

---

# Composició y expresió gráfica

---

PID\_00272747

Jordi Alberich  
Albert Corral  
David Gómez  
Cristina Villegas

---

Tiempo mínimo de dedicación recomendado: 5 horas

---



**Jordi Alberich**

**Albert Corral**

**David Gómez**

**Cristina Villegas**

La revisión de este recurso de aprendizaje UOC ha sido coordinada por la profesora: Gemma San Cornelio (2020)

Tercera edición: febrero 2020  
© Jordi Alberich, Albert Corral, David Gómez, Cristina Villegas  
Todos los derechos reservados  
© de esta edición, FUOC, 2020  
Av. Tibidabo, 39-43, 08035 Barcelona  
Realización editorial: FUOC

*Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño general y la cubierta, puede ser copiada, reproducida, almacenada o transmitida de ninguna forma, ni por ningún medio, sea este eléctrico, químico, mecánico, óptico, grabación, fotocopia, o cualquier otro, sin la previa autorización escrita de los titulares de los derechos.*

# Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>5</b>
<b>Objetivos.....</b>	<b>6</b>
<b>1. Composición de la imagen, marco y estructuras.....</b>	<b>7</b>
1.1. La composición visual .....	7
1.2. Percepción humana y composición .....	8
1.3. El marco de una imagen .....	9
1.4. Las proporciones del marco .....	10
1.5. Retículas .....	11
1.6. Contraste compositivo .....	13
1.7. Espacio y elementos compositivos .....	17
<b>2. Expresión y calidad gráfica.....</b>	<b>21</b>
2.1. La expresión gráfica .....	21
2.2. La calidad gráfica .....	22
2.3. La textura .....	24
2.4. El estilo .....	27
2.5. Figurativo frente a abstracto .....	28
<b>3. Tipografía.....</b>	<b>31</b>
3.1. Tipografía: un medio gráfico para un mensaje verbal .....	31
3.2. Historia de la tipografía .....	31
3.3. El lenguaje tipográfico .....	33
3.4. El carácter tipográfico .....	35
3.4.1. Descripción del carácter tipográfico .....	35
3.4.2. La caja alta y baja .....	37
3.4.3. Rasgos y terminales .....	37
3.4.4. Estructura geométrica del carácter tipográfico .....	39
3.5. Las familias tipográficas .....	39
3.5.1. Combinación tipográfica .....	44
3.6. Composición tipográfica .....	44
3.6.1. Unidades para medir tipos .....	45
3.6.2. El tamaño .....	46
3.6.3. Espaciado del tipo .....	46
3.6.4. Espacio entre letras y entre palabras .....	46
3.6.5. El cran .....	46
3.6.6. Interlínea .....	47
3.7. Composición de texto: columnas y páginas .....	47
3.7.1. Anchura de columna .....	47
3.7.2. Alineación .....	47

3.7.3. División del texto .....	49
3.8. Composición de página .....	51
3.8.1. Textura y color del texto .....	52
3.9. Legibilidad y amenidad .....	53
3.9.1. Legibilidad .....	53
3.9.2. Amenidad .....	54
3.10. Expresividad .....	56
3.11. Uso tipográfico en Internet .....	56
3.11.1. Tamaño .....	59
3.11.2. Selección de la tipografía .....	60
3.11.3. Uso de tipografías que no son de nuestro sistema .....	61
<b>4. Mapas conceptuales.....</b>	<b>62</b>
<b>Actividades.....</b>	<b>63</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>66</b>

## Introducción

En la creación gráfica hay un momento de especial dificultad que tiene lugar cuando se ha de empezar a plasmar la idea o el concepto en el papel. Durante los módulos anteriores, se ha analizado la significación de los signos, el alfabeto, y la relación entre ellos. Hasta ahora nos hemos centrado en interpretar la significación, dependiendo de la relación establecida entre los elementos. En este módulo trabajaremos para producir el proceso inverso, pasar del concepto a la forma. Este momento, especialmente difícil, ya necesita un aprendizaje técnico.

Cómo se organizan retículas, se crean estructuras que acojan los signos y transmitan unos valores y no otros será fundamental en la tarea del diseñador. A lo largo del módulo estudiaremos cómo enfrentarnos a este reto y cómo crear espacios visuales que potencien nuestro mensaje.

Por otra parte, prestaremos una atención especial a la tipografía, ya que desarrolla un doble papel en la creación gráfica: actúa como vehículo del texto y como imagen. El poder visual y compositivo de la tipografía es muy elevado, dado que el diseño de letras puede ir desde una austeridad extrema hasta una explosión de fantasía que llegue a dificultar la legibilidad del texto.

Es muy importante el tratamiento que merece el texto en el diseño, especialmente porque la información que transmite es clave. El objetivo de este texto será su legibilidad, el poder de facilitar la lectura y la comprensión del texto.

Los estudiantes aprenderán en este apartado aspectos de la tipografía como el interlineado, el cuerpo de la letra, el espacio entre letras, etc., lo que les aportará un conocimiento técnico vital sobre la transmisión del mensaje escrito.

## Objetivos

Los objetivos principales que debe alcanzar el estudiante con el estudio de este módulo son los que se detallan a continuación:

1. Aprender a crear retículas para la plasmación gráfica.
2. Dominar el espacio comunicativo y la relación establecida entre los elementos.
3. Iniciarse en la composición y la experimentación de tipologías gráficas.
4. Capacitar la expresión y la composición gráfica de calidad.
5. Conocer la historia y las clasificaciones de las familias tipográficas.
6. Experimentar la integración de texto e imagen.

# 1. Composición de la imagen, marco y estructuras

## 1.1. La composición visual



El compositor musical combina y ordena los sonidos para crear una composición. Su trabajo responde a lo que quiere expresar y/o comunicar, a la adecuación o no a los cánones marcados por la tradición, así como al gusto y los intereses propios de la época.

Podemos establecer un paralelismo entre la música y las artes visuales, como hacía **Kandinski**, y decir que la combinación de elementos gráficos forma una composición visual.

Componer: "Varios elementos reunidos o combinados, formar, constituir (un todo)."

*Diccionari de la Llengua catalana* (1995). Barcelona / Palma de Mallorca / Valencia: Institut d'Estudis Catalans / Ediciones 3 y 4 / Edicions 62 / Editorial Moll / Enciclopèdia Catalana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

El creador gráfico dispone de un **alfabeto visual** amplio y de una infinidad de combinaciones para componer imágenes.

Los criterios de composición varían según las intenciones del autor y el período histórico. En el uso del color, la forma o la disposición y ubicación en el espacio, intervienen factores culturales y descubrimientos artísticos. Recordemos que el lenguaje visual es abierto y que, por lo tanto, se trata de un ámbito para la experimentación.

### Ved también

Hemos hablado del alfabeto visual en el módulo "Introducción al grafismo" de este material didáctico.

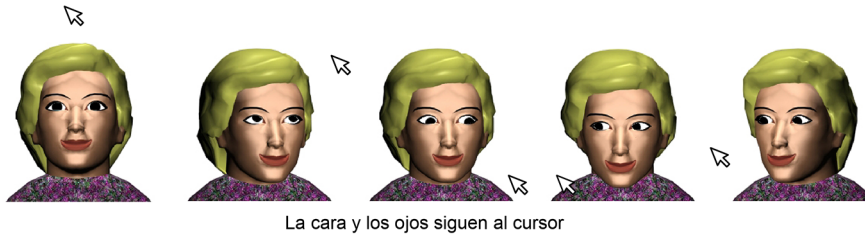
"Desde el inicio, esa única palabra *composición*, resonó en mi cerebro como una plegaria."

V. Kandinski (1918). *Miradas al pasado*. Lugar editorial

"Las expresiones de sentimientos que se han ido formando en mi interior de forma similar [...] que, después de los primeros bocetos preliminares, he estudiado y trabajado lentamente, de una forma casi pedante: es el tipo de obra que yo llamo *composición*. [...] al final yo me inclino por los sentimientos más que por los cálculos."

V. Kandinski (1996). *De lo espiritual en el arte* (ed. orig. 1912). Barcelona: Paidós.

## 1.2. Percepción humana y composición



El campo visual humano es una forma ovalada de unos 170° en horizontal y unos 150° en vertical, en la cual sólo la zona central se ve nítida. Nuestra percepción no desenfocada de la realidad responde al movimiento del ojo y a la composición que nuestro cerebro realiza de la información que recibe. Si realmente fijáramos la vista en un punto y la dejáramos quieta, todo el resto lo veríamos desenfocado.

Además, nuestro cuello puede girar prácticamente 180°. Eso, junto con el movimiento del ojo y el campo visual, nos permite tener una visión nítida de unos 240° y percibir los rasgos básicos de las formas, los colores y los movimientos en casi 360°. Huelga señalar que podemos mover el cuerpo y girarnos o agacharnos muy rápidamente.

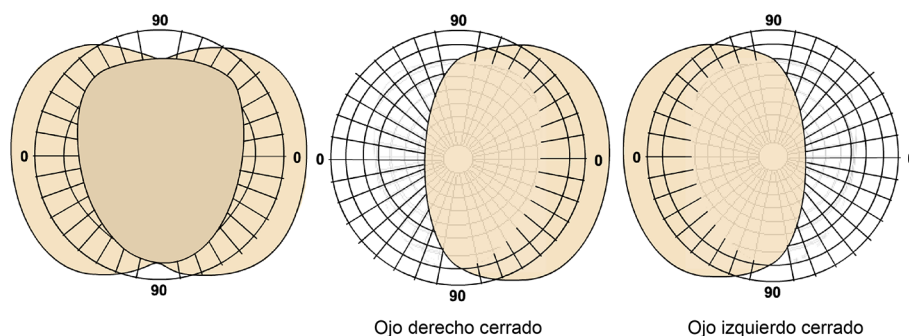
Todo lo que ve nuestro sistema perceptivo lo interpreta en conciencia y con conocimiento visual de nuestro entorno. Para ello, a menudo aplica sus propias leyes, como la aplicación de ejes sobre las formas, la división o el agrupamiento de las partes, etc.

La percepción visual se manifiesta en el cerebro a partir de la información que los ojos recogen del entorno, pero no como registro fiel y mecánico de esta información.

Estas **fuerzas perceptuales** actúan dependiendo de cómo está compuesto el entorno, aunque no haya una intención compositiva y sólo sea el resultado de las leyes de la naturaleza y del azar. Nuestro cerebro está preparado para encontrar (o inventar) regularidades que nos sirvan para comprender y recordar (con el objetivo primigenio de sobrevivir).



## Campos visuales



### 1.3. El marco de una imagen

Aunque, como hemos señalado, nuestro campo visual es ovalado, la mayoría de creaciones gráficas que realizamos y vemos están dentro de un marco.

"El marco rectangular de la pintura occidental, que heredarán luego la fotografía y el cine, vulnera [...] de un modo flagrante el formato y las características de la visión natural, a pesar de lo cual no nos extraña ni perturba, porque es una convención cultural sólidamente arraigada en nuestro contexto y con la que nos familiarizamos desde nuestra infancia. Esta convención se consolidó a partir del siglo XIV, en conexión con la linealidad de la perspectiva geométrica, en armonía con el formato rectangular de las paredes (soportes pictóricos) y de las ventanas de las casas, del formato de las páginas de los libros que se ilustraban y del formato del escenario teatral."

R. Gubern (1987). *La mirada opulenta*. Barcelona: Gustavo Gili ("Mass Media").

Pintores como Marc Chagall o los anónimos de las pinturas rupestres obviaban la organización de la imagen según el eje vertical de la gravedad y orientaban las figuras en cualquier dirección.

El marco, tanto si es rectangular como si no, es una forma que contiene la imagen y, como tal, tiene su **esqueleto estructural** que interfiere en las relaciones entre sus elementos gráficos. Esta relación, inevitable, a menudo pasa desapercibida al observador, que se sumerge en la imagen y la aísla del resto mediante el marco.

Sobre esta actitud de observación externa o interna, **Kandinski** comenta lo siguiente:

"La calle puede ser observada a través del cristal de una ventana, de modo que sus ruidos nos lleguen amortiguados, los movimientos se vuelvan fantasmales y toda ella, pese a la transparencia del vidrio rígido y frío, aparece como un ser latente, **del otro lado**. O se puede abrir la puerta: se sale del aislamiento, se profundiza en el **ser-de-afuera**, se toma parte y sus pulsaciones son vividas con sentido pleno. [...] Del mismo modo la obra de arte se refleja en la superficie de la conciencia. [...] También aquí hay un cierto cristal transparente. [...] También aquí existe la posibilidad de penetrar en la obra, participar en ella y vivir sus pulsaciones con sentido pleno."

V. Kandinski (1984). *Punto y línea sobre el plano* (ed. orig. 1926). Barcelona: Labor ("Punto Omega").

## Marcos y ventanas en los ordenadores

La interfaz habitual para el sistema operativo y las aplicaciones en la mayoría de ordenadores es la que se conoce como *WIMP*, sigla inglesa de ventanas, iconos, menú y puntero (*windows, icons, menus, pointer*).

Este tipo de interfaz, que utiliza metáforas del mundo físico externo en el ordenador, es heredera de las investigaciones del principio de la década de los años setenta del siglo XX en el **Centro de Investigaciones de Palo Alto de Xerox**. Al final de la misma década se incorpora a los ordenadores de Apple Computer como primeros ordenadores personales de interfaz gráfica, y en 1984 se define y se consolida en el sistema operativo de los Apple Macintosh.

En 1989 los mismos códigos gráficos se aplican a la interfaz del sistema operativo Windows de Microsoft, que actualmente es el más extendido entre los ordenadores personales.

Una de las características de este modelo es la posibilidad de abrir ventanas que nos muestran fragmentos de información (desde la estructura de directorios, los archivos y las aplicaciones, hasta las imágenes, los textos o cualquier tipo de documento con el cual podemos trabajar dentro de la ventana). Así, en el marco rectangular del monitor se incorporan los marcos rectangulares de las ventanas del sistema operativo.

Algunos productos interactivos, concretamente aplicaciones sobre CD-ROM de los años noventa, intentaron romper este marco rectangular y lo sustituyeron por marcos de formas variadas sobre un fondo negro. Los navegadores de Internet vuelven a hacer importante el marco como ventana de exploración que incorpora sus propios botones de control.



La denominada **realidad virtual** ha procurado borrar los marcos de la imagen y ofrecer al usuario-participante una **experiencia inmersiva** mediante sistemas que modifican el punto de vista a partir del movimiento de la cabeza.

### 1.4. Las proporciones del marco

Aunque los intentos de superar el marco de la imagen son legítimos e interesantes, este marco se nos presenta como un reto para la composición que ha dado valiosas soluciones.

Su forma y proporciones son un elemento determinante de la composición.

"En algunos períodos de la historia [...], en particular en el Renacimiento y en el siglo XVII, se usaron sistemas geométricos para [...] determinar las proporciones del área de la pintura."

M. de Sausmarez (1995). *Diseño básico; dinámica de la forma visual en las artes plásticas (1964/1983)*. Barcelona: Gustavo Gili.

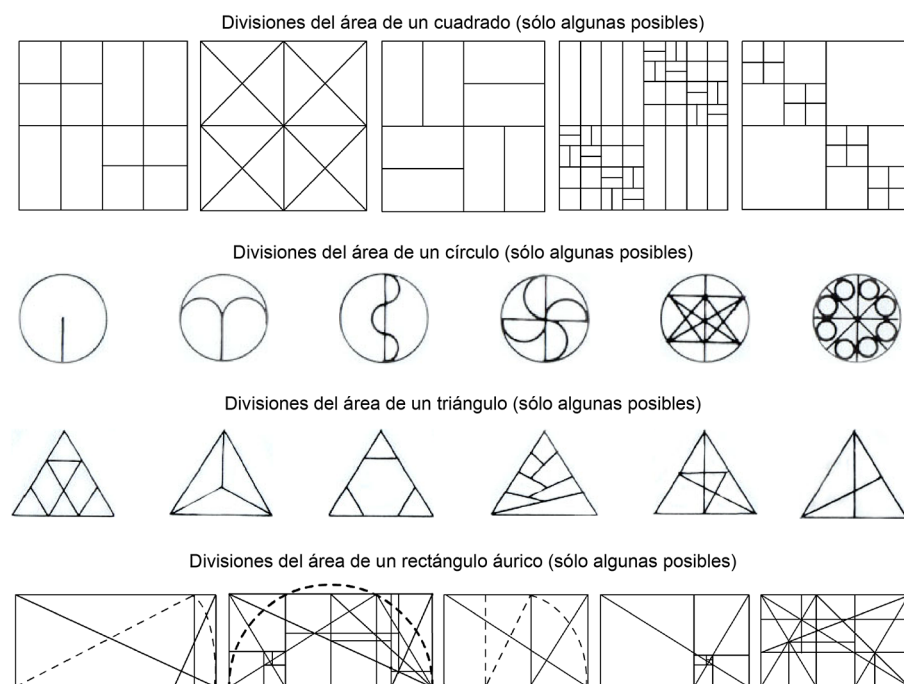
## La sección áurea

La sección áurea es un tipo de proporción que utilizaban los griegos y después los renacentistas y que encontramos a menudo en las formas naturales.

### 1.5. Retículas

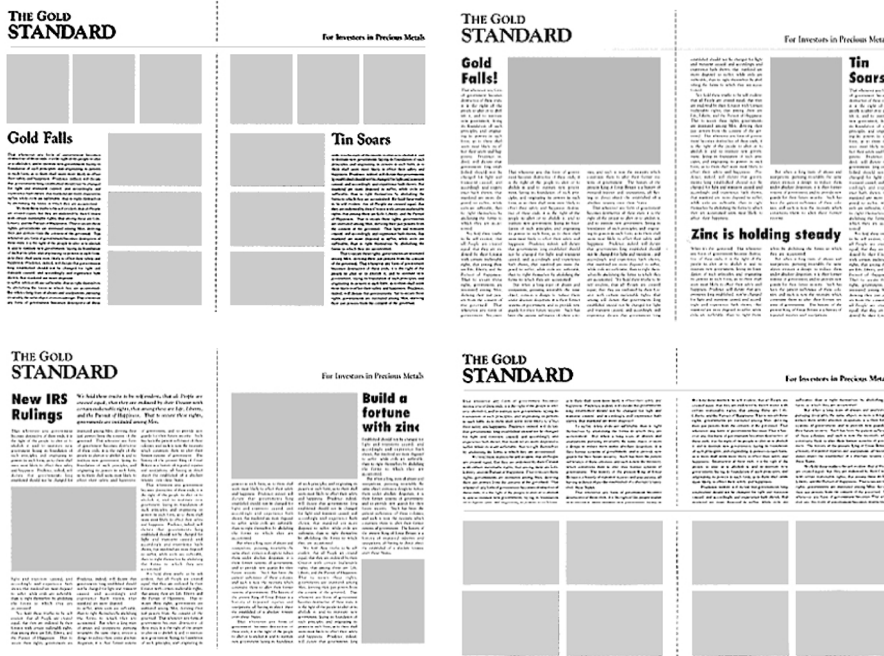
El diseñador gráfico suele utilizar retículas que ayuden a crear una composición coherente. Son estructuras que se utilizan en el proceso de trabajo, pero invisibles en el resultado final, y a las cuales se ajustan los elementos gráficos. Las retículas se pueden basar en la repetición de módulos gráficos o pueden estar formadas por líneas que **diagraman** el espacio sin formar elementos iguales.

Otra opción es optar por divisiones del plano de la composición derivadas de las proporciones y la estructura del marco. A continuación se muestran algunas.



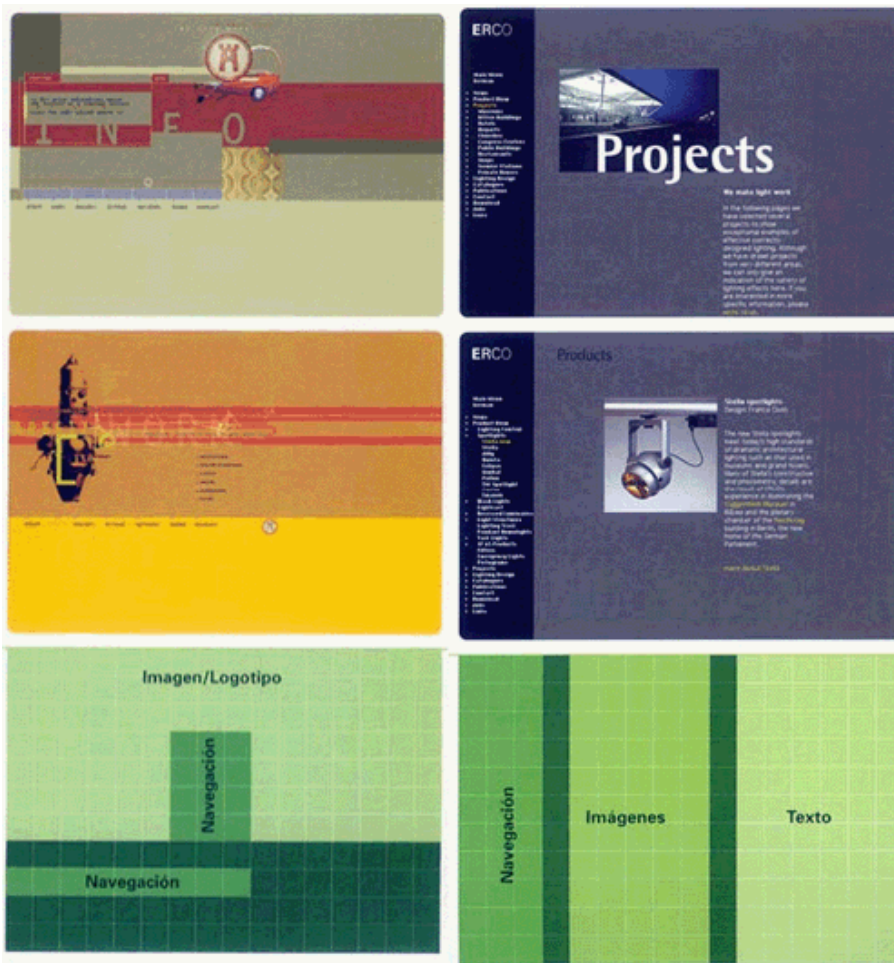
Las retículas son especialmente útiles para ahorrar tiempo y problemas posteriores al diseñador o compositor. La retícula prevé el emplazamiento de columnas, títulos, imágenes y textos de la forma más elástica posible pero asegurando la proporción entre estos elementos.

La creación de la retícula es crucial, ya que debe prever los elementos que se emplazarán en ella. Se crean todas las posibles divisiones de la página que mantendrían una cierta proporción, y de esta manera en el futuro el diseñador sólo se deberá adaptar a ellas en su composición.



Fuente: ejemplo extraído de la página web La percepción del orden en comunicación visual.

En diseño web se utilizan las hojas de estilo o CSS para delimitar todos los elementos que se incorporarán a la web posteriormente. Los colores, el cuerpo de la letra, las anchuras de cajas de texto, etc. se pueden determinar desde las CSS. La ventaja es que si se quiere hacer un cambio que afecte a todas las páginas una vez maquetada toda la web, sólo cambiando la información en la hoja de estilo el cambio se ejecutará en todo aquello que está regido por aquella CSS.



Fuente: ejemplos extraídos de V. Götz (2002). *Retículas para Internet y otros soportes digitales* (pág. 86 y 91). Barcelona: Index Book.

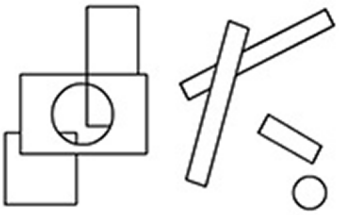
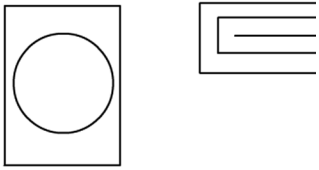
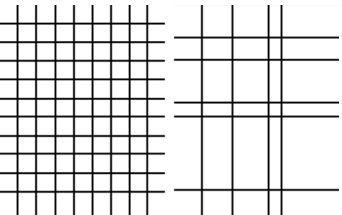
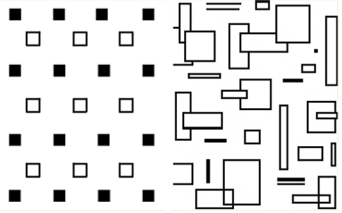
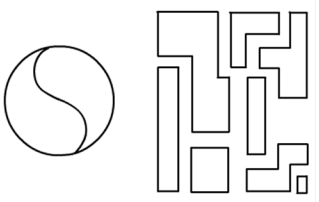
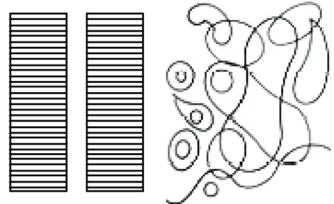
En diseño editorial (revistas, folletos, libros, etc.) los programas de autoedición o DTP tienen un archivo madre en el cual se crea la retícula o diagramación de las páginas. Cualquier cambio efectuado en esta página madre afectará al resto del archivo, lo que facilita la ejecución de los cambios.

## 1.6. Contraste compositivo

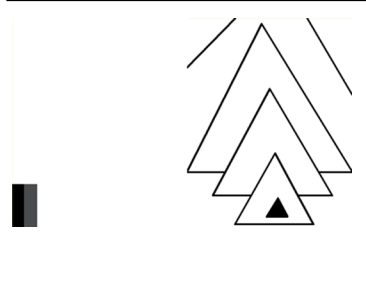
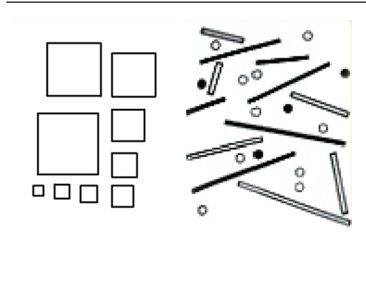
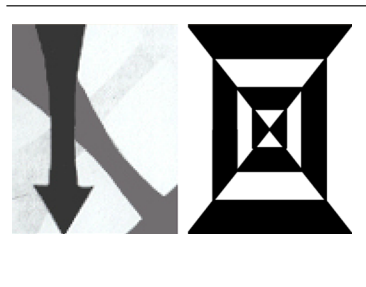
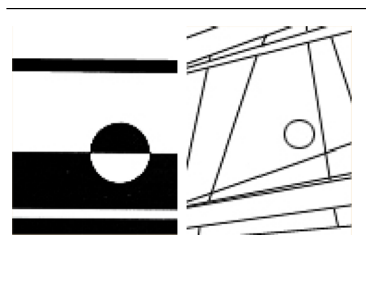
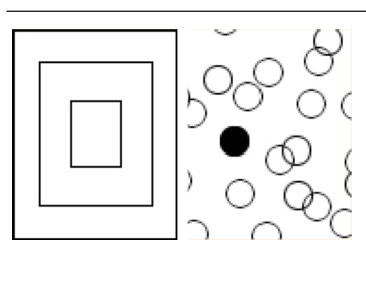
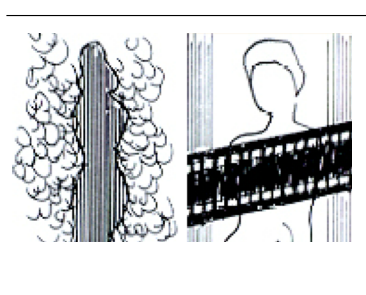
El contraste también tiene una gran importancia en la composición (y no sólo en el **color**). Una composición ambigua, por ejemplo con respecto al equilibrio, provoca una sensación visual confusa. Nuestra percepción intenta corregirla (recordemos la nivelación y la agudización de las **leyes de la Gestalt**). En la comunicación visual, si no es que nos interesa provocar este efecto en el observador, deberemos contrastar la composición y desplazarnos hacia uno de los dos polos (equilibrado e inestable, por ejemplo).

Donis Dondis ha definido diecinueve tipos de contraste compositivo basados en pares de conceptos que se configuran como polos contrapuestos.

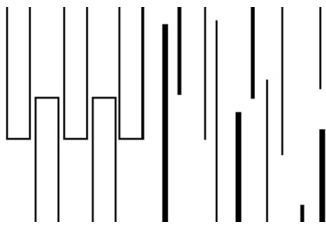
### Contrastes compositivos según D. Dondis

	<p><b>Equilibrio - Inestabilidad</b></p> <p>Las composiciones equilibradas tienen un "centro de gravedad visual" que sostiene pesos visuales equivalentes. Su contrario, la ausencia de equilibrio, es una composición inestable provocadora e inquietante.</p>
	<p><b>Simetría - Asimetría</b></p> <p>D. Dondis entiende la simetría como el resultado de una reflexión bilateral. Se trata de imágenes con un eje que divide en dos mitades iguales. Son imágenes que transmiten clasicismo (por el gusto de griegos, renacentistas y neoclásicos por este tipo de composición) y que siempre son equilibradas. Su contrario, la asimetría, no tiene que ser necesariamente desequilibrado, pero en los dos lados del eje visual no tenemos imágenes idénticas, sino formas y elementos visuales diferentes. Si la composición es equilibrada es porque tiene un peso equivalente.</p>
	<p><b>Regularidad - Irregularidad</b></p> <p>La regularidad en el grafismo consiste en favorecer la uniformidad de elementos organizados según un método que no se altera. La irregularidad consiste a destacar lo que es inesperado o insólito.</p>
	<p><b>Simplicidad - Complejidad</b></p> <p>Ya se ha hablado de la simplicidad en la forma; la simplicidad en la composición consiste en imponer la forma elemental y una composición libre de complicaciones. La complejidad compositiva implica la presencia de numerosos elementos y fuerzas visuales que se influyen mutuamente en una red de relaciones compleja que da lugar a un difícil proceso de organización del significado.</p>
	<p><b>Unidad - Fragmentación</b></p> <p>La unidad es el equilibrio de elementos diversos en una totalidad perceptible como tal. La fragmentación es la descomposición de los elementos visuales en unidades relacionadas pero independientes.</p>
	<p><b>Economía - Profusión</b></p> <p>La economía es el diseño austero, que prescinde de todo elemento innecesario y se centra en lo que es básico. La profusión es el enriquecimiento visual de un diseño ya definido en las líneas generales mediante la ornamentación y la filigrana.</p>

### Contrastes compositivos según D. Dondis

	<p><b>Reticencia - Exageración</b></p> <p>La reticencia en la creación gráfica tiene como objetivo una respuesta máxima del observador ante elementos mínimos, aplicando un reduccionismo gráfico. La exageración agudiza el efecto visual de los elementos gráficos y destaca lo que es singular, extravagante o identificativo.</p>
	<p><b>Predictibilidad - Espontaneidad</b></p> <p>La predictibilidad comporta explicitar el principio organizador de la composición para que el observador vea confirmadas sus previsiones. Es útil en el diseño de interfaces para no confundir al usuario. La espontaneidad busca crear la sorpresa constante en el observador e instarlo a rehacer las predicciones en todo momento. La espontaneidad en los sistemas interactivos es un reto para estimular al usuario a pensar.</p>
	<p><b>Actividad - Pasividad</b></p> <p>La actividad en la composición visual sugiere movimiento y direcciones a seguir. Fuerzas descontroladas. La pasividad se consigue con una imagen absolutamente equilibrada que sugiere reposo.</p>
	<p><b>Sutileza - Audacia</b></p> <p>La sutileza rehuye la obviedad y las soluciones fáciles y evidentes para buscarlas de gran delicadeza y refinamiento. La audacia implica utilizar la obviedad con osadía en beneficio del mensaje que se ha de comunicar.</p>
	<p><b>Neutralidad - Acento</b></p> <p>La neutralidad consiste en buscar una composición con ausencia total de provocación hacia el espectador. El acento consiste en subrayar una sola cosa en un contexto uniforme e inicialmente neutral.</p>
	<p><b>Transparencia - Opacidad</b></p> <p>La transparencia implica un detalle visual mediante el que se puede ver lo que hay detrás. La opacidad es el bloqueo y la ocultación de elementos visuales y suele ser muy inquietante.</p>

### Contrastes compositivos según D. Dondis



#### Coherencia - Variación

La coherencia es la técnica de expresar la compatibilidad visual desarrollando una composición dominada por una aproximación gráfica y temática uniforme y consonante. La variación consiste en mostrar mutaciones sobre un tema dominante (con la misma función que las variaciones en un tema musical). La coherencia y la variación son importantísimas en la definición de la identidad gráfica de una empresa o producto.



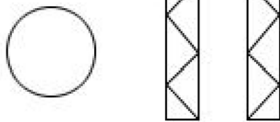
#### Realismo - Distorsión

El realismo es la pretensión de simular o sugerir la misma experiencia visual al contemplar una imagen que al contemplar los objetos reales que representa. La distorsión fuerza el realismo, modifica sus efectos de ilusión óptica y se desvía de la referencia a la forma representada.



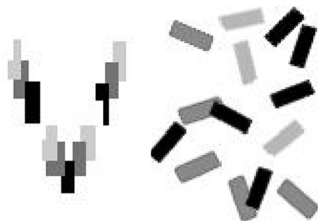
#### Plana - Profunda

En la composición plana se ignora la perspectiva y cualquier otra técnica que sugiera profundidad en el espacio. La composición profunda utiliza la perspectiva, el claroscuro y otras técnicas gráficas para proyectar hacia dentro y hacia fuera las dimensiones del soporte y provocar efectos de volumen y profundidad.



#### Singularidad - Yuxtaposición

La singularidad consiste en centrar la composición en un tema aislado e independiente, sin ningún otro estímulo visual. La yuxtaposición expresa la interacción de estímulos visuales y activa la comparación relacional de éstos.



#### Secuencialidad - Aleatoriedad

La secuencialidad sugiere un orden lógico en el proceso de composición, con elementos dispuestos según un esquema rítmico. La composición aleatoria da la impresión de falta de plano, de desorganización planificada o de una presentación accidental de la información visual.

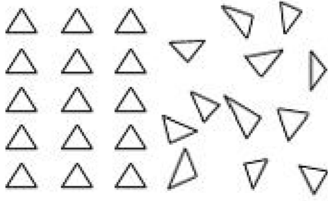


#### Agudeza - Difusibilidad

La agudeza busca la claridad en los elementos gráficos y la expresión. La difusibilidad no aspira a la precisión, sino a crear un ambiente visual (como hacen los video-clips no narrativos en el medio audiovisual).



### Contrastes compositivos según D. Dondis



#### Continuidad - Episodicidad

La continuidad es la fuerza cohesiva que mantiene unida una composición de elementos diversos. Gráficamente puede ser una serie de conexiones visuales entre elementos. El episodicidad se expresa mediante la desconexión o las conexiones muy débiles entre elementos visuales; refuerza el carácter individual de las partes constitutivas. La continuidad en el tiempo en los gráficos en movimiento se puede reflejar por una estructura y una composición visual similares en un cambio de escena.

Lo realmente interesante es controlar la combinación de distintos tipos de contraste compositivo. Por ejemplo, una imagen equilibrada y con sutileza, o bien sutil y desequilibrada, o bien equilibrada, sutil y predecible.



Anuncio basado en el contraste cromático y compositivo.

## 1.7. Espacio y elementos compositivos

Los verdaderos protagonistas de la composición (condicionados por el marco, organizados, si procede, mediante retículas) son los elementos visuales. Su disposición es la que nos permite generar los contrastes que se han tratado en el apartado "Contraste compositivo".

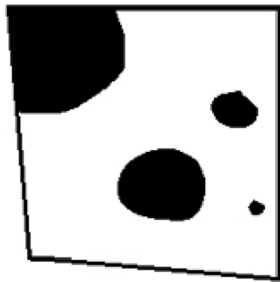
A continuación se muestran algunas de las características y los efectos que provocan.

### Clasificación basada en la de Maurice de Saumarez para las fuerzas espaciales



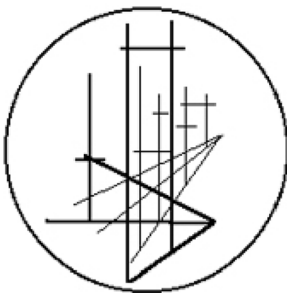
#### Alternancia entre figura y fondo

Este efecto se da cuando la distinción entre figura y fondo no es clara. En el ejemplo no se puede afirmar si la figura es el negro o el blanco; el sistema perceptivo no se decide y se van alternando. Esto nos demuestra que en el campo de visión no hay nada negativo, que el espacio alrededor de la imagen es tan positivo como la misma imagen. Este fenómeno, que se da a menudo, también se explica por la llamada *relación entre forma y contraforma*.



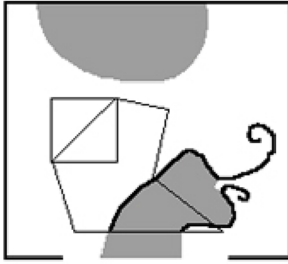
#### Diferencias de tamaño

Las diferencias de tamaño entre elementos gráficos crean relaciones jerárquicas y diferencias de peso aparente entre sí. También generan sensación de espacio y profundidad en la composición.

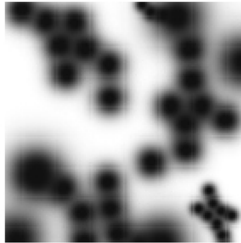


#### Relaciones lineales

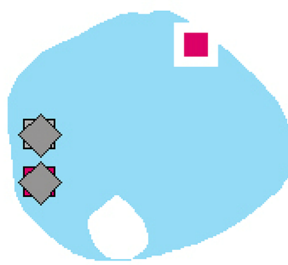
La longitud y la anchura de las líneas, los ángulos de inclinación, su posición respecto de los límites del marco y en relación con las otras líneas, son elementos que influyen en la composición. Las relaciones lineales se han utilizado para crear los sistemas de perspectiva, generadores de espacio por antonomasia.

**Clasificación basada en la de Maurice de Saumarez para las fuerzas espaciales****La forma**

La interacción entre formas rectilíneas y curvilíneas es un factor que hay que tener en cuenta en las composiciones visuales. En general, las formas curvilíneas parece que se "mueven" más rápido. Pero las formas rectilíneas con ángulos agudos y opuestas a los ejes vertical y horizontal crean una dinámica que "acelera" la composición.

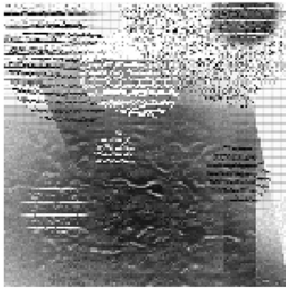
**Diferencias de valor**

Al hablar del color se ha tratado del contraste de luminosidad donde utilizamos diferencias en el valor de clarooscuro. Estas diferencias son generadoras de volumen y crean varios niveles o sensación de profundidad en la composición.

**El color**

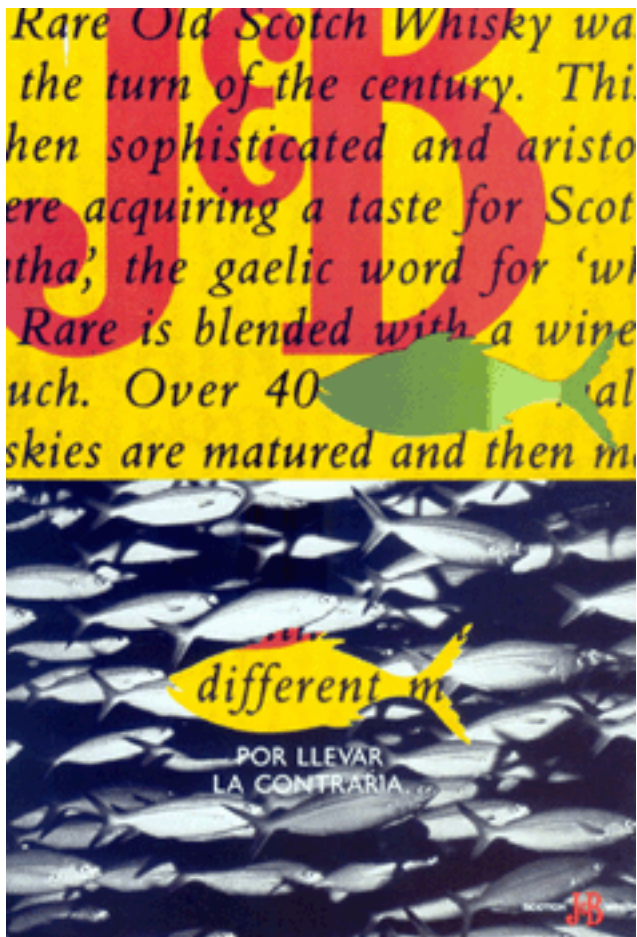
El color es un elemento clave en las relaciones que surgen en cualquier composición. Tiene un papel importante en el equilibrio y también en la sensación de espacio. Algunos colores "salen" del plano y otros "se van hacia el fondo".

### Clasificación basada en la de Maurice de Saumarez para las fuerzas espaciales



#### La textura

La textura no tiene un papel decorativo, sino que participa activamente en la composición. La aplicación de varias texturas a los elementos los distingue y les imprime carácter. La mezcla de sensación visual y táctil da apariencia física al objeto representado.



En este segundo anuncio encontramos un contraste creado por varios elementos: color, forma y figura, textura, dirección, etc. Este contraste es el que subraya el mensaje que se quiere comunicar: "Por llevar la contraria".

## 2. Expresión y calidad gráfica

### 2.1. La expresión gráfica



Fotos que ilustran el estudio *El gest a Catalunya*, del folclorista y precursor del estudio de los lenguajes no verbales Joan Amades y Gelats (1890-1959). Fotos de grafitis. Fotografías: D. Gómez.

Las expresiones de la cara manifiestan visualmente, y de una manera sutil, sensaciones, emociones, sentimientos y estados de ánimo. Con más intención, los gestos expresan o refuerzan lo que queremos decir.

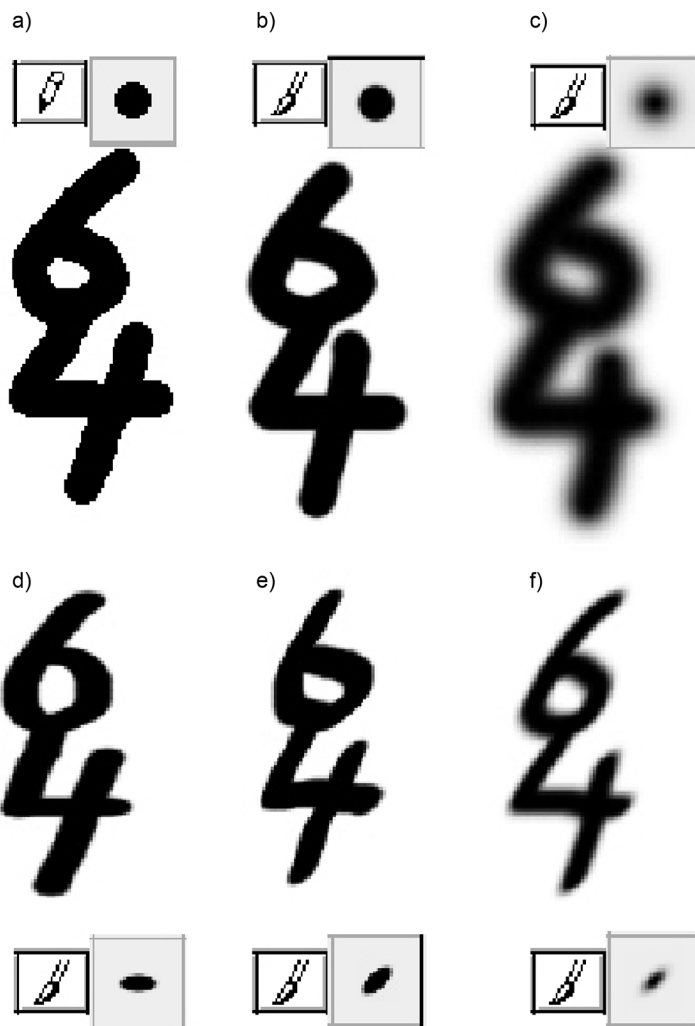
Expresarse gráficamente es otra vía de comunicación visual que puede llegar a conseguir resultados similares. La expresión gráfica tiene características propias: se lleva a cabo en el espacio (y también en el tiempo, si hablamos de imagen en movimiento), las herramientas, las técnicas, los materiales y los procesos que se utilizan afectan al resultado y están condicionados por distintas tradiciones culturales de códigos visuales.

La expresión gráfica es el modo de comunicarse con imágenes.

Se puede intentar expresar lo que se siente mediante una pintura, transmitir el mensaje que le pide el cliente en un anuncio publicitario o expresar gráficamente cómo se debe construir una casa en un plano.

En una de las acepciones, **expresión gráfica** se entiende cuando es el resultado de una expresión individual (asociada a los artistas) y se contrapone a **comunicación gráfica**, que tendría un carácter menos subjetivo (asociada a los diseñadores, publicistas, periodistas gráficos).

## 2.2. La calidad gráfica



a) Se ha hecho con la herramienta del lápiz y con un diámetro de 13 píxeles.

b) Se ha hecho con el mismo diámetro pero con la herramienta del pincel, que suaviza el dentado; las opciones de pincel son la misma dureza y un espaciado de 25 píxeles.

c) Los parámetros son como en b), menos la dureza, que es la mínima: cero. La imagen se desdibuja e incluso parece más lejana, en un segundo plano.

d) El pincel se ha chafado y reduce la "redondez" a un 48%; con esto obtenemos cambio de grosor, según la dirección de la línea. Conseguimos un efecto de pluma de caña. La dureza es máxima.

e) Aún se potencia más el efecto de pluma: además de reducir la "redondez", se ha inclinado el pincel en un ángulo del 43%. Mantenemos la dureza al máximo.

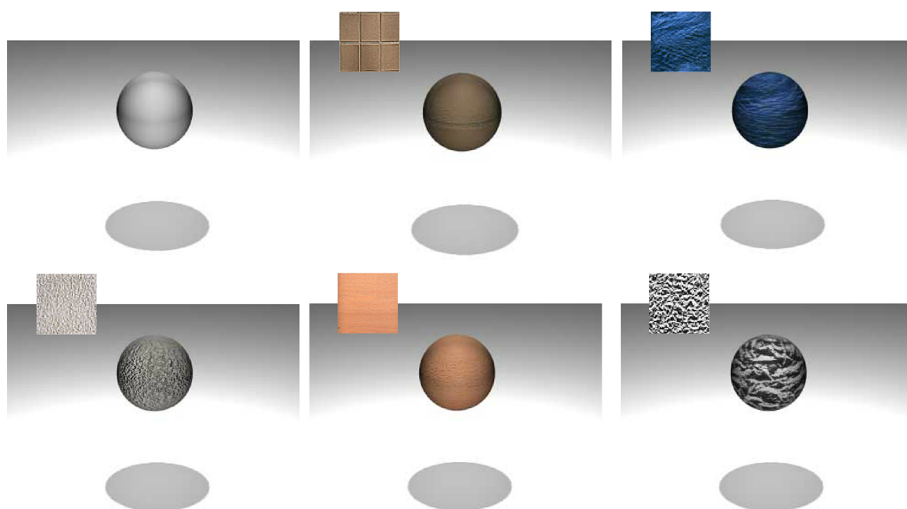
f) Es como el gráfico e), pero con la dureza muy baja (en un 12%). La calidad gráfica cambia.

Abrid el programa y experimentad con él por vuestra cuenta.

La calidad gráfica es el conjunto de características que definen y diferencian un elemento gráfico de otro y los aspectos que transmiten una determinada presencia gráfica al observador. Influye la herramienta que se utiliza y el modo de ejecución: por ejemplo, es diferente un círculo que se trace con pincel y tinta china sobre papel de arroz, que un círculo trazado en línea fina por un



### 2.3. La textura



En los módulos precedentes se ha hablado de los aspectos visuales de la percepción humana. Sin embargo, también se ha apuntado que la percepción no funciona por compartimentos estancos, sino que la información de los distintos sentidos confluye para darnos una interpretación del entorno. Eso lleva incluso a situaciones en las que la información de un sentido transmite una sensación asociada a otro. Es el caso de las texturas.

La textura es una sensación asociada originariamente al tacto en la cual influyen el grado y el tipo de rugosidad de un objeto. Por ejemplo, la textura diferente de la piel de una naranja, un melocotón o una manzana. Otros ejemplos de textura pueden ser una pared estucada, la corteza de un árbol, una cesta de mimbre, etc.

Hay imágenes que transmiten esta sensación táctil sin necesidad de tocarlas. Son elementos gráficos repetitivos que por sus características sugieren un tipo de rugosidad determinado e inducen el cerebro a esta percepción de textura.

La textura es una sensación táctil que se puede conseguir mediante gráficos que sugieren rugosidad.

La aplicación de textura a un elemento gráfico le puede dar cuerpo y presencia, hacerlo más "sólido", darle calidez o dureza. Las texturas se suelen identificar con materiales del mundo físico; hay que manejar esta relación con conocimiento de causa para obtener los objetivos de comunicación que se buscan: es muy diferente una textura "de madera" que una "metálica". La aplicación de texturas a los gráficos tridimensionales evita el brillo "irreal" de los objetos y



ayuda a diferenciarlos. En la aplicación de texturas, como fondo de composiciones con texto, se debe ir con mucho cuidado porque pueden anular completamente la legibilidad.



La textura a veces llega a ser tanto o más importante que el objeto que la contiene, lo que puede dar lugar a muchos juegos plásticos. Por ejemplo, en este anuncio de Guinness, en el cual la cerveza se mantiene por sí misma, sin el contenedor que la debería contener, la textura ayuda a comunicar un mensaje: la cerveza tiene tanto cuerpo que no es necesario un vaso.

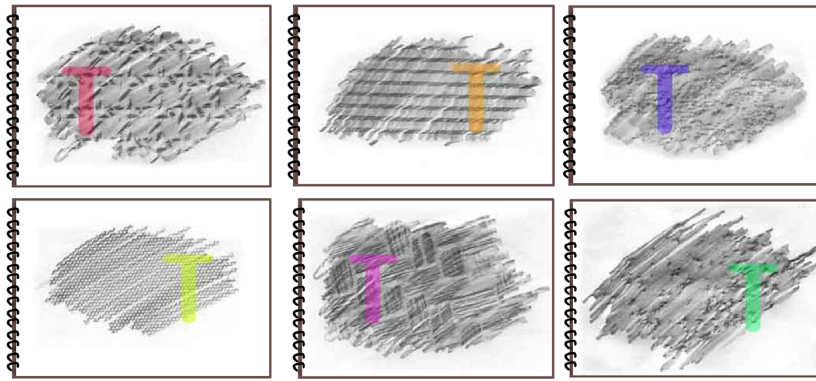


La textura, además de expresar sensaciones táctiles, puede provocar otras reacciones sobre el observador, como la temperatura. En este anuncio, las burbujas de agua, la textura de "mojado" transmite una sensación elevada de frescura. Si miráramos este anuncio en verano a 40°, seguro que nuestro deseo de beber aumentaría.

### **Un catálogo de texturas**

Los programas infográficos suelen incorporar catálogos de texturas, posibilidad de generación de texturas o filtros algorítmicos que permiten obtenerlas. Además, hay **terceras partes** que ofrecen catálogos de texturas para distintos programas de gráficos.

Con un lápiz, papel y un **escáner** no es difícil confeccionar un catálogo propio de texturas curiosas. Se trata de utilizar la técnica del *frotage*: ponemos el papel sobre una superficie texturada y lo rayamos con el lápiz, con lo cual la textura se transmite al papel. Después lo escaneamos y le damos el tratamiento que nos interese.



## 2.4. El estilo

Se denomina *estilo* al "conjunto de rasgos formales cuya aparición constante y combinada se considera característica de la obra de un artista, una escuela artística o un período de la historia del arte determinado" (Faerna y González, 2000).

"[...] todo estilo no es más que una sistematización de procedimientos formales, que se convierten en estables, recurrentes, reconocibles y predecibles."

R. Gubern (1987). *La mirada opulenta*. Barcelona: Gustavo Gili ("Mass Media").

Los estilos están condicionados por la época y el lugar donde nacen, el medio y el género de expresión en el que se utilizan, así como también el contexto social y cultural de los creadores.

Algunos autores han señalado que en la historia de las artes visuales hay una alternancia entre estilos austeros y barrocos. En una línea similar, pero menos reduccionista, **Donis Dondis** ha propuesto una clasificación en cinco categorías amplias de estilo visual y las ha asociado a determinadas "técnicas". Se trata de una clasificación que se podría discutir por categórica, pero que es útil para analizar algunos aspectos estilísticos. **Henri Focillon** distinguió cuatro etapas que caracterizarían la evolución en los estilos artísticos:

- Fase experimental o formativa
- Fase de madurez o clásica
- Fase de refinamiento
- Fase barroca o de decadencia

Aunque se ha cuestionado, todavía hay historiadores que utilizan esta concepción.

La posmodernidad, ecléctica por definición, ha hecho referencia a los estilos como un catálogo de recursos visuales disponible para el creador. Así, no nos sorprendemos de un autor que utilice diferentes estilos según las circunstancias, y es habitual presentar una colección de moda de vestir con categorías estilísticas similares a las de Dondis.

## 2.5. Figurativo frente a abstracto

Las obras de arte visual se suelen clasificar en **figurativas** o **abstractas**. Se dice que son figurativas cuando **representan** formas y objetos de la realidad, y abstractas cuando combinan elementos gráficos sin ninguna intención representacional.

Entre las figurativas se utilizan diferentes tipos de representación. Existen las **naturalistas** o **realistas**, que buscan crear la **ilusión** de realidad, como si la imagen procediera directamente del objeto. También hay representaciones **esquemáticas**, que sólo incluyen los rasgos destacados e identificadores. En un eje bidireccional podríamos situar, en un extremo, el intento de simulación de la información que percibe el ojo y, en el otro, el intento de representar la interpretación que ha hecho el sistema perceptivo.



La representación naturalista también se ha denominado **mimética**, por la intención de "copia" de la realidad, o **fotorrealista**, porque se utiliza el principio fotográfico de plasmar la información visual que llega a un único punto de vista.

En la representación no naturalista también hay una multiplicidad de opciones: buscar la simplicidad con los mínimos rasgos identificadores, exagerar estos rasgos (como las caricaturas), mostrar al mismo tiempo múltiples facetas de un objeto (como en el **cubismo analítico**), llevar determinados contrastes de color al extremo (como los **fauvistas**), etc.

Las obras **abstractas** prescinden de la representación figurativa y se centran en relaciones compositivas y entre los elementos gráficos. Pueden ser investigaciones sobre el mismo medio o bien maneras de transmitir un mensaje o de plantear cuestiones a partir de la sensación que provoca la dinámica visual en el observador.

La expresión de sentimientos personales o de conceptos abstractos es posible tanto mediante una obra abstracta, como figurativa.

"Las primeras experiencias abstractas estuvieron marcadas por la influencia de corrientes esotéricas y espirituales que concebían las formas y colores como vehículos sensoriales para acceder a un universo espiritual superior..."

J. M. Faerna; A. Gómez (2000). *Conceptos fundamentales de arte*. Madrid: Alianza ("Arte y Música").

## Piet Mondrian

Piet Mondrian (1872-1944) es uno de los artistas clave de la abstracción y, a la vez, un ejemplo claro de la evolución de un arte representacional a un arte sin referentes del mundo físico. Sus primeras obras son de tipo naturalista, sobre todo paisajes y naturalezas muertas. A partir de 1885 se empieza a interesar por la música y el teatro, y por las religiones orientales. Pictóricamente se interesa por el simbolismo. Pinta paisajes, mujeres y flores con intención de trascendencia, y hace un uso expresivo del color. Cada vez lo atraen más el punto de vista y los aspectos compositivos. Entre la primera y la segunda década del siglo veinte recibe la influencia del cubismo y, a la vez, profundiza en el diálogo con su obra. Explora al máximo el poder expresivo de la línea. Después de la serie de los *Árboles* continúa trabajando con la naturaleza como punto de partida (el mar y los elementos arquitectónicos), pero su interés se centra en elementos compositivos y empieza a dar a los cuadros el título de "composición", que pretende ser neutral.

El 1917 funda, con Theo van Doesenburg y otros, la revista *Der Stijl*. Entre 1916 y 1920 explora las composiciones con líneas o planos de color. A partir de aquí, su obra deja de basarse en cualquier referente externo a la pintura. Trabaja con la composición y la estructura del cuadro, y busca relaciones de equilibrio complejas. Utiliza formatos rectangulares, cuadrados y en rombo. También rechaza la función decorativa de la pintura porque la considera externa. La danza y la música son de las pocas influencias que acepta.



El Árbol Rojo (1909-10). 70 × 99 cm. Óleo sobre tela.



El Árbol Plateado (1911). 78,5 × 107,5 cm. Óleo sobre tela.



*Manzano en flor* (1912). 78 × 106 cm. Óleo sobre tela.

### 3. Tipografía

#### 3.1. Tipografía: un medio gráfico para un mensaje verbal



Primera columna. Signo chino de la jarra triangular *Li*. Originalmente es una representación y se estiliza hasta convertirse en el signo *li*.  
 Segunda columna. Signo sumerio para *toro*. Empieza como pictograma con una relación de analogía evidente y se adapta hasta convertirse en signo silábico.  
 Tercera columna. Pictograma semítico para *toro* (*alef*) que se adapta y se estiliza hasta convertirse en el actual signo vocálico *A*.

Aunque originalmente derivan de pictogramas, las letras que tenemos actualmente son signos arbitrarios que representan, por convención, un determinado sonido.

El texto es la plasmación gráfica del lenguaje verbal y su naturaleza visual influye en la transmisión del mensaje. La caligrafía y la tipografía, la legibilidad, según el soporte y el tipo de aplicación, la amenidad de lectura y el carácter gráfico, influyen en el lector.

En los trabajos de diseño, la tipografía tiene un doble papel: es texto e imagen. Se establece un compromiso entre su presencia gráfica en relación con otros elementos visuales y sus necesidades de legibilidad. También está en juego la sintonía entre forma y contenido.

#### 3.2. Historia de la tipografía

El origen del alfabeto latino (y también del árabe, el hebreo y el griego) hay que buscarlo en el alfabeto fenicio, que deriva, a su vez, de los jeroglíficos egipcios y los pictogramas semíticos. Las letras capitales de las lápidas romanas (equivalentes a nuestras mayúsculas) se transforman en la Baja Edad Media a partir de la escritura manual en minúsculas. Carlomagno encarga que se ponga

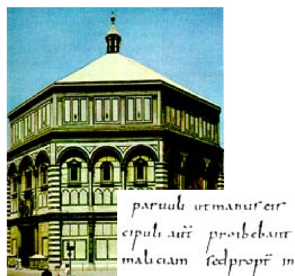
orden en ella, lo que da lugar a la caligrafía que se conoce como **carolingia**, que es la base de nuestras minúsculas actuales. En el siglo XIII se consolida la caligrafía que se llama *gótica*, basada en el trazo del plumín.

El 1455 **Gutenberg** realiza las primeras impresiones con imprenta de **tipos móviles**. Entre el siglo XV y XVI los tipógrafos venecianos renuevan la tipografía y la hacen más clara y legible. En el siglo XVII tipógrafos como Baskerville, Didot o Bodoni introducen variantes y matices. A comienzos del siglo XVIII aparecen las letras de **palo seco**, destinadas a la rotulación, y seguidamente las **egipcias**, que también son gruesas pero con gracia.

A comienzos del siglo XX se recuperan las letras de palo seco, que se refinan de la mano de la coherencia geométrica. Por otra parte, se diseñan tipografías inspiradas en las **romanas** (como la Times). A mediados de siglo se presenta el Helvetica, una de las tipografías de palo seco con más difusión. A mediados de siglo conviven las tendencias para conseguir una tipografía clara y legible para todo tipo de usos y aplicaciones con la aparición de tipografías pensadas para la baja definición de las pantallas de los ordenadores y una gran profusión de tipografías decorativas, para rotulación y experimentales.



Románica capitalis  
monumentalis s. I a. C.



Carolingia minúscula  
s. VIII a s. XI



Gótica minúscula  
s. XII a s. XV



Textura  
s. XIV a s. XV



Humanística minúscula  
s. XV a s. XVI

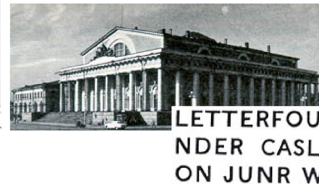


Humanística cursiva  
s. XV a s. XVI





Garamond 1531

Baskerville  
mediados s. XVIIIDidot mediados  
s. XVIIIBodoni  
1788 (1818)Primera  
Sans serif 1816Clarendon  
1844

Gill 1927



Futura 1927



Times New Roman 1931



Helvética 1957

### 3.3. El lenguaje tipográfico

El conjunto de caracteres disponibles se denomina **fuentes tipográficas**. La gama de pesos, cursivas y anchuras se conoce como **familia**. Además, tenemos un gran número de conceptos para describir las características del tipo y también su uso en el texto (que veremos más adelante).

El dibujo de la letra determina la familia. La familia tipográfica se suele identificar por el nombre del creador o de la empresa que la comercializa. Una familia suele incluir una gama de pesos, cursivas y anchos que llamamos *estilos*.

Fina	<b>Negra</b>
<i>Fina cursiva</i>	<b>Negra cursiva</b>
Rodona	<b>Extranegra</b>
<i>Cursiva</i>	Condensada
<b>Negreta</b>	Ultracondensada
<b>Negreta cursiva</b>	Estesa

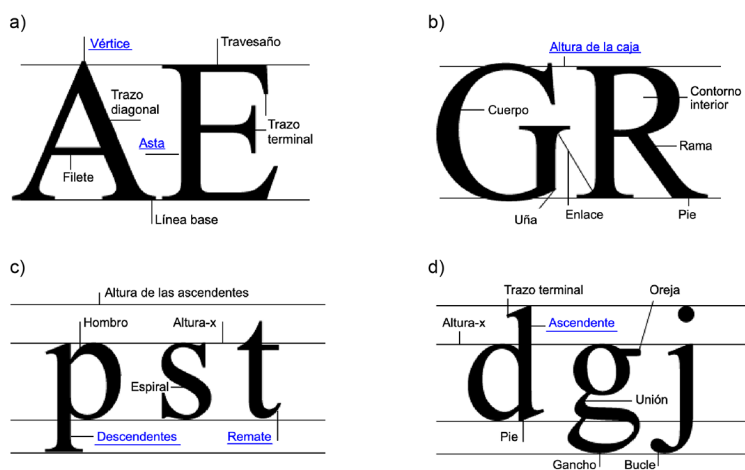
Diferentes estilos de una misma familia tipográfica.

Una **fuer**te es originalmente un conjunto de caracteres de la misma medida de un estilo determinado dentro de una familia. Sin embargo, en la tipografía digital una fuente suele incluir diversos o todos los tamaños posibles. Normalmente, una fuente incluye letras de caja alta, caja baja, versalitas, cifras, signos de puntuación, etc. Proviene del francés *fonte* ('fundición'), pasando por el inglés *fount* y la variante americana *font*.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ& abcdefg  
 hijklmnopqrstuvwxyz ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ&  
 1234567890 1234567890 1234567890 1234567890 1/3 1/4 1/2 3/3 3/4  
 Æ Œ æ œ ffl ffi ff fi + - ÷ × = % ° . : ; ! ? - - - " " " " " " [ ] /  
 Å Á Â Ã Ä Å Ñ Ç à á â ã ä å ñ ç ø ß « » ¡ ¢ → ™ ™ ® © □ ■ • \* † ‡ § ¤ €

### Descripción del carácter tipográfico

La larga tradición tipográfica ha ido creando un vocabulario para describir el aspecto y las partes de los caracteres tipográficos. Este lenguaje nos permite hablar de tipografía y comparar una fuente con otra.



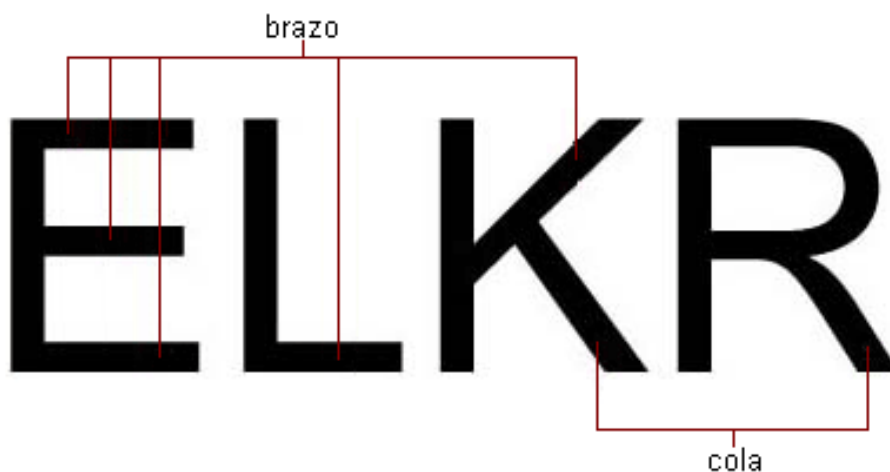
- **Vértice:** punto exterior donde se encuentran dos trazos, como en la parte superior de una A o una M o el pie de una M.
- **Asta:** trazo principal de la letra que define la forma esencial.
- **Altura de la caja:** altura de las letras de caja alta de una fuente, medida desde la línea de base hasta la parte superior del carácter.

- **Ascendente:** asta de la letra de caja baja que sobresale por encima de la altura  $x$ , como en la *b*, la *d* o la *k*.
- **Descendentes:** asta de la letra de caja baja que queda por debajo de la línea base, como en la *p* o la *g*.
- **Remate:** trazo terminal de un asta, brazo o cola. Es un elemento ornamental o de refuerzo que no es indispensable para definir el carácter.

### 3.4. El carácter tipográfico

#### 3.4.1. Descripción del carácter tipográfico

La larga tradición tipográfica ha ido creando un vocabulario para describir el aspecto y las partes de los caracteres tipográficos. Este lenguaje nos permite hablar de tipografía y comparar una fuente con otra.



#### Definiciones:

**Altura de mayúsculas:** altura de las letras de caja alta de una fuente, desde la línea de base hasta la parte superior del carácter.

**Altura  $x$ :** altura de las letras de caja baja, excluyendo los ascendentes y los descendentes. Se suele calcular precisamente a partir de la altura de la letra *x* de la caja baja.

**Anillo:** asta curva cerrada que incluye el blanco interno en letras como la *b*, la *p* o la *o*.

**Ascendente:** asta de la letra de caja baja que sobresale por encima de la altura  $x$ , como en la *b*, la *d* o la *k*.

**Asta:** rasgo o trazo principal de la letra que define su forma esencial.

**Astas montantes:** astas principales verticales u oblicuas de una letra, como la *L*, *B*, *V* o *A*.

**Asta ondulada:** rasgo principal de la *S* o la *s*. También se denomina *espina*.

**Barra:** rasgo horizontal en letras como la *A*, la *H*, la *f* o la *t*. También se denomina *asta transversal*.

**Basa:** proyección que a veces se ve en la parte inferior de la *b* o en la *G*.

**Blanco interno:** espacio en blanco dentro del anillo u ojal.

**Brazo:** parte terminal que se proyecta horizontalmente o hacia arriba, como en la *E*, la *K* o la *L*.

**Cola:** asta oblicua colgante de algunas letras, como la *R* o la *K*, que se apoya en la línea de base.

**Cola curva:** asta curva que pasa por debajo de la línea de base, como en la *Q*, o que se apoya en ella, como en la *R* o la *K*.

**Cartela:** trazo curvado o poligonal de conjunción entre el asta y el remate.

**Cuello:** enlace de conexión entre el anillo y el ojal de la letra *gr*.

**Descendente:** asta de la letra de caja baja que queda por debajo de la línea de base, como en la *p* o en la *g*.

**Gracia o serif:** trazo terminal de un asta, brazo o cola. Es un elemento ornamental o de refuerzo que no es indispensable para definir el carácter.

**Inclinación:** ángulo del eje imaginario sugerido por la modulación de espesuras de los rasgos de una letra. El eje puede ser vertical o con distintos grados de inclinación. El eje es una de las características principales que definen una familia de caracteres.

**Línea de base:** línea sobre la cual se apoya la altura *x*.

**Ojal:** porción cerrada de la letra *g* que queda por debajo de la línea de base. Si este rasgo es abierto, se denomina *cola*.

**Oreja:** ápice o pequeño rasgo terminal que a veces se añade al anillo de algunas letras, como la *u* o la *g*, o al asta de otras, como la *r*.

**Rebaba:** espacio entre el carácter y el borde del tipo.

**Vértice:** punto exterior de encuentro entre dos trazos, como en la parte superior de una *A* o una *M* o el pie de una *M*.

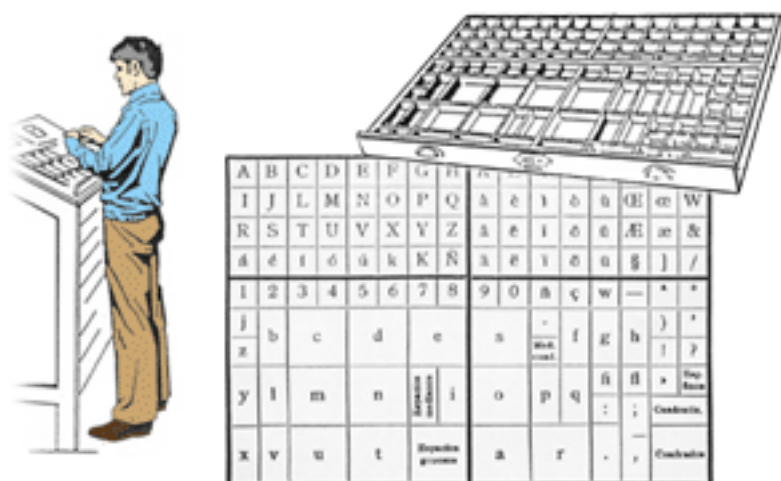
### 3.4.2. La caja alta y baja

Hablamos de **caja alta** o **caja baja** para referirnos a las mayúsculas (derivadas de las capitales romanas) y las minúsculas (originarias de la caligrafía medieval). Utilizamos este término más genérico porque, por ejemplo, las **versalitas** son letras de caja baja pero con estructura y apariencia de mayúsculas.

Pero ¿de qué **caja** hablamos y por qué a veces es **alta** y otras veces, **baja**?

El origen de esta denominación proviene de la composición de textos en tipos móviles. Cada fuente tipográfica se recogía en una caja con una casilla (o cajetín) para cada letra. Las que llamamos letras de *caja alta* se situaban en la parte superior de la caja, y las de *caja baja*, en la inferior.

Fijaos en que hay letras (como la *c*, la *d*, la *e*, etc.) que tienen el cajetín mayor porque, al ser más frecuentes, la fuente incluye más tipos de estas letras.

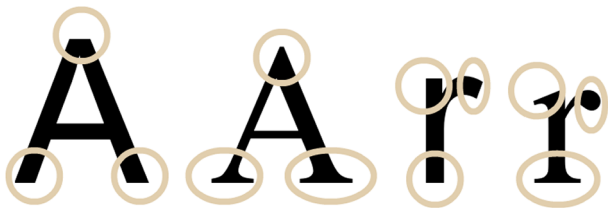


### 3.4.3. Rasgos y terminales

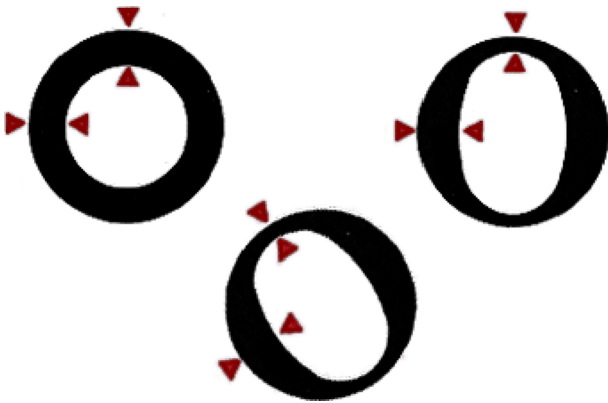
En un análisis del tipo podemos diferenciar entre **rasgos** y **terminales**. Los rasgos o trazos principales pueden ser **uniformes**, si mantienen un grueso constante, y **modulados**, si lo varían. En caso de que haya modulación, sugiere un eje que puede ser vertical o inclinarse en diferentes grados según la tipografía. En la extremidad de los rasgos se pueden encontrar **trazos terminales** (también se denominan *gracia*). Dependiendo de la familia tipográfica, los terminales son de una forma u otra. Hay familias (las lineales o de palo seco) que no incluyen gracias y que se denominan en inglés *sans serif*.



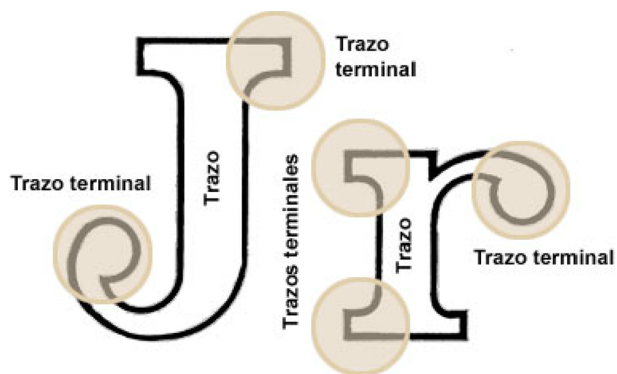
Tipos de terminales.



Serif y sans serif.



Modulación.

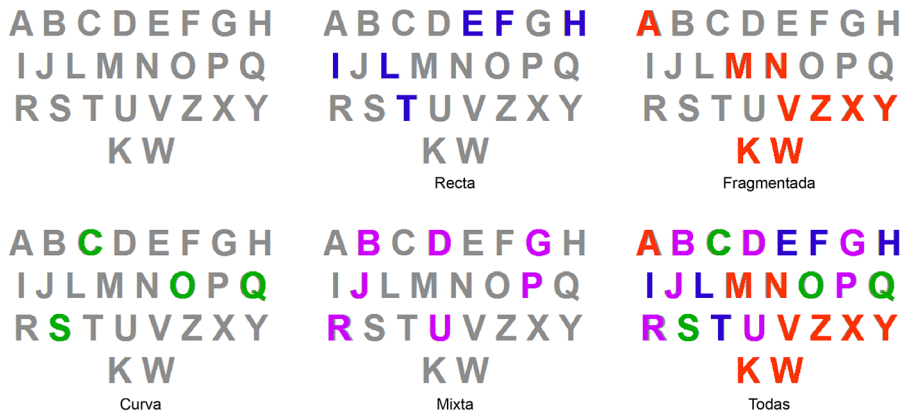


Trazos y terminales.

### 3.4.4. Estructura geométrica del carácter tipográfico

Si nos centramos en los elementos básicos de las letras, se pueden caracterizar según cuatro tipos de líneas:

- Rectas
- Fragmentadas
- Curvas
- Mixtas



### 3.5. Las familias tipográficas

Es evidente que hay familias tipográficas que tienen aspectos y características similares, pero en el intento de clasificarlas en grandes grupos no se ha encontrado un sistema definitivo (entre otras cosas, porque se continúan diseñando tipos nuevos, algunos difíciles de clasificar).

Una clasificación básica que se basa en los trazos terminales puede ser la que se muestra a continuación:



Veamos una clasificación más detallada basada en varios parámetros.

### Clasificación de las familias tipográficas según Lewis Blackwell

Humanistas o venecianas

Abefgør

**Centaur ~ Venetian 301**

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890

**Tipografías:** Centaur, Kennerly, Cloister...

**Humanistas**

- **Características:** contraste pobre entre los trazos gruesos y los finos. Modulación oblicua. Tiene trazos terminales, gruesos e inclinados. Totalmente oblicuos en los terminales de los trazos ascendentes. El filete de la e de caja baja es inclinado. Tiene un peso intenso en la apariencia general.
- **Origen:** son tipografías basadas en los escritos humanistas del siglo XV. Fueron creadas por los tipógrafos venecianos por contraposición al tipo gótico caligráfico en que se había basado Gutenberg para los primeros tipos móviles.

Romanas antiguas o Garaldas

Abefgør

**Times New Roman**

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890

**Tipografías:** Garamond, Times New Roman, Bembo...

**Antiguas**

- **Características:** contraste mediano entre los trazos gruesos y los finos. Modulación oblicua. Tiene trazos terminales inclinados. El filete de la e de caja baja es horizontal. Tiene un peso mediano en la apariencia general. La caja alta es más corta que las ascendentes de la caja alta.
- **Origen:** los primeros modelos son del impresor veneciano Aldo Manuzio (1450-1515) y el estampador Francesco Griffo, y representan una reforma y mejora de los tipos humanísticos. Sobre estos modelos el estampador y diseñador francés Claude Garamond (1500-1561) crea nuevas familias tipográficas.

Romanas de transición

Abefgør

**Caslon**

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890

**Tipografías:** Baskerville, Fournier, Caslon...

**De transición**

- **Características:** contraste mediano o alto entre los trazos gruesos y los finos. Modulación vertical o prácticamente vertical. Tiene trazos terminales delgados ligeramente inclinados u horizontales. El filete de la e de caja baja es horizontal.
- **Origen:** los esenciales en este grupo son los del tipógrafo inglés John Baskerville (1706-1775) y el fundidor francés Pierre-Simon Fournier (1712-1768).

Se denominan *de transición* porque representan un estadio formal intermedio entre los tipos romanos "antiguos" y los "modernos".



### Clasificación de las familias tipográficas según Lewis Blackwell

Romanas modernas o Bidones

Abefgor

Bodoni

abcdefghijklmnopqrstuvwxy  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890

Tipografías: Bodoni, Walbaum, ITC Zapf Book...

Modernas

- **Características:** contraste extremo entre los trazos gruesos y los finos. Modulación vertical. Trazos terminales horizontales, delgados (a veces filiformes) y generalmente encuadrados (no van disminuyendo de grueso en cuña).
- **Origen:** en 1784 el francés Firmin Didot creó una tipografía que aprovechaba las mejoras en la calidad del papel y de la impresión. El 1787 el maestro impresor italiano Giambattista Bodoni creó una nueva tipografía que se basaba en aquella. Los tipos "modernos" fueron los estándares para textos hasta el final del siglo XIX. La clasificación como "romanas modernas" indica que son una evolución de las antiguas y que nacieron a comienzos del período histórico "moderno". También se denominan *Didonas* por el apellido Didot.

Egipcias, *slab serif* o remate en bloque

Abefgor

Rockwell ~ Geometric Slabserif 712

abcdefghijklmnopqrstuvwxy  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890

Tipografías: Clarendon, Rockwell, Serifa...

Egipcias

- **Características:** no hay contraste entre los trazos. Modulación vertical. Trazos terminales horizontales, del mismo grueso que las astas y generalmente encuadrados. Gran altura x. La g de caja baja casi no desciende.
- **Origen:** surgen en Inglaterra a partir del 1817, destinadas a la rotulación y a la publicidad. Pensadas para producir más impacto por su peso, estructura mecánica y monolínea. Como titulares, solían acompañar textos en tipografías modernas. Clarendon (1845) es la familia prototípica de este grupo. A partir del 1920 se diseñan tipos egipcios basados en geométricas de palo seco, como Futura. Rockwell (de 1934) es una de ellas. En 1967 Adrien Frutiger presenta la *Serifa* como versión *slab serif* de la tipografía Universo. El nombre de egipcias parece responder al gusto por lo que es egipcio en el momento de su aparición, pero no mantiene ninguna relación formal con el arte de los faraones. También se han denominado *square serif* o *Mecanes* y antiguas, cuando aparecieron por primera vez.

Grotescas de palo seco, *sans serif* o lineal a

Abefgor

News Gothic

abcdefghijklmnopqrstuvwxy  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890

Tipografías: News Gothic, Franklin Gothic, Trade G...

L. grotescas

- **Características:** cambios de contraste de grueso en la caja baja. Modulación vertical. Sin remates. Cierta dureza en las curvas. Ojal cerrado de la g de caja baja. Suele tener un gran peso en la apariencia general.
- **Origen:** aparecen a principios del siglo XIX, destinadas a la rotulación. Disponibles sólo en caja alta. En la primera década del siglo XX ya aparecen familias completas (Alternate Gothic, Franklin Gothic, News Gothic) que incluyen caja baja. Se denominan grotescas por la carencia de finura, armonía y belleza respecto de los tipos romanos. También se denominaron *góticas* por tener un peso y una presencia de negro equiparable a los tipos góticos de Gutenberg (los ganaban en legibilidad).

### Clasificación de las familias tipográficas según Lewis Blackwell

Neogrotescas de palo seco, *sans serif* o lineal b

Abefgor

Univers ~ Zurich

abcdefghijklmnopqrstuvwxy  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890

Tipografías: Univers, Akzidenz Grotesk, Helvetica...

#### Neogrotescas

- **Características:** menos contraste de grueso de trazo que las grotescas. Se aleja de la "escritura con pluma". Modulación vertical. Sin remates. Bocal de la C más abierto. La G de caja alta tiene una uña. La g de caja baja tiene el ojal abierto. Suele tener un peso importante en la apariencia general si no se trata de versiones *light*.
- **Origen:** Akzidenz Grotesk, lanzada por la fundición Berthold en 1896 y conocida en América como estándar, es una de las primeras de este grupo. De su influencia en los tipógrafos de la escuela de diseño suiza nacieron tipografías como la Helvética (de Max Miedinger y Edouard Hoffman) y la Univers (de Adrian Frutiger). Su nombre deriva de la inspiración en las conocidas como *grotescas*.

Geométricas de palo seco, *sans serif* o lineal c

Abefgor

Avant Garde

abcdefghijklmnopqrstuvwxy  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890

Tipografías: Futura, Kabel, Avant Garde...

#### L. geométricas

- **Características:** sin modulación. El eje se percibe como vertical. El grueso de los trazos tiende a ser constante. Sin remates. Tipos contruidos a partir de las formas geométricas básicas (cuadrado, triángulo, círculo). La A de caja alta suele acabar en un vértice puntiagudo. La G de caja alta no tiene uña.
- **Origen:** tipo que responde a las ideas racionalistas y que mantienen unas proporciones clásicas. La tipografía más conocida y consolidada en el uso es la Futura, diseñada en 1927 por Paul Renner. Se clasifican como geométricas por la base constructiva.

Humanistas de palo seco, *sans serif* o lineal

Abefgor

Gill Sans

abcdefghijklmnopqrstuvwxy  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890

Tipografías: Gill Sans, Optima, Goudy Sans...

#### L. humanísticas

- **Características:** gruesos de trazo con modulaciones. Modulación vertical. En algunos casos insinúan remates. La G de caja alta no tiene uña. La g de caja baja suele tener el ojal cerrado.
- **Origen:** se inspiran en las inscripciones romanas y en los manuscritos humanistas del renacimiento (como las del grupo humanista y las Garalda), a pesar de que conservan características de las de palo seco (concretamente la aparente ausencia de remate y la presencia de negro). Responden al interés por encontrar una tipografía de palo seco con una buena legibilidad, que sea útil a la vez para rotulación y cuerpo de texto. Aparecen a partir de la segunda mitad del siglo XX, con un precedente que se puede incluir en el grupo de 1925: la *Goudy sans*.

**Clasificación de las familias tipográficas según Lewis Blackwell**

De escritura, imitación o caligrafía o *scripts*



**Snell Roundhand**

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890

**Tipografías:** Snell R., Shelley Andante, Brush Script...

**De escritura**

- **Características:** grupo muy amplio que comparte la inspiración en la caligrafía.
- **Origen:** se basan en la imitación de la escritura manual, en un intento de simularla. En muchos casos el reto es conseguir una unión creíble entre caracteres para imitar la escritura continua. Hay familias que simulan diferentes tipos de herramientas (plumón, pincel) o con varios grados de floritura. Se utilizan habitualmente en participaciones de boda y tarjetas de visita convencionales. En libros de texto, como aproximación a la caligrafía de "maestro de primaria", se ha utilizado una variante que simula una caligrafía redonda, con blancos internos muy abiertos y modulación vertical.

Difíciles de clasificar

**OCR-A**

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890

**Souvenir**

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
 1234567890

**Tipografías:** Friz Q., Souvenir, OCR-A, Cooperplate...

**Inclasificables**

- **Características:** aquí reunimos caligrafías que son la pesadilla de quien intenta clasificarlas. Las hay con toda clase de características: imitación de la letra gótica, tipografías inspiradas en el Arte Nouveau o modernismo, utilizadas para rotular tiendas o portadas de disco; las que se inspiran en las marcas al grabar la piedra (llamadas glíficas); una amplia gama creada para la baja resolución de las pantallas de los ordenadores, de las impresoras o para un buen reconocimiento digital de caracteres (OCR). Y también en aquéllas que, desde el punto de vista actual, tienen rasgos de diferentes grupos que se han explicado anteriormente. Hay categorías "decorativas", "de rotulación", "de fantasía", "glíficas", "electrónicas", que han intentado reunir algunas de estas características en grupos. Nos falta perspectiva histórica para saber si las podremos encajar en grupos nuevos o si la clasificación de tipografías será un tema definitivamente abierto.



Comparación de las familias tipográficas.

### 3.5.1. Combinación tipográfica

El tipógrafo novel que haya de proyectar un libro debería empezar por explorar en primer lugar las posibilidades que ofrece la unidad tipográfica (el uso de una sola familia tipográfica), y sólo debería pasar a combinar tipos diferentes cuando su gusto se haya consolidado y depurado. [...] Un libro donde se utilice un solo tipo será en el peor de los casos solamente mediocre; el error en la combinación de familias produce resultados nauseabundos."

J. M. Pujol; J. Solà (1995). *Ortotipografía; manual del autor, el autoeditor y el diseñador gráfico*. Barcelona: Columna.

Esta cita puede ser extremadamente categórica, pero en líneas generales resulta un buen consejo para cualquier producto gráfico utilizar una o como máximo dos tipografías. Si éste es el caso, los mismos autores recomiendan: "Cuando se combinan dos tipografías, hay que evitar el peligro de caer en la ambigüedad: deben ser familias bien contrastadas".

#### Dos letras que combinan

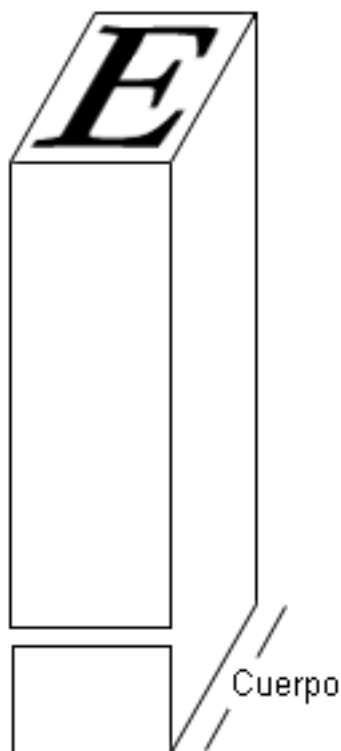
Frutiger  
Mérilien

#### Dos letras que no combinan

Mérilien  
Times

### 3.6. Composición tipográfica

Composición de texto: letras, palabras, líneas



Representación esquemática de un tipo de imprenta.

### 3.6.1. Unidades para medir tipos

"Durante más de 250 años después de la invención de los tipos móviles que hizo Gutenberg, cada fundición produjo tipos con sus propias especificaciones y medidas, lo que significaba que un tipo no era intercambiable entre una fundición y otra. En respuesta a esta situación caótica, el grabador francés Pierre Simon Fournier formuló el sistema de puntos en 1737."

C. Perfect (1992). *Guía completa de la tipografía*. Barcelona: Blume.

Este sistema, modificado por Firmin Didot en 1785, que definió el punto en 0,0148 pulgadas (0,03759 cm), es el que se utiliza en la Europa continental. En Gran Bretaña y Estados Unidos se utiliza un sistema creado en 1870 que define el punto en 0,0138 pulgadas (0,03505 cm).

Si el punto es la unidad básica, el **cícero** es la unidad mayor: 12 puntos equivalen a un cícero. En los países anglosajones, 12 de sus puntos son una **pica**. Para establecer la correspondencia se puede decir que una distancia de 14 puntos Didot europeos equivale a una distancia de 15 puntos anglosajones.

El cícero se denomina así en España, Francia y Alemania; en Italia, la misma medida se denomina *riga*, y en Holanda, *augustijn* o *aug*.

### 3.6.2. El tamaño

El tamaño de una fuente tipográfica no depende ni de la altura de la caja alta, ni de la altura de los ascendentes, ni de la altura  $x$ , sino que depende de la altura del **cuerpo**. El cuerpo es un recuadro de la misma altura para todas las letras que en los tipos metálicos correspondía a la medida de la pieza. El tamaño del cuerpo se mide en puntos. Si utilizamos dos familias tipográficas, la misma medida de cuerpo puede no ser equivalente a una medida aparentemente igual para las dos. La diferencia entre la altura  $x$ , la altura de los ascendentes y la forma de la letra puede hacer que una tipografía parezca más grande que otra del mismo tamaño. En este caso, es mejor guiarnos por nuestra impresión visual.

### 3.6.3. Espaciado del tipo

El espaciado de un carácter se define por el **cuadratín**, cuya medida tiene que ver con la del cuerpo.

"En un sistema básico de 18 unidades, una *M* de caja alta (la letra más ancha) tiene 18 unidades; la *o* de caja baja, 10 unidades, y la *i* de caja baja, 4 unidades."

C. Perfect (1992). *Guía completa de la tipografía*. Barcelona: Blume.

### 3.6.4. Espacio entre letras y entre palabras

El espaciado entre letras (que también se denomina *kern* o *intercarácter*) determina la regularidad del texto y no es igual para todas las combinaciones de letras. Los sistemas digitales suelen permitir su modificación, los sistemas más simples sólo posibilitan tres niveles indefinidos –compacto, normal y amplio–, y los sistemas de autoedición permiten controlar esta distancia por valores numéricos.

El espaciado entre palabras debe posibilitar una lectura fluida, no ha de ser demasiado ancho ni demasiado estrecho. Por regla general, corresponde a la anchura de una letra de espaciado medio, como la *a*, la *r* o la *n* de caja baja.

### 3.6.5. El cran

Las letras que dejan mucho espacio blanco (como la *T* de caja alta) crean, visualmente, una separación con respecto a la letra anterior o la siguiente. Esto se corrige superponiendo una letra en el espacio horizontal de la otra. Es lo que denominamos *cran*, que originalmente era una muesca en el tipo metálico y que actualmente es una corrección que suele estar programada de manera informática y que, si no lo está, podemos modificar con un espacio entre letras de valor negativo.



Sin nuesa AGUA Te

Con nuesa AGUA Te

El cran es la superposición de una letra en el espacio horizontal de otra letra adjunta para evitar los desagradables espacios vacíos.

### 3.6.6. Interlínea

Es el espacio entre una línea de texto y la siguiente. Si no se inserta un espacio vertical adicional entre líneas de tipo, se dice que la composición es sólida. A un cuerpo 14, una interlínea 14. Los valores de la interlínea se refieren a la suma de la medida del cuerpo más el espacio intermedio. En la composición manual se añadía espacio entre líneas insertando tiras de plomo. 14/14 quiere decir que los cuerpos de una línea se tocan con los de abajo. 14/16, que hay 2 puntos entre los cuerpos. 14/13, que los cuerpos de las dos líneas se superponen. La interlínea debe evitar que los ascendentes y descendentes se lleguen a tocar prácticamente, con lo cual crearían un texto de apariencia compacta y difícil de leer. La interlínea mínima habitual (según la familia) suele ser a partir de un punto mayor que el cuerpo. Una interlínea demasiado grande también dificultaría la lectura.

## 3.7. Composición de texto: columnas y páginas

### 3.7.1. Anchura de columna

El texto se suele dividir en columnas dentro de una misma composición, cuya anchura suele depender del tamaño del texto y de la familia tipográfica. Una opción correcta suele tener entre 60 y 65 caracteres. La anchura entre columnas o canal es relativamente libre y afecta en gran manera a la composición general de la página.

### 3.7.2. Alineación

El texto se puede alinear a la derecha, a la izquierda, al centro de manera simétrica, justificado o compuesto asimétricamente.

"¡Oh, Señor; Dios Omnipotene! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendicion que Vos reservais al género humano para sus últimos dias; un arte sumamente útil á toda la sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me ocupase en un arte y oficio tan elevados, os suplico me guieis con vuestro Santo Espíritu par que sólo use de él en honor vuestro"

**A.E. del Olmo (1880). "La tipografía y los tipógrafos" Madrid**

Alinearlo a la izquierda es bastante habitual. En este caso se dice que forma bandera hacia la derecha (como si estuviera atado a un palo a la izquierda).

"¡Oh, Señor; Dios Omnipotene! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendicion que Vos reservais al género humano para sus últimos dias; un arte sumamente útil á toda la sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me ocupase en un arte y oficio tan elevados, os suplico me guieis con vuestro Santo Espíritu par que sólo use de él en honor vuestro"

**A.E. del Olmo (1880). "La tipografía y los tipógrafos" Madrid**

La alineación a la derecha se usa menos, porque hace difícil encontrar el principio de la línea siguiente. Se suele utilizar en pie de foto cuando la imagen queda a la derecha.

"¡Oh, Señor; Dios Omnipotene! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendicion que Vos reservais al género humano para sus últimos dias; un arte sumamente útil á toda la sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me ocupase en un arte y oficio tan elevados, os suplico me guieis con vuestro Santo Espíritu par que sólo use de él en honor vuestro"

**A.E. del Olmo (1880). "La tipografía y los tipógrafos" Madrid**

El texto centrado presenta una gran dificultad de lectura continua, pero por la simetría produce un efecto de composición clásica que puede ser interesante.



"¡Oh, Señor; Dios Omnipotene! La tipografía es un arte glorioso y noble : una bendicion que Vos reservais al género humano para sus últimos dias; un arte sumamente útil á toda la sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me ocupase en un arte y oficio tan elevados, os suplico me guieis con vuestro Santo Espíritu par que sólo use de él en honor vuestro"

**A.E. del Olmo** (1880). "La tipografía y los tipógrafos"  
Madrid

*Justificado* quiere decir que el texto está alineado a izquierda y derecha. El lector no tiene dificultad para encontrar la línea siguiente y el texto se puede tratar compositivamente como un bloque regular.

#### ¿Cómo se consigue la justificación?

Aumentando el interletrado y el espacio entre palabras (esto está automatizado en los sistemas informáticos). El resultado puede ser contraproducente si la columna es estrecha y hay espaciados que fragmentan el texto, al ser más anchos que el interlineado.

"¡Oh, Señor; Dios Omnipotene!  
La tipografía es un arte glorioso y noble:  
una bendicion que Vos reservais al género humano  
para sus últimos dias; un arte sumamente útil á toda la  
sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable  
Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me  
ocupase en un arte y oficio tan elevados,  
os suplico me guieis con vuestro Santo Espíritu  
par que sólo use de él en honor vuestro"

**A.E. del Olmo** (1880). "*La tipografía y los tipógrafos*" Madrid

Componer el texto de manera asimétrica puede tener un efecto visual interesante. Por lo que respecta al contenido, es evidente que dificulta la lectura, pero lo puede reforzar en un texto de tipo poético si la fragmentación está estudiada y refuerza el sentido y el ritmo del texto.

### 3.7.3. División del texto

El texto se divide en párrafos, que se pueden distinguir entre ellos añadiendo separación mayor que la interlínea habitual. Esta separación no debe llegar a ser tan ancha como una línea en blanco, porque el texto quedaría demasiado fragmentado. La mayoría de los programas de composición de texto permiten añadir un espacio anterior o posterior al párrafo con valores medidos por puntos.

Otro modo de diferenciar el párrafo es con los sangrados: la inserción de un espacio en la primera línea del párrafo. La tradición editorial dice que este espacio debe ser de entre 1 y 2 cuadratines y que no se ha de utilizar en el primer párrafo de un capítulo o en el primero después de un título.

**Oración cotidiana para los tipógrafos.**

¡Oh, Señor; Dios Omnipotene! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendición que Vos reservais al género humano para sus últimos días; un arte sumamente útil á toda la sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me ocupase en un arte y oficio tan elevados, os suplico me guieis con vuestro Santo Espíritu par que sólo use de él en honor vuestro.

Vos sabeis, Señor, que para ejercer esta profesion se requiere una exquisita diligencia, un cuidado contínuo y un profundo conocimiento de los caracteres de muchas lenguas; por lo mismo, os invoco en mi ayuda á fin de que componiendo o corrigiendo, trabaje con escrupolosidad.

**A.E. del Olmo** (1880). *La tipografía y los tipógrafos*. Madrid.

Espacio de media línea entre párrafos.

**Oración cotidiana para los tipógrafos.**

¡Oh, Señor; Dios Omnipotene! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendición que Vos reservais al género humano para sus últimos días; un arte sumamente útil á toda la sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me ocupase en un arte y oficio tan elevados, os suplico me guieis con vuestro Santo Espíritu par que sólo use de él en honor vuestro.

Vos sabeis, Señor, que para ejercer esta profesion se requiere una exquisita diligencia, un cuidado contínuo y un profundo conocimiento de los caracteres de muchas lenguas; por lo mismo, os invoco en mi ayuda á fin de que componiendo o corrigiendo, trabaje con escrupolosidad.

**A.E. del Olmo** (1880). *La tipografía y los tipógrafos*. Madrid.

Sangrado a partir del segundo párrafo. Sin espacio entre párrafos.

**Oración cotidiana para los tipógrafos.**

¡Oh, Señor; Dios Omnipotente! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendición que Vos reservais al género humano para sus últimos días; un arte sumamente útil á toda la sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me ocupase en un arte y oficio tan elevados, os suplico me guieis con vuestro Santo Espíritu par que sólo use de él en honor vuestro.

Vos sabeis, Señor, que para ejercer esta profesion se requiere una exquisita diligencia, un cuidado continuo y un profundo conocimiento de los caracteres de muchas lenguas; por lo mismo, os invoco en mi ayuda á fin de que componiendo o corrigiendo, trabaje con escrupulosidad.

**A.E. del Olmo (1880).** *La tipografía y los tipógrafos.* Madrid.

Párrafo francés y espacio medio entre párrafos.

### 3.8. Composición de página

Tanto en los productos impresos, como en los de soporte digital que se presentan en pantalla hay un espacio delimitado que actúa como **marco** de la composición. Dentro de él se compone el texto, que se puede combinar con otros elementos visuales.

Un aspecto que hay que tener en cuenta es la determinación de los márgenes entre el límite del marco y el área donde se dispone el texto. Para definirlos se deben tener en cuenta las proporciones generales del marco y las de los márgenes entre ellos. Es habitual dejar un margen mayor abajo que arriba e inferior a los lados. Si es un libro, el espacio debe ser diferente en la parte exterior e interior. En libros y revistas, la doble página se percibe como una composición integrada y se considera el margen interior como la suma de los de las páginas contiguas. La composición en doble página tiende a ser simétrica en productos convencionales.

No es habitual que haya un elemento en el límite del marco; cuando se hace se dice que está a sangre, porque está en la línea en la que la guillotina corta el papel en un producto impreso. En estos casos, el elemento se extiende un poco fuera del papel (en la zona de sangrado, ajustable en los programas de diseño y autoedición) por si la guillotina se desplazara un poco. Las imágenes pueden estar a sangre y, en algún caso, los textos, si se trata de titulares. No se hará con los textos continuos, a no ser que se quiera dificultar la legibilidad deliberadamente.

Como recurso para la composición coherente de texto y su combinación con imágenes, se suelen utilizar **retículas** invisibles. Las imágenes se ajustan de manera que ocupan una o varias columnas de texto, o bien divisiones regulares de columnas.

### 3.8.1. Textura y color del texto

Independientemente del color de las letras, hay un color global de los bloques de texto que varía según la familia tipográfica, el estilo, el tamaño, la interlínea, el espaciado y otros factores. La interacción entre el color de las letras y el del fondo produce un efecto de **mezcla partitiva** y se percibe como un nuevo color.

En composiciones en blanco y negro se habla de gris de página para hacer referencia a este efecto que produce el texto. Un bloque de texto se puede percibir, en conjunto, como un gris más claro o más oscuro.

La forma de la letra también afecta al conjunto y genera varios **tipos de textura** que sugieren sensaciones táctiles.

#### arte glorioso ...

¡Oh, Señor; Dios Omnipotente! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendición que Vos reservais al género humano para sus últimos días; un arte sumamente útil á toda la sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me ocupase en un arte y oficio

invoco en mi ayuda á fin de que componiendo o corrigiendo, trabaje con escrupulosidad.  
¡Oh, Señor; Dios Omnipotente! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendición que Vos reservais al género humano para sus últimos días; un arte sumamente útil á toda la sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiéndome permitido

#### arte glorioso ...

¡Oh, Señor; Dios Omnipotente! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendición que Vos reservais al género humano para sus últimos días; un arte sumamente útil á toda la sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me ocupase en un arte y oficio tan elevados, os suplico me guieis con vuestro Santo Espíritu par que sólo use de él en honor vuestro.  
Vos sabeis, Señor, que para ejercer esta profesion se requiere una exquisita diligencia, un cuidado continuo y un profundo conocimiento de los caracteres de muchas lenguas; por lo mismo, os

invoco en mi ayuda á fin de que componiendo o corrigiendo, trabaje con escrupulosidad.  
¡Oh, Señor; Dios Omnipotente! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendición que Vos reservais al género humano para sus últimos días; un arte sumamente útil á toda la sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me ocupase en un arte y oficio tan elevados, os suplico me guieis con vuestro Santo Espíritu par que sólo use de él en honor vuestro.  
Vos sabeis, Señor, que para ejercer esta profesion se requiere una exquisita diligencia, un cuidado continuo y un profundo conocimiento de los caracteres de muchas lenguas; por lo mismo, os

#### Cambio interlineado

#### arte glorioso ...

¡Oh, Señor; Dios Omnipotente! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendición que Vos reservais al género humano para sus últimos días; un arte sumamente útil á toda la sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me ocupase en un arte y oficio tan elevados, os suplico me guieis con vuestro Santo Espíritu par que sólo use de él en honor vuestro.  
Vos sabeis, Señor, que para ejercer esta profesion se requiere una exquisita diligencia, un cuidado

invoco en mi ayuda á fin de que componiendo o corrigiendo, trabaje con escrupulosidad.  
¡Oh, Señor; Dios Omnipotente! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendición que Vos reservais al género humano para sus últimos días; un arte sumamente útil á toda la sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me ocupase en un arte y oficio tan elevados, os suplico me guieis con vuestro Santo Espíritu par que sólo use de él en honor vuestro.  
Vos sabeis, Señor, que para ejercer esta profesion se requiere una exquisita

#### arte glorioso ...

¡Oh, Señor; Dios Omnipotente! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendición que Vos reservais al género humano para sus últimos días; un arte sumamente útil á toda la sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me ocupase en un arte y oficio tan elevados, os suplico me guieis con vuestro Santo Espíritu par que sólo use de él en honor vuestro.  
Vos sabeis, Señor, que para ejercer esta profesion se requiere una exquisita diligencia, un cuidado continuo y un

invoco en mi ayuda á fin de que componiendo o corrigiendo, trabaje con escrupulosidad.  
¡Oh, Señor; Dios Omnipotente! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendición que Vos reservais al género humano para sus últimos días; un arte sumamente útil á toda la sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me ocupase en un arte y oficio tan elevados, os suplico me guieis con vuestro Santo Espíritu par que sólo use de él en honor vuestro.  
Vos sabeis, Señor, que para ejercer esta profesion se requiere una exquisita diligencia, un cuidado continuo y un

#### Cambio estilo

#### arte glorioso ...

¡Oh, Señor; Dios Omnipotente! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendición que Vos reservais al género humano para sus últimos días; un arte sumamente útil á toda la sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me ocupase en un arte y oficio tan elevados, os suplico me guieis con vuestro Santo Espíritu par que sólo use de

invoco en mi ayuda á fin de que componiendo o corrigiendo, trabaje con escrupulosidad.  
¡Oh, Señor; Dios Omnipotente! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendición que Vos reservais al género humano para sus últimos días; un arte sumamente útil á toda la sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me ocupase en un arte y oficio tan elevados, os suplico me guieis con vuestro Santo Espíritu par que sólo use de él en honor vuestro.

#### arte glorioso ...

¡Oh, Señor; Dios Omnipotente! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendición que Vos reservais al género humano para sus últimos días; un arte sumamente útil á toda la sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me ocupase en un arte y oficio tan elevados, os suplico me guieis con vuestro Santo Espíritu par que sólo use de él en honor vuestro.  
Vos sabeis, Señor, que para ejercer esta profesion se requiere una exquisita diligencia, un cuidado continuo y un

invoco en mi ayuda á fin de que componiendo o corrigiendo, trabaje con escrupulosidad.  
¡Oh, Señor; Dios Omnipotente! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendición que Vos reservais al género humano para sus últimos días; un arte sumamente útil á toda la sociedad, y de un modo especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me ocupase en un arte y oficio tan elevados, os suplico me guieis con vuestro Santo Espíritu par que sólo use de él en honor vuestro.  
Vos sabeis, Señor, que para ejercer esta profesion se requiere una exquisita

#### Cambio tipografía

### 3.9. Legibilidad y amenidad

"Por legibilidad entendemos la facilidad con la que las palabras se pueden leer cómodamente, a una velocidad de lectura normal."

C. Perfect (1992). *Guía completa de la tipografía*. Barcelona: Blume.

"La legibilidad se utiliza generalmente para designar la calidad de la diferenciación entre los caracteres, es decir, la claridad de las letras individuales. La amenidad de estilo es la calidad de lectura proporcionada por una obra tipográfica en la que la apretadura del texto, la interlínea y otros factores tienen una influencia decisiva en la función del tipo."

L. Blackwell (1998). *Tipografía del siglo XX. Remix*. Barcelona: Gustavo Gili.

#### 3.9.1. Legibilidad

Influyen en la legibilidad, los aspectos siguientes:

- El **diseño del tipo**: las familias que consiguen más diferenciación entre caracteres parecen más legibles. Si el diseño de letras es muy homogéneo, dificulta la lectura. Los tipos deben ser coherentes gráficamente pero diferenciados.



Un caso extremo de ilegibilidad provocada por un exceso de similitud entre letras. Un diseño de Adalberto Carl Fischl de 1900 que racionaliza y reduce las formas del alfabeto mediante una composición coherente de ángulos y curvas.

- **Gracia o letra de palo seco**: actualmente existe un cierto consenso en que las tipografías con gracia consiguen más diferenciación entre letras y, por lo tanto, más legibilidad, y se suelen utilizar en textos continuos. En rotulación (carteles, señales) se suelen utilizar familias tipográficas de palo seco porque las condiciones de lectura (a distancia, con condiciones de iluminación de todo tipo) requieren una tipografía con líneas gruesas que permitan un fuerte contraste. Si se quiere utilizar el palo seco en bloques de texto, las tipografías **lineales humanísticas** ofrecen una opción con un grado de diferenciación más elevado que las otras lineales.
- **Caja alta o baja**: la caja alta tiene una alineación horizontal uniforme que uniformiza las letras. La caja baja, con caracteres más individualizados, ofrece menos dificultad de lectura.

- El **estilo o peso**: un peso medio es más legible que una fuente fina o negrita (aunque la negrita llama la atención, dentro de un texto normal, por el peso). Las fuentes cursivas pierden legibilidad por la inclinación.
- **Anchura de la fuente**: una fuente demasiado ancha o demasiado condensada pierde legibilidad. Se suele utilizar el modo condensado para informaciones secundarias que deben ocupar poco espacio.
- El **soporte**: las propiedades del soporte influyen en la legibilidad. La baja resolución de las pantallas de televisión y de ordenador, paradójicamente, disminuye la legibilidad de las tipografías con gracia. La baja calidad del papel de impresión puede hacer necesarios tipos de trazo grueso y gracias claras como las egipcias.

### 3.9.2. Amenidad

Los aspectos siguientes influyen en la amenidad de la lectura:

- **Espaciado** entre letras y palabras: un espaciado reducido se puede percibir como un amontonamiento de letras; si es demasiado ancho, puede fragmentar el texto.

La consideración clave en escoger  
La consideración clave en  
La consideración clave

Espacio entre letras y palabras.

- **Tamaño del tipo**: es evidente que influye en la lectura, aunque se debe valorar junto con el tipo de soporte y la familia tipográfica que se elige. Generalizando, de 9 a 12 puntos sería lo más óptimo; 8 estaría en el límite y por debajo de éste sería difícil de leer. Menos de 5 es prácticamente ilegible. 14 es tolerable y por encima se acepta para titulares, pero es pesado de leer en un texto continuo.
- **Anchura de columna**: ya hemos comentado que una medida estándar podría ser de entre 60 y 65 caracteres por columna. Una columna muy estrecha fragmenta el texto; en una masa ancha el lector encuentra con dificultad la línea siguiente.
- **Interlínea**: si es demasiado estrecha, obtenemos una apretadura de texto con ascendentes y descendentes demasiado próximos. Si es demasiado ancha, interrumpe continuamente la lectura, y esto obliga a atravesar a menudo espacios blancos.

**La consideración  
clave en escoger  
una fuente de texto**

**La consideración  
clave en escoger  
una fuente de texto**

**La consideración  
clave en escoger  
una fuente de texto**

Interlínea.

- **Alineación:** la alineación a la izquierda y la justificada son las más legibles. Para textos cortos se puede utilizar la centrada o la alineada a la derecha. La justificada dificulta la amenidad de lectura si provoca demasiado espaciado entre palabras o un espaciado muy variable (eso suele suceder en columnas estrechas).

	invoco en mi ayuda á fin de q u e	a r t e sumament e útil á toda la sociedad, y de un m o d o especial á vuestra Iglesia; así, adorable Señor, habiéndome permitido vuestra gracia que yo me ocupase en un arte y oficio tan elevados, os suplico	exquistia digilenci a, un cuidado continuo y un profundo conocimi ento de l o s caractere s de muchas lenguas; por lo mismo, os invoco en mi ayuda á fin de que componi endo o corrigen
	arte glorioso ...  componiendo o corrigiendo, trabaje con escrupulosidad.		
t	¡Oh, Señor; D i o s Omnipotene! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendicion que Vos reservais al g é n e r o humano para	¡Oh, Señor; D i o s Omnipotene! La tipografía es un arte glorioso y noble: una bendicion que Vos reservais al género humano para sus últimos días; un	V o s sabeis, Señor, que para ejercer e s t a profesio n se requiere u n a

- **Contraste de color:** la utilización de colores demasiado similares (de tono y, sobre todo, de luminosidad) entre el texto y el fondo dificultarán la amenidad de la lectura. Hay que buscar un contraste fuerte: colores claros con oscuros, colores muy saturados con otros poco saturados. Para los contrastes de tono es mejor sumarlos a cambios en la luminosidad y la saturación, y evitar combinar dos colores muy saturados que compitan entre ellos, especialmente si crean un **límite vibrante**.

Actualmente existe cierto consenso de que las tipografías con gracia (serif) consiguen una diferenciación mayor entre letras y, en consecuencia, una legibilidad mayor y se suelen usar en textos continuos. En rotulación (carteles, señales) se suelen usar familias tipográficas de palo seco, ya que las condiciones de lectura (a distancia, con condiciones de iluminación de todo tipo) requieren una tipografía con grosores que no se pierdan y con un fuerte contraste. Si se quiere utilizar el palo seco en bloques de texto, las tipografías lineales humanísticas ofrecen una opción con un nivel de diferenciación más alta que las otras lineales.

Buena legibilidad

Actualmente existe cierto consenso de que las tipografías con gracia (serif) consiguen una diferenciación mayor entre letras y, en consecuencia, una legibilidad mayor y se suelen usar en textos continuos. En rotulación (carteles, señales) se suelen usar familias tipográficas de palo seco, ya que las condiciones de lectura (a distancia, con condiciones de iluminación de todo tipo) requieren una tipografía con grosores que no se pierdan y con un fuerte contraste. Si se quiere utilizar el palo seco en bloques de texto, las tipografías lineales humanísticas ofrecen una opción con un nivel de diferenciación más alta que las otras lineales.

Legibilidad reducida

### 3.10. Expresividad

a)		Arial	Helvetica	Times	b)		Normal	Cursiva	Negreta
						Arial	fuerza	<i>fuerza</i>	<b>fuerza</b>
						Helvetica	fuerza	<i>fuerza</i>	<b>fuerza</b>
						Times	fuerza	<i>fuerza</i>	<b>fuerza</b>

a) Todas las familias tipográficas son similares, porque forman parte del mismo alfabeto. b) Todas las familias tipográficas son diferentes gráficamente y evocan sensaciones dispares.

Retomando el comentario inicial, el texto es la plasmación gráfica de un lenguaje verbal. Por lo tanto, transmite información como signo, pero también como gráfico. Tener en cuenta las propiedades gráficas de la tipografía y utilizarlas como vehículo de expresión no ha de ser necesariamente incompatible con la legibilidad y la amenidad de la lectura. Pero incluso para quien quiera traspasar las fronteras de la legibilidad y experimentar con las formas, las tipografías son interesantes.

En muchos casos se pueden conseguir efectos altamente expresivos si se prescinde de cualquier elemento visual que no sea tipográfico.

### 3.11. Uso tipográfico en Internet

A la hora de trabajar con fuentes en una página web hemos de tener en cuenta algunas limitaciones de este medio.



Internet consta de una red de conexiones entre ordenadores en la cual la información debe pasar por varios puntos de enlace a altísima velocidad. El peso de los archivos, pues, siempre deberá ser el mínimo para garantizar esta velocidad de transmisión y, por lo tanto, será vital utilizar sistemas que permitan eliminar información redundante dentro de éste.

La tipografía o, mejor dicho, el estilo del texto es uno de los elementos que se quiso simplificar y se estandarizó en la creación de los protocolos de comunicación en la Red. El sistema envía todo el texto sin ningún tipo de estilo junto con una definición de estilos y unas indicaciones sobre en qué partes del texto se deberían utilizar los estilos estipulados. Estas indicaciones pueden ser en forma de etiqueta o bien de hoja de estilo CSS (hoja de estilo en cascada o *cascade style sheet*).

### **Ejemplo**

```
¿<Font face="Arial, Helvetica, sans-serif">qué tipografía elegir? </Font>
```

Esta información, enviada en código HTML, da instrucciones al navegador de cómo debe crear o reconstruir la página. En este código, no se envía la familia tipográfica que se utiliza, sólo se nombra en la etiqueta.

Las familias tipográficas disponibles en cada sistema operativo son diferentes, y aunque tienen ciertas equivalencias y similitudes, será uno de los aspectos que habremos de tener en cuenta cuando maquetemos nuestro trabajo. El navegador y la versión que utilicemos también será un factor que se deberá tener en cuenta, ya que utilizan diferentes tipos de fuentes.

El 97% de los usuarios utilizan PC con Windows como sistema operativo, o bien un ordenador Apple con Mac OS. Es evidente, pues, que dado que son la inmensa mayoría de usuarios, vuestros esfuerzos se centrarán en crear textos compatibles con estos sistemas.

Fuentes disponibles en Windows y Mac OS	
Windows	Mac OS
Arial	<b>Chicago</b>
<b>Arial Black</b>	Courier
Arial Narrow	Geneva
<b>Arial Rounded MT Bold</b>	Helvetica
Book Antiqua	Monaco
Bookman Old Style	New York
Century Gothic	Palatine
Century Schoolbook	Times
Courier	
Courier New	
Garamond	
<b>MS Dialog</b>	
MS Dialog Light	
MS LineDraw	
MS Serif	
MS Sans Serif	
<b>MS SystemX</b>	
Times New Roman	
Verdana	

En la etiqueta o en la hoja de estilo en cascada (CSS) que creamos para definir el estilo del texto, indicaremos la familia tipográfica elegida, pero también adjuntaremos la versión de ésta utilizada en otros sistemas. De este modo, nos aseguraremos de que el usuario ve el texto exactamente como nosotros lo hemos maquetado, independientemente del sistema que utilice.

Fuentes compatibles en Windows y Mac OS		
Windows		Mac
Arial	Fuentes seguras	Helvetica
Courier New		Courier
MS Sans Serif		Geneva
MS Serif		New York
Times New Roman		Times
Con Windows Fuente Pack		
Arial		Arial
Comic Sans		Comic Sans
Trebuchet MS		Trebuchet MS
Verdana		Verdana
Georgia		Georgia

Aunque a menudo las equivalencias no son exactas, serían las que presentan más similitud entre sistemas. Las familias aquí representadas son las que encontraremos por defecto en nuestro ordenador, pero se pueden añadir otras.

Si volvemos al ejemplo anterior, vemos que en la definición de la etiqueta se nos indica que primero se debe utilizar la Arial. En caso de no utilizar Windows y tener un MA, el navegador pasará a la segunda familia especificada, la Helvetica. Pero si utilizamos un sistema Linux, o no tenemos ninguna de las dos primeras, el navegador pasará a la descripción genérica Sans Serif.

### 3.11.1. Tamaño

#### Ejemplo

```
¿<Font size="2" face="Arial, Helvetica, sans-serif">qué tipografía elegir? </Font>
```

El tamaño también está indicado en la etiqueta, pero como podemos observar, no hace referencia ni a píxeles ni a puntos, sino a una escala. Por contra, en las CSS sí que podemos determinar el número de puntos de la tipografía.

Los Mac trabajan con resolución de 72 píxeles por pulgada, mientras que los PC lo hacen a 96 píxeles por pulgada. En consecuencia, existe un desajuste en la proporción del tamaño.

Mac: 12 puntos tipográficos ----- 12 píxeles (equivalencia exacta entre píxeles y puntos)

PC: 12 puntos tipográficos ----- 16 píxeles

Una misma tipografía con el mismo cuerpo en puntos se verá, pues, mayor en un PC que en un Mac.

Comparación de medidas en fuentes a 12 puntos tipográficos	
Windows	Mac OS
Arial	Arial
<b>Arial Black</b>	<b>Arial Black</b>
Arial Narrow	Arial Narrow
<b>Arial Rounded MT Bold</b>	<b>Arial Rounded MT Bold</b>
Book Antiqua	Book Antiqua
Bookman Old Style	Bookman Old Style
Century Gothic	Century Gothic
Century Schoolbook	Century Schoolbook
Courier New	Courier New
Garamond	Garamond
MS LineDraw	MS LineDraw
Times New Roman	Times New Roman
Verdana	Verdana

### 3.11.2. Selección de la tipografía

Para una buena legibilidad y usabilidad de la web hay que tener cuidado a la hora de seleccionar la tipografía.

Equivalencia puntos-píxeles		
Puntos	Píxeles	Ejemplo
15	20	murciélag o
14	19	murciélag o
13	17	murciélag o
12	16	murciélag o
11	15	murciélag o
10	13	murciélag o
9	12	murciélag o
8	11	m urciélag o
7	9	m urciélag o
6	8	m urciélag o

Fuente: <http://www.desarrolloweb.com>.

El tamaño será un factor determinante para conseguir que el usuario lea y navegue por nuestra web. Como se puede apreciar en este gráfico, las tipografías por debajo de los 7 puntos cuestan de leer, y las que se encuentran por enci-

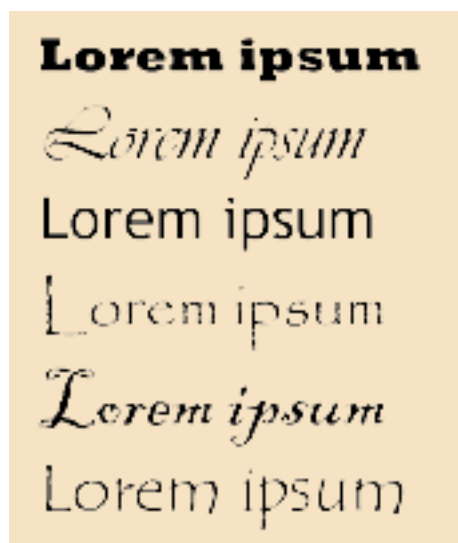
ma de 11 se espacian en exceso. Para una lectura fluida y un buen éxito de comunicación será aconsejable utilizar tipografías que se encuentren entre los cuerpos 7 y 11 puntos tipográficos (9-15 píxeles).

Es desaconsejable utilizar las tipografías con gracias en bloques de textos, ya que las terminaciones no pueden visualizarse bien y el efecto óptico obtenido es desagradable a la vista. Pero para otros usos, como títulos o nombres de apartados, se pueden utilizar sin ningún tipo de riesgo siempre que sea con un cuerpo grande.

### 3.11.3. Uso de tipografías que no son de nuestro sistema

En una página web encontramos otros textos que se deben destacar y diferenciar del resto del texto. Títulos, nombres de menú, nombres de marcas, etc. necesitan el uso de una tipografía concreta que seguramente no tendrá nuestro sistema.

La solución será crear estos textos en un programa de dibujo o de autoedición y guardarlos como GIF. Lo que obtendremos será una imagen inalterable que mantendrá sus características en cualquier navegador.



## 4. Mapas conceptuales

### La composición visual está determinada por

Marco: desvincula la composición del fondo  
 Proporción: establece relación de medida (otros elementos y entorno)  
 Retícula: disposición física, emplazamiento

### La expresión gráfica está determinada por los valores siguientes:

#### Expresión gráfica

**Calidad:** característica descriptiva  
**Textura:** característica física  
**Estilo:** proyección de valores  
**Representación:** apariencia visual

### La expresión tipográfica está determinada por:

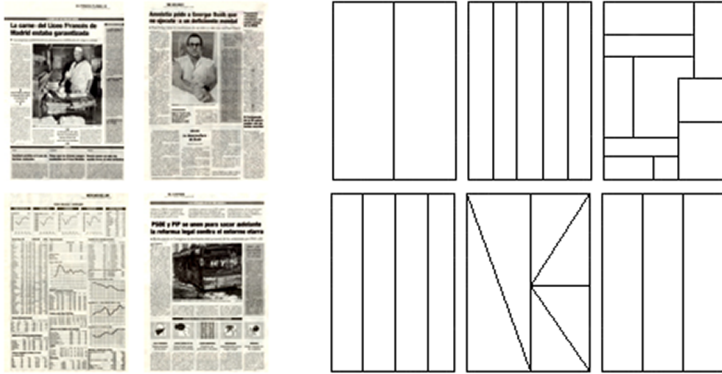
**Tipos** o caracteres tipográficos: sus características y la relación con el texto como elemento  
**Palabras:** relación entre letras (o tipos)  
**Líneas:** relación entre palabras en conjuntos tipográficos  
**Párrafos:** relación entre líneas  
**Texto:** relación entre el texto y la superficie que lo contiene

**Familia**  
**Fuente**  
**Cuerpo o medida**  
**Nuesca**  
**Interlineado**  
**Texto**  
**Ancho columna**  
**Alineación**  
**Composición de página**  
**Color**

## Actividades

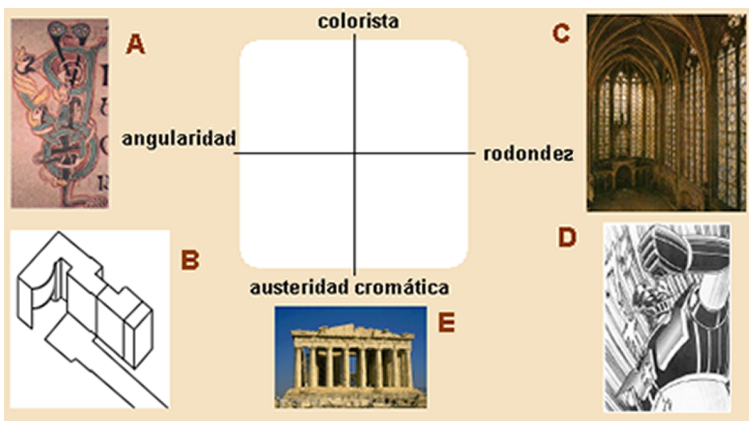
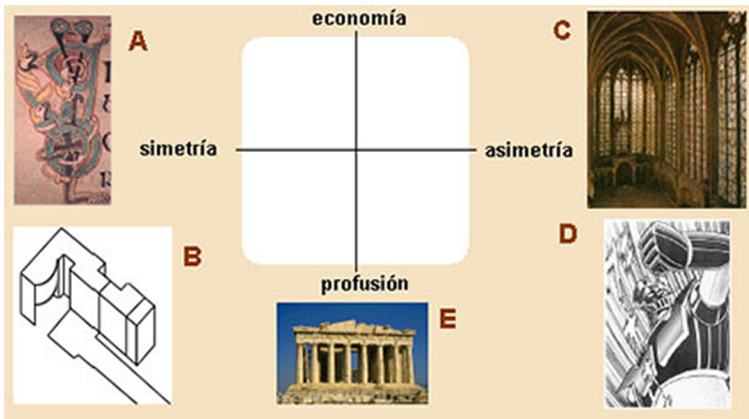
### Actividad 1

Estas cuatro páginas de diario comparten las retículas visuales. Identificad qué retículas comparten. Las podéis superponer para estudiar el caso. Indicad si son compartidas.



### Actividad 2

Situa estas cinco imágenes, arrastrando la letra correspondiente, en cada uno de los cuadros, según cómo encajen en los parámetros estilísticos. Fijaos en que los cuadros están divididos por dos ejes, que en los polos presentan conceptos contrarios. Hay que definir la imagen según la distancia respecto a los polos (cuanta más afinidad se obtenga con uno de los conceptos, más cerca de este polo se sitúa la imagen).



### Actividad 3

A partir de un fragmento del texto literario que os reproducimos, realizad una composición tipográfica creativa similar a la que os proporcionamos como muestra sobre el cuento de

Edgar Allan Poe, "Un descenso al Maëlstrom". Se trata de que "juguéis" con el uso plástico y expresivo de las tipografías y de que generéis una composición que ilustre y explicité formalmente el contenido discursivo que vehicula.

Utilizad un formato de 640 x 480 píxeles.

### Texto

"El personaje en su laberinto o una aproximación a otro modo de leer"

Por **Héctor A. Salinas**

"[...] también he escuchado muchas historias. Absolutamente nada de eso puede confirmarse. El pasado era un tiempo que no acostumbraba a usar. Yo, como todos, he escuchado rumores. Sé que le interesaban los personajes que llenan los libros. Podía, y eso puedo certificarlo, explicar la historia de cualquiera de estos últimos siglos sin aludir a los hechos, desplegando sólo las vidas de los personajes de manera que al concluir su relato daba la impresión de que había vivido por uno solo, aunque en realidad se trataba de varios, de muchos personajes enlazados unos con otros de forma casi imperceptible. Por ejemplo, un personaje que había sido un presidiario se introducía en la figura de un peluquero-dentista, a partir del cual, a su vez, aparecía un carpintero aficionado a la filosofía, brotando, luego, desde éste, la figura de un estudioso del arte, de la química o un periodista. Pero usted me entenderá si le digo que todos ellos no eran más que personajes anónimos ofreciéndonos todas las combinaciones posibles. Como otros, disfruté con él de largas horas de conversación, nada le parecía más elevado que la conversación, nada más esencial, nada más bello. En ella la palabra alcanza la mayor libertad de la que puede gozar, aun sabiendo, decía, que la gran mayoría de conversaciones, por darse al interior del mundo, están aquejadas de ese gran peligro llamado memoria. Largas horas de cafés, cigarrillos y palabras, puede usted imaginárselo. Nunca llevé ningún tipo de registro. Aplastados por el pesado cenicero metálico, no conservaba más que el recibo de la luz y el del agua, pero no más allá de los días que tardaba en ir a cancelarlos. Con los bancos, decía, no tengo tratos. Paquetes de tabaco abiertos había en la dirección que usted mirase, sobre todo en su mesa, detrás de la cual estaba la puerta de su dormitorio, a la derecha, la puerta del lavabo, y justo frente a ésta, la cocina. En sentido opuesto y hasta el umbral de entrada, se extendía, en forma rectangular, lo que deberíamos llamar, para ser más exactos, el almacén. Habrá oído decir, seguramente, que se trataba de un almacén, sí, el antiguo almacén de un colmado que durante muchos años abría sus puertas en esta misma acera, pero unos cuantos números más allá. Entre las nueve y las diez solía levantar la cortina metálica, excepto los días de subastas en que permanecía cerrado hasta cerca de las doce. ¿Cerrar?, cerraba a distintas horas, siempre a partir de las nueve, justo acabadas las noticias. Jamás le oí comentario u opinión alguna. Conectaba con el silencio o a través del silencio con el mundo. Lo suyo eran los personajes. Durante años le vi pasar de un libro a otro. Ésa era su cronología del tiempo, ininterrumpidamente todos esos años hubo sobre su mesa siempre un libro abierto, un libro a medio leer. El ritmo de los meses dependía de sus lecturas y sus lecturas dependían del ritmo de sus visitas. Conversar y leer eran las dos cosas a las que, al parecer, ofrecía su mejor disposición. Obviamente era un buen lector, y por esto un mejor escuchador. Dos veces al año se ausentaba, una de ellas en diciembre –curioso porque es la época del año en que supuestamente se disparan las ventas–, y durante el mes de junio. Después abría cada día del verano, incluso sábados y domingos –porque habrá escuchado decir que no cerraba ni sábados ni domingos. Justamente eran esos días en los que más tarde bajaba la cortina metálica. La otra puerta, –había también una puerta de madera con cristales–, permaneció siempre abierta. Era tal la indiferencia hacia ella que parecía formar parte de la pared. Ahora veo que usted la ha recuperado. Me son imprescindibles dos meses para viajar, decía. Pero muchos decían que en realidad no viajaba, sino que permanecía encerrado en el interior. Otros dicen que no, que realmente viajaba. Yo todo esto no sabría asegurárselo, pero que conocía muchísimas ciudades, eso era algo evidente. Algunos aseguran que trabajaba en unos estudios acerca de la poesía. Podría ser, aunque pone en riesgo toda su lógica del anonimato, y sobre todo porque la fijación en la cultura de palabras en propiedad, de palabras fijadas fuera de la libertad de la conversación, no le parecía que fuese en nuestros tiempos la mejor forma de cuidar de la cultura. Creía que la única forma de devolver la libertad a las palabras era recuperarlas para la conversación, sólo para la conversación, exclusivamente para la conversación. En la conversación, decía, alcanzo a percibir algo de distancia respecto a la escritura, alcanzo, decía, a sentir algo de distancia respecto a mi nombre y con esto recuperar mi voz primera. Él era un lector sin centro en el tejido social, su centro era su propia angustia. Era un lector desnudo de roles, en el mundo pero sin vestimentas. Por esto no me parece posible que trabajase en un estudio sobre poesía. Sacar la palabra de un libro para ponerla en otro libro no se lo toleraría a sí mismo, incluso, le digo más, no acababa de explicarse por qué los hombres tuvieron necesidad de sacar las palabras de la conversación, de ese lugar donde su libertad es casi ilimitada, para pasarlas a los libros, es decir, para atarlas, para comprimirlas, para desalarlas. La especulación humana, decía, brota presionada por dos abismos inaccesibles, los cuales posibilitan dos despliegues que se conjugan mutuamente. Uno es el despliegue cultural y el otro es el despliegue biográfico. Los dos abismos, en su fórmula de origen-ocaso o nacimiento-muerte, según el caso, mantienen la continuidad del movimiento



especulativo, mantienen abierta la tensión-correspondencia entre las preguntas-respuestas. El hombre, decía, todo hombre tiene que decir su palabra, pero no está obligado a fijarla fuera de la conversación. La angustia, decía, su irresoluble angustia, llevó a los hombres a ponerla por escrito, porque escribiendo se olvidaban de ella. Toda esa proliferación de libros le pareció siempre innecesaria, pero ya inevitable. De ahí su extraña relación de amor y odio hacia los libros. Son como naves, decía, millones de pequeñas barcas sobre el vaivén de las costas esperando a sus remeros, o como voces que invitan al camino con la promesa de la compañía. Necesitaba de ellos para caminar mundo adentro, necesitaba de sus personajes para soportar ese camino sin destino, pero a la vez, sentía cómo ellos le robaban su libertad, sentía cómo al escuchar rutas se volvía más insoportable a sí mismo. Estaba, creo yo, en lucha con sus libros, porque estaba en lucha consigo mismo, porque había perdido su centro, en parte por esos libros, en parte por su forma de leer. Él leía como sentía, leía con todas sus pasiones despiertas, leía con los ojos del alma. Era su alma la que se iba quedando ciega de tanto leer, era su alma la que se comenzaba a quedar desierta después de haber talado tantos árboles que le habían dado sombra. Él no leía como el especialista que busca afianzar su especialidad olvidándose de su emplazamiento. Él se quedó sin emplazamiento, se volvió contra los libros, se volvió contra el mundo, se sacudió el mundo de su cuerpo y sólo mantuvo la conversación y la lectura. Se separó del mundo pero no pudo quitarse la carga del mundo [...]"

H. A. Salinas(1997). "El personaje en su laberinto". En: Jorge Larrosa (comp.). *Imágenes del otro* (pág. 105-118). Barcelona: Virus.

### Muestra



## Bibliografía

- Albers, J.** (1996). *La interacción del color*. Madrid: Alianza Editorial ("Forma").
- Arnheim, R.** (1995). *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza ("Forma").
- Berger, J.; Christie, J.** (2000). *Te mando este rojo cadmio... Cartas entre John Berger y John Christie*. Barcelona: Actar ("Colección C").
- Blackwell, L.** (1998). *Tipografía del siglo XX. Remix*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Diccionari de la Llengua catalana.** (1995). Barcelona / Palma de Mallorca / Valencia: Institut d'Estudis Catalans / Ediciones 3 y 4 / Edicions 62 / Editorial Moll / Enciclopèdia Catalana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Dondis, D. A.** (1985). *La sintaxis de la imagen; introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Gustavo Gili ("Diseño").
- Dubuffet, J.** (1975). *Escritos sobre arte*. Barcelona: Barral ("Ediciones de Bolsillo").
- Fabris, S.; Germani, R.** (1973). *Color, proyecto y estética en las artes gráficas*. Barcelona: Editorial Edebé ("Nuevas Fronteras Gráficas").
- Faerna, J. M.; Gómez, A.** (2000). *Conceptos fundamentales de arte*. Madrid: Alianza ("Arte y Música").
- Gleick, J.** (1988). *Caos, la creación de una ciencia*. Barcelona: Seix Barral.
- Götz, V.** (2002). *Retículas para Internet y otros soportes digitales*. Index Book
- Gubern, R.** (1987). *La mirada opulenta*. Barcelona: Gustavo Gili ("Mass Media").
- Kandinski, V.** (1984). *Punto y línea sobre el plano* (ed. orig. 1926). Barcelona: Labor ("Punto Omega").
- Kandinski, V.** (1996). *De lo espiritual en el arte* (ed. orig. 1912). Barcelona: Paidós.
- Landow, G. P.** (1995). *Hipertexto; la convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Barcelona: Paidós ("Paidós Hipermedia").
- Lewin, R.** *La complejidad, el caos como generador del orden*. Barcelona: Tusquets ("Metatemas").
- Mandelbrot, B.** (1977). *La geometría fractal de la naturaleza*. Barcelona: Tusquets ("Metatemas").
- McCloud, S.** (1995). *Cómo se hace un cómic, el arte invisible*. Barcelona: Ediciones B.
- Murray G.** (1995). *El quark y el jaguar; aventuras en lo simple y lo complejo*. Barcelona: Tusquets ("Metatemas").
- Perfect, C.** (1994). *Guía completa de la tipografía*. Barcelona: Blume.
- Pujol, J. M.; Solà, J.** (1995). *Ortotipografía; manual de l'autor, l'autoeditor i el disenyador gràfic*. Barcelona: Columna.
- Sacks, O.** (1999). *La isla de los ciegos al color*. Barcelona: Anagrama ("Argumentos").
- Sanz, J. C.** (1993). *El libro del color*. Madrid: Alianza ("El Libro de Bolsillo").
- Sauzmaurez, M. de** (1995). *Diseño básico; dinámica de la forma visual en las artes plásticas (1964/1983)*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Stewart, I.; Golubitsky, M.** *¿Juega dios a los dados?* Barcelona: Crítica (Drakontos) (también publicado por Grijalbo-Mondadori).
- Stewart, I.; Golubitsky, M.** (1995). *¿Es dios un geómetra?* Barcelona: Crítica ("Drakontos") (también publicado por Grijalbo-Mondadori).
- Wong, W.** (1989). *Fundamentos del diseño bi y tri-dimensional*. Barcelona: Gustavo Gili.