



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

Metodología de diseño editorial para el libro.

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciada en Diseño y Comunicación Visual

Presenta

Martha Alfaro Aguilar

Director de Tesis: Mtro. Jaime Alberto Resendiz González

México, D.F., 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Introducción

Capítulo 1. Breve historia del libro

Capítulo 2. Breve historia del libro en México

Capítulo 3. Metodología de diseño editorial para el libro

Conclusiones Generales

Bibliografía

Introducción

Durante siglos, el libro ha acompañado al hombre. Desde su origen se convirtió en un objeto imprescindible y trascendental para aquel ávido de conocimiento, para el desarrollo de nuevas áreas de estudio y para la formación en primera instancia de un nuevo oficio que con el paso del tiempo se desarrollaría en toda una profesión.

Me refiero al origen del trabajo editorial. El concepto propiamente de “diseño editorial” no existió hasta muchos siglos después de la aparición del libro, pero sí la labor del escribano, del impresor, del impresor- editor quienes se ocuparon de preparar el escrito de una manera agradable para el lector; es decir, desempeñaron la función de lo que actualmente conocemos como “diseñador editorial”.

Es claro que el desarrollo del libro tiene principal importancia en Europa y aunque en México se realizaban códices (libros) de belleza inigualable, no fue sino hasta la llegada de la imprenta en 1539 auspiciada por el obispo Fray Juan de Zúmmarraga y el virrey don Antonio de Mendoza, que la historia del libro en México es considerada: varios impresores llegaron al nuevo continente, naciendo así las primeras casas editoras.

Si bien el desarrollo del trabajo editorial en nuestro país se dio con base en el estudio de las tendencias que otros se formaron en Europa, esto no limitó el desarrollo independiente de los impresores, quienes crearon estilos propios de edición y gráfica. Se ha generalizado la idea de que el diseño editorial es exclusivo del siglo XX; por esta razón considero indispensable rescatar algunos manuscritos e impresos que aparecieron en diferentes partes del mundo y en México, muestras del cambio y desarrollo de esta disciplina, y testimonios de la documentación gráfica y la historia del diseño editorial.

Este trabajo pretende, en su primera parte, establecer un panorama general de la historia del libro, reconocer a aquellos que durante la misma desarrollaron el soporte, e identificar algunos libros hechos en el mundo; en la segunda parte, se examina a México con estos mismos objetivos.

El propósito es conocer el devenir de la disciplina ya que estar consciente de ésta lleva a pensar profundamente en el trabajo editorial, a analizar y ver que los libros, y el diseño gráfico provienen de años de desarrollo histórico.

Posteriormente en la tercera y última parte, se revisan conceptos actuales básicos para el diseño editorial, del libro y de otras publicaciones, como un glosario de los elementos que se deben manejar a la perfección al diseñar y se propone como parte final y más importante, una metodología específica para el diseño de libros, que se aplica al diseño editorial del libro *Historia del Libro* que surge del mismo marco histórico y referencial de los primeros dos capítulos.

Todo esta investigación y propuesta, bajo la certeza de que todo diseñador y comunicólogo visual especializado en el diseño editorial debe conocer el desarrollo de la disciplina a través del tiempo y tener en cuenta que el diseñar libros es un ramo

específico del diseño que requiere de una máxima concentración, organización y revisión por parte del diseñador y de muchas personas que se involucran en su formación, para obtener un resultado óptimo de acuerdo al tipo de libro y al tipo de lector al que va dirigido.

Breve historia del libro

El libro, objeto importante e imprescindible, ha atravesado por muchos cambios durante el tiempo. El libro se define como: “una publicación impresa no periódica, que consta como mínimo de 49 páginas sin contar las de la cubierta, excluidas [...] aquellas cuya parte más importante no es el texto”¹ y una encuadernación, un soporte para la escritura o un instrumento de información.

Para llegar a una conclusión sobre esta pregunta es necesario revisar el devenir de este objeto en la historia cultural, ya que éste tuvo que recorrer un largo trayecto para llegar al punto en el cual lo conocemos actualmente.

Con el propósito de facilitar este recorrido histórico es conveniente dividirlo en etapas para así comprender mejor su transición y seguir paso a paso su evolución. En este caso la clasificación esta basada en la propuesta de José Martínez de Sousa, en *Pequeña historia del libro*.²

1. 1 Las tablillas

La primera etapa en la formación del libro corresponde a las tablillas. Estas aparecieron alrededor del milenio IV a. C en civilizaciones como Asiria, Babilonia³ y posteriormente en Roma; destacaron por ser de un material hasta cierto punto permanente, multiplicable y sobre todo adaptable para contener texto en una o más hojas, o en partes. Los materiales variaban: madera, arcilla, marfil y oro, siendo los dos primeros los más comunes; las medidas oscilaban de dos a tres centímetros hasta los 30 centímetros.

¹ Jorge E. de León Penagos, *El libro*. México: Programa Nacional de Formación de Profesores. Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior. EDICOL, 1975, p. 20

² Madrid, Gijón Trea, 1999.

³ Asiria: Imperio de Mesopotamia; dominó el Oriente en los siglos XIV-XIII y IX- VII a. C; Babilonia: ciudad de la baja Mesopotamia fundada por los acadios (2325- 2160 a. C), fue la capital intelectual y religiosa de Mesopotamia.

La tablilla de arcilla se moldeaba, se escribía en ella con un estilete de punta triangular, que por la forma derivó en los signos cuneiformes: “un tipo de escritura pictográfica (reproducción directa de objetos), ideográfica (representación de símbolos) y fonética (sólo silábica)”⁴ para después hornearse y así conservarse. (Fig. 1)



Fig. 1 Tablilla de arcilla. Escritura cuneiforme. 2100 a. C

A diferencia de ésta, la tablilla de madera que se utilizó principalmente en Roma, se ahuecaba, se cubría con cera o yeso y de igual modo se escribía sobre ella.

Las tablillas guardan dos valores importantes, el del conocimiento, el cual engloba los textos literarios, religiosos, épicos, económicos, históricos, diplomáticos que en ellas se escribieron; y el editorial ya que siendo la primera forma-objeto del libro, introduce elementos importantes como el título de la obra y en ocasiones el nombre del autor junto con el número de obras totales, además de un sistema de encuadernación el cual consistió en hacer dos orificios al borde de las tablillas para protegerlas con dos placas y sujetarlas

con un cordón lo que generó formas como dípticos, trípticos y hasta polípticos. Fue este el inicio de la historia del libro con el cuidado editorial que merecía.

1. 2 El rollo

La segunda etapa del libro corresponde al rollo (rotulus) o volumen (volvere, envolver), utilizado principalmente en Egipto alrededor del 2400 a. C. El rollo, hecho de papiro,⁵ estaba conformado por varias hojas llamadas cólema con dimensiones que oscilaban

⁴ José Martínez de Sousa. *Pequeña historia...*, p. 7

⁵ Planta de la familia de las ciperáceas (originarias de lugares húmedos), de sección triangular, 3 metros de altura y 10 centímetros de grosor. La lámina que se sacaba del tallo de la planta era la que servía como soporte de escritura.

entre los 40 centímetros hasta los seis o diez metros (algunos casos aislados llegaban a los 40 metros) los cuales se envolvían alrededor de un eje llamado umbílico.

El rollo tiene características editoriales muy importantes; por ejemplo para trazar y redactar en el sustrato, el *escriba* dividía la hoja en columnas a modo de páginas lo que resultaba en un orden de paginación. Asimismo contaba con un colofón que incluía el número de hojas, columnas y líneas al final del documento. (Fig. 2)

El inconveniente con este formato en rollo era el modo de empleo, enrollar y desenrollar el papiro propiciaba un rápido deterioro del mismo además de una lectura complicada, lo que al final fue factor preponderante para su desaparición.

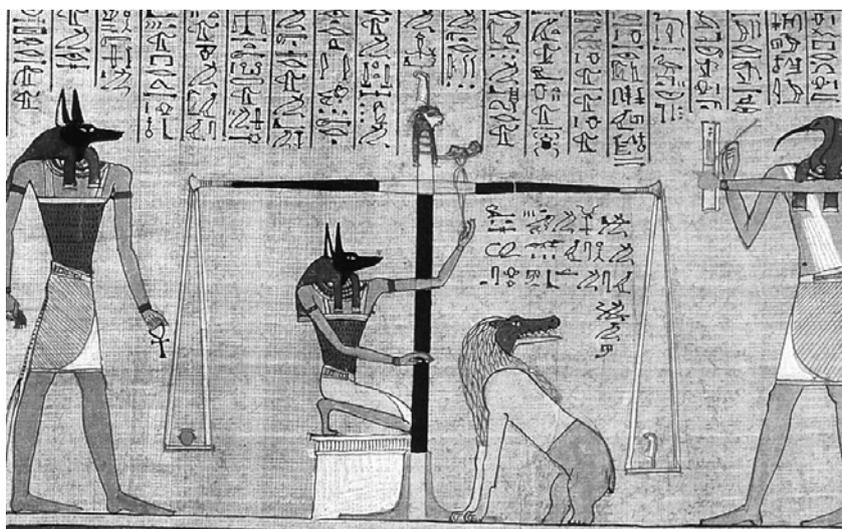


Fig. 2 Detalle de *El libro de los muertos*. Rollo de papiro. 1285 a. C

1. 3 Los códices

La tercera etapa del libro, de gran importancia en la historia es el códice. Se puede decir que éste es la evolución de la tablilla de madera y arcilla a un nuevo sustrato: el pergamino (piel de varios tipos de ganado, limpia, curtida, gastada y estirada).

Consideremos que “[...] todos los códices son manuscritos (es decir escritos a mano), pero no todos los manuscritos son códices”.⁶ El códice apareció alrededor

⁶ José Martínez de Sousa. *Pequeña historia...*, p. 30

del siglo I d. C en los *scriptorium* de los monasterios⁷—centros del saber durante muchos siglos, donde los escribas, miniaturistas, iluminadores y *orisófagos* (los que escribían en letras de oro) realizaban las obras, sustituyendo así al rollo. Como los cambios son paulatinos es normal que hasta el siglo III d. C los escribas continuaran empleando el rollo, ya que el códice únicamente se utilizaba para ediciones baratas.

Sin embargo, en el siglo V d. C proliferaban principalmente los códices *pergamináceos* y *papiráceos*. Fueron las nuevas características del códice las que propiciaron que éste fuese ganando terreno al rollo; entre ellas, la facilidad de consulta, el transporte y el almacenamiento, así como una mayor capacidad para la escritura, pues el pergamino permitía escribir por ambos lados (opistógrafo), lo que resultó una verdadera novedad.

Pero las novedades también tienen sus insuficiencias. Debido al largo proceso que requería el pergamino para su acabado perfecto, éste entró en escasez alrededor del siglo IV hasta el VI, por lo que varios códices se convirtieron en *palimpsestos*, es decir, se borraba el escrito raspando la tinta para hacer nuevas copias, fue la llegada del papel⁸ lo que impidió que siguieran desapareciendo textos a causa del borrado.

Con el papel se establece una medida de pliego estándar de 310 x 420 mm, que generó nuevos formatos de libros perfeccionando la paginación. Se debe de recordar que es el tamaño del soporte lo que fija la dimensión y la proporción de un libro.

La encuadernación se perfeccionó, ya que el códice podía ser acomodado en cuadernos, éstos se unían con una tira de cuero, se protegían con madera o piel y se cosían con nervios de buey. Un trabajo que se realizaba de manera cien por ciento artesanal.

Por otro lado, el códice fue un avance significativo en la edición ya que generó algunos términos que a la fecha se han modificado, pero que se siguen utilizando. Por

⁷ En su mayoría eran monasterios cristianos benedictinos (de la orden de San Benito fundada en Italia) y posteriormente en el s. XIV monasterios jeronimianos (de la orden de San Jerónimo en los Países Bajos). José Martínez de Sousa. *Pequeña historia...*, p. 34

⁸ Inventado en China alrededor del 150 a. C, compuesto por fibras de cáñamo, algodón, yute, lino, tallos de trigo o arroz. Es hasta el 1150 d. C. que se establece el primer molino de papel en Europa, en Xàtiva, Valencia por los árabes y en 1276 en Venecia, Italia. José Martínez de Sousa. *Pequeña historia...*, p. 21

ejemplo, el título inicial de la obra y la foliación (se numera el folio, no la página; en la actualidad los términos son utilizados indistintamente), pero sobre todo el uso del *explicit* que actualmente llamamos colofón y que en aquellos años consistía en los nombres de todos los participantes en la realización del ejemplar, la fecha de conclusión y por supuesto las gracias a Dios.

Independientemente de esas características, el valor humanista con el que cuenta el códice es vital para la historia, obras en su mayoría religiosas llenaron las páginas de éstos: biblias, liturgias (referente a los ritos y oraciones determinadas por la autoridad eclesiástica), hagiógrafos (historia de la vida de los santos), necrologías (referente a las listas o noticias sobre los muertos) y por otro lado, legales, históricos, cronicones (narraciones históricas en orden de tiempos) y biografías son parte del conocimiento que guardan los códices.

1. 4 El libro xilográfico

Alrededor del siglo XV d. C la producción del códice declinó debido, principalmente, a la aparición del libro xilográfico. La xilografía se creó en China por el año 594 a. C y comenzó a utilizarse en Europa específicamente en Alemania alrededor del año 1370 aproximadamente.

Esta técnica consiste en rebajar en un bloque de madera el positivo de lo que se desea imprimir, después entintarlo y presionarlo con el papel en una prensa plana.

Este tipo de libros significó un largo proceso para los impresores, por lo tanto, todos los que se encuentran actualmente tienen características similares: son libros de poco texto y gran ilustración, no rebasan las 50 páginas, las hojas están pegadas (frente y vuelta) y el tiraje no rebasa los 300 ejemplares. El libro más antiguo que se conoce con esta técnica se imprimió en China y se titula *La Sutra del Diamante*, es en rollo y corresponde al 868 d. C. (Fig. 3)



Fig. 3. *La Sutra del Diamante*. 868 d. C

En Europa la xilografía se utilizaba en un principio para hojas sueltas. *El centurión y los soldados* es la primera que se conoce. Cuando la técnica fue perfeccionada se dio lugar a un modelo de libro entre el códice y el impreso con tipos móviles, el libro xilográfico o libro de bloque, o libro tabelario.

En este caso el primer libro de esta categoría es la *Biblia Pauperum*. (Fig. 4) En Europa el uso de la xilografía terminó alrededor del año 1480 aproximadamente y en Japón hasta 1582.



Fig. 4. Página con estructura de cruz de la *Biblia Pauperum*. 1465 d. C

1. 5 El libro tipográfico

Hacia el año 960 a. C, China había inventado los bloques móviles de madera y realizó impresiones componiendo los tipos. Sin embargo, este sistema en aquel país no tuvo un uso recurrente debido a la gran cantidad de caracteres, cerca de 700 que componen el alfabeto chino.

Y aunque históricamente el los bloques chinos fueron trascendentales en la impresión, esto no significó que Europa no inventara su propia imprenta; de hecho, se ha comprobado que el conocimiento de los chinos no llegó al viejo continente por lo que la prensa europea si fue un invento propio.

La Historia le atribuye a Johann Gutenberg⁹, en el año de 1450, la creación de la primera imprenta. El invento, conocido tiempo atrás, despertó el interés y desencadenó la instalación de pequeños y grandes talleres de impresión en distintas ciudades alemanas gracias a las alianzas comerciales, el saqueo y contrabando, que permitieron su distribución. El desarrollo de la imprenta ha tenido varias etapas, su infancia corresponde, según varios autores, a los llamados *incunables*, nombre que proviene del latín *cuna* y que de algún modo podemos reconocer como las primeras pruebas de impresión.

Los Incunables en general tienen las siguientes características para poder ser considerados como tales:¹⁰

- Están fechados a partir de la invención de la imprenta hasta el año de 1501.
- Las medidas de papel con los que se hacían es la forma común de 300 x 500 mm y la forma real de 500 x 700 mm.
- Están impresos en gran formato con márgenes amplios poco estudiados y preparados en papel grueso.
- Están foliados sin paginación. A excepción del *Sermo de praesentatione beate Mariae* de Werner Rolevink. (Fig. 5)

⁹ Johannes Gensfleisch Gutenberg. Maguncia, Alemania. Nació entre 1397 y1400 y murió en 1468.

¹⁰ José Martínez de Sousa. *Pequeña historia...*, pp. 65-73

- Carecen de portada. A excepción del *Sermo de praesentatione beate Mariae* de Werner Rolevink.
- No tienen letras capitulares impresas, ya que en esos años seguían siendo trabajadas por los miniaturistas. A excepción del *Salterio de Maguncia*. Que es el primer ejemplar que aparece con año de publicación, lugar de impresión, y por primera vez con la marca del impresor.
- No tienen división de textos. Ni solución de estructura del mismo, no hay división de capítulos o párrafos.
- No tienen pie de imprenta. A excepción del *Salterio de Maguncia*.
- No tienen signos de puntuación, contienen demasiadas abreviaturas y ligaduras.
- Tienen imperfecciones en la impresión de los caracteres.
- Poseen muchas características de los códices, la tercera parte está ilustrada con xilografía y se calculan unos 40 mil títulos.



Fig. 5. Página del *Sermo de praesentatione beate Mariae*. 1310 d. C.

1. 6 Siglos XVI-XVIII

Durante los siglos XVI a XVIII no hubo cambios técnicos significativos en cuanto al método de impresión. Puede mencionarse como lo más importante el desarrollo de la encuadernación, la cual sustituyó la madera por el cartón y propuso diferentes estilos dentro de la misma; por ejemplo, el estilo *fanfare*, compuesto por *volutas* (adornos en forma de espiral) y *arabescos* (decoración con dibujos geométricos entrelazados), o el estilo *jansenista* (es decir muy austera) que utilizaba *marroquí* (piel de cabra) con un

solo hilo de adorno. Fue a finales del siglo XVIII cuando se introdujo la encuadernación mecánica. En estos libros se empieza a denotar una preparación de texto más estructurada en capítulos y párrafos, el uso de tipografía romana y cursiva se aprecia notoriamente, y se utilizan párrafos de texto corrido con elementos intertextuales.

Los verdaderos cambios se dieron en temas sociales y bibliográficos. En esta etapa el libro se encuentra mayoritariamente bajo el cuidado de la Iglesia, y por lo tanto, lo principal fueron los tópicos religiosos.

Aunque el primer lugar en cuanto a la producción de libros se refiere, estaba encabezado por las biblias, por ejemplo la *Biblia políglota coplutense* (Fig. 6), y después los libros litúrgicos compuestos por misales y doctrinas, también se producían libros laicos como las gramáticas (*Gramática de Nebrija*), las obras lexicográficas en las que destacan los diccionarios (*Dictionarium latino galliaum*), las obras técnicas como el *Philobiblum*, un libro referente y dedicado al libro, *Adiós pour dresse una bibliothèque*, texto dedicado a la bibliotecología y el *Champ Flaury*, primer libro técnico sobre el diseño de la letra tipográfica. Estos ejemplares nos hablan de la importancia que el libro como mediador de la cultura tenía para la sociedad y de cómo a su vez ha sido peligroso, amenazador y subversivo.



Fig. 6 Página de la *Biblia políglota coplutense*. 1502-1517

Un difusor de ideas siempre será peligroso, perseguido y visto con recelo por muchos, sobre todo por las instituciones religiosas. Es por eso que la censura atacó fuertemente durante estos siglos no sólo a las obras disidentes, también a las teológicas. Varios concilios eclesiásticos como los de Letrán (1515) y el de Trento (1545-1563) ratificaron que ningún libro se podía imprimir sin la autorización previa de los obispos o del mismo Papa.

Los libros hieráticos (relativo a los temas de sacerdotes), de magia o *alquimia* o los contrarios a las buenas costumbres y los doctrinalmente malsanos eran los principales afectados por la censura inquisidora: Se publicaron listas de títulos de las obras prohibidas; se creó una normatividad para los impresores en la cual ellos debían de poseer un permiso temporal para imprimir y manejar la marca del impresor previamente autorizada por la iglesia, lo que desencadenó a la postre en un beneficio para el desarrollo mercantil del libro, el *Copyright Act*, una defensa efectiva de los derechos de autor y edición; pero que no borra las persecuciones realizadas por las instituciones eclesiásticas.¹¹

1. 7 Siglo XIX- XX

A finales del siglo XVIII e inicios del XIX, con la demanda de libros que crecía día con día, se tuvieron que crear nuevos formatos que la satisficieran. Por ejemplo, en España, se utilizaban tres medidas estándar de papel: Marca (320 x 440 mm), Marquilla (380 x 550 mm), Marca Mayor (400 x 640 mm).

Las medidas de formatos generados se establecen en esta clasificación:¹²

- Gran Folio: más de 40 cm
- Folio mayor: 35 - 40 cm
- Folio: 34 cm
- Folio menor: 30 - 33 cm
- Cuarto mayor: 27 - 30 cm
- Cuarto: 26 cm

¹¹ *Ibidem*, pp. 95-99

¹² José Martínez de Sousa. *Diccionario de tipografía...*, p.159

- Cuarto menor: 23 - 25 cm
- Octavo mayor: 19 - 22 cm
- Octavo: 18 cm
- Octavo menor: 14 -17 cm
- Dieciseisavo: 9 cm
- Treintadosavo: 1 - 8 cm

En otros países los experimentos con tamaños de papel dieron como resultado nuevos formatos y otra clasificación. Existen los formatos simples, que se generon a partir del doblado continuo del pliego, y los formatos atravesados, en los cuales un plano puede tener mas de un pliegue y no son dobleces, ni sucesivos, ni rectos:¹³

- Formato Folio: 220 x 320 mm. Utilizado para diccionarios, enciclopedias y en general obras de grandes dimensiones y en su sentido apaisado generalmente para obras musicales.
- In-cuarto: 220 x 160 mm. Se encuentra en textos de literatura, medicina, jurídicos y en apaisado en obras musicales.
- In-octavo: 160 x 110 mm. Libros de literatura popular, clásicos literarios y cancioneros y en apaisado, obras musicales.
- In-décimo: Un formato atravesado de 160 x 88 mm.
- Dozavo: común de 80x 138 mm, largo de 160 x 74 mm y cuadrado de 110 mm.
- Dieciseisavo: Regular de 110 x 80 mm. Utilizado para obras latinas, textos de devoción como catecismos y clásicos literarios.
- Veinticuatroavo: 110 x 55 mm. Para poemas, gramáticas y algunos clásicos. (Fig. 7)

Al igual que en los códices, ya en el libro tipográfico se realizaba la constitución de cuadernos. Mientras que en los códices de pergamino se realizaba a partir del encartado debido a lo grueso del material; pero con el papel se podía hacer en plegado, plegado alzado y plegado encartado. (Fig. 8)

¹³ Manuel José Pedraza García, *et al.*, *El libro antiguo*, p. 128

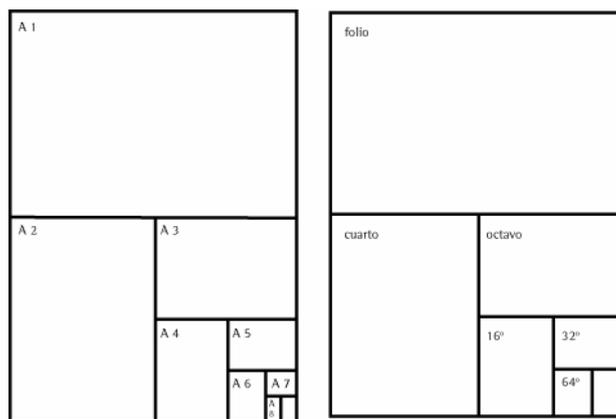


Fig. 7 Formato de papel. Normalizado (841 x 1189 mm.) y Tamaño clásico (320 x 440 mm.)¹⁴

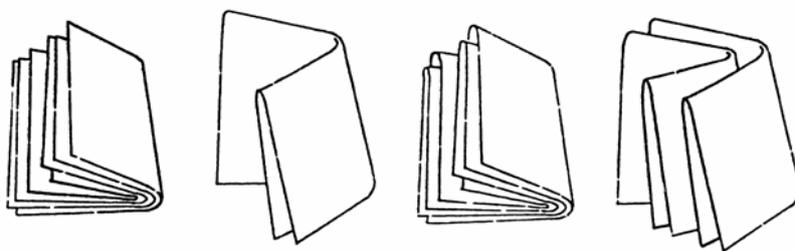


Fig. 8 Diferentes tipos de cuadernillos del libro antiguo.¹⁵

Otra de las características básicas del libro antiguo, desde los códices hasta el impreso, es la paginación, basada por supuesto en el tamaño del pliego y de formatos.

Los términos latinos empleados no son recurrentes en la actualidad pero se deben de considerar importantes porque son éstos lo que marcan las estructuras actuales de formación de cuadernos, éstos son:¹⁶

Singulión: 1 bifolio- 2 folios- 4 páginas

Duerno: 2 bifolios- 4 folios- 8 páginas

Ternión: 3 bifolios- 6 folios- 12 páginas

Quaternión: 4 bifolios- 8 folios- 16 páginas

Quinterniones: 5 bifolios- 10 folios- 20 páginas

Siniones: 6 bifolios- 12 folios- 24 páginas

¹⁴ José Martínez de Sousa. *Diccionario de tipografía...*, p.158

¹⁵ Manuel José Pedraza García, *op cit.*, p. 130

¹⁶ *Idem*

En lo anterior y en el área de diseño editorial, que es lo que compete propiamente, los estudiosos de los libros antiguos han llegado a determinar características comunes en ellos, como ya se vio desde su formación física, hasta su composición estructural, como se muestra a continuación.

La construcción de una página (compaginación en libros impresos) se determina por lo siguiente:

- Líneas de justificación
- Líneas marginales verticales
- Líneas de cabeza
- Líneas rectrices
- Líneas marginales horizontales
- Líneas de pie

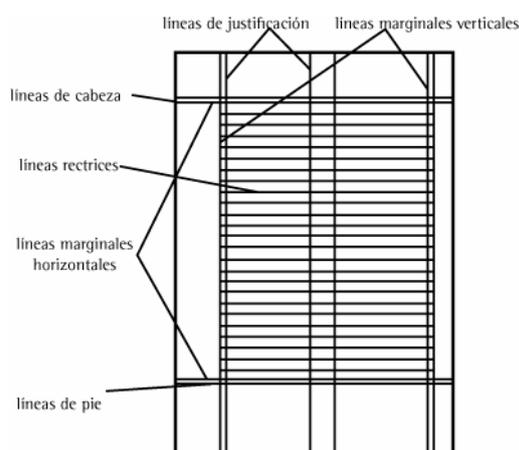


Fig. 9 Construcción de página de libro antiguo¹⁷

Se establecen márgenes, justificación en renglón tendido o columnas, número de líneas por página, ilustraciones ornamental o informativa, notas, tipografías, títulos, capítulos, jerarquías, folios, paginación. Todo lo que conlleva la preparación de un libro bien estructurado. (Fig. 9)

Si lo analizamos, en la actualidad como diseñadores editoriales no estamos en nada distantes al estructurar un diseño de página de lo que aquí se presenta como características del “libro antiguo”.

Diferentes sistemas son utilizados para llegar a ciertas construcciones, como la sección áurea o la regla de tercios, pero la base está clara. Es a partir del siglo XIX que se dan los avances tecnológicos más importantes en el desarrollo del libro y que se le otorga un poco de “libertad”. Se da una notable disminución de la censura y el privilegio para los impresores, además de que el libro deja de ser patrimonio de la minoría culta

¹⁷ En los manuscritos el nombre con el que se le conoce a esta construcción es el de *impaginación*. La composición se iba formando al momento de la escritura; en el impreso es al contrario. Cf. Manuel José Pedraza García, *op cit.*, p. 153

(Iglesia) y comienza a tener un acercamiento importante con nuevos lectores, es el inicio de lo que sería el libro popular; surge el editor ya como una profesión reconocida y se crean nuevos géneros como el folletín (Francia 1800), o libros extravagantes y curiosos; aparecen más libros técnicos por el incremento de estudiantes y se crean las colecciones de obras.

La imprenta de Gutenberg se convierte en la base de las investigaciones y avances, pero deja de existir como tal hacia mediados del siglo XX. Gracias a los avances en tecnología que disminuyeron los costos de producción del libro, que como artículo de comercio generó puertas económicas importantes.

Los cambios tecnológicos más sobresalientes fueron los siguientes:¹⁸

- En 1777 se logra duplicar el trabajo de la prensa de uvas renana y dar mayor rapidez. (Fig. 10)
- En 1797 en Francia se da un nuevo adelanto: la máquina continua de fabricación de papel permitió multiplicar los formatos.
- En 1796 surge la litografía, que funciona a partir de la incompatibilidad del agua y la tinta grasa, lo que a la postre será el *offset* (1904).
- En 1804 aparece la prensa Stanhope.
- En 1810 aparece en Inglaterra la primera prensa de vapor tipográfica. Parte importante de la Revolución Industrial.
- En 1816 se crea la primera máquina de retiración, capaz de imprimir en ambos lados del papel.
- La fotografía aparece en 1828, pero no es posible reproducirla hasta 1883 cuando se inventa la trama y en 1869 cuando aparece la tricromía.
- En 1848 aparece la rotativa de 8000 ejemplares.
- En 1950 se dan las primeras aproximaciones a la fotocomposición.
- En el ámbito de la encuadernación, materiales como el *marroquí* son sustituidos por imitaciones o por tela.
- En 1850 se retoma el uso de hierros fríos para estampación en seco.
- En 1870 comienzan a aparecer los libros con cubierta ilustrada tomando en cuenta el contenido del libro. Punto esencial para el diseño editorial actual.
- A finales de siglo se percibe la influencia modernista, policromas y fantasía hasta el siglo XX.

¹⁸ Véase José Martínez de Sousa. *Diccionario de tipografía...*; Philip B. Meggs. *Historia del diseño gráfico...*; Gerardo Kloss. *Entre el diseño y la edición...*

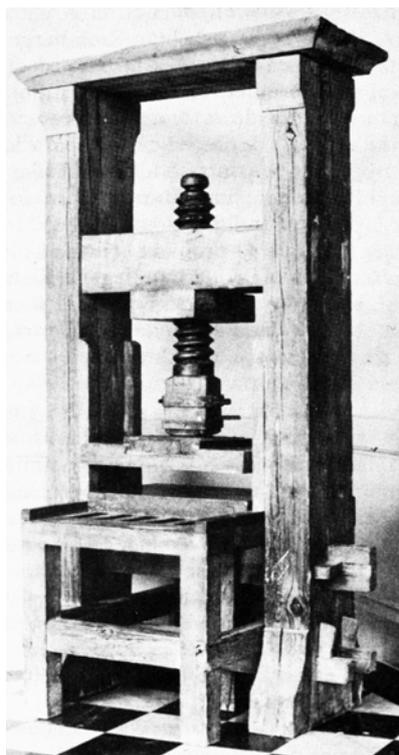


Fig. 10 Prensa de uvas renana. Construcción en madera.

Es notorio que a partir del siglo XIX en especial la segunda mitad y todo el siglo XX, el libro tuvo un crecimiento importantísimo en su producción, lo que le permitió llegar a más sectores de la sociedad y convertirse en un generador de riqueza masivo—desde tiempo atrás ya era considerado en transacciones comerciales—, sin perder nunca su función principal, comunicar a las sociedades en cambio constante:

Muchas persecuciones se han desatado contra el libro, que es pensamiento no fosilizado o muerto, sino vivo y actuante. La materia en que ese pensamiento esta materializado, impreso, podrá ser destruída, mas él permanecerá vivo, ejercerá su acción transformadora, pues el pensar significa engendrar ideas nuevas como modificar las ya existentes.

Piedra, madera, papiro, pergamino, papel, película, cinta electrónica son materiales vulnerables en los que se encierran conceptos espirituales e intelectuales indestructibles que pueden vivir y expandirse, como lo hicieron durante varios siglos, sin necesidad de ellos.¹⁹

¹⁹ Ernesto de la Torre Villar. *Elogio y defensa del libro*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 1999, p. 14

1. 8 Conclusión

El libro es el producto de la inteligencia, ideología y persistencia del hombre por trascender, de ahí que se ha generado una dedicación hacia él. Es un objeto al que sus creadores le han brindado tiempo, conocimiento, y creado tecnología a su favor. Así, el libro, es un difusor de conocimiento que avanza según su tiempo y que se ha incorporado a un mundo mercantil.

Como diseñadores nos corresponde conocerlo a fondo, para así trabajar no sólo en él, sino para él. Es así que nuestra labor es presentar al libro en una forma agradable para todos, en un modo que dé gusto leer, es parte de nuestro trabajo ayudarle al libro a ser leído, porque para eso esta hecho.

Para realizar esto, los diseñadores tienen que tomar en cuenta diferentes aspectos históricos y técnicos fundamentales:

- origen
- evolución
- estructura
- anatomía
- tipografía
- ilustración
- formación editorial
- impresión

Al tener presente lo anterior, el diseñador tendrá la capacidad de presentar su trabajo acorde a las expectativas temáticas y técnicas del lector, con la incorporación de los avances tecnológicos, en el ramo editorial. No con ello arriesgando o limitando la creatividad.

El punto principal es conocer cada una de las áreas, basándonos en la investigación al momento de realizar un proyecto editorial. Ya que las temáticas tienen diferentes grados de rigurosidad, sobriedad, matices, e incluso apegos internacionales para presentar el texto editado. Esto con el objeto de ser respetuoso con un texto y no desconcertar o aburrir al lector.

Breve historia del libro en México

En México el libro ha atravesado por una serie de cambios tanto físicos como de contenido que lo ha definido en la historia. El sincretismo cultural que se formó con la Conquista cambió el rumbo de los libros en estas tierras e introdujo avances europeos importantes para el desarrollo de la sociedad que se estaba formando.

Para comprender al libro, hay que revisar su trayectoria, y para facilitar el recorrido del libro dividiré el trayecto en periodos: nos introduciremos en las características más importantes y principales de cada etapa, comenzando con los códices y continuando con el siglo XVI en adelante.

2. 1 *Los códices mesoamericanos y coloniales*

Los códices, también llamados libros mesoamericanos, son considerados tesoros históricos invaluable que al paso del tiempo han sido una fuente de información para los investigadores en la tarea de formar una visión más amplia de las culturas mesoamericanas y de los primeros años de la vida colonial. Debido a la cantidad de información que contienen y al sistema de lectura organizado, por ideogramas (signo fonético que representa una idea específica y que se liga a un concepto de comunicación superior) y pictogramas (signo fonético que se liga no con el concepto sino con una representación gráfica distintiva), son considerados parte importante de la comunicación humana y de la investigación.

Miguel León-Portilla y Fernando Rodríguez Díaz en los libros *Códices: los antiguos libros del nuevo mundo*²⁰ y *El mundo del libro en México: breve relación*²¹, coinciden en agruparlos en dos sectores, prehispánicos y poshispánicos. Los primeros existieron desde el periodo clásico mesoamericano entre los siglos III y VIII d. C., y los poshispánicos desde finales del siglo XVII y principios del XVIII.

²⁰ México, Aguilar, 2003.

²¹ México, Diana. 1992.

Además de subdividirlos en la siguiente clasificación:

Códices Históricos. Este grupo incluye genealogías, peregrinaciones y acontecimientos de la comunidad.

Códices Calendáricos. Incluye astrologías, cronologías, fiestas religiosas y oráculos.

Físicamente están elaborados a manera de acordeón; papel, amate, fibra de maguey y piel de venado preparados con una imprimatura; una base para los trazos y la aplicación de pigmentos minerales y orgánicos, son sus principales soportes.

Consumada la Conquista la producción de códices no desapareció; de hecho fue fructífera, aunque se vio modificada principalmente en la utilización de nuevos suministros como el papel europeo y los lienzos de algodón. En los contenidos se integraron nuevos temas, principalmente religiosos y se incorporaron imágenes, signos glíficos y glosas (nota o comentario de un texto difícil de entender) en español y latín.

Son varios los Códices conservados, todos de singular belleza, pero son muy pocos los que nos quedan como registro de su existencia.

2. 1. 1 Principales códices

A continuación se presenta un listado de los principales Códices que se conservan en la actualidad, seguida de una breve descripción o explicación de su contenido.²²

Códice Dresde

Códice Prehispánico-Maya. Clasificado como calendárico y ritual, está escrito en amate, contiene horóscopos, pero su principal tema es la astronomía. (Fig. 11)

²² Cf. Miguel León Portilla. *op cit.*



Fig.11. Códice Dresde

Códice Borgia

Cinco manuscritos en náhuatl del grupo Borgia o Tlaxcala- Puebla. Están escritos en piel de venado y se les considera parte de los códices más bellos que existen; en su contenido representan principalmente escenas del *Universo de los Dioses*. (Fig. 12)



Fig. 12. Códice Borgia

Códice Fejérváry- Mayer

Códice prehispánico perteneciente a la clasificación de códices calendáricos; de carácter mitológico-mágico. Está escrito sobre piel de venado. (Fig. 13)

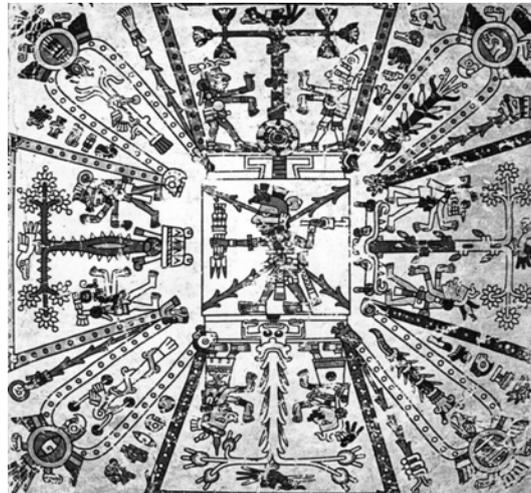


Fig. 13. Códice Fejérváry- Mayer

Códice Vindobonense

Códice prehispánico mixteco.

De carácter histórico-genealógico; en sus páginas hechas de piel de venado muestra el nacimiento, el descenso a tierra y los atributos de los mixtecos. (*El árbol de Apoala*, donde tuvieron su origen los mixtecos).

Códice Nuttall

Códice mixteco escrito en piel de venado. Relata el matrimonio y la genealogía de los señores de Teozacoalco.

Códice Tro-Cortesiano o de Madrid

Códice maya calendárico. El total de la obra es un texto de adivinación para ayudar a los sacerdotes en la predicción de la suerte.

Códice Florentino

El Códice Florentino es un manuscrito, en cuatro volúmenes, incluye el texto en náhuatl con versión al castellano de los textos que fray Bernardino de Sahagún recolectó de sus informantes indígenas en el siglo XVI. Contiene gran número de ilustraciones a color.

Este códice, constituye una copia que envió Sahagún a Roma con el padre Jacobo de Testera para que fuera entregada al papa en 1580.

2. 2 Siglo XVI. La imprenta en México

En este siglo comienza la trayectoria del libro impreso en México o en lo que históricamente se le conoce como la Nueva España. Es en 1539 cuando se establece la imprenta en la Nueva España, convirtiéndose en la primera del continente americano. Su llegada se debió principalmente a la necesidad de contar con un instrumento que apoyara a los evangelizadores en la labor de la conversión de los indios a la doctrina cristiana y la vida virreinal, y a determinar el proceso formativo de nuestra identidad, basada en el sincretismo cultural.

Los encargados de las diligencias para su compra, instalación y supervisión fueron el primer representante religioso, el obispo, Fray Juan de Zumárraga y el primer representante civil de la nueva sociedad, el virrey, don Antonio de Mendoza. De acuerdo a esto, no es de extrañar que los principales impresos consistieran, en su mayoría, en doctrinas cristianas y confesionarios que se utilizaron en ambas lenguas (las nativas indígenas y el castellano) durante los primeros años de la imprenta en su nuevo territorio. La imprenta llegó en 1539 y se situó en “La Casa de las Campanas” en el Centro de la Ciudad (actualmente las calles de Moneda y Lic. Verdad) bajo el cuidado de un impresor italiano llamado Juan Pablos²³ el cual era únicamente el

²³ Juan Pablos fue el editor que por primera vez imprimió un libro en la Nueva España, titulado *Breve y compendiosa doctrina cristiana y castellana, que contiene las cosas más necesarias de nuestra santa fe católica para aprovechamiento de estos indios naturales y salvación de sus ánimas*. No se cuenta con ningún ejemplar del libro pero varios investigadores como Margarita Bosques Lastra han llegado a la conclusión de que efectivamente este fue el primer libro impreso en México. El dato está registrado

representante de otro impresor alemán llamado Juan Cromberger, legítimo dueño del privilegio de imprimir y comercializar en la Nueva España que otorgó el rey Carlos V.

Los dos impresores firmaron un contrato en el que se establecía que Juan Pablos era el responsable de todo lo que saliera de las prensas del taller, pero que ninguna de estas impresiones llevaría su nombre sino que saldría a la luz bajo la leyenda que aclaraba que la obra salía de los talleres de Cromberger, por eso la ausencia del nombre de Juan Pablos. (Fig. 14)

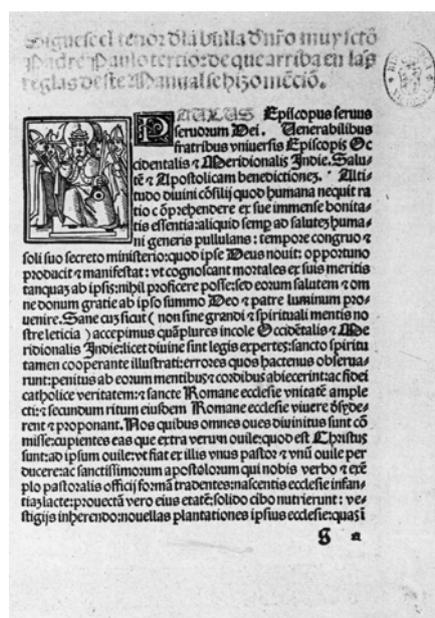


Fig. 14. *Manual de Adultos*, 1540. Formulario para administrar el bautismo de los indios. Impreso de 21 cm. en papel de trapo y Doctrina Breve y muy provechosa de las cosas..., de Fray Juan Zumárraga. 1543. 84 folios en papel de trapo.

Ambos a cuenta de Juan Cromberger

El taller fue en sus primeros años muy fructífero y cumplió con su función; pero a los diez años tras la muerte del privilegiado Juan Cromberger, el taller entró en una crisis generada por las indecisiones familiares del dueño del privilegio, al no enviar los suministros (papel y tinta) necesarios para que la imprenta siguiera funcionando. Así, el taller tuvo que reformarse y renovarse, bajo las órdenes de Juan Pablos. Comenzó una nueva etapa; fortalecer el trabajo, contratando a Tomé Rico como prensista, a Juan Muñoz como cajista, a Antonio de Espinosa como fundidor y cortador de letras, y a Diego

por el historiador y cronista Dávila Padilla, en un documento incluido en las Cartas de Indias. Margarita Bosques Lastra, Margarita. *Tesoros Bibliográficos Mexicanos...*, p.20

Montayo como auxiliar, creando uno de los talleres más productivos del siglo XVI y ahora sí estampando el nombre de Juan Pablos en las ediciones del la nueva etapa. (Fig. 15)

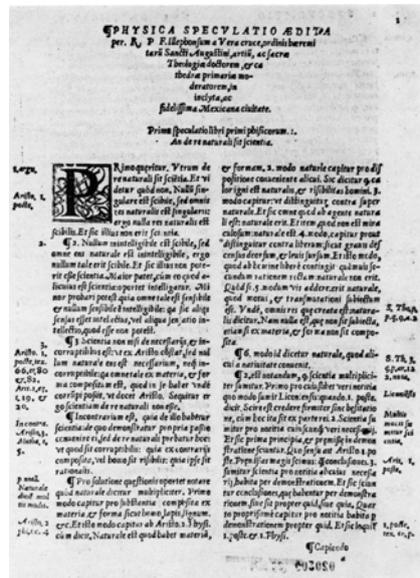


Fig. 15. *Physica speculatio* de Antonio de la Veracruz, 1557. 380 p. de 30 cm. en papel de trapo y Dialectica resolutio de Aristóteles. 1554. 88 hojas de 30 cm en papel de trapo y encuadernación de piel sobre cartón, marroquinado en oro.

Ambos a cuenta de Juan Pablos.

Para la segunda mitad del siglo, la presión de muchos otros interesados en el ramo se hizo notar: el privilegio otorgado y aún conservado por Juan Pablos después de la muerte de Cromberger expiró y en 1558 Antonio de Espinosa, ya separado del primero obtuvo la cédula Real que otorgaba libertad a los impresores para ejercer su oficio; por lo tanto, a partir de este hecho muchas otras imprentas con permiso para establecerse se formaron. A Juan Pablos y Antonio de Espinosa se les sumaron Pedro Ocharte, Pedro Balli, Antonio Ricardo, Cornelio Adriano César, Melchor Ocharte, Luis Ocharte Figueroa y Enrico Martínez.

Así, conforme fue avanzando el siglo, los impresores motivados por el incremento en la demanda de libros produjeron más ediciones. Lo que generó una nueva problemática: muchos de los suministros como el papel eran traídos desde Europa, los tiempos de entrega eran muy largos y se volvía cada vez más difícil cumplir con los tirajes planeados y comprometidos. Por esta razón se fomentó el establecimiento de la primera fábrica de papel en México, fundada en 1575 con la participación de Juan Cornejo y Hernán Sánchez de Muñón.

A partir de ese momento, gracias a la reducción de tiempos de entrega del principal recurso de edición, el libro comenzó una nueva etapa, la de comercialización. El libro anteriormente se manejaba para su distribución bajo pedidos y por medio de intermediarios, ahora tenía que mostrarse a un público dispuesto a adquirirlo, por lo que comenzó a insertarse al punto de venta, en donde lo rodeaban todo tipo de mercancías, telas, comestibles, boticas, entre otros.

Pero a pesar de esto, poco a poco el libro fue ganando su lugar, su demanda incrementaba día a día y esto llevó a la formación de tiendas especializadas.

Cabe mencionar que en este siglo la institución religiosa era la encargada de encaminar el proceso cultural de la sociedad, por lo que las ediciones en su mayoría se conformaban por títulos de carácter religioso, también llamadas publicaciones *misionales* entre las que destacan *confesionarios*, *doctrinas*, *sermonarios* y *catecismos*. Todas estas publicaciones no se imprimían si no se contaba con la licencia eclesiástica y civil correspondiente.

Por otro lado, bajo el cuidado de los impresores, los libros se mantenían con una identidad homogénea, al principio como en Europa, se encontraban en sus formatos más comunes para el tamaño de las prensas que se construían (Fig. 16). La prensa recibía papel de 315 x 420 Mm., por lo que los formatos eran el folio: 210x315 mm., el cuarto: 157x210 mm. y el octavo español: 105x157 mm., con encuadernación en pergamino; eran libros funcionales para cubrir la necesidad de la herramienta más utilizada para la colonización, impresos en un principio en caracteres de estilo gótico también conocidos como *manuales*; que después se complementarían con tipos de clasificación *humanas*, *garaldas*, *reales*, *didonas* y *caligráficas*.²⁴ Y que en su mayoría

²⁴ En 1964 la Asociación Tipográfica Internacional adoptó la clasificación tipográfica de Maximilien Vox que propone los siguientes grupos: 1)*Manuales*: tipos anteriores a la imprenta que incluye las góticas (letras condensadas con ascendentes y descendentes reducidos), 2)*Humanas*: Inspiradas en las letras humanas renacentistas (letras de remates gruesos, inclinados y cortos), 3)*Garaldas*: Inspiradas en los diseños franceses e italianos del renacimiento. Son *elzeverianos* (letras de espesor en asta y terminales triangulares y cóncavos. Ej. *Jenson*, *Garamond*, *Caslon*) con contraste de trazos gruesos y finos ligeramente oblicuos y pies afinados, 4)*Reales*: Con características de *elzeverianos* y *Didot*, de trazos geométricos y perfiles afinados pero no tanto como en las *Garaldas*, 5)*Didonas*: Con características de *Didot* (asta contrastada, recta y fina) y *Bodoni*, de remates filiformes, ejes verticales y contraste exagerado en sus trazos, 6)*Caligráficas*: Parte de la escritura inglesa, son letras con inclinación y rasgos descendentes pesados, ascendentes finos y altura reducida, 7)*Mecanas* o *Egipcias*: Con características del maquinismo, de remates triangulares o rectangulares, formas gruesas y fuertes con poco contraste,

se diseñaban en portada con filetes o marcos naturales, en el interior con una sola caja centrada y en el colofón generalmente con una caja triangular.

En cuestión ilustrativa, existió desarrollo, y corresponde a capitulares, grabados ornamentales de autores españoles e indígenas y a grabados como el recurso de ilustración más usado en este siglo; por lo que la impresión se realizaba en su mayoría era con tinta negra.

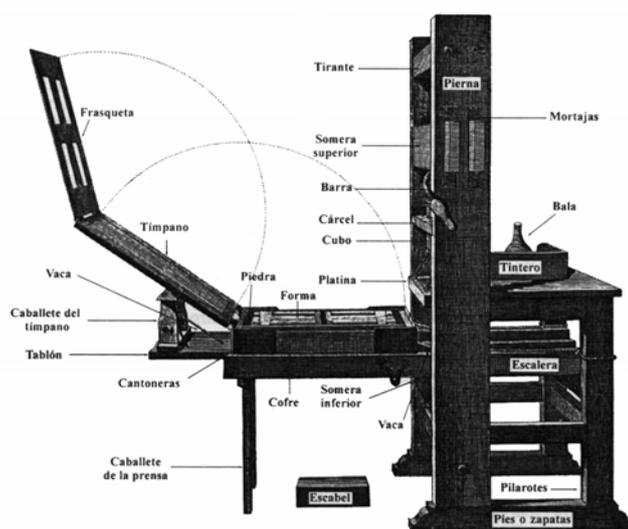


Fig. 16. Vista lateral de la imprenta

2. 3 Siglo XVII. La Expansión

Este siglo ha sido menospreciado por considerar que no mostró nada nuevo en cuestión gráfica en comparación al siglo pasado, y en efecto no existe un gran cambio: pequeñas inserciones como el uso recurrente del grabado en lámina para la ilustración es lo más significativo. Pero hay que comprender porqué no se dieron esos grandes avances.

Los talleres se conformaban por familias, por lo que un giro comercial de este tipo establecían ciertos parámetros gráficos que los herederos vieron poco factibles de cambiar tan bruscamente y que por lo tanto decidieron no modificar.

8)*Lineales*: Las modernas paloseco sin remates, ornamentos y sin contraste en los trazos, 9)*Incisas*: Paloseco ensanchadas, adornadas, sombradas o deformadas, 10)*Esriptas*: Tipos con ligazones, uniones o enlaces. La misma Asociación establece que son los 6 primeros grupos los que se pueden encontrar en el libro antiguo. Cf. www.sergioallende.com.ar/tipografia.htm

Debe tomarse en cuenta que aunque se careció de mucho a nivel técnico, los impresores hicieron su mayor esfuerzo por mantener las imprentas: había escasez de suministros, principalmente papel y refacciones para las prensas y aunque se encontraba la recién formada fábrica de papel, algunos impresores seguían dependiendo de la importación para mantener sus talleres. Esto debido a la suspensión de las remesas provocada por los problemas diplomáticos de España.²⁵

A pesar de este panorama, durante el siglo la demanda de lectura fue notoria. Tomando en cuenta que las principales obras eran de carácter evangelizador, se tenía que ampliar el horizonte bibliográfico sin dejar de lado los temas fundamentales. A las crónicas religiosas, exequias y panegíricos (relativo a la oración en alabanza de una persona) se le sumaron obras científicas, literarias y hasta musicales con lo cual se diversificaron las opciones para los lectores.

Las obras más significativas en este periodo son: *Cuatro pasiones y el Canto de cuentos* de Juan Navarro, una obra de temática musical de la prensa de López Dávalos (Fig. 17) y la *Exposición Astronómica del cometa*, de Eusebio Kino, de la imprenta de Francisco Rodríguez. (Fig. 18)

Este siglo es testigo de la expansión geográfica de la imprenta. En 1640 se establece el primer taller fuera de la capital novohispana, en Puebla. Con la creciente demanda de diferentes asentamientos y el crecimiento económico de estos, la necesidad de aumentar la comunicación fue vital.

La obra que se registra como el primer impreso en Puebla se titula *Sumario de Indulgencias y perdones concedidos a los cofrades del Santísimo Sacramento*, como se puede notar una obra netamente religiosa hecha por el impresor Pedro Quiñones.

²⁵ Margarita Bosques Lastra, Margarita. *Tesoros Bibliográficos Mexicanos...*, p.39



Fig. 17. *Cuatro pasiones y canto de Jeremías* de Juan Navarro. 1604. 105 p. de 28 cm. en papel de trapo.
De la Imprenta de López Dávalos.



Fig. 18. *Exposición astronómica del cometa*. 1681. 28 p. de 21 cm. y un mapa plegado en papel de trapo.
Imprenta de Francisco Rodríguez Lupercio.

Este siglo no estuvo plagado de avances significativos en cuestión gráfica o técnica pero sí de una lucha significativa para solventar y mantener la imprenta en la Nueva España.

2.4 Siglo XVIII. El periodo ilustrado

En este siglo la producción editorial dio un giro total debido a los cambios del pensamiento universal. En Europa se vivía el periodo de la Ilustración (movimiento

intelectual que creía en el poder de la razón humana. Avances sociales, económicos, filosóficos y artísticos eran su búsqueda a través de la investigación científica y el deslinde de la superstición, los prejuicios y hasta de la religión) y aunque España tenía un contacto más directo con el movimiento debido a la cercanía territorial, no fue notable su transformación y por lo tanto tampoco lo fue en sus colonias.

La Ilustración hispánica no aceptó directamente el pensamiento racional, ya que eso ponía en duda la fe católica y los valores inculcados en su territorio y en sus colonias, pero sí aceptó las reformas referentes al avance social, científico, económico, social y cultural, que garantizaba en cierta medida el progreso de su población.

Se fundaron para este propósito organismos como las Academias de la Lengua y la Biblioteca Nacional. La misma postura que España manejó en la península la sustentó en sus colonias, principalmente en la Nueva España.

El 4 de noviembre de 1785 se fundó la Real Academia de San Carlos, antecesora de nuestra hoy casa de estudios, la Escuela Nacional de Artes Plásticas, el Real Seminario de Minería, La Universidad Pontificia y el Colegio de Cirugía; el punto importante en estas fundaciones es el hecho de que todas ellas fueron establecidas independientes del manejo de la Iglesia, respetando así el movimiento ilustrado.

Es este periodo de aceptación de reformas lo que renovó a la imprenta mexicana; se crearon nuevos talleres y la tipografía de este siglo superó ampliamente a la de siglos anteriores; imprentas como las de la familia Hogal y la de Zuñiga y Ontiveros renovaron los libros impresos además de intensificar la producción local.

De las producciones de Hogal destacan las *Reglas de San Francisco* y de la imprenta de Zuñiga y Ontiveros, los *Estatutos de la Real Academia de San Carlos* y la *Constituciones de la Real y Pontificia Universidad de México*. Además sobresalió un trabajo de la imprenta Ex Nova Typographia titulado *Bibliotheca mexicana* de Juan José Eguiara y Eguren, en el que la portada es el motivo principal: se utilizaron diferentes tipos y puntajes tipográficos que en su conjunto son muestra de un buen manejo jerárquico de los textos y elementos.

La producción editorial de este siglo muestra en sus páginas ideas ilustradas provenientes de Europa de abundantes y variadas temáticas, sin dejar a un lado la producción de libros religiosos.

En general, los libros realizados durante esta centuria contienen un estilo barroco que se caracteriza por el uso de la composición en sección áurea, alineación de texto en centrado, justificado completo (izquierda-derecha) y en triangular o triangular invertido, poco interlineado, jerarquía y contraste de texto, inserción de nueva tipografía como Caslon y Garamond, uso de láminas (grabados), viñetas centradas como escudos civiles o religiosos, retratos, moños, elementos florales y abstractos, líneas ornamentadas, filetes como separadores de información, y en algunos casos portadas de tipo arquitectónico por las orlas y frisos utilizados en éstas.

Posteriormente, a finales del siglo comenzó la influencia del estilo neoclásico que en contraparte con el barroco, estaba más bien inspirado en el renacimiento y buscaba formas sobrias con valores que enaltecieran la razón, la grandeza, la armonía, la luz, la sencillez embellecida.

2. 5 Siglo XIX. Renovación Editorial

Margarita Bosques Lastra en su libro *Tesoros bibliográficos mexicanos*, afirma que son cuatro las imprentas más reconocidas en la primera mitad del siglo, la ya mencionada imprenta de Zúñiga y Ontiveros, la imprenta de Antonio de Valdés, la de Juan Bautista Arizpe y la de María Fernández de Jáuregui.²⁶

A principios de siglo, a consecuencia del ya mencionado pensamiento ilustrado, la Nueva España se vio envuelta en ideas independentistas que generaron una lucha extensa y cambios sociales notables, lo que afectó todos los sectores comerciales. En las editoriales fue complicado desarrollar material (libro)²⁷, ya que los suministros y maquinaria se encuentran menguados hasta, aproximadamente el año 1820.

²⁶ Margarita Bosques Lastra, Margarita. *Tesoros Bibliográficos Mexicanos...*, p.69

²⁷ Se desarrollaron otro tipo de soportes editoriales que fueron de gran uso para la difusión de la propaganda ideológica de la insurgencia, es el caso de los folletos, hojas sueltas como volantes y el periódico. Laura Beatriz Suárez de la Torre, (coord.) y Miguel Ángel CASTRO (ed.) *Empresa y Cultura...*, p.23

Aún así se encontramos ejemplos de libros con temas religiosos, astronómicos, médicos, matemáticos y novelas costumbristas que muestran que el declive del libro no fue a nivel del valor bibliográfico.

Son muy pocos ejemplares durante estos primeros años de guerra, pero suficientes para notar ciertas características en ellos: las viñetas toman más fuerza en la portada, se reduce el uso de la sección áurea, predomina la tipografía con mayor interlinea, se empieza a utilizar una nueva fuente llamada Baskerville y por último, y tal vez más importante, se desarrolla el uso de la ilustración temática. El ejemplo más emblemático de esto, la novela de *El Periquillo Sarniento* de José Joaquín Fernández de Lizardi, *El Pensador Mexicano*, que surgió de la prensa de Antonio de Valdés en 1816. Esta obra consta de 3 volúmenes con ilustraciones que refuerzan la temática costumbrista de la narración en lugar de sólo cumplir una función de adorno en el libro. (Fig. 19)

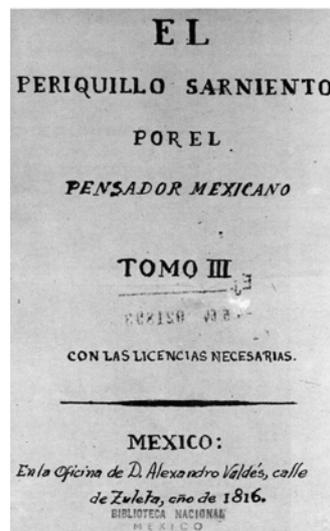


Fig. 19. *El Periquillo Sarniento* de *El Pensador Mexicano*, José Joaquín Fernández de Lizardi. 3 v. ilustrados de 20 cm. con encuadernación en piel, orla y letras de oro. De la imprenta de Antonio de Valdés.

Fue difícil la trayectoria del libro en la Independencia, pero bien dicen que después de la guerra el progreso toca a la puerta. La Revolución Industrial inglesa fue el detonante que generó adelantos en muchos sectores que fueron expandiéndose por todo el mundo.

En ese momento penetró el capital extranjero en México, estableciendo así nuevas industrias. En este caso, los talleres de Ordenanza Real pronto se convirtieron en talleres de libre empresa, casas editoras capitalistas, lo que desembocó en un crecimiento exponencial de éstas, generando una industria editorial que poco a poco creó asociaciones de empresarios impresores.

Al amparo del avance tecnológico y la demanda comercial se presentaron las condiciones para el desarrollo del diseño gráfico. La llegada de la maquinaria litográfica en 1826 a cargo de Claudio Linati fue el avance más significativo en cuestión gráfica, ya que, como se mencionó, tuvieron las ilustraciones también una función de apoyo narrativo, por lo que esta nueva tecnología alcanzó un uso frecuente muy notorio. También se crearon nuevas redes de distribución mercantil y nuevas rutas de circulación y venta de “productos” (libro con valor como objeto y libro con valor bibliográfico).

Es entonces, a finales de los años veinte y durante los treinta cuando los impresores-editores se dedicaron al proceso de entender las nuevas tecnologías, lo que llevó a la consolidación del diseño, especialmente el tipográfico. Tuvo como principal soporte al *libro popular* más los periódicos y revistas. Para la segunda mitad del siglo, terminando los treinta y ya de lleno en los cuarentas, el diseño se consolidó con una influencia europea, especialmente inglesa y francesa, además de holandesa y veneciana, sobre todo en las portadas.

En este punto de la historia cuatro impresores fueron los más representativos de la industria editorial mexicana: Ignacio Cumplido, considerado el gran impresor del siglo XIX, debido a la calidad de su trabajo,²⁸ José Mariano Lara, Vicente García Torres y José Mariano Arévalo.

²⁸ Ignacio Cumplido nació en Guadalajara el 20 de mayo de 1811 y falleció en la Ciudad de México el 30 de noviembre de 1887. Desarrolló su trabajo, como periodista, impresor y principalmente como impulsor del diseño tipográfico y editorial mexicano. Su empresa la estableció en el año de 1832 en la calle de Zuleta No. 14, mudándose al siguiente año a la calle de Rebeldes No. 2. A pesar de su muerte su empresa no deja de funcionar hasta varios años después de su deceso. Irma Lombardo García. *El siglo de Cumplido...*, pp. 25-28

Ignacio Cumplido creó en su establecimiento pautas importantes de diseño para el libro, ejemplos de su trabajo se encuentran en la obra *Establecimiento tipográfico de Ignacio Cumplido: Libro de muestras de 1871*,²⁹ ejemplar que él mismo generó para sus clientes como catálogo y donde expuso el tipo de elementos que se podían manejar en una edición, algunos de éstos basados en los elementos de países como Francia e Inglaterra.

Por ejemplo, podemos observar los formatos de papel que ofrecía (folio mayor y menor, cuarto mayor y menor, octavo y dieciseisavo), tamaños, pesos y tipos de letras que se consideran modelos tipográficos (*condensadas romanas, romanas extendidas, egipcias, clarendon, extendidas egipcias, extendidas clarendon, capilares, fantasía, adorno, góticas, secretarias, escritura inglesa, garibaldina, notoria, caligráficas*), iniciales decoradas, rasgos, viñetas y filetes.

Su trabajo en la gráfica lo llevó a convertirse en el impresor más importante del siglo y también el dueño de una de las empresas más importantes del momento por su interés de mantenerse siempre a la vanguardia: Fue el primero en instalar imprentas *Stanhope* y automáticas de vapor, e insertar novedades como las ilustraciones litográficas a color en portada, un elemento que ya se realizaba en Francia desde los años veinte del mismo siglo, pero que revolucionó profundamente la gráfica en el país. Muchos otros trataron de ir a la par con los adelantos y manejos de su establecimiento, pero él marcó pautas, tanto en libros, revistas y periódicos.

2. 6 Siglo XX. Diseño editorial en México

La transición del México decimonónico al siglo XX se dio un tanto abrupta, debido a que en los primeros años la Revolución y el Porfiriato afectaron el sector editorial, deteriorando el avance de las grandes imprentas del siglo pasado hasta desaparecerlas y enviando la producción a países como Francia, por lo que después de haber vivido una de las épocas con mayores contribuciones hacia una conceptualización del diseño gráfico todo parecía que se venía abajo. Se fundaron

²⁹ México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora. c 2001, 1871. 188 p. : il

editoriales como Porrúa (1914), Cultura (1916) y México Moderno (1919), pero únicamente lograron producir, en un principio, ediciones baratas de libros de texto.

Es hasta los años veinte, cuando nuevos personajes aparecieron en la historia de México; es el caso de Francisco Díaz de León y Gabriel Fernández Ledesma,³⁰ quienes manifestaron una mayor preocupación por la calidad de la composición, la tipografía, etcétera. Esto generó un interés renovado por una herramienta ya usada: la xilografía, para resolver problemas editoriales y crear nuevas propuestas de ilustración y ornamentación en los libros, desarrollando así una nueva gráfica mexicana basada en experimentos con grandes corrientes artísticas del momento como el futurismo, dadaísmo, constructivismo y la Bauhaus.

Así, bajo estas corrientes nació una nueva, no muy duradera, llamada estridentista, la cual se caracteriza por composiciones y combinaciones muy fuertes y chillantes, una superposición de letras y bandas de color abstractas. En ella también participaron Roberto Montenegro y Fermín Revueltas.

Es en la época de Vasconcelos, en la Secretaría de Educación Pública, cuando surgió una preocupación por crear ediciones de calidad para todos, por lo que en los mismos años veinte se creó el Departamento Editorial de la SEP a cargo de Julio Torri. Los libros que se realizaron en este Departamento presentan características que los hacen distintivos:

- Se componen en una caja muy apretada.
- Son de letra pequeña. Aunque buscan restaurar la pulcritud de la tipografía.
- Cuentan con capitulares que, en un principio, son muy rústicas en comparación con las de Ignacio Cumplido.
- Hacen uso de viñetas toscas y un tanto rudas.

³⁰ Francisco Díaz de León. Destacado dibujante, pintor, grabador y editor. Nació en Aguascalientes el 24 de septiembre de 1897 y murió en la ciudad de México el 29 de diciembre de 1975.
Gabriel Fernández Ledesma. Pintor, grabador, escritor y promotor cultural. Nació en Aguascalientes el 30 de mayo de 1900 y murió en la ciudad de México el 26 de agosto de 1983.
Roberto Montenegro o Germán Gedovius también trabajan a favor de la generación de ideas gráficas, pero que su campo de acción se desarrolló a través de la pintura en la creación de anuncios publicitarios. Cuauhtemoc Medina Carillo. *Diseño antes del diseño...*, p.12

- Presentan carátulas muy bien cuidadas y organizadas, que en su mayoría utilizan el color rojo y negro.
- Son libros en los que no se reconoce a los encargados de darles la forma física.

Un ejemplo de esto es el libro *Lecturas clásicas para niños*, 1923-1924 (Fig.20) editado por Ledesma y Montenegro. Fernández Ledesma es parte de la renovación de las artes gráficas durante el siglo XX y, sumado a *Lecturas clásicas...*, entre sus principales obras se encuentran los libros *Juguetes Mexicanos*, 1930 donde incorpora ilustraciones a color, y *Viaje alrededor de mi cuarto*, 1938, una obra de márgenes amplios y ejercicios tipográficos.



Fig. 20. *Lecturas Clásicas para niños*, 1923-1924. *La Iliada*. Roberto Montenegro y Gabriel Fernández Ledesma.

Por su parte Díaz de León se enfocó más al dibujo y el grabado, por lo que de 1925 a 1932 trabajó como director de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Tlalpan y en 1933 de la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Fue jefe de publicaciones del Palacio de Bellas Artes en 1934 y de 1937 a 1956 fundó y dirigió la Escuela Mexicana de las Artes del Libro.³¹ En su obra se

³¹ Esta escuela tuvo como objetivo instruir a los obreros y los artistas en las "Las Artes de reproducción de originales", que comprendía el grabado, la tipografía y la encuadernación. Posteriormente el dibujo, la litografía, la fotografía. Para 1943 eran cuatro las carreras que había en la escuela: Director de ediciones (se sumaron al Diseñador gráfico), Grabador, Encuadernador y Tipógrafo; en 1946. Corrector tipógrafo, Librero, Publicidad y cajista Prensista.

La escuela siempre estuvo en una situación económica precaria y eso contribuyó a que nunca realizara al cien por ciento su objetivo de formar profesionales de la edición. En 1962 se convirtió en la Escuela Nacional de Artes Gráficas. Y aunque fue hasta los años setenta en que se creó formalmente la carrera profesional de Diseñador Gráfico. Cuauhtemoc Medina Carillo. *Diseño antes del diseño...*, p.30

distingue el dominio de diferentes técnicas de grabado. Esto, aunado a su vocación docente, lo llevó a ser un gran impulsor del renacimiento de las artes gráficas en México, con apego a la norma, y partidario del equilibrio claro y ordenado, y la pulcritud tipográfica. Logró obras de estética clásica pero renovadora a la vez.

Entre sus obras más notables destacan los libros *El gavián* (escrito por Francisco Castilla y publicado en 1939), y el libro *Historia crítica de la tipografía en la Ciudad de México. Impresos del siglo XIX* de Enrique Fernández Ledesma.³²

Ambos personajes fueron un parte aguas en el desarrollo gráfico y como ellos, otros contribuyeron. Tal es caso de dos extranjeros que al verse fuera de su país natal llegaron a México y aportaron su trabajo. Me refiero a Miguel Prieto y su aprendiz, Vicente Rojo.³³

Prieto llegó a México en 1939, sin embargo, sus primeros trabajos gráficos no se dieron en los libros sino en el periódico, publicaciones culturales en las que demostraba su habilidad para la composición y donde recibía el título como responsable del diseño de la publicación: “director artístico”. Es en 1947 cuando Miguel Prieto quedó como encargado del Departamento de Ediciones del INBA. Fue aquí donde desarrolló su trabajo en el libro como uno de los principales soportes, ya que se complementaba con programas de mano, papelería y catálogos:

En todos sus diseños para el INBA, Prieto jugaba con órdenes rectangulares. Sus letras gustaban de abrirse para formar cuadrángulos llenos de aire o formas geométricas semejantes a la “I” latina, la “T” y la cruz. Acomodos que, por lo ligero de la mancha tipográfica, pasan casi desapercibidos, sin convertirse jamás en alardes plásticos. Si no estuvieran constituidos de palabras, tendrían mucha semejanza con una especie de pintura sígnica.

Típico de su estilo [...] era distribuir los índices y créditos en cuadros, abriendo rítmicamente la línea, creando así relaciones ópticas movibles. Las capitulares, siempre mucho más grandes que la letra, empiezan en sus obras al centro; las fotos, casi nunca con marco [...] A veces remataba con

³² Cuauhtemoc Medina Carillo. *Diseño antes del diseño...*, p.32

³³ Miguel Prieto. Nacido el 1907 en Almodóvar del Campo en Ciudad Real, España. Muere en 1956. Vicente Rojo. Nació en Cataluña, España en 1932, llega a México en 1949.

plecas con adornos redondos y cuadrados [...] Elementos, todos, que hacen de los diseños de Prieto algo de lo más liviano, de lo más aéreo, que se haya impreso en México.³⁴

Miguel Prieto fue uno de los maestros mexicanos y mentor del que sería uno de los mayores exponentes de la gráfica.

En enero de 1950, aceptó como asistente a Vicente Rojo, personaje que en la actualidad sigue siendo uno de los principales diseñadores gráficos, un precursor y un renovador, y que en su momento llevó el oficio a la profesionalización. Rojo es tan vasto que formaría parte de otro estudio, es por eso que esta revisión presenta sólo algunos ejemplos de su obra en el área que nos ha llevado de la mano hasta el momento, el libro.

2. 7 Conclusión

Puede ser dividida la opinión, pero creo, teniendo como base la lectura y la observación de varios ejemplos de libros en sus portadas y algunos interiores, que sería un error negar la trayectoria de un diseño colonial y de un diseño de transición hacia un diseño gráfico moderno que se basa principalmente en corrientes externas y en sincretismos culturales.

Todos los libros que se hacen desde hace tanto tiempo tienen diseño, no fueron hechos sin aplicar algún proceso de creatividad y tecnología. Es clara la figura del editor, impresor, cajista, prensista, que generaban las ideas y los procedimientos de formación. Todos formaron el diseño, todos crearon la disciplina del diseño editorial y establecieron el más alto nivel de desarrollo gráfico y tipográfico durante las diferentes etapas del crecimiento del libro en México.

El diseño no debe confundirse, no es solamente gráfica, el diseño se conforma de edición (donde los elementos fundamentales son la tipografía, los formatos, los espacios, los márgenes), publicidad, identidad, lo que nos lleva a los libros, revistas, periódicos, anuncios, carteles, señalética, imagen corporativa, soportes tridimensionales y recientemente electrónicos.

³⁴ Cuauhtemoc Medina Carillo. *Diseño antes del diseño...*, p.35

Si bien sabemos que la industria editorial mexicana no es la que presenta mayor crecimiento, debemos entonces para entrar en competencia, procurar siempre presentar un trabajo de calidad. Para esto es necesario trabajar con bases históricas, conocimientos técnicos, educación visual, algo de visión y la certitud de que lo que se diseña va a cumplir su función. Actualmente tenemos ferias de libros en las que tenemos la oportunidad de ver, de observar todo aquello que la industria editorial tiene para nosotros.

Es importante que nos adentremos, que conozcamos los nombres de los responsables del diseño editorial, las imágenes locales y extranjeras que llenan actualmente el libro y las librerías mexicanas, para que así ayudemos al libro, a la industria editorial mexicana a salir adelante.

Enric Satué dice del diseño gráfico: “el diseño es un lenguaje de figuras o signos mínimamente convencionales al servicio de una necesidad informativa intencionada, ya sea política, religiosa, comercial o cultural”.³⁵ Razonamiento sobre el diseño que satisface y convence sobre la antigüedad del diseño gráfico.

Ya se revisó la historia y se tiene en cuenta la importancia de conocerla y sobre todo entenderla, cómo ha sido el proceso, cómo se han dado los cambios, cómo ha crecido la tecnología. Teniendo esta información es ahora que debemos de conocer perfectamente las partes del objeto en el que trabajamos. En el siguiente capítulo veremos cómo toda esta historia nos encamina a conocer al libro actual: qué elementos lo componen, cómo está formado, cómo se puede construir un libro, qué consideraciones debemos tomar para su construcción gráfica, la metodología propuesta para su desarrollo y la aplicación de ésta con la ayuda de la misma información que hemos repasado.

³⁵ Satué, Enric. *El diseño gráfico desde sus orígenes...*, p. 9-12.

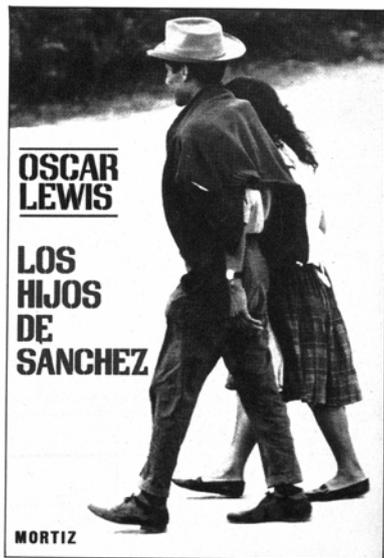


Fig. 21. *Los hijos de Sánchez* de Oscar Lewis. Fotografía de Héctor García. 1965.

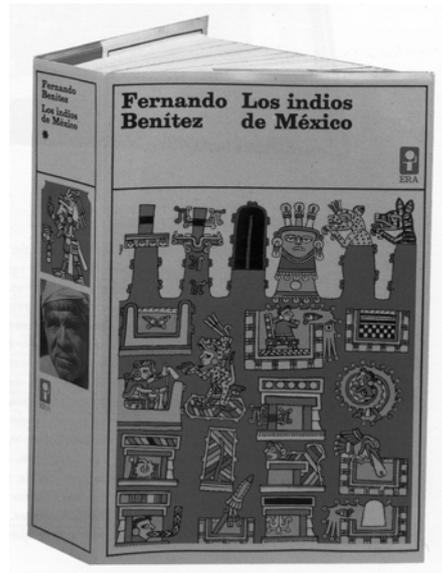


Fig. 22. *Los indios de México* de Fernando Benítez. 1967.

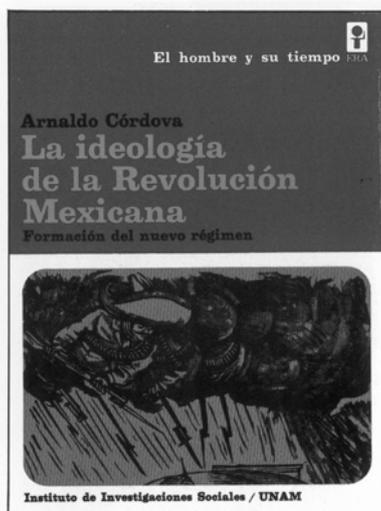


Fig. 23. *La ideología de la Revolución Mexicana* de Arnaldo Córdova. Col. El hombre y su tiempo. Grabado de Leopoldo Méndez. 1973.



Fig. 24. *Días y Noches de amor y de guerra* de Eduardo Galeano. 1983.

Metodología de diseño editorial para libro

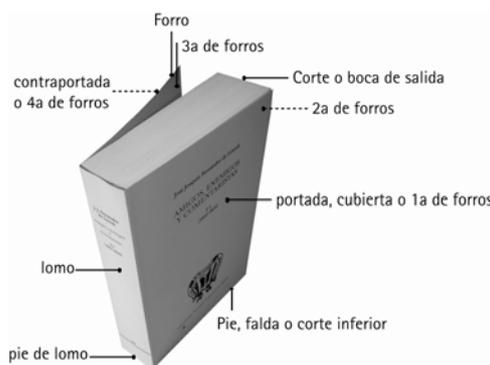
En este capítulo nos ocuparemos brevemente de las características físicas de un libro, para así conocerlo y tener los elementos necesarios para involucrarse en su desarrollo. Se repasarán las partes que conforman al libro exterior e interiormente, los conceptos básicos de diseño editorial, y la nomenclatura de corrección de estilo del texto que si bien no nos corresponde como área directa, si es de mucha ayuda conocer el lenguaje, ya que nos acerca más a ser un profesional del diseño de libros.

Todo esto a favor de desarrollar una metodología de trabajo que ayude y dirija en la realización del diseño de un libro. Es un error considerar que no es posible ocupar una metodología en cualquier área del diseño o fuera de este.

3. 1 Diseño editorial. Conceptos básicos del libro

3. 1. 1 Descripción de las partes del libro

A continuación se muestran imágenes que ejemplifican cada una de las partes del libro en encuadernación rústica y de pasta dura.



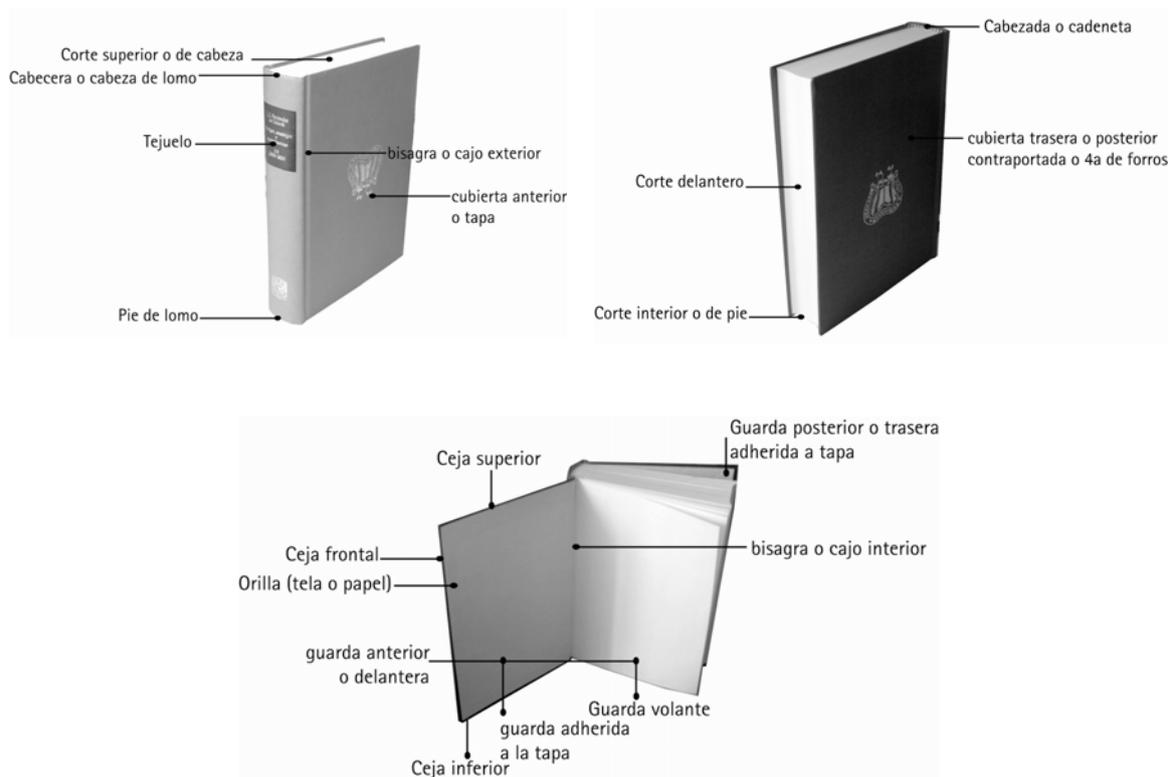


Fig. 25. Partes del libro.

A continuación un listado con una breve definición de las partes:

2a de forros, 3a de forros: Caras interiores del conjunto de la cubierta o tapas.

Bisagra o cajo exterior, cajo interior: Hendidura que se forma entre la tapa y el lomo de la encuadernación que facilita la apertura del libro.

Cabecera o cabeza de lomo: Parte superior de la página u hoja.

Cabezada o cadeneta: Tira de tela con un bordón de color que los encuadernadores ponen en los extremos superior e inferior del lomo de los libros para darles más belleza y vistosidad.

Ceja frontal, inferior, superior: Pequeño grosor de las tapas que vuela sobre los cortes. Parte saliente de la tapa que protege el encuadernado.

Contraportada, 4a de forros o cubierta trasera o posterior: En la cubierta es la cara posterior del libro.

Corte delantero o boca de salida, inferior o de pie o falda, superior o de cabeza: Todo libro tiene tres cortes, el superior o de cabeza, el inferior o de pie y el delantero que es el que está opuesto al lomo. El corte delantero puede ser plano (si el lomo también lo es) o adoptar forma cóncava cuando el lomo es redondo. El corte suele ser blanco o del mismo color del papel, aunque, en algunas ediciones puede dorarse, pintarse, jaspearse, bruñirse, labrarse, etc.

Cubierta anterior o tapa: Forro que cubre los distintos pliegos de un libro, ya impresos, ordenados y cosidos. Si la encuadernación es rústica, la cubierta será un forro de papel o cartulina más grueso que las hojas interiores; si es de pasta dura, recibe el nombre de tapa. En ella se imprimen o estampan el título de la obra, el nombre del autor y el pie editorial.

Forro: Trozo de papel que se utiliza para cubrir las tapas de un libro.

Guarda: Hojas de papel colocadas al principio y al final del libro que cubren las caras interiores de las cubiertas para asegurar el bloque a las tapas.

Lomo: La parte por la que están encuadernadas las hojas de un libro; pegado, cosido o engrapado. Parte lateral del libro que asegura la unidad de las páginas o de los cuadernillos.

Pie de lomo: Corte inferior del lomo

Portada, cubierta o 1a de forros: Cara frontal del libro que contiene el título de éste.

Sobrecubierta: Es una banda de papel con la que se envuelve el libro y se usa para exponer las características de la edición y como protección.

Solapa de la sobrecubierta: La solapa es una prolongación lateral de la camisa o de la sobrecubierta (si esta es de papel delgado) que se dobla hacia adentro y en la que se

imprimen, generalmente, los datos del autor, la foto, otras obras publicadas, etc. O en ocasiones es la extensión de las tapas con la misma información.

Tejuelo: Pequeño trozo de piel, tela, papel o cualquier otro material que se pega al lomo y que lleva impreso el nombre del autor y el título. Su color suele contrastar con el de la piel del lomo.

3. 1. 2 Descripción de las partes internas del libro

Después de reconocer físicamente las partes externas del libro es prescindible saber cómo se conforma internamente, en la mayoría de los casos, tanto en sus partes como en los lineamientos editoriales internacionales.

Al abrir el libro encontramos lo que se denomina páginas preliminares, ninguna de éstas va foliada y su conformación es la siguiente:

Encontramos una página en blanco llamada “página de cortesía”, su vuelta es “página en blanco” y a la siguiente impar se le denomina “página de la portadilla”, en ella veremos la primera aparición del título de la obra.

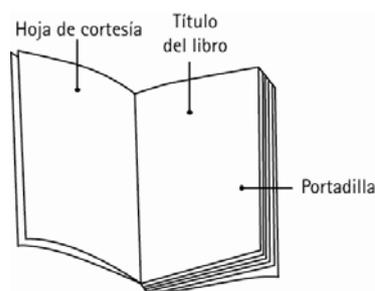


Fig. 26. Páginas preliminares³⁶

El reverso de la portadilla es blanco y la página impar siguiente corresponde a la portada interior, aquí encontramos el título de la obra, el subtítulo, el nombre del autor, el sello editorial, la colección, si es que pertenece a alguna, y el año de la publicación.

³⁶ Gerardo Kloss. *Entre el diseño y la edición...*, pp. 176-178

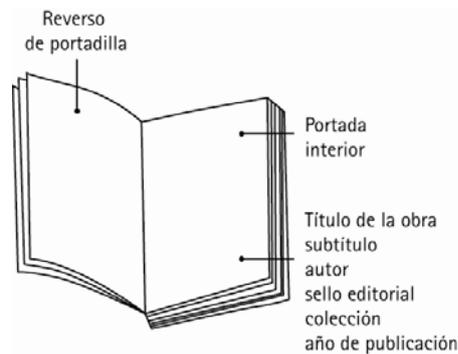


Fig. 27. Páginas preliminares³⁷

En las siguientes dos páginas, tenemos dos posibilidades, la primera es tener la página legal que contiene los créditos de la obra, las traducciones si es que las tiene, la edición o ediciones y los requisitos legales como los derechos reservados (Copyright), el ISBN,³⁸ y el año y lugar de impresión. Y la siguiente página de agradecimientos, dedicatoria o epígrafe (cita).



Fig. 28. Páginas preliminares³⁹

La segunda opción es tener la página legal e inmediatamente después el Índice. Si el índice se halla en las páginas preliminares no aparecerá dentro de este mismo y no irá foliado, pero si se localiza por criterio en las páginas finales de la obra, se incorporará al índice y la página será foliada.

³⁷ *Idem*

³⁸ *International Standard Book Number*, ISBN, es un número que identifica de forma única a los libros, de manera comercial. Se creó en el Reino Unido en 1966 por los libreros y originalmente se llamó *Standard Book Numbering* o SBN. Fue hasta 1970 cuando se adoptó internacionalmente con el ISO 2108. <http://es.wikipedia.org/wiki/ISBN>

³⁹ Gerardo Kloss. *Entre el diseño y la edición...*, pp. 176-178

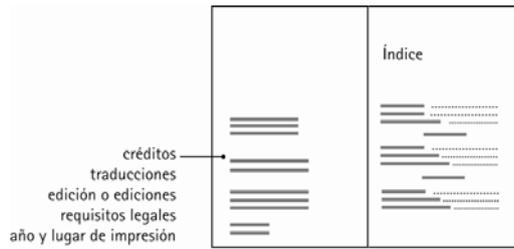


Fig. 29. Páginas preliminares⁴⁰

Ahora bien, en ningún caso las páginas en blanco total o las páginas de separación de capítulo, serán foliadas.

A partir de aquí, entramos a los elementos que conforman la construcción de una página típica del libro. También tenemos casos de páginas de texto e imagen. En todos los casos se hace uso de una diagramación que nos ayuda a la distribución de nuestros elementos.

Se debe considerar que en ciertos casos encontramos las citas a pie que deben ir siempre dentro de la caja o mancha.

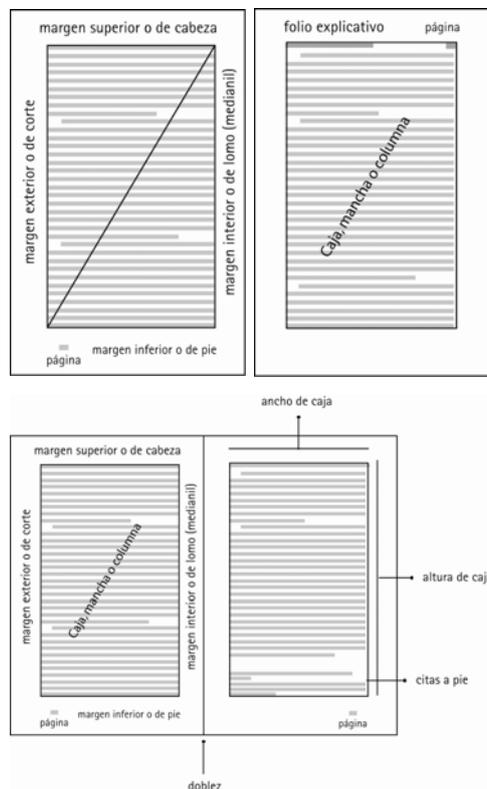


Fig. 30. Construcción de página⁴¹

⁴⁰ *Idem*

⁴¹ Jost Hochuli y Robin Kinross. *El diseño de libros...*, p.34

Al final de la obra aparecerán las páginas de apéndices, glosario, índice analítico, índice de imágenes, índices selectivos, bibliografía y la página de colofón la cual no tiene una regla que diga dónde debe ir, pero que regularmente se localiza al final aunque puede localizarse también en la página legal. Éste contiene el número de ejemplares de la edición, la fecha en que se terminó la impresión, así como el lugar de ésta. Actualmente es poco común que se indique en el colofón la fuente de la composición tipográfica con sus respectivas medidas, el tipo de papel empleado o bajo responsabilidad de qué persona estuvo el cuidado de la publicación, sin embargo, algunas ediciones todavía lo conservan.

3. 1. 3 *Tipología del libro*

Es el momento de recordar que los libros presentan tipología y por lo tanto, su desarrollo gráfico también. En diseño editorial se dice que es el más importante de los soportes, pero me parece que no sólo lo debemos ver como un soporte editorial, el libro es un producto único, que se debe tratar de manera específica y respetuosa.

Existe una clasificación, a manera de propuesta sobre la tipología del libro la cual busca crear un criterio, ya que sus autores recomiendan no tomarla con estrechez, sino diversificarla. La propuesta es la siguiente:

“Libros de lectura prolongada, novelas y cuentos, poemarios, guiones teatrales, biblias, literatura ilustrada, libros de arte, libros divulgativos, libros científicos, libros de referencia, libros escolares, libros ilustrados y de literatura infantil, libros de bibliofilia”⁴²

En esta clasificación se podría insertar a los “libros históricos”, o considerarlos dentro de los libros divulgativos, ya que son libros que ofrecen mucha información y que su contenido es principalmente texto.

⁴² *Ibidem*, p. 47

3.1.4 Conceptos básicos de diseño editorial.

Ajuste de caja

El ajuste de caja es el cuidado que se debe tener de que la distancia del margen de la cabeza al margen del pie sea un múltiplo de la interlínea que pensamos utilizar, así entrarán en la caja números exactos de renglones. Si esto no es posible entonces tendremos que realizar un ajuste de la caja, lo que ayudará también a que todas nuestras líneas coincidan hasta con las de la página opuesta.

Para realizar este ajuste es necesario hacer unos cálculos.

- Sacamos la distancia de la altura de nuestra caja en picas.
- La convertimos a puntos, para esto multiplicamos la distancia en picas $\times 12$, ya que cada pica mide 12 puntos.
- Si al momento de dividir la distancia en puntos entre la interlínea definida nos da la distancia exacta de la caja en picas, entonces tendremos líneas completas en nuestra caja.
- Si esta operación nos da como resultado un número fraccionario entonces tendremos que redondear la cifra. Por ejemplo usamos una interlínea de 11 puntos por una caja de 420 puntos, nos da 38.2 líneas, entonces redondeando sería 38 o 39; si lo reducimos nuestra caja se ajusta a $38 \times 11 = 418$ puntos, si lo aumentamos $39 \times 11 = 429$ puntos, es entonces cuando tenemos que elegir qué nos conviene más y qué se ajusta a nuestra medida de caja original; 418 se encuentra más cercano al ajuste. Aunque depende la elección del criterio del diseñador.

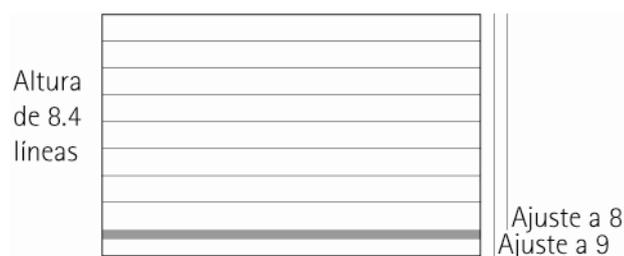


Fig. 31. Ajuste de caja

Caja o mancha o columna de texto

Es el área de trabajo de la página, donde se organizan los elementos tipográficos o de imagen.

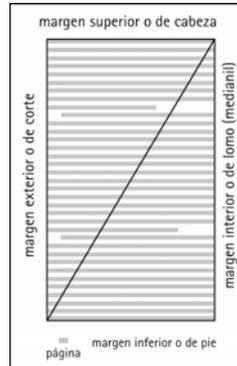


Fig. 32. Caja o mancha o columna de texto⁴³

Corondel

Filete que separa dos columnas de texto.

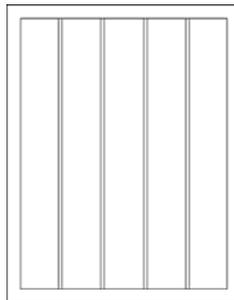


Fig. 33. Corondel

Capitular

Es una letra inicial de mayor tamaño en el párrafo, que puede estar alineada a la misma altura de la primera línea de composición (alta), o con el límite superior de la primera línea de composición (baja).



Fig. 34. Capitular

⁴³ Jost Hochuli y Robin Kinross. *El diseño de libros...*, p.34

Compaginación o formación

Es el ajuste, distribución o disposición de las páginas para formar el libro, revista o folleto realizado sobre el pliego del papel para su eventual organización, con doblez y corte. Es fundamental que al hacer la compaginación se recuerde restar por lado del pliego un centímetro aproximadamente para dejar el espacio a las pinzas y las guías de color que se usan en la imprenta.



Fig. 35. Compaginación⁴⁴

Debemos tomar en cuenta que para cualquier publicación es bueno cerrar el número de páginas a pliego, lo que quiere decir que el número de páginas se redondee a los múltiplos de 2, 4, 8, 16, 32, 64.

Es económico y práctico dividir un pliego en tamaños que resultan de doblarlo a la mitad y de nuevo a la mitad.

Para la compaginación se forman dos tipos de cuadernillos: “a caballo” o “en alzado”. El primero se caracteriza por ser el doblez del pliego o de varios de ellos que se cosen o engrapan; pero que no rebasa las 64 páginas, porque derivaría en una deformación del cuadernillo en las hojas centrales.

La compaginación “alzada” nos sirve para tener varios cuadernillos con mayor número de páginas a caballo, que a la vez se compaginan tipo *tandem*.

⁴⁴ Bulmaro Reyes Coria. *Metalibro...*, p. 87

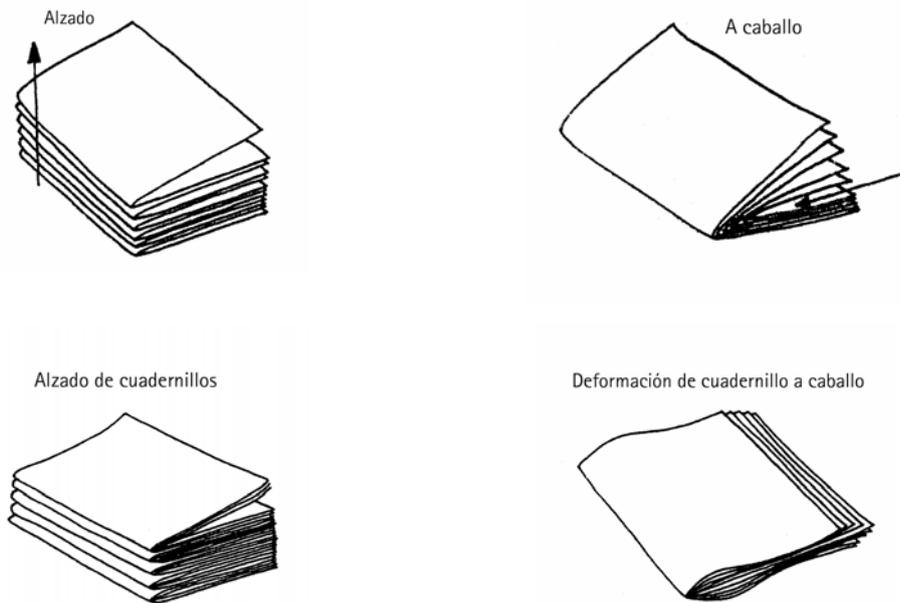


Fig. 36. Cuadernillos⁴⁵

Diagramación

La diagramación es el proceso operativo que consiste en dar una estructura y forma estética a los elementos a publicar, conforme a las pautas definidas en el diseño. Es distribuir y organizar los elementos del mensaje. A modo de tener resultados de organización en el diseño que creen homogeneidad.

Para hacer la diagramación se tiene como elementos básicos:

Formato

Márgenes

Columna

Retícula

Como elementos variables:

Imágenes: ilustraciones, fotografías, diagramas, cuadros, viñetas, etcétera.

Texto: títulos, subtítulos, capitulares, cuerpo de texto, cintillos, etcétera.

Recursos: líneas, marcadores, recuadros de texto.

⁴⁵ Gerardo Kloss. *Entre el diseño y la edición...*, p. 192

Encuadernación

La encuadernación es la fuerza que sostiene al libro, es la columna vertebral que le da resistencia y articula al libro. Existe la encuadernación cosida, pegada o engrapada y cada una de ellas depende de la compaginación. La encuadernación cosida se utiliza para compaginaciones “alzadas” y “a caballo” y se caracteriza por el uso de hilo. Para una encuadernación en pasta dura se utilizan cuadernillos cosidos.

La encuadernación pegada se utiliza y es flexible para cualquier compaginación, pero no es muy fuerte ya que con el tiempo se hace vieja y las páginas empiezan a separarse, no es muy recomendable para publicaciones de gran número de páginas. Por lo tanto, la encuadernación engrapada se utiliza para cuadernillos “a caballo” o para el “alzado” de hojas sueltas que después se cubre con tela. Cuando es “a caballo” preferiblemente debe utilizarse en publicaciones menores a 64 páginas para evitar deformaciones por acumulación.

Es importante que pensemos en la encuadernación ya que ésta afecta directamente por simetría a nuestro margen de lomo, conforme avanzamos en el libro éste va teniendo pérdida en su grosor, por eso cabe considerar esto al momento de definir el margen.

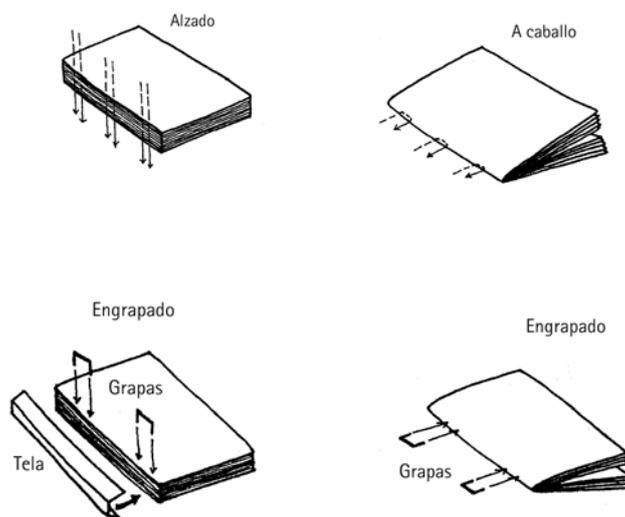


Fig. 37. Encuadernados⁴⁶

⁴⁶ Gerardo Kloss. *Entre el diseño y la edición...*, p. 193

Formato

Es el tamaño del área en que trabajaremos y que será la medida final del impreso. En el libro y en otros soportes, la medida total de ancho y alto del formato está relacionada directamente a la medida del papel.

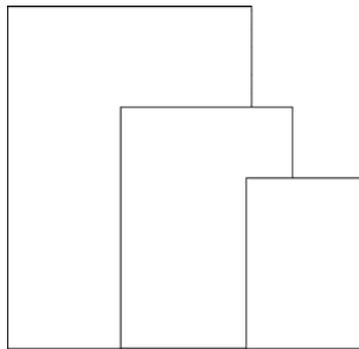


Fig. 38. Formato

Fuente tipográfica

Es el conjunto alfanumérico completo de una sólo variante y puntaje.

```
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz  
ABCDEFGHIJKLMNÑOPQRSTUVWXYZ  
1234567890 .,:;!'"$&%()=¿?/#' }
```

Fig. 38. Fuente tipográfica

Interlínea

La interlínea es en sí el espacio entre renglones. El interlineado se ejemplifica de la siguiente manera: si escribimos 10/12, quiere decir que utilizamos una tipografía a 10 puntos con una interlínea de 12 puntos.

Es decir, el espacio que se dejará será la suma del cuerpo más 2 puntos. Esta medida depende de la decisión del diseñador, considerando la tipografía y la proporción de ésta y su propio gusto.

Aunque es frecuente ver que en la mayoría de los casos la interlínea equivale al 120% del tamaño del cuerpo, esto puede variar. Se pueden utilizar medidas negativas, pero se tiene que ser cuidadoso en la elección de la tipografía. Lo que si

no es permisible es utilizar una medida fraccionaria, ya que no se generarán buenos resultados, sobre todo al considerar la medida total de la caja.

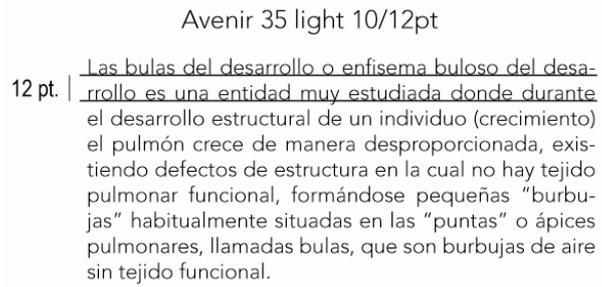


Fig. 39. Interlínea

Kerning

Es compensación óptica del espacio entre pares o tríos de caracteres que se realiza mediante la reducción de éste.

Línea huérfana

Es la última línea de un párrafo al principio de una columna.

llamadas bulas, que son burbujas de aire sin tejido funcional.

Es más frecuente en varones en edad de máximo crecimiento, entre los 15 y 19 años. El problema es que habitualmente pasan desapercibidas hasta el momento en que se rompe alguna bula, produciendo salida de aire dentro de la cavidad torácica, lo que se conoce como neumotórax espontáneo, dicha entidad provoca el colapso pulmonar del lado afectado por salida de aire que se queda atrapado sin poder salir al exterior, lo cual puede condicionar un aumento grave de la presión intratorácica condicionando un fenómeno grave que puede provocar la muerte conocido como neumotórax a tensión.

Fig. 40. Línea huérfana

Línea viuda

Es una última línea del párrafo que mide menos de un tercio del ancho de la línea, o la primera línea de un párrafo al final de una columna.

El problema es que habitualmente pasan desapercibidas hasta el momento en que se rompe alguna bula, produciendo salida de aire dentro de la cavidad torácica, lo que se conoce como neumotórax espontáneo, dicha entidad provoca el colapso pulmonar del lado afectado por salida de aire que se queda atrapado sin poder salir al exterior, lo cual puede condicionar un aumento grave de la presión intratorácica condicionando un fenómeno grave que puede provocar la muerte conocido como neumotórax a tensión.

El cuadro clínico es muy característico, se trata de pacientes

Fig. 41. Línea Viuda

Márgenes

Es el espacio que existe entre la caja y los bordes de la página. El cómo se establecen los márgenes del formato, y por lo tanto la caja se explica a continuación con los siguientes métodos.

- Primer método de diagonal: se traza la diagonal ad . El margen del lomo es x y se determina al gusto, la boca mide $2x$. La línea del margen del lomo se cruza hasta e , donde será entonces el lomo superior; la línea del margen de boca se cruza hasta f en donde tendremos el margen de pie.

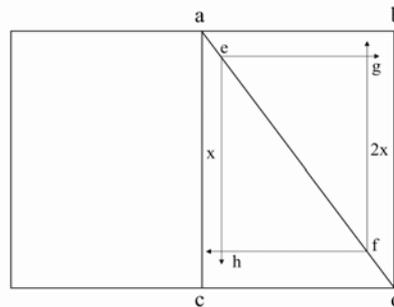


Fig. 42. Método de diagonal

- Segundo método de diagonales: se traza la diagonal bf y la diagonal cd . El margen del lomo se determina al gusto y es x , esta línea se traza hasta la diagonal bf , hasta g , donde será nuestro margen de cabeza, de ahí se traza este mismo hasta la intersección de cd y en h , estará el margen de boca, este se extiende hasta cruzar bf y tenemos y que es nuestro margen de pie y volvemos a cruzar con el margen de lomo.

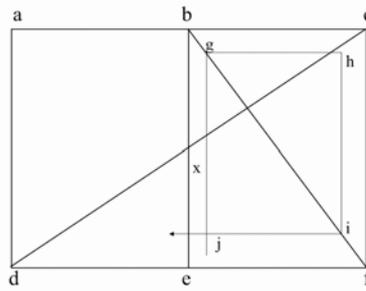


Fig. 43. Segundo método de diagonales

- Tercer método de diagonales: se trazan los segmentos bf y cd , así obtenemos el punto g , de aquí trazamos otro segmento que va de g hasta el segmento bc y tendremos el punto h , de este punto trazaremos otra diagonal hasta el punto d y obtendremos i , de aquí se traza el margen de lomo il y de cabeza ij , de j trazamos hasta cruzar bf y tenemos el margen de boca y el punto k para el margen de pie.

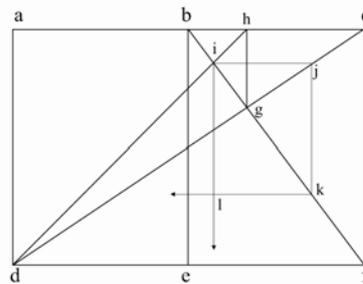


Fig. 44. Tercer método de diagonales

- Método de tercios: el ancho y la altura se dividen en novenas partes. Lomo $1/9$, boca $2/9$, cabeza $1/9$ y pie $2/9$.

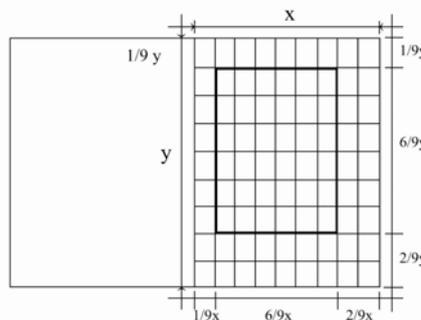


Fig. 45. Método de tercios

- Método de dos y tres quintas partes: el ancho y la altura se divide en sus veinticincoavas partes. Lomo $2/25$, boca $3/25$, cabeza $2/25$ y pie $3/25$.

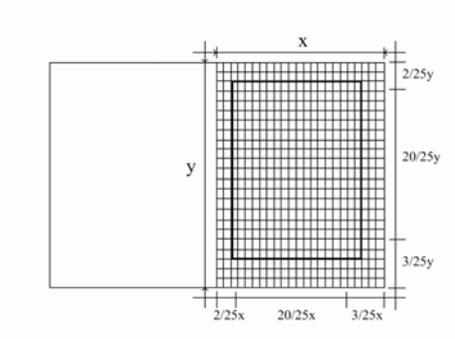


Fig. 46. Dos y tres quintas partes

- Método de 2, 3, 4, 5 proporciones: definimos a gusto el margen del lomo y esa medida la dividimos en 2, así obtendremos la medida u . El lomo es x o $2u$, boca $2x$ o $4u$, cabeza, $1.5x$ o $3u$ y el pie $2.5x$ o $5u$.

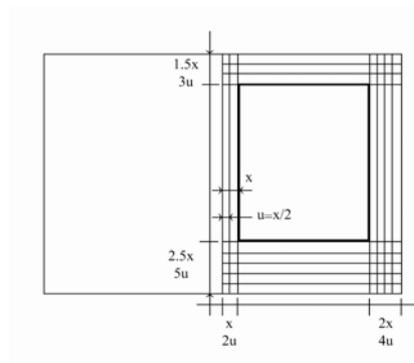


Fig. 47. Método de 2, 3, 4, 5 proporciones

- Método de 3, 4, 5, 6 proporciones: definimos a gusto el margen del lomo y esa medida la dividimos en 3, así obtendremos la medida u . El lomo es x o $3u$, boca $1.66x$ o $5u$, cabeza, $1.33x$ o $4u$ y el pie $2x$ o $6u$.

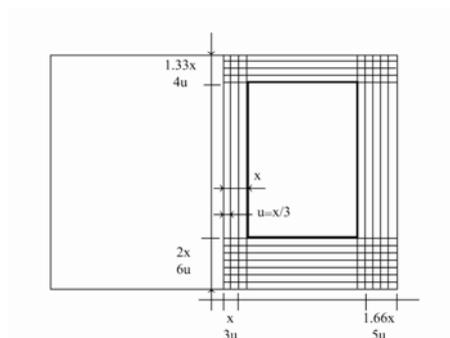


Fig. 48. Método de 3, 4, 5, 6 proporciones

Medianil

Es la zona en una publicación de dos o más hojas donde se pliega el papel, o el margen interior entre el texto o imágenes, o el espacio entre columnas.

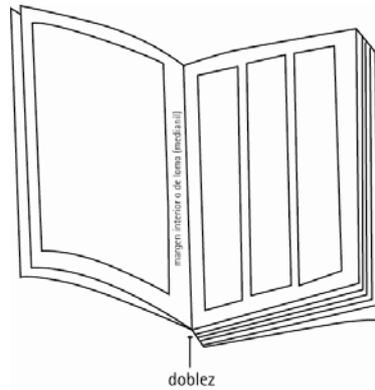


Fig. 49. Medianil

Medidas de papel

Los tamaños de papel son conocidos por su nombre DIN (Deutsches Institut für Normung o Instituto de Normalización Alemán) o ISO (International standard organization o Organización Internacional de normalización) y surgieron en Alemania en 1922.

Cuando estos se pusieron bajo tutela del ISO, su prefijo cambió y se le denominaron series; por ejemplo se refería a ellos como ISO A4, en la actualidad sólo se utiliza la serie al hacer mención. Las series fueron desarrolladas para el uso concreto que determina sus proporciones.

Existe la serie A cuyas medidas es de uso de papel genérico, es decir, de oficina o de escritura, es una serie de tamaños finales. La serie se basa en el formato A0 que es igual a un metro cuadrado de papel.

“La idea básica y característica de esta serie es [...] Su lado más largo es el lado más corto multiplicado por la raíz cuadrada de 2 (más o menos 1,414). Los decimales

se redondean siempre a milímetros enteros. [...] Por lo que cada formato equivale a la mitad del tamaño superior o al doble del tamaño inferior.”⁴⁷

A0	1.189 × 841 mm	Dibujos técnicos, planos o pósters.
A1	841 × 594 mm	Planos, pósters, diagramas o similares.
A2	594 × 420 mm	Dibujos, pósters, diagramas o similares.
A3	420 × 297 mm	Dibujos, pósters, diagramas, tablas explicativas, organigramas.
A4	297 × 210 mm	Es la medida de uso más corriente sobre todo de oficina.
A5	210 × 148 mm	Libros.
A6	148 × 105 mm	Tarjetas postales o libros de bolsillo.
A7	105 × 74 mm	
A8	74 × 52 mm	
A9	52 × 37 mm	
A10	37 × 26 mm	

La serie B es un estandarizado de tamaños intermedios de la serie A, “Los tamaños de la serie ISO B se forman sacando la media geométrica entre el formato de la serie A del mismo número y el formato de la serie A superior. Así, por ejemplo, el B4 es el tamaño intermedio entre A3 y A4.”⁴⁸

B0	1.414 × 1.000 mm
B1	1.000 × 707 mm
B2	707 × 500 mm
B3	500 × 353 mm
B4	353 × 250 mm
B5	250 × 176 mm
B6	176 × 125 mm
B7	125 × 88 mm
B8	88 × 62 mm

⁴⁷ Gustavo Sánchez Munóz. Los formatos de papel ISO y DIN (formatos métricos) [en línea] Imagen digital. Notas y apuntes sobre diseño gráfico. <http://www.gusgsm.com/papel_iso_din> [Consulta: 5 de enero 2007].

⁴⁸ *Idem*

B9	62 × 44 mm
B10	44 × 31 mm

La serie RA y SRA es para uso de los impresores, antes de su guillotinado al formato A:

Siguen la regla dorada en sus proporciones, pero sus dimensiones se han redondeado al centímetro entero más cercano. La razón es que los impresores necesitan un margen extra para el manipulado adecuado del papel antes de su entrega al usuario final.

[...] La RA deja un margen muy pequeño con respecto a sus equivalentes A, por lo que es menos usual que las serie SRA. [...] La SRA deja un cómodo margen con respecto a sus equivalentes A, por lo que es más usual que las serie RA, que quizá es un poco estrecha de márgenes.⁴⁹

RA0	1.220 × 860 mm	15,5 mm de margen por cada lado y 9,5 mm por cada uno de los cortos con respecto al formato A0
RA1	860 × 610 mm	9,5 mm de margen por cada lado más largo y 8 mm por cada uno de los cortos con respecto al formato A1
RA2	610 × 430 mm	8 mm de margen por cada lado más largo y 5 mm por cada uno de los cortos con respecto al formato A2
RA3	430 × 305 mm.	5 mm de margen por cada lado más largo y 4 mm por cada uno de los cortos con respecto al formato A3
RA4	305 × 215 mm.	4 mm de margen por cada lado más largo y 2,5 mm por cada uno de los cortos con respecto al formato A4
RA5	215 × 152 mm.	2,5 mm de margen por cada lado más largo y 2 mm por cada uno de los cortos con respecto al formato A5
RA6	152 × 107 mm.	2 mm de margen por cada lado más largo y 1 mm por cada uno de los cortos con respecto al formato A6

SRA0	1.280 × 900 mm.	45,5 mm de margen por cada lado más largo y 29,5 mm por cada uno de los cortos con respecto al formato A0
SRA1	900 × 640 mm.	29,5 mm de margen por cada lado más largo y 23 mm por cada uno de los cortos con respecto al formato A1
SRA2	640 × 450 mm.	23 mm de margen por cada lado más largo y 15 mm por cada uno de los cortos con respecto al formato A2
SRA3	450 × 320 mm.	15 mm de margen por cada lado más largo y 11,5 mm por cada uno de los cortos con respecto al formato A3
SRA4	320 × 225 mm.	11,5 mm de margen por cada lado más largo y 7,5 mm por cada uno de los cortos con respecto al formato A4
SRA5	225 × 160 mm.	7,5 mm de margen por cada lado más largo y 6 mm por cada uno de los cortos con respecto al formato A5
SRA6	160 × 112 mm.	6 mm de margen por cada lado más largo y 3,5 mm por cada uno de los cortos con respecto al formato A6

⁴⁹ *Idem*

En México diferentes empresas, que se dedican a la fabricación y comercialización del papel en diferentes tipos y gramajes, distribuyen papel con las siguientes medidas comerciales como las más comunes:

57 x 87 cm= 8 cartas

61 x 90 cm= 8 cartas con rebase

70 x 95 cm= 8 oficios y tamaños mayores a carta

Párrafo

El párrafo es una unidad íntegra de texto, que se constituye por varias ideas que se desarrollan a partir de una cláusula principal. Existen diferentes tipos de párrafos:

Párrafo ordinario: consta de dejar sangría en el primer renglón, dejando corto el último y con alineación en bandera izquierda.

Las bulas del desarrollo o enfisema buloso del desarrollo es una entidad muy estudiada donde durante el desarrollo estructural de un individuo (crecimiento) el pulmón crece de manera desproporcionada, existiendo defectos de estructura en la cual no hay tejido pulmonar funcional, formándose pequeñas "burbujas" habitualmente situadas en las "puntas" o ápices pulmonares.

Fig. 50. Párrafo ordinario

Párrafo moderno: no presenta sangría al inicio y no existe separación de renglón entre párrafos, por lo que en ocasiones es una unidad difícil de resolver ya que la línea final corta que es la que muestra la división entre estos en ocasiones llega casi a tope de la caja y se dificulta su uso.

Las bulas del desarrollo o enfisema buloso del desarrollo es una entidad muy estudiada donde durante el desarrollo estructural de un individuo (crecimiento) el pulmón crece de manera desproporcionada. Existiendo defectos de estructura en la cual no hay tejido pulmonar funcional, formándose pequeñas "burbujas" habitualmente situadas en las "puntas" o ápices pulmonares.

Fig. 51. Párrafo moderno

Párrafo separado: en este caso el párrafo moderno adopta un renglón blanco entre párrafos, evidenciando la separación de cada uno.

Las bulas del desarrollo o enfisema buloso del desarrollo es una entidad muy estudiada donde durante el desarrollo estructural de un individuo (crecimiento) el pulmón crece de manera desproporcionada.

Existiendo defectos de estructura en la cual no hay tejido pulmonar funcional, formándose pequeñas "burbujas" habitualmente situadas en las "puntas" o ápices pulmonares.

Fig. 52. Párrafo separado

Párrafo francés: aquí el primer renglón no presenta sangría. Su uso es idóneo para listados o algún texto que sugiera un resalte de palabra.

Las bulas del desarrollo o enfisema buloso del desarrollo

Es una entidad muy estudiada donde durante el desarrollo estructural de un individuo (crecimiento) el pulmón crece de manera desproporcionada.

Existiendo defectos de estructura en la cual no hay tejido pulmonar funcional, formándose pequeñas "burbujas" habitualmente situadas en las "puntas" o ápices pulmonares.

Fig. 53. Párrafo francés

Párrafo centrado o epigráfico: se centran los renglones a la columna de manera simétrica, separando las palabras con espacios fijos de longitudes iguales en izquierda y derecha.

Las bulas del desarrollo o enfisema buloso del desarrollo es una entidad muy estudiada donde durante el desarrollo estructural de un individuo (crecimiento) el pulmón crece de manera desproporcionada.

Existiendo defectos de estructura en la cual no hay tejido pulmonar funcional, formándose pequeñas "burbujas" habitualmente situadas en las "puntas" o ápices pulmonares.

Fig. 54. Párrafo centrado o epigráfico

Párrafo en bandera derecha o izquierda: en el párrafo se le da la dirección al párrafo a cualquiera de los márgenes, dejando el mismo espacio entre palabras, dejando cortes a la izquierda o a la derecha, dependiendo de la dirección.

Las bulas del desarrollo o enfisema buloso del desarrollo es una entidad muy estudiada donde durante el desarrollo estructural de un individuo (crecimiento) el pulmón crece de manera desproporcionada.

Existiendo defectos de estructura en la cual no hay tejido pulmonar funcional, formándose pequeñas "burbujas" habitualmente situadas en las "puntas" o ápices pulmonares.

Fig. 55. Párrafo bandera izquierda

Pica

Es el conjunto de 12 puntos. Sistema anglosajón. La pica tradicional mide 4,22 mm (en una pulgada había 6,0225 picas) y se divide en doce puntos de pica. La pica PostScript equivale a una sexta parte de una pulgada. La diferencia es debido a un redondeo necesario para facilitar el trabajo en dispositivos PostScript: Una pulgada (2.74 cm) mide 72 puntos de pica PostScript y 72,27 puntos de pica tradicionales.

Punto

Una de las unidades de medidas en la industria editorial que corresponde a 1/72 de pulgada.

Rendimiento

El promedio de rendimiento es un cálculo tipográfico que nos ayuda a evaluar la dimensión total del libro, o del trabajo que estemos realizando, además de costos de producción del impreso.

El rendimiento se basa en el factor tipográfico de la fuente tipográfica: se obtiene al calcular cuantos caracteres por pica de diferentes puntajes entran en la fuente, También existen, aunque ya difícil de encontrar, catálogos de factores tipográficos por fuente tipográfica.

Al tener el factor tipográfico de la fuente a utilizar, calculamos el rendimiento de la siguiente manera:

- Si lo multiplicamos por las picas del ancho de la columna obtendremos el número de **caracteres por línea**.
- Al multiplicar el número de caracteres por línea por el número de renglones previstos en la caja obtendremos el promedio de **caracteres por columna**.

- Al multiplicar el número de caracteres por columna por el número de columnas en la caja sabremos el promedio de **número de caracteres por página**.
- Si dividimos el total de golpes del texto original entre el número de caracteres por página podremos estimar el **número total de páginas**.

Es un trabajo laborioso pero vale la pena realizarlo como ejercicio para así tener un mejor control del texto y quedar más satisfecho con el trabajo final. Los programas de computo de edición de texto ya hacen cálculo, pero si no experimentamos cómo funciona, haciendo nosotros mismos en papel, entonces cómo podremos tener el control del programa y utilizarlo a nuestro beneficio.

Retícula

Es una división de la caja en campos, o espacios idénticos a modo de reja que ayuda a la organización de los elementos. Estos campos tienen un número determinado de líneas de texto y su anchura se conserva igual al ancho de las columnas.

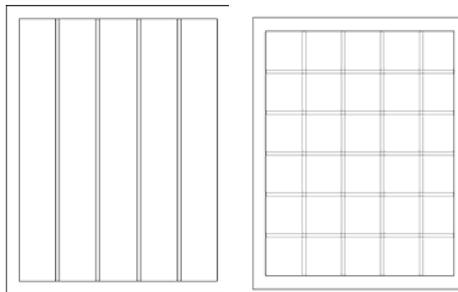


Fig. 56. Ejemplo de retícula

Ríos

Los ríos son espacios en blanco que aparecen por la coincidencia de espacios entre palabra en líneas seguidas.

Las bulas del desarrollo o enfisema buloso del desarrollo es una entidad muy estudiada donde durante el desarrollo estructural de un individuo (crecimiento) el pulmón crece de manera desproporcionada, existiendo defectos de estructura en la cual no hay tejido pulmonar funcional, formándose pequeñas "burbujas" habitualmente situadas en las "puntas" o ápices pulmonares, llamadas bulas, que son burbujas de aire sin tejido funcional.

Fig. 57. Ríos

Sangría

Es un espacio en blanco que se deja al inicio del párrafo para facilitar la lectura.

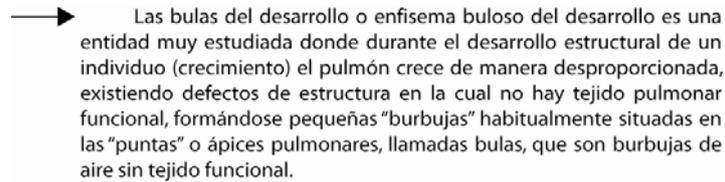


Fig. 58. Sangría

Tracking

Es el espacio entre letras, el ajuste depende de las compensaciones ópticas que sean necesarias.

3.1.5 Corrección de estilo

Podría parecer que al diseñador no debe preocuparle cuestiones que competen directamente a un corrector de estilo o a un editor. Pero son estos conocimientos los que nos convierten en profesionales más competentes.

Existe cierta nomenclatura que se emplea en la corrección de textos y habrá ocasiones en que el trabajo amerite que la tengamos presente ya que no contamos con un equipo completo calificado. La cuestión aquí, no es convertirnos en correctores, eso es toda una disciplina especializada, pero si en diseñadores que comprendan los textos que se tienen al frente para interpretarlos mejor.

La mayoría de los autores, como Roberto Zavala en su libro *El libro y sus orillas*⁵⁰ y Willberg Hans en su libro *Primeros auxilios en tipografía...*⁵¹ mencionan las siguientes marcas como las más utilizadas en la corrección.

Véase en la siguiente página, los ejemplos de cierta nomenclatura.

⁵⁰ 3ª ed. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 1995.

⁵¹ España, Gustavo Gili, 2002.

□	Insertar sangría
┌	Quitar sangría y alinear el texto
⊙ ⊙ ⊙	Eliminar
vale claro	Vale lo antes tachado
* > c	Separar letras, signos o palabras
c >	Cerrar espacios entre letras, signos o palabras
└ ┘	Abrir líneas o signos
→ c	Cerrar líneas o signos
└└	Alinear a la derecha
└└	Alinear a la izquierda
└└	Punto y seguido
# └└	Punto y aparte
└└ └└	Transposición de dos palabras o grupos de palabras
└└└└	Transposición de tres palabras o grupos de palabras
└└└└	Transposición de dos líneas
└└└└	Transposición de tres líneas
└└└└	Si al final de la línea aparecen tres guines seguidos, signos de puntuación, tres letras iguales o dos palabras iguales
└└└└	El mismo criterio que el anterior pero al inicio de línea
/ M̄ P̄, m̄, s̄	Cruza en versal, es poner baja, tres líneas arriba es poner en baja y tres abajo es poner en alta
///	Igualar espacio entre letras o palabras
~ c///>	Eliminar espaciado

Fig. 59. Ejemplos de marcas de corrección⁵²

⁵² Cf. Roberto Zavala Ruiz. *El libro y sus orillas...*

3.2 *Proceso Metodológico*

Se ha revisado el modo en que está conformado un libro, partes, elementos de diseño, tipología, etcétera. Ahora que se tiene esta información, la problemática es qué hacer con la misma cuando se este frente al trabajo de diseñar un libro. Aquí interviene entonces una metodología que nos permita desarrollar de forma acertada el diseño idóneo para el libro.

Para desarrollar la metodología es necesario primero entender qué es justamente este término. La metodología está compuesta por un conjunto de métodos. Etimológicamente “la palabra método viene del griego *methodos*: de *metá*, fin, objetivo, y *odós*, camino. De allí que el método sea el camino lógico para alcanzar el fin deseado”.⁵³ El método consiste en un sistema de ordenación del pensamiento y el razonamiento, es así que lo que proporciona es técnica de investigación que nos sirve para pensar y planear.

Una metodología de diseño, y en este caso para diseño editorial del libro, debe crear un fundamento sobre lo que vamos a realizar, a diseñar.

Al entender el producto que generamos y cómo llegar a él, entonces tendremos mejores resultados.

Los métodos de investigación se pueden dividir en dos clases:

Los métodos lógicos: que utilizan el pensamiento, la deducción, el análisis, la síntesis.

Los métodos empíricos: que se basan en un conocimiento directo a través de la experiencia, la observación, la experimentación.

⁵³ Gloria Escamilla. *Manual de metodología y técnica bibliográficas*. 3ª ed. aum. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1982. p. 27

“Todo método es, al mismo tiempo, un *procedimiento intelectual* (aspecto semántico, cognoscitivo, informativo) y un *procedimiento operacional* (aspecto pragmático, material, técnico), con miras a la consecución de un resultado”.⁵⁴

Es por eso que:

Métodos lógicos = Procedimiento intelectual

Métodos empíricos = Procedimiento operacional

Teniendo esto en cuenta, nosotros aplicaremos estos métodos al trabajo de diseño.

La metodología consiste a *grosso modo* en:

Definir el problema

Organización

Investigación y análisis de la información

Fase creativa

Presentación de resultados

⁵⁴ Rodolfo Fuentes. *La práctica del diseño gráfico. Una metodología creativa*. España, Piados, 2005. p.181

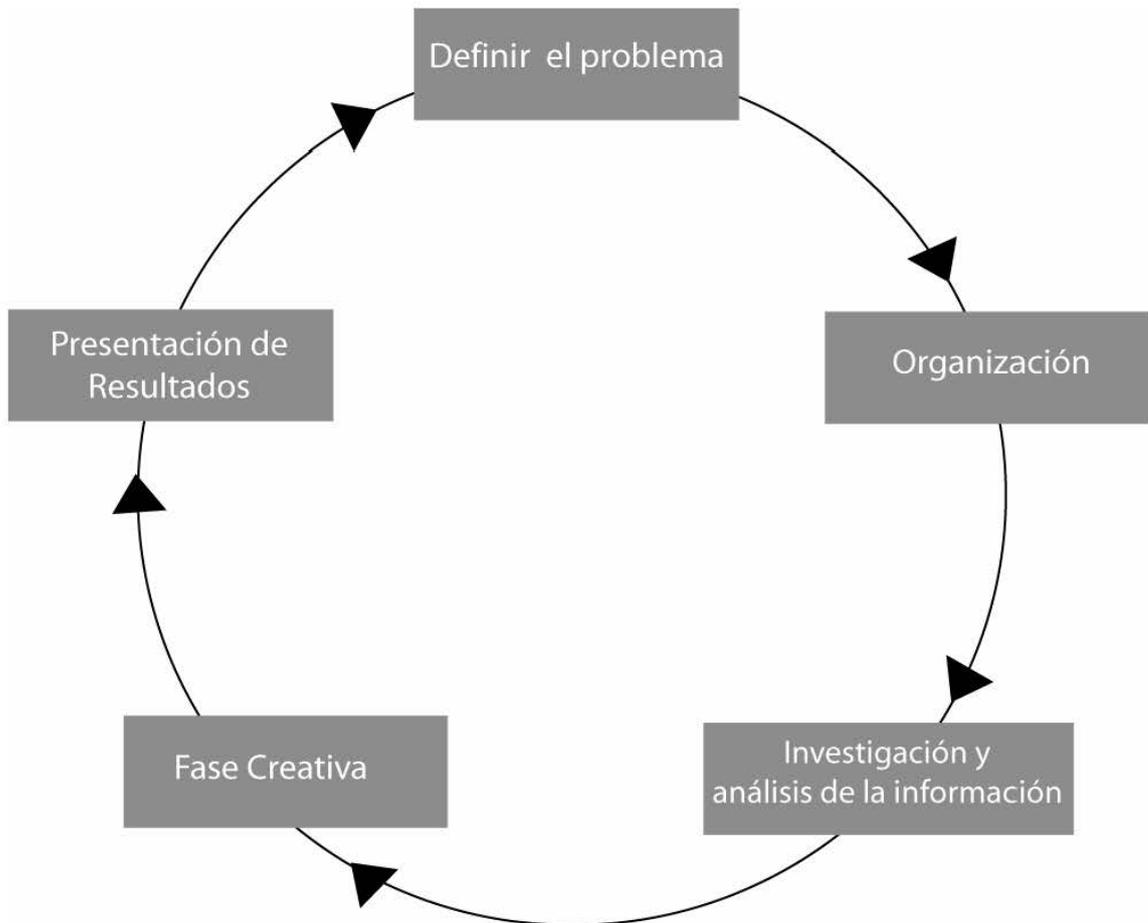


Fig. 60. Metodología

3.2.1 Descripción del proceso metodológico

El proceso metodológico en este caso se enfoca a un problema específico: diseñar un libro.

Éste es un soporte que requiere de una buena organización debido a la cantidad de información que representa y de la que se conforma; con la metodología podremos ir paso a paso en la tarea de obtener un mejor resultado en el trabajo, tanto intelectual como operacional. Esta es además aplicable a el ambiente laboral dentro de una empresa establecida o como contratación independiente (*free lance*).

Muchas de las diferentes actividades que se presentan para realizar un libro son paralelas en tiempos, u otras tienen que estar terminadas para que la siguiente siga su curso. Es un proceso de actividades, tiempos y costo.

A continuación presento la metodología propuesta para el diseño de un libro acompañada con la descripción de cada área que la compone.

Definir el problema

Definición del trabajo: se nos presenta el libro a diseñar. Es nuestro primer acercamiento con el título y el autor de éste.

División del trabajo: definimos o se nos marca nuestra labor en este trabajo: ¿trabajaremos en interiores y cubierta u otra persona realizará la cubierta?

Reconocimiento de puntos críticos: necesitamos identificar las áreas del trabajo a realizar que requerirán de especial atención.

Por ejemplo, en el caso de cubiertas, ilustraciones, fotografías, preguntamos si el material se nos proporcionará o es algo extra que tenemos que aportar. Revisamos material gráfico a la mano o el faltante.

Organizar estudio

Recopilación de datos: recopilamos la información proporcionada por nuestro editor o jefe de diseño acerca del libro a realizar.

Se revisan asuntos como si el libro es de autor o alguna traducción, si es literario, teatral, educativo, si es un libro didáctico o de divulgación, si el contenido se complementa con alguna tabla o si contiene imágenes o si no las tiene.

Jerarquizar y evaluar la información: definimos la importancia de toda la información que se nos ha proporcionado.

Planteamiento de objetivos: establecemos las necesidades a cubrir. De nuestro editor, para con el cliente y el usuario. Cómo deseamos presentar el trabajo.

Establecimiento de metas: fijamos metas a efectuar durante el trabajo, por ejemplo cumplir con los tiempos que nosotros mismos delimitaremos.

Fijar compromisos: fijamos compromisos con nuestros jefes o con nuestro equipo de trabajo: qué requiere cada uno y qué haremos para crear un ambiente propicio de trabajo.

Crear un cronograma de trabajo: con la formación de un cronograma nos comprometemos a una mejor división del trabajo, tiempos que le otorgaremos a cada área, tiempos de entrega personales.

Este cronograma pertenece a la Fase creativa y la Presentación de resultados. Más adelante veremos la forma en la que podemos realizar este cronograma con tiempos estimados de trabajo.

Investigación y análisis de la información

Leer de manera exhaustiva la información entregada: debemos leer el texto, o entrevistarnos con el autor para tener una semblanza, o pedir a nuestro editor algunas referencias del autor y del libro, para así entender de lo que se trata, es decir, esto nos ayuda a tener un mejor panorama para la creación de mensajes que identifiquen al libro.

Consultar las restricciones e imposiciones: consultaremos si existen restricciones que no podremos cambiar; por ejemplo, el formato del libro puede estar ya definido, o bien en ocasiones existen acuerdos previos con el autor que se deben respetar. Consultaremos las restricciones generales, como las de presupuesto, las de número de páginas, si debemos de cumplir con un número determinado de placas y llevar un control de las mismas, etcétera.

Mercado objetivo: Habrá ocasiones en que se nos de un panorama general del mercado que abarca la venta del libro que se esta editando, habrá ocasiones en que nosotros mismos tendremos que delimitar ese marco. Aquí se marcará el tipo de lector al que nos enfrentamos, grupo social, cultural, etc.

Revisión de antecedentes editoriales: en esta parte estudiaremos cuál es el tipo de libro al que nos enfrentamos. Por ejemplo, no hay algo que nos diga parámetros definidos para diseñar un libro para niños, o un libro de arte, o uno divulgativo. Pero por la experiencia y la observación podemos sacar nuestras propias conclusiones sobre lo que encontramos en el mercado. Si existe homogeneidad o si cada libro es diferente independientemente de su temática. En general, cuáles han sido los elementos editoriales que se han manejado hasta el momento.

Notas a considerar: Estas conclusiones serán notas que podremos considerar para partir de ahí y definir características que vayan ayudado a nuestro diseño.

Fase creativa

Formulación de ideas: aquí empieza una lluvia de ideas que esta basada en el estudio que hicimos al texto del libro, o a la entrevista, o a las notas proporcionadas de lo que debemos diseñar. Se ha establecido una tipología del libro, ahora surgen las propuestas. Se debe decidir: el tamaño del formato, si es que no hubo alguna restricción; los márgenes y por ende la retícula de la medida de la caja de texto; la distribución en párrafos y columnas, el tipo de párrafo, la familia tipográfica y sus variables (tono, inclinación o proporción), la fuerza tipográfica es decir las jerarquías de texto, las jerarquías de títulos y subtítulos, la longitud de línea, la longitud total del texto, los elementos fijos, viñetas, esquemas, tablas. Generamos propuestas para la cubierta si es que nos compete el trabajo. Todas estas decisiones se toman junto con el editor o el jefe de diseño.

Bosquejos: se inicia con la realización de bosquejos rápidos ya sea en papel, o en algunas ocasiones directamente en la computadora, que nos sirven de guía y que poco a poco se perfeccionan en maquetas.

Creación de modelos: aquí se han desarrollado las ideas o propuestas durante el transcurso del proceso.

Alternativas factibles: De esas ideas que desarrollamos, elegimos aquellas que más se adecuan a lo que buscamos para el proyecto del libro y a los objetivos planteados.

Formalización de la idea: elegimos la idea que es más conveniente y que ha tenido el mejor resultado, por lo tanto es el concepto a manejar.

Creación de maquetas: la maqueta es la representación más fiel de la idea que se ha concebido.

Presentación preliminar: entregamos a nuestro jefe de diseño, o directamente al editor, la maqueta con la idea que hemos desarrollado.

Aceptación del trabajo: si el resultado de esa entrega es satisfactorio, entonces continuaremos; si no es el caso habrá que hacer las anotaciones de los comentarios hechos por los superiores y regresar, o bien, en ocasiones habrá que volver a plantear una nueva idea.

Presentación de resultados

Modelos finales: trabajamos en los modelos finales de la idea concebida, este proceso ya es a través de la tecnología. Revisamos alguna que otra observación que haya surgido.

Ajustes finales: revisamos y realizamos los ajustes finales de la idea. Y es posible visualizar como quedará en su totalidad.

Última revisión exhaustiva: realizamos una última revisión exhaustiva de diseño de cubierta, de ortografía, de cuidado de viudas, sangrías no consideradas, huérfanos, ríos.

Última revisión de originales digitales: revisamos que los originales digitales se encuentren y contengan todas las consideraciones técnicas que pide la gente de producción.

En esta parte debemos de estar atentos a entregar los archivos de la siguiente manera:

1. Poner muy claros los nombres de los archivos. (Debemos procurar llevar una bitácora de éstos para evitar pérdidas o confusiones)
2. Al archivo debe llevar la medida final del trabajo.
3. Entregar una maqueta final o *dummy* al tamaño o a escala, indicando medidas reales.
4. El archivo debe estar trabajado en alguno de los programas de edición de texto como Pagemaker, InDesign o Quarkxpress.
5. Debemos de tomar en cuenta lo siguiente, si es que nuestro libro contiene fotografía, imágenes o ilustraciones:
 - Éstas deben de estar a tamaño real, a una resolución de 300 dpi.
 - Si la imagen es para impresión, en selección de color debe estar en formato TIFF, o EPS en CMYK, y no debe contener compresión TIFF de ningún tipo.
 - Si es para blanco y negro, debe esta en formato TIFF o EPS, y en escala de grises.
6. Debemos incluir en el paquete que entregaremos a las personas de producción las fuentes tipográficas de pantalla y de impresión, y aunque siempre está la opción de convertirlas a curvas, es bueno tener a la mano las carpetas de las fuentes tipográficas con las familias completas.
7. Entregar también todos los elementos gráficos en una carpeta de *links* (enlaces). Debemos recordar que estos elementos en nuestro archivo original, deben ir importados directamente de la carpeta (ruta) en la que los tengamos en la computadora. Se piden estos archivos por si existiera algún problema al hacer la filmación de las placas o negativos.
8. Si el archivo se reproduce en selección de color, los colores en éste deben de estar convertidos en construcción de color *process*, es decir, cuatricromía CMYK.
9. Si el archivo se reproduce en separación de color, los colores deben de estar en construcción de color *spot*, colores directos como la lista Pantone.
10. Podemos almacenar todo esto en disco compacto, y una memoria USB, herramienta de reciente uso.

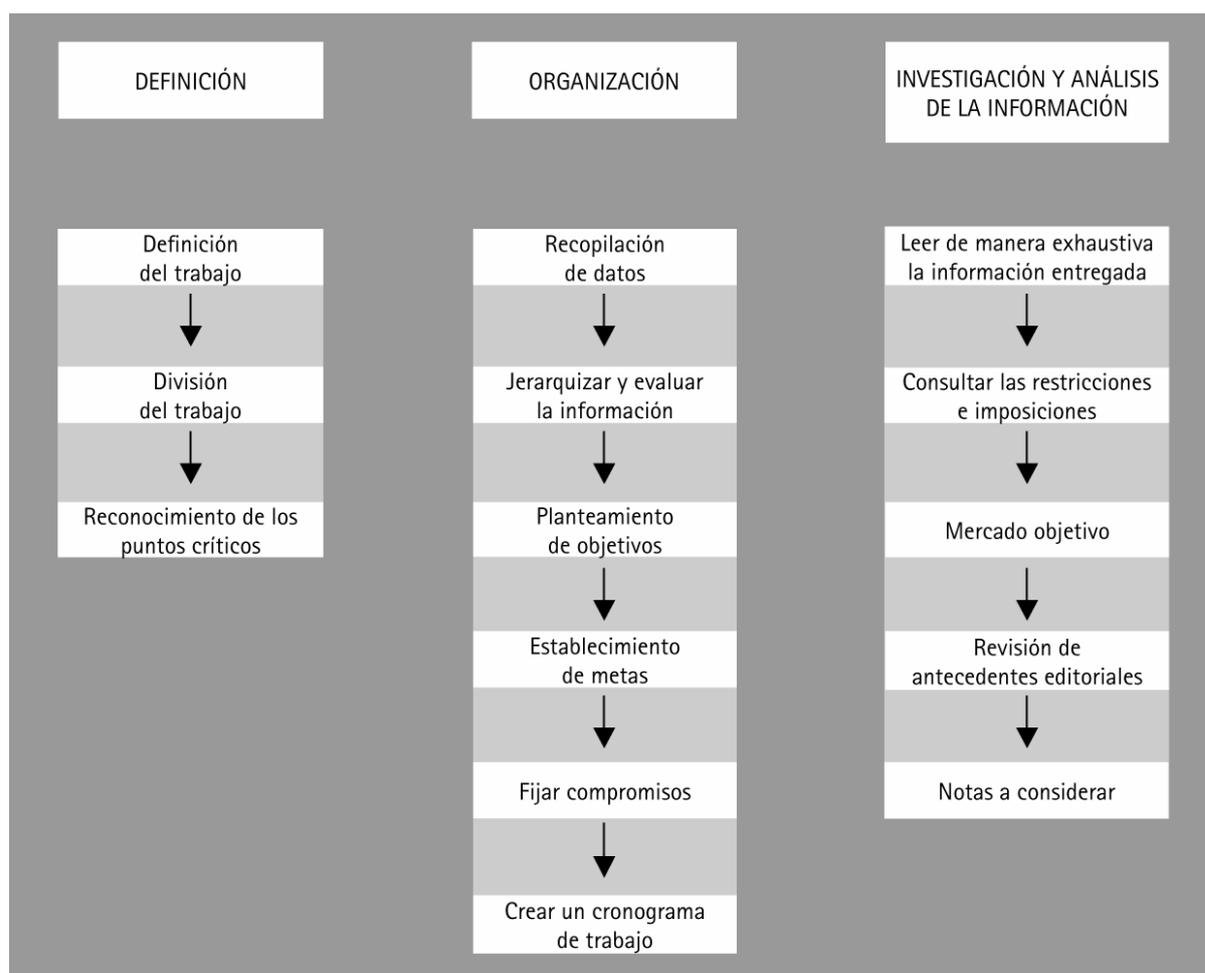
No existen fallas: El diseño y el archivo de original digital del trabajo se encuentran en óptimas condiciones.

Corrección: Si existen fallas que se omitieron, se corregirá con un nuevo archivo.

Entrega de *dummy* final y originales para la impresión: Se entrega al área de producción un boceto a escala real del libro y se entregan los archivos requeridos para su impresión.

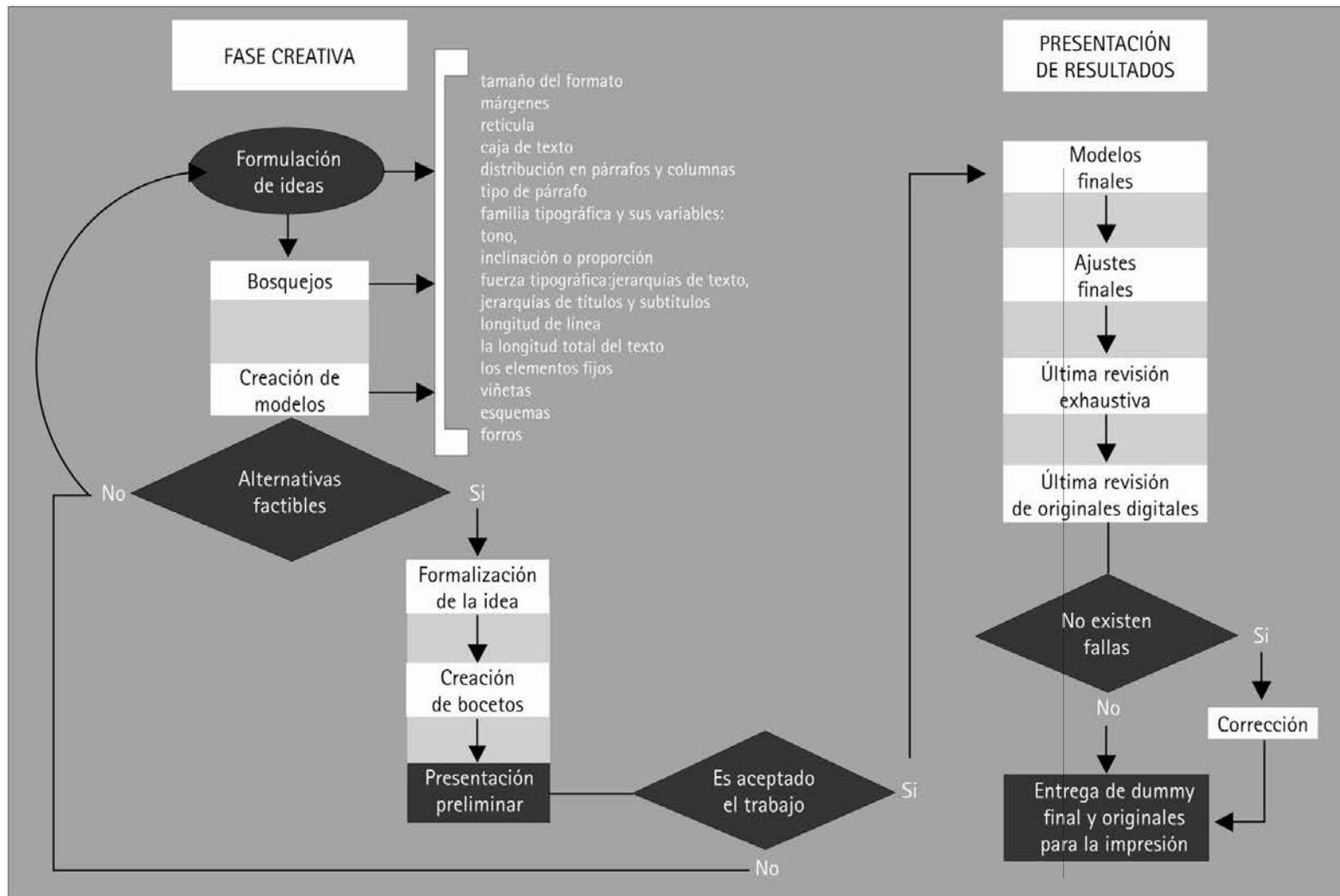
3. 2. 2 Gráficas del proceso metodológico

A continuación veamos cuál es gráficamente la metodología, que nos ayudará a entender fácilmente cómo se lleva a cabo ésta, y nos guiará rápidamente.



Gráfica. 1. Primeras tres fases del proceso metodológico

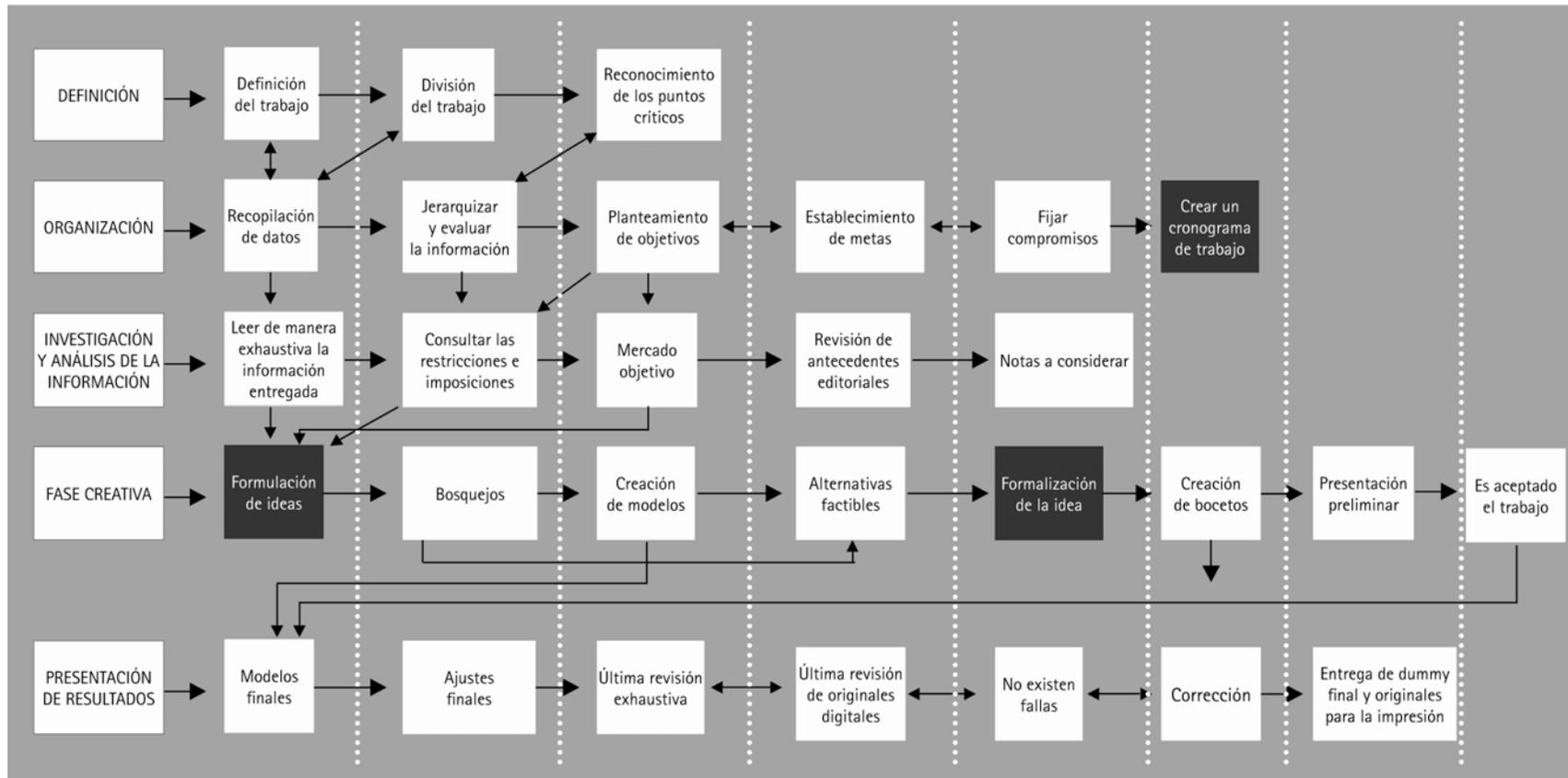
Fuente: Elaboración propia



Gráfica. 2. Últimas tres fases del proceso metodológico

Fuente: Elaboración propia

Gracias a ésta gráfica, se vé como las partes que componen un área se interrelacionan con las de otra, lo que nos muestra cómo los procesos no son lineales sino que las actividades caminan ligadas unas con otras.



Gráfica. 3. Interrelación de las fases⁵⁵

Fuente: Elaboración propia

⁵⁵ Las áreas sombreadas en la fase de organización y en la fase creativa, muestran las áreas en donde se liga la creación de nuestro cronograma de trabajo. (Véase. Desarrollo del cronograma de trabajo)

3. 2. 3 Desarrollo del cronograma de trabajo de la fase creativa y presentación de resultados

El cronograma de trabajo implica dos áreas de la metodología, la fase creativa y la presentación de resultados. Para calcular el tiempo que aproximadamente nos llevará el trabajo de estas dos áreas, tenemos que ser bastante organizados y definir las actividades, éstas se numerarán y se ordenarán con sus actividades que las preceden, que quiere decir esto, que pensaremos en que actividad continuará la siguiente, (Véase la Tabla 1).

Después, por cada una de las actividades se anotará un “tiempo pésimo” para terminar el trabajo, es decir, aquí damos la mayor holgura de tiempo en el que se contemple cualquier imprevisto, un “tiempo probable”, en el cual contemplamos que no haya tantos inconvenientes, o situaciones que nos retrasen; y un “tiempo óptimo” que para nosotros y nuestro editor será el tiempo perfecto para la terminación del trabajo. Tras anotar estos tres tiempos por actividad, entonces podremos sacar un promedio de éstos, que será el “tiempo estimado” por actividad.

Veamos la operación que se utilizará para sacar este “tiempo estimado”:

Tiempo esperado por actividad de trabajo: Donde M_{te} es promedio de tiempo estimado, d es el “tiempo pésimo”, m es el “tiempo probable”, b es el “tiempo óptimo”

Para realizar la operación se debe comprender lo siguiente:

El “tiempo esperado” es igual a 1

El “tiempo pésimo” es igual a $1/6 = 0.166=16.7\%$ de ese entero

El “tiempo probable” es igual a $4/6 = 0.666=66.7\%$ del entero

El “tiempo óptimo” es igual a $1/6 = 0.166= 16.7\%$ del entero

Es decir, le damos más de 60% de probabilidad al “tiempo probable”. Por lo tanto para sacar el promedio, usamos la siguiente operación:

¿Por qué entre 6?, porque d es 1, m son 4 y b es 1 = 6 = sexta parte.

$$M_{te} = \left(\frac{d+4m+b}{6} \right)$$

Actividad	Descripción	Actividad antecedente	Tiempo pésimo (días) d	Tiempo probable (días)m	Tiempo óptimo (días)b	Tiempo promedio
1	Definir el concepto gráfico sobre el que se trabaja el libro	-	7	5	3	5
2	Hacer la elección de la medida de papel sobre la que trabajaremos	1	3	2	1	2
3	Definir tamaño del formato	2	3	2	1	2
4	Se definen los márgenes y, por lo tanto, el tamaño de la caja	3	2	1	.5	1
5	Trazar retícula	4	3	1	.5	1
6	Trazar diagramación	5	2	1	.5	1
7	Elegir tipo de párrafo	1	2	1	.5	1
8	Elegir familia tipográfica	7	3	2	1	2
9	Elegir interlineado del texto	8	2	1	.5	1
10	Localización de imágenes y edición de estas si es necesario	6	4	3	1.5	3
11	Realizar el cálculo tipográfico: número de caracteres por línea, por columna, por página, número de páginas	9	3	1.5	.5	2
12	Jerarquías de títulos, subtítulos, citas a pie, pie de fotos, imágenes, tablas, cornisa, folios, numeraciones, incisos, balazos	8	3	1.5	.5	2
13	Diseño definitivo de interiores. Tenemos caja, descolgados, paginación	4, ... , 12	3	2	1	2
14	Creación de toda la hoja de estilos electrónica, es decir todo lo que ya decidimos sobre como será trabajado el texto	6, ... , 12	3	2	1	2
15	Empezar a trabajar el texto en programas de edición como InDesign, PageMaker, QuarkXpress	13, 14	30	28	25	28
16	Preparación de índice, glosario, bibliografía	15	5	3	2	3
17	Revisar la relación de notas: citas a pie con texto	15	3	2	1	2
18	Revisar la relación de pie de fotos e imágenes con texto	15	4	3	2	3
19	Generar boceto	15, ... , 18	4	3	2	3
20	Estudiar la imagen que se utilizará en la portada	1	5	3	1.5	3
21	Generar el diseño de portada	20	7	5	3	5
22	Crear un modelo o maqueta	15, ... , 21	5	3	2	3
23	Revisión con nuestro editor o jefe de diseño	22	6	3	2	3
24	Terminamos los archivos de edición finales	22, 23	4	3	2	3
25	Ajustamos detalles del original digital, armamos el paquete a entregar	23, 24	4	3	2	3
26	Últimas revisiones	25	2	1	.5	1
27	Correcciones	26	2	1	.5	1
28	Entregamos <i>dummy</i> final y originales de impresión	27	2	1	.5	1

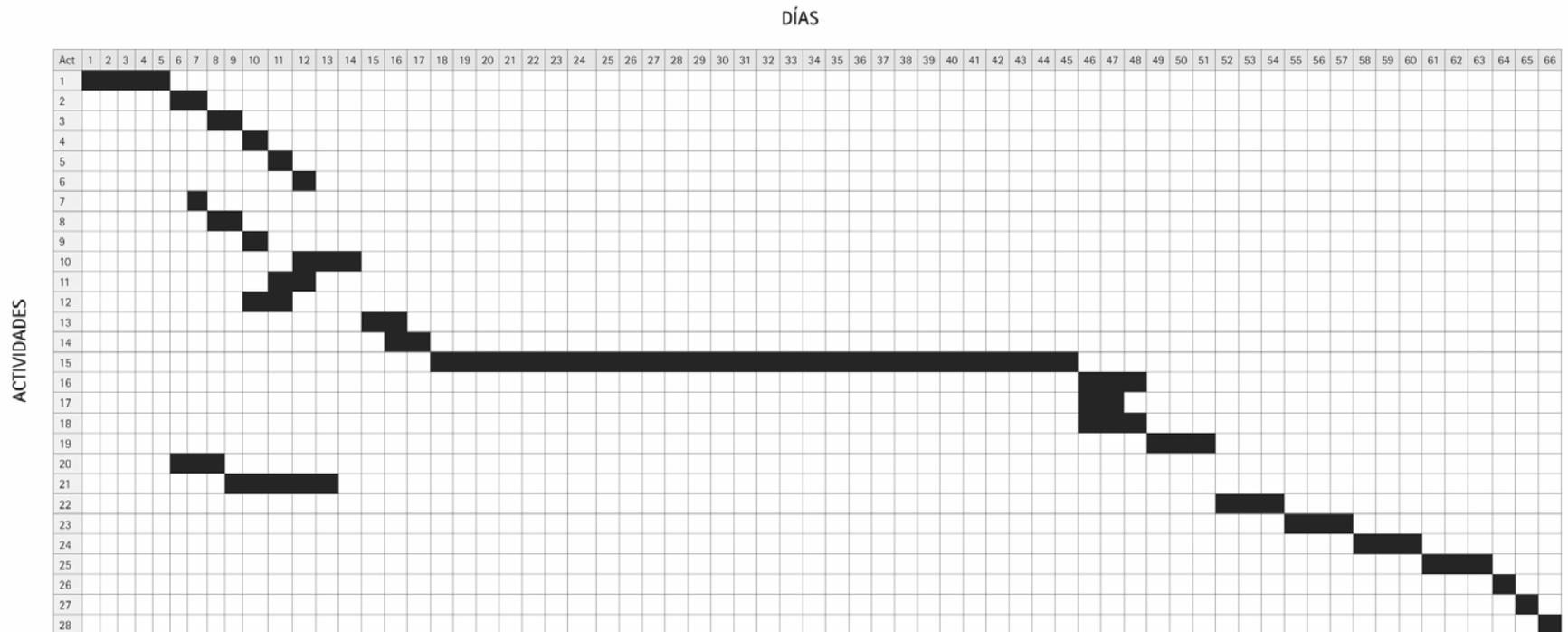
Tabla 1. Tabla de actividades y tiempos

Fuente: Elaboración propia

La tabla de actividades y tiempos ayudará a determinar el tiempo total del proyecto. Para eso se pueden aplicar dos métodos. Veamos: el primero es crear una gráfica de Gantt (Gráfica 4), ideal para tener una representación global del proyecto y el tiempo del mismo, aunque no nos muestra muy claramente las relaciones de procedencia de las actividades.

A saber: a la izquierda numeramos las actividades, arriba numeramos los días (Véase la tabla 1), la actividad 1 equivale a 5 días, la 2 a 2 días, pero ya finalizada la primera y así sucesivamente. Al final obtendremos el número total de días.

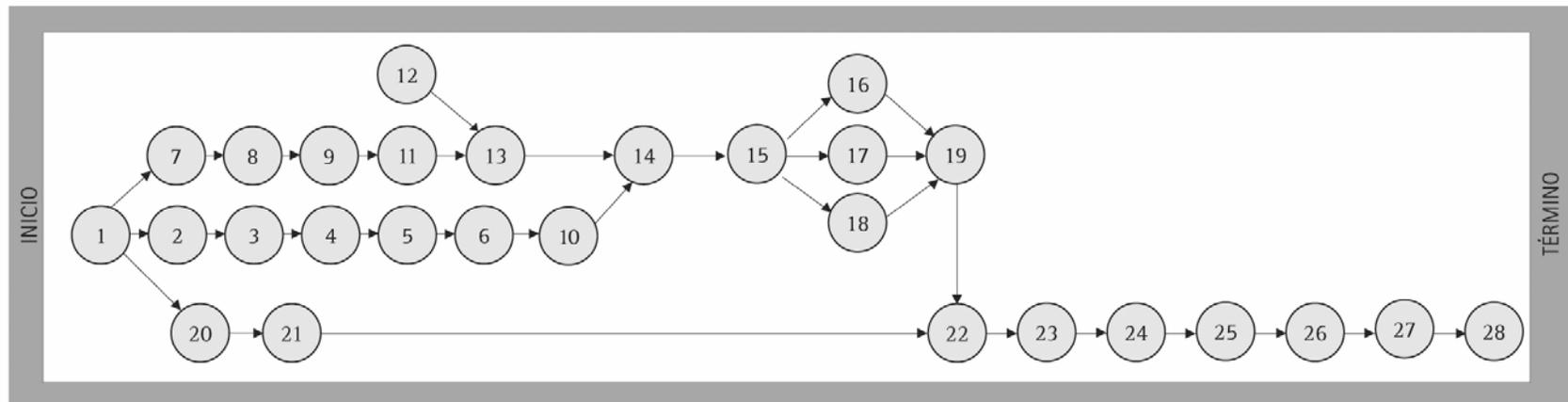
En este ejemplo el tiempo del proyecto es de 66 días, lo que equivale a aproximadamente a 2 meses.



Gráfica 4. Gráfica de Gantt que muestra el tiempo total del proyecto

Fuente: Elaboración propia

Otro modo para determinar cuál es el “tiempo esperado” de todo el proyecto es crear una ruta crítica, que se obtiene uniendo cada una de las actividades con su precedente en una red. La ruta nos muestra el camino de cómo se desarrollan las actividades. Para llevarla a cabo se utiliza las actividades antecedentes y el “tiempo esperado” por actividad. (Véase la Tabla 1).



Gráfica 5. Rutas del proyecto, actividades que anteceden

Fuente: Elaboración propia

La ruta, o rutas críticas, es aquella que nos da el mayor número de días en la sumatoria de los “tiempos esperados” por actividad. En comparación con la gráfica de Gantt, la ruta crítica nos indica cuál o cuáles son las actividades en las que se debe tener un buen cuidado, ya que un retraso en ellas significaría un retraso en el proyecto completo, pues en ellas convergen varias actividades que las hacen indispensables.

En este caso, la actividad 14, 15 y 19 son las actividades críticas del proyecto.

Veamos el ejemplo para obtener las rutas de la gráfica de procedencia. Se siguen las flechas en la gráfica y se obtienen los tiempos de la tabla de actividades y actividades que anteceden):

Ruta1:	1	2	3	4	5	6	10	14	15	16	19	22	23	24	25	26	27	28	
T Esp	5	2	2	1	1	1	3	2	28	3	3	3	3	3	3	1	1	1	66

En esta gráfica, al obtener cada una de las rutas, resultaron 2 las de mayor duración con 66 días de tiempo estimado en el proyecto total.

En total fueron 10 rutas las que se pudieron trazar a través de la gráfica. Veamos a continuación algunos ejemplos de éstas:

Ruta2:	1	2	3	4	5	6	10	14	15	18	19	22	23	24	25	26	27	28	
T Esp	5	2	2	1	1	1	3	2	28	3	3	3	3	3	3	1	1	1	66

Ruta3:	1	2	3	4	5	6	10	14	15	17	19	22	23	24	25	26	27	28	
T Esp	5	2	2	1	1	1	3	2	28	2	3	3	3	3	3	1	1	1	65

Ruta4:	1	20	21	22	23	24	25	26	27	28	
T Esp	5	3	5	3	3	3	3	1	1	1	28

Como se aprecia en éstas rutas críticas la ruta con mayor duración también fue de 66 días, el mismo tiempo que en la gráfica de Gantt, eso confirma que el tiempo estimado de proyecto, es de alrededor de 2 meses como ya antes se mencionó.

Debe recordarse y tomarse en cuenta que estos resultados son de acuerdo al “tiempo esperado”.

Estos métodos probablemente son desconocidos para muchos diseñadores, pero es bueno siempre considerar nuevas formas de mejorar la calidad de nuestro trabajo, el tiempo no influye en nuestra creatividad o en nuestro diseño, pero si influye en la calidad de servicio que ofrecemos como profesionales del diseño editorial.

Asimismo estos métodos pueden o no ser aplicados a todos los proyectos de diseño editorial que tengamos, es parte de uno decidir que tan complejo o no es un proyecto para determinar si la aplicación de cualquiera de estos o ambos métodos nos ayudará a mantener el control de nuestras actividades y no perdernos en el camino de las entregas finales.

3.3 Reactivos para el diseñador.

Un reactivo es un cuestionamiento que parte de un planteamiento, se forma a partir de un enunciado que indaga en uno mismo el dominio de un conocimiento o de una habilidad a través de una oración que planteamos a modo de pregunta y ayuda a llegar a soluciones para un problema determinado.

Estos reactivos generan justamente lo que su nombre denota, una reacción ante un suceso, situación, acontecimiento, acción, caso, circunstancia o proyecto que nos lleva a cuestionarnos y generar respuestas de nuestras acciones, en este caso en el campo laboral.

Los siguientes reactivos surgen ante la situación de diseñar un libro, muchos de estos pueden aparecer a partir de la formación educativa y algunos otros de la experiencia laboral, en todo caso ayudan a organizar y analizar las actividades de un proyecto.

Me parece importante como profesional se tome en cuenta para el trabajo, crear una serie de reactivos que ayuden a llevar de mejor manera los proyectos en los que nos veamos envueltos. En este caso se insertan como un complemento a esta metodología con el objetivo de apoyar al diseñador a identificar pequeñas dudas que llegan a surgir al realizar un trabajo y con esto dar la pauta para crear más reactivos que le apoyen en su labor.

Reactivos

1. ¿Qué factores tomo en cuenta para hacer una retícula?

Se debe considerar para una retícula las dimensiones de las imágenes y del bloque de texto.

2. ¿Cómo estoy seguro de que los márgenes que elegí, funcionan y no pierdo espacio en el margen de lomo del libro?

La mejor forma de corroborar y estar seguros de que funcionan, es realizando una maqueta a tamaño real.

3. ¿Yo soy el que realiza la compaginación del libro?

Generalmente nosotros sólo entregamos el libro terminado en los archivos y es en el área de pre-prensa donde se encargan de realizar la compaginación.

4. Si mi diseño lleva una plasta de color, ¿cómo logro no perder la tipografía sobre ella?

Generalmente se utiliza una función llamada *overprint*, que ayudará a evitar cualquier pérdida de este tipo. Esta función aparece en todos los *softwares* especializados de diseño o edición de texto.

5. ¿Qué sucede si tengo que hacer una modificación a un libro?

Generalmente en estos casos es preferible hacer la actualización o corrección sin modificar el *layout*, es decir la base sobre la que se construyó.

6. ¿Cuál es la mejor manera de componer un libro?

Para tener un mejor control sobre el trabajo del libro, es mejor trabajar por secciones, sí el libro es de capítulos; por capítulos, si tiene anexo, separar los anexos, el índice en otro archivo; si tenemos un libro con criterio de que las notas a pie van al final de la obra en un apartado, pues de igual modo haremos un archivo por cada parte, así será sencillo localizarlo y si llegamos a tener alguna modificación, no padeceremos cambios en todas las secciones.

7. ¿Existe alguna desventaja en trabajar el libro por secciones?

En general es preferible trabajar así, pero debemos tener cuidado y ser muy precavidos en la continuidad, sobre todo de las páginas. Si por ejemplo es un libro de no muchas páginas, pero que sí se divide por capítulos, es bueno manejar las llamadas páginas maestras por cada capítulo que son únicamente la división del *layout* para estar mejor organizado y prever cambios.

8. ¿Cuáles son los elementos que debo revisar cuando me hagan llegar un manuscrito?

Un manuscrito completo, que ya puede ser trabajado por nosotros los diseñadores la mayoría de las ocasiones consta de lo siguiente: título, índice, algunas veces páginas preliminares (agradecimientos, prefacios, dedicatoria, introducción, prólogo), todos los capítulos que lo componen, notas, la lista completa de referencias bibliográficas, apéndices, glosario, las ilustraciones, dibujos, fotografías, mapas, tablas, gráficas, diagramas, líneas de tiempo, cada uno con su respectivo título y pie y con su indicación de cómo se incluye en el texto.

De preferencia debemos pedir todo este material en formato digital e impreso en papel, ya que nunca debemos escatimar en revisar y cotejar.

9. ¿Soy yo la única persona responsable de revisar las ilustraciones?

Debemos de comprender plenamente que el responsable directo de la publicación de un libro es el editor, nosotros entramos en una parte de su trabajo, del equipo que él tiene que formar para lograr tener los resultados que desea.

Es por eso que en el caso de las ilustraciones, el editor y el autor revisan y estudian cada ilustración y su correspondencia con el texto del manuscrito. Eso es de forma directa entre ellos, pero nosotros también en un momento dado nos involucramos en esa revisión, incluso con la gente de producción o hasta con las personas de mercadotecnia.

10. ¿En qué consiste la revisión de las imágenes?

Para nosotros y el área de producción, revisar que las características del formato digital de la imagen sea la apropiada para su impresión. También acordar el tamaño de la ilustración con respecto al

texto del manuscrito: algunos colores si es que se requieren, las notas de las imágenes, que no es lo mismo que el pie, etcétera.

11. ¿Soy libre de proponer el diseño de la portada?

Depende de la decisión del editor. Lo que si es seguro es que aunque uno sea propositivo las pautas sobre cómo tiene que conformarse la portada viene del área de mercadotecnia, por lo que el editor muchas veces nos transmitirá la idea y nosotros la desarrollaremos.

12. ¿Qué pasa si no tengo todos los elementos para empezar a trabajar?

En una editorial se supone que los procesos de cada persona deben de avanzar para que los otros continúen, pero eso no es infalible y podemos caer en situaciones en las que no tengamos todos los recursos a la mano, lo importante es presionar para conseguir nuestros elementos porque todo es un reloj y también debemos de avanzar en él. Así que, si por ejemplo dependemos en algún momento del ilustrador, no es que estemos pegados a él para obtener el trabajo, pero la atención que tengamos en estar pendientes es lo que habla de nuestro interés por nuestro trabajo.

13. ¿Qué tan propositivo ser?

Todo depende del proyecto en el que estemos y si tenemos “luz verde” de parte de nuestro editor. La verdad es que muchas de las editoriales ya tienen una línea de trabajo, tanto para autores como en diseño o en temáticas, debemos acoplarnos en algún tiempo, pero no por que ya estén esos lineamientos no podemos otorgarle algo al diseño o la formación que lo haga trabajo nuestro.

14. Acerca de las jerarquías de los textos. ¿Cómo se van definiendo?

El mismo manuscrito original nos da las pautas para determinar las jerarquías, aquí tiene que estar marcado cómo se compone cada parte del manuscrito. Lo que se recomienda es tener claros los estilos de cada una de las partes, como el de texto, texto en negritas, cursivas, títulos principales, secundarios, balazos, tablas, etcétera, hagamos en nuestro archivo el uso de las hojas de estilo de párrafo y de carácter, eso acelerará nuestro trabajo y podremos hacer rápidas modificaciones si se requieren.

15. ¿Cómo decido el mejor tipo de encuadernación para el libro que diseño?

En muchas ocasiones es el editor quien nos pone las pautas generales, en el caso de la encuadernación, también puede marcarnos el número de páginas a cumplir para que se adapte a la misma y al presupuesto que ellos ya tienen contemplado. Si nos encontramos trabajando con algún editor o empresa editorial muy rigurosa, puede que existan los casos en que se de luz verde porque puede ser una edición especial de algún libro y por esto se puedan proponer más tipos de encuadernación.

También hay que recordar, que aunque el editor tenga algo ya definido para pedimos en el trabajo, eso no nos limita para poder hacer comentarios, sugerencias y aportaciones a los proyectos que se tengan.

A estos reactivos se pueden agregar más que complementen dudas sobre actividades y conocimientos. Puede ser tan limitado como uno decida.

3.5 Aplicación del proceso metodológico para el diseño del libro

"Historia del libro"

Ahora en este apartado se verá la aplicación de la metodología propuesta en un ejercicio en el que obtendremos como resultado un libro, y que para utilizar de la mejor manera los recursos con los que se cuentan esta realizado con la información de la historia de libro que ya se repasó en los primeros dos capítulos.

Definir el problema

Definición del trabajo

- Diseño de un libro divulgativo de temática histórica.
- Título del libro: "Historia del libro".
- Autor: Martha Alfaro Aguilar.

División del trabajo

- Corresponde diseñar interiores, portada, viñetas, edición de imágenes y *dummy* final.

Reconocimiento de puntos críticos

- Se pondrá principal atención en la calidad de imágenes.
- Probablemente se llegará en algún momento a utilizar viñetas, por lo que es necesario contemplarlas en su diseño.

Organizar estudio

Recopilación de datos

- Es un libro de historia.
- Es un libro de divulgación.
- Maneja división de capítulos por etapas históricas.
- Contiene gran cantidad de reproducciones de manuscritos y libros antiguos, así como modernos.

Jerarquizar y evaluar la información

- El libro se divide en tres cuidados importantes: texto, imágenes y portada.
- Imágenes amplias en diferentes direcciones, verticales y apaisadas.
- Contiene listados.
- Manejo de citas a pie.
- Manejo de pies de fotos.
- Presenta el uso de citas a bando en el manuscrito original.

Planteamiento de objetivos

- Debe ser un libro de fácil lectura.
- Con un buen control tipográfico.
- Con un buen cuidado en el diseño de texto.
- Explicativo con las imágenes.
- En su diagramación presenta opciones para mostrar las imágenes con un buen tamaño y espacios amplios.

Establecimiento de metas

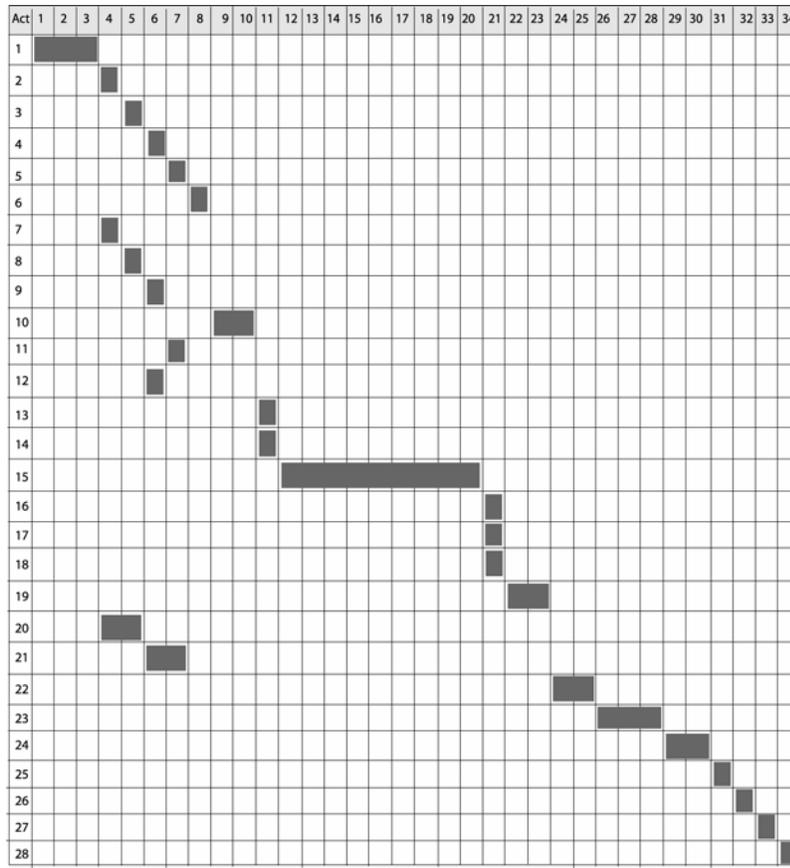
- Terminar el trabajo en el tiempo estimado.
- Ofrecer calidad en el diseño.
- Tener control del avance del diseño.

Crear un cronograma de trabajo

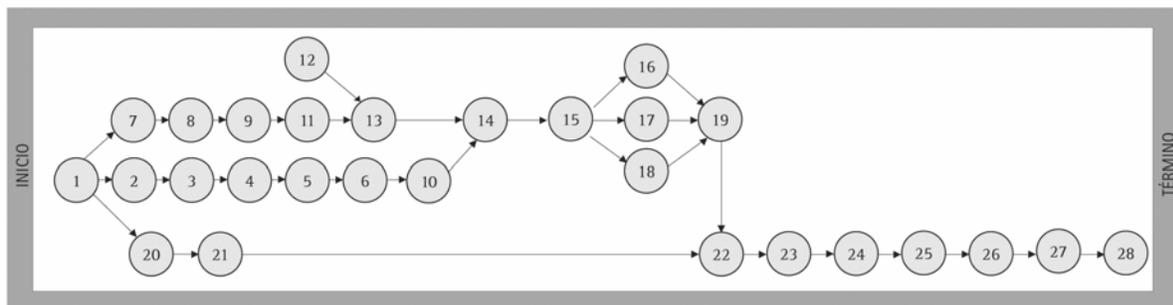
- Aquí se muestran las actividades a desarrollar y cómo éstas van con sus precedentes y sus tiempos estimados por cada una.

Actividad	Descripción	Actividad antecedente	Tiempo pésimo (días) d	Tiempo probable (días) m	Tiempo óptimo (días) b	Tiempo promedio
1	Definir el concepto gráfico sobre el que se trabaja el libro	-	5	3	2	3
2	Hacer la elección de la medida de papel sobre la que trabajaremos	1	1	.5	.25	1
3	Definir tamaño del formato	2	1	.5	.25	1
4	Se definen los márgenes y, por lo tanto, el tamaño de la caja	3	2	1	.5	1
5	Trazar retícula	4	2	1	.5	1
6	Trazar diagramación	5	2	1	.5	1
7	Elegir tipo de párrafo	1	1	.5	.25	1
8	Elegir familia tipográfica	7	1	.5	.25	1
9	Elegir interlineado del texto	8	1	.5	.25	1
10	Localización de imágenes y edición de estas si es necesario	6	3	2	1	2
11	Realizar el cálculo tipográfico: número de caracteres por línea, por columna, por página, número de páginas	9	2	1	.5	1
12	Jerarquías de títulos, subtítulos, citas a pie, pie de fotos, imágenes, tablas, cornisa, folios, numeraciones, incisos, balazos	8	2	1	.5	1
13	Diseño definitivo de interiores. Tenemos caja, descolgados, paginación	4, ..., 12	2	1	.5	1
14	Creación de toda la hoja de estilos electrónica, es decir todo lo que ya decidimos sobre como será trabajado el texto	6, ..., 12	2	1	.5	1
15	Empezar a trabajar el texto en programas de edición como: InDesign, PageMaker, QuarkXpress	13, 14	15	8	5	9
16	Preparación de índice, glosario, bibliografía	15	1	.5	.25	1
17	Revisar la relación de notas: citas a pie con texto	15	1	.5	.25	1
18	Revisar la relación de pie de fotos e imágenes con texto	15	1	.5	.25	1
19	Generar boceto	15, ..., 18	3	2	1	2
20	Estudiar la imagen que se utilizará en la portada	1	3	2	1	2
21	Generar el diseño de portada	20	3	2	1	2
22	Crear un modelo o maqueta	15, ..., 21	3	2	1	2
23	Revisión con nuestro editor o jefe de diseño	22	4	3	1	3
24	Terminamos los archivos de edición finales	22, 23	3	2	1	2
25	Ajustamos detalles del original digital, armamos el paquete a entregar	23, 24	2	1	.5	1
26	Últimas revisiones	25	1	.5	.25	1
27	Correcciones	26	1	.5	.25	1
28	Entregamos <i>dummy</i> final y originales de impresión	27	2	1	.5	1

Tabla 2. Tabla de actividades y tiempos



Gráfica 6. Gráfica de Gantt que muestra el tiempo de proyecto



Gráfica 7. Ruta crítica que muestra las actividades que anteceden

En la Gráfica de Gantt el tiempo del proyecto es de 34 días, lo que equivale aproximadamente a 1 mes.

En ruta crítica, las actividades 14, 15 y 19 son las rutas críticas del proyecto. Veamos que la ruta más larga de la gráfica coincide con la gráfica de Gantt en el resultado.

Ruta1:	1	2	3	4	5	6	10	14	15	16	19	22	23	24	25	26	27	28	
T Esp	3	1	1	1	1	1	2	1	9	1	2	2	3	2	1	1	1	1	34

En esta gráfica se pueden trazar 10 rutas, de las cuales 3 son las de mayor duración con 34 días de tiempo estimado en el proyecto total.

El diseño del libro durará en tiempo estimado 34 días de acuerdo a el cronograma.

Investigación y Análisis de la información

Leer de manera exhaustiva la información entregada

- Ya se sabe que es un libro de historia, maneja la historia del libro universal y la historia del libro en México, esos son los dos temas principales. Maneja la división de temas por etapas y por división en siglos. Tiene datos históricos, datos de fechas, nombres, ejemplos de manuscritos y libros antiguos, es por momentos descriptivo en el tema. Cuenta con varias referencias de citas a pie, algunas de ellas de gran extensión. Maneja listados de información en cuanto a datos específicos, contiene varios pies de fotos y notas.

Consultar las restricciones e imposiciones

- Con respecto al formato no se tiene ninguna restricción o imposición por parte de algún editor, dado que uno mismo es el creador del libro.
- Sí existe una restricción en la diagramación para la resolución de citas a pie de gran extensión.

Mercado objetivo

- Este libro está dirigido principalmente al público en general que quiera conocer la historia del libro de una manera sencilla y rápida, aunque su principal objetivo es llegar a aquellos estudiantes de diseño editorial para que conozcan a fondo el desarrollo de éste soporte de su trabajo y así le presten la atención y el cuidado adecuado.

Revisión de antecedentes editoriales

Observé diferentes tipos de libros con tema histórico, desde los libros de texto hasta los libros de arte, la verdad es que todos son muy variados, pero hay un tipo de libro en este contexto que presenta características muy típicas:

- La mayoría no contienen una portada que remita al lector al tema, sino que es el título el que explica todo.
- Son libros opacos, pocas imágenes, de información y ensayos.
- Son libros de pocas imágenes y en su mayoría en escala de grises.
- Son libros de texto seguido.
- Son libros con un gran uso de notas a pie.
- La mayoría están en encuadernación rústica.
- La fuente tipográfica que utilizan generalmente es de tipo *serif*.

Notas a considerar

- Los libros con temática de historia son trabajados de una manera muy típica, debido a la cantidad de texto que contienen, la mayoría no se maneja con ilustraciones a todo color y, si los hay, son del tipo de libro de texto que no es de gran calidad. En el caso de este libro, sí existen varios ejemplos gráficos en color, por lo que es necesario integrarlos de la mejor manera al diseño.

Fase creativa

Formulación de ideas

1	Definir el concepto gráfico sobre el que se trabaja el libro.
---	---

Historia-Libro

- Memoria, épocas, testimonios, tiempo, legado, sucesos, datos.
- Detalle, imágenes, acentuación, elementos de la época, legibilidad.

Libro

- Equilibrio, predictibilidad, acentuación de elementos gráficos.

Diseño

- Mostrar los ejemplos de libros, acentuar elementos y acentuar las épocas.
- Con buena legibilidad en todas sus jerarquías de texto.
- Las líneas de texto están basadas en las denominadas *Líneas rectrices* del esquema de página del libro antiguo, por su característica regularidad entre las líneas.

2	Hacer la elección de la medida del papel sobre la que trabajaremos.
---	---

Pliego de 70 x 95 cm.

3	Definir el tamaño del formato.
---	--------------------------------

22.5 x 16 cm. (53 p 1 x 37 p 9)

(Véase el tamaño del formato en la siguiente página).

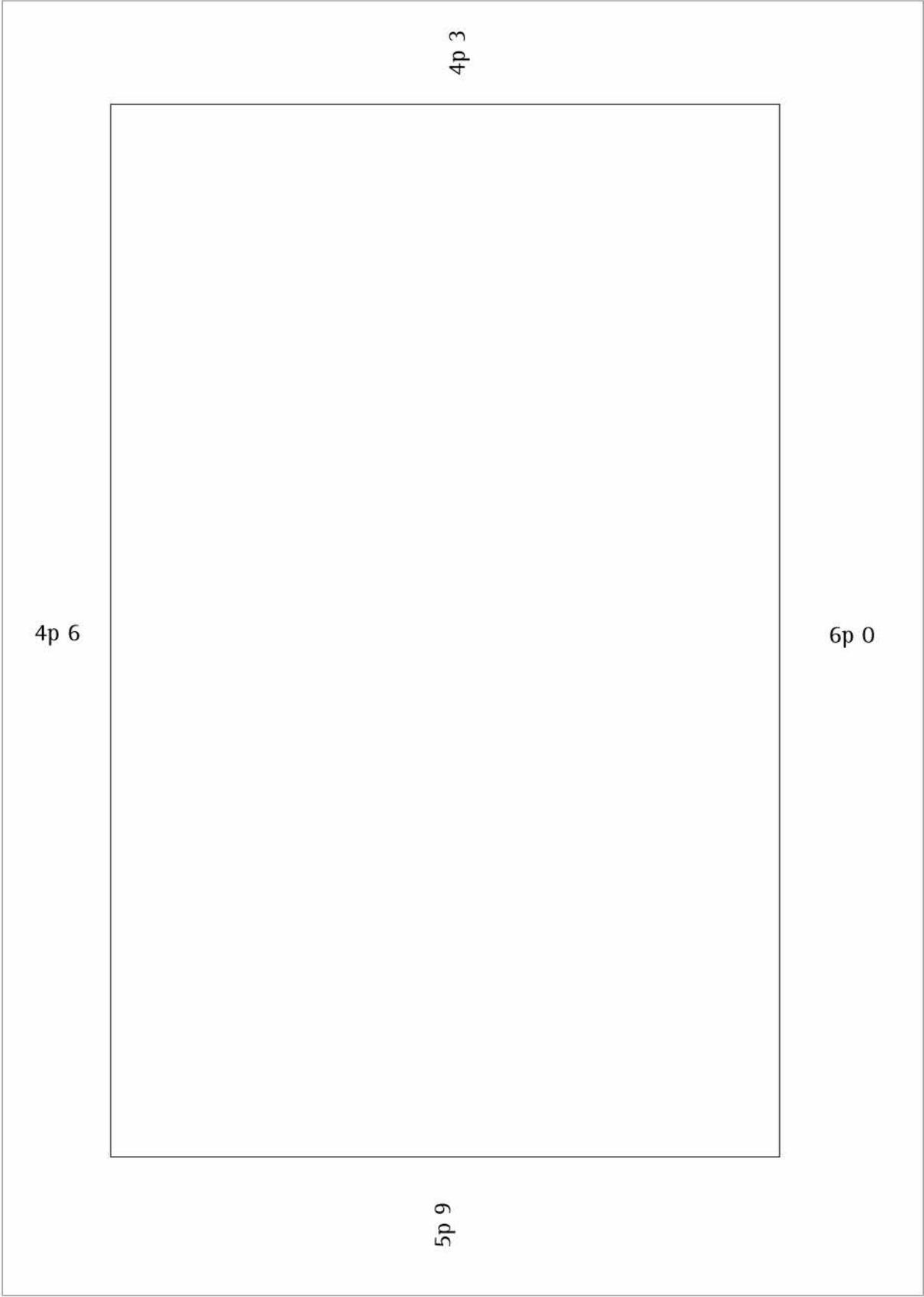
4	Se definen los márgenes y por lo tanto el tamaño de la caja.
---	--

Método de 2 y 3 quintas partes, Lomo: 4p6, boca: 6p0, cabeza: 4p3 y pie: 6p4.

(Véase los márgenes en la página 56).

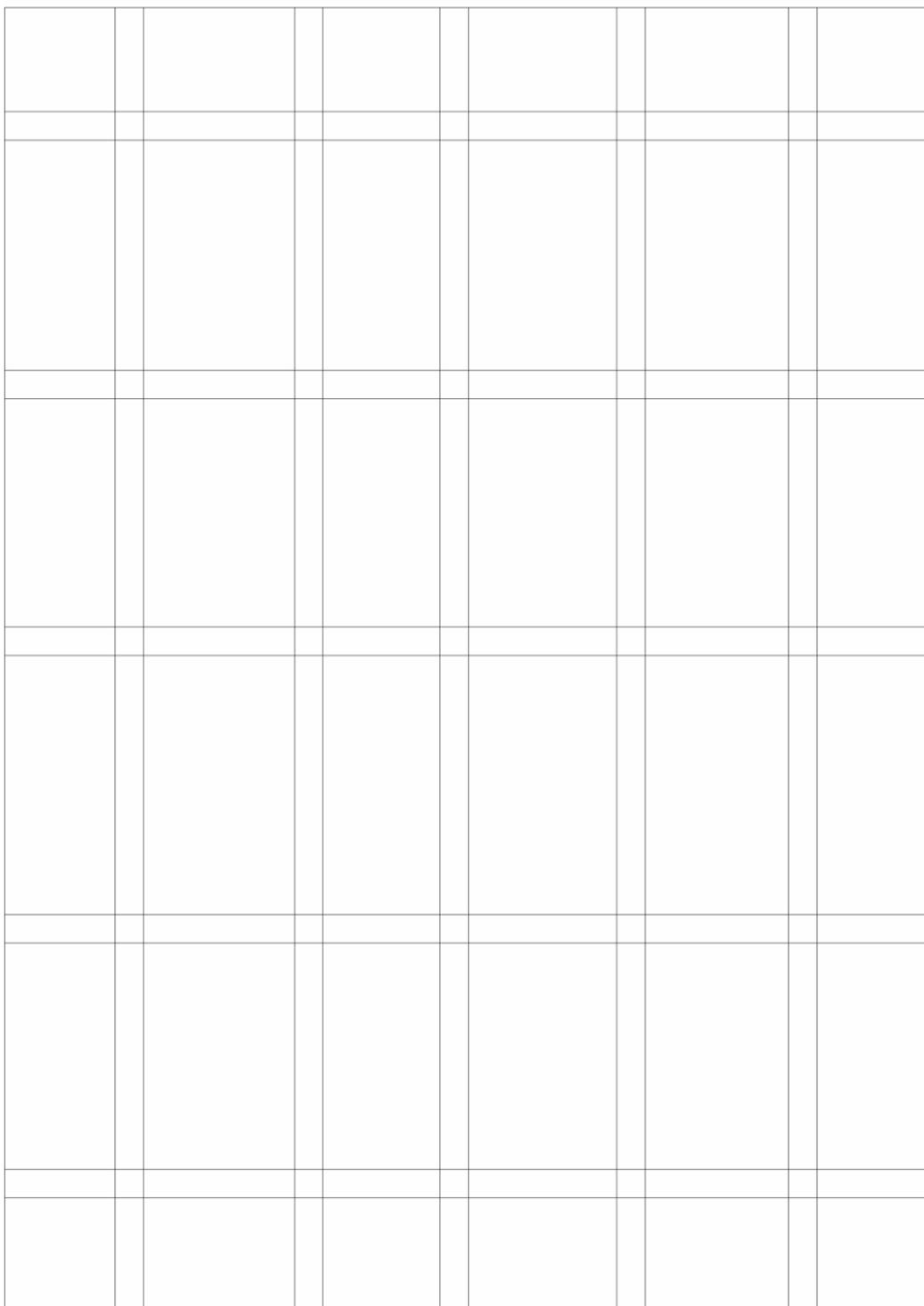
16 cm (37 p9)

22.5 cm (53 p1)



5	Trazar retícula.
---	------------------

El trazo de la retícula esta definido.



7	Elegir tipo de párrafo.
---	-------------------------

Párrafo separado

Las bulas del desarrollo o enfisema buloso del desarrollo es una entidad muy estudiada donde durante el desarrollo estructural de un individuo (crecimiento) el pulmón crece de manera desproporcionada.

Existiendo defectos de estructura en la cual no hay tejido pulmonar funcional, formándose pequeñas “burbujas” habitualmente situadas en las “puntas” o ápices pulmonares.

8	Elegir familia tipográfica.
---	-----------------------------

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

ABCDEFGHIJKLMNÑOPQRSTUVWXYZ

1234567890.,;:”¡¿? = + ()

Shannon Book con todas sus variantes en el texto.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

ABCDEFGHIJKLMNÑOPQRSTUVWXYZ

1234567890.,;:”¡¿? = + ()

Bauer Bodoni con todas sus variantes en títulos.

(Véase la selección para cada caso de texto). Jerarquías de texto página 79)

9	Elegir interlineado del texto.
---	--------------------------------

Shannon book 10 /14 pt. Véase en la siguiente página la hoja modelo de pruebas de puntaje e interlínea.

El libro, objeto importante e imprescindible, ha atravesado por muchos cambios durante el tiempo. El libro se define como: "una publicación impresa no periódica, que consta como mínimo de 49 páginas sin contar las de la cubierta, excluidas [...] aquellas cuya parte más importante no es el texto" y una encuadernación, un soporte para la escritura o un instrumento de información.

Para llegar a una conclusión sobre esta pregunta es necesario revisar el devenir de este objeto en la historia cultural, ya que éste tuvo que recorrer un largo trayecto para llegar al punto en el cual lo conocemos actualmente.

Breve historia del libro

Primera etapa: las tablillas

El libro, objeto importante e imprescindible, ha atravesado por muchos cambios durante el tiempo. Pero qué es un libro: “una publicación impresa no periódica, que consta como mínimo de 49 páginas sin contar las de la cubierta, excluidas [...] aquellas cuya parte más importante no es el texto”¹ y una encuadernación, un soporte para la escritura o un instrumento de información.

El libro, objeto importante e imprescindible, ha atravesado por muchos cambios durante el tiempo. Pero qué es un libro: “una publicación impresa no periódica, que consta como mínimo de 49 páginas sin contar las de la cubierta, excluidas [...] aquellas cuya parte más importante no es el texto”¹ y una encuadernación, un soporte para la escritura o un instrumento de información.

El libro, objeto importante e imprescindible, ha atravesado por muchos cambios durante el tiempo. Pero qué es un libro: “una publicación impresa no periódica, que consta como mínimo de 49 páginas sin contar las de la cubierta, excluidas [...] aquellas cuya parte más importante no es el texto”¹ y una encuadernación, un soporte para la escritura o un instrumento de información.

El libro, objeto importante e imprescindible, ha atravesado por muchos cambios durante el tiempo. Pero qué es un libro: “una publicación impresa no periódica, que consta como mínimo de 49 páginas sin contar las de la cubierta, excluidas [...] aquellas cuya parte más importante no es el texto”¹ y una encuadernación, un soporte para la escritura o un instru-

Baueur Bodoni Roman

Baueur Bodoni Italic

Shannon book 10 /12 pt

Shannon book 10 /14 pt

Shannon book 11 /12 pt

Shannon book 11 /14 pt

10	Localización de imágenes y edición de éstas si es necesario.
----	--

Ya están localizadas las imágenes por capítulo y por apartado.

Éstas en su mayoría son rectangulares verticales y apaisadas. La diagramación permite visualizarlas ampliamente al utilizar la caja completa, una columna o la combinación de dos columnas y justificar su altura en diferentes líneas base.

11	Realizar el cálculo tipográfico: número de caracteres por línea, por columna, por página, número de páginas.
----	--

Factor tipográfico x ancho de columna en picas

$$2.48 \times 27 \text{ p0} = 66.96$$

Caracteres por línea x renglones

$$67 \times 37 = 2479$$

Caracteres por columna x numero de columnas

$$2479 \times 1 = 2479$$

Total de golpes del texto original (estimado) entre el número de caracteres por columna

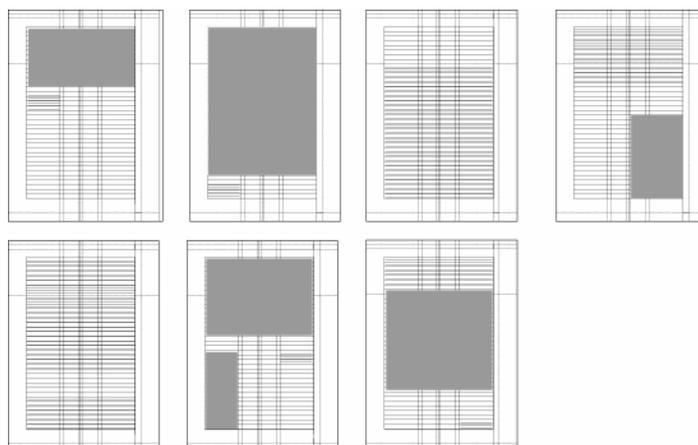
$$46346 / 2479 = 19.$$

Esto es un estimado del número de páginas de texto únicamente. Depende del diseño y el uso de imágenes el número total del ejemplar. Por lo tanto es muchísimo más útil para ver el rendimiento de caracteres por columna.

12	Jerarquías de texto.
----	----------------------

Título principal	Bauer Bodoni regular 24/14 pt o 36/14
Subtítulos 1	Bauer Bodoni itálica 16/14 pt
Subtítulos 2	Shannon bold 10/14 pt
Listados	Shannon book 10/14 pt con sangría de 45 pt
Cuerpo de texto	Shannon book 10/14pt
Citas a pie	Shannon book 8/14pt: tabuladores: 2 x: .45 cm
Cornisa	Bauer Bodoni itálica 10/12 pt
Pie fotos	Shannon book 9/12 pt y Shannon oblique 9/12 pt para títulos de obras o libros. Shannon bold 9/12 pt para numeración de imágenes
Citas a bando	9/14 pt con tabulador de 30 pt por lado
Folios	Bauer Bodoni itálica 9/12 pt
Título Índice	Bauer Bodoni regular 60 pt

13	Diseño definitivo de interiores, tenemos, caja, descolgados, paginación.
----	--



14	Creación de toda la hoja de estilos electrónica, es decir, todo lo que ya decidimos sobre como será trabajado el texto.
----	---

Ya se hicieron los estilos jerárquicos en el archivo del editor de texto (software In design CS2). Véase No.11. Jerarquías de texto.

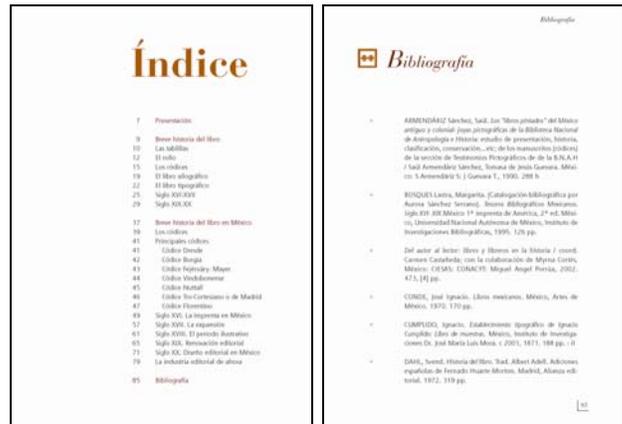
15	Empezar a trabajar el texto en programas de edición como: InDesign, PageMaker, QuarkXpress.
----	---

Se terminó de editar el texto de acuerdo a la diagramación y a los elementos con los que se contaba. Ejemplo de página:



16	Preparación de índice, glosario, bibliografía.
----	--

En este caso el libro no cuenta con glosario.



17	Revisar la relación de notas, citas a pie con texto.
----	--

Terminada la revisión de correspondencia.



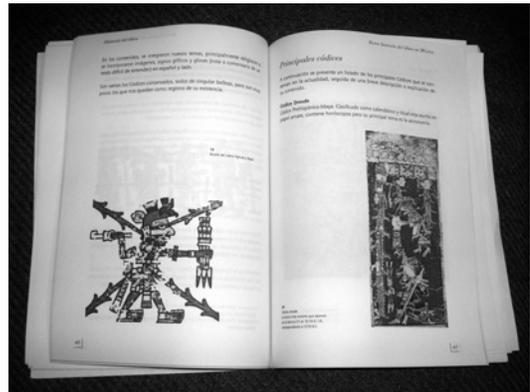
18	Revisar la relación de pie de fotos e imágenes con texto.
----	---

Terminada la revisión de correspondencia.



19	Generar maqueta.
----	------------------

Primer boceto blanco y negro de interiores.



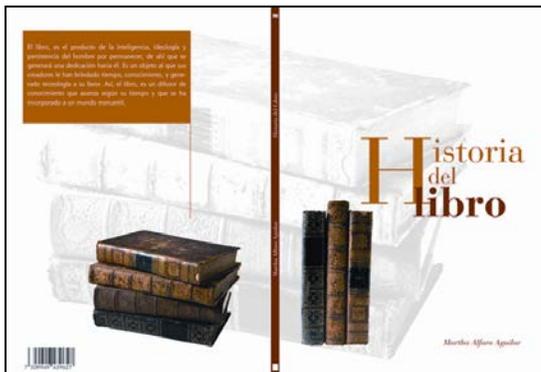
20	Estudiar la imagen que se utilizará en la portada.
----	--

Imágenes seleccionadas.



21	Generar el diseño de portada.
----	-------------------------------

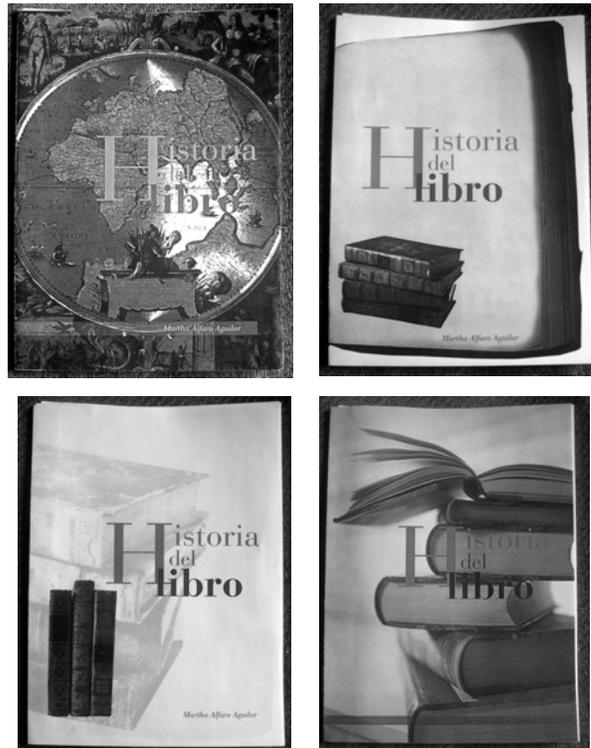
Terminadas cinco propuestas.





22	Crear un modelo o maqueta.
----	----------------------------

Terminados las primeras maquetas en b/n



23	Revisión con nuestro editor o jefe de diseño.
----	---

Revisión realizada. En este caso funge con este cargo el director de tesis.

Esta tabla de **Formulación de ideas** de la Fase creativa engloba las diferentes áreas que la componen: incluye los **bosquejos, creación de modelos, alternativas factibles, formalización de la idea, creación de maquetas, presentación preliminar y aceptación del trabajo.**

Ya que son un conjunto de actividades que van surgiendo a la par y conforme la otra camina. La división es para identificar conscientemente el trabajo.

Presentación de resultados

Modelos finales

Ajustes finales

Última revisión exhaustiva

Última revisión de originales digitales

No existen fallas

Corrección

Entrega de *dummy* final y originales para la impresión

24	Terminamos los archivos de edición finales.
----	---

Ya están él, o los archivos de la edición del texto.

25	Ajustamos detalles del original digital, armamos el paquete a entregar.
----	---

Véase como preparar un archivo para impresión en las páginas, 53.

26	Últimas revisiones.
----	---------------------

Última revisión de la maqueta, antes de su entrega final.

27	Correcciones.
----	---------------

Si, llegase a presentarse una última corrección, este es el momento de realizarla, antes de generar la maqueta final a color que se entregará como muestra al impresor.

28	Entregamos <i>dummy</i> final y originales de impresión.
----	--

Se le entrega la maqueta al impresor y los originales digitales en cualquier unidad de almacenamiento de datos.

Conclusiones

- Es vital en éste, como en cualquier otro trabajo de diseño, conocer el soporte sobre el cuál se plasmará la idea o concepto a mostrar. En el caso del libro son varios los aspectos a considerar; es importante como cultura general del diseñador editorial estar familiarizado con el origen y la evolución del libro; de este modo se entenderá su estructura y anatomía, así como los recursos tecnológicos actuales para su formación.
- Un libro es invaluable, provee de conocimiento y hasta se convierte en objeto de arte. Es por ésta razón que conocerlo nos enfocará a trabajarlo debidamente para que cumpla su principal función, la lectura.
- Teniendo como base la lectura y la observación de varios ejemplos de libros en sus portadas y algunos interiores, sería un error negar en México la trayectoria de un diseño colonial y de un diseño de transición hacia un diseño gráfico moderno que se basa principalmente en corrientes externas y en sincretismos culturales.
- El diseño no es sólo gráfica, el diseño se conforma de edición en donde los elementos fundamentales son la tipografía, los formatos, los espacios, los márgenes, lo que nos lleva a los libros, revistas, periódicos, anuncios, carteles, señalética, imagen corporativa, soportes tridimensionales y recientemente electrónicos. El libro entre todos estos soportes, es el más longevo y el que seguramente perdurará mucho tiempo más.
- Conocer el lenguaje editorial es parte de la responsabilidad como profesional hacia el trabajo que estemos realizando. En la medida en la que se esté preparado, el cliente o la editorial sabrá que se puede confiar en el diseñador para tener un trabajo óptimo.
- El trabajo editorial, en el libro y en otros soportes como las revistas o periódicos, no es una actividad aislada, varias personas desde el autor, editor, mercadotecnia, correctores, están relacionadas directamente con un sólo proyecto. La comunicación de estas figuras hacia el diseñador y del diseñador hacia estas figuras garantizan un éxito en los objetivos planteados para un proyecto.
- Para el diseño de libros es indispensable reconocer que existe la tipología de libros, es decir una clasificación de éstos que al identificarlas se adecua un mejor diseño para cada tipo de temática.
- El uso de una metodología proporciona a un proyecto un mejor razonamiento y ordenación de nuestras acciones.
- Utilizar métodos probados en otras áreas de estudio como las Gráficas de Gantt y las Rutas críticas, enriquecen el trabajo profesional. Éstos métodos son aplicables en diferentes campos de estudio y por no conocer su funcionamiento

dejamos a un lado herramientas que ayudan a tener un mejor control de los proyectos.

- El tiempo es un factor básico para cualquier trabajo al igual que la capacidad de respuesta ante situaciones extraordinarias. Al tener un buen control de las actividades y por lo tanto de los tiempos, se puede ofrecer una mejor calidad en el servicio y, por lo tanto, un trabajo de calidad de un profesional.
- El libro es un soporte que requiere de una gran cantidad de actividades, por lo tanto la utilización de métodos de control es aplicable para el proceso de diseño gráfico.

Bibliografía

BERNAL, César Augusto. *Metodología de la investigación. Para administración, economía, humanidades y ciencias sociales*. 2ª ed. México, Pearson- Prentice Hall, 2006.

BOSQUES Lastra, Margarita. *Tesoros Bibliográficos Mexicanos. Siglo XVI- XIX. México 1ª imprenta de América*, Catalogación bibliográfica por Aurora Sánchez Serrano. 2ª ed. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1995.

CASTAÑEDA, Carmen (coord.). *Del autor al lector: libros y libreros en la historia*. Con la colaboración de Myrna Cortés. México, CIESAS, CONACYT, Miguel Angel Porrúa, 2002.

CONDE, José Ignacio. *Libros mexicanos*. México, Artes de México, 1970.

CUMPLIDO, Ignacio. *Establecimiento tipográfico de Ignacio Cumplido: Libro de muestras*. México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora. c 2001, 1871. 188 p. : il

DAHL, Svend. *Historia del libro*. Trad. Albert Adell. Adiciones españolas de Fernando Huarte Morton. Madrid, Alianza editorial, 1972.

DELAENEY, Emile. *Por el libro*. París, UNESCO, 1974.

ESCAMILLA, Gloria. *Manual de Metodología y Técnica Bibliográficas*. 3ª ed. aum. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1982.

ESCOLAR Sobrino, Hipólito. *Historia del libro*. 2ª ed., corregida y ampliada. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, 1988.

—. *Manual de historia del libro*. Madrid, Gredos, 2000.

—. *Historia social del libro*. Madrid, Asociación Nacional de bibliotecarios, archiveros y arqueólogos, 1974.

El Camino de la Lengua Castellana: San Millán de la Cogolla, Santo Domingo de Silos, Valladolid, Salamanca, Ávila, Alcalá de Henares. Coordinación José Manuel Lucía Megías. 2ª ed. Logroño, Fundación Camino de la Lengua Castellana. Coedición con Ministerio de Educación Cultura y Deporte, Dirección General de Cooperación y Comunicación cultural. 2002.

CASTRO, Miguel Ángel (coord.). *Tipos y Caracteres: La prensa mexicana (1822-1855)*. Memoria del coloquio celebrado los días 23, 24 y 25 de septiembre de 1998. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Seminario de Bibliografía Mexicana del Siglo XIX, 2001.

FEBVRE, Lucien y JEAN MARTIN, Henri. *La aparición del libro*. México, Ediciones del Castor, Universidad de Guadalajara, Librería Alejandro Valles Santo Tomás, 2000.

FERNÁNDEZ Ledesma, Enrique. *Historia crítica de la tipografía en la Ciudad de México*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1991.

FERNÁNDEZ Serna, Gabino. *La evolución del libro. Breviario histórico*. México, IPN, 1986

FUENTES, Rodolfo. *La práctica del diseño gráfico. Una metodología creativa*. España, Paidós, 2005.

GARRITZ, Amaya. *Impresos Novohispanos, 1810-1821*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1990.

GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *La Historia del Arte*. Tr. Rafael Santos Torroella, 15ª ed. rev. y aum. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, Diana, 1989.

GONZÁLEZ de Cossío, Francisco. *Libros mexicanos. Contribuciones a la bibliografía tipográfica de la Ciudad de México, en el siglo XVI y principios del XVII*. México, 1948.

HOCHULI, Jost y Robin KINROSS. *El diseño de libros. Práctica y teoría*. Tr. Esther Monzó Nebot. Valencia, Campgràfic, 2005.

IGUINIZ, Juan Bautista. *El libro: epítome de bibliología*. México, Porrúa, 1998. ("Sepan Cuantos...", 682)

KLOSS Fernández del Castillo, Gerardo. *Entre el diseño y la edición. Tradición cultural e innovación tecnológica en el diseño editorial*. Colección Libros de texto. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México, 2002.

LABARRE, Albert. *Historia del libro*. Trad. Omar Álvarez. México. Siglo XXI Editores, 2002.

LEÓN Penagos, Jorge E. de. *El libro*. Programa Nacional de Formación de Profesores. México, Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior, EDICO, 1975.

LEÓN Portilla, Miguel. *Códices: los antiguos libros del nuevo mundo*. México, Aguilar, 2003.

LOMBARDO García, Irma. *El siglo de Cumplido. La emergencia del periodismo mexicano de opinión (1832-1855)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas. 2002.

MARTÍNEZ Leal, Luisa. *Treinta siglos de tipos y letras*. México, Universidad Autónoma Metropolitana, Tilde, 1990.

MARTÍNEZ de Sousa, José. *Diccionario de tipografía y del libro*. 4ª ed. Madrid, Paraninfo, 1995

—. *Pequeña historia del libro*. 3ª ed, revisada y ampliada. Madrid, Gijón Trea, 1999.

MEDINA Carillo, Cuauhtemoc. *Diseño antes del diseño: Diseño gráfico en México, 1920-1960*. México, Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carillo Gil, 1991.

MEGGS, Philip. *Historia del Diseño Gráfico*. Trad. Javier León Cárdenas. México, Mc Graw- Hill/ Interamericana. 2000.

MILLARES Carlo, Agustín. *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas*. 3ª reimp. México, Fondo de Cultura Económica. 1986.

PEDRAZA García, Manuel José, *et al. El libro antiguo*. Madrid. Síntesis, 2003.

POMPA y POMPA, Antonio. *450 años de la imprenta tipográfica en México*. México, Asociación Nacional de Libreros. 1988.

REYES Coria, Bulmaro. *Metalibro. Manual del libro en la imprenta*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2003.

ROJO, Vicente. *Vicente Rojo: Diseño Gráfico*. 2ª ed. México, Era, Difusión Cultural, UNAM, (coord.), Feria internacional de Libro de Guadalajara, Imprenta Madero y Trama Visual, 1996.

RODRÍGUEZ Díaz, Fernando. *El mundo del libro en México: breve relación*. México, Diana. 1992.

SÁNCHEZ Crespo, Carmen. *Manual de presentación de originales*. México, Instituto Politécnico Nacional. 2003.

SATUÉ, Enric. *El diseño de libros del pasado, del presente y tal vez del futuro. La huella de Aldo Manuzio*. Pról. de Oriol Bohigas. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1998.

—. *El diseño gráfico desde sus orígenes hasta nuestros días*. 4ª ed., Madrid, Alianza - Forma, 1992.

STAPLES, Anne. *La lectura y los lectores en los primeros años de la vida independiente*. México, El Colegio de México, Ediciones del Ermitaño, 1988.

SUÁREZ de la Torre, Laura Beatriz. (coord.), *Constructores de un cambio cultural: impresores, editores y libreros en la Ciudad de México (1830- 1855)*. México, Instituto José María Luis Mora. 2003.

SUÁREZ de la Torre, Laura Beatriz. (coord.) y Miguel Ángel CASTRO (ed.) *Empresa y Cultura en tinta y papel (1800-1860)*. México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Seminario de Bibliografía Mexicana del Siglo XIX, 2001.

TAGLE de Cuenca, Matilde. *Notas sobre historia del libro*. Buenos Aires, Ediciones del Copista, 1997.

TORRE Villar, Ernesto de la. *Breve historia del libro en México*. 3ª ed., corregida y aumentada. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 1999.

—. *Elogio y defensa de libro*. 4ª. ed. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial. 1999.

—. y Arturo GÓMEZ. *El libro en México: exposición Das buch in Mexico*. Tr. Marianne O. de Bopp. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas. 1970.

VILLAR, Jorge. *Las edades del libro: Una crónica de la edición mundial*. Madrid, Debate, 2002.

WILLBERG, Hans Peter, et al. *Primeros auxilios en tipografía. Consejos para diseñar con tipos de letra*. España, Gustavo Gili, 2002.

ZAHAR Vergara, Juana. *Historia de las librerías de la Ciudad de México. Una evocación*. México, Universidad Nacional Autónoma de México. 1995.

ZAVALA Ruiz, Roberto. *El libro y sus orillas*. 3ª ed. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 1995.

Otros medios

www.sergioallende.com.ar/tipografia.htm

<http://es.wikipedia.org/wiki/ISBN>

http://www.gusgsm.com/papel_iso_din