



## 07. El texto seguido

La agrupación de palabras en bloques es lo que se conoce como texto seguido. Esta composición compacta agrupada en líneas es de capital importancia para la función comunicativa que cabe esperar de la tipografía. Stanley Morison señalaba a este respecto que «*no hay tipografía más allá del cuerpo veinticuatro*» poniendo todo el énfasis en la complejidad del texto seguido como eje central de la composición tipográfica.

### La línea de texto

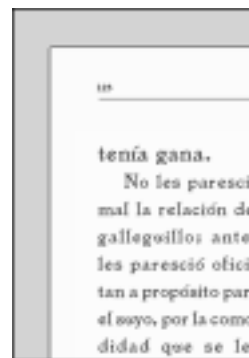
La línea es una sucesión de caracteres organizados en palabras. La altura de una composición se mide por el número de líneas.

**a.** Línea *corta* es aquella cuyo texto no llena por entero el ancho de la caja, ya sea por terminar el texto antes del final o por comenzar con una sangría. Recibe el nombre de línea ladrona aquella al final del párrafo que contiene muy pocas letras. En general, es preciso que el ancho de una línea corta sea, al menos, mayor que la sangría de la línea siguiente. Asimismo si este blanco que deja la línea corta es inferior al de la sangría de la línea inferior, se considera que la composición es incorrecta por lo que debe modificarse el espaciado para llenar la línea.

**b.** Una línea *viuda* es una línea corta a final de párrafo que por cuestión de espacio inicia una página o columna. Obvio es decir que constituye una de las mayores incorrecciones en la composición tipográfica.

**c.** Una línea *huérfana* es la primera línea de un párrafo, esté o no sangrado. En ningún caso este tipo de líneas deben

Se considera un línea como viuda aquella que posee menos de cinco letras, para un supuesto ancho de menos de veinte cíceros, y de siete para una de más de veinte cíceros.





ir al final de la página. En las composiciones cuidadas, especialmente en los libros, es imprescindible evitar estas incorrecciones que, sin embargo, son admisibles en obras de poca trascendencia o en la compaginación de periódicos.

d. Una línea perdida es aquella que en un título se compone en un cuerpo más pequeño, generalmente para reducir la importancia visual de artículos y preposiciones. Este recurso tiene su origen en la partición de líneas a que obligan los títulos que habitualmente dejan en el centro artículos y preposiciones, sin importancia para el significado y que adquieren gran relevancia visual debido al espacio blanco que rodea los caracteres.

### Las sangrías

*Sangría* es el espacio blanco que se deja al inicio de algunas líneas, habitualmente tras un punto y aparte. En el párrafo ordinario esta sangría afecta sólo a la primera línea, mientras en el párrafo francés lo hace a la segunda y siguientes. El origen de la sangría está en los primeros libros impresos en los que se acostumbraba a iniciar los párrafos con un signo de comienzo de párrafo [¶] otro color, generalmente impreso con un bloque de madera. Primero se imprimían los caracteres en negro y después estos signos en rojo. Pero con el tiempo, ya fuera por razones económicas o simple olvido, los huecos dejados para estos signos quedaron vacíos dando origen a la sangría.

La determinación de la sangría ha de hacerse en función del ancho de línea y el cuerpo elegido, y se cuenta en cuadratines o medios cuadratines. En ningún caso debe usarse en el ordenador la tabulación para fijar la sangría.

Jan Tschichold señalaba en las *Penguin Composition Rules* publicadas en 1947 que «*el sangrado de un párrafo debe ser un cuadratín del cuerpo de la fuente*». Morato en 1938 establecía una regla general que consiste en un cuadratín en medidas inferiores a veinte cíceros y uno y medio en medidas mayores en lugar de tablas más minuciosas como la anterior. En todo caso, cuando se trate de anchos de más de treinta

Cuerpo	Ancho [cic]	Sangría [quad]
--------	----------------	-------------------

6 · 10	6 · 16	1
	17 · 23	1,5
	24 · 30	2
	31 · 40	2,5
	40 · 50	3

11 · 14	6 · 16	1
	17 · 23	2
	24 · 30	2,5
	31 · 40	3
	40 · 50	3,5

De Martínez de Sousa.  
Manual de edición y  
autoedición. Pirámide.  
Madrid, 1994.



cíceros parece aconsejable utilizar sangrías de dos cíceros o dos cíceros y medio.

Tschichold determinó en las *Penguin Rules* que debía «omirse el sangrado en la primera línea del párrafo de cualquier texto y al comienzo de una nueva sección tras un subtítulo».<sup>1</sup> En coherencia con el origen de la sangría, que se había originado de la necesidad de diferenciar de la forma más económica posible el punto y aparte, tal solución era innecesaria para la primera línea. Martínez de Souza crítica la costumbre anglosajona de no sangrar el primer párrafo de cada unidad de texto. Según él «se trata de una arbitrariedad y una incoherencia, puesto que la sangría es simplemente una forma de párrafo que se elige para componer y presentar un texto, y desde ese punto de vista el primer párrafo es exactamente igual que todos los demás».<sup>2</sup>

En el párrafo francés, usado en diccionarios o bibliografía, la sangría puede ser de medio cuadratín. En la composición en bandera no es habitual la sangría y es sustituida en ocasiones por una línea en blanco. En todo caso, lo que es absolutamente incorrecto es usar sangría y línea en blanco juntas tras cada punto y aparte.

### El párrafo en el texto seguido

El conjunto de líneas de palabras forma el texto seguido. Los párrafos son las unidades en que este texto se divide y, generalmente, se corresponden con unidades de contenido de la obra. Habitualmente la primera línea del párrafo va sangrada y la última es una línea corta. Esta es la forma más común y se conoce como párrafo ordinario.

El párrafo alemán o moderno es aquel en que ninguna línea está sangrada y la última es corta. La ausencia de sangrías fue uno de los principios elementales de la *nueva tipografía*, al considerarlo como un elemento ornamental, propio del clasicismo. Durante todo el periodo que se inicia con las vanguardias y, especialmente en la época de difusión del Estilo Internacional, la ausencia del sangrado, junto con los tipos de palo y la composición en bandera se convirtieron en

1. McLean, Ruari. Jan Tschichold: Typographer. Lund Humphries. Londres, 1975.

2. Martínez de Souza, José. Manual de edición y autoedición. Ediciones Pirámide, Madrid, 1994..





[128]

FUNDAMENTOS DE DISEÑO

Distintos ejemplos de párrafo caracterizados por un distinto uso de la sangría.

---

PÁRRAFO INGLÉS

En la composición tipográfica existen muy diversos tipos de párrafo.

Su elección depende de la naturaleza del contenido así como de la concepción gráfica del impreso en su conjunto.

---

PÁRRAFO ESPAÑOL

En la composición tipográfica existen muy diversos tipos de párrafo.

Su elección depende de la naturaleza del contenido así como de la concepción gráfica del impreso en su conjunto.

---

PÁRRAFO FRANCÉS

En la composición tipográfica existen muy diversos tipos de párrafo.

Su elección depende de la naturaleza del contenido así como de la concepción gráfica del impreso en su conjunto.

---

PÁRRAFO ALEMÁN

En la composición tipográfica existen muy diversos tipos de párrafo.

Su elección depende de la naturaleza del contenido así como de la concepción gráfica del impreso en su conjunto.



la forma más habitual de tratamiento del texto.

El párrafo francés es aquel en el que la primera línea es llena y sangradas todas las demás. Es adecuada para el tratamiento de bibliografías, diccionarios, tablas o listines.

El párrafo en bloque está formado por líneas de un mismo ancho, sin sangrías ni líneas cortas. Los problemas de espaciado que tal disposición produce hacen desaconsejable este tipo de composición. El párrafo español es una variante del anterior en el que la última línea, que puede ser corta, se centra para evitar los problemas de espaciado previsibles.

Las palabras pueden componerse de muy diversa forma según se justifiquen o no los márgenes de la manchas. Las composiciones más habituales son las siguientes:

**a. Composición justificada.** La justificación es la forma de alinear el texto mediante líneas que tengan todas una misma medida, al tiempo que se proporciona un espaciado homogéneo. Como se ha señalado anteriormente, el espaciado homogéneo es más difícil en la composición justificada que en la composición sin justificar debido a la diferente longitud de las palabras, especialmente en las lenguas latinas. Esto obliga a la división de palabras pero no debe olvidarse que en castellano no pueden partirse aquellas que tienen cuatro letras, ni los diptongos ni las combinaciones vocálicas, la partición no resuelve habitualmente estos problemas derivados de la justificación de líneas.<sup>4</sup>

El problema esencial de la composición justificada es que produce líneas sueltas y apretadas en un mismo bloque de texto que destruyen la homogeneidad necesaria del color tipográfico. Asimismo producen blancos que llaman la atención del ojo y afectan a la jerarquización tipográfica decidida por el diseñador.

**c. Composición en bandera.** La composición en bandera, también conocida como quebrada, consiste en colocar líneas de diferente ancho en la página alineadas por uno de los lados. Esta composición permite mantener un espaciado constante lo que favorece el color tipográfico y la lectura. Es

4. Se denomina paragonación a la justificación, en una misma línea de texto, de elementos gráficos de estilo diverso. Hacia 1905, los fundidores decidieron determinar una línea de base [línea normal o estándar] que permitiera garantizar la alineación de los signos.



fundamental, cuando se opta por esta disposición, que en ningún caso se partan las palabras. El aspecto más conflictivo es la disposición del margen desigual; es necesario evitar que las diferencias entre líneas sean imperceptibles o excesivamente acusadas.

### La composición clásica de la página

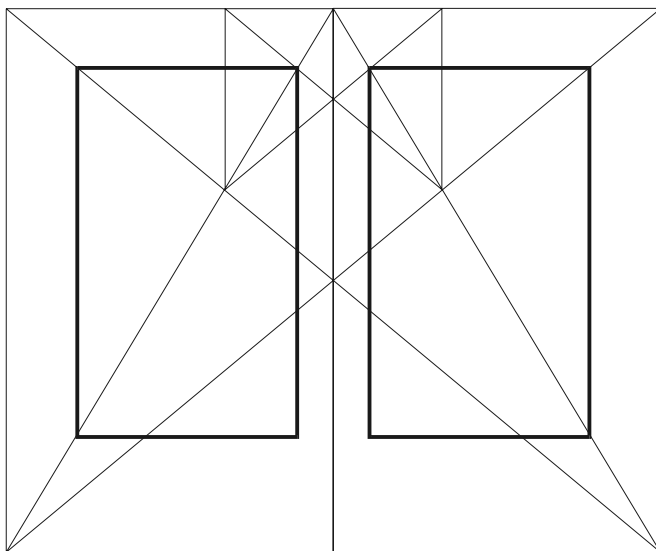
La imprenta apareció durante el Renacimiento y por ello la página impresa refleja la estética clásica. La estructura de la página permanece invariable a pesar de las tendencias artísticas y sólo a principios del siglo XX los cambios sociales favorecieron la aparición de una nueva manera de disponer los elementos en el soporte.

Cualquier composición estructurada tiende a simplificar el conjunto y en ningún caso a complicar con elementos ornamentales la disposición de los componentes. La autoedición ha favorecido un cierto descuido de tales principios porque el enorme número de opciones a disposición del usuario confunde al poco experimentado.

La composición tradicional, dominada por la simetría y la sencillez, nació con la propia escritura. Al escribir, las palabras se disponen linealmente, una detrás de otra, sin mayores artificios. La simetría clásica no sólo está presente en la página impresa, sino también en la arquitectura y en otras formas de expresión; su vigencia queda ligada a la preferencia cultural por las tradiciones del pasado. El mundo de las artes gráficas está basado en una transmisión del conocimiento que admitía poca discusión y rechazaba por principio cualquier cambio lo que favoreció la pervivencia del modelo simétrico lineal.

Resulta evidente que el estilo tradicional parece más intemporal, tal vez por ser el inicial en la historia de la imprenta. La distribución del texto se presenta como algo convencionalizado en una estructura lineal, en cierto sentido, una disposición anticompositiva, que elude todo compromiso plástico. La composición clásica se convierte, en palabras de Morison en *«el medio eficaz al servicio de un fin esencialmente*





Distribución armónica de la página aplicando los principios del clasicismo.

*utilitario y sólo accidentalmente estético»* en la que la monotonía formal contribuye a centrar la atención en el contenido.

La búsqueda de la excelencia estética impulsó la aparición de caracteres tipográficos que siguen siendo invisibles a los ojos del espectador no iniciado. El carácter transparente favorece la comunicación más que la propia composición clásica. Como señala West «*nuestra conciencia del medio utilizado para transmitir un mensaje distrae nuestra atención del mensaje en sí*» como sucede con las disposiciones excesivamente complejas.

Del mismo modo, Jan Tschichold, en la última etapa de su carrera, defendía esta estructura anticompositiva como esencial para una comunicación más eficaz. La composición clásica está supeditada al carácter lineal de la lengua escrita, que encuentra su belleza en la sencillez y la armonía pasiva. Jan Tschichold entendía el texto seguido como un canal simple cuyo único objetivo era favorecer la comunicación. El principio clásico está presente en los cuadernos manuscritos y en los informes mecanografiados. Cuando se aprende a escribir, se interiorizan los principios básicos de la tipografía,

West, Suzanne. Cuestión de estilo. ACK Publish. Madrid, 1992.



entendida como forma de comunicación lineal. Lógicamente existen diferencias importantes entre tipografía y escritura pero, tanto manual como mecánicamente, es preciso emplear de forma heterodoxa el espacio blanco para jerarquizar la información y hacerla más accesible.

La composición clásica tiene como objetivo la combinación armónica de texturas en un marco compositivo simétrico y pasivo que no ofrezca imprevistos. Busca la linealidad, la simetría, el formalismo y el énfasis tipográfico se basa en los principios geométricos recuperados durante el Renacimiento. Se basa en un eje central y en unos márgenes cuya distribución tiene un fundamento geométrico, no aritmético. La composición clásica divide la página en márgenes y *zona viva* enfrentada a la mancha de la página siguiente. La doble página es el fundamento de la composición, si bien esta orientación sólo adquiere un verdadero sentido a partir del siglo XIX con William Morris y los seguidores del Arts and Crafts. Los márgenes dividen la página en dos espacios distintos: una mitad para la mancha y otra para los blancos.

En el principio clásico los márgenes se ajustan por razones de economía. En general, los blancos excesivos pueden entenderse como algo pretencioso y superficial. La encuadernación y otras consideraciones técnicas pueden reducir los blancos utilizados tantas veces para hacer anotaciones. La simetría es consustancial a la composición clásica y se acentúa con la doble página que equilibra el aspecto asimétrico de ambas. El interés visual se produce por los elementos en sí antes que por la estructura que los soporta. Un mayor número de columnas atentaría los principios de la composición clásica.

Lógicamente las páginas forman parte de una sucesión más compleja que es el libro, pero la página sencilla debe seguir a la hora de definir su estructura y sus márgenes pautas distintas de las de la doble página.

La composición clásica y la moderna coinciden en la idea de que la comunicación depende del orden. El sentido se visualiza mediante una jerarquización visual que se materializa en el cambio de tamaño, espaciado o el uso de las versa-





Doble página de la revista *Emigré* en la que puede verse su característico uso de la estructura en la que predominan los desequilibrios y no aparece con claridad ningún concepto compositivo.

les. Si estas variaciones son producto del capricho el resultado confunde al lector. Todo cambio de tamaño, contraste textura o posición implica una jerarquía visual que debe corresponder con el significado de la comunicación. La coherencia y la repetición determinan la estructura, pero precisan de recursos decorativos que señalen puntos de atención, función que tantas veces cumplen los gráficos y diagramas.

El equilibrio es el objetivo de la página, ya sea mediante la simetría u otras disposiciones. La armonía supone la coexistencia pacífica de los componentes en un equilibrio simétrico, más pasivo que activo; pretende evitar la diagonalidad y solo admite contrastes y cambios de escala moderados.

Stanley Morison, en sus *First Principles of Typography*, escribiría: «Algunos reclaman que el estilo apropiado para la época exige no sólo la elección de tipos sin remate, sino que además deben componerse de forma asimétrica, sin recurrir a las cursivas. Que los párrafos deben tener una composición maciza, sin sangrías, y que el aspecto global de la página debe alejarse al máximo de las antiguas prácticas. [...] En algunos ámbitos de hoy en día no se acaba de comprender muy bien el significado de la tradición. [...] Pero la tradición es algo más que el embal-



[134]

FUNDAMENTOS DE DISEÑO

5. Morison, Stanley.  
Principios fundamentales  
de la tipografía. Ediciones  
del Bronce. Barcelona.  
1998.

*samamiento ceremonial de formas que se han dejado a un lado tiempo atrás. La suma de experiencias acumuladas en un periodo de tiempo de duración mayor que la vida de un hombre, y unificadas por las sucesivas generaciones, no debe descartarse así como así. Por lo tanto, tradición es otra forma de decir unanimidad sobre principios básicos contrastados por el juicio, los errores y las correcciones de muchos siglos».<sup>5</sup>*

### La composición asimétrica y la estructura reticular

En la composición moderna la jerarquía se establece de un modo más complejo. No sólo cambia el tamaño o el espaciado de los elementos tipográficos; su ubicación en el soporte y las relaciones espaciales que entre ellos se establecen, determinan tensiones compositivas que afectan a la atención del espectador. La composición asimétrica surgió como reacción al agotado uso de la disposición clásica. Los movimientos de vanguardia, al margen de la comunicación, utilizaron la composición pictórica con textos como un recurso expresivo más. Tales experiencias sentarían las bases de una nueva organización del espacio impreso. La asimilación de los principios de las vanguardias modificaron las proporciones tradicionales en favor de una distribución más compleja de los espacios blancos.

Las controversias en torno a la simetría de la página dieron lugar a nuevas formas de organización gráfica basadas en una jerarquización dinámica, no lineal. Esa nueva distribución del texto y la imagen devino en estructuras complejas capaces de organizar en un orden asimétrico los componentes del impreso pero con el objetivo no sólo de conseguir una composición más atractiva. Esta disposición no lineal permitía integrar en un nuevo orden elementos diversos, modificar su tamaño y proporción en una mayor diversidad de formatos. La abundancia de imágenes, sobre todo fotográficas, en los impresos hizo necesaria esta nueva forma de organización reticular.

En la retícula el espacio se divide en módulos de igual tamaño que estructuran el espacio de la página. El espacio





Primera página del diario francés L'Équipe en la que la disposición asimétrica permite organizar jerárquicamente los contenidos.

así dividido organiza la disposición de los elementos gráficos al determinar las posiciones que pueden ser ocupadas por texto e imagen, así como las combinaciones permitidas. «Con la retícula, una superficie bidimensional o un espacio tridimensional se subdivide en campos o espacios más reducidos a modo de reja. [...] La altura de los campos corresponde a un número determinado de líneas de texto»<sup>6</sup> El diseño reticular se inicio

6. Müller-Brockmann, Josef. Sistemas de retículas. Gustavo Gili. Barcelona, 1982.

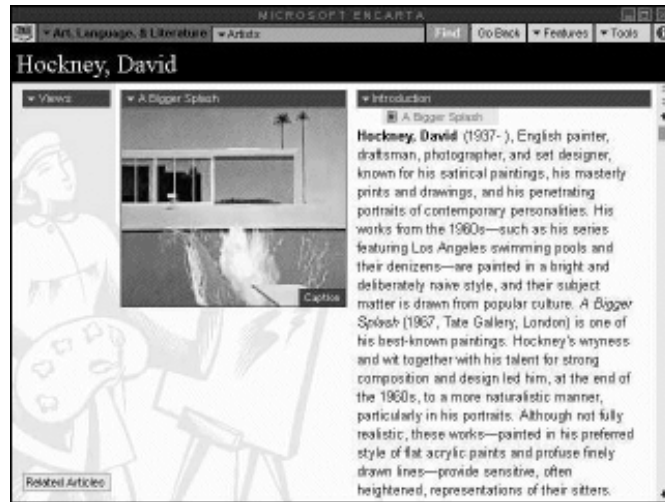




[136]

FUNDAMENTOS DE DISEÑO

Microsoft Encarta '95. La disposición reticular divide el espacio en tres columnas destinando una de ellas al contenido del artículo. De esta forma, al tratarse de una columna más estrecha, el texto se lee con mayor comodidad.



con el desarrollo de las publicaciones periódicas, diarios y revistas, que debían incluir material muy diverso al tiempo que mantenían una coherencia formal suficiente. Como cabe pensar la retícula no sólo surgió como una solución técnica a la organización de la página, sino como una propuesta ideológica ligada a planteamientos racionalistas. Como señalaba Josef Müller-Brockman, «el empleo de la retícula como sistema de ordenación constituye la expresión de cierta actitud mental en que el diseñador concibe su trabajo de forma constructiva. Esto expresa una ética profesional: El trabajo del diseñador debe basarse en un pensamiento de carácter matemático, a la vez que debe ser claro, transparente, práctico, funcional y estético».<sup>7</sup>

7. Müller-Brockmann, Josef. *Sistemas de retículas*. Gustavo Gili. Barcelona, 1982.

En el desarrollo del sistema reticular hay motivos funcionales de fácil comprensión. La variedad del material gráfico y la diversidad de relaciones entre los componentes de ese material hizo precisa la distribución modular.

Pero en el origen de la retícula hubo un fuerte componente ideológico como se desprende de los argumentos esgrimidos por sus más convencidos defensores: «La representación ordenada de hechos, de procesos, de acontecimientos, de soluciones a problemas, debe ser, por causas sociales pedagógicas, una





*contribución constructiva a la situación cultural de la sociedad y expresión de nuestra conciencia de las propias responsabilidades».*<sup>8</sup>

La retícula está ligada igualmente al desarrollo de los formatos estandarizados de papel y a la expansión de la identidad corporativa. De forma paralela la distribución modular y la identidad corporativa se extendieron con la fuerza que las grandes compañías multinacionales lo hicieron por el mundo.

Desde una perspectiva práctica la retícula admite diversas formas de organización. Una retícula con pocos campos favorece la coherencia del impreso pero dificulta la organización de elementos gráficos muy diversos. Una retícula con muchos campos es más flexible, pero puede conducir a un diseño escasamente sistemático.

**8.** Müller-Brockmann, Josef. Sistemas de retículas. Gustavo Gili. Barcelona, 1982.





[138]

FUNDAMENTOS DE DISEÑO

