



N.º 1 | diciembre de 2005

Jan Tschichold. Die neue Typographie

Eugenio Vega

www.artediez.com/paperback/home.htm

Jan Tschichold. Die neue Typographie

Resumen

Jan Tschichold es una de los más relevantes figuras de la gráfica europea. Es indispensable para comprender las radicales transformaciones que los movimientos de vanguardia produjeron en las primeras décadas del siglo XX.

Pero su aportación trasciende el momento histórico en que vivió por lo que su influencia puede verse en la práctica del diseño gráfico de todo el pasado siglo. El artículo describe su

trayectoria como tipógrafo y proporciona una visión más completa de toda su carrera, especialmente tras la Segunda Guerra Mundial en la que volvió a los planteamientos estéticos que habían dominado el trabajo de sus primeros años.

Palabras clave

tipografía, vanguardia, imprenta, libro, normalización, nueva tipografía, Bauhaus, Alemania.

Jan Tschichold. Die neue Typographie

La figura de Jan Tschichold se asocia convencionalmente con las corrientes de cambio y renovación que se agruparon bajo el nombre Movimiento Moderno. Tschichold es considerado como el principal iniciador de la nueva tipografía que pretendería romper con las normas clásicas del impreso en favor de una organización más libre y desestructurada, acorde con los nuevos tiempos. Pero debe distinguirse el concepto de nueva tipografía del término "nueva tipografía". Éste último hace referencia a un concreto movimiento conocido en Alemania como die neue Typographie y que tiene su origen en el conocido libro de Jan Tschichold, publicado en Berlín en 1928 y que recogía cuanto de innovador se estaba produciendo en Europa durante aquellos años y que, en cierta medida, era fruto de una actitud revolucionaria en consonancia con los movimientos políticos de principios de siglo, esencialmente la revolución soviética.

Tschichold fue el primero en formular estas teorías en un sistema y mostrar como el movimiento moderno iniciado en las artes podía ser aplicado al mundo del impreso. El impreso, como la arquitectura, se relaciona con la vida diaria y está sujeto a parecidas influencias.

La etapa de formación

Jan Tschichold nació en Leipzig en 1902, hijo de un rotulista y pintor de letreros de origen eslovaco. Sólo formalmente puede considerarse a Tschichold como alemán.

A los doce años visitó en Leipzig la "Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Gaphik", más conocida como Bugra, que tuvo lugar en aquella ciudad en 1914 y que mostraba un panorama del diseño editorial alemán de aquel momento.

Tschichold decidió convertirse en profesor de dibujo para lo que se traslado a Grimma, una ciudad cercana a Leipzig, donde podía iniciar sus estudios. En los ratos libres se dedicaba al estudio de la caligrafía y conoció una traducción alemana del Writing & Illuminating & Lettering de Edward Johnston, que tanta influencia tendría en la Alemania de auel tiempo. También conoció la obra de Rudolf von Larisch sobre letras ornamentales y comenzó a interesarse por las técnicas para la creación de punzones lo que terminó por inclinarle definitivamente hacia el diseño de tipos de letra. Tras el consentimiento de su padre se fue a estudiar a la Academia de Artes Gráficas de Leipzig donde, a pesar de contar con tan sólo diecinueve años, fue admitido como alumno de Herman Delitsch con quien aprendió caligrafía, grabado y encuadernación y le introdujo en los creadores antiguos: Palatino, Tagliente y Jan van de Velde. Sus conocimientos de francés y latín, adquiridos en Grimma, le sirvieron de mucho para introducirse en la tipografía clásica. Pasó después a la Escuela de Artes y Oficios de Dresde y más tarde, regresó a Leipzig para hacerse cargo de algunas clases nocturnas de rotulación; Por entonces estaba muy interesado en Rudolf

www.artediez.com/paperback/home.htm

Koch, especialmente en su Maximilian Gothic y dedicaba una gran número de horas al estudio de los libros de la biblioteca de la Federación de Impresores de Leipzig, donde comenzó a familiarizarse con la tipografía clásica, especialmente Fournier, y empezó a coleccionar impresos antiguos.

Entre 1921 y 1925 dibujó numerosos carteles caligráficos para las distintas ferias comerciales que tenían lugar en Leipzig y comenzó a ser conocido como calígrafo y rotulista, incluso fuera de Alemania. Alguno de sus trabajos para la "Insel Verlag" fue seleccionado para una exposición internacional de caligrafía que tendría lugar en Viena en 1926 y en la que se mostrarían también obras de Eric Gill, Edward Johnston y Alfred Fairbank.

Su interés por el diseño de tipos le llevó a hacer algunos bocetos para "Poeschel und Trepte", muy influido por la estética neogótica que empezaba a inundar Alemania.

Influencia de la vanguardia

Tschichold comenzó a sentirse impresionado por la ruptura que representaban los movimientos de vanguardia. Hacia 1923 se interesó por el Suprematismo y el constructivismo y conoció la primera gran exposición de la Bauhaus en Weimar y el catálogo que para la ocasión había diseñado Herbert Bayer.

El giro radical de su concepción tipográfica quedará en evidencia en un cartel para el editor de Varsovia Philobiblon en el que aplica las nuevas ideas del Movimiento Moderno con una composición asimétrica e inclinada. Poco a poco estas ideas le van separando de la tipografía tradicional y en octubre de 1925 publica en la revista de Leipzig, *Typographische Mitteilungen*, una especie de manifiesto bajo el título de "Elementare Typographie" que recogía una serie de principios:

1. La nueva tipografía está orientada hacia la función.
2. La función de cualquier pieza de tipografía es la comunicación [a partir de los medios que le son propios]. La comunicación debe aparecer en la forma más breve, simple y urgente.
3. Para que la tipografía pueda atender fines sociales, se requiere la organización interna de su material [ordenación del contenido] y su organización externa [los medios de la tipografía configurados en relación los unos con los otros].
4. La organización interna es la limitación a los medios elementales de la tipografía: letras, números, signos y corondeles obtenidos de la caja o las máquinas de composición. En el mundo actual, la imagen exacta [la tipografía] también pertenece a los medios elementales de la tipografía [typo-foto]. La forma elemental de la letra es la gótica o sans serif en todas sus variantes: fina, medium y negra; desde la estrechada a la expandida [...]. Se puede economizar extraordinariamente a partir del uso exclusivo de letras minúsculas; eliminando todas las mayúsculas. Nuestra escritura no pierde nada escribiendo sólo en caja baja, al contrario, resulta más legible, fácil de aprender, más económica: Un sonido, un signo. [...] A través del uso altamente diferenciado de cuerpos y tipos, y sin consideración estética previa alguna, la composición lógica del texto impreso se hace visible. Las áreas no impresas del papel son elementos perceptibles de diseñar tanto como las formas verbales impresas.
5. La organización externa es la búsqueda compositiva de los contrastes más intensos [simultaneidad] a través de formas, tamaños y pesos diferenciados [los cuales deben corresponder con los valores de su contenido] y la creación de relaciones entre los valores formales positivos [mancha] y los valores negativos [blanco del papel].
6. El diseño elemental tipográfico consiste en la creación de la relación lógica y visual entre las letras, las palabras y el texto, la cual queda determinada por las características específicas de cada trabajo.
7. Con el fin de incrementar el carácter de urgencia de la nueva tipografía, se pueden utilizar líneas verticales y diagonales como medios de organización interna.
8. La práctica del diseño elemental excluye el uso de cualquier tipo de ornamento. El uso de corondeles y otras formas elementales inherentes [cuadrados, círculos, triángulos] deben estar fundamentados convincentemente en la construcción general. Su uso decorativo-artístico no está en consonancia con la práctica del diseño elemental.

www.artediez.com/paperback/home.htm

9. El orden de los elementos en la nueva tipografía debería basarse en el futuro en la estandarización del formato en los papeles según las normas DIN. En particular DIN A4 [210 x 297] debería ser el básico para los papeles de cartas y otros impresos comerciales.

10. El diseño elemental no es, tanto en tipografía como en otros campos, absoluto ni excluyente. Ciertos elementos varían a partir de nuevos descubrimientos, como, por ejemplo, la fotografía, por lo que el concepto mismo de diseño elemental cambiará necesaria y continuamente.

Tschichold fue el único difusor de las corrientes de vanguardia cuyo mensaje podía ser entendido por los impresores y la gente de las artes gráficas. Sus ideas que tuvieron difusión en Alemania fueron objeto de lógica polémica. Aquel año se fue a Berlín y se estableció como diseñador free-lance para Insel Verlag y se casó con Edith. En junio de 1926, por recomendación de Paul Renner, fue a Munich para enseñar en la Escuela de Artes Gráficas, donde, hasta 1933 impartiría unas 30 horas semanales de clase a grupos de al menos 25 alumnos. En Munich hizo sus célebres carteles de cine para el Phoebus Palace en los que utilizaba tipografía, fotos y colores planos, muy influido por Lissitsky, Moholy-Nagy y Man Ray.

die neue Typographie

En 1928 diseñaría y publicaría su primer libro: Die neue Typographie, la primera obra sobre los principios del diseño tipográfico. Estaba compuesto en A5, encuadernado en negro como una parte del lomo en plata y compuesto en palo seco. Su aspecto era, en opinión de McLean, “en contraste con la mayoría de la tipografía de vanguardia de entonces, más elegante que brutal porque Tschichold había, de hecho, asimilado los principios tradicionales del diseño tipográfico que eran puestos en práctica, aunque de un modo no convencional”.¹ De hecho, el libro está compuesto utilizando versales y caja baja. Hacia 1930 abandonaría por completo el uso exclusivo de la caja baja.

Tschichold proclamaba en su libro el comienzo de una nueva era, de una nueva cultura europea, con una intensidad y un radicalismo propio de alguien de 26 años. “Un cierto tono de idealismo socialista” corría a través del libro, del mismo modo que lo fue en la vida y la obra de William Morris. “Ambos hombres vieron en como el diseño no es algo abstracto sino que ha de ser una expresión en las vidas de los hombres”.²

Su interés por los movimientos revolucionarios, especialmente los rusos, le llevó a firmar como Ivan en lugar de Jan. Pero mientras Morris veía en la máquina un obstáculo, Tschichold creía que la nueva era industrial sería sinónimo de felicidad. Los avances tecnológicos, que contribuirían a ese mundo mejor, iban a colocar en un lugar destacado a su principal artifice: el ingeniero.



Si bien muchas de las ideas contenidas en el libro pecaban de ingenuas y Tschichold se desdijo de ellas con el tiempo, algunas otras como la defensa de la composición asimétrica podían estar justificadas por los nuevos sistemas de composición. Asimismo la composición asimétrica permitía nuevos ritmos y tensiones en la estructuración de la página, más cercanos a lo que se estaba

1. McLEAN, R. (1975) Jan Tschichold: typographer. Boston. David R. Godine Publisher.

2. BLACKWELL, L. (1992) Twentieth Century Type. Londres. Laurence King Publishing.

www.artediez.com/paperback/home.htm

haciendo en las obras de vanguardia. Una anécdota que revela el ambiente en el que la obra fue escrita es la bibliografía de la misma en la que no aparece ni una sola referencia en inglés. La influencia del libro quedó limitada a los países de lengua alemana pues pasó mucho tiempo hasta que fue traducido a otras lenguas.

La repercusión en Inglaterra fue mínima y de ello da idea el hecho de que fuera excluido de la exposición "Printing and the Mind or Man" que tuvo lugar en Londres en 1963 y donde el único ejemplar de la nueva tipografía era un libro de poemas de Maiakovsky diseñado por Lissitsky.

Sin embargo, en 1930, *Commercial Arts*, una revista publicada por *The Studio*, dedicó un artículo de 19 páginas a libro de Tschichold. Stanley Morison, en cambio, culminó *The Fleuron* sin una sola referencia a las nuevas formas tipográficas salvo algunas advertencias:

*"The apostles of the machine age will be wise to adress their disciples in a standard old face. They can flourish their concrete manner in sans serif on title pages and perhaps in a running headline."*³

Las obras publicadas por Tschichold son de muy distinto signo. Podrían agruparse en aquellas en las que mostraba sus ideas acerca de la tipografía y otros libros en los que su participación era esencialmente como diseñador. La siguiente obra fue *Foto Auge*, un folleto de 96 páginas sobre fotografías modernos, editado con Franz Roh en 1929. *Fototek I*, de 1930, fue el primero de una serie editada con Franz Roh que versaría sobre artistas de la fotografía. Este primer número estuvo dedicado a Moholy Nagy. En 1930 publicó *Eine Stunde Druckgestaltung*, de 100 páginas A4, con ejemplos que comparaban la composición tradicional con las nuevas corrientes. En 1931 publicó un libro en A5 con ejemplos de alfabetos titulado *Schriftschreiben für Setzer*. En 1932 publicó, en 22 páginas A4, *Typographische Entwurfstechnik*.

La nueva tipografía terminó por asociarse en la Alemania de aquellos años con el "arte degenerado" que trataron de suprimir los nacional socialistas. Tschichold sufrió las consecuencias de la llegada de Hitler a la cancillería. Su casa fue registrada y él y su esposa fueron detenidos; Tschichold llegó a estar seis semanas en la cárcel. Su contrato como profesor fue rescindido y hubo de escapar del país. Gracias al requerimiento del Director de la Escuela de Basilea pudo ir a esa ciudad donde le proporcionaron algún trabajo.

Los años en Suiza

Ya en Alemania Tschichold se había iniciado en el diseño de tipos para los nuevos sistemas de fotocomposición, concretamente para Uhertype, una de las primeras compañías alemanas. En 1929 Tschichold había diseñado una escritura o alfabeto universal con variantes fonéticas pero sin que pasará de un nivel experimental.

En Suiza sus trabajos van a centrarse en el campo editorial; esencialmente en la puesta en orden de los elementos tipográficos de diversos editores establecidos en Basilea. Para Benno Schwabe estableció una serie de reglas tipográficas que debían contribuir a crear la imagen de la editorial. De entre aquellas normas pueden señalarse las siguientes:

- * Debía componerse con poco espacio entre los signos.
- * Debía definirse los espacios tras puntos y comas.
- * Ningún rótulo debía ser puntuado.

En 1935 publicó *Typographische Gestaltung*, compuesto en Bodoni e impreso en distintos tipos de papel. Era una obra menos ideológica que *die neue Typographie*, con un planteamiento más conservador y que tiene en cuenta la tipografía tradicional. Esta obra fue traducida la inglés por McLean hacia 1945 pero no pudo ser publicada hasta 1967 con una revisión del propio Tschichold.

En 1935 hizo su primera visita a Inglaterra gracias una iniciativa sugerida por el cartelista

3 . A pesar de todo, Morison había oído hablar de Tschichold y, al parecer, le había defendido ante algún editor de ciertas acusaciones que lo tildaban de comunista. Sobre las ideas de Morison cabe consultar su obra más conocida: MORISON, S. (1998) *Principios fundamentales de la tipografía*. Barcelona. Ediciones del Bronce.

www.artediez.com/paperback/home.htm

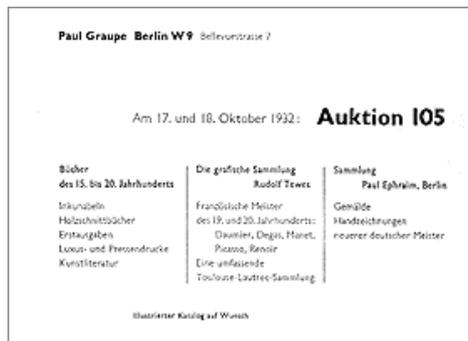
McKnight Kauffer. Conoció entonces a Stanley Morison y visitó la colección de estampas de la British Library. Dio alguna conferencia y se publicaron algunos artículos sobre las ideas de la nueva tipografía.

Durante sus años en Suiza Tschichold estuvo dedicado al diseño de libros en los que la composición asimétrica y otras ideas modernas eran menos aplicables que en los carteles.

Poco a poco la rigidez de la nueva tipografía empezó a parecerle una metáfora visual de la "Gleichschaltung" de Goebbels y de las ideas del Nacional Socialismo. Más que un rechazo de los principios de la nueva tipografía, Tschichold alcanzó una cierta conciliación entre tradición y vanguardia y con ello desarrolló un lenguaje más rico y flexible.

El primer artículo sobre las grandes ventajas de la composición simétrica tradicional fue publicado en 1935 en las páginas del semanario suizo *Typographische Monatsblätter*. Quienes peor recibieron esta especie de arrepentimiento fueron los representantes de las vanguardias, especialmente Max Bill, con quien mantendría una cierta polémica hacia 1946. Aquel mismo año, Kurt Schwitters escribía a la mujer de Theo van Doesburg: "Me da pena el trabajo reaccionario de Tschichold".⁴ La visión que de él tenían sus antiguos correligionarios era cada vez más negativa por su clara tendencia a huir del dogmatismo de los movimientos de vanguardia.

En 1940 publicó *Der frühe chinesische Farbendruck* sobre estampas chinas y en 1941, *Geschichte der Schrift in Bildern*. A estos siguieron otra serie de escritos y libros sobre escritura y tipografía.



Penguin Books

Sus diseños para colecciones de libros de gran tirada para *Birkhäuser Classics* interesaron a los responsables de *Penguin* en el Reino Unido. Las limitaciones económicas de la postguerra motivaron un gran interés por las colecciones de libros baratos. *Penguin* había aparecido en julio de 1935 con su tradicional aspecto rojo y blanco y una tirada de alrededor de 17.000 ejemplares que pronto llegaron a 50.000. Hacia 1945 tenía unos 500 títulos en la colección principal y unos 150 en *Pelican*. Allan Lane deseaba modificar el diseño y fue Oliver Simon quien sugirió el nombre de Tschichold quien, debido a sus compromisos editoriales en Suiza, no pudo aceptar la proposición hasta 1947. Tschichold iba a tener la oportunidad de diseñar para un mercado masivo en un escala inusual.

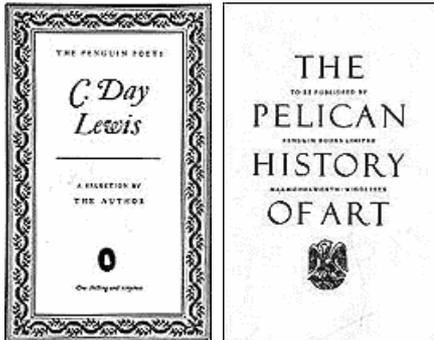
Tschichold trató de poner en orden en las publicaciones de la editorial para lo que formuló las *Penguin Composition Rules* inspiradas en la idea de que la tipografía no es más que un instrumento para establecer una correcta comunicación entre el autor y el lector. Creó retículas para todas las series en las que se detallaban los márgenes, títulos, adornos, símbolos, etc.

Tschichold ideó un sistema capaz de integrar los distintos componentes del proceso de producción editorial lo que implicaba la necesidad de sistematizar los métodos. Alguna serie implicaba una atención especial como los *King Penguin* en la que seguiría, en cierta medida, los patrones de la *Insel Verlag*, con guardas e ilustraciones en color muy cuidadas que la hicieron poco rentable económicamente; era más bien un capricho del propio Allan Lane.

4. BLACKWELL, L. (1992) *Twentieth Century Type*. Londres. Laurence King Publishing.

www.artediez.com/paperback/home.htm

En cuanto al diseño gráfico, su actitud fue más de ajuste y puesta en orden de lo existente que de completa renovación. Dibujo una versión definitiva del símbolo y modifico levemente las cubiertas rojas y blancas de la serie principal; más tarde hizo lo mismo con las series *Puffin* y *Pelican*. No se fijo una sola tipografía para la composición de los textos pues la elección de la fuente dependía del contenido del libro, lo que implicaba una diseño particular para cada una de los títulos. Tschichold creó cerca de 500 portadas para Penguin con la única ayuda de Erik Ewergaard Frederiksen, un asistente danés, que trabajó con él hasta 1949. En muchas ocasiones, el propio Tschichold dibujaba adornos o caligrafiaba rótulos como en la edición de *A Book of Scripts* de Alfred Fairbank para la que utilizó como modelo una caligrafía de Juan de Yciar.



Los últimos años

En diciembre de 1949, ante la devaluación de la libra, decidió regresar a Suiza como consultor de diseño de la firma farmacéutica *F. Hoffman-La Roche*, donde permaneció hasta 1967. Tschichold deseaba alcanzar la nacionalidad suiza y esa fue tal vez una causa para su retorno que le decidió también a rechazar una proposición del director de la Academia de Artes Gráficas de Munich para volver a enseñar en el centro del que había sido separado en 1933 y que ahora tenía nivel universitario. En 1952 publicó *Meisterbuch der Schrift* con ejemplos de la historia de la escritura y en 1956, *Der Proportionen der Bucher*, sobre los márgenes de los libros. También publicó otras obras menores.

En 1960 una comisión de impresores alemanes, deseosos de un nuevo tipo de letra encargaron a Tschichold la creación de una tipografía que pudiera emplearse tanto en monotipia, linotipia y composición manual sin que fuera distinguible el procedimiento empleado. El estilo debía estar próximo al Monotype Garamond pero un 5 % más estrecho para poder ahorrar espacio. Con estas condiciones Tschichold dibujo los originales de la futura Sabon en un tamaño diez veces superior al definitivo. Al final el procedimiento de composición elegido fue la Monophoto. El nombre de Sabon se debe a Jacques Sabon, un fundidor francés que trabajó en Francfort con matrices originales de Garamond. En 1968 abandonó Basilea y se fue a vivir a Berzona en el Ticino. Falleció de cáncer en Locarno el 11 de agosto de 1974.

www.artediez.com/paperback/home.htm

Bibliografía

- Blackwell, Lewis. Twentieth Century Type. Laurence King Publishing. Londres, 1992.
- Carter, Sebastian. Twentieth century type designers. Trefoil. Londres, 1987.
- McLean, Ruari. The Thames and Hudson Manual of Typography. Thames and Hudson. Londres, 1980.
- Gray, Nicolette. A History of Lettering. Phaidon Press. Oxford, 1986.
- Hollis, Richard. Graphic design, a concise history. Thames and Hudson. Londres, 1994.
- Kinross, Robin. Modern Typography, an Essai in critical history. Hyphen. Londres, 1992.
- Meggs, Philip B. A history of graphic design. Van Nostrand Reinhold. Nueva York, 1983.
- Pevsner, Nikolaus. Pioneers of modern design. From William Morris to Walter Gropius. Penguin Books. Harmondsworth, 1991.
- McLean, Ruari. Jan Tschichold: typographer. Lund Humphries. Londres, 1975.
- Tschichold, Jan. Die neue Typographie. Verlag Brinkmann und Bose. Berlin 1987.
- Tschichold, Jan. The form of the book. Essays on the morality of good design. Hartley & Marks. Whashington, 1975.
- Tschichold, Jan. Treasury of Alphabets and Lettering. Lund Humphries. Londres, 1992.
[Meisterbuch der Schrift. Ravensburger Buchverlag, Otto Mier, 1952]

Cómo citar este artículo

VEGA, Eugenio (2006) "Jan Tschichold. Die neue Typographie". paperback nº 1. ISSN 1885-8007.
[fecha de consulta: dd/mm/aa] <http://www.artediez.com/paperback/articulos/vega/tschichold.pdf>

www.artediez.com/paperback/home.htm



Eugenio Vega

Doctor en Bellas Artes es Profesor de Artes Plásticas en la Escuela de Arte 10. Es también profesor asociado en el Departamento de Diseño y Artes de la Imagen en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid durante seis años.

evega27@hotmail.com

Se doctoró en 1999 con una tesis sobre el diseño gráfico audiovisual: "Identidad corporativa en televisión. Significación y diversidad en la gráfica televisiva". Es autor del libro "Fundamentos de diseño gráfico".

Apéndice documental

Penguin Composition Rules

Composición de texto

Toda composición de texto debe mostrar un espaciado entre palabras tan pequeño como sea posible. Como norma este espacio debe ser alrededor de la mitad de una i del tamaño de tipo usado. Debe rechazarse el espaciado ancho. Las palabras pueden ser libremente partidas cuando sea necesario para rechazar es espaciado ancho, pues tal partición es más tolerable en el aspecto de la página que el excesivo espacio entre palabras. Todos los principales signos de puntuación, como puntos, comas y punto y coma, debe componerse seguidos del mismo espacio que se usa en el resto de la línea.

Sangrado y párrafos

El sangrado de un párrafo debe ser un cuadratín del cuerpo de la fuente. Debe omitirse el sangrado en la primera línea del párrafo de cualquier texto y al comienzo de una nueva sección tras un subtítulo. No es necesario componer la primera palabra en versalitas, pero si ésto se hace por alguna razón, la palabra deber tener un espaciado amplio del mismo modo que los títulos. Si el capítulo está dividido en varias partes sin encabezamientos, estas partes deben estar separadas no sólo por un blanco adicional, sino también por uno más asteriscos del cuerpo correspondiente. Como norma, un asterisco es suficiente. Sin ellos es imposible distinguir estas divisiones cuando una parte termina al final de una página. Incluso, cuando la última línea de esta parte termina la página, habrá siempre un espacio para un asterisco en el margen inferior.

Signos de puntuación y ortografía

Si puede hacerse con el teclado deben colocarse espacios estrechos antes de los signos de interrogación, exclamación, dos punto y punto y coma. Entre iniciales y nombres, como en G.B. Shaw y después de cualquier abreviatura donde se use un punto, debe emplearse un espacio fijo más pequeño que entre las otras palabras de la línea. En lugar de reglas de cuadratín sin espacio, deben usarse reglas precedidas y seguidas por el espacio entre palabras de la línea, como arriba en el tercer párrafo. Las marcas de omisión deben consistir en tres puntos suspensivos. Deben componerse sin espacios pero precedido y seguidos del espacio entre palabras. Los puntos deben usarse con gran moderación y omitirse tras las siguientes abreviaturas: Mr, Mrs, Messrs, Dr, St, WC2, 8vo, y otras que contengan la última letra de la palabra abreviada. Deben usarse simples comillas para la primera cita y dobles comillas para una cita dentro de una cita. Si hubiera una tercera cita dentro de la segunda, se volvería a las comillas simples. La puntuación que pertenece a la cita se compone dentro de las comillas, en caso contrario, después. Las comillas

que abren deben ser seguidas de un mínimo espacio excepto antes de A y J. Las que cierran deben estar precedidas por este mismo espacio salvo cuando terminen con un punto o una coma. Si no pudiera hacerse con el teclado, omítase este espacio pero debe intentarse el más adecuado acoplamiento. Cuando se trate de largos extractos compuesto en tipo pequeño no deben usarse comillas. Deben emplearse paréntesis () para explicaciones e intercalaciones; y corchetes [] para notas.

Versales, versalitas y cursivas

Las palabras en versales o mayúsculas deben siempre contar con un espaciado [interletraje] un poco más suelto. El espaciado de las mayúsculas en líneas de importancia debe ser muy cuidado y equilibrado. El espaciado entre líneas tanto en versales como en versalitas no debe exceder de un cuadratín. Todas las líneas de rótulos compuestas en la misma fuente deben mostrar el mismo espaciado a través de todo el libro. Deben emplearse versalitas para titulillos, títulos de cabecera o leyenda [headlines]. Han de espaciarse un poco más de lo normal para garantizar su legibilidad. Deben consistir, salvo excepciones, en el título de la obra en la página par y el del capítulo en la impar. Las cursivas han de emplearse para enfatizar, para palabras y frases en otros idiomas y para los títulos de libros, periódicos u obras de teatro que aparezcan en el texto. En la bibliografía y materias relacionadas, como norma, los nombres de los autores deben componerse en versalitas, con mayúscula, y los títulos en cursiva.

Cifras

No deben mezclarse el estilo antiguo y el moderno cuando se compongan cifras. Tanto en uno como otro pueden usarse siempre que estén en el mismo tipo que el texto seguido. Los números por debajo de 100 han de componerse en letras [ej. veinticinco]. Han de utilizarse las cifras cuando se trate de un secuencia de cantidades fijas como edades, etc. En la fechas se procurará usar el menor número de cifras posible [ej. 1947-8, y no 1947-1948] y divides por un guión, sin espacios.

Referencias y notas

La referencia a una nota a pie de página pueden hacerse mediante un asterisco en el cuerpo de la fuente utilizada, si hay pocas citas en el libro y no más de una por página. Pero si hay dos o más en cada página deben usarse cifras en índice, precedidas de un mínimo espacio. No han de emplearse para estas referencias cifras en estilo moderno si el texto principal está en estilo antiguo. Tanto uno como otro estilo han de emplearse en armonía con el texto principal. Para libros compuestos en cualquier estilo antiguo recomendamos a la hora de resolver este problema, Monotype Superior Figures F627, en dos puntos menos que el cuerpo del texto principal. Las notas al

www.artediez.com/paperback/home.htm

pié deben componerse también en dos puntos menos que el texto. El sangrado de la primera línea debe ser el mismo que el del texto principal y mantenerse en el resto de líneas. Para la numeración de las notas deben usarse cifras normales seguidas por un punto y un cuadratín de espacio. Estas cifras pueden ordenarse por capítulos o por la obra completa.

Folios

Como norma han de componerse en el mismo cuerpo y tipo que el texto principal, y en caracteres arábigos. La paginación debe comenzar en la primera página del libro, pero la numeración, es decir, el folio, aparecerá el reverso de la primera página de texto. Cuando haya materia preliminar cuya extensión es desconocida en el momento de componer el texto principal es conveniente usar números romanos en caja baja, desde la primera página de la primera hoja. La primera que entonces aparezca no puede definirse con exactitud pero puede ser en la página de los agradecimientos, o al menos en la segunda página del prefacio. En este caso, el primer folio arábico será el 2 en el anverso de la primera página de texto.

Estructura del libro impreso

Los libros deben, con ciertas excepciones, respetar el siguiente orden:

1. Páginas preliminares.
 - 1.1. Portadilla.
 - 1.2. Frontispicio.
 - 1.3. Portada.
 - 1.4. Página de créditos: ISBN, fecha de edición, copyright, etc.
 - 1.5. Dedicatoria.
 - 1.6. Agradecimientos.
 - 1.7. índice.
 - 1.8. Lista de ilustraciones.
 - 1.9. Lista de abreviaturas.
 - 1.10. Prefacio o prólogo.
 - 1.11. Introducción.
 - 1.12. Erratas.
2. El texto del libro.
3. Elementos adicionales.
 - 3.1. Apéndice.
 - 3.2. Notas del autor.
 - 3.3. Glosario.
 - 3.4. Bibliografía.
 - 3.5. Índice onomástico y de materias.

Todos los elementos arriba indicados deben comenzar en una página impar, salvo los créditos y el frontispicio. Como norma los títulos de capítulo deben llevar varias líneas de respeto. Las páginas preliminares deben componerse en el mismo tipo que el

texto principal y deben evitarse los tipos en negrita. El índice onomástico o de materia habrá de componerse en dos o más columnas y en un cuerpo un par de puntos más pequeño que el texto seguido. La primera palabra de cada letra del alfabeto se compondrá en versalitas con mayúscula.