El abecé de la buena tipografía

Un opúsculo de la impresión de Jan Tschichold para legos y avezados, editado por Campgràfic

Z243
.A2
T7818
2002

Esta traducción de *Erfreuliche Drucksachen durch gute Typographie* de Jan Tschichold, publicado en 1960 por Otto Maier Verlag GmbH, Ravensburg (Deutschland), sale ahora a la luz mediante un acuerdo con Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH.

La edición de esta obra ha contado con la ayuda de la Direcció General del Llibre, Arxius i Biblioteques. Conselleria de Cultura i Educació. Generalitat Valenciana.

Maquetado por Fèlix Bella usando InDesign y el tipo Janson Text e impreso sobre papel GardaPat 13 de 115 g/m^2
Asesor lingüístico: Francesc Xavier Llopis
Traducción: Esther Monzó Nebot
Universitat Jaume I
Impresión: Martín Impresores, sl

© Otto Maier Verlag GmbH, Ravensburg (Deutschland) 1960
© Campgràfic Editors, sl 2002
campgrafic@retemail.es
ISBN 84-931677-7-0
depósito legal: V-95-2002

Reservados todos los derechos: No se permite reproducir parte alguna de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado —impresión, fotocopia, etc.—, sin el permiso previo del editor.

ÍNDICE

Propósito del libro 7
La escritura puede y debe ser más clara que el habla 11
Los dos pilares de la buena tipografía 19
La escritura desde la primitiva forma fenicia hasta la invención de la imprenta 27
Rudimentos sobre los tipos de impresión 45
El sistema tipográfico 55
Algunos principios útiles 64
La letras de los anuncios y de los clichés negativos 81
El tratamiento del texto corrido 93
La colocación del bloque de texto en el papel 97
Las ilustraciones 99
La tipografía como arte 102
La coloración del papel 108
La tipografía policroma 110
Los formatos normalizados no siempre son útiles 113
Cartas mecanografiadas y copias 119
Sellos de goma 123

Los ejemplos, citas y cuanto envuelve a este libro, especialmente en el caso de la ortografía, como el lector podrá comprobar al adentrarse en sus páginas, se refieren a la cultura y a la lengua alemana. Una lengua que dio pie a algunas de las páginas más candentes de la reflexión tipográfica del siglo XX.

La belleza y la atención que autores y editores depositaron en sus obras nos obligan a un acto de homenaje con quienes desde la sencillez, la claridad y la profesionalidad desnudaron sus obras de los ropajes barrocos y coloridos caóticos para ofrecernos la estética del equilibrio como exaltación de la belleza.

Esta edición, por tanto, reproduce las características del original. Mantiene el formato, caja, márgenes, cuerpo e interlineado. Al mismo tiempo, y para sacar los guiones de partición de la caja, tal como refleja el original compuesto en plomo, se ha utilizado en esta edición el programa de maquetación InDesign.

Las nuevas tecnologías, nos obligan a advertir al lector que el tiempo transcurrido ha impuesto novedades que en un libro de tipografía, consideramos que deben mantenerse como fiel reflejo de una época, pero a su vez cabe actualizarlo. Así el autor, en el colofón y en la página 47 nos informa que utilizó la tipografía de plomo Linotype Janson-Antiqua, para la composición. También en las páginas 48 y 49 se reproducen los caracteres del tipo y su cursiva correspondiente, en los que podemos apreciar con detalle los rasgos y las numerosas ligaduras. En las páginas 60 y 61 se ejemplifica su uso en distintos cuerpos. En la actualidad, en 2001, la Linotype distribuye el tipo Janson Text digitalizado por Linotype Design Studio (1985) con el que ha sido compuesta esta edición.

Los ejemplos antes expuestos han sido reproducidos en la tipografía original como muestra de recordatorio y homenaje a la belleza de un título que, tras tres siglos aguantando el tipo, no se ha podido sustraer a los encantos de la era digital.

Lea el lector esta edición como un homenaje, pero guíese a su vez por sus líneas, sus blancos y sus ejemplos como muestras de sencillez para sus futuras inquietudes tipográficas.

Propósito del libro

Hoy por hoy, debería resultar ya evidente que el tratamiento de la escritura no es en modo alguno una tarea sencilla. No hay más que pasear por una ciudad para hallar a cada paso rótulos horrendos que coronan las tiendas y que más bien parecen obra de personas que no supieran escribir, sino solo pintar sus propios nombres por pura necesidad, y así fluyen indolentes como la lava tibia, vanidosos y aun ilegibles. Los periódicos nos ensucian las manos todos los días por una sobrecarga de tinta que produce un resultado desagradable, al tiempo que la redacción nos cansa los ojos por lo inadecuado de las letras. También las estaciones de tren o de metro, casi sin excepción, presentan los rótulos de topónimos con muestras inmundas de caracteres malogrados y carentes de toda proporción. Por no hablar de los impresos con los que tropezamos constantemente, que raramente ostentan tipos apropiados y se presentan con claridad con la misma infrecuencia; antes bien suelen ser orgías estridentes de caracteres en estampida que demuestran una indiferencia pretenciosa. ¿Y qué podríamos decir sobre dónde habría que buscar para encontrar tarjetas de presentación atentas y bellas que brinden una imagen cuidada? Y es que las buenas maneras escasean, también en lo que a la escritura se refiere.

La mayoría de la gente opina que esta situación es insalvable y que así continuará, pero no es cierto tal aserto y lo único que hay que hacer es aprender a manejar las letras. Incluso quien

no compone ni dibuja tipos puede aprender a distinguir la buena escritura de la mala, a reconocer una tipografía cuidada y eficiente, y aun, hasta cierto punto, puede ser capaz de llevarla a cabo.

Sin embargo, no hay ningún manual que se dedique a enseñar este tipo de habilidades y, aunque se haya escrito mucho sobre las letras, poco se ha dicho sobre cuestiones relativas a la disposición correcta, lúcida y, consiguientemente, bella de la escritura. Y el caso es que, aun con letras bellas, una tipografía puede resultar horrible si no se tiene en cuenta su disposición.

El publicista novel, el comerciante y, de hecho, todo aquél que encargue documentos y que trate con imprentas o que quiera que le entiendan cuando habla de los errores que encuentra en las pruebas de imprenta necesita algunos conocimientos y expresiones técnicas. El lector de estas líneas solo tiene que recordar los resultados nefastos que recibió al encargar sus tarjetas de visita. Todo aquél que precise impresos y materiales de escritura debería aprender a reconocer los inconvenientes de una disposición errónea de la letra y poderlos nombrar de un modo claro, así como conocer dónde radican los límites de lo posible. Debería ser capaz de juzgar el boceto del rótulo de una tienda, de decir si los caracteres están bien formados como tales, si el ritmo es afortunado y qué otros factores influyen en el proyecto.

Hay que reconocer, no obstante, que este lego, por así llamarlo, no se encuentra siempre en modo alguno desprovisto de todo gusto, sino que suele tener en mente algo bastante más cuidado de lo que le propone la imprenta, que, confundida

por los deseos torpes de otros clientes, quizá le presente antes algo burdo que algo puro.

Este libro pretende ofrecer a todo el mundo la preparación necesaria para entenderse de un modo inteligible con los especialistas. Es un catón y, al tiempo, algo más, puesto que no solo tiene algo que ofrecer a los legos; aun cuando solo transmite conocimientos elementales, éstos no son de ninguna manera propiedad universal: de hecho, parte de ellos son secretos.

No son los pocos trabajos sobresalientes los que informan, por ejemplo, sobre el nivel de la escritura de un país, sino que éste se define por la media de las obras. Pero esta media resulta vergonzosamente pobre y no cambiará mientras continuemos tolerándola como algo inevitable. El único camino posible para atajar el problema es, pues, despertar las conciencias, promover la crítica constructiva y, sobre todo, la capacidad de autocrítica.

Quizá las enseñanzas contenidas en este opúsculo puedan contribuir a disminuir el número de engendros tipográficos, a reducir la suma de rótulos horrendos que se encuentran en tiendas, calles y estaciones, y puede que alcancemos paulatinamente cierta cultura tipográfica. No obstante, hoy por hoy, hay que lamentar más bien un estado de barbarie en cuanto a la escritura y sus aplicaciones.

Jan Tschichold, 1960

La escritura puede y debe ser más clara que el habla

La forma atávica de la comunicación es la lengua oral. En ésta, los gestos o la expresión corporal pueden reforzar en un momento u otro la comunicación verbal; pero el gritar, ya sea a veces o por costumbre, es un signo de mala educación y, quien sabe comportarse, también es consciente de que no debe dar voces, sino hablar con suavidad.

Por otro lado, en una conversación, desconocemos en la mayoría de los casos qué es lo que nuestro interlocutor desea decirnos a continuación e, indefensos, debemos estar atentos a todo y esperar para saber lo que sigue. También la radio nos informa de las noticias de forma parecida, y por desgracia éstas suelen ser presentadas con poca destreza.

Y es aquí donde la tipografía supera a la palabra no escrita, ya que, sin ayuda de otro tipo, puede establecer las relaciones de forma clara y simultánea, algo que en la elocución oral se prolongaría en el tiempo. A ello colaboran los subrayados, los resaltes, los cambios de cuerpo y las diversas posibilidades que ofrece la buena disposición tipográfica de un texto determinado.

A esta ventaja, hay que añadir que las palabras se las lleva el viento, mientras que lo escrito perdura. Así, un discurso oral, en el mejor de los casos, deja las ideas grabadas en solo algunas personas, y a menudo durante poco tiempo; pero, impresas, éstas pueden llegar a cautivar y a influir en las mentes después de muchos años.

Además, la letra impresa no se nos impone, ya que siempre cabe la posibilidad de saltarnos páginas enteras de un libro si su lectura nos parece innecesaria; en este sentido, los epígrafes nos facilitan la búsqueda de un capítulo concreto que resulta especialmente prometedor. En cambio, el oyente de radio solo tiene la libertad de apagar el aparato, puesto que sus opciones están definidas de principio a fin. En este sentido, el lector es el único dueño y señor de su tiempo.

Por todo ello, para la tipografía sería suicida renunciar a los cuerpos de mayor peso y a otros realces que le permiten establecer distinciones y jerarquías dentro del texto, puesto que si ese fuera el caso bastaría con una máquina de escribir perfeccionada con un miserable cuerpo único. Pero, tal y como son las cosas en la realidad, una máquina de esa especie no tiene punto de comparación con el surtido de tipos de la imprenta más pequeña.

Con ello no pretendo decir que sea meritorio, ni siquiera aconsejable, que absolutamente todos y cada uno de los pequeños trabajos que se realizan deba tener una riqueza de tipos propia, sino más bien todo lo contrario. El arte de la disposición, esto es, la habilidad para componer un texto dado de modo que al lector le resulte lo más cómodo posible, que pueda asimilarlo sin ningún tipo de obstáculo, implica en gran medida que se impongan límites al uso de los distintos cuerpos o familias de tipos. Y no solo eso: son necesarios también ciertos conocimientos sobre el modo en el que hay que manejar las letras. Y eso es algo que debe aprenderse, porque una sensibilidad esforzada resulta de bien poca ayuda en este aspecto, ya que nadie nace con la capacidad de disponer la escritura de un

En la máquina de escribir
se subraya así

L e t r a s e s p a c i a d a s
e n m á q u i n a d e e s c r i b i r

La letra así espaciada molesta
y estropea la forma de la palabra
(Esto es solo aplicable a las minúsculas)

Ésta es la cursiva, ligera e inclinada,
la hermana de las romanas erguidas

modo correcto y adecuado. De hecho, la mayoría no llegan a aprenderlo nunca, y no es suficiente con que en la escuela nos hayan enseñado a escribir. El que crea que, porque sabe leer, también entiende algo de escritura cae en un error.

Para subrayar un título del mismo modo en el que lo hacemos en el colegio cuando queremos resaltar una línea o una palabra basta con una máquina de escribir, con la que también

Diferenciación confusa

dos cuerpos de letra

pueden espaciarse las minúsculas para aportar cierto énfasis. No obstante, la buena tipografía no debería recurrir jamás a ese tipo de técnicas, puesto que para ello ya existe la cursiva, la forma inclinada de los caracteres erguidos, que, aunque confiere una necesaria agitación delicada, no centellea, como sí lo hacen los caracteres espaciados.

Así pues, en tipografía no se subraya, sino que se compone el título de un cuerpo mayor o de cursiva. En el primer caso, *la diferencia entre cuerpos debe percibirse de un modo evidente*, ya que una distinción demasiado débil con cuerpos similares suele carecer de nitidez, y consecuentemente de belleza. Por ello, la mayoría de las líneas resaltadas no solo se componen de tamaños más grandes, sino que también se emplean pesos mayores. Pero la razón para esto, en la mayoría de los casos, es una sinrazón, puesto que suele bastar una distinción por el peso o la inclinación de los tipos. *La seminegra e incluso la negrita no deben emplearse sin argumentos contundentes.*

Otro uso bastante extendido es escoger como letra de título una familia de letra que tenga un aspecto distinto al de la letra base. (La letra base es el tipo con el que se compone el texto normal.) Eso disminuye un tanto la armonía, además de aportar bastante artificiosidad al discurso y regocijarse obviamente en un efecto presuntuoso.

Página de un libro de poemas de Marinetti, 1919. La forma del poema es extremadamente adecuada (no puede representarse de ningún otro modo), un caso muy raro, su exterior sirve al propósito de modo ejemplar; en definitiva, constituye un modelo para la transmisión de un texto corriente. La lectura se concentra. El estruendo de la tipografía impide que el lector se percate del contenido.

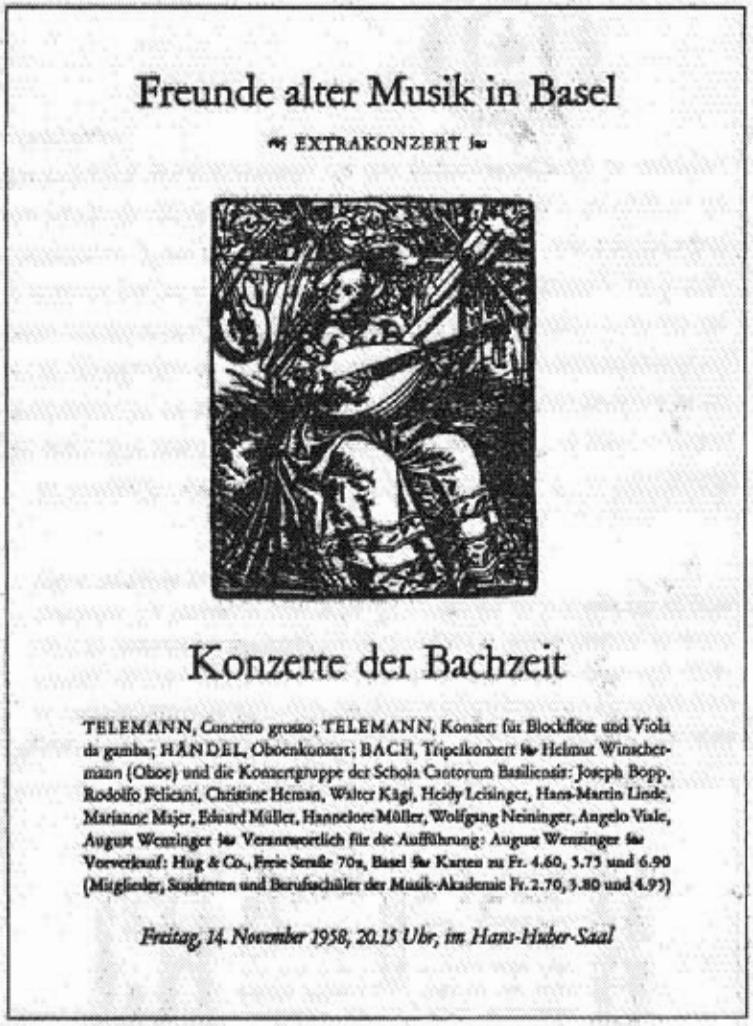
El fundador del futurismo, el poeta italiano F. T. Marinetti, un seguidor entusiasta de Mussolini en sus años más tardíos, puntualizaba ya en 1909: «Quiero provocar una revolución en la tipografía que se dirige contra la llamada armonía tipográfica, autocomplacida y vomitiva. Si hace falta, emplearemos en la misma página tres o cuatro colores diferentes y 20 letras distintas.» Y en 1912 declaraba: «Mi revolución tipográfica me permite conferir a las palabras la rapidez y la fuerza de los aviones, de los trenes, de los explosivos y de la energía atómica.»

FAC. DE ARTES VISUALES
Biblioteca "Ignacio Martínez Rondón"

Pero ya basta. Hoy día, al contemplar un puñado de impresos, los más habituales, o un periódico, la visión resulta tan desagradable como el hedor insoportable de las calles, y tan estruendosa y salvaje como el tráfico. Es precisamente ese desorden, ese estrépito embriagador y esa desconsideración —callar ante las terribles amenazas de la fisión del átomo—, lo que a uno le produce hoy el vómito. En nuestro contexto, la exaltación de Marinetti en sí misma se nos antoja puerilmente candorosa.

Hoy por hoy, un impreso solo puede producir un efecto agradable si muestra que su editor no ha perdido el juicio —a diferencia de tantos otros—; si habla con una voz regular en lugar de gritar; si se comporta de un modo civilizado sin sobresaltos; si en lugar de ser *diferente* demuestra una educación liberal, un sentido por la euritmia; en definitiva, si presenta sus mensajes con una disposición correcta. Una selección avezada de cuerpos de letra, de espacios y de realces capaces de conseguir el orden permitirá, en su realización, obtener una imagen general. Y hay que aceptar que no se puede hacer mucho más. Se dice que de algún modo se puede aprender a leer más rápidamente, pero eso es una idea equivocada y absurda; lo que sucede es que no se ha meditado bastante este concepto.

El auténtico arte de la tipografía, una tarea reservada a los capacitados para ella, excede sin duda los límites del orden inmediatamente reconocible. Que el texto de este libro resulte agradable a los ojos del lector es una cuestión que está relacionada con varias habilidades; y ciertamente no depende del hecho de que está *impreso*. Elegir la letra más adecuada,


Freunde alter Musik in Basel

EXTRAKONZERT

Konzerte der Bachzeit

TELEMANN, Concerto grosso; TELEMANN, Konzert für Blockflöte und Viola da gamba; HÄNDEL, Oboenkonzert; BACH, Tripelkonzert Helmut Winschermann (Oboe) und die Konzertgruppe der Schola Cantorum Basiliensis: Joseph Bopp, Rodolfo Felicani, Christine Heman, Walter Kägi, Heidy Leisinger, Hans-Martin Linde, Marianne Majer, Eduard Müller, Hanneloore Müller, Wolfgang Neininger, Angelo Viale, August Wenzinger Verantwortlich für die Aufführung: August Wenzinger Vorverkauf: Hug & Co., Freie Straße 70a, Basel Karten zu Fr. 4.60, 5.75 und 6.90 (Mitglieder, Studenten und Berufsschüler der Musik-Akademie Fr. 2.70, 3.80 und 4.95)

Freitag, 14. November 1958, 20.15 Uhr, im Hans-Huber-Saal

Una de las posibilidades más importantes de la buena tipografía es la utilización de un único tipo en toda la obra. En este pequeño cartel de tranvía solo se emplea la Garamond, en tres cuerpos.

medir la cantidad de palabras en una página, dar un espaciado no demasiado ancho entre palabras, o componer todo el texto de forma *regular* constituyen precisiones de gran importancia. En estas mismas páginas, por ejemplo, los bordes correctos se consiguen haciendo que parezcan homogéneos con un amor especial, sacando los guiones 2 puntos respecto a las palabras no divididas; de otro modo, acabarían por roer los bordes (compruébese tomando cualquier texto que se tenga cerca). La buena tipografía es como el sirviente ideal: está siempre presente pero aun así no se le advierte; es discreto pero también un requisito para el bienestar; es callado, es suave.

La buena tipografía es esencialmente el resultado de una disposición bien meditada. Si ésta es torpe, una letra bella en sí misma no podrá evitar el error; pero, por el contrario, aun empleando tipos de una calidad media se podrá encontrar una disposición complaciente. De hecho, la torpeza en el manejo de ciertas letras es la mayor responsable de la tipografía que ofrecen los diarios y otros impresos, en su mayor parte repulsiva. La tipografía realmente acabada, sin embargo, se impone con caracteres correctamente formados, los cuales constituyen uno de los dos pilares sobre los que se asientan los buenos trabajos de la escritura.

El hecho es que todavía son extraordinariamente pocos los que se han preocupado por las letras bien formadas desde un punto de vista científico. Y, en efecto, también son escasas las buenas letras. La mayor parte de las personas solo conoce las formas, casi siempre miserables, con las que se encuentra en la calle y en los periódicos. Y si alguna vez necesitan una letra para una composición no pedirán nunca *una letra noble*, sino *algo especial*. Pero eso, lo que se aparta de lo común, acabará siendo, sin duda alguna, lo más ridículo. No se les ocurre que pueda haber letras bien formadas, sino que opinan que la calidad de la tipografía depende de lo que a los demás les pueda llamar la atención y les parezca excepcional. Estas personas tienen gran consideración por lo nuevo y lo *moderno* y no por lo que es mejor y razonable. Creen que las letras existentes ya no *funcionan*, porque ya son conocidas y no son capaces de reconocer que, en realidad, algunas de aquellas

novedades resultan repugnantes, del mismo modo en que tampoco se pueden distinguir las buenas formas y la disposición más acertada. A buen seguro que los impresos que pueda tener más cerca el lector que fija la vista en estas páginas, ya sea un sobre, una tarjeta de visita, la etiqueta de un paquete, un talón, un formulario de correos, la entrada de un concierto, una carta comercial o una factura, son muestra de una tipografía horrenda y descuidada que utiliza letras terribles. Sería una pequeña maravilla que estos impresos casuales tuvieran una apariencia bella y cuidada, y es que los impresos decentes son así de escasos.

Para todo aquél que haya disfrutado de una buena educación, el nombre de Bach y de Mozart despiertan ciertas asociaciones. En cambio, a estas mismas personas, las expresiones Breitkopf-Fraktur y Fournier-Antiqua, sus equivalentes aproximados en tipografía, no les dicen nada. En el caso de que se las encontraran, no serían capaces de nombrarlas, mientras que podrían reconocer sin dificultad la música de Mozart o de Bach. También es ampliamente conocido quién era Maillol y lo que consiguió, pero solo algunos están familiarizados con el nombre de Eric Gill, su homólogo en el terreno de la escritura.

Con todo, el poco interés que demuestran los usuarios de los impresos por la apariencia de la letra y por su disposición no es algo que se reproduzca por igual en todos los países. En Inglaterra, por ejemplo, la mayoría de personas con una buena formación tienen también conocimientos sobre tipografía, son *type-conscious*. Así, las ventajas de la Garamond no son un tema del que solo pueda hablarse con los especialistas, y

al nombrar la palabra Bodoni no nos encontramos con el simple desconocimiento. En este contexto, precisamente, nos encontramos con el rótulo del metropolitano de Londres, de Edward Johnston, con trazos de palo seco; ésta es una obra absolutamente soberbia al parecer de los grandes maestros de la escritura, que coinciden en destacarla como un modelo para cualquier encargo similar.

Por el contrario, en casi todas las estaciones de metro alemanas, las placas que indican topónimos resultan desafiantes por lo horrendo de su aspecto, exceptuando únicamente los

Berchtesgaden

viejos rótulos anteriores a 1880, que son bellos a su modo. Incluso donde ha desaparecido la letra Kochschrift, que desfila con botas militares y ciertos errores, así como con un aire no exactamente cautivador, y también allí donde se han suprimido los carteles seudogóticos de los tiempos más sombríos de la historia moderna, la forma de estos paneles tan importantes, auténticas tarjetas de presentación de todo un país, deja mucho que desear. Las palo seco, horrendas y, en su mayoría, de pesos excesivos, presentan formas de ritmos incorrectos, por no hablar de una legibilidad más que deficiente. De hecho, el apelativo [en alemán] *grotescas*, que se les ha aplicado alguna vez, es en este caso de lo más acertado. Cuando surgió esta letra se la consideró arriesgada y excepcional, por lo que se

1 Letras con remates: romana
Letras sin remate: palo seco

2 Ravensburg

3 **Ravensburg**

4 Ravensburg

la denominó así, *grotesca*. Sin embargo, una denominación más ajustada para este género sería *sin remate*, puesto que es una letra que carece de terminales, de ninguna manera sobrantes (véase 1).

Por otro lado, tampoco es muy adecuada para los carteles de las estaciones la Futura, puesto que contiene una *a* y una *g* poco claras, además de una *u* con una forma alocada (véase 2).

Y, por supuesto, tampoco la vieja palo seco del siglo XIX, cuya forma no es ni siquiera soportable (véase 3). De hecho, la única letra correcta para este fin, con la forma más despejada y noble, es la Gill Sans Serif, la palo seco de Eric Gill (véase 4).

Las letras sin remate, o *grotescas*, son hoy por hoy de una frecuencia casi inaguantable. Una alternativa aconsejable sería recurrir a la belleza de las letras romanas para titulares e inscripciones públicas importantes, como, por ejemplo, los topónimos de las estaciones y otras advertencias; por ejemplo, «No pasar», «Desvío» e indicaciones por el estilo con fines prohibitivos o de cualquier otra índole, como los que se ven en las tiendas.

Además, hay que tener en cuenta que no solo existen diferentes palo seco de gran belleza, sino que estas letras presentan también formas muy distintas. Por ello, hay que asegurarse de combinar únicamente las de la misma familia.

Esta ilustración (página siguiente, 1), por ejemplo, se compone exclusivamente de letras palo seco. Sin embargo, hay dos letras con complexiones muy diferenciadas. Las curvas de la inferior son distintas de las de la superior (la de arriba es Erbar y la de abajo Futura); la *u* y la *c*, por ejemplo, son muy dispares. La distancia entre las palabras del segundo renglón es el doble de lo que sería necesario, con lo que se destruye la imagen de la línea, y aunque la desigualdad de los cuerpos resulta suficiente, resultaría más agradable una diferenciación por la claridad. Desde el punto de vista estilístico, no deberían emplearse juntas en el mismo trabajo dos palo seco tan divergentes. Así, una letra de menor peso resultaría más agradable (página siguiente, 2).

Mainbrücke

1 **Täglich Vorführungen in der Spielwaren-Abteilung**

Mainbrücke

2 Täglich Vorführungen in der Spielwarenabteilung

De este modo, la composición es mucho mejor, más razonable, más ilustrativa. Sea como fuere, la mejor letra no sería una palo seco, y tampoco habría que utilizar una seminegra. Como de costumbre, la cursiva correspondiente a la romana brinda el contraste suplementario a la línea principal, de mayor cuerpo (véase 3).

Mainbrücke

3 *Täglich Vorführungen in der Spielwarenabteilung*

Esta familia, la romana, ofrece siempre un resultado más suave que la palo seco, fría, superficial y antipática, impersonal.

Con todo, las letras sin remate suelen producir una distinción provechosa. En tipografía, representan lo que en gastronomía serían las guarniciones picantes y los postres

dulces: estímulos para el paladar. Pero las palo seco no se digieren bien como letra de texto, del mismo modo que no podemos vivir de pimienta, anchoas y pasteles. De hecho, para los niños pequeños, que prefieren el chocolate al pan, las palo seco resultan muy adecuadas, puesto que su forma,

MAMA SUSI

simplificada y con grandes rasgos, se adecua muy bien a sus posibilidades de distinción óptica, todavía poco desarrolladas, y a la lentitud de su lectura. Los mayores suelen estar más ejercitados y acostumbran a leer más rápido que los niños; aunque parezca que algunos de ellos no leen nunca. La cuestión es si no pueden o si no les gusta.

Otra clave en la buena tipografía es la correcta disposición de las letras bellas. Los tipos buenos, la disposición correcta: éstos son los dos pilares de todo el arte de la escritura. Ambos son necesarios, puesto que el arte no puede alzarse sobre una sola pierna. Y ya que las formas del tipo son los medios de trabajo más palpables, queremos empezar ocupándonos de ellas.

DÎNER HÔTEL SPLENDIDE

Table No

VENDREDI 30 OCTOBRE 1959 · 20h

Composición de una reserva de mesa. Los *filetes ingleses*, en los que el centro se destaca gradualmente, constituyen todavía hoy medios valiosos para una tipografía cuidada.

La escritura desde la primitiva forma fenicia hasta la invención de la imprenta

A diferencia de nuestra forma de escritura, existen otras que no se basan en los signos fonéticos. Así, los pictogramas son símbolos conceptuales que se remontan a formas anteriores a la escritura misma y que servían como ayudas a la memoria, como puede ser hoy anudar pañuelos o atarse hilos en los dedos. No obstante, estos recursos mnemotécnicos no permitían establecer relaciones complejas, por lo que se hacía necesario recurrir a pinturas y a dibujos, que pueden considerarse los antecesores de los ideogramas. Un ejemplo importante de esta especie de escritura es la china, que todavía sigue viva y está altamente perfeccionada desde hace mucho tiempo. Aun así, este sistema requiere varios miles de grafías distintas, lo cual parece una exageración si recordamos que nosotros tan solo precisamos veintiséis letras y algunos signos auxiliares para plasmar todos nuestros pensamientos.

Todavía desconocemos si la invención de los signos fonéticos o caracteres, sin duda la más importante de la humanidad, surgió en un momento de inspiración o evolucionó paulatinamente a partir de los ideogramas. Lo que sí que sabemos a ciencia cierta es que la escritura griega, la madre de la antigua escritura romana, procede directamente de la escritura fenicia (véase la ilustración). Durante mucho tiempo, se asumió que esta escritura de caracteres tenía su origen en los jeroglíficos egipcios, un sistema de pictogramas. El hecho es que, entre los jeroglíficos, también podemos encontrar signos de una naturaleza fonética indudable, aunque no tienen nada que

Los antiguos caracteres semíticos septentrionales o fenicios. A excepción del signo de la *L*, se comparan mejor si se invierten. Año 1100 antes de Cristo. Se incluyen las correspondencias fonéticas.

ver con los caracteres fenicios. Los últimos hallazgos y el resultado de las investigaciones que se han llevado a cabo a este respecto parecen indicar que existe una estrecha relación entre las diferentes transcripciones fonéticas de los fenicios y una de las formas evolucionadas de la escritura silábica de la Creta antigua, y sobre todo de esta última con una escritura fonética utilizada en las inscripciones descubiertas en las proximidades del monte Sinaí.

Con todo, en los caracteres fenicios se dan algunas formas y nombres que bien pudieran haber evolucionado de un modo muy similar a los ideogramas, ya que para representar un

Formas arcaicas del alfabeto griego, con el aspecto que tenían entre los siglos VI y IV antes de Cristo. Se incluyen las correspondencias fonéticas. Dibujos de Jan Tschichold.

sonido se utilizaba la imagen de una palabra: para la *A* (en fenicio *álef* y en griego *alfa*) se empleaba la imagen de la cabeza de un buey (*álef*, 'buey'), para la *B* (*bet*, en griego *beta*) se recurría a la imagen bastante alterada de una casa (*beth*), etc. Pero este método no puede ejemplificar todos los nombres de las letras, y en realidad muchos de los signos que sí se emplean encajan muy difícilmente; sea como fuere, hay razones para considerar que todos ellos, casi sin excepción, son invenciones arbitrarias, meras ayudas a la memoria para los nuevos signos inmateriales. El hecho de que los primitivos signos fonéticos completamente desarrollados daten de la época de la ley de

Moisés, del año 1280 antes de Cristo, así como el que se encontraran en el monte Sinaí, apoya la explicación alegada de que los caracteres son una invención de Moisés. Con esta última hipótesis se justificaría la idea de que nadie más que un tartamudo separaría las palabras en sonidos, por lo que solo alguien con esta peculiaridad podría llegar al concepto de los signos fonéticos. Moisés, que era efectivamente tartamudo, llevó estos signos al pueblo de Israel al bajar del monte Sinaí junto con los diez mandamientos, que había escrito Dios de su puño y letra, como dice la Biblia (Ex 31, 18). De hecho, los resultados de las últimas investigaciones corroboran que las formas primitivas de nuestro alfabeto tienen un origen semítico.

Los fenicios, un pequeño pueblo comerciante de Asia, utilizaban un alfabeto sin vocales que ellos mismos denominaban el *Phoinikeia grammata*, los 'signos fenicios' (véase la ilustración). Probablemente, hacia el año 1100 antes de Cristo, los griegos tomaron de ellos este alfabeto y lo completaron, y no solo con los signos de las vocales, para los que transformaron algunos signos aspirados que el griego no utilizaba; además de esto, convirtieron la escritura originaria que se trazaba desde la derecha, en una escritura en renglones y, finalmente, en una escritura que se iniciaba en la izquierda. Pero lo más importante es que los signos fonéticos fenicios se convirtieron en unos símbolos tan claros, sencillos y fáciles de diferenciar que perduraron como caracteres romanos y llegaron a ser una escritura mundial. El secreto de un aspecto tan discernible —de su especial legibilidad— son los contrastes entre formas elementales: el triángulo, el círculo y el cuadrado.

No existe nada tan poderoso. Las formas de los caracteres occidentales, con los que la época de Homero erigió un monumento eterno, son prácticamente tan geniales como el descubrimiento de la propia escritura fonética. Comparadas con la escritura grecorromana, todas las demás del mundo, incluso nuestras parientes hebrea y árabe, son menos claras y más difíciles de aprender. La supremacía económica e intelectual de los pueblos occidentales que se nutrieron de la cultura mediterránea hay que agradecérsela también a la nobleza formal de la escritura grecorromana.

Los romanos aceptaron la escritura griega de las colonias del sur de Italia mucho antes de que estuviera completamente formada, en el siglo v antes de Cristo. Pero, a este nuevo alfabeto, unieron algunos signos más, suprimieron otros y modificaron el valor fonético de ciertos caracteres.

Las antiguas inscripciones griegas muestran formas geométricas sencillas, compuestas de trazos del mismo grosor (véase la ilustración). Por otro lado, las inscripciones de la época dorada de la cultura romana, hacia el año 114 después de Cristo, en la que la columna trajana se tenía por la más bella, revelan en sus rasgos el pincel plano, con el que se fijaban las formas en la piedra (véase la ilustración). Mientras que las formas griegas compuestas son en sí mismas tranquilizadoras y estáticas, en las romanas se manifiesta ya, incluso en las inscripciones litográficas, el ritmo dinámico que se aboca hacia adelante y que solo la auténtica escritura transmite a la imagen de la palabra.

La influencia creativa de Roma en la forma de nuestros caracteres resulta, principalmente en la legalidad estricta de

todos los signos, en una estructura definitiva conforme a las formas elementales de la geometría: el triángulo, el círculo y el cuadrado. Los signos *J*, *U* y *W* no se adaptan completamente a este principio, pero no aparecen hasta mucho más tarde. La belleza de las inscripciones romanas es una consecuencia de los modales latinos, de sus maneras de escribir la lengua, una mezcla acabada y conformada de cuadrados, triángulos, círculos y formas surgidas de la combinación de aquéllos. No hay otra lengua europea en la que la imagen de las palabras sea tan armónica como en la latina; solo puede comparársele el inglés, porque incorpora muchos vocablos procedentes de aquella lengua y no arrastra consigo el lastre de los acentos.

Los romanos completaron la forma de nuestra escritura de un modo tal que los caracteres, a excepción de la *Q*, se someten a un austero sistema de dos líneas y, conforme a la técnica del cincel, revelan claramente los terminales, con la que aprendieron a construir auténticos surcos. Son estas piezas tan importantes, las que unen los caracteres en la imagen de las palabras. Los terminales, en cuanto que dan conclusión a trazos verticales, proporcionan horizontalidad y difieren, a todas luces, de la inclinación que confería el pincel plano a los caracteres que con él se trazaban. En la ilustración de las páginas 34 y 35 muestro un alfabeto como el que se encuentra en la famosa inscripción de la columna trajana de Roma (año

Página opuesta: el tercio izquierdo de la inscripción de la columna trajana de Roma. Año 114 después de Cristo. Dibujos de Jan Tschichold.

En las dos páginas siguientes: alfabeto de la columna trajana de Roma completado con las formas *H*, *J*, *K*, *U*, *W*, *Y* y *Z*. Reproducción fiel de Jan Tschichold.

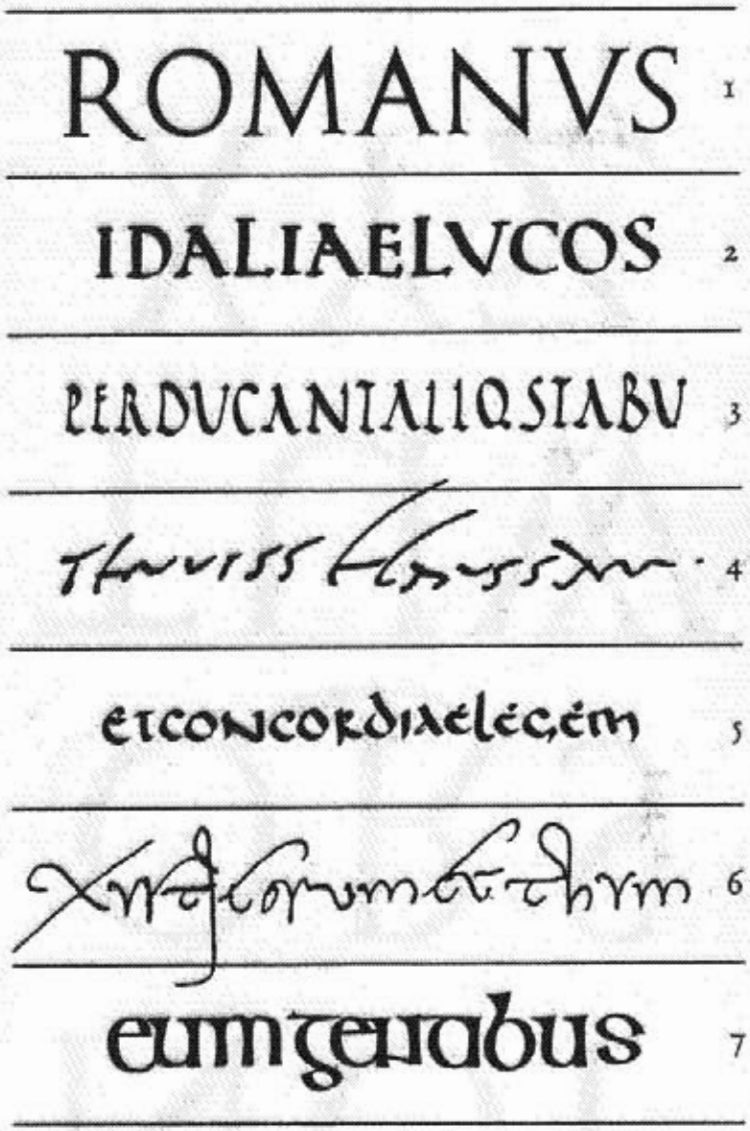
ABC
DEF
GHIJ
KLM

NOP
QRS
TUW
XYZ

114 después de Cristo) en una reproducción extremadamente cuidadosa que completa el alfabeto con *H*, *J*, *K*, *U*, *W* y *Z*. La *V*, aparentemente ausente, está contenida en la *W*. Estas formas constituyen el auténtico comienzo de la historia de la escritura europea y, quien trate con la escritura, tiene que empezar estudiando a fondo este resultado de setecientos años de evolución, terminado ya a finales del siglo I después de Cristo. Nunca se han superado las nobles proporciones de los caracteres de la columna trajana, denominadas *capitalis romana* porque constituyen el inicio, la cabeza, en latín *caput*, del desarrollo de nuestra escritura.

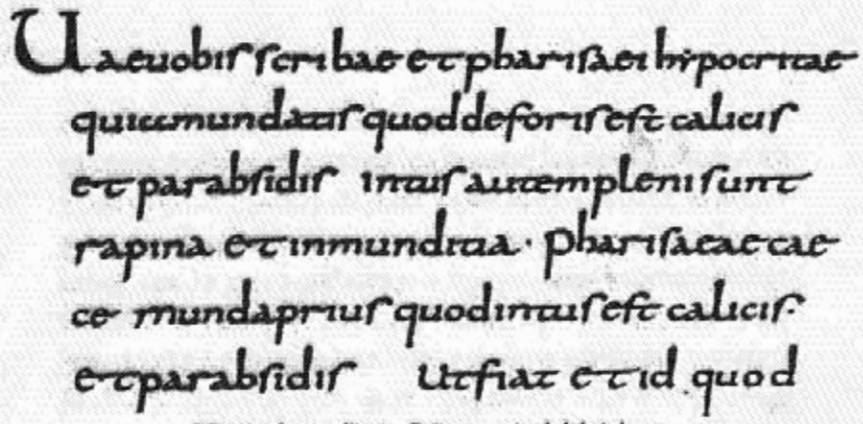
Las líneas dibujadas en las paredes y las letras de los libros romanos, creadas con pluma ancha, manifiestan la forma de la letra de un modo mucho más claro que las solemnes inscripciones litográficas. De hecho, la letra de libro de la antigua Roma, escrita con ritmo lento, la quadrata (página opuesta, línea 2) imita la escritura con cincel, pero su hermana, la rústica (enfrente, línea 3), escrita más pequeña y fluida, con terminales muy potentes, revela ya la potencia para la creación de formas del instrumento de escritura. Todavía ahora se aprecian las formas originarias de las inscripciones romanas. En definitiva, la historia de la escritura es una lucha constante entre las formas finales de las letras de monumentos

Evolución de la escritura desde las capitales romanas hasta las semiunciales. Línea 1: Letras capitales romanas. Línea 2: Quadrata, final del siglo IV. Línea 3: Rústica, siglo III o IV. Línea 4: Antigua cursiva romana de mediados del siglo I después de Cristo. Línea 5: Uncial, siglos IV a V. Línea 6: Romana moderna cursiva, mediados del siglo IV. Línea 7: Semiuncial irlando-anglosajona, año 700.



y libros, y las rápidas letras a vuela pluma de las cartas y del comercio. Las letras epistolares de los romanos, con la antigua cursiva romana, se escriben sobre papiro con delgadas plumas de caña o se arañan con el estilete en la tabla de cera (véase la página 37, línea 4); y así muestran vástagos de los caracteres que ascienden y descienden, una *e* redonda y otras consecuencias de una escritura rápida, que en las unciales (véase la página 37, línea 5) se imponen a formas válidas. La legibilidad de la escritura gana con la elevación de los terminales de *D*, *F*, *H*, *L*, *P* y *Q*, pero pierde en igual proporción con las curvas demasiado frecuentes de los caracteres *D*, *E*, *H*, *M*, *T* y *V*, anteriormente angulosos. En la cursiva romana más temprana (véase la página 37, línea 6) apreciamos todavía más astas ascendentes y descendentes, contornos incluso más acentuados. Con éstos, se abre el camino a las semiunciales irlando-anglosajonas, las primeras minúsculas o letras de caja baja (véase la página 37, línea 7).

Al lado de estos caracteres de libro escritos con lentitud, existía un número de letras nacionales de legibilidad menor destinadas al comercio y a los libros. Carlomagno, que necesitaba una letra común que pudiese escribirse con rapidez, la encargó al obispo Alkuin de York, abad de la basílica de San Martín de Tours, una escuela de escritura. Esta minúscula (véase la página 39), que ha permanecido casi inalterada hasta nuestros días, se utilizó como letra romana y es obra de Alkuin, un anglosajón que, junto con los sabios monjes que rodearon a Carlomagno, es el creador de la letra moderna más temprana. La rústica puede calificarse de una mera imitación, modificada para pluma, de las formas geométricas originales grecorroma-



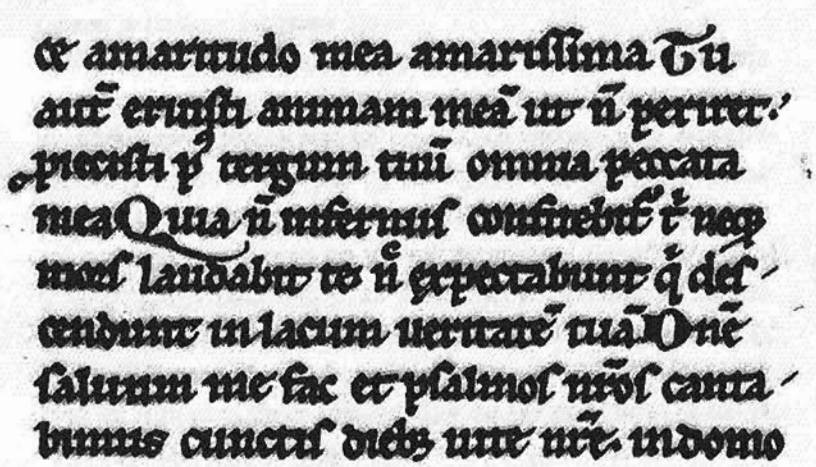
Minúscula carolingia. Primera mitad del siglo IX.

nas; no obstante, de esta nueva letra, la minúscula carolingia, puede decirse que presenta formas que se deben casi por completo a la pluma ancha. Los trazos altos y bajos de sus rasgos le confieren su imagen característica en mayor medida que los que ocasionan los movimientos de la escritura. Por todo ello, la minúscula carolingia, junto con la letra capital romana, supone el desarrollo más importante de nuestra escritura y se distingue de las letras anteriores por la sencillez, la fluidez y la claridad. Los marcados ascendentes y descendentes de la *b*, la *d*, la *f*, la *h*, la *k*, la *l*, y la *g*, la *p* y la *q* aportan a la forma de las palabras unos perfiles característicos, que potencian notablemente la legibilidad. Los contornos de las palabras escritas con letras mayúsculas o capitales conforman siempre un mero rectángulo, largo y diferente, que pese a ser indefectiblemente solemne y severo, no siempre resulta fácil de aprehender como un todo; por el contrario, la misma palabra en minúsculas o caja baja se articula de un modo

AVDE ALIQVID DIGNVM

Aude aliquid dignum

manifiesto con los trazos ascendentes y descendentes, y después, desde el Renacimiento, con el punto de la *i*. Compruébenlo con el ejemplo que aparece en la parte superior. En realidad, con las palabras escritas en mayúsculas es necesario deletrear para comprender, mientras que, con las minúsculas, acudimos al contexto, a la forma de la palabra. La letra minúscula fue la que preparó el camino para la ampliación de todo tipo de forma. Mientras los libros se componían e imprimían solo en letras mayúsculas o, como dicen los tipógrafos, en versales, debíamos hacer esfuerzos interminables para leerlas.

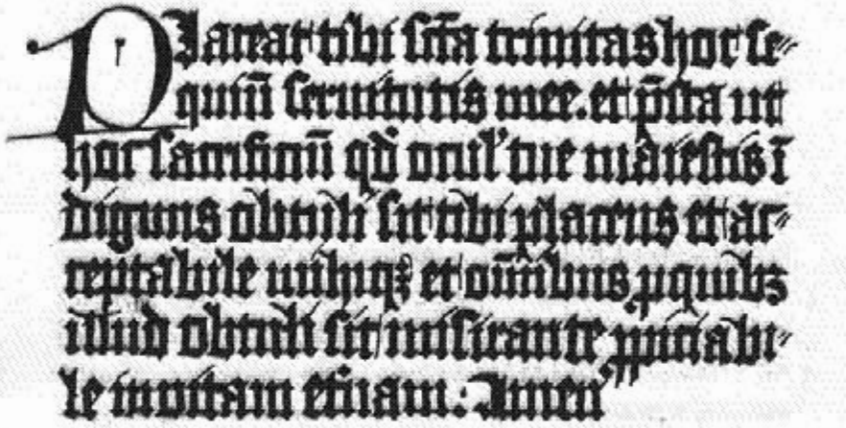


Letra manual de libro, una gótica temprana. Siglo XIII. Ligeramente reducida. La ruptura brusca de todas las formas se aprecia con claridad.

Sin embargo, solas, las mayúsculas resultan excelentes para títulos de libros, para rotular las cubiertas y, sobre todo, para todas las tareas arquitectónicas y suntuosas. En efecto, para estos casos suelen ser mejores que las minúsculas o cajas bajas, como las llaman los tipógrafos, que no pueden negar un origen dinámico, en la escritura rápida, y que presentan una apariencia profana.

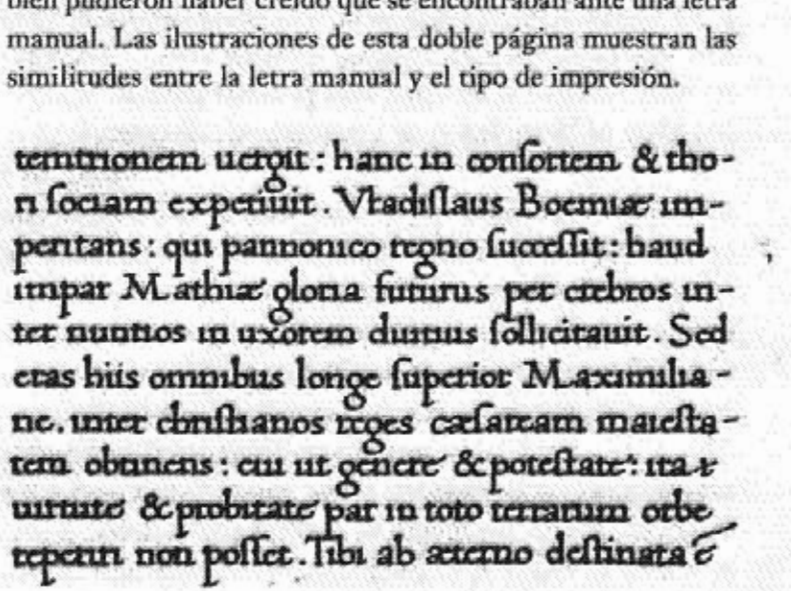
Desde el siglo XI, la escritura queda menos espaciada. En las astas curvas de los caracteres, se muestran también rupturas que son, ante todo, consecuencias de la escritura rápida, y, en segundo lugar, también responden en gran medida al estilo alto gótico, con su arco ojival. El período comprendido entre los años 1000 y 1450 produce libros compuestos e ilustrados con un gusto maravilloso e inigualable, que por desgracia resultan desconocidos para la mayor parte de la población, puesto que constituyen tesoros cuidadosamente protegidos en las bibliotecas. Incluso los documentos de la vida cotidiana de este período, como los libros escritos en pergamino, resultan obras maestras del arte de la escritura, letras ejemplares con una disposición ejemplar.

La invención de la imprenta de tipos, de Johannes Gutenberg, constituye el final de la edad media para la cultura de la escritura y del libro y da paso a la edad moderna. Inmediatamente, el arte de la impresión pudo relacionarse con el del papel, que ya había empezado a producirse a pequeña escala. Gutenberg escogió como modelo para el tipo de letra de su *Biblia de las 42 líneas* el carácter solemne de su época, la gótica de forma o *textur*, así llamada [en alemán] porque recuerda a un tejido. La reprodujo con tal acierto que los primeros lectores

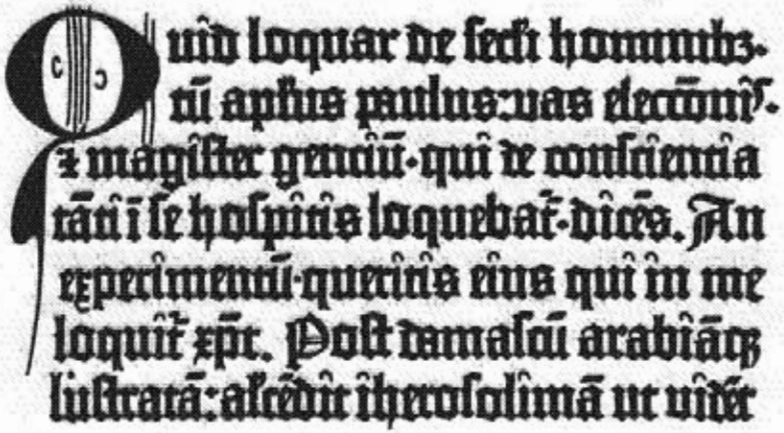


Gótica de forma manual. Siglo XV. Reducida.

bien pudieron haber creído que se encontraban ante una letra manual. Las ilustraciones de esta doble página muestran las similitudes entre la letra manual y el tipo de impresión.

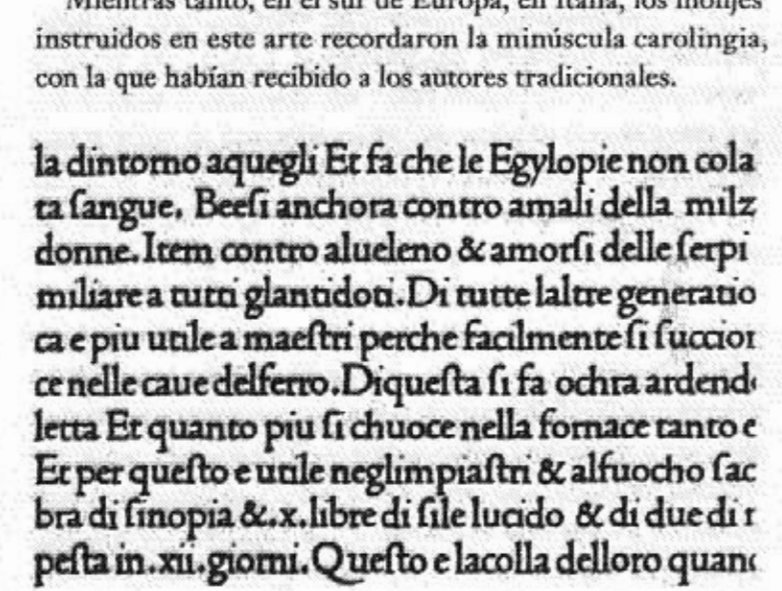


Minúscula humanística manual. 1494. Mínimamente reducida.



Letra de imprenta de la *Biblia de las 42 líneas*. Maguncia, 1456.

Mientras tanto, en el sur de Europa, en Italia, los monjes instruidos en este arte recordaron la minúscula carolingia, con la que habían recibido a los autores tradicionales.



Letra de imprenta romana desarrollada. Nicolás Jenson, Venecia, 1472.

La reprodujeron y crearon un tipo muy parecido, al que ellos mismos llamaron *antiqua* (la romana antigua). Su nombre científico es la minúscula humanística y a menudo solo se diferencia de su modelo por el punto de la *i*. Este puntito tan importante debemos agradecérselo a la gótica de forma, la cual lo requería para mejorar su legibilidad, puesto que *in* y *m*, sin el punto en cuestión, tienen una apariencia prácticamente idéntica en la composición con esta letra.

Los primeros tipógrafos empezaron a imitar la minúscula humanística y así se originaron los tipos de impresión que denominamos letra romana. En esencia, se trata de la minúscula carolingia, solo que presenta el punto de la *i* y los terminales de las minúsculas o letras de caja baja, con lo que se asemejan formalmente a los caracteres mayúsculos o versales.

El ejemplo que proponemos en la página 43 se erige por méritos propios como el más bello de la primera letra de imprenta romana antigua. Aunque, sin duda, es mucho más bella la correspondiente letra manuscrita de la página 42. Y es que resulta realmente difícil que un tipo cualquiera supere una escritura manual de belleza auténtica.

Hoy día, el arte de la escritura sigue dominado por una élite pequeñísima. Con todo, es a este grupo selecto a los que debemos agradecer los mejores tipos de impresión del presente. Solo quienes se entregan con abnegación al antiguo arte de la escritura, de un modo activo o quizá solo reflexivo, poseen las medidas válidas para determinar la calidad formal de la letra.

El que abra por primera vez el libro de muestras de una imprenta se quedará atónito por la gran cantidad de tipos que se ofrecen. Sus formas, de lo más variadas, reflejan la historia de la escritura. Cosas que se consideran antiguas siguen vigentes hoy día y, en cuestión de caracteres, los más antiguos son tan válidos ahora como entonces, e incluso mejores que muchas de las letras aparecidas con posterioridad. Lo que resulta discutible es si los tipos de impresión surgidos en épocas más recientes, por ejemplo, las letras de anuncios, están llamados a tener una vida tan larga.

La gran gama de formas distintas hace que, para el que encarga trabajos de impresión, resulte muy complicado escoger. Pero intentemos controlar la abundancia a través de la clasificación. Si procedemos así, tenemos en primer lugar los dos grupos principales: las letras quebradas y las redondas, o, como se conocen generalmente, las letras góticas y las romanas, designaciones éstas menos transparentes.

gebrochen rund

Gótica (Luthersche Fraktur) Romana (Garamond)

En la actualidad, las letras quebradas tienen un uso verdaderamente escaso, aunque hace tan solo tres décadas que el texto de todos los periódicos alemanes se componía de esta clase de letra.

Las letras góticas, el ropaje genuino de la lengua alemana, se utiliza hoy raras veces, y sin razón. Seguramente, la justi-

ficación sea que muy pocas imprentas disponen de tipos bellos para esta familia y, en la mayoría de casos en los que ofrecen alguno, se trata de una letra de una fealdad que clama al cielo. Prácticamente, no poseen más que las letras quebradas más *modernas*, que en su mayor parte son también las menos usadas; pero debieran tener en su haber las *clásicas*: la Breitkopf-Fraktur o la Luthersche Fraktur, la Alte Schwabacher y la Manuskript-Gotisch, e incluso quizá la Unger-Fraktur.

Volviendo a las letras redondas, éstas se clasifican según tengan trazos de gruesos variados, que son las romanas antiguas, o trazos de pesos aproximadamente iguales, como son las palo seco y las letras egipcias.

Antiqua

Garamond-Antiqua

Grotesk **Egyptienne**

Französische Grotesk Clarendon

Al igual que las letras góticas, las romanas proceden también de una escritura con pluma, y la romana antigua lo demuestra con bastante claridad en los terminales superiores de la *l*, la *b*, la *d*, la *i*, la *j*, la *r*, la *m* y la *n*, inclinados como si los hubiese trazado

Ältere Antiqua

lbdijmnroeft

Garamond-Antiqua

una pluma; y el mismo sentido parece traslucirse también en la impresión inclinada de las curvas. Por el contrario, las mayúsculas, o las versales, se remontan a las inscripciones de la antigua Roma y sus terminales se cimientan sobre una ligera curva del asta. Pero no es hasta el año 1500 cuando encontramos la forma actual de la romana.

Los alfabetos reproducidos en las dos páginas siguientes muestran la noble Janson-Antiqua y su cursiva, con la que se ha compuesto también el texto del presente libro. La talló en 1684 el húngaro Niklaus Kis (1650-1702) en Amsterdam, y ha sobrevivido casi ilesa al paso de los siglos.

El contraste más evidente con la forma universal de la romana antigua lo constituyen las formas de los caracteres de la romana más moderna, que suelen denominarse injustamente *antiqua* [didonas]. No es que la romana antigua sea un tanto deficiente en contraposición a la moderna, sino más bien al contrario. En esta última, un vástago de finales del siglo XVIII, se eliminaron todas las reminiscencias de la forma de pluma original. Todos los terminales son de una perpendicularidad precisa: rasgos delgados que destacan de unas astas bastante fuertes por lo afilados y por la ausencia de curvas interiores suaves. En concreto, partes claves para la legibilidad, como los trazos transversales de la *f* y de la *t*, son tan finos como

Jüngere Antiqua

lbdijmnroefnt

Bodoni-Antiqua

JANSON-ANTIQUA

ABCDEFGH
IJKLMNOPQRST
UVWXYZ
abcdefghijklmno
pqrſstuvwxyz
ffﬁﬂſiſſſſſt
12345&67890

La composición asimétrica confiere
al contenido del carácter
una naturaleza superficial, temporal, trivial;
la simetría, en cambio,
le da peso, significado, perdurabilidad.

JANSON-KURSIV

ABCDEFGH
IJKLMNOPQRST
UVWXYZ
abcdefghijklmno
pqrſstuvwxyz
ffﬁﬂſiſſſſſt
12345&67890

La composición centrada dirige
al lector hacia el contenido *de lo impreso;*
una disposición asimétrica y excéntrica
le señala la forma
y pone trabas a la palabra.

los terminales. Se pone en práctica en lo posible un principio marcadamente geométrico; el perfil de las curvas es exacto y perpendicular, y se produce con brusquedad, por describirlo de algún modo. Los contornos de estas curvas son casi completamente rectos. En definitiva, se trata de la letra fría del racionalismo. La expresión más nítida de este tipo de letra (1790) procede de Giambattista Bodoni, el conocido tipógrafo italiano, y su contemporáneo francés Firmin Didot es autor de otra letra de la misma naturaleza.

Todas las letras romanas poseen una variante inclinada derivada de la escritura comercial o rápida que se denomina cursiva. Debería servir para resaltar ligeramente las primeras líneas, pero de vez en cuando se utiliza también para poemas enteros o para componer el prólogo de algunos libros.

Die Janson-Antiqua *und ihre Kursiv*

Die Bodoni-Antiqua *und ihre Kursiv*

Otras letras poseen también su correspondiente seminegra e incluso una variante negrita:

Buchfutura Halbfette Futura Fette Futura

La Fette Antiqua, que se empleó por primera vez en 1810 en unos carteles de lotería ingleses, muestra unas formas de pesos extremos de la romana moderna:

Fette Antiqua

Los dos últimos grupos de las letras redondas, la palo seco y la egipcia, aparecieron a principios de la era industrial, en

FAC. DE ARTES VISUALES
Biblioteca "Ignacio Martínez Rendón"

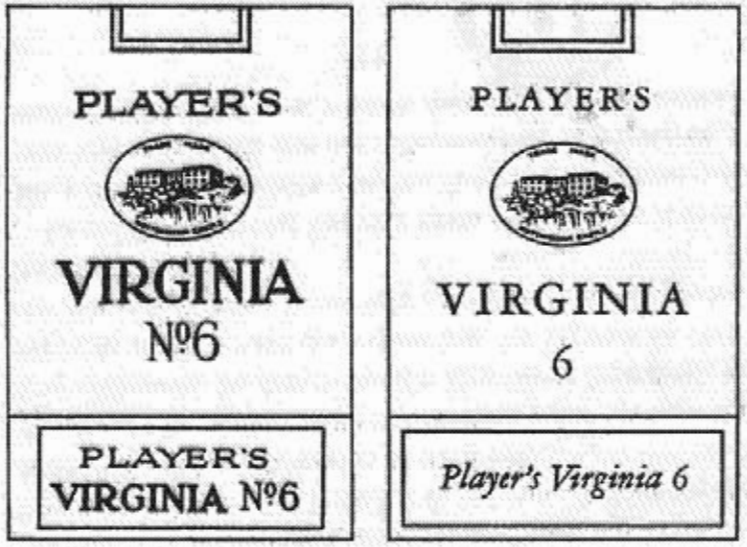
1815 (véanse las ilustraciones de la página 46). En ambos colectivos, todos los trazos poseen grosores similares y, en la palo seco, a la que podríamos denominar más acertadamente *sin remates*, se observa una ausencia total de terminales. Esta reducción audaz de las formas de los caracteres, que afecta a partes no tan irrelevantes como los legos pudiesen pensar, reduce la legibilidad de un modo significativo. En cambio, en las egipcias, estos terminales han experimentado una hinchazón improcedente que también resulta bastante perjudicial para su legibilidad. Es obvio que en líneas cortas y extensiones breves las clases de letra especiales, que es tanto como decir las clases de letras de legibilidad baja, todavía pueden soportarse; pero en los textos largos, por no hablar de libros, son una cuestión muy distinta y no pueden componerse ni de palo seco ni tan siquiera de egipcias, puesto que si se hiciese así, el lector se agotaría en seguida. Para catálogos comerciales e impresos similares, sin embargo, las palo seco resultan completamente adecuadas. Anteriormente, hemos reproducido dos letras, la Egyptienne-Abart y la Clarendon de la fundición Haas'schen de Múnich, que se diferencian de otras egipcias por disponer de terminales moderadamente intensos y por un trazado muy elaborado. Su denominación *Egyptienne* [egipcias], le recuerda a uno la nave que capturaron los ingleses en 1802 con el mismo nombre, y que llevó a Londres la famosa piedra roseta desde Egipto.

La publicidad actual fomenta hasta cierto punto el cambio, y éste afecta también a las familias de tipos, puesto que para lograr la confusión del subconsciente se requieren a veces familias comunes, y otras, necesitan formas nuevas.

Este mismo propósito es el que subyace en la creación de las palo seco y de las egipcias. Y ahora, desde hace más de cincuenta años, no dejan de aparecer nuevos *caracteres de fantasía*, letras que se ven principalmente en los titulares de impresos publicitarios. Estas letras especiales podrían adscribirse en parte al grupo de las romanas más jóvenes, aunque, también en parte, se basan en la escritura comercial. En todo caso, vienen y van, pero nunca permanecen durante mucho tiempo.

Maxim Time Script Charme

Tanto si pertenecen al grupo de las romanas más tempranas como si debemos situarlas junto con las más antiguas, o si, por el contrario, deben contemplarse como algo relacionado con la publicidad del presente, lo que es indiscutible es que las hay de mayor y de menor belleza, de mayor y de menor legibilidad. Ciertamente, un conocedor de las letras es capaz de demostrar con un análisis crítico de cada una de las partes por qué una letra es superior a otra, y con un poco de buena voluntad y la objetividad suficiente también el lego puede determinar con bastante facilidad si la legibilidad es mayor o menor en uno u otro caso. De todos modos, por lo general, es la disposición de letras con que cuenta la imprenta la que determina la elección en este campo para sus trabajos. Escoger estas letras es una cuestión que está en manos de las imprentas, por lo que deben proceder con gran cautela. La adquisición de tipos resulta muy caro, lo cual condiciona en gran medida



Dos caras de un paquete de cigarrillos. En la izquierda con una letra deficiente. La *P*, la *E* y la *R* son demasiado anchas; además, la *R* está demasiado fragmentada y resulta poco atractiva; toda la palabra *Virginia* parece atormentada y carece de ritmo. En la derecha, vemos el mismo texto con una buena letra dispuesta correctamente. Sin embargo, la imagen del castillo continúa siendo insuficiente. Así, ¿quién querría tener algo que ver con estos cigarrillos?

la atención con la que una imprenta bien gestionada escoge lo que compra. Si hay que decidir entre letras muy similares desde el punto de vista formal, las mejores son, sin duda, las que se leen más fácilmente, las que parecen más bellas, lo cual no resulta difícil de discernir ni siquiera para el lego en la materia. Éste solo debe cuidarse de no sucumbir ante el encandilamiento que produce una letra completamente nueva e inusual a sus ojos.

Aunque en la actualidad, en líneas generales, ya no resulta sencillo encontrar auténticas letras antiguas, por muy buenas y extrañas que sean ya no ofrecen ninguna garantía, aunque son de gran importancia. Y es que la buena tipografía exige un examen detallado de la estructura de un impreso y de la capacidad de organizar una composición de manera armónica.

Ich beehre mich hiermit,
meinen verehrten Gästen mitzuteilen,
daß das Restaurant ‹Falken›
am kommenden Samstag,
dem 18. April 1959, um 11 Uhr
neueröffnet wird.

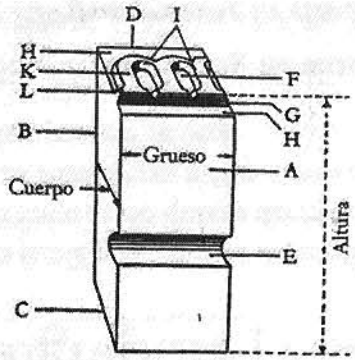
O. JANETT

Un caso extraordinario en el que un anuncio de periódico aparece compuesto con gran sencillez en una letra bella de un cuerpo grande y un peso ligero. Solo con la belleza del tipo, el anuncio ya resulta atractivo.

Agrupar en un único impreso dos familias de letras, correctas en sí mismas, puede producir muy fácilmente una sensación de conjunto desagradable si no se ajustan bien entre ellas. Estas mezclas deben dejarse al componedor experimentado, aunque la imprenta satisfará con gusto los deseos del cliente, que comienzan con una letra base.

Existen diversos tipos de impresión, la impresión tipográfica, la impresión en huecograbado, la impresión planográfica (ófset) y la impresión serigráfica. Con todo, los procedimientos de impresión en sí no son objeto de este libro, y en casi todos ellos se utilizan las letras o tipos de impresión al componer.

El *tipo* es una estructura volumétrica de metal, una aleación de plomo, zinc y antimonio. Mide entre dos y tres centímetros de altura y tiene anchos y espesores (gruesos) distintos dependiendo del tamaño del cuerpo de la letra. En la cabeza del tipo, se encuentra el ojo invertido de un carácter.



A: cara anterior; B: cara posterior; C: base; D: cabeza; E: cran; F: contorno; G: alzada; H: hombro; I: enlace; K: un asta del ojo; L: terminal o remate.

En la impresión tipográfica no se hacen cálculos con centímetros, sino con una medida propia llamada *punto tipográfico*. Doce puntos equivalen a un *cícero* y cuatro cíceros o cuarenta y ocho puntos son una *concordancia*.

1 cícero = 12 puntos

4 cíceros = 1 corcondancia

En las pruebas hay que señalar las instrucciones en cíceros y en puntos. Si nos referimos al ancho y a la altura de los formatos, nos expresaremos en cíceros, aunque en formas especialmente grandes se utilizan las concordancias. (Confróntese la regla que se incluye al pie de esta página.)

El tamaño de un cuerpo (es decir, el tamaño de las letras) se mide en puntos. El cuadro siguiente muestra una letra en sus distintos cuerpos.

	H	H	H	H	H	H	H	H	H	H
puntos:	6	8	9	10	12	14	16	20	24	28

El tamaño de los cuerpos también recibe el nombre de *fuerza de cuerpo*. Todos los caracteres presentan más o menos un ancho distinto, una característica que los diferencia de los que utiliza la máquina de escribir, que son todos iguales.

El cuerpo o la fuerza de cuerpo suelen conocerse por su denominación antigua, aunque el cajista comprende la descripción clara (16 *puntos*) tan bien como la expresión antigua (*texto gordo*). Véase a tal efecto el cuadro de las páginas 60 y 61.

Ancho de esta columna: 20 cíceros (= 5 corcondancias)

En los cuerpos mayores, se habla de 3 cíceros (esto es, 36 puntos), de 4 cíceros (48 puntos), etc.

El cuerpo en sí no puede verse en la impresión, en la que solo se aprecia el *ojo* del carácter, y lo natural, en casi todos los alfabetos, es que éste sea menor que el cuerpo. Los caracteres como la *p* y la *g* alcanzan los límites inferiores de aquél, mientras que la *b* o la *f* llegan a los superiores; por tanto, una *p* y una *b* juntas muestran la altura del cuerpo.

Kalligraphie — Cuerpo de 24 puntos

Las diferentes familias de tipos de un mismo cuerpo tienen extensiones distintas; esto quiere decir que en una línea compuesta de una letra entran más o menos caracteres de los que cabrían al componerse de otra.

Gute Schriftanordnung ist eine Kunst

Gute Schriftanordnung ist eine Kunst

Gute Schriftanordnung ist eine Kunst

Gute Schriftanordnung ist eine Kunst

Gute Schriftanordnung ist eine Kunst

Líneas distintas de letras del mismo cuerpo (12 puntos)

En cuanto al ojo, existen letras más anchas y más pequeñas, pero éstas son más pesadas de leer que las normales.

La parte de la caja que no se imprime es lo que se llama *material de blancos* y se utiliza en formas y tamaños distintos

para rellenar los espacios que no se han de imprimir. Estos blancos siguen también el sistema de puntos que, naturalmente, es más bajo que para las letras.

El *espacio* pertenece a esta categoría de blancos y, en este caso, se refiere al pequeño vacío que queda sin imprimir entre las palabras de una línea. En un mismo renglón, los espacios deben tener la misma fuerza o, mejor dicho, debe parecer que tienen la misma fuerza, y, sobre todo, es indispensable que este blanco no sea demasiado grande.

Entre las diferentes líneas existe lo que se llama el *interlineado* (no se imprime), que también se calcula en puntos. Una composición sin éste se califica de *desinterlineada*. En los ejemplos de la página de enfrente se muestra cómo la utilización de interlineados de distinto grosor altera la imagen de la caja.

Como sabemos, el cajista no se vale de centímetros, sino de *cíceros* (salvo en casos muy especiales en los que utiliza la medida de 6 puntos). Además, es frecuente que los clichés deban ser tan anchos como la caja correspondiente. Por todo ello, resulta aconsejable encargar los clichés en cíceros. Para ello, basta con determinar a cuántos milímetros equivale el ancho deseado en cíceros (por ejemplo, en el caso de esta columna: 20 cíceros = 90 mm) e indicárselo al proveedor de clichés en milímetros.

El sistema de medida que se utiliza en la impresión de libros y que hemos descrito aquí no solo es válido para la composición manual, sino también para la mecánica. Esta última imita a la manual y solo la supera por la rapidez conseguida, motivo por el que hoy día la composición mecánica es prácticamente el único sistema que se utiliza con los párrafos y los libros más

Das Wahre und Echte würde leichter in der Welt Raum gewinnen, wenn nicht die, welche unfähig sind, es hervorzubringen, zugleich verschworen wären, es nicht aufkommen zu lassen! Schopenhauer

Desinterlineada (amazacotada): lectura difícil

Das Wahre und Echte würde leichter in der Welt Raum gewinnen, wenn nicht die, welche unfähig sind, es hervorzubringen, zugleich verschworen wären, es nicht aufkommen zu lassen! Schopenhauer

Con una interlínea de 1 punto: mejor

Das Wahre und Echte würde leichter in der Welt Raum gewinnen, wenn nicht die, welche unfähig sind, es hervorzubringen, zugleich verschworen wären, es nicht aufkommen zu lassen! Schopenhauer

Con una interlínea de 2 puntos: todavía mejor

Das Wahre und Echte würde leichter in der Welt Raum gewinnen, wenn nicht die, welche unfähig sind, es hervorzubringen, zugleich verschworen wären, es nicht aufkommen zu lassen! Schopenhauer

Con una interlínea de 3 puntos: correcto

extensos. Otro inconveniente de la composición manual es que resulta más cara, aunque a menudo se mezcla con la mecánica. Con ello, los propios especialistas no siempre pueden diferenciar con seguridad estos dos tipos de composición, puesto que los productos tienen una apariencia igualmente cuidada en ambos casos.

El cajista inserta las letras línea por línea en un *componedor*; las sitúa horizontalmente en una superficie de metal guarnecida

JANSON-ANTIQUA

Letra de 6 puntos o nomparell

Buchförmige Drucksachen brauchen einen Rückentitel, da sie schließlich in einer Bücha

Letra de 8 puntos o gallarda

Buchförmige Drucksachen brauchen einen Rückentitel, da sie schließl

Letra de 9 puntos o breviario

Buchförmige Drucksachen brauchen einen Rückentitel, da sie s

Letra de 10 puntos o filosofía (también entredós)

Buchförmige Drucksachen brauchen einen Rückentitel, d

Letra de 12 puntos o cícero

Buchförmige Drucksachen brauchen einen Rücken

Letra de 14 puntos o texto

Buchförmige Drucksachen brauchen einen Rü

Letra de 16 puntos o texto gordo

Buchförmige Drucksachen brauchen ei

Letra de 20 puntos o gran parangón

Buchförmige Drucksachen brauch

Letra de 24 puntos o doble cícero

Buchförmige Drucksachen b

Letra de 28 puntos o doble texto

Buchförmige Drucksach

Letra de 36 puntos o canon

Buchförmige Druck

JANSON-KURSIV

Letra de 6 puntos o nomparell

Buchförmige Drucksachen brauchen einen Rückentitel, da sie schließlich in einer Bücha

Letra de 8 puntos o gallarda

Buchförmige Drucksachen brauchen einen Rückentitel, da sie schließl

Letra de 9 puntos o breviario

Buchförmige Drucksachen brauchen einen Rückentitel, da sie s

Letra de 10 puntos o filosofía (también entredós)

Buchförmige Drucksachen brauchen einen Rückentitel, d

Letra de 12 puntos o cícero

Buchförmige Drucksachen brauchen einen Rückentitel,

Letra de 14 puntos o texto

Buchförmige Drucksachen brauchen einen Rücken

Letra de 16 puntos o texto gordo

Buchförmige Drucksachen brauchen einen

Letra de 20 puntos o gran parangón

Buchförmige Drucksachen brauchen

Letra de 24 puntos o doble cícero

Buchförmige Drucksachen brauc

Letra de 28 puntos o doble texto

Buchförmige Drucksachen

Letra de 36 puntos o canon

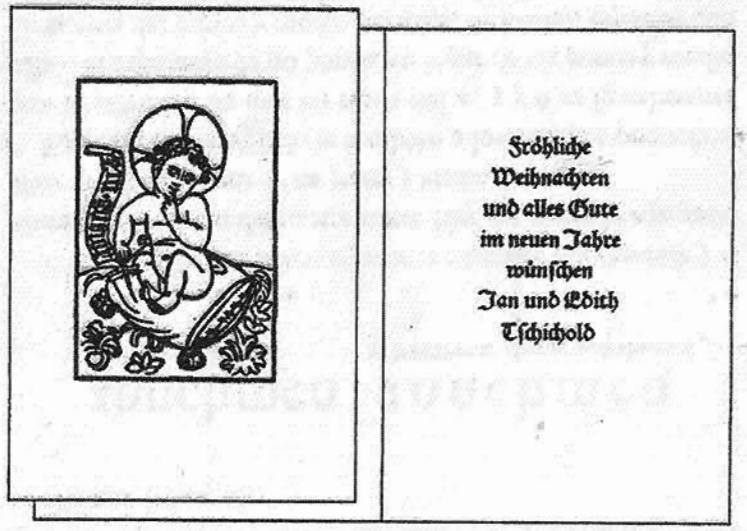
Buchförmige Drucksac

por tres de sus lados, la *galera*, y las alinea en *columnas* (un número de líneas dispuestas unas sobre otras). Una columna con la altura suficiente se *ata* (se sujeta) con una cuerda, y se *tira* una prueba. Así empieza la *corrección de galeradas*, que el corrector compara con el original para enmendar cualquier errata y que el cajista pueda rectificar la composición. Al cliente se le envían dos juegos de pruebas de composición corregida para que éste efectúe la corrección de autor y devuelva uno de estos juegos junto con el original al tipógrafo, indicándole, si es necesario, modificaciones que éste deberá realizar; de otro modo, la caja quedará inalterada. En caso de que se requieran clichés y de que éstos se encuentren ya en la imprenta, el cajista deberá incorporarlos a la composición. Con todo, hay que advertir que el pliego de pruebas, en el que pocas veces se emplea el papel definitivo no es nunca representativo de lo que será la nitidez de la impresión.

El primer pliego de pruebas se denomina *primera corrección*, el segundo *segunda corrección* y así sucesivamente. En caso de que la prueba sea correcta o deban hacerse tan solo pequeñas modificaciones, el autor concede el *tírese* o el *imprimatur* seguido de su firma. Del mismo modo en que el tipógrafo debe acompañar el original o el pliego de corrección que le precede con el que entrega, el autor también debe devolver el original o el pliego anterior junto con su respuesta. El original terminado y los pliegos utilizados se tachan con una línea gruesa para que esas páginas puedan desestimarse sin reparo.

Los clientes de las imprentas suelen emplear expresiones incorrectas o equívocas al tratar con los tipógrafos. Por ejemplo, no habría que decir «que se imprima», sino *llévese*

a componer. Tampoco debiera preguntarse «ya está impreso» si lo que quiere saberse es si *la composición ya está hecha.* De otro modo, la respuesta del tipógrafo será siempre negativa, al menos mientras no se haya dado el *tírese.* Así, lo que el tipógrafo nos da tampoco es una «impresión», sino unas *pruebas* de corrección. La *impresión* es un término que se restringe a los ejemplares terminados de la edición.



Páginas primera y tercera de una felicitación de Año Nuevo. Un espacio, cerrado, de 13,1 x 9,1 cm. Énfasis gráfico de la imagen y la letra. La schwabacher antigua utilizada es muy cercana a los tipos de 1480. La xilografía debe concebirse en colores variados. El manuscrito es presumiblemente de origen alsaciano y hay que datarlo hacia 1470. Por desgracia, la mayor parte de la orla no se ha conservado, por lo que la laminilla se había representado hasta el momento sin ningún marco. En esta ilustración, puede apreciarse que en ocasiones un único cuerpo resulta suficiente. Además, los resaltes, en textos como éste, son una costumbre anticuada.

La buena tipografía no es lo mismo que la tipografía de moda; y la tipografía de moda, o la que adopta un aire moderno no siempre es buena. Sea como fuere, es raro encontrar buenos trabajos y las carencias de la tipografía media, que a menudo provoca el mismo cliente, se deben normalmente a la ignorancia de las leyes tipográficas. Y es que un buen resultado no puede lograrse más que con la maestría que da el esfuerzo constante, y con el conocimiento y el seguimiento más escrupuloso de ciertas reglas de validez general.

La escritura del tipógrafo no se limita a piezas de plomo inertes, sino que se compone de signos, los cuales, bien solos o ensartados con otros en palabras y líneas, ofrecen una forma absolutamente precisa y una interrelación en modo alguno aleatoria. El estudio académico de la escritura, o más concretamente de la escritura tipográfica, es, por ello, la primera necesidad de todo aquél que tenga algo que ver con la composición. Y, en este campo, uno no deja nunca de aprender cosas nuevas. La interdependencia rítmica de los caracteres es fundamental para la legibilidad y la belleza de la escritura y, por este motivo, no deberíamos encontrarnos nunca con una composición arbitrariamente compacta o con un texto caprichosamente abierto. En cuanto se comprende que una palabra en minúsculas compuesta regularmente constituye una unidad armónica, la forma de la palabra, parece evidente el principio más elevado de la tipografía:

1. *Las minúsculas no deben espaciarse* bajo ningún concepto, *ni siquiera en* casos excepcionales.

Espaciar también las minúsculas, alegando motivos formales o como medio de realce, es una práctica que proviene de las postrimerías del siglo XIX. Sea como fuere, es una mala costumbre y una de las causas principales de los trabajos inútiles o defectuosos, ya que destruye la imagen de la palabra y, con ello, la legibilidad: las palabras vibran.

Si se ensartan aledañas, sin espaciar, las minúsculas de una caja de composición, las letras de caja baja, suelen resultar en imágenes regulares sin que se haga nada al respecto (véase 1). Y si en algún caso se espacian (se separan unas de otras), cosa que no debe hacerse nunca (jamás), la imagen de la palabra se resiente (véase 2).

annehmen annehmen

1. Correcto 2. Incorrecto (demasiado abierto)

2. *Las mayúsculas deben espaciarse* siempre *ligeramente y el espaciado entre letras debe compensarse. Hay que evitar los espaciados abiertos y los de menos de un punto y medio.*

Esta regla debe aplicarse también a los cuerpos pequeños; con la salvedad de que en tipos del 4, 5 y 6 es igualmente válido el espaciado de un punto, en lugar de un punto y medio. La norma del punto y medio permite, de hecho, espaciar con uno solo las letras *A*, *L*, *V*, *W* y otros casos similares (caracteres con hombro). Si, por el contrario, se emplease como espaciado general el de un punto, habría que tomar espacios de papel para las letras mencionadas, lo cual es algo que debe evitarse. Pero, ¿cuál es el motivo de esta regla tan incómoda?

Si no espaciásemos las mayúsculas, la imagen de la palabra quedaría artificialmente estrecha, de lectura arrítmica y horrenda. La estrechez antinatural se explica por el mero hecho de que las versales suelen combinarse con minúsculas, más pequeñas y que, por tanto, tienen un *hombro* menor.

IMPERATOR IMPERATOR

Incorrecto (demasiado estrecho y con un espaciado descompensado). Correcto, porque se ha compensado cuidadosamente.

Como consecuencia de esto, la versal debe tener también poco hombro y las líneas que se componen con mayúsculas y sin espaciar son excesivamente compactas. Los antiguos romanos, que conocían exclusivamente las *versales*, fueron también maestros de su disposición; no hay más que examinar lo *anchos* (o mejor dicho, lo correctos) que se componen los caracteres, en relación unos con otros (confiérase la página 33). En sus mejores inscripciones, los romanos cuidaron con mimo que las aberturas, como la de la *O*, quedaran neutralizadas disponiendo los huecos apropiados a sus lados. La preocupación no se limita a que las distancias existentes entre los caracteres parezcan del mismo tamaño (como exige una regla

NONNE NONNE

Incorrecto (demasiado estrecho) Correcto

de superficie); además de esto, se tiene en cuenta que, considerando que la mayoría de las palabras contienen caracteres abiertos como la *N*, la *H*, la *U* o la *O*, cada uno de los signos esté rodeado del espacio blanco adecuado para que no dé la impresión de que estas letras anchas forman agujeros.

También las sucesiones de palabras como *LA* o *RA* (que solo resultan difíciles para los principiantes) se pueden ordenar rítmicamente de un modo perfecto. Es lo que llamo ***neutralización*** y la razón por la que hay que contemplar como un principio universal que escapa a juicios particulares el hecho de que las versales deban espaciarse sin excepción. Si espaciamos correctamente la palabra siguiente (en este cuerpo de

RAVENSBURG

Garamond con un punto o un punto y medio), surge la imagen correcta de la palabra. Es a este espaciado correcto al que debemos adherirnos; el exceso o el defecto dará como resultado, por lo general, una imagen horrenda:

RAVENSBURG

R A V E N S B U R G

Sobre todo si se trata de un aumento de este espaciado, con voluntad decorativa, el efecto no es meramente desagradable, puesto que la palabra se divide y, con ello, resulta menos legible; además, conlleva el espaciado de todo el trabajo, con lo que se dificulta el camino hacia un desenlace satisfactorio del conjunto.

Los ejemplos muestran sin lugar a dudas lo que se pretende explicar. Las minúsculas no deben separarse nunca unas de otras, ya que dependen de su relación de contigüidad. Por el contrario, las mayúsculas no deben quedar aledañas de una forma demasiado compacta, sino que el espaciado entre letras, del que cabe exigir que resulte homogéneo, debe ser lo bastante grande para que ni siquiera la *O* o la *LA* puedan dar lugar a huecos molestos, aunque estas letras no aparezcan.

No obstante, cuesta mucho trabajo difundir la convicción de que las letras mayúsculas solo podrán resultar bellas y legibles si se espacian correctamente.

3. Hay que limitar el uso de las versales.

Algunos reconciliarían este principio con el que hemos comentado anteriormente, puesto que espaciar y compensar es una actividad más bien trabajosa. En grandes cantidades, las versales se leen con dificultad, y dos líneas del mismo cuerpo dispuestas una debajo de otra suelen producir un aspecto confuso. Con todo, incluir alguna línea de versales puede elevar el atractivo óptico de un trabajo.

En castellano, en catalán, en francés, las líneas de mayúsculas se encuentran con mayor frecuencia que en alemán, puesto que aquellos idiomas no ofrecen palabras tan largas.

4. Un espaciado impecable (la llamada composición en tercio) es el indicador de la calidad de un trabajo de composición.

Resulta ilícito rellenar el espacio de una línea con cuadrados o blancos mayores con el objetivo de conseguir la longitud deseada. La idea de la composición en bloque (como en el ejemplo) es en la práctica la peor que alguien puede tener:

Glarus – Kreuzlingen – Lausanne – Lugano
Luzern – Neuenburg – St. Gallent

Siempre existen soluciones mejores de otro tipo y el único motivo justificable por el que puedan darse líneas de la misma longitud es la casualidad.

5. El número de tipos utilizados en un trabajo, un anuncio o un prospecto pequeño debe ser el más pequeño posible. Deben bastar entre tres (o incluso dos) y cuatro cuerpos, como mucho.

Un número exagerado de tipos para un mismo trabajo es una causa adicional para la baja calidad de muchos impresos. Revela una planificación inadecuada de todo el proyecto. Cuando un trabajo se lleva de forma irreflexiva, podemos encontrarnos fácilmente con cinco o seis tipos de letra. Merece la pena conseguir la disposición a la que se llega con un bosquejo, ya que en lugar de cinco cajas el compositor habrá de colocar solo tres. Al mismo tiempo, el aspecto gana considerablemente, puesto que un trabajo con pocos tamaños de letra es más agradable de leer y más comprensible que si se realiza con muchos cuerpos o muchos tipos de letra distintos.

6. Al trabajar con palabras de la misma naturaleza no podemos espaciar algunas y dejar otras sin espaciar, sino que todas deben presentar exactamente la misma figura.

De lo contrario, queda la impresión de que se trata de algo distinto, y la palabra espaciada se impone a la no espaciada. Aquí vemos dos palabras, una de las cuales presenta una composición errónea:

SCHWEIZERISCHE
KREDITANSTALT

Una solución puede ser espaciar la de arriba como la de abajo y otra es limitar el espaciado de la inferior. En cualquier caso, solo es correcto el espaciado homogéneo:

SCHWEIZERISCHE
KREDITANSTALT

La causa de la composición desafortunada es la nefasta concepción de la composición en bloque, como podemos ver:

Besourgung sämtlicher Bankgeschäfte
Eröffnung laufender Rechnungen
Depositenkasse, Geldwechsel, Kreditbriefe

En este ejemplo, el espaciado lleva las líneas primera y segunda a la longitud de la tercera por la influencia de la composición en bloque. En el caso de que las dos primeras líneas fuesen más importantes, deberían componerse bien en seminegras del mismo cuerpo o bien con letras mayores del mismo tipo. Con una composición correcta, el grupo queda como sigue:

Besourgung sämtlicher Bankgeschäfte
Eröffnung laufender Rechnungen
Depositenkasse, Geldwechsel, Kreditbriefe

7. La composición simétrica no debe mezclarse con la asimétrica.

Este principio resulta evidente, pero existen ciertas excepciones, si bien éstas no se refieren a la estructura general de un trabajo sino que conciernen partes menos manifiestas. Por ello, no es incorrecto componer los títulos de tablas simétricos con las columnas correspondientes, incluso cuando la disposición del resto del trabajo es asimétrica.

8. La composición asimétrica no es mejor que la simétrica; sencillamente es diferente.

Existen composiciones asimétricas deplorables y otras perfectas que presentan un eje central; de la misma manera, hay tareas poco apropiadas para la composición simétrica, mientras que para otras ésta supone la mejor solución. La composición asimétrica no es ni más sencilla ni más rápida, y ambas formas requieren una planificación esmerada. Una buena

composición es la consecuencia de un trabajo disciplinado, no el mero resultado de simples manipulaciones. Por otro lado, quisiera insistir en que cuantos menos cuerpos se utilicen, mejor será el trabajo.

En general, puede decirse que la composición simétrica es la preferida para libros, mientras que la asimétrica aparece más bien en remendería y anuncios. La elección correcta entre ambas depende también de la formulación del original. Por ejemplo, los anuncios, en el sentido de anuncios americanos, se disponen mejor de forma asimétrica; en cambio, las enumeraciones puras y los anuncios al estilo de tarjetas de visita resultan más adecuados con una composición de eje central. En definitiva, habrá que tener siempre presente la finalidad del impreso. Por un lado, una disposición asimétrica puede producir un efecto más intenso, mientras que, por otro, la simétrica resultará más representativa. Sin embargo, la decisión debe tomarse siempre en contexto y, atendiendo a éste, ambas son válidas siempre que se empleen de una forma razonada. La auténtica belleza de la composición es una categoría mucho más elevada.

9. La composición debe estar organizada; tres es el número más adecuado para los grupos.

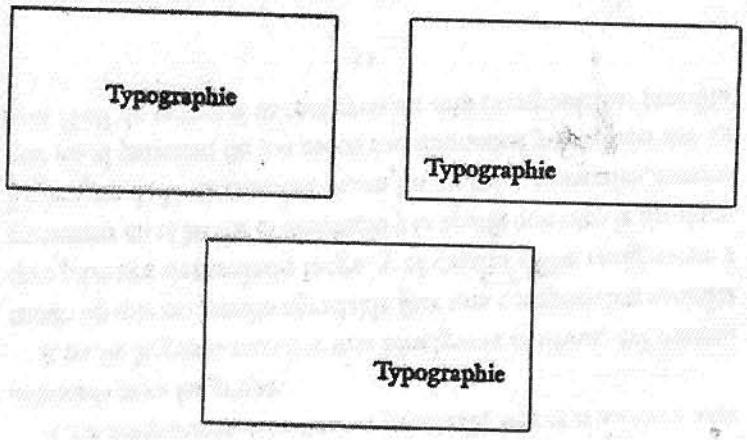
A nadie le gusta estudiar una amalgama confusa, del mismo modo en que no resulta agradable leer una composición sencilla que parezca demasiado larga, y el cajista debe resignarse a encontrar en el lector el desafecto y la apatía que esto le produce. El peligro de la monotonía es, en los trabajos normales, menor que en el primero de los casos mencionados y también ése es más fácil de evitar si se incluyen en una composición sencilla

larga una o dos *molestias* (líneas en blanco u otros puntos de descanso). Pero también es fácil encontrarse con el peligro de componer los grupos decisivos sin claridad. En este sentido, hay que tener en cuenta que no somos capaces de comprender más de tres cosas a la vez, y cuatro ya nos parecen una aglomeración ininteligible. De esto se desprende la regla de los tres grupos y, para aplicarla, no hay más que contar; hacer tres grupos de lo que eran cuatro; a este fin, los más relacionados e interdependientes pueden asimilarse como uno solo, aunque divisible.

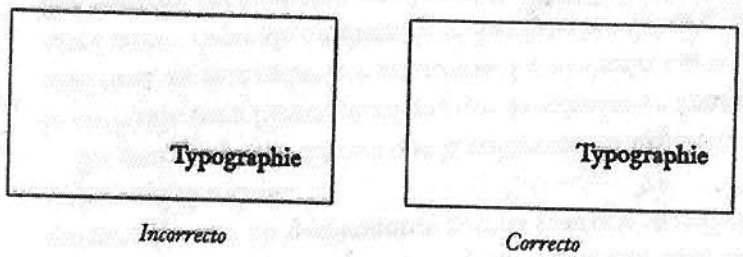
La tipografía tradicional intenta lograr una unidad de representación con el centrado y la articulación axial. En ella, las partes individuales deben fundirse unas con otras en el conjunto del trabajo. Por otro lado, la tipografía asimétrica intenta conseguir la euritmia mediante el contraste claro de los valores del color y de los movimientos. Con ésta, cada una de las partes de la composición se diferencia nítidamente de las otras. Si en la tipografía tradicional, en cierto sentido, las partes se transforman unas en otras, en la asimétrica, los contornos y la separación son inconfundibles.

10. La disposición espacial de todas las partes, sobre todo de las líneas principales, es algo que debe meditarse en profundidad.

Si colocamos un florero en el centro de una mesa, no vemos en ello nada particular. En cambio, si lo situamos en cualquier otro punto, empezamos a emitir juicios. Por supuesto, existen lugares más o menos adecuados para disponer un jarrón en una mesa, y encontrar el que favorezca más la belleza del objeto depende del tamaño y de la forma de éste, como también de las flores que contenga; y eso lo descubriremos gracias a una sensibilidad experimentada.



En tipografía tampoco basta, en modo alguno, con sacar una línea del centro evidente y neutral y disponerla de una manera un tanto asimétrica. En este caso, también contemplamos la nueva situación con ojos críticos y percibimos, al menos, los delitos crasos. Los dos ejemplos superiores muestran una disposición tradicional y otra desafortunada de una línea sobre un papel. En el tercer caso se trata de una distribución poco convencional, pero correcta. En todo caso, si queremos conseguir una buena forma asimétrica, los márgenes y las pausas resultantes deben ser siempre claros:



Wiskott-Licht-Gesellschaft

BERLIN W 62

Unsere Spezial-Werkstätten für

Licht-Reklame

fertigen

Kompl. Anlagen von Universalschildern

Spezial-Reklame-Schilder

von der einfachsten bis zur kompliziert. Anordnung

Bewegliche Licht-Reklame

Automatische Schaltapparate

Schaufenster-Reklame i. all. Variationen

Jlluminations-Beleuchtung

Jlluminations-Leisten und -Ketten

Projektierung

und Ausführung kompletter Anlagen

für Ausstellungen usw.

Anuncio del año 1925, algo reducido. Absolutamente deficiente.

LICHTREKLAME

Unsere Spezialwerkstätten

fertigen komplette Anlagen von Universalschildern

—

Spezialreklameschilder von der einfachsten

bis zur kompliziertesten Ausführung

—

Bewegliche Lichtreklame

Automatische Schaltapparate

Schaufensterreklame in allen Variationen

—

Illuminationsbeleuchtung

Illuminationsleisten und -ketten

—

Projektierung und Ausführung

kompletter Anlagen für Ausstellungen

WISKOTT-LICHT-GESELLSCHAFT

Berlin W 62

El mismo texto como se compondría hoy –o como debería componerse hoy.

DAMIAN & Co

Präzisionsinstrumente

OFFENBACH A.M.

Hanauer Straße 5 und Marktplatz 26

De la cubierta de una pequeña carpeta a las ilustraciones de los prospectos. Tres tipos de letras en cuatro cuerpos distintos y cuatro líneas. Por si fuera poco, un espaciado que destruye la palabra en dos de las líneas. La tercera, por el contrario, se ha compuesto apretada, por lo que es difícil de leer. El estilo de la letra utilizada para la línea principal no se adecua a las demás. La *o* es demasiado pequeña y la línea que la subraya es anticuada.

Si disponemos las líneas de modo que dos de los márgenes queden igualados, el efecto no resulta tan bueno como en la solución correcta. La página de un libro cuyos márgenes blancos sean igual de anchos produce un fruto desagradable.

En la parte superior nos encontramos con un trabajo sencillo y proporcionado. No obstante, la disposición de un texto más largo y compuesto de distintas partes presenta mayor complicación. En ese caso, no puede darse apenas ninguna indicación válida en cuanto a limitaciones de cuerpos y formación de grupos. Y es aquí donde empieza el trabajo de creación.

DAMIAN & CO.

Präzisionsinstrumente

Hanauer Straße 5 und Marktplatz 26

Offenbach am Main

El mismo texto con una ostentación menor y una imagen más bella. Aparece solo un tipo de letra en dos cuerpos distintos. En lugar de *a.M.* se opta por la designación completa *am Main* ('del Meno'), puesto que hay que emplear las mínimas abreviaciones posibles; los puntos finales echan a perder la visión general, por lo que se suprimen. Los grupos también se ven mejor en una superficie plana; en este contraejemplo no hay paradas.

Para conseguir una imagen de contraste y mejorar un trabajo, también son eficaces los diferentes tipos de filetes, especialmente los más finos; éstos resultan adecuados para proporcionar al texto un efecto algo más activo ante la sencillez y la austeridad. Con todo, cuanto más economicemos con ingredientes de este tipo, mejor y más bella será la tipografía.

Los grupos de contenido heterogéneo deben ofrecer correspondientemente un contorno y una apariencia distintas para conseguir diversidad y variación. En este sentido, hay que evitar en lo posible las repeticiones aparentes de grupos

compuestos con el mismo número de líneas; si éstas son largas, se siguen de otras mucho más cortas, y soluciones similares. Esta clase de esfuerzos están asimismo al servicio de los contrastes, un instrumento de gran valor.

La intención en todo momento es evitar tanto una forma en bloque como un efecto de conjunto fuertemente desarticulado. Aparte de esto, pocos consejos pueden darse para estos casos.

11. Las proporciones de los cuerpos utilizados deben ser bellas y claras.

Los cuerpos en sí se determinan de acuerdo con el contenido del original, y también por consideraciones estéticas. Todos los cuerpos conforman con los demás de su mismo tipo una relación de tamaños, una proporción. Y también en este aspecto es necesario establecer matizaciones nítidas. Los tamaños vecinos situados unos debajo de otros o unos junto a otros producen efectos indefinidos y poco claros.

12. Hay que ceñirse a la letra base y no deben emplearse todos los tipos de letra posibles en un mismo trabajo.

Si partimos, por ejemplo, de una Bodoni, deberemos componer todo el trabajo en esta letra, excepción hecha de los realces pertinentes (véase la norma 13). Pero también sería de una fealdad patente escoger una Garamond o cualquier otra romana para esos casos. Antes de tomar la decisión definitiva hay que sopesar si están disponibles todos los cuerpos necesarios. Es mejor que un trabajo presente una sola letra, aunque no sea completamente nueva, que el que se utilicen dos tipos diferentes por muy modernos que resulten. La cursiva correspondiente a una letra base y su seminegra no deben verse, en este sentido, extrañas entre sí.

En definitiva, si tenemos en consideración aspectos tanto técnicos como estéticos, en una misma línea solo podemos diferenciar con los mismos cuerpos de cursiva, seminegra o negrita.

13. A la hora de mezclar letras hay que buscar un contraste efectivo y conveniente y utilizar lo menos posible letras extrañas; en trabajos más cortos, esto lo haremos solo en una línea, si es factible.

Esta posibilidad, que excede las relaciones mencionadas hasta el momento entre distintas variedades de la misma letra, concierne la elección de letras de título discrepantes, como una egipcia para los títulos de un texto en romana, una romana de gran peso frente a una cursiva o una letra gótica respecto a una romana antigua. En este sentido, el contraste más puro entre el claro y el oscuro se enriquece con la disparidad de las distintas formas. Y, aunque esta mezcla pueda resultar tan rica, hay que tratar con ella con mucho cuidado. Así, no utilizaremos en ningún caso una letra extraña junto a una letra de base que ya aparece en distintos cuerpos.

14. El segundo color debe emplearse muy poco.

Cuanto menos aparezca el color, más intenso será su efecto. Hoy día se prefieren contrastes más fuertes que antes y no es raro que se empleen los colores puros. En cambio, hace tiempo se escogían colores relacionados y quebrados [desaturados], y nadie cree que esto sea una técnica anticuada. Es evidente que dos colores que contrastan entre sí también pueden combinarse en armonía.

No hay mejor forma de obtener una sensibilidad para el color y para la elección de éste que la propia práctica. Así, el estudio de la pintura moderna, o de la pintura en general, despierta y forma este sentido.

«Uno de los medios de expresión más elocuentes que utilizan todos los periodos son las letras. Éstas, junto con la arquitectura, suelen ofrecer la imagen más particular de una época y el testimonio más riguroso del nivel de evolución de un pueblo.» Peter Behrens, que fue un famoso arquitecto, tenía mucha razón, aun cuando su lenguaje deja mucho que desear (*más elocuentes, más particular*). Y ahora el lector puede contemplar la muestra que tiene sobre estas líneas y que pertenece a un periódico actual. ¿El testimonio del nivel de evolución de un pueblo, el espejo de una cultura? ¡Con esto tenemos que estar lavándonos las manos continuamente.

El lego acostumbra a **sobrevalorar la relevancia de los cuerpos** de letra absolutos en el efecto de un anuncio. Y de ello se nutren las repugnantes secciones de anuncios de los periódicos y de la mayoría de las revistas. Aventajar siempre al vecino en peso de letra y usar tipos «todavía más grandes» resulta sencillamente imposible, puesto que el tamaño de la letra respeta los límites naturales de la superficie del anuncio, y esos deseos insensatos del cliente motivan que la competencia emplee tamaños de letra todavía más desagradables en el próximo número. Si todos los anuncios gesticulan con tanta viveza, no habrá ninguno que capte la atención, e incluso un lector poco sensible se sentirá molesto por los anuncios desenfrenados.

Aunque, ciertamente, la seminegra no resulta superflua, puede utilizarse de un modo muy perjudicial, y esto se aprecia sobre todo por la frecuencia excesiva con la que aparece en revistas y periódicos, en los que sería mejor destacar poco y renunciar a la seminegra y al espaciado de letras. Para los titulares es suficiente la mayoría de las veces con un cuerpo mayor que la letra base escogida, y para resaltar en el propio texto tenemos la cursiva.

Algunos impresos parecidos a los libros, como los catálogos y los horarios, no pueden prescindir de la seminegra. Con todo, estos cuadernos no se leen como una historia, sino que se busca una palabra clave y se lee a partir de ella, razón por la cual deben resaltarse de forma clara tales voces, para lo que se componen de seminegra. Si se utilizara la letra normal,

El anuncio del centro, aunque no produce un efecto agradable, llama la atención simplemente porque no tiene el mismo aspecto descuidado que los que lo rodean. Sin embargo, encontramos una mezcla arrítmica de letras, una puntuación deficiente y un uso innecesario de seminegras. Y, como no, en lugar del signo correcto en la ortografía alemana, *ß*, encontramos siempre *ss*, lo que en ocasiones produce cambios de significado en este idioma, con lo que en lugar de [*Masse*] *pesos y medidas* nos hablan de [*Maße*] *cantidades y medidas*. El que sustituye un grafismo por otro no tiene el más mínimo sentido del oído, puesto que la pronunciación también cambia y si *Straße* contiene una *a* larga, en *Strasse* ésta es corta.

debería aumentarse el tamaño y necesitarían más espacio. La seminegra, por el contrario, ahorra espacio y salta a la vista. No hay nada que nos impida emplearla siempre que se limite su uso a las necesidades autorizadas.

El mismo texto con un efecto de mayor amplitud debido a la claridad. Los titulares, ahora de un ojo ligero, se componen de letras de la misma familia que la base; y una letra normal sustituye a las seminegras innecesarias del texto; las mayúsculas de la penúltima línea se espacian lo justo; y los guiones se colocan donde deben estar. No habría que temer los anuncios sin letras de grandes pesos. Así, se distinguen sin errores, como muestra este contraejemplo.

Así, en un anuncio, la seminegra solo debería utilizarse para distinguir una letra normal, y en ningún caso como letra base. Esto hay que aplicarlo con mayor severidad si cabe en el caso de la negrita, tanto si pensamos en una sin remate [palo seco] como en una letra redonda [romana]. Un uso indiscriminado e irreflexivo de la seminegra y de la negrita convierte las páginas de los anuncios de la mayoría de los periódicos y de las revistas

en algo feo, burdo y de lectura difícil, confuso y repugnante. Por lo general, es el cliente el que reclama el uso de pesos grandes y más grandes para sencillamente todo. Pero es mucho más efectivo y claro un anuncio que resalta solo una o a lo sumo dos líneas con letras irregulares o negritas.

De todos modos, hay algo incluso más preocupante que los usos incorrectos de una seminegra como letra base o el uso exageradamente frecuente de la negrita, y es que en todas las secciones de anuncios podemos encontrar una gran cantidad de ellos que pretenden destacar horriblemente mediante una letra blanca sobre un fondo negro. Un cliché negativo difícilmente podrá llamar la atención si está rodeado de demasiados competidores. Pero el efecto del espantoso cliché negativo es, sin duda alguna, mucho menor que el que pueda proporcionarnos una buena disposición de letras negras sobre una base blanca.

Con todo, resulta difícil luchar contra la idea de que hay que recurrir a los grabados negativos, a las letras negras, al negro en cualquier forma, siempre que queramos llamar la atención con un anuncio. Y ya que nadie quiere hablar con voz más suave que su vecino, casi todos gritan. Lo que sería deseable es que se hablase a través de la tipografía con el volumen normal que emplearíamos para hablar con alguien que se encuentra en la misma habitación; si así lo hiciéramos, renunciaríamos a casi todas las seminegras. La verdad es que resulta muy efectivo, y quien empiece tendrá también la ventaja de poseer el único anuncio agradable en medio de un griterío, como una persona civilizada en medio de un grupo de bárbaros. También en el terreno de la moda, sobre todo de

Los anuncios de 1896 demostraban unos modales exquisitos. El anuncio central nos parece especialmente modélico. Casi puede olerse el aroma de estos anuncios, pero los nuestros...

Donnerstag, den 16. April 1959, 20 Uhr, im Bürgersaal

Lieder-Abend

BARRY MC DANIEL

Bariton, Staatsoper Stuttgart

Am Flügel: **Prof. HERMANN REUTTER**
Lieder von **Schubert, Schumann, Debussy, Bowles, Ives** und **Barber**

Karten zu 2,50 und 3,50 DM (Schüler 50% Ermäßigung) beim
Verkehrsamt Allstadt, Bahnhofplatz 10 (Tel. 45 00 66)

• Großer Hutverkauf •

für Damen und Herren zu besonders günstigen Preisen
Umarbeitungen werden angenommen

Verkauf am **Donnerstag, 26. März,** von 10—18 Uhr,
in der Gaststätte „Graf Zeppelin" Allstadt

PAUL HELLER, Hutfabrikation, SCHEIDEGG/Allg.

Nur noch **kurze Zeit** die günstige
Einkaufsmöglichkeit.

Total-Ausverkauf

in Miedern - Wäsche - Strickwaren
Blusen - Kinder- und Baby-Artikeln.
Jetzt billige Strumpftage

Maria Wirt, Spanierstraße 40

Un anuncio normal de periódico, un verdadero catálogo de tipos.
Los árboles no dejan ver el bosque.

Donnerstag, den 16. April 1959, 20 Uhr, im Bürgersaal

Liederabend Barry McDaniel

Bariton der Staatsoper Stuttgart
Am Flügel: Professor Hermann Reutter
Lieder von Schubert, Schumann, Debussy, Bowles, Ives und Barber

Karten zu 2,50 und 3,50 DM (Schüler zahlen die Hälfte) beim Verkehrsamt Allstadt, Bahnhofplatz 10 (Telephon 45 00 66)

Großer Verkauf von

Damen- und Herrenhüten

zu besonders günstigen Preisen. Aufträge auf Umarbeitungen werden angenommen. Verkauf am Donnerstag, dem 26. März, von 10 bis 18 Uhr, in der Gaststätte ‹Graf Zeppelin›, Allstadt.

Paul Heller, Hutfabrikation, Scheidegg (Allgäu)

Nur noch kurze Zeit die günstige Gelegenheit:

Totalausverkauf

von Miedern, Wäsche, Strickwaren, Blusen, Kinder- und Baby-Artikeln

Maria Wirt, Spanierstraße 40

Jetzt billige Strümpfe!

Los mismos textos con una representación agradable y sin astas gruesas.
Se emplea una única letra con el menor número de cuerpos posibles.

la moda masculina, lo discreto es lo que se tiene por perfecto y la tipografía se asemeja en este aspecto a la lengua oral: si bien el que grita llama la atención, no resulta agradable.

Una reforma de los anuncios debería afectar también a las orlas. *Cuanto más claras mejor* es la tesis a la que tendríamos que acudir como pauta de conducta. Es cierto que estos esfuerzos están destinados a tener poca repercusión a corto plazo, pero también es verdad que la persistencia y la constancia pueden conseguir grandes logros.

Por otro lado, y por fortuna, es bastante infrecuente ver *espaciados*, esto es, el espacio en blanco que se deja entre las letras de una palabra o entre líneas enteras. Para ello pueden darse varias razones. Obviaremos el caso en el que se recurre a este método para hacer que una línea ocupe el mismo espacio

Esto son minúsculas espaciadas
(absolutamente incorrectas en todo caso)

Esto son caracteres normales, sin espaciar
(la única solución correcta)

PERO LAS MAYÚSCULAS
DEBEN ESPACIARSE

ESTAS VERSALITAS ESTÁN UN TANTO ESPACIADAS
Y COMPUESTAS DE LA LETRA DE TEXTO DE ESTE LIBRO

Anleitung
im Keramik-Malen

für Kinder und Erwachsene
täglich von 14-18 Uhr

Montag und Donnerstag
von 9-11 Uhr

Selbstgemalte Geschenke
bereiten grössere Freude

Farben-Gysin

Steinentorstrasse 13
beim Brunnen
Anmeldung erbeten an:
Tel. 23 59 26

Cinco tipos de letra. La agrupación marea torpemente y el nombre aparece demasiado grande. Si se empieza una proposición con un *desde* (*von*) hay que acabarla con un *hasta* (*bis*). De nuevo, la ß no debería substituirse por *ss*. Y, en cuanto al conjunto, está compuesto casi totalmente con un ojo grueso: ¿por qué?

que otra, ya que es una práctica chapucera de la que no podemos encargarnos aquí. Pero, dejando esto aparte, siguen usándose blancos para conseguir una imagen global más clara, aunque con ello se resiente la legibilidad. Las minúsculas no debieran espaciarse nunca, porque solo ofrecen buen aspecto compuestas de la manera habitual, la única en la que resultan fáciles de leer; espaciadas, las minúsculas de la redonda —y su cursiva— son de lectura complicada. (Sin embargo, las mayúsculas, las versales, se comportan de un modo totalmente distinto.

Anleitung im
Keramikmalen

für Kinder und Erwachsene
täglich von 14 bis 18 Uhr,
montags und donnerstags
von 9 bis 11 Uhr

—

Selbstgemalte Geschenke
bereiten größere Freude

—

FARBEN-GYSIN
Steinentorstraße 13
beim Brunnen
Anmeldung: Tel. 23 59 26

Tres tipos de letra en vez de cinco. Las agrupaciones son ahora más sencillas y los pequeños filetes esbozan el centro y entallan la disposición. Se hace un uso sensible de las seminegras.

En este caso se aplica un criterio opuesto: sin espaciar son de legibilidad baja y solo lo solucionan con espaciados y acoplamientos.)

Mucho mejor que el espaciado es la cursiva correspondiente a todas las letras romanas, porque gracias a su figura contrastante y a su inclinación, no se producen vibraciones, como en el espaciado.

Pero todavía hay que lamentar la escasez de casos en los que se ven versalitas, sobre todo porque aún son pocas las

Anleitung im
Keramikmalen

für Kinder und Erwachsene
täglich von 14 bis 18 Uhr,
montags und donnerstags
von 9 bis 11 Uhr

—

Selbstgemalte Geschenke
bereiten größere Freude

—

FARBEN-GYSIN
Steinentorstraße 13
beim Brunnen
Anmeldung: Tel. 23 59 26

¿Y por qué la seminegra? Este anuncio llama la atención por lo agradable que resulta a la vista el gris y la forma de elocución tan normal. La romana produce un efecto acogedor. También aquí se mezclan tres tipos de letra; del tercero solo se usan las mayúsculas de la letra base.

letras de composición mecánica o manual alemanas que las ofrecen. Las versalitas son mayúsculas reducidas un tanto más altas que la *m* de caja baja. Mejoran la imagen de la columna y con frecuencia hacen innecesaria la seminegra, que junto con la negrita echan a perder nuestra tipografía.

Si lo que se desea es una línea de un gris perla claro, pueden emplearse las versalitas de cuerpos pequeños, que deben espaciarse un poco como las capitales, según el espacio medio utilizado, y conseguir así una claridad mayor o menor.

Con bastantes menos gritos, con una voz algo más calmada, podemos llegar a conseguir lo mismo. La belleza de la composición en sí misma se determina por las letras utilizadas (una sola o a lo sumo dos diferentes); pero también hay letras bellas y letras feas. Y el gusto en este sentido puede cultivarse dedicando más tiempo al estudio de las características de los impresos bellos.

La buena tipografía se distingue por la claridad, la luminosidad, la transparencia y el concierto armónico de las partes. Y es muy difícil conseguir estas peculiaridades con los tipos de mayor tamaño y peso. La buena tipografía es pariente de la buena conducta y un comportamiento correcto es, como la tipografía correcta, mejor que una voz alta y nerviosa. Éste es un consejo que debe formularse con gran insistencia, pues la *seminegra* y la *negrita* utilizadas en *abundancia* resultan tan perjudiciales para la buena tipografía como los alimentos grasos para el cuerpo humano.

Los últimos tres ejemplos (páginas 89, 90 y 91) muestran cómo cambia un anuncio defectuosamente compuesto cuando en lugar de la negrita de tres cuartos dominante se escoge una letra de un peso normal, y cuando en vez de una palo seco se recurre a una buena romana clásica. Éste es el camino hacia la regeneración.

Una separación excesiva de las palabras impide considerablemente que la lectura fluya. Por eso hay que ceñirse siempre a una caja correcta y estrecha, la cual no puede conseguirse si se prohíbe separar los nombres propios (como *Neudörffer*) o incluso grupos de palabras relacionadas. Hay que poder separar en todo momento y dejar que el cajista evite los peligros, las divisiones antiestéticas o inconvenientes para la captación del sentido. Asimismo, deben emplearse las ligaduras, muy habituales en la mayor parte de letras romanas, como la *fi*, la *ff*, la *fl* y la *ft*, puesto que separadas resultan molestas para la lectura.

En los textos en lengua alemana, el signo *ß* debe utilizarse inevitablemente cuando la ortografía así lo exija; y tampoco hay que reemplazar las letras con diéresis, *Ä*, *Ö*, *Ü*, por sus equivalentes *Ae*, *Oe*, *Ue*.

Las palo seco resultan poco aconsejables para bloques de texto corrido debido a su escasa legibilidad, pero una palo seco puede utilizarse en la portada y para resaltar (para los títulos). De hecho, un impreso así compuesto resulta mucho más íntegro si los títulos se resaltan únicamente con un cuerpo mayor de una letra base romana.

Los cuerpos de seminegra de una palo seco o de una romana de letra base, tanto en los titulares como en el texto, deben emplearse únicamente de forma esporádica y siempre tras una gran reflexión. Su efecto es pesado, estrepitoso, y con gran frecuencia parecen un signo de poca seguridad. En el texto, puede substituirse casi siempre por una cursiva o por versalitas, y también a veces por una impresión en color.

El número de cuerpos. Demasiadas familias distintas, también demasiados cuerpos de la misma letra y demasiados resaltes dan una sensación caótica. Por lo general, es suficiente con tres cuerpos que puedan distinguirse entre sí por su cursiva o por su seminegra. Menos de tres cuerpos acusan normalmente una falta de variación, la cual es tan poco deseable como la monotonía. Si ésta afecta a un original, los medios de la tipografía deben estimularlo y hacerla ceder. Si para ello hay que utilizar una letra de titulares de naturaleza distinta, debe limitarse a una y, si es necesario, recurrir a varios cuerpos.

El interlineado. Un interlineado (el espacio entre líneas) que sea pronunciado, de entre dos y seis puntos de fuerza, aporta una legibilidad considerable. La lectura de una composición desinterlineada (sin espacios entre líneas) conlleva mayor dificultad que el menor interlineado, que puede ser de dos o incluso del mínimo de un punto. En cambio, la composición con un interlineado exagerado (de doce o incluso más puntos) es predominantemente decorativa y su lectura fatiga en exceso.

La disposición de los párrafos. Un texto bien reflexionado presenta una articulación en párrafos, que deben hacerse perceptibles. Y ya que empezamos a leer por la izquierda, los distintos apartados deben marcarse también por el margen del mismo lado, lo cual solo puede conseguirse con la sangría. Esbozar una disposición por la ampliación del interlineado superior a un apartado, en vez de utilizar la sangría adecuada, no resulta únicamente deficiente en cuanto al ritmo, sino que también tiene una apariencia poco clara y excesivamente evidente. Una cesura demasiado fuerte conseguida con un

interlineado abundante rompe la lectura del mismo modo que una pausa larga.

Un texto compuesto sin sangrado y cuya distribución en párrafos se aprecia solo indirectamente a través de la línea quebrada, esto es, por el espacio en blanco al final de la última línea, no invita a la lectura porque el borde izquierdo, de gran importancia, queda sin formar. Además, no es seguro que el párrafo se cierre siempre con una línea incompleta. El blanco de la sangría asegura la distinción pertinente y es el único que puede conceder la pequeña pausa claramente perceptible y mesurada que resulta aconsejable para la comodidad de la lectura; el único, asimismo, que permite un ritmo pulcro en las líneas y que puede aligerar el borde izquierdo, puesto que un margen completamente rígido intimida al lector. Los párrafos de este libro *van sangrados con blancos.*

Pero no solo puede sangrase la primera línea dejando que las demás ocupen todo el ancho (aunque ésta es la costumbre en el caso de texto corrido), sino que existe la posibilidad de dejar que la primera línea ocupe todo el ancho de la caja y sangrar el resto con un espacio medio (lo cual suele resultar adecuado para las enumeraciones).

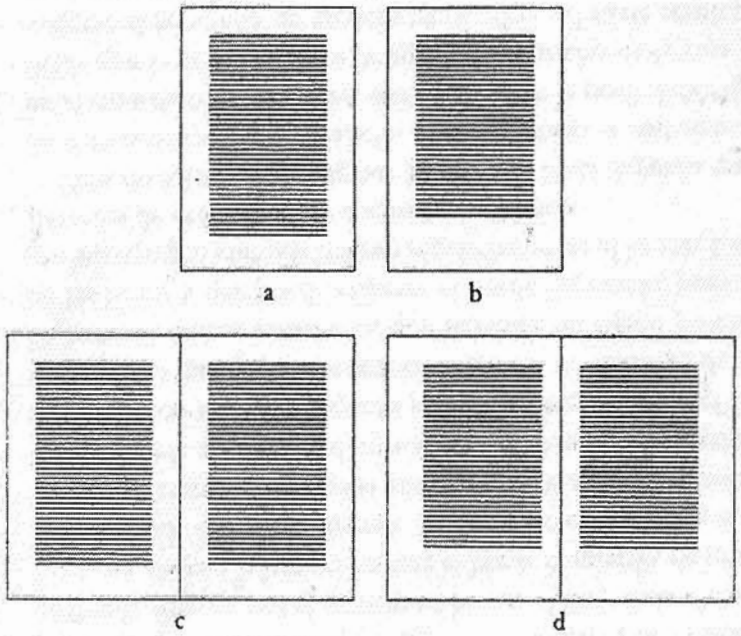
Los márgenes. Los márgenes de menos de 10 mm de ancho no solo dificultan la lectura, sino que son absolutamente condenables desde el punto de vista técnico, ya que los errores de plegado y corte, a menudo inevitables, resultan tanto más evidentes cuanto más pequeños son aquéllos. Por si fuera poco, los márgenes excesivamente escasos pueden encarecer la edición, ya que a veces requieren un papel de formato mayor.

¶ Een schoene ghemuechlicke eñ seer vreẽde hyſ
tone van eenre vrouwẽ ghehecten Meluzyne/
eñ van haret afcoemſte eñ ghellachte vã haer
voert ghecomen ſynde.eñ van haret alre won
derlike eñ vrome werckẽ eñ feyten die ſy gedaẽ
eñ bedieuen hebben Ende es nu nyewelyt wt
den walſche ghetranſlateert in duytſche/ende
met ſchoonẽ perſonagen ende figueren na den
epſch der materien verciert Ende mẽ ſalſe met
vele meer andere niewe boecken vinden te coo
pe ter plaetzen hier onder gheſchieuen

Página de un prospecto para la exposición holandesa del libro *Historia de la linda Melusina*, impreso en Gouda en 1491 por Geraert Leeu. Reducción. La caja es estrecha y correcta. En este caso, el único cuerpo utilizado era suficiente. La armonía de la estructura gráfica de imagen y letra resulta modélica.

La colocación del bloque de texto en el papel

El tipógrafo puede situar la caja que le remite el compositor en una parte cualquiera de la hoja del papel: en el centro, en el margen inferior, en el superior, hacia la izquierda o hacia la derecha. En este sentido, solo nos encontramos con un problema: una caja rectangular debe destinarse a un papel rectangular. Podría pensarse que los márgenes de anchos iguales (véase *a*) son los mejores, pero en ese caso el inferior parece demasiado pequeño y deberá ser considerablemente más amplio que el superior, incluso el doble (véase *b*).



En una sola hoja de papel, los márgenes derecho e izquierdo suelen tener la misma anchura, pero si se trata de un cuaderno o de un libro no existe esta asunción. La ilustración *c* muestra cómo la caja de composición parece dirigirse hacia fuera. Además, de nuevo en este caso, el margen inferior es excesivamente pequeño. De hecho, son innumerables los cuadernos y los libros en los que la caja de composición se coloca de un modo tan poco afortunado en el papel. En los impresos en forma de libro —y cuatro páginas ya lo son— las cajas derecha e izquierda deben formar una unidad, un par de imágenes con una distancia entre ellas aproximadamente igual de ancha que los márgenes externos. Y el inferior debe ser sensiblemente más amplio que el superior (véase *d*). Solo así podrá resultar bello el impreso.

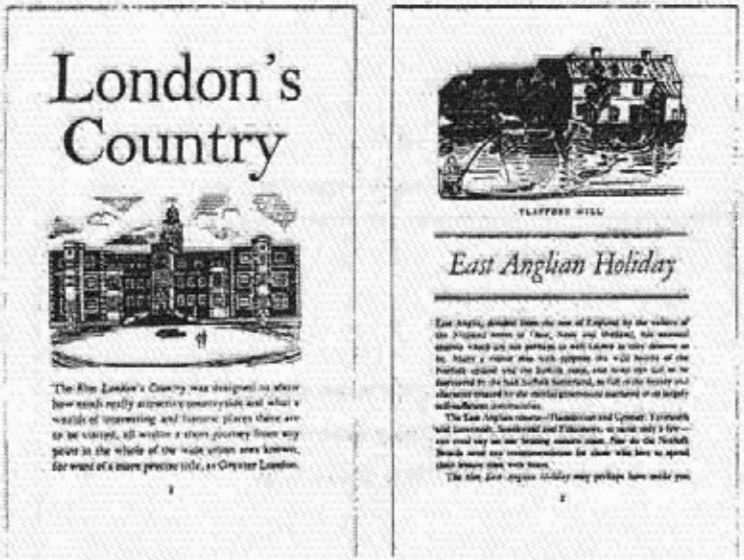
La colocación correcta de una caja bien hecha sobre el papel es, en sí misma, incluso tan importante como la realización cuidada de la propia caja. Una colocación torpe puede echarlo todo a perder. Y eso es también aplicable a la página escrita.

WIR SIND UMGEZOGEN
nach Augsburg, Maximilianstraße 80
HANS UND VERENA WITZ

Aviso de traslado, reducido. Dos cuerpos.

Las ilustraciones

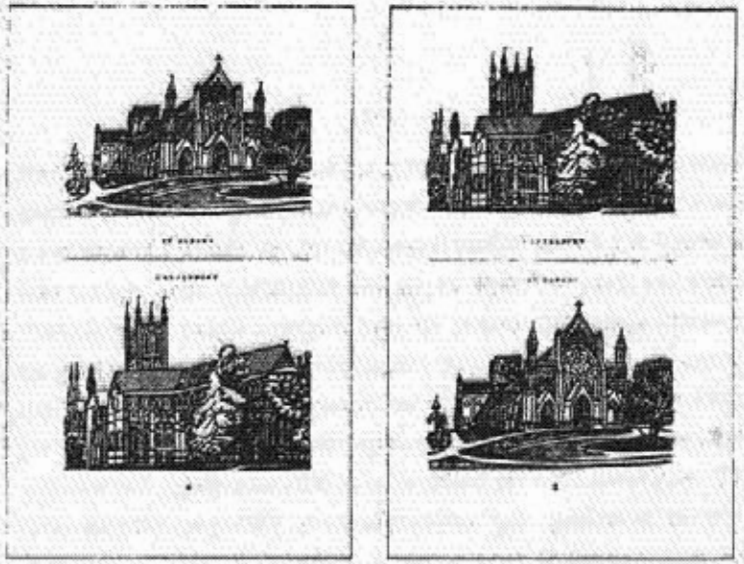
Las ilustraciones de un texto pueden ser, según su naturaleza, dibujos o fotografías. Los buenos dibujos de trama, que muestran una diferenciación clara entre el claro y el oscuro, congenian mejor que estas últimas con la tipografía si son obra de manos experimentadas, aunque éste no es siempre el caso. Una armonía ideal sobreviene cuando tenemos ante los ojos una prueba de la composición del dibujo y se aprecia a simple vista que se han escogido los trazos, el entramado o el pincel para el claroscuro característico de la tipografía. Las dos muestras, muy reducidas, de la página 100 lo ejemplifican. Por encima de todo, el trazo más fino de una ilustración no puede serlo más que el de los tipos; el peso de los trazos perpendiculares de la *H* y de la *I* debe aparecer a menudo también en los dibujos, y los puntos oscuros deben armonizar con la oscuridad general de la caja en todos los casos. Ésta es una noble tarea que exige vastos conocimientos y cuidados artesanales, además de una correcta disposición en la arquitectura de la caja de composición. Por desgracia, no hay demasiados dibujantes que se impongan tal autodisciplina. En las reducciones, incluso aquéllos que mejor debieran saberlo no ven ningún inconveniente en que los dibujos con trazos de las mismas fuerza se reduzcan de maneras muy diversas, unos poco y otros mucho: ello da como resultado clichés con trazos muy diferentes que no se adecuan bien los unos a los otros. Dentro de un mismo trabajo, todos los dibujos deberían ostentar la misma fuerza; para ello, o bien se ofrecen las mismas fuerzas en todos los trazos del original y se reducen



La primera página de dos octavillas del Comité de Transportes Británico. Dibujos de Edward Bawden y tipografía de Charles Mayo.

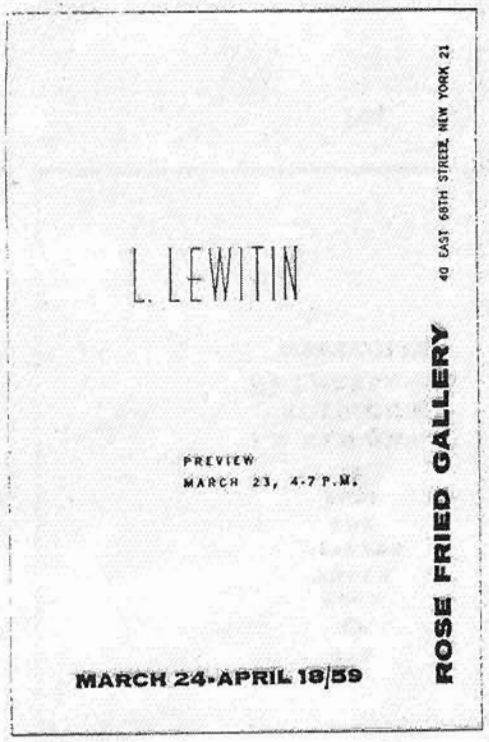
conjuntamente en el mismo sentido (los originales suelen ser mayores que las reproducciones), o bien se miden los distintos gruesos de los originales, con la ayuda de un cuentahilos, al objeto de conseguir en la reproducción trazos del mismo grosor. En efecto es una tarea laboriosa, pero necesaria.

La disposición de ilustraciones debe dejarse a los especialistas experimentados, pero aquí queremos comentar tan solo algunos de los errores más frecuentes. Por ejemplo, la disposición en la que un objeto más próximo aparece arriba y otro más alejado debajo; esto no es nunca correcto, pero en la mayoría de los casos puede corregirse con facilidad.



A la izquierda, una octavilla impresa. El ejemplo de la derecha solo pretende mostrar lo incómodo que resulta el objeto inferior, alejado.

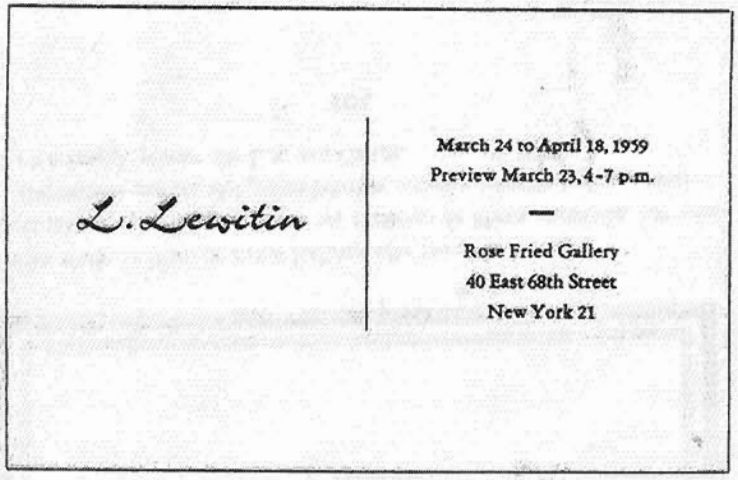
Si no se mezclan con los dibujos, las fotografías pueden ser ilustraciones útiles. Pero la forma de tratarlas no es en absoluto más sencilla. El inconveniente de las fotografías es que requieren un papel de impresión indefectiblemente más caro y poco agradable, además de que su armonía con la tipografía no resulta siempre evidente. También en este caso, el experto necesita la tipografía, pues ella será quien tenga la última palabra en lo que concierne a tamaños de cliché y disposición. En este sentido, muchos impresos se resienten por lo inapropiado de las manos en las que cayó su estructura. Y es que la buena tipografía es tan complicada como la buena arquitectura, como la buena escultura, nunca más sencilla.



Portada muy reducida de la invitación a una exposición de pinturas. El original era más o menos del tamaño de este libro. Es una combinación de cinco tipos de letra sin relación entre ellos. ¿Por qué?

La tipografía como arte

La capacidad, la fantasía suficiente y el buen gusto se muestran en cuanto un trabajo quiere ser distinto a la media, puesto que una disposición fuera de lo común necesita un maestro. Hay que advertir que intentar hacer algo que no se puede resulta una cursilería. Si en este sentido se quiere trabajar solo con letras de palo seco, se cierran las puertas a una posibilidad asombrosa que no es en modo alguno anticuada, pero que



El mismo texto con una disposición clara en una reproducción reducida. El formato original evitaba la sensación de que pudiese tratarse de un libro. Se emplean solo dos cuerpos. El nombre podría haberse escrito de puño y letra del autor –con un resultado quizá más legible.

requiere una gran pericia; me refiero al ornamento tipográfico. Incluso los conjuntos de filetes (página 105) pueden producir un efecto ornamental. En la página 106 podemos apreciar los adornos blancos compuestos tipográficamente que muestran un trabajo verdaderamente maravilloso de Sir Francis Meynell, y en la página 107 tenemos un menú sugerente con los nuevos ornamentos Monotype, en dos tonos.

Pero las existencias de las imprentas en cuanto a ornamentos no acostumbran a ser abundantes, y más raro es que éstos sean buenos; tanto es así, que a veces disponen de uno solo. Ésta es una de las razones por las que tan pocas veces nos alegran la vista los ornamentos.

CATALOGUE
XVIII

OLD
&
RARE
BOOKS
OFFERED
FOR
SALE
BY
A.L. VAN GENDT
BLARICUM
NETHERLANDS
MDCCCCLIX

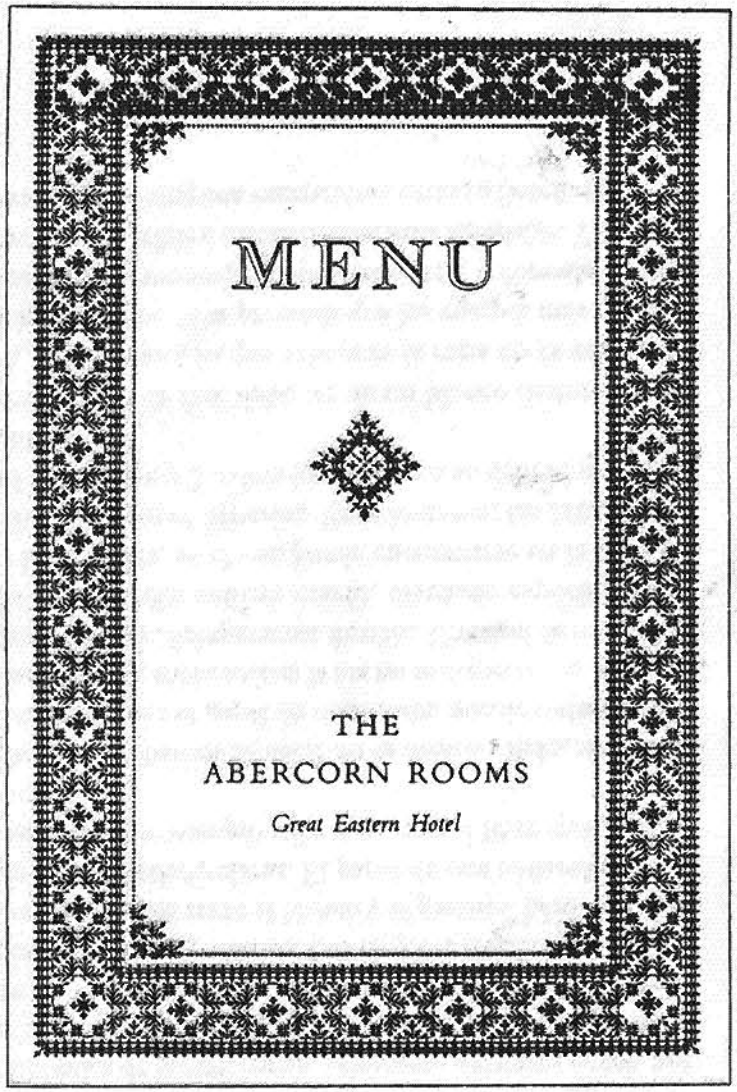
Das ist
+ das Zeichenbuch +
welches viele Arten
von Zeichen und Sinnbildern
enthält
+
wie sie im deutschen
Volk gekannt und angewendet
wurden
+
von Handwerkern und Kaufleuten
von Steinmetzen und Apothekern
von Astronomen und andern
weisen Männern
+
und in der heiligen christlichen Kirche
und im christlichen Leben zur Ehre
Gottes unseres Vaters
im Himmel

Arriba: título de libro de Ernst Kellner, año 1922. Reducción.
En la página opuesta: portada de un catálogo de libros, reducida, con una disposición extraña del grupo inferior, aunque correcta y muy atractiva, en forma de planta. De L.A. van Gendt.

PRELUDE TO PLENTY

THE economist, the humanitarian, and even some politicians, estimate the goodness of the times by the records of unemployment figures; Dictators think in terms of an increasing birth-rate, on which depends their grandiose plans for increasing the death-rate. There are, besides, those for whom the world's tell-tale pulse is the commodity market statistics or the heavy-goods production index. But wages and salaries and dividends are not ends in themselves; they are a prelude to the plenty they can buy. Therefore,

1



Menu de Charles Mayo, Londres, impreso en amarillo y gris.

Por lo que parece, muy pocas personas son conscientes de que un papel muy blanco fuerza excesivamente los ojos y los perjudica a largo plazo. Sin vacilar, se asume que un papel muy blanco es el mejor y el más estético; se cree incluso, equivocadamente, que un color gamuza claro o con un tono agradablemente gris son siempre menos buenos. Quizá se piense que, porque la luz artificial de la iluminación moderna es muy tenue, el que se proyecte sobre un papel blanco impreso que nos deslumbra evitará que nos perjudique.

El que deba leer gran cantidad de cartas e impresos actuales, debería de hecho llevar unas gafas tintadas de un color gamuza claro que amortiguara fuertemente el blanco deslumbrante de la mayoría de nuestros impresos, aunque quizá muchos opinen que debería tolerarse un papel así porque es nuestro destino. Muy posiblemente, la visión del azul del cielo nos es tan refrescante porque precisamente no es blanco.

El que da al mundo impresos y libros no los lee del mismo modo en que lo hacen los principiantes. Por otro lado, sus juicios sobre éstos suelen ser tímidos, pues si bien uno ama a sus propios hijos, en la mayoría de los casos es más objetivo el juicio que otro pueda hacer al respecto.

El uso de papel blanco únicamente es correcto cuando hay que imprimir sobre él fotografías en color e imágenes policromas, ya que la coloración del papel modifica gradualmente la tonalidad de las imágenes (aunque el reflejo de esto en la reproducción no resulta siempre una desventaja). La valiosa salud de nuestros ojos, no obstante, exige que en todos

los demás casos se emplee un papel suavemente coloreado, no blanco. Esta coloración —son posibles cientos de variantes— debería ser tan débil que fuera perceptible únicamente por comparación con un papel de un blanco puro. Una tonalidad cercana a un ocre claro ya es demasiado ostentosa y excede los umbrales de la conciencia; asimismo, los tonos puros, por muy disueltos que estén, son poco adecuados. Lo que en el mercado se entiende por *gamuza* es, la mayoría de las veces, demasiado oscuro y vistoso. Las mejores tonalidades son las que se encuentran entre el blanco y el gamuza, pero tampoco deben ser demasiado claras. El papel de este opúsculo es una muestra de ello; compárenlo si no con el libro que tengan más cerca.

Esto que acabamos de decir no es menos válido, sino todo lo contrario, para el papel de impresión, que de todas formas cansará los ojos, sobre todo si la luz no se dispersa o si la fuente de ésta no es lo suficientemente flexible. Un papel de impresión bello de delicados colores marfil, diseñado especialmente para la escritura, es el que puede encontrarse en la serie de la fábrica de papel Biberist. En Alemania, las fábricas de papel Scheufelen y Zanders los producen en delicados colores marfil.

Una camisa de frac debe ser de un blanco deslumbrante. Pero, en este caso, lo que vale para la ropa no es adecuado para los impresos. Si se pretende que los cuerpos más grandes se muestren cómodos, el papel debe estar coloreado de una forma imperceptible e inconscientemente agradable. Y el papel de cartas no es ninguna excepción a estas indicaciones.

Si todos los impresos se realizasen en negro sobre papel blanco, el resultado no sería solo aburrido, sino que muy difícilmente habría alguien que se tomase las molestias de volver a buscar un determinado impreso. En cambio, un papel de diferentes tonos de color hace que el impreso se reconozca más fácilmente. No es tan seguro que un segundo color produzca algún efecto sobre un papel blanco, pero, sobre un papel tintado, se asegura la distinción.

Los tonos del color y sus agrupaciones activan las voces; los tonos del papel y los colores en la impresión son, por eso, medios artísticos en manos de la persona idónea. Pero aquí deben intervenir solo los conceptos básicos.

Los colores establecen órdenes y distinciones. El segundo color de un impreso en primera línea *ordena*, pero también ensucia, porque es de color. Contrasta con el negro, de modo claro si se trata del rojo, menos nítidamente si es el azul, y de forma débil si es un gris, pero solo puede ser efectivo si se reserva para casos muy concretos. Un poco de rojo produce unos resultados más intensos que si se emplea a menudo. Y solo hay que aplicarlo en puntos que verdaderamente requieran una acentuación, como por ejemplo los epígrafes. Cuanto menos brillante sea el color, más servirá a la distinción y al gusto. Aunque eso no significa que lo contrario sea incorrecto y que solo deban emplearse colores luminosos, sino que la idoneidad de una u otra solución depende de la finalidad del impreso.

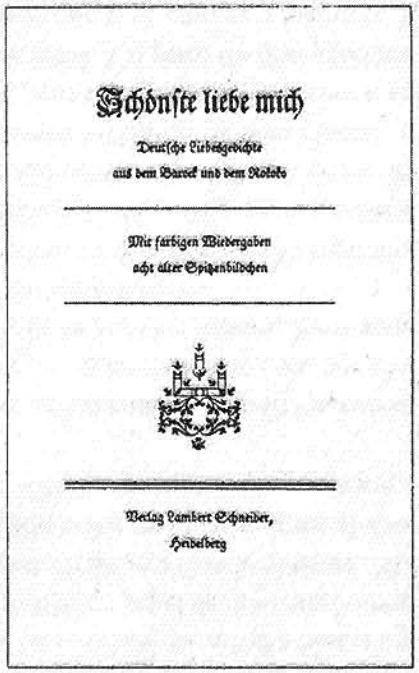
Hay que tener en cuenta que, cuanto más intenso es el color, con más cuidado hay que trabajarlo. Las grandes cantidades no son siempre bellas, sino que a menudo resultan horrendas; son escandalosas, desobedientes y producen una resistencia que perjudica al emisor del impreso. Los tonos quebrados como el rojo óxido, el verde oliva y el gris azulado suelen ser más correctos que el bermellón, el verde intenso o el azul eléctrico. También en la aplicación de los colores existe algo parecido a los buenos modales.

El negro resulta correcto en todos los tonos de papel. Pero no puede decirse lo mismo de los colores. Sobre papel blanco, los colores no pueden ser correctos en ningún caso, pero existen distintos tipos de matices para el blanco: el blanco alto (un tono repugnante e hiriente que actualmente goza de un gran uso), el blanco nieve, el blanco florido, el blanco lirios, el blanco narciso, el blanquecino, etc. A cada uno de estos tonos corresponde otro de color que permite encontrar la armonía con el tono del papel. Y todavía es más válida esta indicación cuando el papel no es exactamente blanco, sino un tanto coloreado: amarillento, azulado, de un tono violeta o el blanco habitual. Solo un sentido del color educado permite hallar el matiz conveniente. Seguro que esta llamada al tipógrafo le hace buscar una combinación armónica.

Todavía es más difícil encontrar un segundo color que quede bien con el negro y con el primero, y sintetizar estos conocimientos tan complicados en pocas palabras es casi imposible. Las recetas en este sentido, por muy científicas que parezcan, no sirven para nada.

Los colores elementales puros y duros, los favoritos de los aprendices, hacen que un impreso quede repugnante y espantoso, sobre todo si llena toda una superficie. Y si son más llamativos es porque su visión nos asusta; para una vista avezada, sin embargo, empieza a molestar su importunidad chillona y, en consecuencia, defectuosa. Los colores no quebrados deben emplearse en cantidades muy pequeñas cuando deban producir un resultado agradable.

En síntesis, la buena tipografía puede potenciarse con un segundo color, pero éste nunca mejorará una mala tipografía.


Schönste liebe mich

Deutsche Liebesgedichte
aus dem Barock und dem Rokoko

Mit farbigen Wiedergaben
acht alter Spielenbildchen

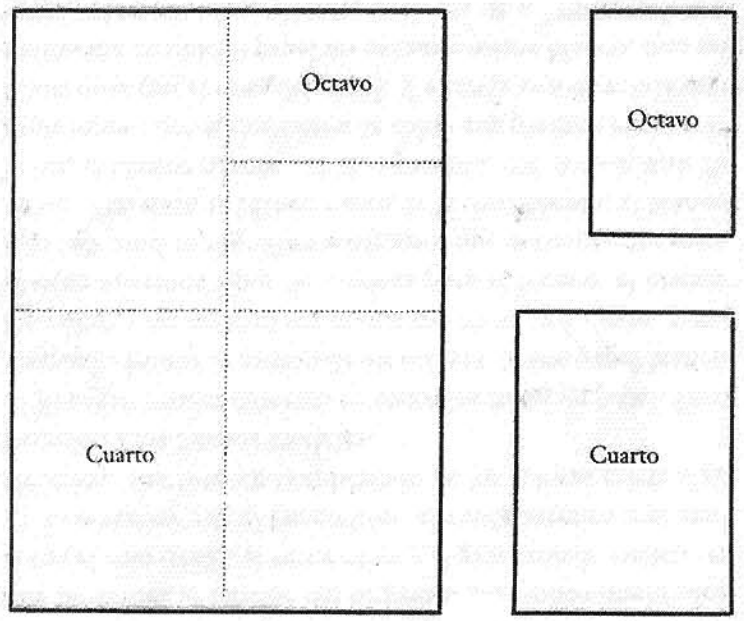
Verlag Lambert Schneider,
Heidelberg

Título de otro libro del autor. Reducción. Todo el libro imita cuidadosamente la tipografía rococó alemana a causa de su contenido. Esta práctica de estilo y el tratamiento de los filetes y los ornamentos no son tan sencillos como puede hacer pensar el resultado.

Los formatos normalizados no siempre son útiles

Si doblamos dos veces un pliego de papel de la proporción habitual (más o menos 3:4), obtenemos el formato de cuarto, de efecto *ancho*, que replica la proporción del pliego original, esto es, de nuevo 3:4; pero si se hacen tres dobleces, tendremos un octavo con un efecto *delgado* y la proporción 2:3. Desde que se fabrica papel en Europa, siempre se ha intentado conseguir en todo el mundo esta misma distinción de proporciones, en modo alguno sobrante. Pero ésta desaparece cuando el pliego da la proporción $1:\sqrt{2}$ (1:1,41...). En este caso, las divisiones del conjunto ofrecen una única proporción.

Pliego completo con una proporción de 3:4



La iniciativa más reciente en este sentido, que surgió en Alemania en 1923, es la que se conoce como *formatos DIN*, y que en Suiza se llamó, por desgracia, *formatos normales*. En ella, se tomó como punto de partida un pliego de un metro cuadrado de superficie (1.189 x 841 mm) solo porque el peso de un papel se nombra en relación con un pliego de estas características. Con los varios doblados de este pliego se obtienen los famosos formatos A4 (pliego de cartas, 210 x 297 mm), A5 (prospecto, 148 x 210 mm) y A6 (postal, 148 x 105 mm). El que el formato A4 sea bastante adecuado para las cartas es una pura casualidad, porque los normalizadores del papel no partieron de las aplicaciones requeridas, sino de consideraciones abstractas y preconcebidas (el peso del pliego en bruto es la medida del peso).

El formato de carta, A4, resulta bastante útil y no es necesariamente horrible. Su mitad, el formato vertical A5, produce un efecto característico y es que parece considerablemente más burdo que el formato A4; una razón probable para esto es que nos resulta más sencillo dominar con la vista un formato pequeño, sobre todo en un prospecto o en catálogos con las páginas abiertas. Y aquí no estamos hablando únicamente de la distinción general entre formatos verticales y apaisados. Mientras que una carta *está* frente a nosotros, un libro lo solemos coger *con las manos*. Esto es prueba suficiente de que el formato A5 es demasiado ancho, y por esto se inclina el margen externo del papel: no podemos sujetar la superficie de una doble página. Eso, que puede apreciarse incluso en un prospecto de cuatro páginas, resulta mucho más patente en un folleto. Pero el formato A5 no impone únicamente dificultades

de manejo, sino que, además, las líneas deben alargarse mucho más de lo que debieran, y con ello se dificulta la lectura.

Con todo, si nos referimos a un periódico compuesto en un formato A4, debemos modificar estas aseveraciones. Por lo general, el ancho de las cajas es perfectamente correcto, y el que se componga la página en dos columnas alarga el formato. Así, el A4 no produce un efecto tan amorfo y su proporción no es tan poco clara como el burdo A5, que carece de toda elegancia.

La elegancia y la manejabilidad, junto con una tipografía cuidada, discreta, poco confusa y legible, aportan una comodidad considerable y característica de un objeto moderno bien realizado. Si deseamos que nuestros impresos sean confortables en este sentido, debemos evitar el formato A5 para prospectos y catálogos, y también para libros.

El formato que molesta es el de 14 x 21 cm, que substituye al de 14,8 x 21 cm. Este último tiene una proporción en octavo de 2:3, se sujeta bien con las manos, permite un ancho de línea agradable y tiene la misma altura que el formato A5. Prueben ustedes mismos a comparar muestras de ambos tamaños.

La normalización de los formatos tenía como objetivo suprimir la diferencia entre éstos, pero no lo ha conseguido. Los formatos anteriores a esa época siguen existiendo y, en vez de reducir su variedad, ésta se ha ampliado. Además, resulta significativo que la normalización alemana se adoptase solo en los países europeos, entre ellos Suiza y Suecia. Por el contrario, en Dinamarca, Austria, Italia, Francia, España, Gran Bretaña y en todos los países trasatlánticos, no se aceptó o se utilizó muy poco.

Ciertamente, la normalización del papel comercial era un objetivo deseable, y hubiese sido digno de alabanza que sus intentos se limitasen a esto. El error radicaba en pretender que se aplicase a todos los impresos. Esta empresa, por su carácter generalizado, suele desterrar a todos los legos inexpertos y rechaza de raíz cualquier crítica, sobre todo en Suiza, debido a la fuerza que se le imprimió con un nombre engañoso y totalmente injustificado: los *formatos normales*.

Pero, en la actualidad, la norma casi absoluta que se aplicó, por lo menos en Alemania y en Suiza para el papel de cartas en formato A4, ¿es la mejor solución imaginable? No. Si alguien recibe cartas de estos dos países y de ningún otro puede defender la opinión de que estos formatos se siguen definitivamente en todos los lugares, pero una parte predominante del mundo ni siquiera se plantea adoptar el formato A4 para el papel de cartas. Los ingleses y los americanos emplean casi sin excepción la proporción en cuarto, o con otras palabras, la proporción 3:4. Por ello, las cartas alemanas en A4 sobresalen en los archivadores de otros países y son una fuente de descontento. ¿A ustedes mismos no les resulta el formato A4 con frecuencia demasiado alto o cuanto menos demasiado grande? Por favor, intenten lo siguiente: tomen dos hojas de papel A4 sin escribir, recorten en una un trozo que tenga 17 mm de alto, con lo que tendrán el formato 21 x 28 cm (proporción 3:4); entonces, comparen y observen cuál de los dos formatos les gusta más.

El formato A4 tiene un aspecto antipático y, precisamente por esta razón, no resulta adecuado para las cartas personales, ni entre hombres ni mucho menos entre mujeres. El formato

21 x 28 cm es más afable como carta comercial y también mejor que el A4 en la correspondencia privada. De hecho, coincide casi totalmente con los formatos de carta ingleses y americanos, puede enviarse junto con cartas en formato A4 (tiene el mismo ancho) y se corta del pliego de 43 x 61 cm sin pérdidas palpables.

Por otro lado, es frecuente que acompañen cartas a los prospectos, en cuyo caso resulta deseable una relación perceptible entre los formatos. Con ello, el efecto es más eficiente que el que producen dos tamaños completamente distintos. En este sentido, si se emplea el tamaño 14 x 21 cm para prospectos y catálogos y, para las cartas se utilizan medidas el doble de grandes, 21 x 28 cm, se obtiene la igualdad deseada para los formatos con los prospectos y las cartas dobladas por la mitad.

El formato de las cartas de 21 x 28 cm tiene las siguientes ventajas:

1. Es el doble exacto del formato nuevo del prospecto de 14 x 21 cm.

2. En conjunto, su aspecto es mejor y sus proporciones más agradables que el formato A4, demasiado alto.

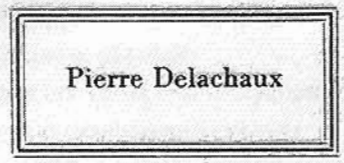
3. Es muy parecido a los tamaños de carta ingleses y americanos en forma y extensión.

4. Es 17 mm menor, pero igual de ancho que el formato A4.

5. También es adecuado para los archivadores de los países que miden en yardas, para los que el formato A4 resulta demasiado alto y, en consecuencia, sobresale de sus límites. En el resto, el formato 21 x 28 cm es tan correcto como el A4, puesto que aquél tiene el mismo ancho que éste.

El formato de folleto en A5 resulta demasiado ancho para sujetarlo en las manos, carece de toda elegancia y es efectivamente desagradable; por su parte, el formato A4 no es ni bueno ni el único posible como formato de carta. En cambio, los formatos 14 x 21 cm y 21 x 28 cm son mucho más bellos y útiles. Con ellos, volveríamos a las antiguas proporciones: un paso atrás que, en realidad, significa un avance.

Alguien perteneciente al círculo de los normalizadores escribió un ensayo que apareció en una revista especializada: «¡Debe asumirse que tengo razón!» Ante esto, me siento movido a responder que la vasta experiencia de toda una vida me dicta que la comunicación con varios países europeos es algo normal. No soy un teórico, sino un práctico, y no estoy dispuesto a contentarme con formatos arbitrarios e imaginarios a los que niego la razón y la utilidad. Y deseo profundamente que los pensamientos que he expresado sobre la normalización de los formatos del papel abran una buena brecha en ellos.



Exlibris compuesto

Una carta mecanografiada sin erratas resulta inapreciable, en especial si es corta; pero que presente una apariencia eficaz y esté escrita con belleza es algo extraordinario y más necesario que la limpieza. Casi todas las cartas mecanografiadas se estropean por una dirección revuelta, unos medios peligrosos y poco adecuados para la organización y, con ello, una disposición desagradable del texto escrito. Lo grave es que estas carencias, por desgracia, se enseñan en las escuelas de negocios.

Primero: Todos los realces de una dirección son sobrantes y reprochables. No hay que espaciar ni subrayar nada. Palabras como *señor* o *empresa* no deben disponerse solas en una línea. Una dirección con espaciado y subrayado supone una molestia para la efectividad del membrete. ¿Para qué espacian mi nombre al escribir mis señas? Yo ya sé cómo me llamo. ¿Y para qué subrayan la localidad? No es más importante que el nombre del destinatario; solo sería aceptable subrayarla en rojo en los archivos.

Segundo: En el texto nunca hay que recurrir al espaciado, sino al subrayado, y limitarlo en la medida de lo posible. Los subrayados frecuentes son signo de inseguridad.

Tercero: Un comienzo de párrafo protegido solo puede conseguirse con las sangrías. Componer los grupos sin ella pone en peligro la claridad, puesto que la última línea de una página bien podría quedar completamente llena y marcada únicamente por un punto final. En este caso, ¿deberíamos empezar la página siguiente con un nuevo párrafo? La composición sin sangrías no es *moderna*, sino únicamente *indistinta*.

Y cuando se emplean sangrías, lo habitual es que sean demasiado grandes, cuando es suficiente un espacio de entre tres y cinco caracteres.

Cuarto: Un interlineado más ancho entre párrafos no es perjudicial. De hecho, es mejor distanciar más las líneas y renunciar a los grandes espacios entre párrafos. Las pausas que así se consiguen son demasiado violentas. El mecanógrafo debe escribir exactamente igual que se compone un libro: con sangrías y sin distancias sobrantes.

Esto, que es aconsejable para las cartas, es más válido si cabe para los originales mecanografiados. Los tipógrafos sacrifican miles de horas de trabajo ordenando correctamente originales sin sangrar con innumerables reflexiones e instrucciones en lápiz. Estos esfuerzos baldíos podrían evitarse si los originales se entregaran del modo aquí expuesto. Pero, ¿qué puedo decir yo de mis propios hijos?

Quinto: No da buena impresión que el texto de una carta se alinee muy cerca del margen derecho y, por supuesto, esto no debe hacerse en ningún caso si la cabecera es asimétrica. Con todo, si ésta es simétrica, el margen derecho debe parecer *exactamente igual de ancho que el izquierdo*; la caja del texto debe quedar exactamente en el centro y conformar un grupo absolutamente neto y cerrado, porque las cartas con textos breves bajo cabeceras simétricas quedan mejor con líneas cortas. En cambio, los márgenes de anchos bellos siempre resultan agradables.

Enfrente: muestra de una carta bien mecanografiada

Jan Tschichold / Basel / Wettsteinallee 115

Herrn Leberecht Froh
Neudörfferstraße 4
Nürnberg 16. April 1959

Sehr geehrter Herr,

auch getippte Briefe und Aufsätze sollen deutlich und unmißverständlich geformt sein. Darum muß auch die Stenotypistin die typographischen Hauptregeln befolgen. Einige Schreibregeln der Handelsschulen sind falsch.

Weil ein Schlußpunkt am Ende einer vollen und zugleich letzten Zeile unklar macht, ob auf der neuen Seite ein neuer Absatz beginnt, müssen alle Absätze eingezogen werden. Der Raum von 3 oder 5 Buchstaben genügt vollauf.

Zwischen den Absätzen darf ein größerer Zwischenraum gemacht werden. Er ist aber entbehrlich, wenn man Einzüge macht.

Sperrungen in der Adresse verderben das Aussehen des Briefes ebenso wie die sinnlose Unterstreichung des Ortsnamens. Beides sollte unterlassen werden.

Der große Buchstabe hinter dem Komma der Anrede widerspricht der Rechtschreibung.

Freundliche Grüße!

Jan Tschichold

Herrn Leberecht Froh
Neudörfferstraße 4
Nürnberg

1

Herrn Leberecht Froh
Neudörfferstraße 4

Nürnberg

2

Herrn Leberecht Froh

Neudörfferstraße 4

Nürnberg

3

La dirección sobre la que hemos reflexionado anteriormente, quedaría en la carta como la que vemos en el ejemplo 1. En caso de que se empleen sobres de ventanilla, debería tenderse al ejemplo 2 para que en correos localicen el lugar de destino más rápidamente. Con sobres normales, es posible escribirla como en el ejemplo 2 o con las líneas escalonadas, como en el ejemplo 3. El destino debe dejarse siempre para el final y, en el ejemplo 3, hay que subrayarlo. El servicio postal inglés aconseja utilizar mayúsculas para remarcarlo, sin espaciado ni subrayado. Esta opción sería también igualmente válida, pero en el caso alemán no sería siempre la más adecuada, puesto que las máquinas de escribir no permiten escribir la diéresis en *Ä*, *Ö* y *Ü*.

Casi todos necesitamos sellos de goma, pero casi todos estos sellos son de una fealdad exquisita.

Una superstición difícilmente erradicable dice que el sello debe componerse con letras de palo seco. Pero esto es absolutamente falso. En este tipo de sellos, una buena romana es mucho más adecuada y revierte en un aspecto más cuidado. Y en el caso de las palo seco, hay que evitar drásticamente la seminegra y la negrita, innecesarias en todas las letras compactas. Las letras muy finas y pequeñas (de menos de 9 puntos) resultan necesarias en casos contados, y por supuesto nunca en mecanografía. Con los sellos, como en cualquier

Büro Viktoria
München
Mariahilfstrasse 9.

BÜRO VIKTORIA
München
Mariahilfstraße 9

Georg Knauer
Molkerei und Käserei
Oberstaufen

A la izquierda, dos sellos de forma desagradable y anticuada; a la derecha, la misma combinación de palabras con un acabado decente y con un único cuerpo.

otro caso, todo depende de una disposición simple y bella (con dos cuerpos como máximo) y un espaciado correcto, esto es, no demasiado ancho.

Los sellos tienen fábricas dedicadas a ellos y cada uno se basa en una composición de letras tipográficas que se prepara y se corrige exactamente igual que cualquier otra. Por tanto, hay que exigir también pliegos de corrección en estos casos. Pero si las letras utilizadas no nos resultan agradables, los consejos que pueden darse a este respecto dan soluciones, de momento, caras.

Si se es cliente de una imprenta bien provista, también se les puede pedir la composición del sello. En ésta pueden

Drucksache.	Drucksache
Einschreiben.	Einschreiben
Nachnahme:	Nachnahme
Drucksache	Drucksache

A la izquierda, un sello común, desagradable y demasiado complicado; a la derecha, el mismo sello sin punto final con un tamaño más razonable y con una letra correcta.

indicarse la familia de letras y el tamaño del conjunto, pero nada más. Puesto que los caracteres que contiene el sello no son de goma sino de metal tipográfico, existen ciertos anchos que no son posibles y, por ello, el cajista debe gozar de cierta libertad. Tras un par de días, se recibirá, como corresponde, dos pliegos de corrección en los que todavía pueden indicarse enmiendas. En este caso, se puede preguntar a la imprenta si serían tan amables de proveernos de un sello con la composición que hayamos aprobado.

Para limpiar los sellos sucios hay que utilizar jabón y un cepillo. En cuanto a la tinta, la habitual, de un color violeta desagradable, suele provocar que el aspecto de la impresión

Gemeinnühiger- Verein Planegg	Gemeinnütziger Verein Planegg
Erledigt	*Erledigt*

A la izquierda, un sello de goma con una apariencia muy desagradable; a la derecha, la misma secuencia de palabras con una forma buena y correcta, sin espaciado.

Jan Tschichold
Wettstein-Allee 115
Basel

Drucksache zu ermäßigter Gebühr
Imprimé à taxe réduite
Printed matter at reduced rate

Arriba, muestra de un sello con dirección; abajo, un sello de goma en tres idiomas con una forma ejemplar. La romana es aquí más adecuada que la palo seco.

se resienta, pero también existen tintas negras. Por el contrario, un rojo desagradable, cercano al óxido, tampoco me parece muy apropiado. Me pregunto si la aversión que muchos manifiestan hacia los sellos de goma no provendrá del uso de tintas poco propicias. Como muestran los ejemplos, los sellos pueden componerse con la misma exquisitez que la mejor impresión.

Compruebe ahora el aspecto del sello que suele utilizar: ¿no cree que debería cambiarlo por completo? Especialmente si está desgastado.