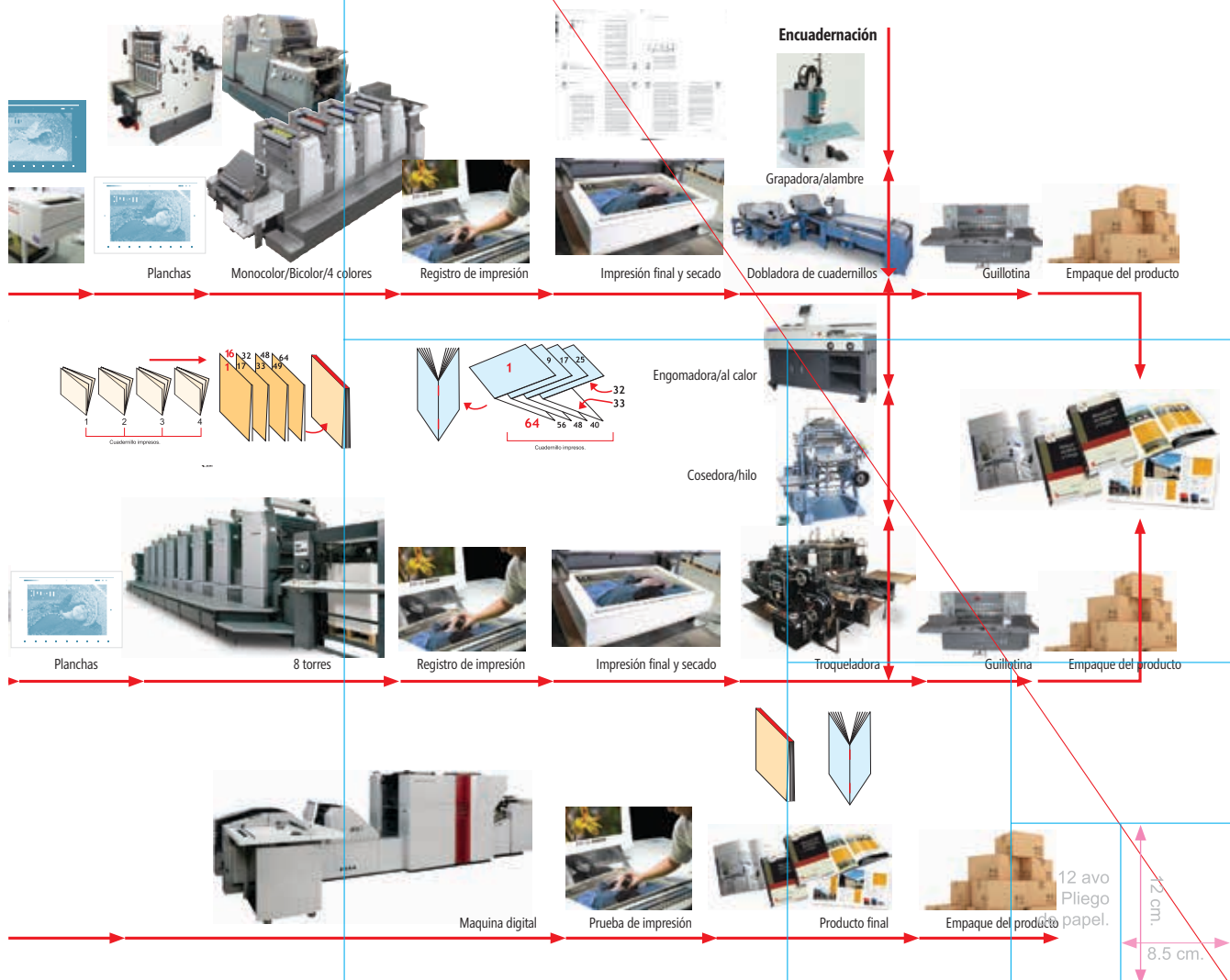


ASPECTOS TÉCNICOS del diseño y la imprenta

Desde el papel comienza la pre-prensa y el diseño editorial

ACTUALIZADO

Nubardo Coy



FUNDACIÓN EDICIONES CLÍO

ASPECTOS TÉCNICOS del diseño y la imprenta

Desde el papel comienza la pre-prensa y el diseño editorial

ACTUALIZADO

Nubardo Coy

© **Aspectos técnicos del diseño y la imprenta**
© Nubardo Coy

ISBN: 978-980-12-4126-3.
Depósito legal: lf 06120106862397

Corrección de textos: David Guardia.
Portada: Nubardo Coy
Diagramación, diseño y montajes: Nubardo Coy

Primera edición: 2010
Impreso en: INNOVAGRAFÍA 72HRS C.A.
Caracas, Venezuela

Segunda edición actualizada: 2022
Dr. Jorge F. Vodovic
Director Fundación Ediciones Clío
ORCID:<https://orcid.org/0000-0001-8148-4403>

PRÓLOGO

Es placentero encontrar en este libro, un manual gráfico absolutamente práctico que responderá muchas preguntas y dudas tanto a profesionales como iniciados en el fascinante mundo de las Artes Gráficas, hay una brecha entre la teoría y la praxis en el medio impreso que se ha desbordado debido al avance de las tecnologías electrónicas. En nuestra región es muy escasa y casi nula la participación de gestores públicos o privados en el área de la investigación y divulgación de temas referidos a las artes gráficas tal como lo observamos en USA , Europa y Asia donde existe una tradición de las artes del libro, Diseño e Impresión , el camino a recorrer aquí es tortuoso y desanimaría a cualquiera menos a nuestro amigo Nubardo Coy que a manera de orfebre teje como un tapiz los procesos de impresión desde el diseño hasta el impreso, su amor por las artes gráficas se inició desde el grabado hasta su paso por las imprentas de Maracaibo, es ese encuentro que ha provocado en Nubardo un apetito insaciable con olor a tinta y papel en el fragor del concierto mecánico de las prensas a la maravillosa emoción de la reproducción del original multiplicado en cientos y miles de impresos.

Hoy asistimos cada vez a revoluciones en la imagen electrónica, el libro digital convive en nuestra vida diaria sin embargo el Layout o Mise en Page, el matrimonio entre la tipografía e imagen, sigue siendo el mismo desde los Incunabula del s. XV hasta nuestra época caracterizada por la velocidad de las comunicaciones, un día el libro será un objeto artesanal en museos, despojado de su función los artistas y diseñadores encontrarán fuentes de inspiración donde dejarán su impronta tal como la famosa mano pintada en el arte rupestre.

Es nuestro mejor deseo que este libro-manual estimule a neófitos y profesionales la pasión inagotable del conocimiento de la imagen en constante evolución y estamos convencidos que su autor continuará investigando y compilando desde su docencia en La Universidad del Zulia (LUZ), iluminando a las nuevas generaciones de diseñadores enamorados de la gráfica.

Jaime de Albarracín
Calígrafo & Diseñador
Lima, 2010

Me resulta difícil hablar de diseño gráfico, editorial y pre-prensa en la actualidad, en tanto que implica expresar experiencias y conocimientos a jóvenes diseñadores gráficos que aún no cuentan con los conocimientos de software de maquetación y términos.

PRESENTACIÓN

Tras un largo haber de participación en, talleres y conferencias a lo largo de todo el país puedo decir que son muy pocos los estados de Venezuela que trabajan con editorial y pre-prensa. Esto se debe a que la mayoría de las universidades e institutos que se dedican a formar diseñadores gráficos, parten de la convicción de graduar diseñadores integrales. Creo que para que sean diseñadores integrales necesitan ser formados como tales. Lo que sí creo, es que la carrera de licenciatura en diseño gráfico ya tiene suficiente tiempo como para pensar en crear las especialidades que están muy marcadas en la actualidad en el diseño gráfico como diseño Web-multimedia o diseño editorial.

Desde que aparecieron los primeros ordenadores en los años 80 en el país, se dijo que el libro impreso desaparecería, pero falta mucho tiempo para esto, aún cuando los avances de la tecnología ha desarrollado nuevos programas especializados para cada área del diseño gráfico, editorial, multimedia y páginas WEB.

Muchos correctores y lectores, prefieren corregir y leer en papel que en pantalla, por eso sigo diciéndoles que para poder hacer una revista, periódico o cualquier publicación electrónica o los llamados *papel digital*, debemos tener los conocimientos de publicación, conocer su función y los parámetros que determina cada una y a quién va dirigida, para que el lector, al navegar un libro electrónico al igual que el impreso, puedan leerlo sin dificultad.

Espero que la experiencia en las imprentas, en editoriales del país y en la universidad, pueda ser de utilidad para todos los estudiantes de diseño gráfico y diseñadores que deseen incursionar en el desarrollo del diseño editorial, en pre-prensa y en el campo de los talleres de las imprentas y las editoriales.

Todo esto me lleva a una reflexión final. Cuando estudié arte, escuchaba decir *“hago pintura y dibujo abstracto porque no sé dibujar”*. Hoy escucho, *“hago multimedia y páginas Web, porque no conozco los software ni el trabajo editorial”*.

Este es un resumen breve y simple de las bases de la pre-prensa y los talleres de litografía offset. No pretende ser un tutorial, sólo son unos consejos básicos, para quienes quieran incursionar en el mundo de la pre-prensa, y las artes graficas.

Desde el papel comienza la pre-prensa y el diseño editorial.

Nubardo Coy / Diseñador grafico/ Profesor de PPI y PP3 LUZ
Maracaibo, 2010



"Desde el papel comienza la pre-prensa y el diseño editorial"
Nubardo Coy

El papel y los tamaños ISO

Material plano y fino fabricado en forma de hojas, formado por fibras vegetales (principalmente celulosa y, a veces trapos) que se usa como soporte para la escritura y el dibujo.

El papel fue inventado en China a comienzos de nuestra era, y difundido por los árabes. Su invención y propagación representó un gran avance en la difusión de la cultura y la información, ya que era un material mucho más barato, versátil y fácil de preparar, que el pergamino o el papiro, usados hasta entonces.

Existen muchos tipos de papel, desde los de mayor calidad dedicados al dibujo artístico y las impresiones de lujo (fabricados a base de celulosa y trapos), al papel prensa (hecho de pasta de maderas baratas). La calidad del

papel depende, pues, del material con el que estén hechos, el grosor (gramaje) que tenga, de las diferentes terminaciones (calandrado, estucado). Además como soporte de escritura y dibujo, el papel se usa para proteger materiales, empaquetándolos, para filtrar líquidos, como soporte de otros medios, etc.

La aparición de los procesos mecanizados de fabricación del papel representó un nuevo avance. La elección del tipo de papel en particular y su tamaño, determinarán los precios de la impresión final. También el formato de la pu-

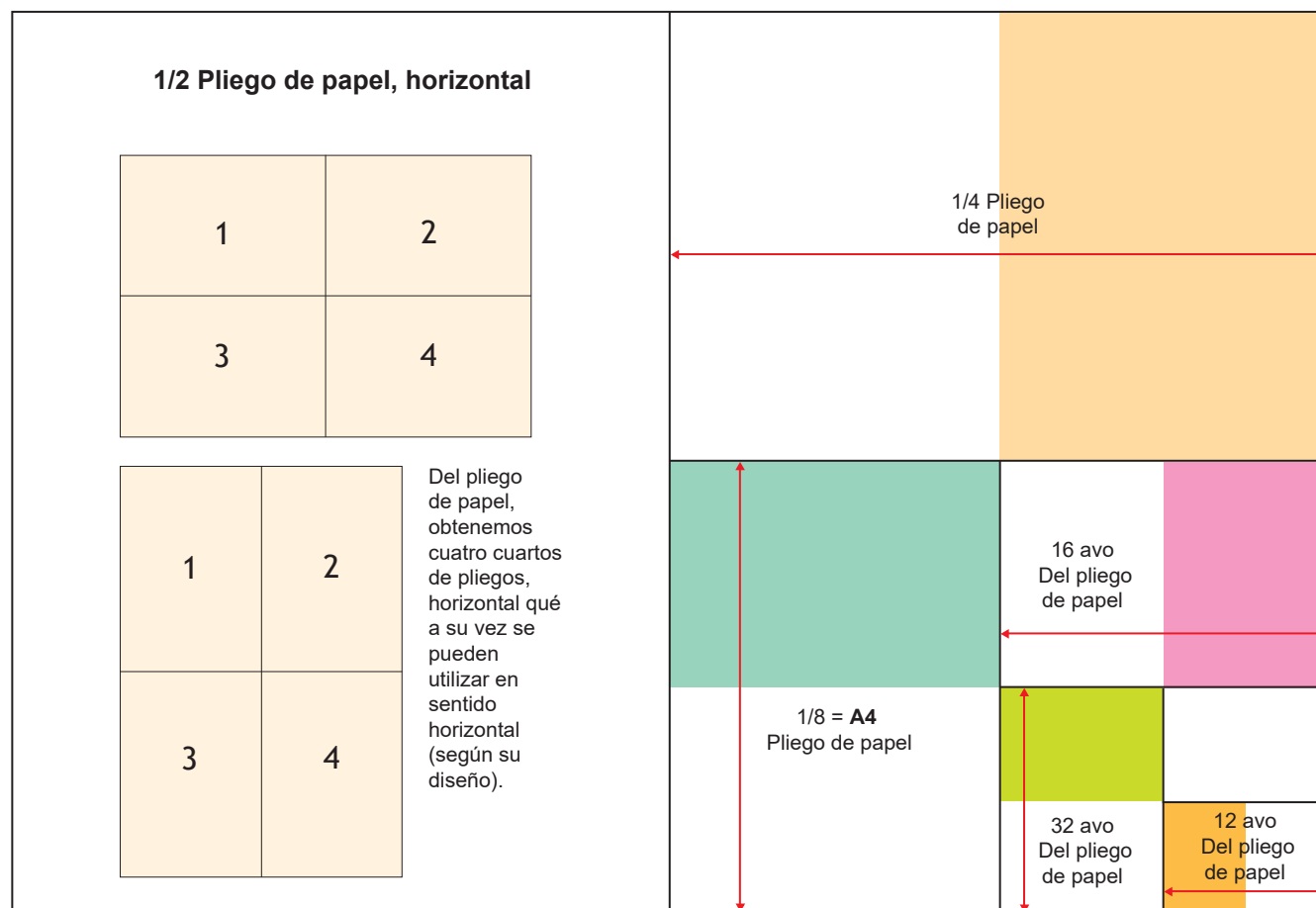


blicación, determinarán el estilo y tipo de retícula a utilizar, haciendo inconvenientes unas y apropiadas otras. Así, por ejemplo, cada clase de papel ofrece un nivel distinto de absorción de la tinta, variando así el comportamiento de los colores. En el proceso de compaginación y en la elección del diseño de la retícula base, es necesario hacer una consideración previa sobre el tipo y formato de papel a utilizar. El uso económico del papel es una decisión esencial que corresponde al diseñador.

Los tamaños ISO son siempre la mitad del tamaño superior, características que permiten utilizar los trozos sobrantes. Los británicos y americanos, sin embargo, son abiertos, a pesar de que la mayoría se puede doblar en subdivisiones proporcionadas.

En el caso británico, los tamaños reciben nombres como elefante, y sin cortar ni doblar miden desde las 17 x 13,5 pulgadas a las 30 x 22. Algunos de estos tipos todavía se utilizan en libros especializados editados a pequeña escala, aunque los tamaños británicos o “imperiales” van siendo sustituidos por las métricas ISO. En la práctica sólo existen tres tamaños importantes de papel cortado americano: la carta americana 8,5 x 11 pulgada, el legal 8,5 x 14 pulgada, y el A3 americano 17 x 11 pulgada, aparte del formato de pruebas de este último, ligeramente mayor, que mide 18 x 12 pulgadas. Casi todos los diseñadores importantes trabajan con los tamaños ISO. Con toda la importancia de los tamaños de ese país vienen dado por las máquinas que utilizan los diseñadores, como

División del papel en sentido horizontal



impresoras láser y escáner, que están pensadas en primera instancia para los diseñadores.

Papel Biblia (Bible paper, Premium Book paper, India paper): Papel opaco muy fino, muy resistente a la tensión, estirones y dobleces que acepta muy bien la impresión. Se suele usar para imprimir libros gruesos o de calidad, que necesitan uso intenso y reducido peso, como es el caso de las Biblias, misales, diccionarios o similares. Se hace generalmente con pasta mecánica y sus gramajes son inferiores a los 50 g.m².

Papel calandrado (Calendered paper): Papel que se ha pasado por la calandria para que tenga un acabado satinado y suave.

Papel cebolla, Papel vegetal (Onionskin paper): Papel translúcido hecho de fibras vegetales, que se usa para proteger material gráfico

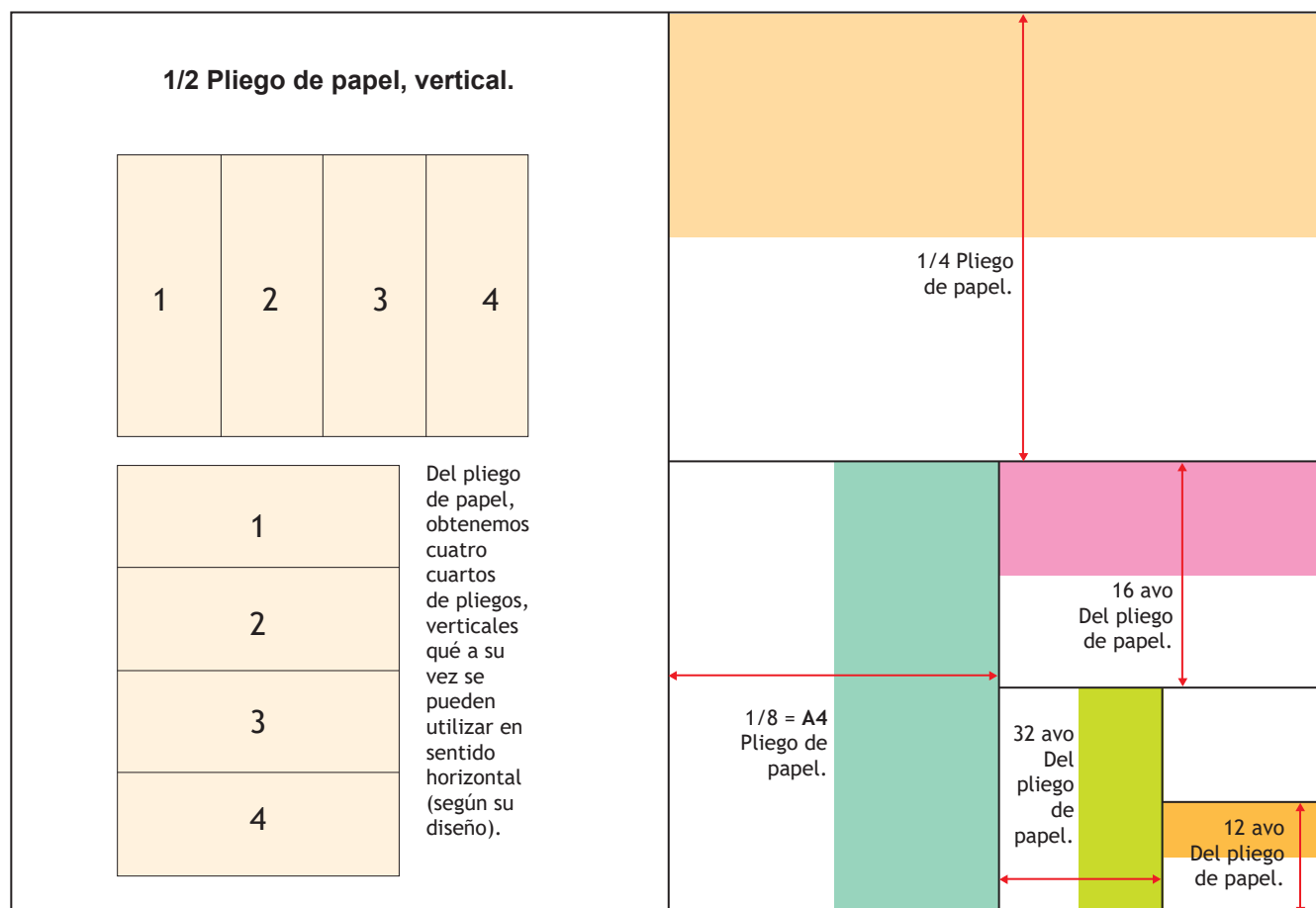
original, fotografías, ilustraciones etc., o como base para camisas, en artes finales. También se usa para calcar con lápices, copiar dibujos o motivos.

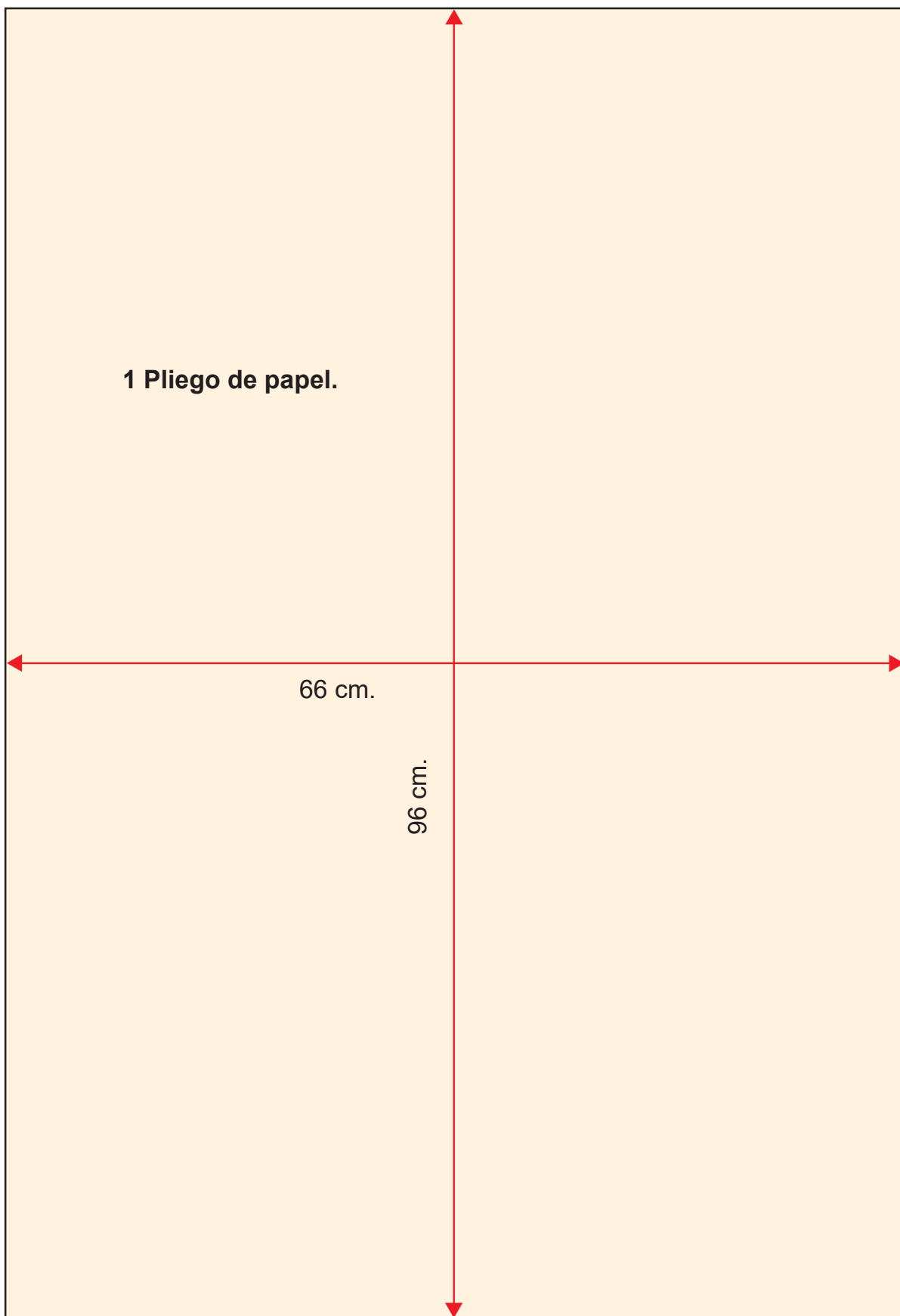
Papel verjurado (Laid paper): Tipo de papel cuya característica especial, es la de tener una textura de rayas paralelas perceptible al tacto y al ojo.

El estucado, de acabado aparentemente artesanal y se usa en papelería, cartas, tarjetas, sobres.

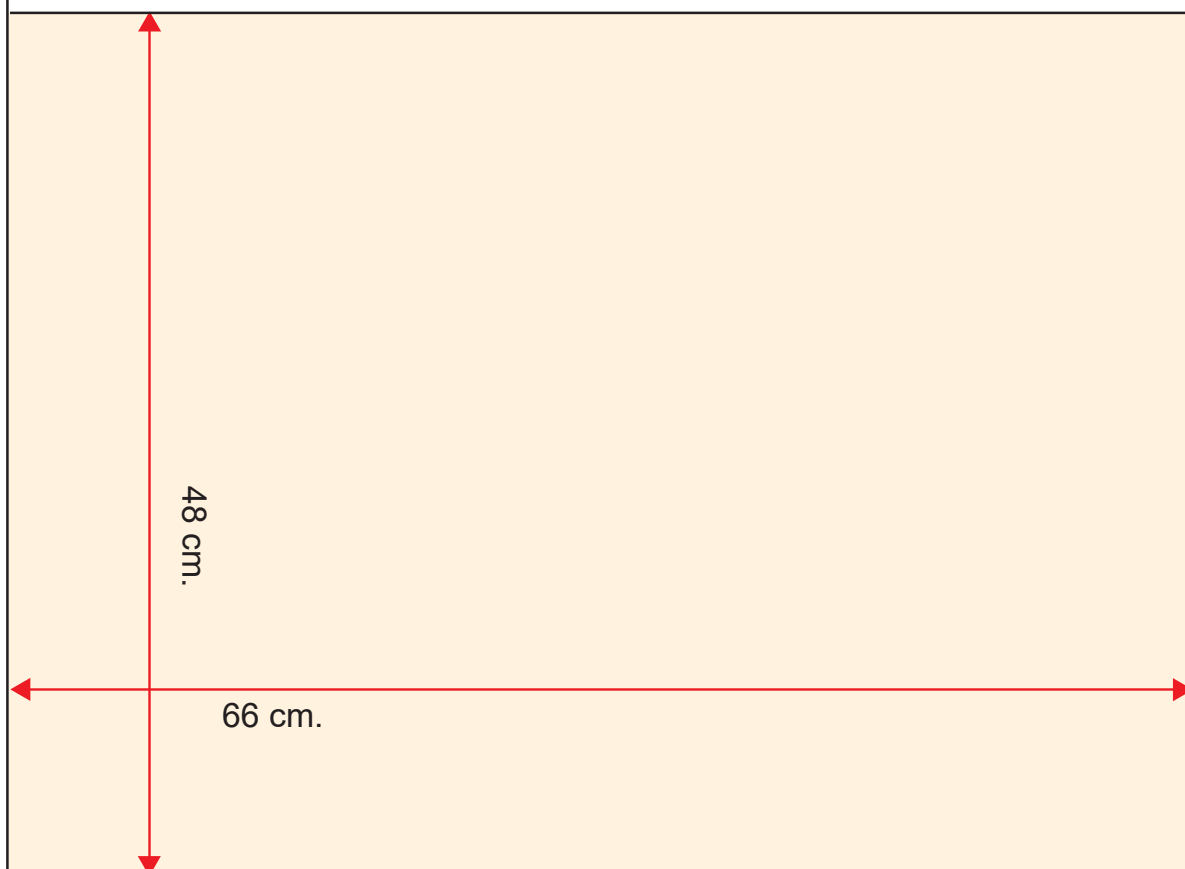
Papiro (Papyrus): Soporte para la escritura y el dibujo que se obtiene aplastando y preparando los tallos de la planta del papiro, que crece en las orillas de algunos ríos, especialmente en el Nilo. Fue muy utilizado en la antigüedad junto con el pergamino hasta, la invención del papel.

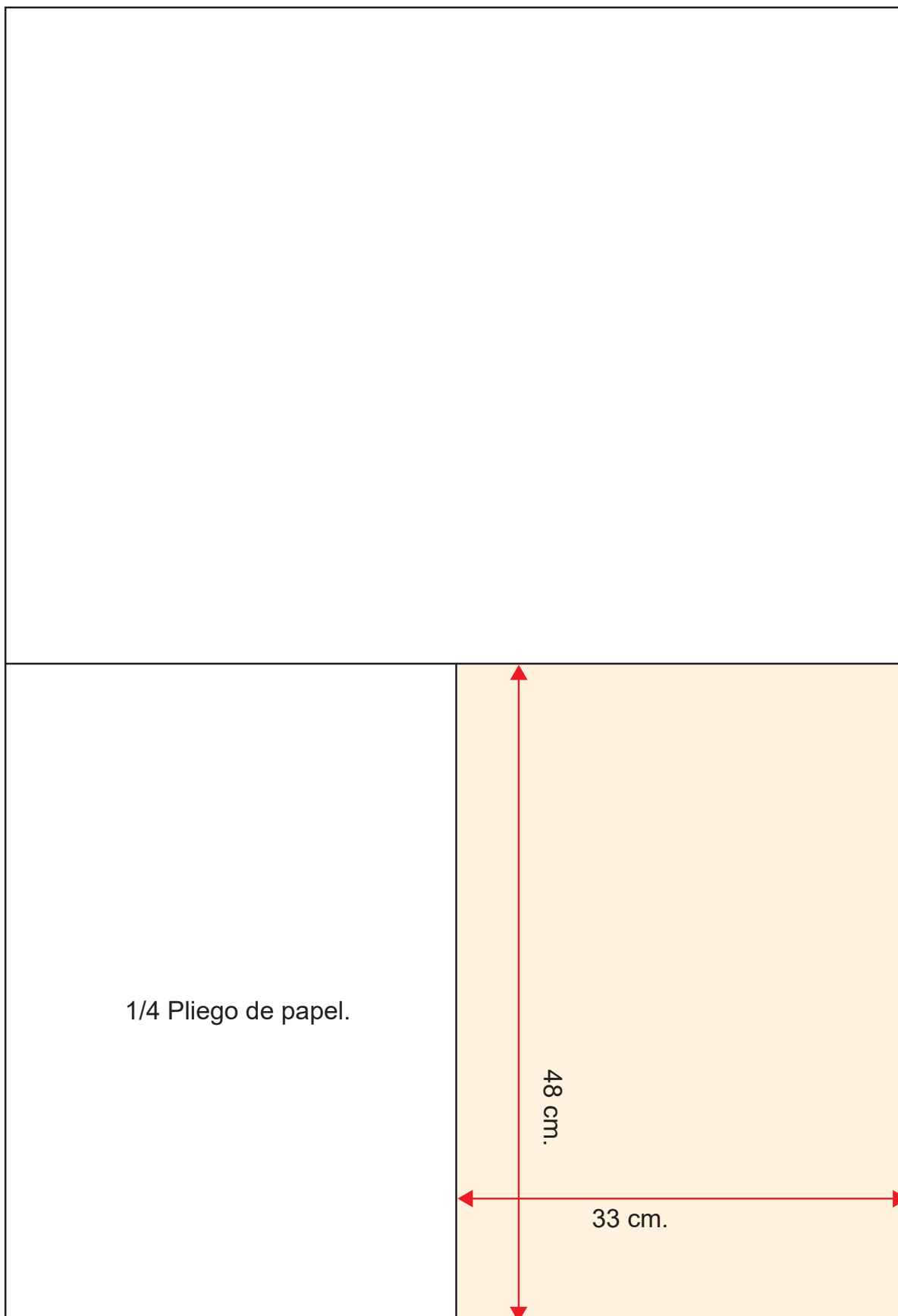
División del papel en sentido vertical

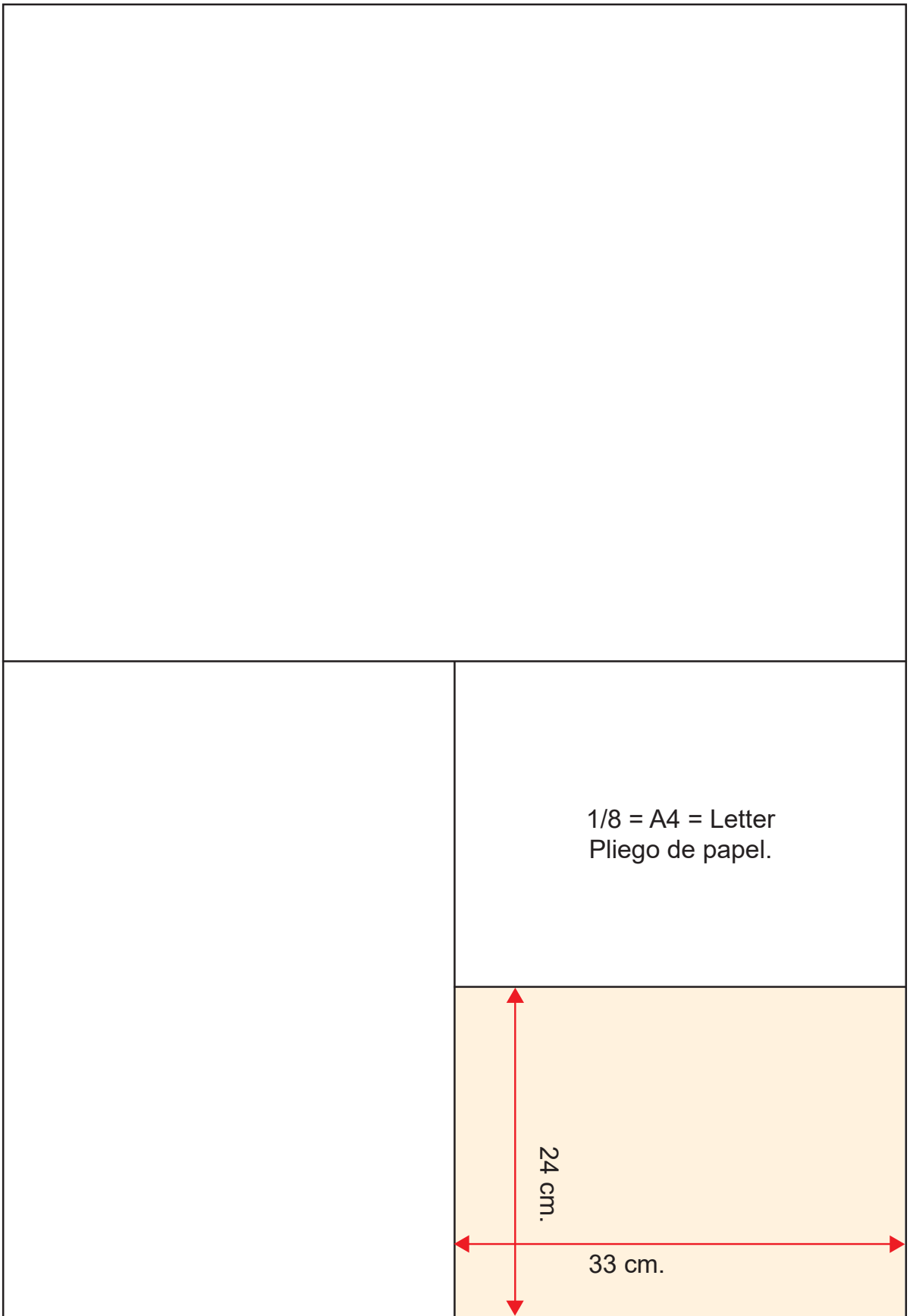


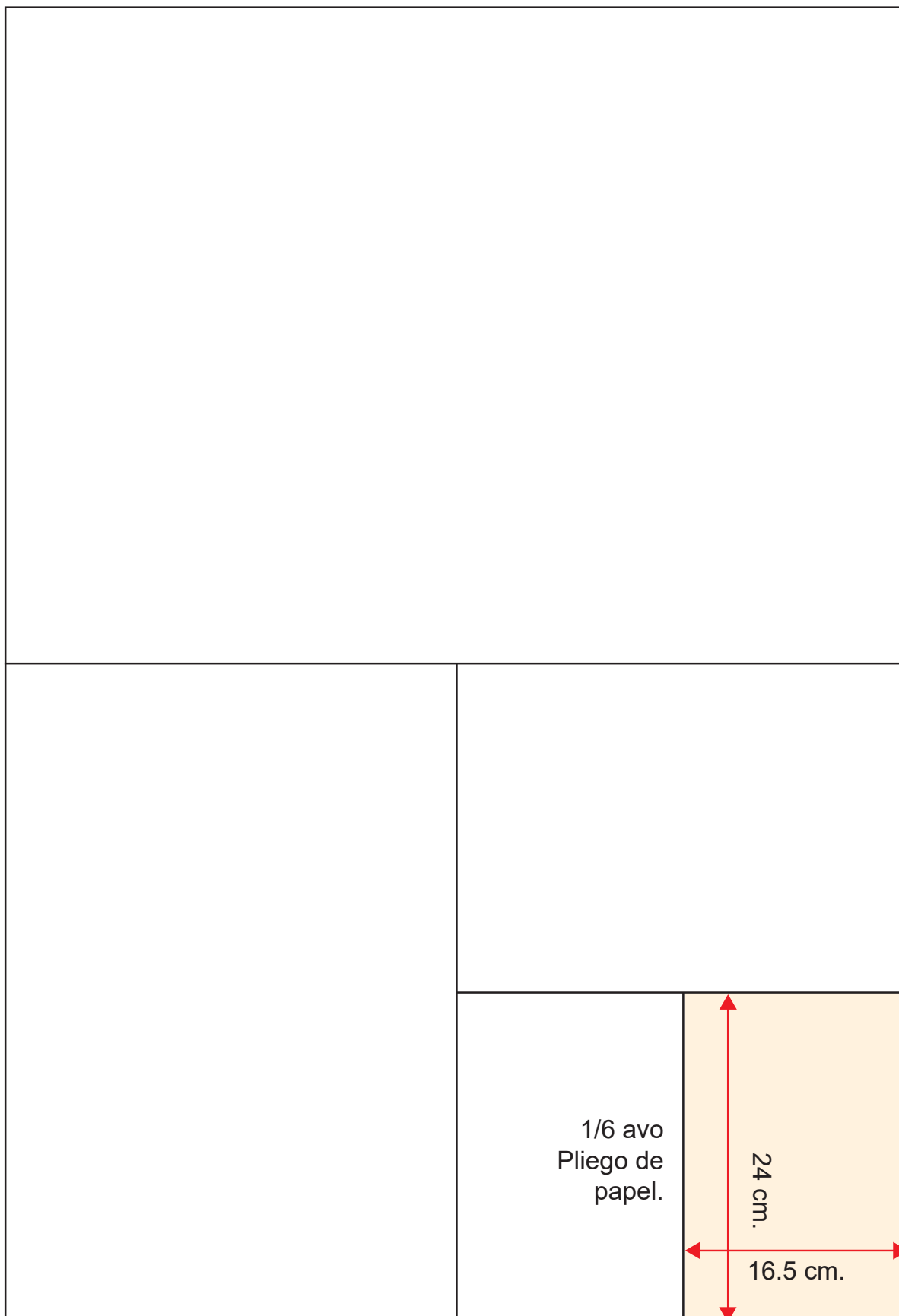


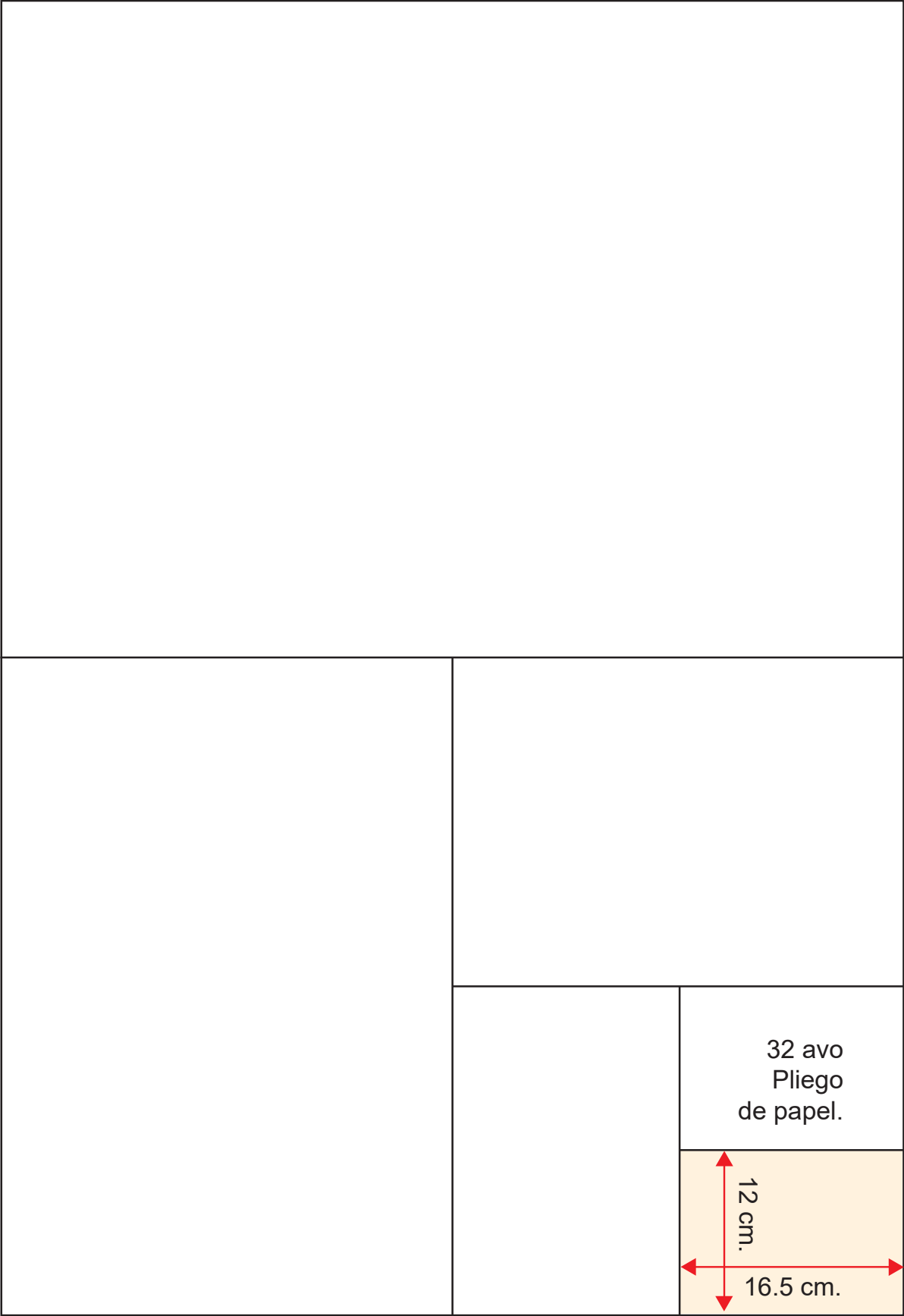
1/2 Pliego de papel.





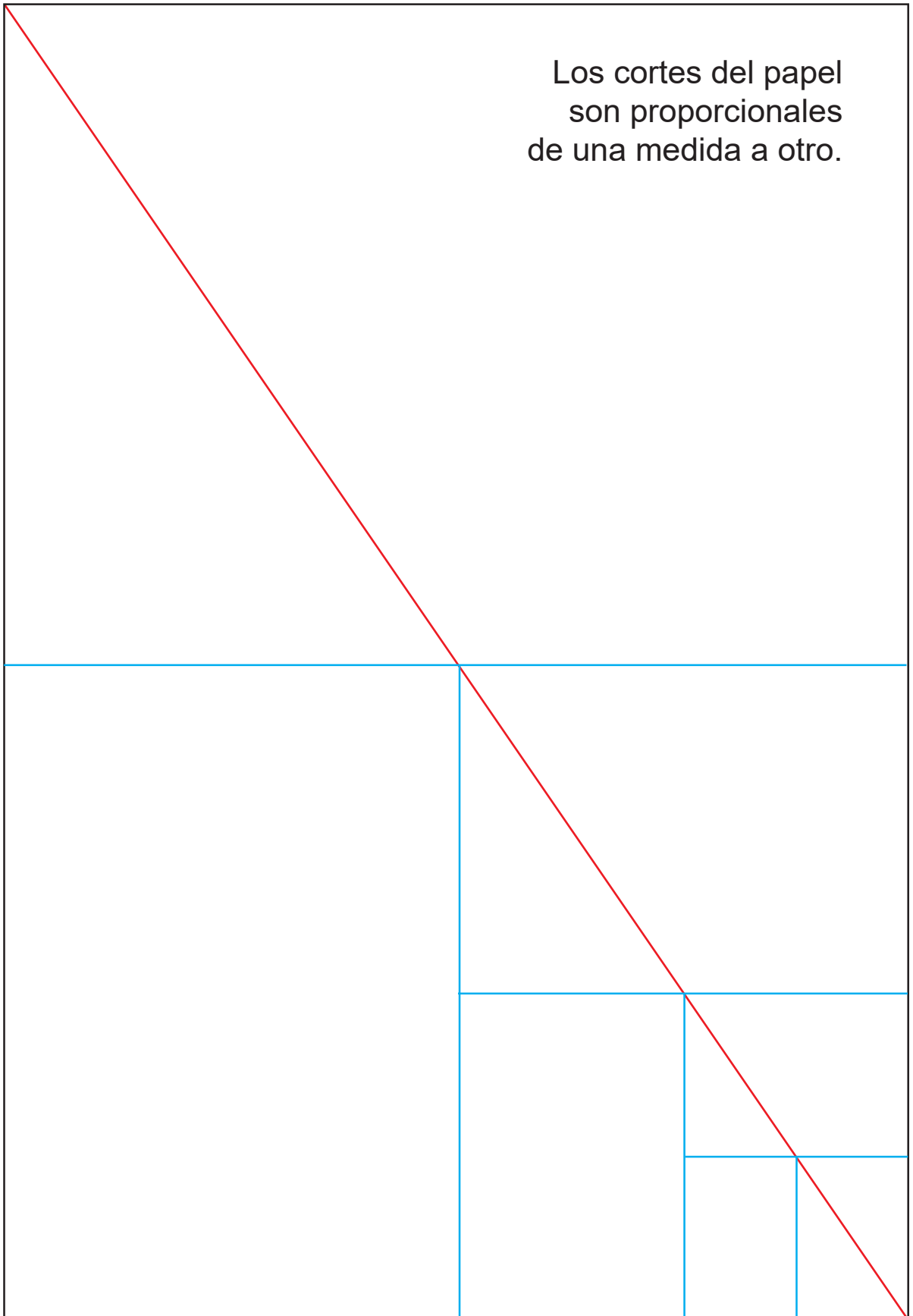








Los cortes del papel
son proporcionales
de una medida a otro.



Planchas y papel

Medidas comunes de formatos utilizados por diseñadores e imprentas.

Plancha 1 pliego

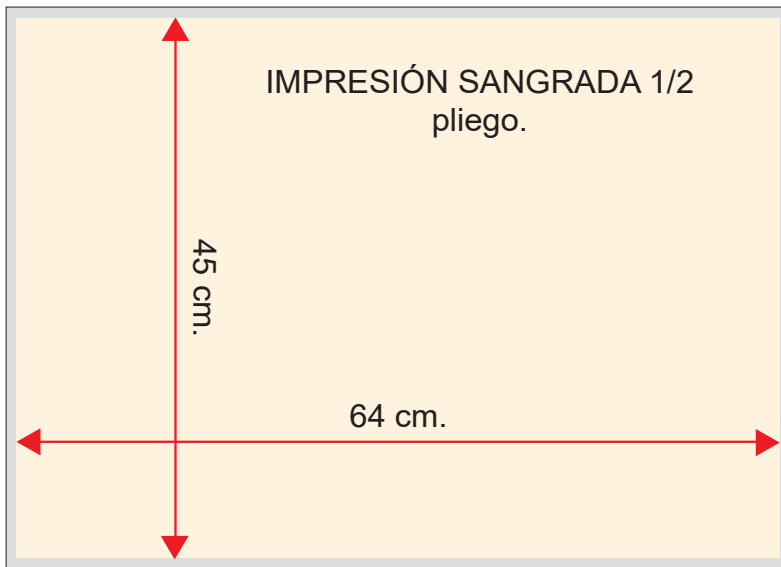
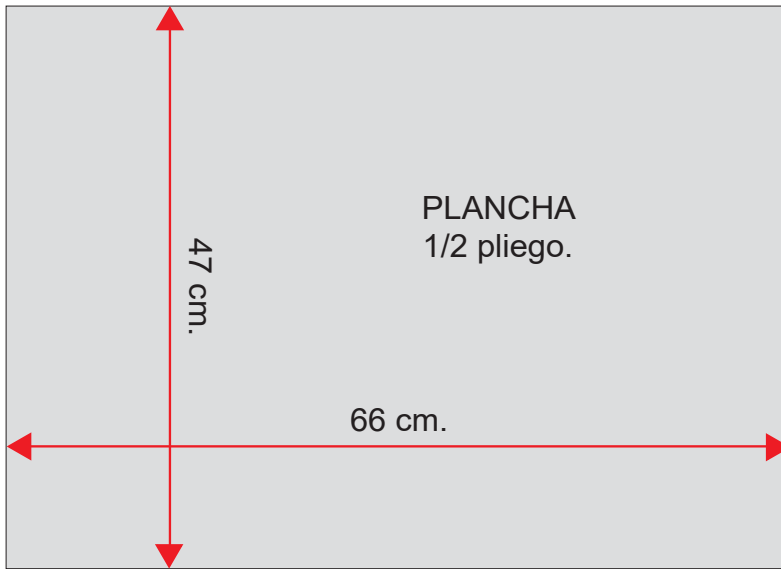
1/2 pliego

1/4 de pliego

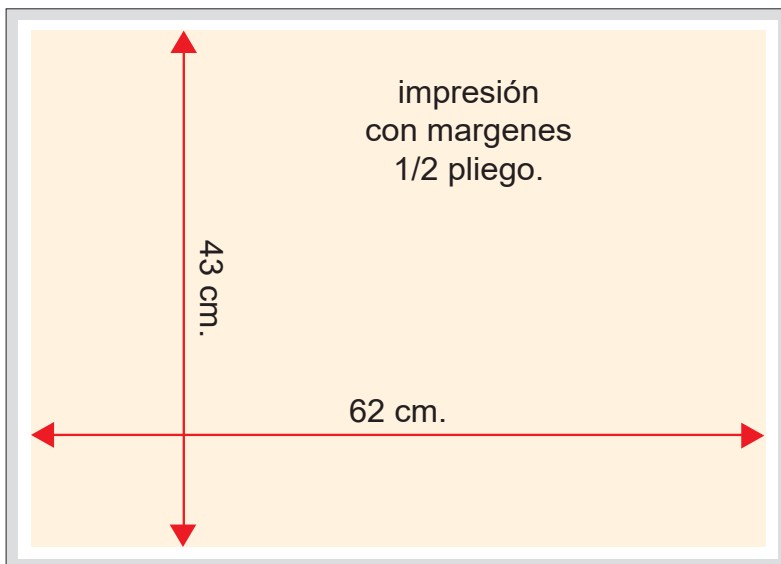
Papel 1/8 de pliego

16 avo

La plancha puede ser positiva o negativa, y siempre entrará en forma horizontal, las pinzas arrastran el papel por la parte inferior es por donde toma la guía de impresión los impresores.



Impresión sangrada es cuando se toma el máximo del papel y no lleva margen, recuerda siempre dejar 1 cm., por los cuatro lados para que de esta forma se puedan colocar las guías de corte, registro e impresión.



Impresión con márgenes en blanco, éstos pueden ser regulares o irregulares; de acuerdo al diseño utilizando, el máximo del papel, recuerda siempre dejar 1cm., por los cuatro lados para que de esta forma, se puedan colocar las guías de corte, registro e impresión.

Medida, máximas del papel y las planchas de impresión

La impresión **Offset** se realiza mediante planchas metálicas (generalmente de aluminio) tratadas y fijadas sobre *cilindros*, de modo que hay una plancha por cada color que se quiera imprimir, o en el caso de la cuatricromía, por cada uno de los cuatro **colores** (*cian, magenta, amarillo y negro*). De este último modo se obtiene papel impreso con imágenes a todo color

superponiendo, mediante varias pasadas, las distintas tintas sobre el soporte. La cantidad y proporción de cada una de las tintas básicas que se usan en el proceso de impresión, así como la transparencia parcial de éstas, darán lugar a una impresión full color con un buen degradado de los tonos.

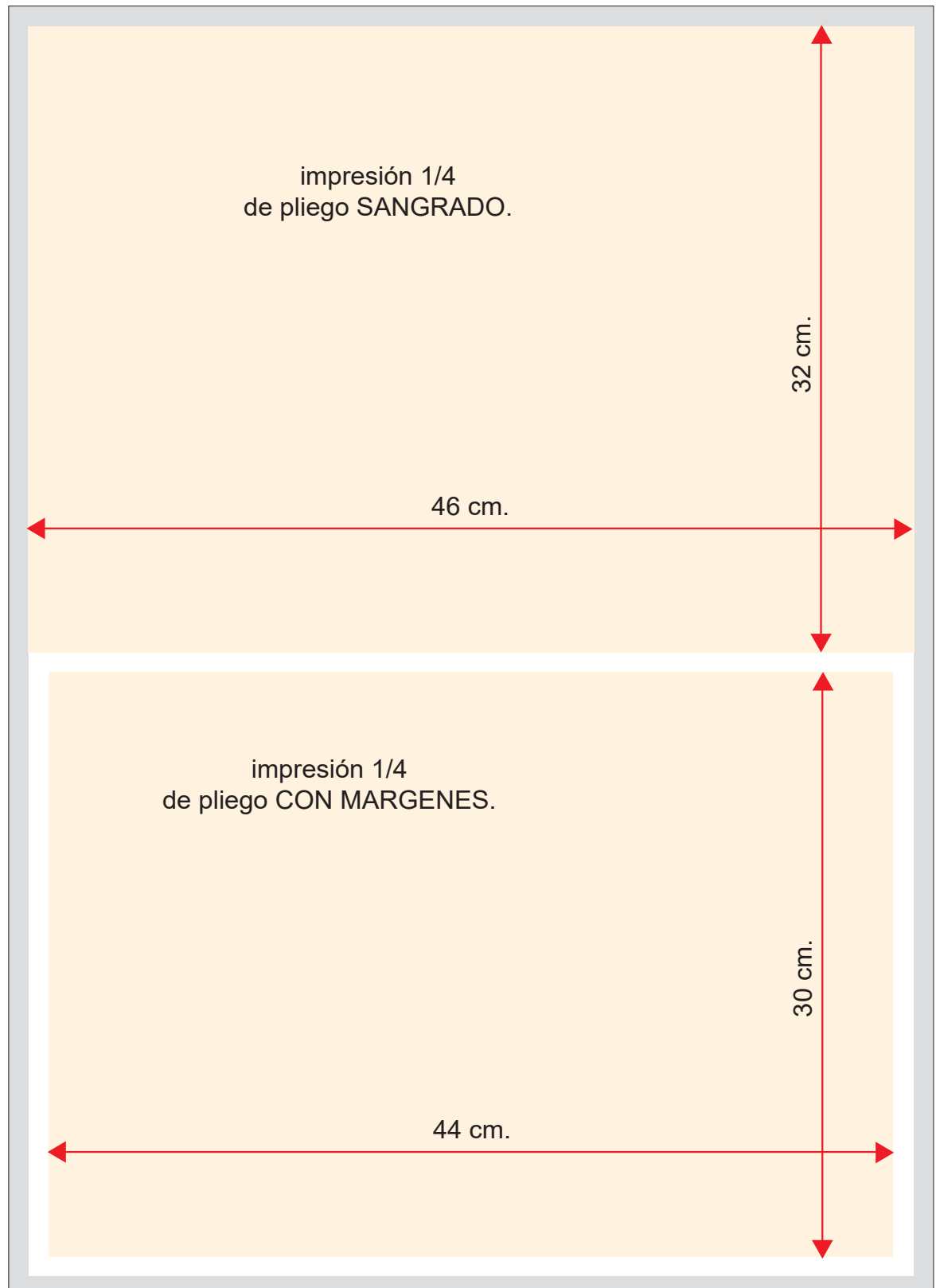


Impresión sangrada utilizando el máximo del 1/2 pliego de papel y la mancha de la impresora, la imagen gana 2cm, de ancho y 2cm, de alto. Ésta da la sensación que la imagen continua.

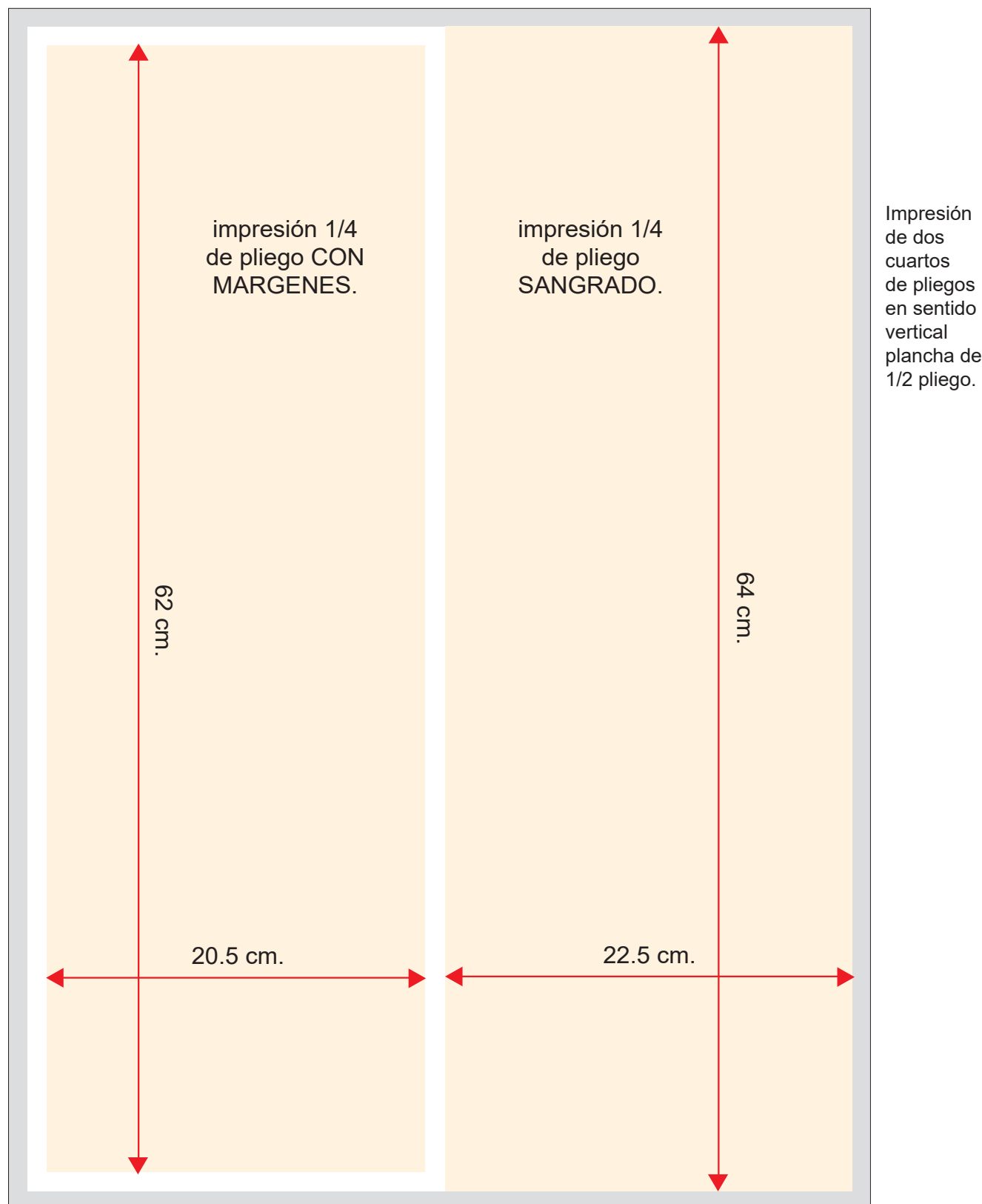
Impresión en 1/2 pliego de papel dejando 1cm. de margen por cada lado. Ésta da la sensación de una imagen cerrada.

Impresión de dos 1/4 de pliegos en 1/2 pliego de papel.

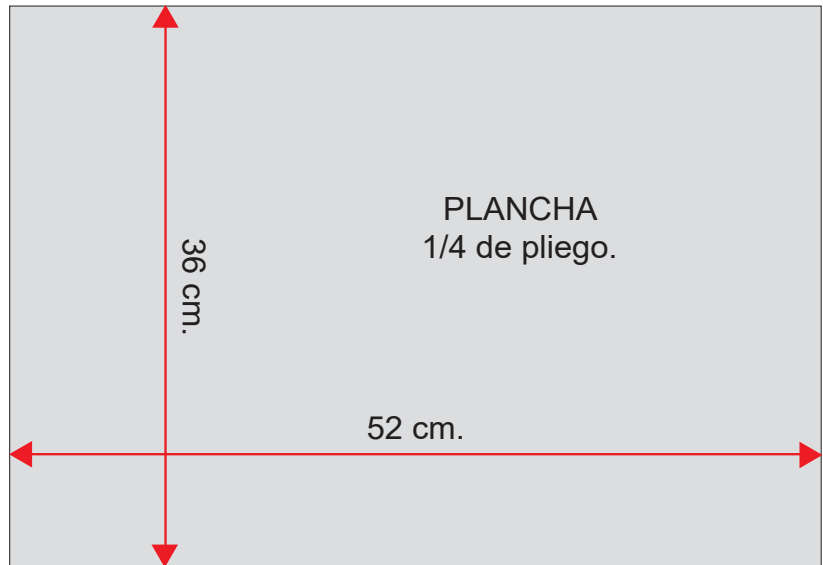
Impresión de
dos cuartos
de pliegos
en sentido
horizontal
plancha de
1/2 pliego.



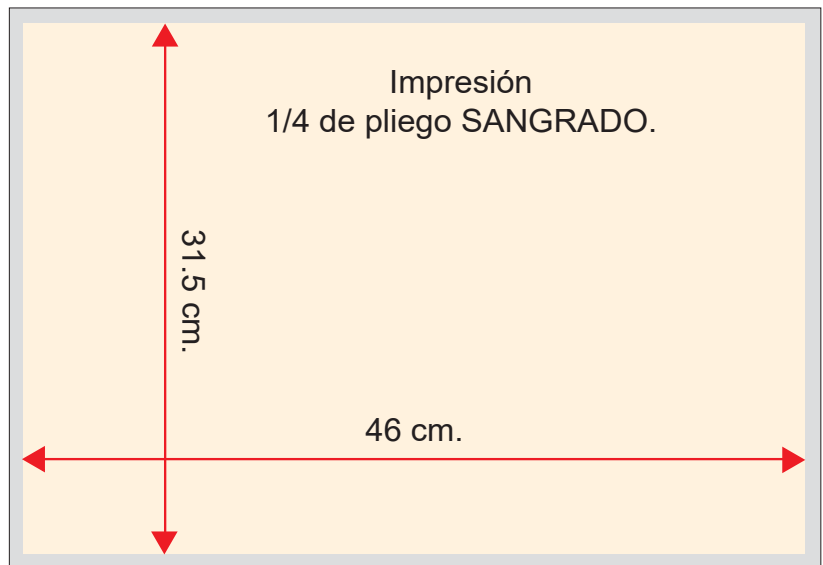
Tanto en forma horizontal como vertical se utiliza la misma cantidad de papel, lo que cambia es el diseño.



La plancha puede ser para impresión en positiva o negativa, y ésta siempre se coloca en forma horizontal en la prensa.



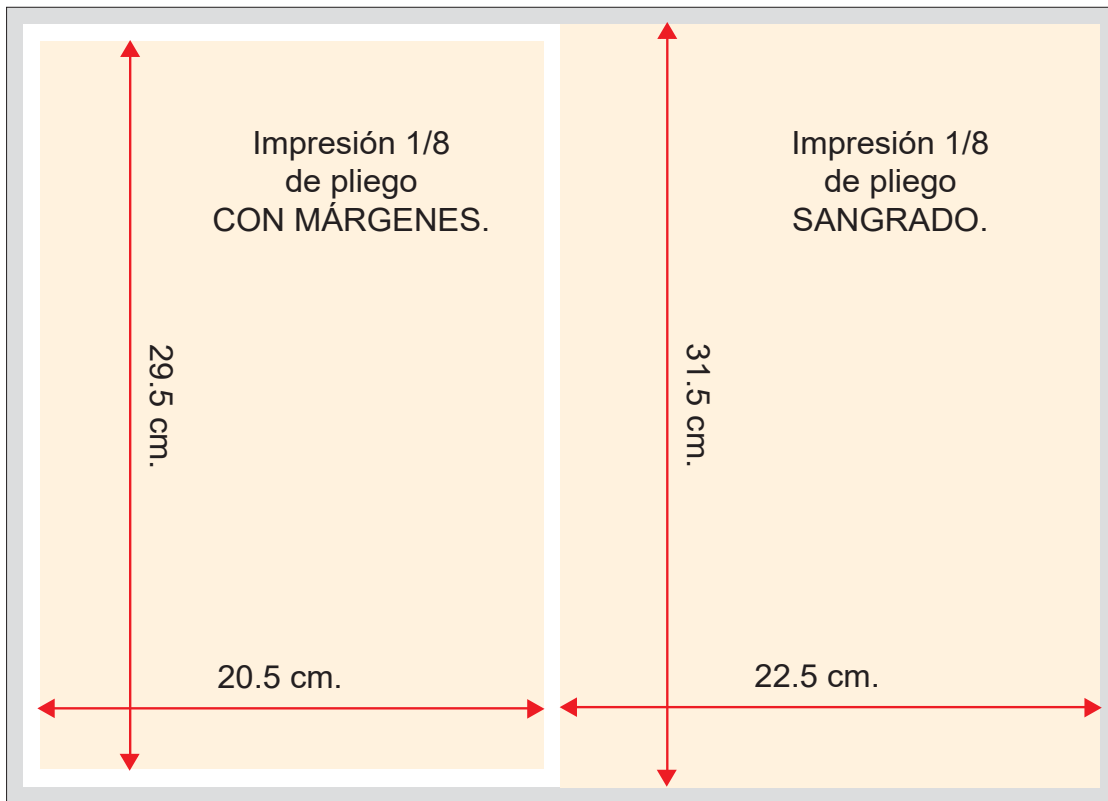
Impresión sangrada es cuando se toma el máximo del papel, recuerda siempre dejar 1cm., por los cuatro lados para que de esta forma se puedan colocar las guías de corte, registro e impresión, y el espacio para que las pinzas arrastre el papel.



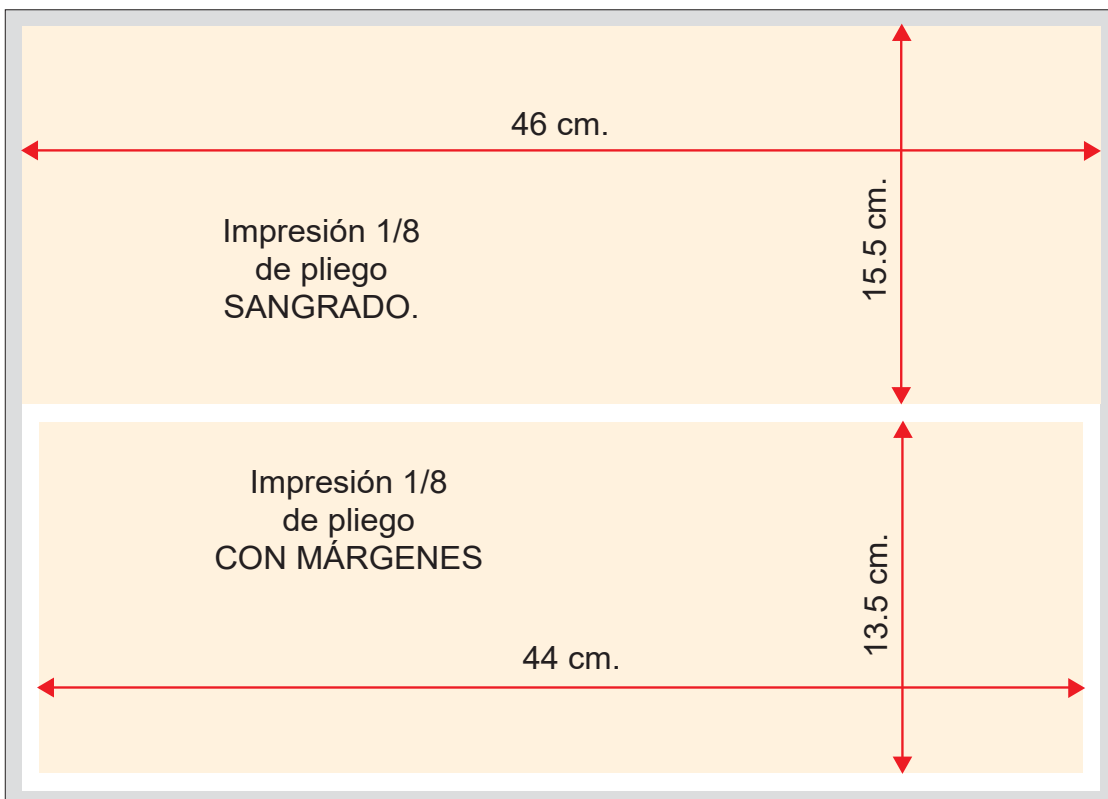
Impresión con márgenes en blanco, éstos pueden ser regulares o irregulares de acuerdo al diseño, utilizando el máximo del papel.



Impresión de dos 1/8 de pliegos en 1/4 de pliego de papel.

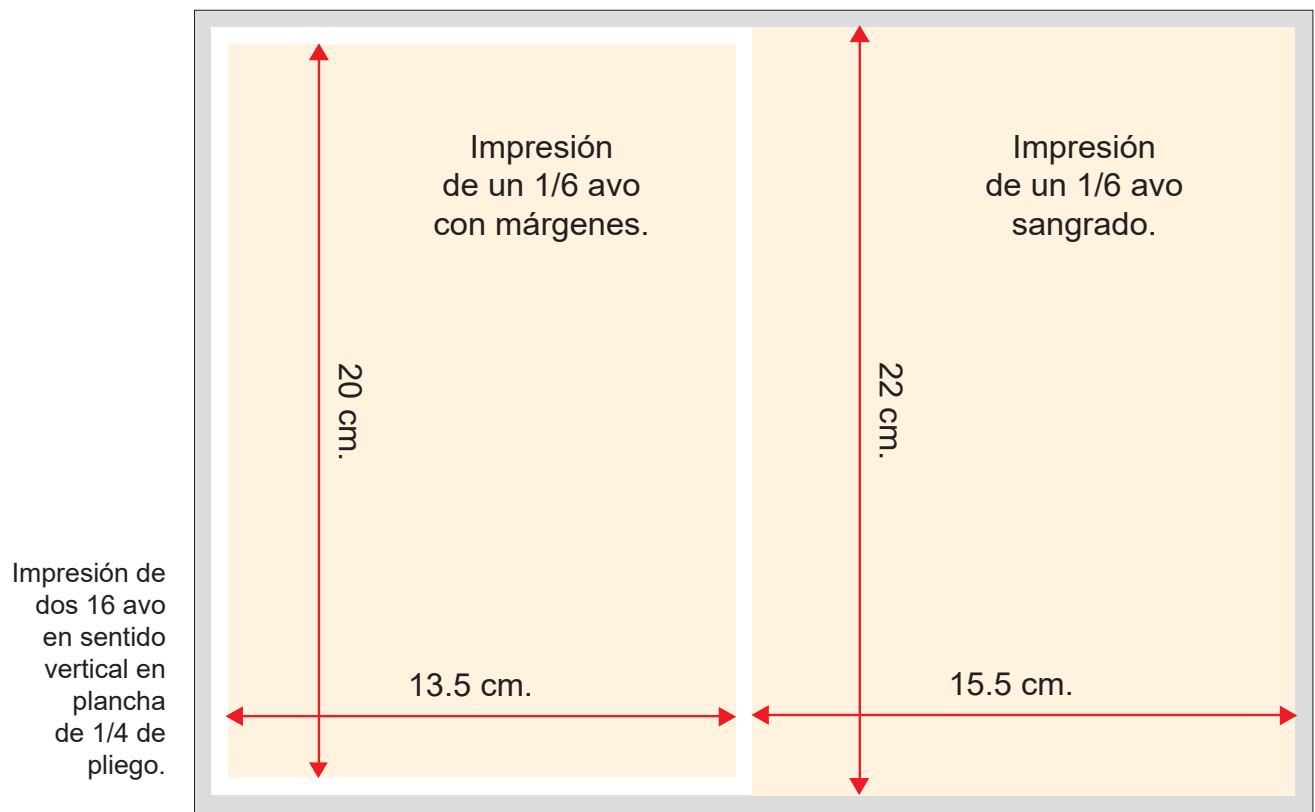


Impresión de dos 1/8 de pliegos en sentido vertical en plancha de 1/4 de pliego.

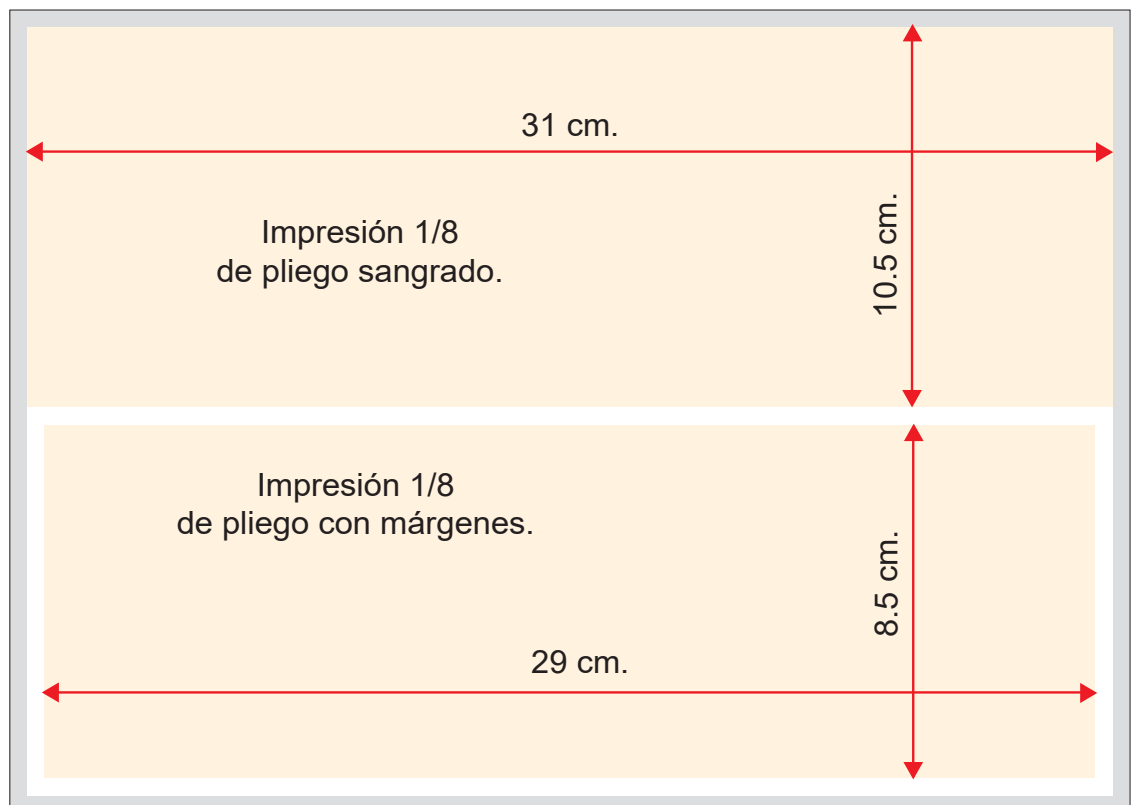


Impresión de dos 1/8 de pliegos en sentido horizontal en plancha de 1/4 de pliego.

Impresión de un 1/6 avo en un 1/8 de pliego de papel.



Impresión de dos 16 avo en sentido horizontal en plancha de 1/4 de pliego.



Diferentes medidas para un 1/8 de pliego de papel.



El área gris, plancha; blanco corte máximo del papel; amarillo, máximo de impresión en el medio pliego de papel. Todos los formatos son calculados como un octavo o carta.

Formato de papel

Los **formatos de papel** están- dar en la mayor parte del mun- do, se basan en los formatos defi- nidos en el año 1922, en la norma DIN 476 del *Deutsches Institut für Normung* (“Instituto Alemán de Normalización” en alemán), más conocido como DIN. Este estándar ha sido desarrollado por el ingeniero berlinés Dr. Walter Forstmann y se parece a bocetos olvidados datados en la época de la Revolución Francesa.

La norma alemana ha sido la base de su equivalente interna- cional ISO 216, de la Organiza- ción Internacional para la Estandarización que, a su vez, ha sido adoptada por la mayoría de los países. En general, tan sólo existen diferencias en las tolerancias permitidas.

Paralelamente siguen exis- tiendo, por ejemplo en los EE.UU. y en Canadá, otros siste- mas tradicionales. Esto ocasiona regularmente problemas y costos adicionales.

Formatos internacionales de papel (ISO/DIN)

Formato A0 y sub-divisiones.

El formato de referencia de la serie A es el A0, cuya superficie mide 1 m^2 . La relación entre las longitudes de los lados vale uno frente a la raíz cuadrada de 2 ($1:\sqrt{2}$), redondeando a milímetros enteros. Esta proporción tiene la característica, de que al duplicar el lado menor se obtiene un rectángulo cuyos lados guardan la proporción inicial ($1:\sqrt{2}$). En consecuencia, cada formato de una serie, resulta de dupli- car el lado menor del formato inmediatamente inferior, o de dividir por la mitad, el lado mayor del formato inmediatamente superior. De esta forma, la relación entre las superficies de dos formatos consecutivos de una serie, siempre vale 2 (la superficie del A0 es el doble de la superficie del A1, el A1 el doble del A2, etc.).

Las alturas y anchuras y, por consiguiente, también las superficies de los formatos de la serie B son la media geométrica de los valores relativos al formato correspondiente y el inmediatamente superior de la serie A. Así, por ejemplo, $B0 = 1000 \times 1414 \text{ mm}^2 = \sqrt{(841 \cdot 1189)} \times \sqrt{(1189 \cdot 1682)} \text{ mm}^2$, resulta de los formatos A0 ($841 \times 1189 \text{ mm}^2$) y 2A0 ($1189 \times 1682 \text{ mm}^2$).

Las medidas de la serie C son la media geométrica de los for- matos de mismo número de las series A y B. Así, $C0 = \sqrt{(841 \cdot 1000)} \times \sqrt{(1189 \cdot 1414)} \text{ mm}^2 = 917 \times 1297 \text{ mm}^2$.

Los formatos de la serie B son siempre mayores que los de la serie A y los de la serie C se encuentran entre estos.

	A-	B-	C-	D-	E-
4-0	1682 × 2378				
2-0	1188 × 1682				
-0	841 × 1188	1000 × 1414	917 × 1297		
-1	594 × 841	700 × 1000	648 × 917	545 × 779	
-2	420 × 594	500 × 700	458 × 648	385 × 545	
-3	297 × 420	350 × 500	324 × 458	272 × 385	400 × 560
-4	210 × 297	250 × 350	229 × 324	192 × 272	280 × 400
-5	148 × 210	175 × 250	162 × 229	136 × 192	200 × 280
-6	105 × 148	125 × 175	114 × 162	96 × 136	140 × 200
-7	74 × 105	88 × 125	81 × 114	68 × 96	
-8	52 × 74	62 × 88	57 × 81		
-9	37 × 52	44 × 62	40 × 57		
-10	26 × 37	31 × 44	28 × 40		

Tabla de formatos (ISO/DIN)

Símbolo y tamaño en milímetros. Se toleran desviaciones en las medidas de $\pm 1,5\text{mm}$ para medidas de hasta 150mm , de $\pm 2\text{mm}$ para medidas de hasta 600mm y de $\pm 3\text{mm}$ para medidas superiores. 2A0 y 4A0 no existen en la norma ISO, pero sí están definidas en las normas UNE, DIN y otras.

Series ISO/DIN A÷E, medidas en mm.

De todos los formatos, el más extendido por su uso es el A4 que tiene un tamaño de $210 \times 297\text{ mm}$, traducido a pulgadas, $8,268 \times 11,693\text{ ''}$.

Otros formatos

Aunque algunos están en desuso, existen otros formatos de papel normalizados. El *folio*, palabra que ha quedado asociada a hoja de papel en algunos países como España, mide $220 \times 320\text{ mm}$; la mitad de un folio ($220 \times 160\text{ mm}$) es una *cuartilla* (un *cuarto* o un *16avo*) y la mitad de una cuartilla, un octavo u *octavilla* (un *32avo*). También existía la *holandesa* (ya en desuso), de igual ancho que el folio (220 mm) pero más corta (unos 280 mm).

Aunque usualmente el tamaño del papel viene dado por el tamaño del producto final que se quiere obtener y el tamaño de las máquinas impresoras, los fabricantes de papel crean otras nor-

mas. Los tamaños más habituales para Europa son (expresados en centímetros):

65×90
70×100
45×64
43×61
32×45

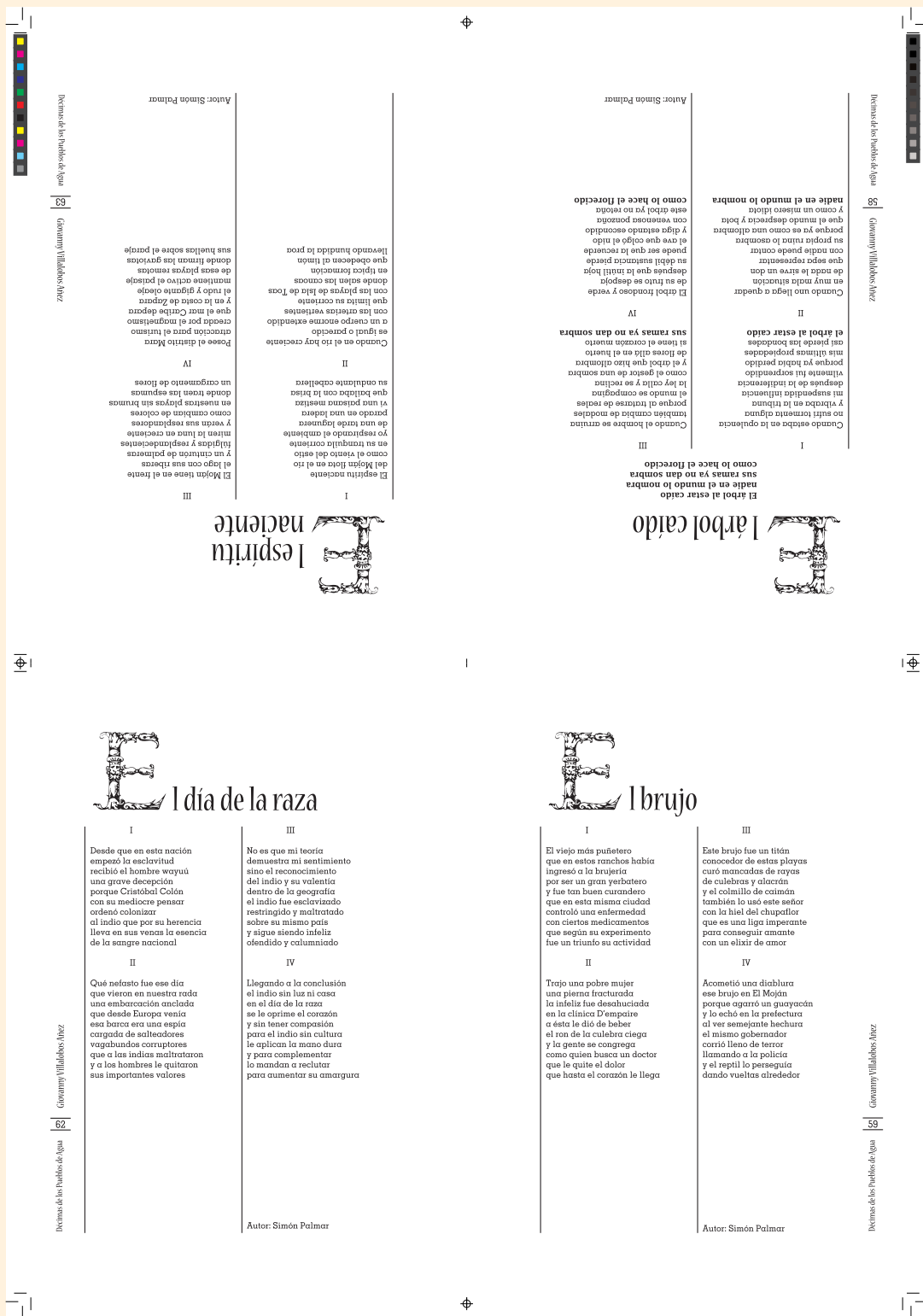
En los Estados Unidos, Canadá y algunos países de Latinoamérica, no se han llegado a adoptar las normas internacionales sobre las medidas del papel, manteniéndose los formatos basados en el sistema de medidas anglosajón:

Nombre	medida (pulgadas)	medida (mm)	medida (cm)
Letter (Carta)	$11 \times 8\frac{1}{2}$	279×216	$27,9 \times 21,6$
Legal (Oficio)	$14 \times 8\frac{1}{2}$	356×216	$35,6 \times 21,6$
Tabloid	17×11	432×279	$43,2 \times 27,9$

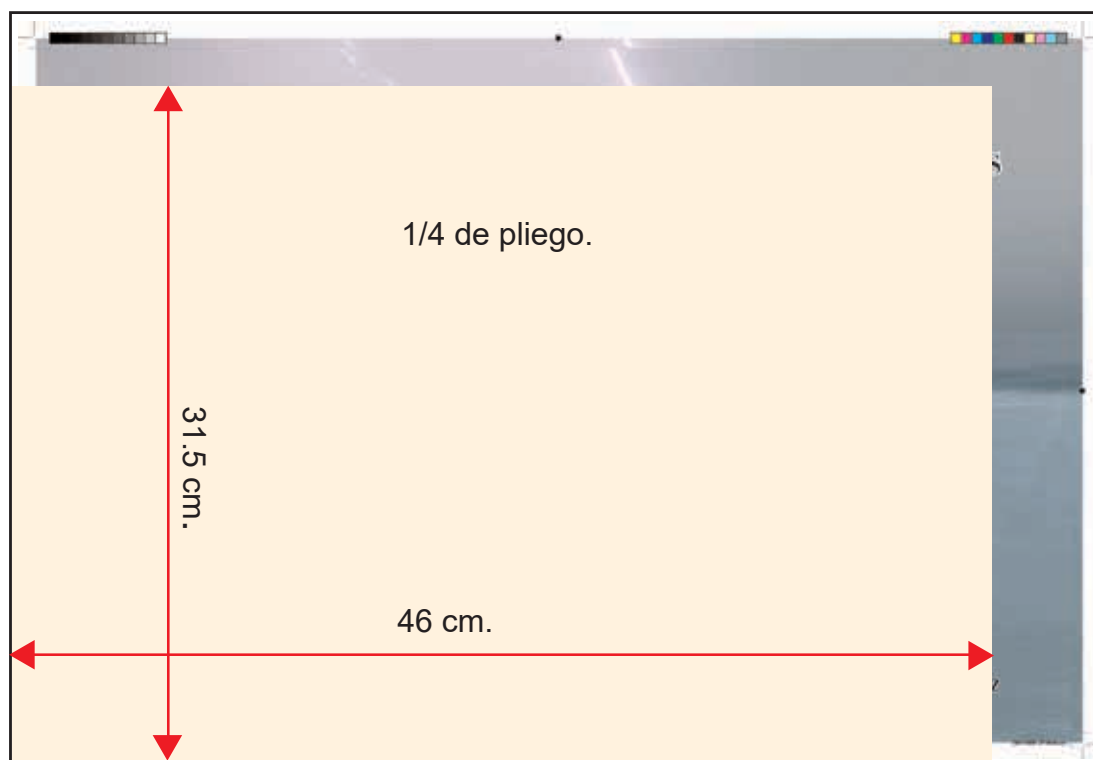
Letter (Carta)

Legal (Oficio)

Tabloid

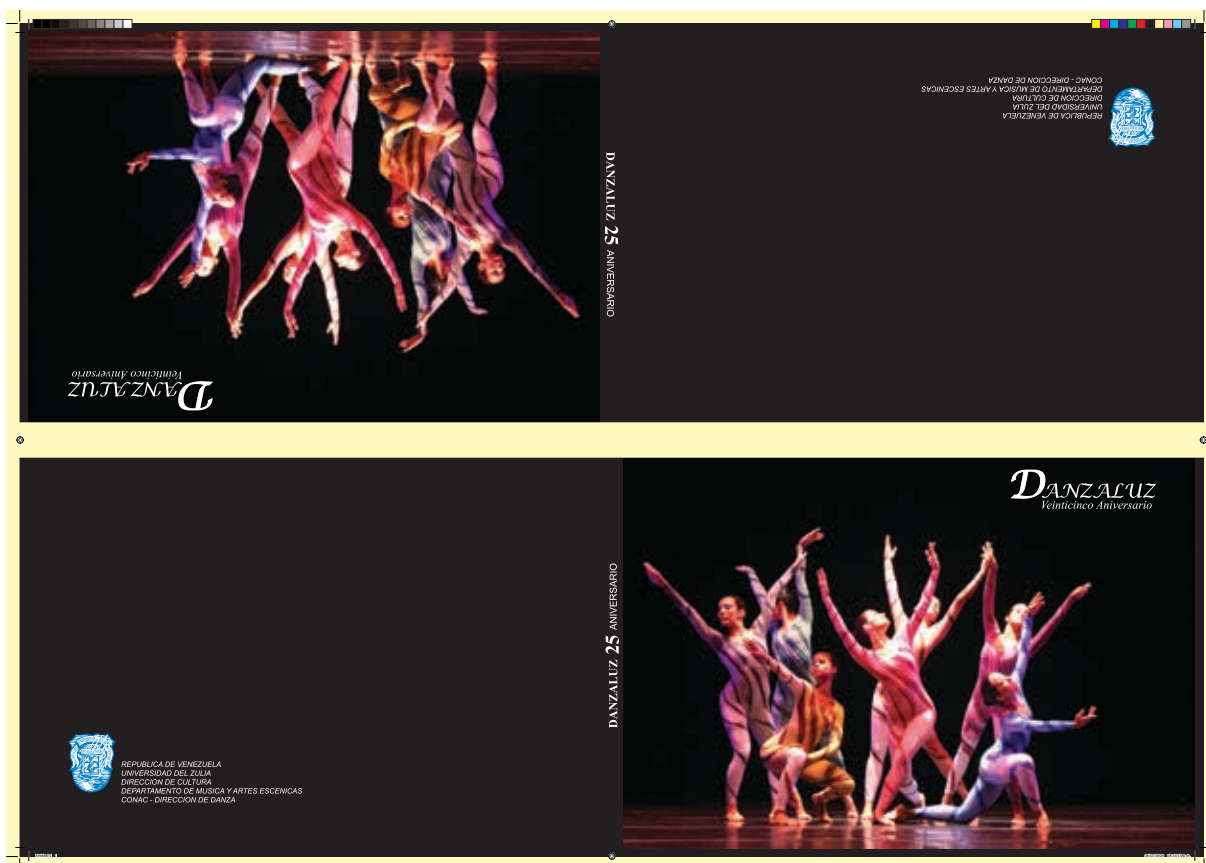


Impresión de un libro vertical en un octavo 21.5 X 31.5 cm., utilizando medio pliego del papel.



Impresión de una portada que exceda la medida del papel, el área amarilla corresponde al papel, en este caso hay desperdicio de papel ya que del pliego solamente se pueden sacar dos portadas, debido a que en un cuarto de pliego no entra, la imprenta puede imprimir en el centro o cortar el papel, para el manejo más adecuado del impresor y la impresora.

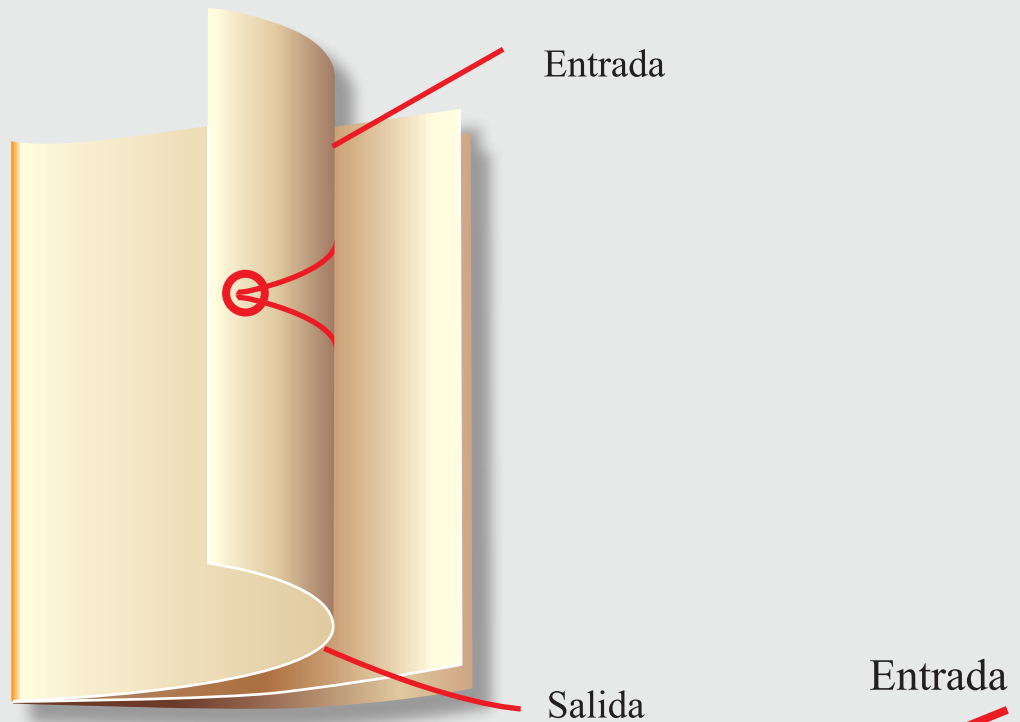




Impresión de dos portadas de un libro **horizontal** tamaño 1/8. Abierta 57.5 X 21.5 cm. utilizando medio pliego del papel.



Impresión de un libro **horizontal** de un 1/8 vo de pliego 21.5 X 28 cm., utilizando medio pliego de papel.



EVOLUCION DEL DISEÑO EN LA TIPOGRAFIA

PRIMEROS DISEÑOS

Los primeros diseños de tipos se inspiraban en los libros manuscritos basados en la caligrafía. A medida que el arte de imprimir se fue difundiendo por todo el continente, el diseño de los tipos empezó a reflejar ciertos gustos y costumbres nacionales e incluso regionales, pero invariablemente reproducidos los ejemplares trazados a pluma.

GOTICO DEL SIGLO XIV, DE LA VERSION INGLESA DE LA BIBLIA REALIZADA POR JOHN WIKLIF.

TIPOGRAFIAS GOTICAS Y HUMANISTAS

A finales del siglo XV se habían consolidado en Europa dos estilos principales de letra manuscrita. En el norte de Europa, predominaban las letras negras o GOTICAS, que iban desde la textura formal a las grafías más informales y cursivas como por ej. La FRaktur. El otro estilo de escritura manual, denominada a veces



HUMANISTA, halló su máxima expresión en Italia. Con sus mayúsculas basadas en las letras de inscripciones romanas y las minúsculas inspiradas en las grafías de la minúscula carolingia, este tipo de escritura se utilizó en la mayoría de los libros manuscritos del renacimiento italiano.

Las humanistas gozaban de amplia aceptación por su legibilidad. Los tipos derivados de estas recibieron el nombre de ROMANOS, palabra que aún designa toda la gran familia de diseños predominante a lo largo de cinco siglos

aehvig
abcdefghijklmnp
HREM
456789.,

AABBC
GHIJKL
PQRST

de fabricación de libros. Uno de los aspectos característicos de los tipos romanos es el SERIF, un trazo terminal dibujado en ángulo recto u oblicuo respecto de los trazos ascendentes o descendentes de la letra. Son muchos los sistemas de clasificación ideados para organizar las familias de tipos de acuerdo a ciertas características comunes. El grupo más numeroso de diseños, más por encima, lo forma la categoría de los ROMANOS, que se puede dividir en varios subgrupos según la evolución de determinados aspectos diferenciales.

ROMANAS HUMANISTAS

Los primeros estilos romanos, llamados a menudo venecianos antiguos, se diseñaron a lo largo del siglo XV y responden a las primeras interpretaciones de las grafías humanistas. La más difundida se debe a **Nicolás Jenson** (muerto hacia 1480), un diseñador de tipos e impresor francés asentado en Venecia en 1470. Los tipos venecianos se caracterizan por el escaso contraste entre los trazos gruesos y finos de las letras y por la inclinación del trazo horizontal de la e minúscula.

ROMANAS DE TRANSICION

La calidad de las prensas de impresión y del papel mejoró tanto durante el siglo XVIII que permitió fundir tipos con detalles impensables hasta entonces. Tenían mayor contraste y proyección vertical y mayor delicadeza de rasgos. El impresor y fundidor inglés **John Baskerville** desempeñó un papel decisivo en el abandono de los estilos antiguos durante este importante período de transición.

cbjtg
BASK
456789 (.,
1234567890

En caso de enfrentarnos a una información en forma de (díptico), pasaremos de la primera página al interior de nuestra comunicación, procediendo a abrir la página por el margen exterior derecho. En el momento en que literalmente empezamos a pasar la página, empieza nuestro contacto con el contenido gráfico de la doble página interior.

Salida

Recorrido visual de los elementos

Cuando nos enfrentamos a una única página, la entrada al área de diseño se realiza siempre por el margen superior izquierdo. La salida se efectúa siempre por el margen inferior derecho.

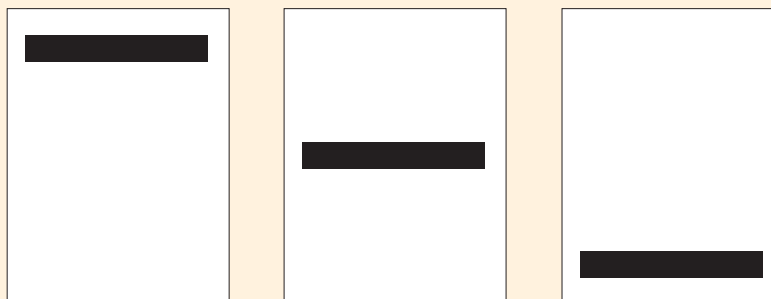
Desde que entramos hasta que abandonamos la página, habremos realizado un promedio máximo de diez fijaciones visuales por hoja, habiéndonos detenido unas dos veces en cada bloque de información. Siempre realizamos un recorrido visual en sentido descendente, avanzando de izquierda a derecha.

Cuando la información gráfica a la que nos enfrentamos, está constituida por una doble página, el recorrido variará notablemente. En el caso de enfrentarnos a una información en formato díptico, pasaremos de la primera página o portada (en la cual realizaremos un recorrido visual idéntico al anteriormente citado), al interior de nuestra comunicación, procediendo a abrir la página por el margen exterior derecho.

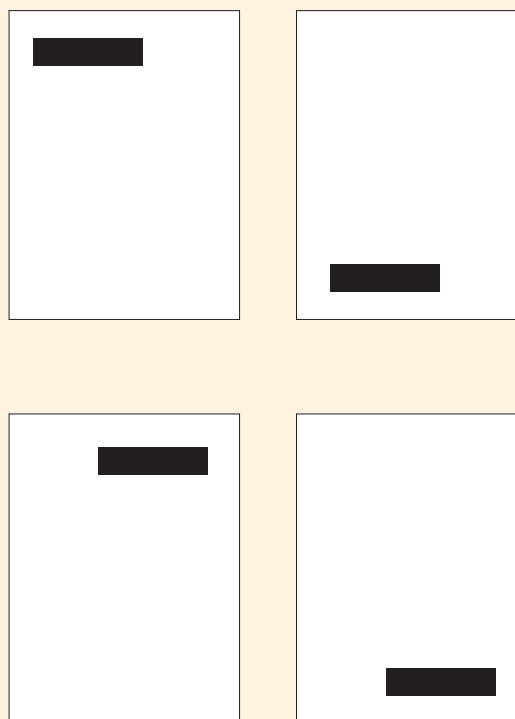
En el momento en que literalmente empezamos a pasar la página, comienza nuestro contacto con el contenido gráfico de la doble página interior.

A la izquierda, observemos el esquema adjunto y veamos cómo aquí el primer contacto visual, y por tanto la entrada a la información, se realiza por el margen superior derecho de la página situada a nuestra derecha (página denominada impar).

Una vez enfrentados a la comunicación de formato doble,



Una misma línea tiene mayor peso si se la ubica en la parte inferior del área de diseño que si se sitúa en la parte superior, donde transmite una mayor sensación de ligereza.

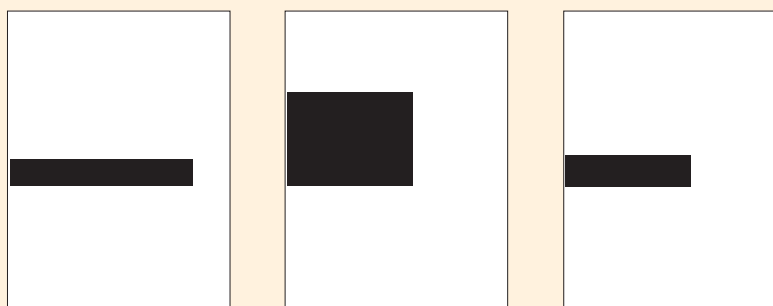


La línea centrada establece un equilibrio estricto de los pesos visuales, percepción que varía si desplazamos la línea hacia los márgenes laterales. Situada hacia la derecha experimenta un avance óptico contrario al retroceso que se observa si la llevamos hacia el margen izquierdo.

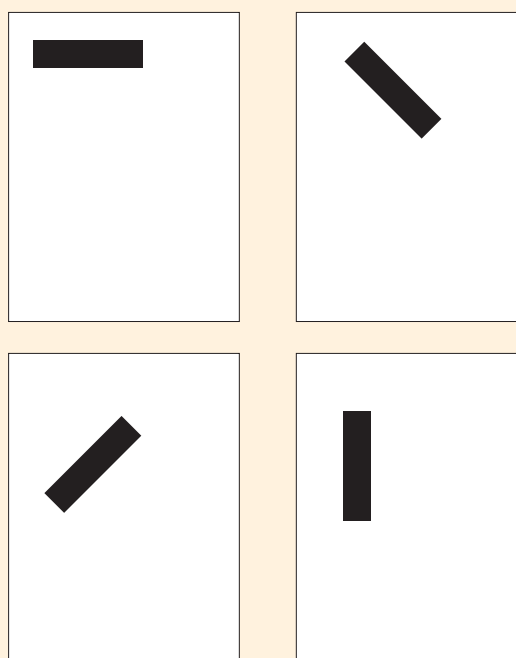
procedemos a realizar el siguiente esquema de recorrido visual. Hemos entrado por la derecha, pero el primer impacto visual lo recibiremos en el margen superior izquierdo de la página par (izquierda). Al realizar un recorrido visual de izquierda a derecha y en sentido descendente, por toda la página, para volver con el interés atenuado, debido a la acumulación de la información obtenida en la primera página, a la página de la derecha, donde el recorrido visual será más rápido saliendo, como ocurre en el recorrido por una sola página, por el margen inferior derecho.

Consecuentemente con el esquema de recorrido visual que hemos indicado, la información más importante la ubicaremos en la parte superior derecha, siguiendo a continuación con una importancia en el tratamiento de la información que será descendente en grado de importancia.

Eso sí, la información que deseamos que se recuerde en última instancia, la situaremos a la salida de la comunicación gráfica límite inferior derecho. Observemos dónde siempre ubicamos el teléfono, la dirección, etc. Del mismo modo existen una serie de esquemas visuales que funcionan mejor a la hora de retener la atención del perceptor de nuestra comunicación, sobre todo, en lo que respecta a las ubicaciones de importancia de las imágenes. Debemos ubicar las imágenes de modo que dirijan la atención hacia el interior de nuestras composiciones, en vez de sacarnos inmediatamente de nuestra área de diseño. Situaremos, por tanto, los ejes direccionales de nuestras imágenes siempre hacia el centro de nuestra



Otro factor a tener en cuenta es el tamaño. La expansión o contracción de la línea hace que varíe la importancia del titular con respecto al resto de los elementos.



Podemos conferir dinamismo a nuestra línea variando su posición espacial, sólo limitado a que en posición vertical se pueden producir dificultades en la lectura del texto.

composición, nunca al contrario, si queremos mejorar la efectividad compositiva de nuestro diseño, podemos seguir con la importancia formal de las imágenes. Teniendo en cuenta que el punto de máxima atención visual se sitúa en la zona superior izquierda de nuestra composición,

hemos de observar las siguientes indicaciones, siempre que tengamos que enfrentar informaciones meramente visuales en nuestro diseño.

Las imágenes más grandes que vayan enfrentadas con otras más pequeñas, las ubicaremos a la izquierda de nuestra área de

diseño. Lo mismo ocurre si introducimos imágenes en color combinadas con imágenes en gris escala. Las imágenes en color poseen una mayor fuerza visual, por lo que tendemos que ubicarlas en la parte izquierda para lograr equilibrar sus pesos visuales.

Si lo que enfrentamos son colores cálidos frente a fríos, ubicaremos los cálidos a la izquierda, ya que los colores fríos son más ligeros ópticamente, y por tanto poseen menor fuerza comunicativa. Muchas figuras enfrentadas a una sola, deben ubicarse en la zona de mayor peso, al igual que ocurre cuando combinamos imágenes que implican acción frente a otras estáticas. El conjunto de elementos visuales más dinámico debe llevarse al área con mayor protagonismo visual.

Por último, indicaremos que existe además otra escala de importancia y prioridades en lo que respecta al contenido visual y a la temática de las imágenes con las que trabajamos. Las imágenes de niños tienen más poder de atracción que las de adultos. Estos, a su vez, predominan sobre las representaciones de animales. Por debajo encontramos los objetos inanimados, que poseen poca capacidad para captar nuestra atención, situándose al final de esta escala de importancia, por su poco impacto visual, las imágenes de figuras geométricas.

Tengamos presente en nuestro diseño, la importancia que hemos señalado anteriormente a la hora de seleccionar tanto la temática como la configuración, así como también la ubicación; si lo que pretendemos es comunicar nuestro mensaje con la máxima eficacia gráfica.

Truetype (TT) y Postscript Tipo 1 (PS1) son fuentes de contorno multiplataforma y en ambas, sus formas están definidas por medio de líneas y curvas. Su representación es independiente de la resolución del dispositivo de salida y por lo tanto, pueden ser escaladas a cualquier tamaño sin ninguna pérdida de calidad (con las únicas limitaciones, que en su caso impongan, el programa y sistema operativo utilizado).



En el mundo occidental, la escritura se realiza en sentido horizontal con un trazado de izquierda a derecha, por lo que poseemos una inclinación natural a mantener esa direccionalidad en la decodificación de los mensajes gráficos.

Entrada

<http://www.centrenationaldulivre.fr/-Table-ronde-.html>



*Los libros son el lugar
donde se encarna el
saber constituido, son el
lugar donde se despliega
el orden de las razones.*

El libro en el 2010

Reflexiones en torno al futuro del libro

Redondas celebradas durante varios meses, el Centro Nacional del Libro ha pretendido reflexionar, desde todos los ángulos, sobre el futuro del libro y de los agentes que lo rodean, desde las discusiones en torno a la promoción y animación a la lectura en colectivos tradicionalmente alejados del libro (L'accès des publics au patrimoine écrit et graphique y Le développement de la lecture auprès des populations éloignées du livre), a la disyuntiva aparente entre los libros digitales y los libros en papel (Livre et numérique: vers de nouveaux modèles économiques?), pasando por la evolución de las bibliotecas que deben dar cobijo a diversos soportes (L'évolution des bibliothèques) y el papel que los organismos públicos deben asumir en su preservación y difusión (Quelles formes d'intervention et

d'organisation pour l'action publique?)

Entre las intervenciones más destacadas cabe nombrar Le livre face à l'écran, un objet irremplazable? en el que se proporcionan tres de las mejores razones que he podido leer sobre la probable supervivencia del libro en papel, sin demérito del libro electrónico, con el convencimiento de su segura coexistencia. Pensar en el futuro del libro es, claramente, pensar en sus futuros simultáneos, declinar su porvenir en plural.

Los libros en papel son un lugar privilegiado de la memoria, un lugar de memoria que permite crear en el imaginario del lector un espacio de representación, un teatro interior; que permite desarrollar el pensamiento del lector como un pensamiento teatral, como un espacio mental en el que se representa lo que el autor ha escrito y que se representa a sí mismo a través de lo que el autor ha escrito.

Manual Bragado,
Director Xeral de Edicións
Xerais de Galicia

O libro, o pan da cultura:
entre o seu pasado e o
seu futuro e consitiu nun
repaso do libro como
obxecto físico e, sobre
todo, como ben cultural.



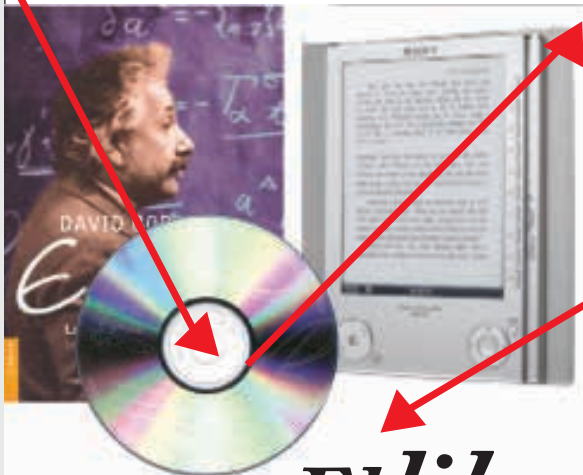
Cuando nos enfrentamos a una única página, la entrada al área de diseño se realiza siempre por el margen izquierdo superior. La salida siempre se realiza por el margen inferior derecho.

Salida

Entrada

Recorrido visual de una página.

<http://www.centrenationaldulivre.fr/-Table-ronde-.html>



Los libros son el lugar
donde se encarna el
saber constituido, son el
lugar donde se despliega
el orden de las razones.

El libro en el 2010

Reflexiones en torno al futuro del libro En torno a diez mesas redondas celebradas durante varios meses, el Centro Nacional del Libro ha pretendido reflexionar, desde todos los ángulos, sobre el futuro del libro y de los agentes que lo rodean, desde las discusiones en torno a la promoción y animación a la lectura en colectivos tradicionalmente alejados del libro (l'accès des publics au patrimoine écrit et graphique y Le développement de la lecture auprès des populations éloignées du livre), a la disyuntiva aparente entre los libros digitales y los libros en papel (Livre et numérique: vers de nouveaux modèles économiques?), pasando por la evolución de las bibliotecas que deben dar cobijo a diversos soportes (L'évolution des bibliothèques) y el papel que los organismos públicos deben asumir en su preservación y difusión (Quelles formes d'intervention

d'organisation pour l'action publique?) Entre las intervenciones más destacadas cabe nombrar Le livre face à l'écran, un objet irremplaçable? en el que se proporcionan tres de las mejores razones que he podido leer sobre la probable supervivencia del libro en papel, sin detrimento del libro electrónico, con el convencimiento de su segura coexistencia. Pensar en el futuro del libro es, claramente, pensar en sus futuros simultáneos, declinar su porvenir en plural. Los libros en papel son un lugar privilegiado de la memoria, un lugar de memoria que permite crear en el imaginario del lector un espacio de representación, un teatro interior; que permite desarrollar el pensamiento del lector como un pensamiento teatral, como un espacio mental en el que se representa lo que el autor ha escrito y que se representa a sí mismo a través de lo que el autor ha escrito.

Manuel Bragado,
Director Xeral de Edicións
Xerais de Galicia

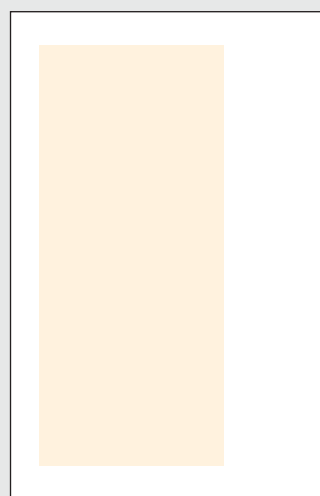
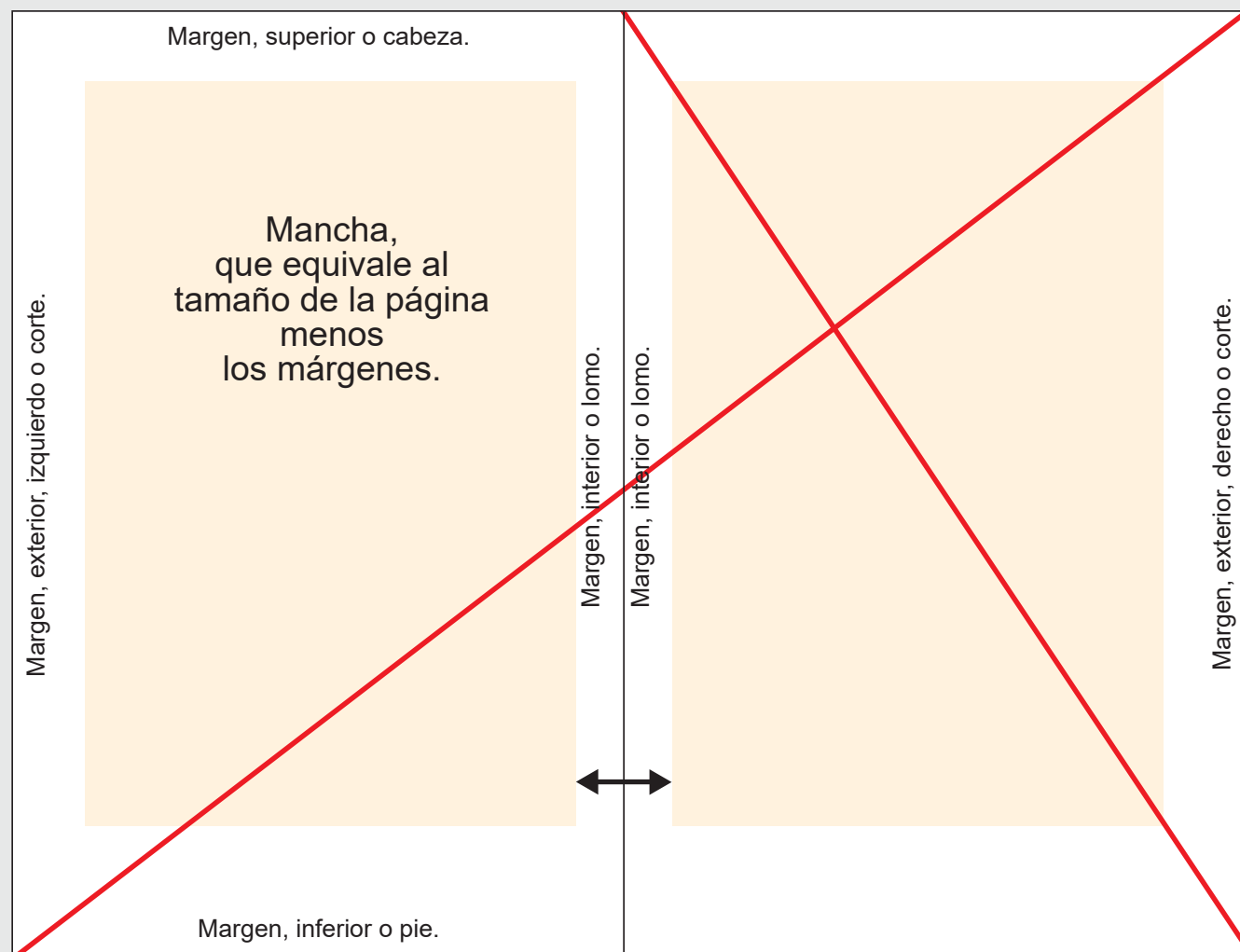
O libro, o pin da cultura:
entre o seu pasado e o
seu futuro e constitú nun
repaso do libro como
obxecto físico e, sobre
todo, como ben da cultura.



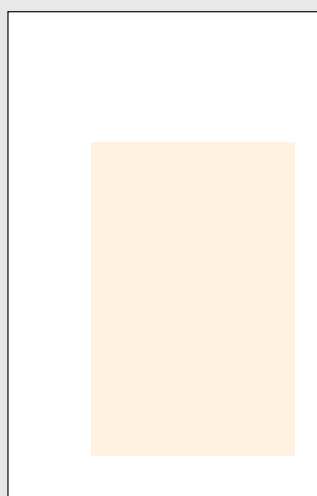
Salida

Sección áurea

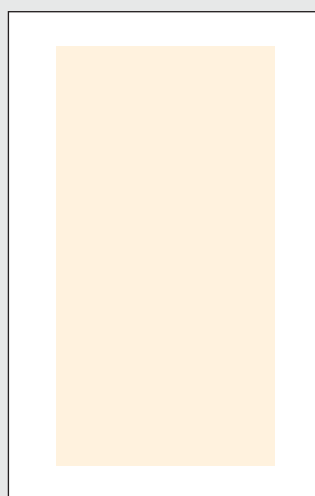
Disposición simétrica clásica de la mancha, mediante la división diagonal de la doble página y de la sencilla, se consigue una mancha según el método de la sección áurea, a las realidades comerciales modernas.



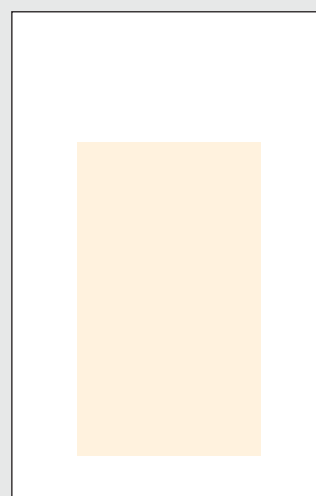
Margen, Tenso.



Margen, Informal.



Margen, Formal.

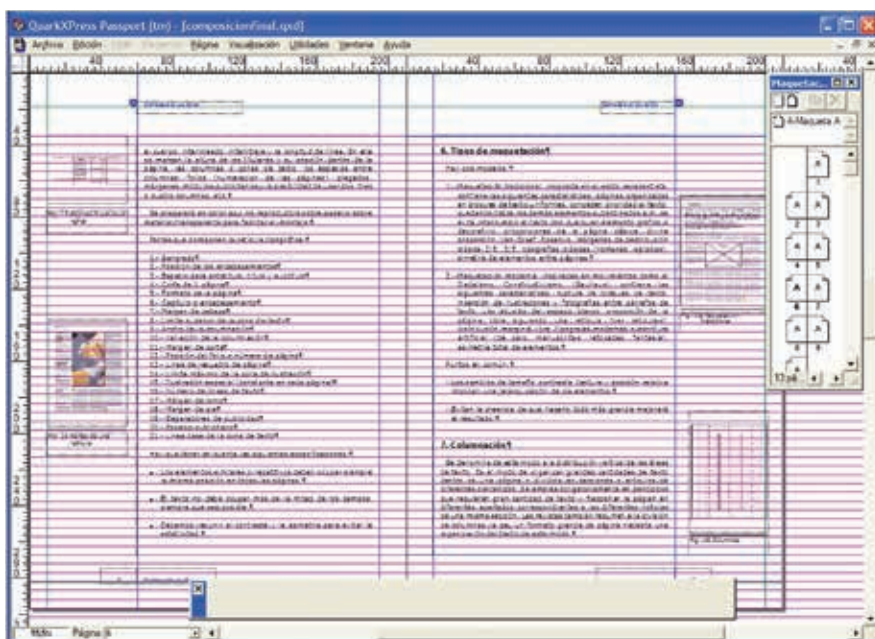
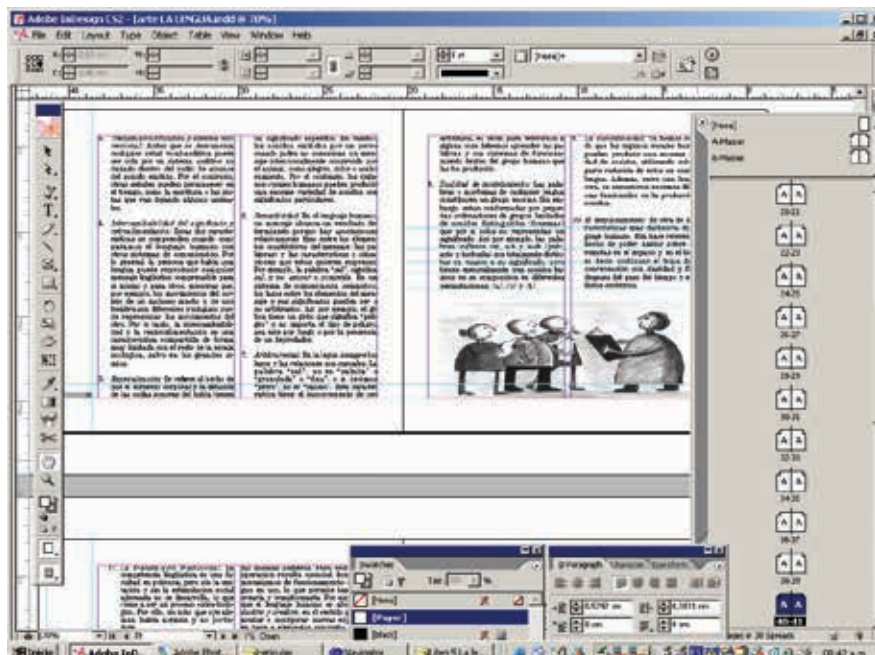


Margen, Elegante y lujoso.

El diseño de la retícula

(Páginas maestras)

El diseñador gráfico, cuando inicia su carrera, se encuentra con el problema de cómo disponer el conjunto de elementos de diseño dentro de un determinado espacio; de tal manera que se consiga un equilibrio estético.



Destop de programa maquetador. InDesign / QuarkXPress.

Lo primero que todo diseñador gráfico, debe tener en cuenta antes de empezar a crear la retícula, (página maestra sobre la que se colocan los elementos gráficos), es el objetivo de comunicación gráfica que se pretende. Es un proceso previo de comprensión y conceptualización, de la esencia del tipo de mensaje a transmitir y el estilo de comunicación que se quiere conseguir. Así, por ejemplo, la retícula quedará organizada a las características del documento gráfico que se realice, de tal manera que un libro de lectura tendrá una retícula muy distinta a una revista de modas; un periódico o un folleto publicitario. Adicionalmente, la cantidad de fotografías o ilustraciones a utilizar en la página y la tipografía, serán determinantes en el proceso de creación de la retícula.

La retícula más simple, es la de una sola columna con márgenes iguales en todos sus bordes. Sobre esta base de una sola columna, el diseñador puede elegir diferentes variantes en el tamaño de los márgenes; en función de la publicación que se trate con la facilidad de lectura, elegancia en la representación de los bloques de texto, o requisitos de encuadración. Normalmente, este tipo de retícula se usa para libros tra-

dicionales de lectura, como novelas, aunque, por supuesto, tiene muchas aplicaciones.

Las posibilidades de ubicación de elementos gráficos, en una retícula de una sola columna son muy limitadas y, en general, se muestra más rígida que otras variantes de retícula. Lo que, en todo caso, el diseñador debe te-

ner en cuenta es que las diferentes opciones, entre las que puede elegir, con respecto a los márgenes de los bordes para retículas de una sola columna, se crearon en cada diseño sensaciones de lujo, tensión, formalidad o informalidad y proporcionarán al tema expuesto, énfasis diferentes.

El diseñador puede elegir,

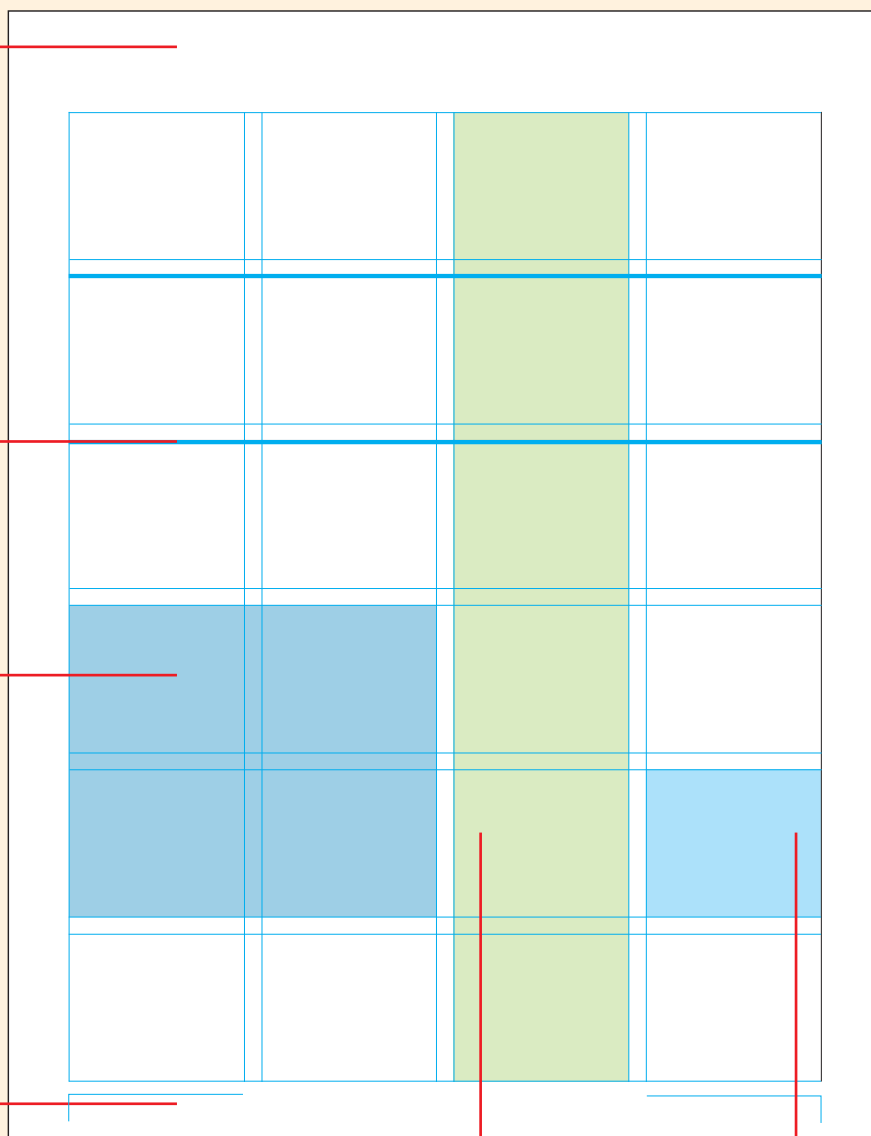
es una opción personal y el resultado de su creación, entre un tipo de retícula u otro, siempre y cuando cumpla los requisitos del encargo que se le ha pedido, que siempre debe seguir unos objetivos de comunicación gráfica. Pero antes de abordar la elección de una retícula u otra, se deben tener en cuenta las características

Los márgenes son los espacios negativos entre el borde del formato y el contenido, que rodean y definen la zona (viva o mancha) en la que pueden colocarse la tipografía y las imágenes. Las proporciones de los márgenes requieren una atención profunda, ya que constituyen a establecer la tensión general dentro de la composición. Los márgenes pueden utilizarse para dirigir la atención, para descanso de la vista, o bien puede contener determinada información secundaria.

Las líneas de flujo son alineaciones que rompen el espacio dividiéndolo en bandas horizontales. Estas líneas guían la vista a través del formato y pueden utilizarse para imponer paradas adicionales y crear puntos de inicio para el texto o las imágenes.

Las zonas espaciales son grupos de módulos que, en su conjunto, forman campos claramente identificables. Puede asignarse un papel específico a cada campo para mostrar información; por ejemplo, un campo alargado horizontal puede reservarse para imágenes, y el campo situado debajo de éste puede reservarse para una serie de columnas de texto.

Los marcadores son indicaciones de posición para texto subordinado o repetido a lo largo de la publicación, como los folios explicativos, los títulos de sección, los números de página o cualquier otro elemento que ocupe una única posición en una maqueta.



Las columnas son alineaciones verticales de tipografía que crean divisiones horizontales entre los márgenes. Puede haber un número cualquiera de columnas; a veces, todas tienen el mismo ancho y, a veces, tienen anchuras diferentes en función de su información específica.

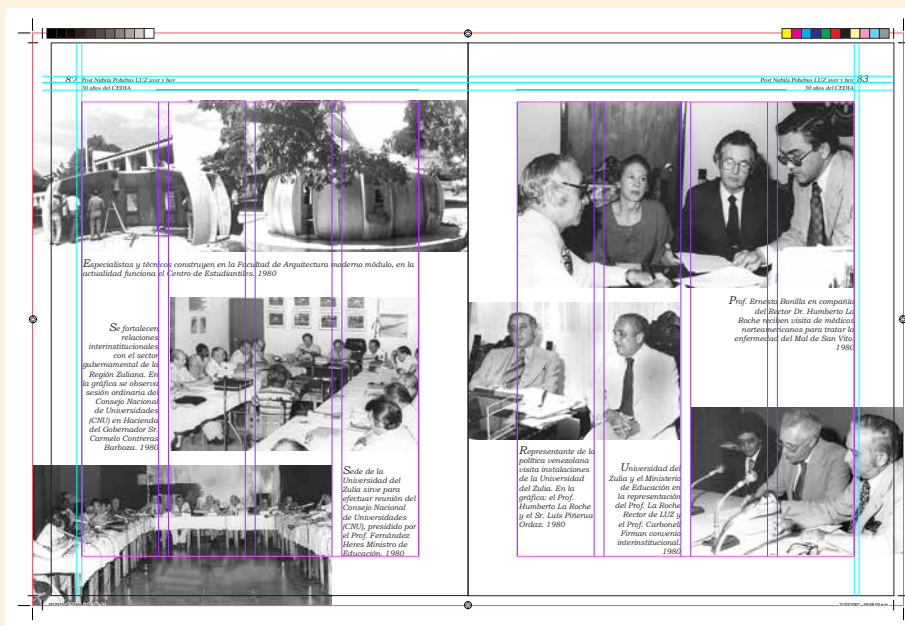
Los módulos son unidades individuales de espacio que están separados por descansos regulares que, cuando se repiten en el formato de la página, crean columnas y filas.

del papel, sobre el que se va a imprimir y su tamaño.

Antes de sentarse frente al ordenador, e iniciar el proceso de definición de la retícula, se deben realizar algunos bocetos sobre papel, manipular físicamente el mismo, y probar con diferentes formatos, hasta lograr crear y concretar lo que se va a diseñar.

Los programas maquetadores actuales, nos proporcionan una mayor flexibilidad y muchas menos rígidos en relación a las restrictivas estructuras de página del pasado pero, aún hoy y quizás con más razón, dada la elasticidad y flexibilidad de los sistemas de impresión actuales, trabajar con una estructura previa de página

(maestra) y utilizarla como guía para colocar los elementos, es un requisito indispensable para el diseñador gráfico. Este proceso de organización y estructura previa de la página, base de la maquetación profesional, se denomina diseño o creación de la retícula.



Retícula para el libro "Pos Nubila Pohebus Luz ayer y hoy 30 años del CEDIA". Tamaño 21.5 x 28 cm. Cuatro columnas de 4 cm., cada una y un espacio entre columnas de 0.5 mm. Márgenes: suprior 3 cm., inferior 2 cm., exterior 2 cm., interior 2.5 cm.

Nos propusimos celebrar la Navidad de una manera distinta y creativa. Pretendíamos ir más allá del típico pesebre, San Nicolás y las parrandas navideñas, pero no sabíamos cómo hacerlo. Hablábamos de que tenía que ser algo más contextualizado con la realidad de nuestros niños y con su entorno, que los entusiasmara y motivara su expresión. Entonces nuestro coordinador, Andry Mendoza, recordó una actividad que había realizado cuando niño, la cual estaba grabada en sus recuerdos y que, en consecuencia, aunque en aquellos días no se utilizaran esos términos, le había resultado un aprendizaje muy significativo. Pero dejemos que nos lo cuente el propio Andry:

“El origen de la actividad que implementamos se remonta a mi niñez cuando cursaba 5to grado de primaria en un trabajo realizado desde la asignatura de artes plásticas donde la maestra combinó la pintura y la lectoescritura para crear diversas tipologías de textos como cuentos, poesías, historietas y canciones. Esta experiencia escolar significó tanto para mí que nunca se borró de mi memoria e influyó en gran medida con mi vocación docente y con mi carrera de lengua y literatura”.

La idea de unir artes plásticas, lectoescritura y también Pastoral, pues la actividad giraba entorno al Adviento y la Navidad, nos pareció muy interesante. Las maestras la acogieron también con entusiasmo y fue así cómo nació la actividad o mini proyecto que bautizamos “Expresión creativa navideña 2008”, y que se realizó en la I y II etapa.

La responsabilidad de la actividad fue compartida por el coordinador, la maestra bibliotecaria y los docentes de las etapas ya mencionadas. Para ello, además de organizar por grados distintas

sesiones de atención en la biblioteca durante tres semanas, las maestras se motivaron mucho y lograron articular su planificación de aula con esta propuesta. Para motivar a los alumnos preparamos carteleros con ideas y temas relativos a la Navidad y les escribimos cartas invitando a cada salón a participar. Aprovechamos también los viernes cívicos para seguirles animando y logramos en la escuela un clima muy propicio a la producción y creatividad que habría de culminar con una exposición muy colorida con todas las creaciones de nuestros alumnos.

Pasos metodológicos

I semana: Construcción

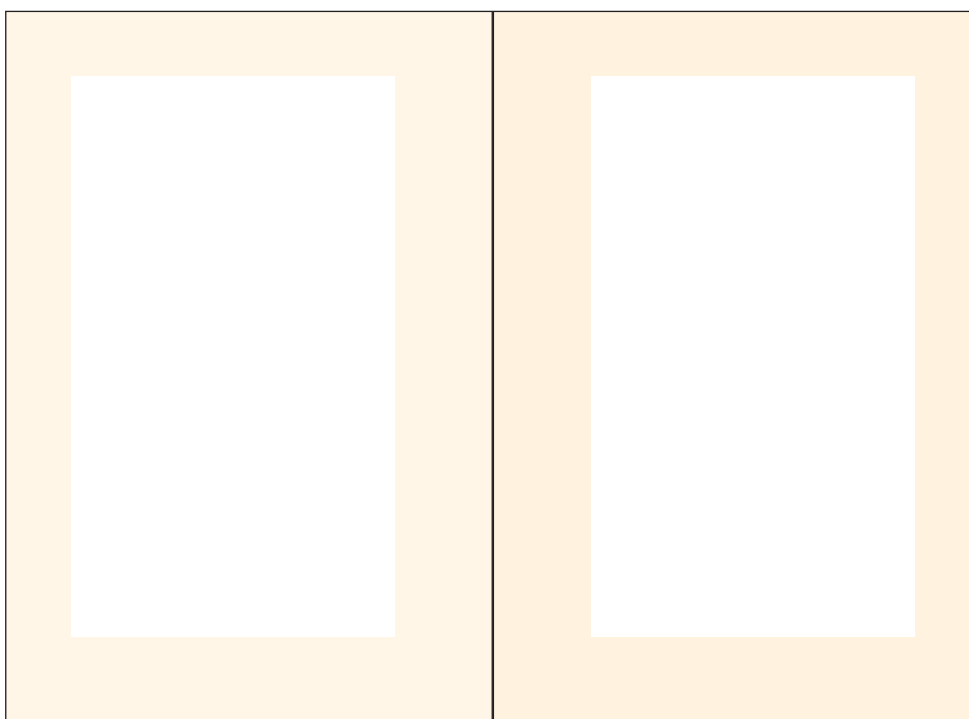
En el horario de biblioteca, los alumnos se dividieron en grupos de tres o cuatro integrantes para elaborar con materiales de provecho, como cartones o cartulinas, un objeto que ellos seleccionaran: caretas gigantes, figuras geométricas, carruseles, hongos, gorras, árboles de Navidad, cestas, montañas, árboles, paraguas, paracaídas... Una vez creada la figura, se dedicaron a embellecerla con tiras de papel, adornos, pintura, etc.

II semana: Producción pictórica y literaria

Una vez realizada la figura, cada grupo debía crear un cuento, historia, poema, canción... relacionados con la Navidad y que tuviera que ver con el barrio donde viven los alumnos. Para ello, les motivamos mucho a que esta vez invirtieran el orden y primero elaboraran una pintura o dibujo y, a partir de ellos, realizaran su composición literaria. De este modo, los dibujos y pinturas les llevaron a elaborar

Los márgenes en una publicación

Estos son los márgenes tradicionales para libros. El de cabeza arbitrario, pie el doble de la cabeza, lomo 3, corte doble de la cabeza.



Nos propusimos celebrar la Navidad de una manera distinta y creativa. Pretendíamos ir más allá del típico pesebre, San Nicolás y las parrandas navideñas, pero no sabíamos cómo hacerlo. Hablábamos de que tenía que ser algo más contextualizado con la realidad de nuestros niños y con su entorno, que los entusiasmara y motivara su expresión. Entonces nuestro coordinador, Andry Mendoza, recordó una actividad que había realizado cuando niño, la cual estaba grabada en sus recuerdos y que, en consecuencia, aunque en aquellos días no se utilizaran esos términos, le había resultado un aprendizaje muy significativo. Pero dejemos que nos lo cuente el propio Andry:

“El origen de la actividad que implementamos se remonta a mi niñez cuando cursaba 5to grado de primaria en un trabajo realizado desde la asignatura de artes plásticas donde la maestra combinó la pintura y la lectoescritura para crear diversas tipologías de textos como cuentos, poesías, historietas y canciones. Esta experiencia escolar significó tanto para mí que nunca se borró de mi memoria e influyó en gran medida con mi vocación docente y con mi carrera de lengua y literatura”.

La idea de unir artes plásticas, lectoescritura y también Pastoral, pues la actividad giraba entorno al Adviento y la Navidad, nos pareció muy interesante. Las maestras la acogieron también con entusiasmo y fue así cómo nació la actividad o mini proyecto que bautizamos “Expresión creativa navideña 2008”, y que se realizó en la I y II etapa.

La responsabilidad de la actividad fue compartida por el coordinador, la maestra bibliotecaria y los docentes de las etapas ya mencionadas. Para ello, además de organizar por grados distintas sesiones de atención en la biblioteca durante tres semanas, las maestras se motivaron mucho y lograron articular su planificación de aula con esta propuesta. Para motivar a los alumnos preparamos carteleros con ideas y temas relativos a la Navidad y les escribimos cartas invitando a cada salón a participar. Aprovechamos también los viernes cívicos para seguirles animando y logramos en la escuela un clima muy propicio a la producción y creatividad que habría de culminar con una exposición muy colorida con todas las creaciones de nuestros alumnos.

Pasos metodológicos

I semana: Construcción

En el horario de biblioteca, los alumnos se dividieron en grupos de tres o cuatro integrantes para elaborar con materia-

les de provecho, como cartones o cartulinas, un objeto que ellos seleccionaran: caretas gigantes, figuras geométricas, carruseles, hongos, gorras, árboles de Navidad, cestas, montañas, árboles, paraguas, paracaídas... Una vez creada la figura, se dedicaron a embellecerla con tiras de papel, adornos, pintura, etc.

II semana: Producción pictórica y literaria

Una vez realizada la figura, cada grupo debía crear un cuento, historia, poema, canción... relacionados con la Navidad y que tuviera que ver con el barrio donde viven los alumnos. Para ello, les motivamos mucho a que esta vez invirtieran el orden y primero elaboraran una pintura o dibujo y, a partir de ellos, realizaran su composición literaria. De este modo, los dibujos y pinturas les llevaron a elaborar historias, cuentos, poesías, canciones... Algunos de los títulos fueron: “El niño que recibió su primer regalo”, “La comunidad se une”, “Mi familia dejó de pelear en Navidad”, “Yo doné mi regalo a un vecino que no tenía regalo de Navidad”, “Nació un nuevo hermanito” y “Papá y mamá se unieron más”.

III semana: Ensamblaje y exhibición

En este tercer momento, los alumnos pegaron sus producciones pictóricas y literarias a las estructuras de cartón que previamente habían elaborado y, como estaban muy motivados, adornaron sus creaciones con nuevos motivos inventados por ellos. Con todas estas creaciones montamos una exposición tipo galería en la entrada y pasillos de la escuela en la que colaboraron espontáneamente varios representantes, quienes ayudaron a los alumnos a montar ingeniosamente sus obras.

En el Viernes Cívico que continuó a la actividad, felicitamos a los alumnos, alabamos la creatividad y calidad de los trabajos, entregando un premio didáctico a cada salón por haber participado. No quisimos seleccionar y premiar a los mejores, pues como educadores populares, no queremos fomentar ningún tipo de exclusión.

De las evaluaciones que realizamos a alumnos y maestros podemos concluir que la actividad contribuyó a fomentar el hábito de lectura y escritura, el gusto por el arte y la expresión plástica y, más importante todavía, los valores grupales de cooperación, compañerismo y trabajo compartido. Para finalizar les transcribimos los comentarios de dos alumnos y el de la maestra Marlyhó Boscán:

“Nos gustó mucho lo que hicimos. Escribimos de otra forma

Los márgenes iguales son fáciles, pero dan la sensación de muy tensos y pesados.

Nos propusimos celebrar la Navidad de una manera distinta y creativa. Pretendíamos ir más allá del típico pesebre, San Nicolás y las parrandas navideñas, pero no sabíamos cómo hacerlo. Hablábamos de que tenía que ser algo más contextualizado con la realidad de nuestros niños y con su entorno, que los entusiasmara y motivara su expresión. Entonces nuestro coordinador, Andry Mendoza, recordó una actividad que había realizado cuando niño, la cual estaba grabada en sus recuerdos y que, en consecuencia, aunque en aquellos días no se utilizaran esos términos, le había resultado un aprendizaje muy significativo. Pero dejemos que nos lo cuente el propio Andry:

“El origen de la actividad que implementamos se remonta a mi niñez cuando cursaba 5to grado de primaria en un trabajo realizado desde la asignatura de artes plásticas donde la maestra combinó la pintura y la lectoescritura para crear diversas tipologías de textos como cuentos, poesías, historietas y canciones. Esta experiencia escolar significó tanto para mí que nunca se borró de mi memoria e influyó en gran medida con mi vocación docente y con mi carrera de lengua y literatura”.

La idea de unir artes plásticas, lectoescritura y también Pastoral, pues la actividad giraba entorno al Adviento y la Navidad, nos pareció muy interesante. Las maestras la acogieron también con entusiasmo y fue así cómo nació la actividad o

mini proyecto que bautizamos “Expresión creativa navideña 2008”, y que se realizó en la I y II etapa.

La responsabilidad de la actividad fue compartida por el coordinador, la maestra bibliotecaria y los docentes de las etapas ya mencionadas. Para ello, además de organizar por grados distintas sesiones de atención en la biblioteca durante tres semanas, las maestras se motivaron mucho y lograron articular su planificación de aula con esta propuesta. Para motivar a los alumnos preparamos carteleros con ideas y temas relativos a la Navidad y les escribimos cartas invitando a cada salón a participar. Aprovechamos también los viernes cívicos para seguirles animando y logramos en la escuela un clima muy propicio a la producción y creatividad que habría de culminar con una exposición muy colorida con todas las creaciones de nuestros alumnos.

Pasos metodológicos **I semana: Construcción**

En el horario de biblioteca, los alumnos se dividieron en grupos de tres o cuatro integrantes para elaborar con materiales de provecho, como cartones o cartulinas, un objeto que ellos seleccionarían: caretas gigantes, figuras geométricas, carruseles, hongos, gorras, árboles de Navidad, cestas, montañas, árboles, paraguas, paracaídas... Una vez creada la figura, se dedicaron a embellecerla con tiras de papel, adornos, pintura, etc.

Los márgenes de corte o exteriores muy anchos, sirven para realizar apuntes, se le llaman también escolar, estos márgenes funcionan para libros de pocas páginas.

Nos propusimos celebrar la Navidad de una manera distinta y creativa. Pretendíamos ir más allá del típico pesebre, San Nicolás y las parrandas navideñas, pero no sabíamos cómo hacerlo. Hablábamos de que tenía que ser algo más contextualizado con la realidad de nuestros niños y con su entorno, que los entusiasmara y motivara su expresión. Entonces nuestro coordinador, Andry Mendoza, recordó una actividad que había realizado cuando niño, la cual estaba grabada en sus recuerdos y que, en consecuencia, aunque en aquellos días no se utilizaran esos términos, le había resultado un aprendizaje muy significativo. Pero dejemos que nos lo cuente el propio Andry:

“El origen de la actividad que implementamos se remonta a mi niñez cuando cursaba 5to grado de primaria en un trabajo realizado desde la asignatura de artes plásticas donde la maestra combinó la pintura y la lectoescritura para crear diversas tipologías de textos como cuentos, poesías, historietas y canciones. Esta experiencia escolar significó tanto para mí que nunca se borró de mi memoria e influyó en gran medida con mi vocación docente y con mi carrera de lengua y literatura”.

La idea de unir artes plásticas, lectoescritura y también Pastoral, pues la actividad giraba entorno al Adviento y la Navidad, nos pareció muy interesante. Las maestras la acogieron también con entusiasmo y fue así cómo nació la actividad o mini proyecto que bautizamos “Expresión creativa navideña 2008”, y que se realizó en la I y II etapa.

La responsabilidad de la actividad fue compartida por el coordinador, la maestra biblioteca-

ria y los docentes de las etapas ya mencionadas. Para ello, además de organizar por grados distintas sesiones de atención en la biblioteca durante tres semanas, las maestras se motivaron mucho y lograron articular su planificación de aula con esta propuesta. Para motivar a los alumnos preparamos carteleras con ideas y temas relativos a la Navidad y les escribimos cartas invitando a cada salón a participar. Aprovechamos también los viernes cívicos para seguirles animando y logramos en la escuela un clima muy propicio a la producción y creatividad que habría de culminar con una exposición muy colorida con todas las creaciones de nuestros alumnos.

Pasos metodológicos

I semana: Construcción

En el horario de biblioteca, los alumnos se dividieron en grupos de tres o cuatro integrantes para elaborar con materiales de provecho, como cartones o cartulinas, un objeto que ellos seleccionaran: caretas gigantes, figuras geométricas, carruseles, hongos, gorras, árboles de Navidad, cestas, montañas, árboles, paraguas, paracaídas... Una vez creada la figura, se dedicaron a embellecerla con tiras de papel, adornos, pintura, etc.

II semana: Producción pictórica y literaria

Una vez realizada la figura, cada grupo debía crear un cuento, historia, poema, canción... relacionados con la Navidad y que tuviera que ver con el barrio donde viven los alumnos. Para ello, les motivamos mucho a que esta vez invir-

En los libros de muchas páginas, los márgenes del lomo deben ser mayor para que permitan la curvatura al abrirlo, estos márgenes son preferiblemente para libros engomados.

Nos propusimos celebrar la Navidad de una manera distinta y creativa. Pretendíamos ir más allá del típico pesebre, San Nicolás y las parrandas navideñas, pero no sabíamos cómo hacerlo. Hablábamos de que tenía que ser algo más contextualizado con la realidad de nuestros niños y con su entorno, que los entusiasmara y motivara su expresión. Entonces nuestro coordinador, Andry Mendoza, recordó una actividad que había realizado cuando niño, la cual estaba grabada en sus recuerdos y que, en consecuencia, aunque en aquellos días no se utilizaran esos términos, le había resultado un aprendizaje muy significativo. Pero dejemos que nos lo cuente el propio Andry:

“El origen de la actividad que implementamos se remonta a mi niñez cuando cursaba 5to grado de primaria en un trabajo realizado desde la asignatura de artes plásticas donde la maestra combinó la pintura y la lectoescritura para crear diversas tipologías de textos como cuentos, poesías, historietas y canciones. Esta experiencia escolar significó tanto para mí que nunca se borró de mi memoria e influyó en gran medida con mi vocación docente y con mi carrera de lengua y literatura”.

La idea de unir artes plásticas, lectoescritura y también Pastoral, pues la actividad giraba entorno al Adviento y la Navidad, nos pareció muy interesante. Las maestras la acogieron también con entusiasmo y fue así cómo nació la actividad o mini proyecto que bautizamos “Expresión creativa navideña 2008”, y que se realizó en la I y II etapa.

La responsabilidad de la actividad fue compartida por el coordinador, la maestra biblioteca-

ria y los docentes de las etapas ya mencionadas. Para ello, además de organizar por grados distintas sesiones de atención en la biblioteca durante tres semanas, las maestras se motivaron mucho y lograron articular su planificación de aula con esta propuesta. Para motivar a los alumnos preparamos carteleros con ideas y temas relativos a la Navidad y les escribimos cartas invitando a cada salón a participar. Aprovechamos también los viernes cívicos para seguirles animando y logramos en la escuela un clima muy propicio a la producción y creatividad que habría de culminar con una exposición muy colorida con todas las creaciones de nuestros alumnos.

Pasos metodológicos

I semana: Construcción

En el horario de biblioteca, los alumnos se dividieron en grupos de tres o cuatro integrantes para elaborar con materiales de provecho, como cartones o cartulinas, un objeto que ellos seleccionaran: caretas gigantes, figuras geométricas, carruseles, hongos, gorras, árboles de Navidad, cestas, montañas, árboles, paraguas, paracaídas... Una vez creada la figura, se dedicaron a embellecerla con tiras de papel, adornos, pintura, etc.

II semana: Producción pictórica y literaria

Una vez realizada la figura, cada grupo debía crear un cuento, historia, poema, canción... relacionados con la Navidad y que tuviera que ver con el barrio donde viven los alumnos. Para ello, les motivamos mucho a que esta vez invir-

Márgenes asimétricos no son recomendados para ningún proyecto, estos permitirán que la impresión se trasluzca en los papeles y si son finos estos sufrirán más, los textos se verán montados unos encima del otro, esto dificulta su lectura y las imágenes se repintarán.

Nos propusimos celebrar la Navidad de una manera distinta y creativa. Pretendíamos ir más allá del típico pesebre, San Nicolás y las parrandas navideñas, pero no sabíamos cómo hacerlo. Hablábamos de que tenía que ser algo más contextualizado con la realidad de nuestros niños y con su entorno, que los entusiasmara y motivara su expresión. Entonces nuestro coordinador, Andry Mendoza, recordó una actividad que había realizado cuando niño, la cual estaba grabada en sus recuerdos y que, en consecuencia, aunque en aquellos días no se utilizaran esos términos, le había resultado un aprendizaje muy significativo.

Pero dejemos que nos lo cuente el propio Andry:

“El origen de la actividad que implementamos se remonta a mi niñez cuando cursaba 5to grado de primaria en un trabajo realizado desde la asignatura de artes plásticas donde la maestra combinó la pintura y la lectoescritura para crear diversas tipologías de textos como cuentos, poesías, historietas y canciones. Esta experiencia escolar significó tanto para mí que nunca se borró de mi memoria e influyó en gran medida con mi vocación docente y con mi carrera de lengua y literatura”.

La idea de unir artes plásticas, lectoescritura y también Pastoral, pues la actividad giraba entorno al Adviento y la Navidad, nos pareció muy interesante. Las maestras la acogieron también con entusiasmo y fue así cómo nació la actividad o mini proyecto que bautizamos “Expresión creativa navideña 2008”, y que se realizó en la I y II etapa. La responsabilidad de la actividad fue compartida por el coordinador, la maestra biblioteca-

ria y los docentes de las etapas ya mencionadas. Para ello, además de organizar por grados distintas sesiones de atención en la biblioteca durante tres semanas, las maestras se motivaron mucho y lograron articular su planificación de aula con esta propuesta. Para motivar a los alumnos preparamos carteleros con ideas y temas relativos a la Navidad y les escribimos cartas invitando a cada salón a participar. Aprovechamos también los viernes cívicos para seguirles animando y logramos en la escuela un clima muy propicio a la producción y creatividad que habría de culminar con una exposición muy colorida con todas las creaciones de nuestros alumnos.

Pasos metodológicos

I semana: Construcción En el horario de biblioteca, los alumnos se dividieron en grupos de tres o cuatro integrantes para elaborar con materiales de provecho, como cartones o cartulinas, un objeto que ellos seleccionaran: caretas gigantes, figuras geométricas, carruseles, hongos, gorras, árboles de Navidad, y castaños, montañas, árboles, paraguas, paracaídas... Una vez creada la figura, se dedicaron a embellecerla con tiras de papel, adornos, pintura, etc.

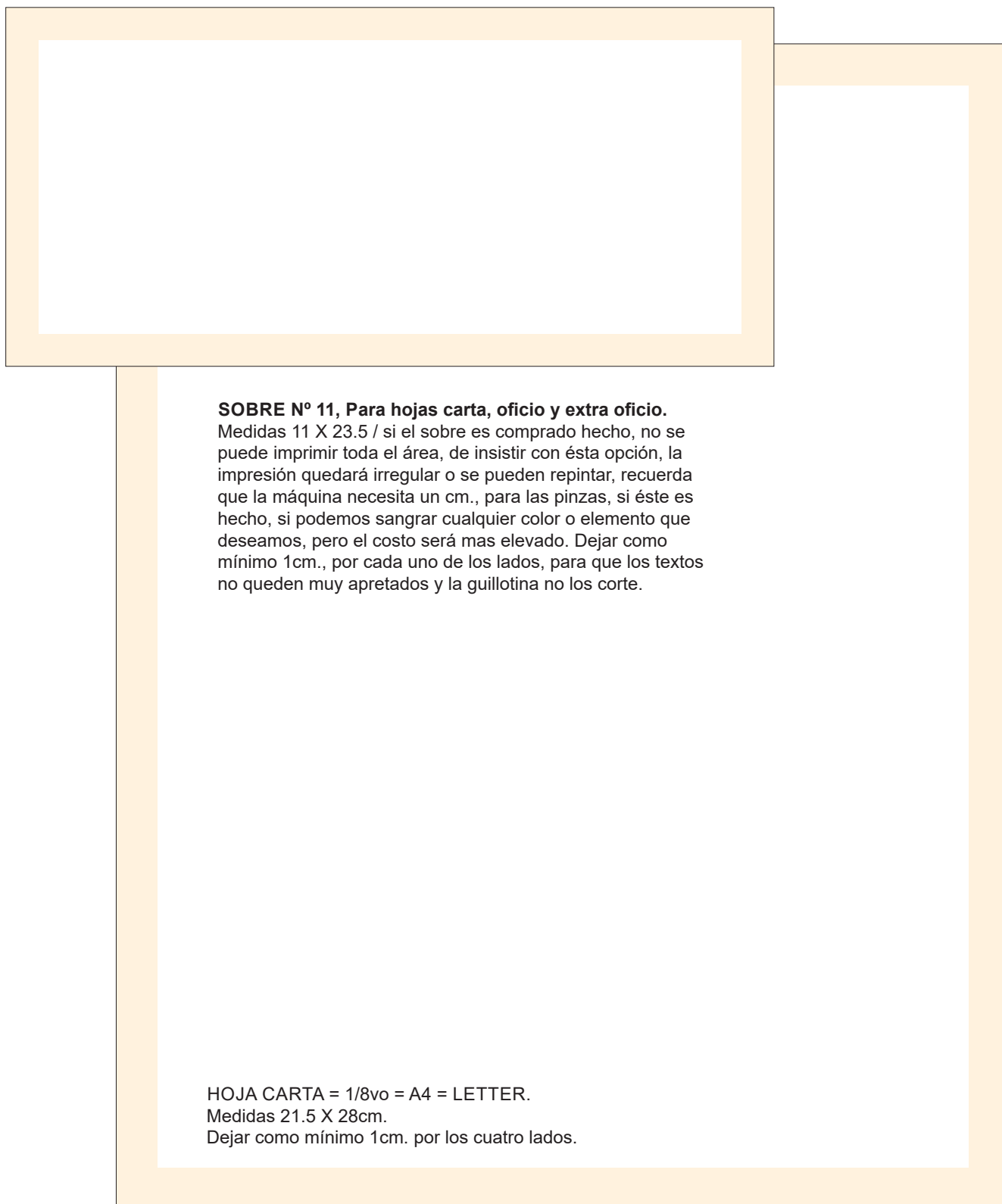
II semana: Producción pictórica y literaria Una vez realizada la figura, cada grupo debía crear un cuento, historia, poema, canción... relacionados con la Navidad y que tuviera que ver con el barrio donde viven los alumnos. Para ello, les motivamos mucho a que esta vez invir-

Nos propusimos celebrar la Navidad de una manera distinta y creativa. Pretendíamos ir más allá del típico pesebre, San Nicolás y las parrandas navideñas, pero no sabíamos cómo hacerlo. Hablábamos de que tenía que ser algo más contextualizado con la realidad de nuestros niños y con su entorno, que los entusiasmara y motivara su expresión. Entonces nuestro coordinador, Andry Mendoza, recordó una actividad que había realizado cuando niño, la cual estaba grabada en sus recuerdos y que, en consecuencia, aunque en aquellos días no se utilizaran esos términos, le había resultado un aprendizaje muy significativo.

Pero dejemos que nos lo cuente el propio Andry:

Margen mínimo para impresión

Papelerías / Hoja, sobre y tarjetas de presentación





Tarjeta, corte final sangrado



Tarjeta, corte final sin sangrado



TARJETA DE PRESENTACIÓN.

Medidas 8 X 4.5 cm.

dejar como mínimo 0.5 cm., por cada uno de los lados, para que los textos no queden muy apretados y evitar que la guillotina no los corte.

Si ésta llevara una orla hay que dejar 0.5 cm., de sangría para que toda la orla quede del mismo tamaño.

Ejemplo.

Cortes sangrado y sin sangrado.



Los 4 márgenes quedan del mismo tamaño



Textos pegados a los cortes

El color amarillo representa el margen de cada uno de los lados.

Una columna, las líneas son muy largas, la vista se cansa y muchas veces se pierde el lector.

Tres columnas, textos justificados y alineados a la izquierda, son más recomendados según el pt. y tipografía utilizada.

<p>Este insigne poeta, filólogo, ensayista, historiador, crítico, periodista, jurista y traductor, nació en Caracas el 29 de noviembre de 1781, fue masón. Se inició en la Logia "Los Caballeros Racionales", que funcionaba en Londres, en 1811. Años más tarde fue Venerable Maestro de esa Logia.</p> <p>Sobre la identidad masónica de Andrés Bello hay abundante documentación. La prueba más concluyente puede encontrarse en el famoso libro de Bartolomé Mitre, "Los Caballeros Racionales". Como se sabe Bartolomé Mitre, fue presidente de Argentina y un destacado dirigente masón de ese país.</p> <p>Acerc a la vida masónica en Londres, de Andrés Bello, hay otros libros. En ellos se afirma que se inició en la masonería con Luis López Méndez, su compañero de viaje, en la misión diplomática encargada por la Junta de Gobierno de Caracas.</p> <p>Andrés Bello, permaneció en Londres hasta el 14 de febrero de 1829. En Chile, país donde desarrolló toda su gran obra cultural, también hizo activa labor masónica en Santiago.</p> <p>Este gigante de la cultura hispanoamericana, maestro ejemplar, jurista creador y revolucionario del idioma castellano, nació en Caracas, hijo de don Bartolomé Bello y de doña Ana Antonia López. Se graduó de bachiller el 14 de junio de 1800. Estudió derecho y medicina, pero tuvo que abandonar esas carreras por motivos económicos.</p> <p>Durante sus estudios daba clases a particulares, entre otros al niño Simón Bolívar. En 1802, nombrado Oficial de Secretaría de la Capitanía General de Venezuela. Fue ascendido a Comisario de Guerra en 1807.</p> <p>Su talento literario comenzó a demostrar en 1804, con el poema "A la Vacuna". Entre 1806 y 1808, publicó la oda "Al Anauco", el soneto "A una Artista", la égloga "Tirsis habitador del Tajo umbrío", y el romance "A un samán". También escribió la égloga "Hace el Anauco un corto abrigo en donde", en 1808, fue redactor de la "Gazeta de Caracas".</p> <p>En junio de 1810, en la corbeta inglesa "General Wellington", viajó a Londres junto con Simón Bolívar y Luis López Méndez, para cumplir con la misión que les encomendó la Junta de Gobierno de Caracas.</p> <p>En Londres, como indicamos, se hizo masón en la logia "Los Caballeros Racionales", en 1811. En 1814, se casó con María Ana Boyland. En 1815, solicitó un puesto al Gobierno de Cundinamarca y después al Gobierno de las Provincias Unidas del Río de la Plata, pero no pudo viajar a Buenos Aires. En 1822,</p>	<p>Este insigne poeta, filólogo, ensayista, historiador, crítico, periodista, jurista y traductor, nació en Caracas el 29 de noviembre de 1781, fue masón. Se inició en la Logia "Los Caballeros Racionales", que funcionaba en Londres, en 1811. Años más tarde fue Venerable Maestro de esa Logia.</p> <p>Sobre la identidad masónica de Andrés Bello hay abundante documentación. La prueba más concluyente puede encontrarse en el famoso libro de Bartolomé Mitre, "Los Caballeros Racionales". Como se sabe Bartolomé Mitre, fue presidente de Argentina y un destacado dirigente masón de ese país.</p> <p>Acerc a la vida masónica en Londres, de Andrés Bello, hay otros libros. En ellos se afirma que se inició en la masonería con Luis López Méndez, su compañero de viaje, en la misión diplomática encargada por la Junta de Gobierno de Caracas.</p> <p>Andrés Bello, permaneció en Londres hasta el 14 de febrero de 1829. En Chile, país donde desarrolló toda su gran obra cultural, también hizo activa labor masónica en Santiago.</p> <p>Este gigante de la cultura hispanoamericana, maestro ejemplar, jurista creador y revolucionario del idioma castellano, nació en Caracas, hijo de don Bartolomé Bello y de doña Ana Antonia López. Se graduó de bachiller el 14 de junio de 1800. Estudió derecho y medicina, pero tuvo que abandonar esas carreras por motivos económicos.</p> <p>Durante sus estudios daba clases a particulares, entre otros al niño Simón Bolívar. En 1802, nombrado Oficial de Secretaría de la Capitanía General de Venezuela. Fue ascendido a Comisario de Guerra en 1807.</p> <p>Su talento literario comenzó a demostrar en 1804, con el poema "A la Vacuna". Entre 1806 y 1808, publicó la oda "Al Anauco", el soneto "A una Artista", la égloga "Tirsis habitador del Tajo umbrío", y el romance "A un samán". También escribió la égloga "Hace el Anauco un corto abrigo en donde", en 1808, fue redactor de la "Gazeta de Caracas".</p> <p>En junio de 1810, en la corbeta inglesa "General Wellington", viajó a Londres junto con Simón Bolívar y Luis López Méndez, para cumplir con la misión que les encomendó la Junta de Gobierno de Caracas.</p> <p>En Londres, como indicamos, se hizo masón en la logia "Los Caballeros Racionales", en 1811. En</p>
--	--

Dos columnas, textos justificados y alineados a la izquierda, recomendables.

<p>Este insigne poeta, filólogo, ensayista, historiador, crítico, periodista, jurista y traductor, nació en Caracas el 29 de noviembre de 1781, fue masón. Se inició en la Logia "Los Caballeros Racionales", que funcionaba en Londres, en 1811. Años más tarde fue Venerable Maestro de esa Logia.</p> <p>Sobre la identidad masónica de Andrés Bello hay abundante documentación. La prueba más concluyente puede encontrarse en el famoso libro de Bartolomé Mitre, "Los Caballeros Racionales". Como se sabe Bartolomé Mitre, fue presidente de Argentina y un destacado dirigente masón de ese país.</p> <p>Acerc a la vida masónica en Londres, de Andrés Bello, hay otros libros. En ellos se afirma que se inició en la masonería con Luis López Méndez, su compañero de viaje, en la misión diplomática encargada por la Junta de Gobierno de Caracas.</p> <p>Andrés Bello, permaneció en Londres hasta el 14 de febrero de 1829. En Chile, país donde desarrolló toda su gran obra cultural, también hizo activa labor masónica en Santiago.</p> <p>Este gigante de la cultura hispanoamericana, maestro ejemplar, jurista creador y revolucionario del idioma castellano, nació en Caracas, hijo de don Bartolomé Bello y de doña Ana Antonia López. Se graduó de bachiller el 14 de junio de</p>	<p>1800. Estudió derecho y medicina, pero tuvo que abandonar esas carreras por motivos económicos.</p> <p>Durante sus estudios daba clases a particulares, entre otros al niño Simón Bolívar. En 1802, nombrado Oficial de Secretaría de la Capitanía General de Venezuela. Fue ascendido a Comisario de Guerra en 1807.</p> <p>Su talento literario comenzó a demostrar en 1804, con el poema "A la Vacuna". Entre 1806 y 1808, publicó la oda "Al Anauco", el soneto "A una Artista", la égloga "Tirsis habitador del Tajo umbrío", y el romance "A un samán". También escribió la égloga "Hace el Anauco un corto abrigo en donde", en 1808, fue redactor de la "Gazeta de Caracas".</p> <p>En junio de 1810, en la corbeta inglesa "General Wellington", viajó a Londres junto con Simón Bolívar y Luis López Méndez, para cumplir con la misión que les encomendó la Junta de Gobierno de Caracas.</p> <p>En Londres, como indicamos, se hizo masón en la logia "Los Caballeros Racionales", en 1811. En 1814, se casó con María Ana Boyland. En 1815, solicitó un puesto al Gobierno de Cundinamarca y después al Gobierno de las Provincias Unidas del Río de la Plata, pero no pudo viajar a Buenos Aires. En 1822,</p>	<p>se encargó de la secretaría de la Legación de Colombia, cargo que conservó hasta 1827.</p> <p>En Londres se relacionó con intelectuales y emigrados hispanoamericanos. Publicó versos, ensayos y muchos artículos periodísticos. Entre 1826 y 1827, editó la revista "El Repertorio Americano", de la que fueron publicadas cuatro entregas.</p> <p>Andrés Bello llegó a Valparaíso, a bordo del bergantín inglés "Greecian", el 25 de junio de 1829. Residió en Chile hasta su muerte acaecida en octubre de 1865. En este país publicó la mayor parte de su obra, que es de veras gigantesca, demostrando su enorme capacidad creadora en el campo de la jurisprudencia. Sus obras jurídicas llenan siete voluminosos tomos. Dos tomos están dedicados al Proyecto de Código Civil; tres al Derecho Internacional, los demás a otras ramas del Derecho.</p> <p>Su vasta producción literaria y filológica, abarca desde el "Compendio de Gramática Castellana", hasta poemas, ensayos, estudios históricos y artículos de crítica. El gobierno chileno después de su muerte, hizo publicar en quince volúmenes las "Obras Completas de Bello".</p> <p>Andrés Bello ha sido uno de los humanistas e intelectuales más importantes de Venezuela y América Latina, destacando como poeta, legislador, filósofo, educador, crítico y filólogo. El tiempo de Bello puede ser dividido en tres partes, Colonia (1781-1810); Guerra de Independencia de Venezuela y su viaje a Inglaterra (1810-1829); gobierno y fijación de las nacionalidades hispanoamericanas (Chile, 1829-1865). Fueron sus padres Bartolomé Bello y Ana Antonia López. Desde niño mostró una gran pasión por la lectura, particularmente por los clásicos del Siglo de Oro español. En el convento de las Mercedes, aprendió el latín de la mano del padre Cristóbal de Quesada. A partir de 1797, estudia en la Real y Pontificia Universidad de Caracas, donde se graduó de bachiller en Artes, el 14 de junio de 1800. En enero de 1801 conoce a Alejandro Humboldt, a quien acompaña en la ascensión del monte Ávila. Por este tiempo comienza la carrera de derecho y luego la de medicina. Durante sus estudios dio clases particulares, entre otros a Simón Bolívar; y comenzó a manifestarse como literato, principalmente en la tertulias realizadas en la casa de los Uzúriz de Bello (traducciones del latín, francés, adaptaciones de poemas clásicos, junto a poesías originales), le hizo mercedero de un título</p>	<p>Este insigne poeta, filólogo, ensayista, historiador, crítico, periodista, jurista y traductor, nació en Caracas el 29 de noviembre de 1781, fue masón. Se inició en la Logia "Los Caballeros Racionales", que funcionaba en Londres, en 1811. Años más tarde fue Venerable Maestro de esa Logia.</p> <p>Sobre la identidad masónica de Andrés Bello hay abundante documentación. La prueba más concluyente puede encontrarse en el famoso libro de Bartolomé Mitre, "Los Caballeros Racionales". Como se sabe Bartolomé Mitre, fue presidente de Argentina y un destacado dirigente masón de ese país.</p> <p>Acerc a la vida masónica en Londres, de Andrés Bello, hay otros libros. En ellos se afirma que se inició en la masonería con Luis López Méndez, su compañero de viaje, en la misión diplomática encargada por la Junta de Gobierno de Caracas.</p> <p>Andrés Bello, permaneció en Londres hasta el 14 de febrero de 1829. En Chile, país donde desarrolló toda su gran obra cultural, también hizo activa labor masónica en Santiago.</p> <p>Este gigante de la cultura hispanoamericana, maestro ejemplar, jurista creador y revolucionario del idioma castellano, nació en Caracas, hijo de don Bartolomé Bello y de doña Ana Antonia López. Se graduó de bachiller el 14 de junio de 1800. Estudió derecho y medicina, pero tuvo que abandonar esas carreras por motivos económicos.</p> <p>Durante sus estudios daba clases a particulares, entre otros al niño Simón Bolívar. En 1802, nombrado Oficial de Secretaría de la Capitanía General de Venezuela. Fue ascendido a Comisario de Guerra en 1807.</p> <p>Su talento literario comenzó a demostrar en 1804, con el poema "A la Vacuna". Entre 1806 y 1808, publicó la oda "Al Anauco", el soneto "A una Artista", la égloga "Tirsis habitador del Tajo umbrío", y el romance "A un samán". También escribió la égloga "Hace el Anauco un corto abrigo en donde", en 1808, fue redactor de la "Gazeta de Caracas".</p> <p>En junio de 1810, en la corbeta inglesa "General Wellington", viajó a Londres junto con Simón Bolívar y Luis López Méndez, para cumplir con la misión que les encomendó la Junta de Gobierno de Caracas.</p> <p>En Londres, como indicamos, se hizo masón en la logia "Los Caballeros Racionales", en 1811. En</p>	<p>y de doña Ana Antonia López. Se graduó de bachiller el 14 de junio de 1800. Estudió derecho y medicina, pero tuvo que abandonar esas carreras por motivos económicos.</p> <p>Durante sus estudios daba clases a particulares, entre otros al niño Simón Bolívar. En 1802, nombrado Oficial de Secretaría de la Capitanía General de Venezuela. Fue ascendido a Comisario de Guerra en 1807.</p> <p>Su talento literario comenzó a demostrar en 1804, con el poema "A la Vacuna". Entre 1806 y 1808, publicó la oda "Al Anauco", el soneto "A una Artista", la égloga "Tirsis habitador del Tajo umbrío", y el romance "A un samán". También escribió la égloga "Hace el Anauco un corto abrigo en donde", en 1808, fue redactor de la "Gazeta de Caracas".</p> <p>En junio de 1810, en la corbeta inglesa "General Wellington", viajó a Londres junto con Simón Bolívar y Luis López Méndez, para cumplir con la misión que les encomendó la Junta de Gobierno de Caracas.</p> <p>En Londres, como indicamos, se hizo masón en la logia "Los Caballeros Racionales", en 1811. En 1814, se casó con María Ana Boyland. En 1815, solicitó un puesto al Gobierno de Cundinamarca y después al Gobierno de las Provincias Unidas</p>	<p>del Río de la Plata, pero no pudo viajar a Buenos Aires. En 1822, se encargó de la Secretaría de la Legación de Colombia, cargo que conservó hasta 1827.</p> <p>En Londres se relacionó con intelectuales y emigrados hispanoamericanos. Publicó versos, ensayos y muchos artículos periodísticos. Entre 1826 y 1827, editó la revista "El Repertorio Americano", de la que fueron publicadas cuatro entregas.</p> <p>Andrés Bello llegó a Valparaíso, a bordo del bergantín inglés "Greecian", el 25 de junio de 1829. Residió en Chile hasta su muerte acaecida en octubre de 1865. En este país publicó la mayor parte de su obra, que es de veras gigantesca, demostrando su enorme capacidad creadora en el campo de la jurisprudencia. Sus obras jurídicas llenan siete voluminosos tomos. Dos tomos están dedicados al Proyecto de Código Civil; tres al Derecho Internacional, los demás a otras ramas del Derecho.</p> <p>Su vasta producción literaria y filológica, abarca desde el "Compendio de Gramática Castellana", hasta poemas, ensayos, estudios históricos y artículos de crítica. El gobierno chileno después de su muerte, hizo publicar en quince volúmenes las "Obras Completas de Bello".</p> <p>Andrés Bello ha sido uno de los humanistas e intelectuales más importantes de Venezuela y América Latina, destacando como poeta, legislador, filósofo, educador, crítico y filólogo. El tiempo de Bello puede ser dividido en tres partes, Colonia (1781-1810); Guerra de Independencia de Venezuela y su viaje a Inglaterra (1810-1829); gobierno y fijación de las nacionalidades hispanoamericanas (Chile, 1829-1865). Fueron sus padres Bartolomé Bello y Ana Antonia López. Desde niño mostró una gran pasión por la lectura, particularmente por los clásicos del Siglo de Oro español. En el convento de las Mercedes, aprendió el latín de la mano del padre Cristóbal de Quesada. A partir de 1797, estudia en la Real y Pontificia Universidad de Caracas, donde se graduó de bachiller en Artes, el 14 de junio de 1800. En enero de 1801 conoce a Alejandro Humboldt, a quien acompaña en la ascensión del monte Ávila. Por este tiempo comienza la carrera de derecho y luego la de medicina. Durante sus estudios dio clases particulares, entre otros a Simón Bolívar; y comenzó a manifestarse como literato, principalmente</p>
---	---	---	--	---	---

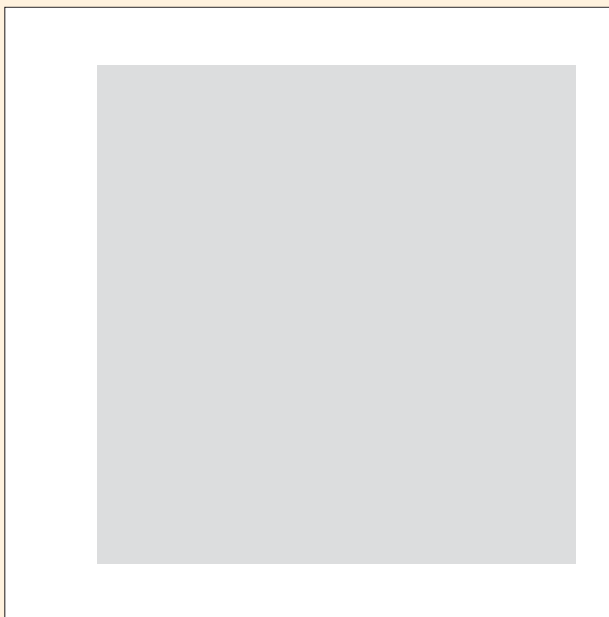
Textos justificados y medianiles muy anchos la lectura se fragmenta es preferible alinearlos a la izquierda.

<p>Este insigne poeta, filósofo, ensayista, historiador, crítico, periodista, jurista y traductor, nacido en Caracas el 29 de noviembre de 1781, fue masón. Se inició en la Logia "Los Caballeros Racionales", que funcionaba en Londres, en 1811. Años más tarde fue Venerable Maestro de esa Logia.</p> <p>Sobre la identidad masónica de Andrés Bello hay abundante documentación. La prueba más concluyente puede encontrarse en el famoso libro de Bartolomé Mitre, "Los Caballeros Racionales". Como se sabe Bartolomé Mitre, fue presidente de Argentina y un destacado dirigente masón de ese país.</p> <p>Acerca de la vida masónica en Londres, de Andrés Bello, hay otros libros. En ellos se afirma que se inició en la masonería con Luis López Méndez, su compañero de viaje, en la misión diplomática encargada por la Junta de Gobierno de Caracas.</p> <p>Andrés Bello, permaneció en Londres hasta el 14 de febrero de 1829. En Chile, país donde desarrolló toda su gran obra cultural, también hizo activa labor masónica en Santiago.</p> <p>Este gigante de la cultura hispanoamericana, maestro ejemplar, jurista creador y revolucionario del idioma castellano, nació en Caracas, hijo de don Bartolomé Bello y de doña Ana Antonia López. Se graduó de bachiller el 14 de junio de 1800. Estudió derecho y medicina, pero tuvo que abandonar esas carreras por motivos económicos.</p> <p>Durante sus estudios daba clases a particulares, entre otros al niño Simón Bolívar.</p> <p>En 1802 fue nombrado Oficial de Secretaría de la Capitania General de Venezuela. Fue ascendido a Comisario de Guerra en 1807.</p> <p>Su talento literario comenzó a demostrar en 1804, con el poema "A la Vacuna". Entre 1806 y 1808, publicó la oda "Al Anaco", el soneto "A una Artista", la égloga "Tirsis habitador del Tajo umbrío", y el romance "A un samán". También escribió la égloga "Hace el Anaco un corto abrigo en donde", en 1808, fue redactor de la "Gaceta de Caracas".</p> <p>En junio de 1810, en la corbeta inglesa "General Wellington", viajó a Londres junto con Simón Bolívar y Luis López Méndez, para cumplir con la misión que les encomendó la Junta de Gobierno de Caracas.</p> <p>En Londres, como indicamos, se hizo masón en la logia "Los Caballeros Racionales", en 1811. En 1814, se casó con María Ana Boyland. En 1815, solicitó un puesto al Gobierno de Cundinamarca y después al Gobierno de las Provincias Unidas del Río de la Plata, pero no pudo viajar a Buenos Aires. En 1822, se encargó de la Secretaría de la Legación de Chile en Londres. En 1824, se casó con Isabel Antonia Dunn. En 1825, se encargó de la secretaría de la Legación de Colombia, cargo que conservó hasta 1827.</p> <p>En Londres se relacionó con intelectuales y emigrados hispanoamericanos. Publicó versos, ensayos y muchos artículos periodísticos. Entre 1826 y 1827, editó la revista "El Repertorio Americano", de la que fueron publicadas cuatro entregas.</p> <p>Andrés Bello llegó a Valparaíso, a bordo del bergantín inglés "Grecian", el 25 de junio de 1829. Residió en Chile hasta su muerte ocurrida en octubre de 1865. En este país publicó la mayor parte de su obra, que es de veras gigantesca, demostrando su enorme capacidad creadora en el campo de la jurisprudencia. Sus obras jurídicas llenan siete voluminosos tomos. Dos tomos están dedicados al Proyecto de Código Civil, tres al Derecho Internacional, los demás a otras ramas del Derecho.</p> <p>Su vasta producción literaria y filológica, abarca desde el "Compendio de Gramática Castellana", hasta poemas, ensayos, estudios históricos y artículos de crítica. El gobierno chileno después de su muerte, hizo publicar en quince volúmenes las "Obras Completas de Bello".</p> <p>Andrés Bello ha sido uno de los humanistas e intelectuales más importantes de Venezuela y América Latina, destacando como poeta, legislador, filósofo, educador, crítico y filólogo. El tiempo de Bello puede ser dividido en tres partes, Colonia (1781-1810); Guerra de Independencia de Venezuela y su viaje a Inglaterra (1810-1829); gobierno y fijación de las nacionalidades hispanoamericanas (Chile, 1829-1865). Fueron sus padres Bartolomé Bello y Ana Antonia López. Desde niño mostró una gran pasión por la lectura, particularmente por los clásicos del Siglo de Oro español. En el convento de las Mercedes, aprendió el latín de la mano del padre Cristóbal de Quesada. A partir de 1797, estudia en la Real y Pontificia Universidad de Caracas, donde se graduó de bachiller en Artes, el 14 de junio de 1800. En enero de 1801 comenzó la carrera de derecho y luego la de medicina.</p>	<p>Este insigne poeta, filósofo, ensayista, historiador, crítico, periodista, jurista y traductor, nacido en Caracas el 29 de noviembre de 1781, fue masón. Se inició en la Logia "Los Caballeros Racionales", que funcionaba en Londres, en 1811. Años más tarde fue Venerable Maestro de esa Logia.</p> <p>Sobre la identidad masónica de Andrés Bello hay abundante documentación. La prueba más concluyente puede encontrarse en el famoso libro de Bartolomé Mitre, "Los Caballeros Racionales". Como se sabe Bartolomé Mitre, fue presidente de Argentina y un destacado dirigente masón de ese país.</p> <p>Acerca de la vida masónica en Londres, de Andrés Bello, hay otros libros. En ellos se afirma que se inició en la masonería con Luis López Méndez, su compañero de viaje, en la misión diplomática encargada por la Junta de Gobierno de Caracas.</p> <p>Andrés Bello, permaneció en Londres hasta el 14 de febrero de 1829. En Chile, país donde desarrolló toda su gran obra cultural, también hizo activa labor masónica en Santiago.</p> <p>Este gigante de la cultura hispanoamericana, maestro ejemplar, jurista creador y revolucionario del idioma castellano, nació en Caracas, hijo de don Bartolomé Bello y de doña Ana Antonia López. Se graduó de bachiller el 14 de junio de 1800. Estudió derecho y medicina, pero tuvo que abandonar esas carreras por motivos económicos.</p> <p>Durante sus estudios daba clases a particulares, entre otros al niño Simón Bolívar.</p> <p>En 1802 fue nombrado Oficial de Secretaría de la Capitania General de Venezuela. Fue ascendido a Comisario de Guerra en 1807.</p> <p>Su talento literario comenzó a demostrar en 1804, con el poema "A la Vacuna". Entre 1806 y 1808, publicó la oda "Al Anaco", el soneto "A una Artista", la égloga "Tirsis habitador del Tajo umbrío", y el romance "A un samán". También escribió la égloga "Hace el Anaco un corto abrigo en donde", en 1808, fue redactor de la "Gaceta de Caracas".</p> <p>En junio de 1810, en la corbeta inglesa "General Wellington", viajó a Londres junto con Simón Bolívar y Luis López Méndez, para cumplir con la misión que les encomendó la Junta de Gobierno de Caracas.</p> <p>En Londres, como indicamos, se hizo masón en la logia "Los Caballeros Racionales", en 1811. En 1814, se casó con María Ana Boyland. En 1815, solicitó un puesto al Gobierno de Cundinamarca y después al Gobierno de las Provincias Unidas del Río de la Plata, pero no pudo viajar a Buenos Aires. En 1822, se encargó de la Secretaría de la Legación de Chile en Londres. En 1824, se casó con Isabel Antonia Dunn. En 1825, se encargó de la secretaría de la Legación de Colombia, cargo que conservó hasta 1827.</p> <p>Durante sus estudios dio clases particulares, entre otros a Simón Bolívar; comenzó a manifestarse como literato, principalmente en la tertulias realizadas en la casa de los Urzúa. Los versos de Bello (traducidos del latín, francés, adaptaciones de poemas clásicos, junto a poemas originales), le hizo merecedor de un título específico: El Císe del Anaco. Este insigne poeta, filósofo, ensayista, historiador, crítico, periodista, jurista y traductor, nacido en Caracas el 29 de noviembre de 1781, fue masón. Se inició en la Logia "Los Caballeros Racionales", que funcionaba en Londres, en 1811. Años más tarde fue Venerable Maestro de esa Logia.</p> <p>En Londres se relacionó con intelectuales y emigrados hispanoamericanos. Publicó versos, ensayos y muchos artículos periodísticos. Entre 1826 y 1827, editó la revista "El Repertorio Americano", de la que fueron publicadas cuatro entregas.</p> <p>Andrés Bello llegó a Valparaíso, a bordo del bergantín inglés "Grecian", el 25 de junio de 1829. Residió en Chile hasta su muerte ocurrida en octubre de 1865. En este país publicó la mayor parte de su obra, que es de veras gigantesca, demostrando su enorme capacidad creadora en el campo de la jurisprudencia. Sus obras jurídicas llenan siete voluminosos tomos. Dos tomos están dedicados al Proyecto de Código Civil, tres al Derecho Internacional, los demás a otras ramas del Derecho.</p> <p>Su vasta producción literaria y filológica, abarca desde el "Compendio de Gramática Castellana", hasta poemas, ensayos, estudios históricos y artículos de crítica. El gobierno chileno después de su muerte, hizo publicar en quince volúmenes las "Obras Completas de Bello".</p> <p>Andrés Bello ha sido uno de los humanistas e intelectuales más importantes de Venezuela y América Latina, destacando como poeta, legislador, filósofo, educador, crítico y filólogo. El tiempo de Bello puede ser dividido en tres partes, Colonia (1781-1810); Guerra de Independencia de Venezuela y su viaje a Inglaterra (1810-1829); gobierno y fijación de las nacionalidades hispanoamericanas (Chile, 1829-1865). Fueron sus padres Bartolomé Bello y Ana Antonia López. Desde niño mostró una gran pasión por la lectura, particularmente por los clásicos del Siglo de Oro español. En el convento de las Mercedes, aprendió el latín de la mano del padre Cristóbal de Quesada. A partir de 1797, estudia en la Real y Pontificia Universidad de Caracas, donde se graduó de bachiller en Artes, el 14 de junio de 1800. En enero de 1801 comenzó la carrera de derecho y luego la de medicina.</p>
--	---

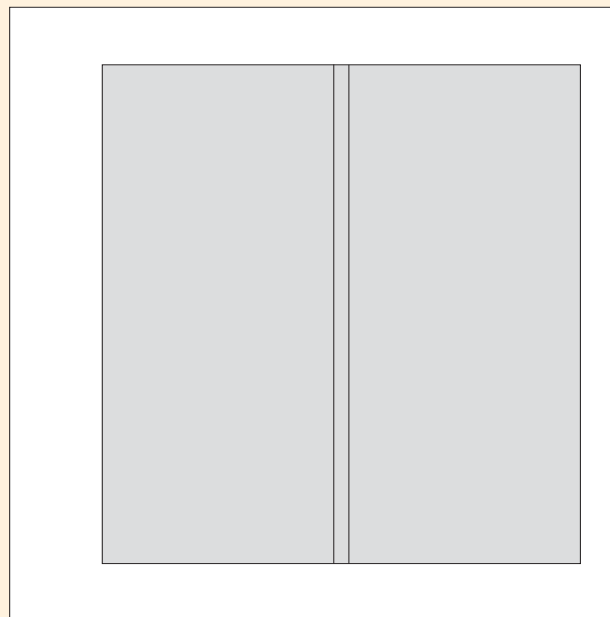
Tres y dos columnas.

<p>Este insigne poeta, filósofo, ensayista, historiador, crítico, periodista, jurista y traductor, nacido en Caracas el 29 de noviembre de 1781, fue masón. Se inició en la Logia "Los Caballeros Racionales", que funcionaba en Londres, en 1811. Años más tarde fue Venerable Maestro de esa Logia.</p> <p>Sobre la identidad masónica de Andrés Bello hay abundante documentación. La prueba más concluyente puede encontrarse en el famoso libro de Bartolomé Mitre, "Los Caballeros Racionales". Como se sabe Bartolomé Mitre, fue presidente de Argentina y un destacado dirigente masón de ese país.</p> <p>Acerca de la vida masónica en Londres, de Andrés Bello, hay otros libros. En ellos se afirma que se inició en la masonería con Luis López Méndez, su compañero de viaje, en la misión diplomática encargada por la Junta de Gobierno de Caracas.</p> <p>Andrés Bello, permaneció en Londres hasta el 14 de febrero de 1829. En Chile, país donde desarrolló toda su gran obra cultural, también hizo activa labor masónica en Santiago.</p> <p>Este gigante de la cultura hispanoamericana, maestro ejemplar, jurista creador y revolucionario del idioma castellano, nació en Caracas, hijo de don Bartolomé Bello y de doña Ana Antonia López. Se graduó de bachiller el 14 de junio de 1800. Estudió derecho y medicina, pero tuvo que abandonar esas carreras por motivos económicos.</p> <p>Durante sus estudios daba clases a particulares, entre otros al niño Simón Bolívar.</p> <p>En 1802 fue nombrado Oficial de Secretaría de la Capitania General de Venezuela. Fue ascendido a Comisario de Guerra en 1807.</p> <p>Su talento literario comenzó a demostrar en 1804, con el poema "A la Vacuna". Entre 1806 y 1808, publicó la oda "Al Anaco", el soneto "A una Artista", la égloga "Tirsis habitador del Tajo umbrío", y el romance "A un samán". También escribió la égloga "Hace el Anaco un corto abrigo en donde", en 1808, fue redactor de la "Gaceta de Caracas".</p> <p>En junio de 1810, en la corbeta inglesa "General Wellington", viajó a Londres junto con Simón Bolívar y Luis López Méndez, para cumplir con la misión que les encomendó la Junta de Gobierno de Caracas.</p> <p>En Londres, como indicamos, se hizo masón en la logia "Los Caballeros Racionales", en 1811. En 1814, se casó con María Ana Boyland. En 1815, solicitó un puesto al Gobierno de Cundinamarca y después al Gobierno de las Provincias Unidas del Río de la Plata, pero no pudo viajar a Buenos Aires. En 1822, se encargó de la Secretaría de la Legación de Chile en Londres. En 1824, se casó con Isabel Antonia Dunn. En 1825, se encargó de la secretaría de la Legación de Colombia, cargo que conservó hasta 1827.</p> <p>En Londres se relacionó con intelectuales y emigrados hispanoamericanos. Publicó versos, ensayos y muchos artículos periodísticos. Entre 1826 y 1827, editó la revista "El Repertorio Americano", de la que fueron publicadas cuatro entregas.</p> <p>Andrés Bello llegó a Valparaíso, a bordo del bergantín inglés "Grecian", el 25 de junio de 1829. Residió en Chile hasta su muerte ocurrida en octubre de 1865. En este país publicó la mayor parte de su obra, que es de veras gigantesca, demostrando su enorme capacidad creadora en el campo de la jurisprudencia. Sus obras jurídicas llenan siete voluminosos tomos. Dos tomos están dedicados al Proyecto de Código Civil, tres al Derecho Internacional, los demás a otras ramas del Derecho.</p> <p>Su vasta producción literaria y filológica, abarca desde el "Compendio de Gramática Castellana", hasta poemas, ensayos, estudios históricos y artículos de crítica. El gobierno chileno después de su muerte, hizo publicar en quince volúmenes las "Obras Completas de Bello".</p> <p>Andrés Bello ha sido uno de los humanistas e intelectuales más importantes de Venezuela y América Latina, destacando como poeta, legislador, filósofo, educador, crítico y filólogo. El tiempo de Bello puede ser dividido en tres partes, Colonia (1781-1810); Guerra de Independencia de Venezuela y su viaje a Inglaterra (1810-1829); gobierno y fijación de las nacionalidades hispanoamericanas (Chile, 1829-1865). Fueron sus padres Bartolomé Bello y Ana Antonia López. Desde niño mostró una gran pasión por la lectura, particularmente por los clásicos del Siglo de Oro español. En el convento de las Mercedes, aprendió el latín de la mano del padre Cristóbal de Quesada. A partir de 1797, estudia en la Real y Pontificia Universidad de Caracas, donde se graduó de bachiller en Artes, el 14 de junio de 1800. En enero de 1801 comenzó la carrera de derecho y luego la de medicina. Durante sus estudios dio clases particulares,</p>	<p>Este insigne poeta, filósofo, ensayista, historiador, crítico, periodista, jurista y traductor, nacido en Caracas el 29 de noviembre de 1781, fue masón. Se inició en la Logia "Los Caballeros Racionales", que funcionaba en Londres, en 1811. Años más tarde fue Venerable Maestro de esa Logia.</p> <p>Sobre la identidad masónica de Andrés Bello hay abundante documentación. La prueba más concluyente puede encontrarse en el famoso libro de Bartolomé Mitre, "Los Caballeros Racionales". Como se sabe Bartolomé Mitre, fue presidente de Argentina y un destacado dirigente masón de ese país.</p> <p>Acerca de la vida masónica en Londres, de Andrés Bello, hay otros libros. En ellos se afirma que se inició en la masonería con Luis López Méndez, su compañero de viaje, en la misión diplomática encargada por la Junta de Gobierno de Caracas.</p> <p>Andrés Bello, permaneció en Londres hasta el 14 de febrero de 1829. En Chile, país donde desarrolló toda su gran obra cultural, también hizo activa labor masónica en Santiago.</p> <p>Este gigante de la cultura hispanoamericana, maestro ejemplar, jurista creador y revolucionario del idioma castellano, nació en Caracas, hijo de don Bartolomé Bello y de doña Ana Antonia López. Se graduó de bachiller el 14 de junio de 1800. Estudió derecho y medicina, pero tuvo que abandonar esas carreras por motivos económicos.</p> <p>Durante sus estudios daba clases a particulares, entre otros al niño Simón Bolívar.</p> <p>En 1802 fue nombrado Oficial de Secretaría de la Capitania General de Venezuela. Fue ascendido a Comisario de Guerra en 1807.</p> <p>Su talento literario comenzó a demostrar en 1804, con el poema "A la Vacuna". Entre 1806 y 1808, publicó la oda "Al Anaco", el soneto "A una Artista", la égloga "Tirsis habitador del Tajo umbrío", y el romance "A un samán". También escribió la égloga "Hace el Anaco un corto abrigo en donde", en 1808, fue redactor de la "Gaceta de Caracas".</p> <p>En junio de 1810, en la corbeta inglesa "General Wellington", viajó a Londres junto con Simón Bolívar y Luis López Méndez, para cumplir con la misión que les encomendó la Junta de Gobierno de Caracas.</p> <p>En Londres, como indicamos, se hizo masón en la logia "Los Caballeros Racionales", en 1811. En 1814, se casó con María Ana Boyland. En 1815, solicitó un puesto al Gobierno de Cundinamarca y después al Gobierno de las Provincias Unidas del Río de la Plata, pero no pudo viajar a Buenos Aires. En 1822, se encargó de la Secretaría de la Legación de Chile en Londres. En 1824, se casó con Isabel Antonia Dunn. En 1825, se encargó de la secretaría de la Legación de Colombia, cargo que conservó hasta 1827.</p> <p>En Londres se relacionó con intelectuales y emigrados hispanoamericanos. Publicó versos, ensayos y muchos artículos periodísticos. Entre 1826 y 1827, editó la revista "El Repertorio Americano", de la que fueron publicadas cuatro entregas.</p> <p>Andrés Bello llegó a Valparaíso, a bordo del bergantín inglés "Grecian", el 25 de junio de 1829. Residió en Chile hasta su muerte ocurrida en octubre de 1865. En este país publicó la mayor parte de su obra, que es de veras gigantesca, demostrando su enorme capacidad creadora en el campo de la jurisprudencia. Sus obras jurídicas llenan siete voluminosos tomos. Dos tomos están dedicados al Proyecto de Código Civil, tres al Derecho Internacional, los demás a otras ramas del Derecho.</p> <p>Su vasta producción literaria y filológica, abarca desde el "Compendio de Gramática Castellana", hasta poemas, ensayos, estudios históricos y artículos de crítica. El gobierno chileno después de su muerte, hizo publicar en quince volúmenes las "Obras Completas de Bello".</p> <p>Andrés Bello ha sido uno de los humanistas e intelectuales más importantes de Venezuela y América Latina, destacando como poeta, legislador, filósofo, educador, crítico y filólogo. El tiempo de Bello puede ser dividido en tres partes, Colonia (1781-1810); Guerra de Independencia de Venezuela y su viaje a Inglaterra (1810-1829); gobierno y fijación de las nacionalidades hispanoamericanas (Chile, 1829-1865). Fueron sus padres Bartolomé Bello y Ana Antonia López. Desde niño mostró una gran pasión por la lectura, particularmente por los clásicos del Siglo de Oro español. En el convento de las Mercedes, aprendió el latín de la mano del padre Cristóbal de Quesada. A partir de 1797, estudia en la Real y Pontificia Universidad de Caracas, donde se graduó de bachiller en Artes, el 14 de junio de 1800.</p>
--	---

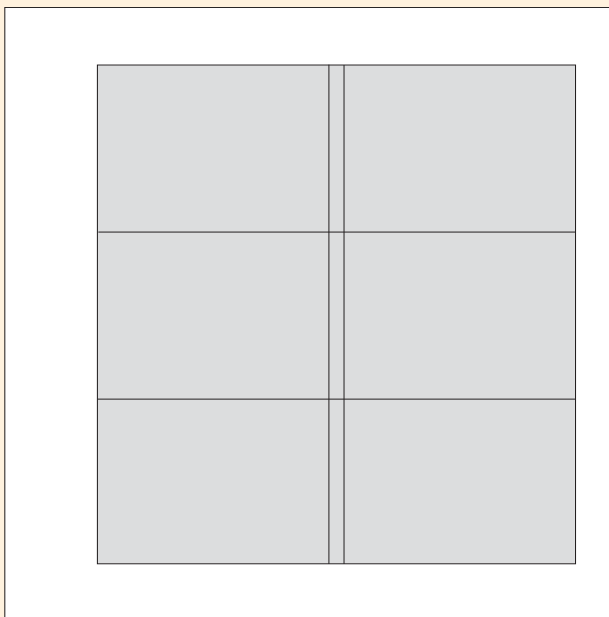
Tres columnas.



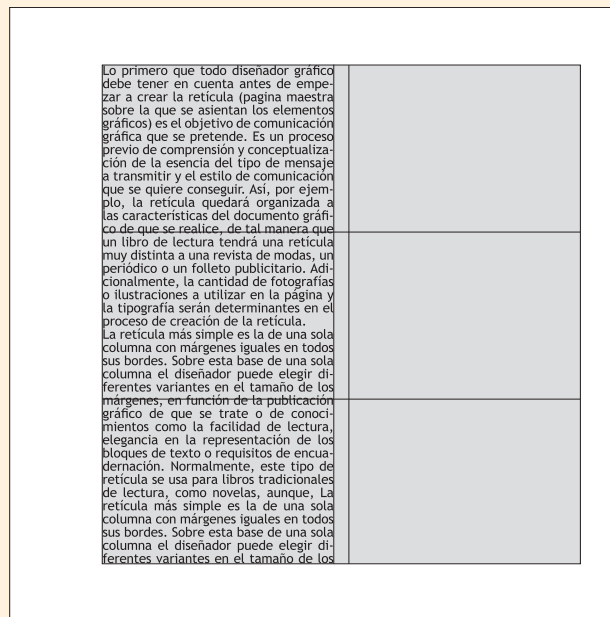
1 Tamaño de la mancha.



2 Mancha dividida en dos columnas.



3 División de las dos columnas en seis campos.



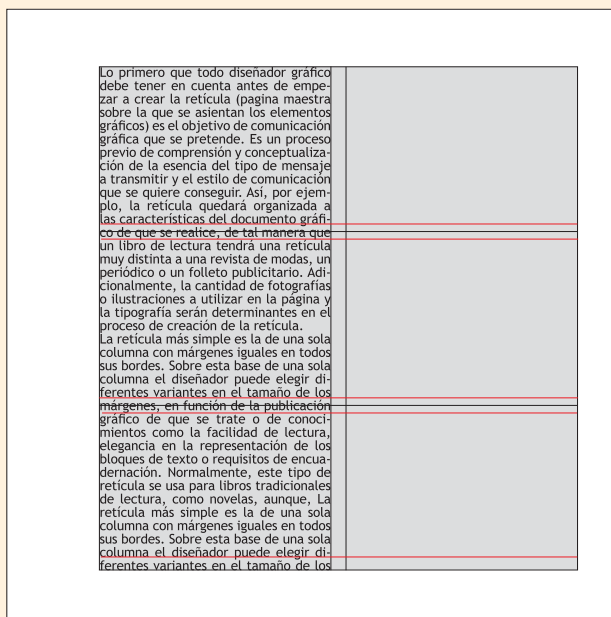
4 Tipografías e interlineado.

1 El diseñador debe hacer bocetos de la mancha a su tamaño real (escala 100%), para poder determinar el tamaño funcional y estético.

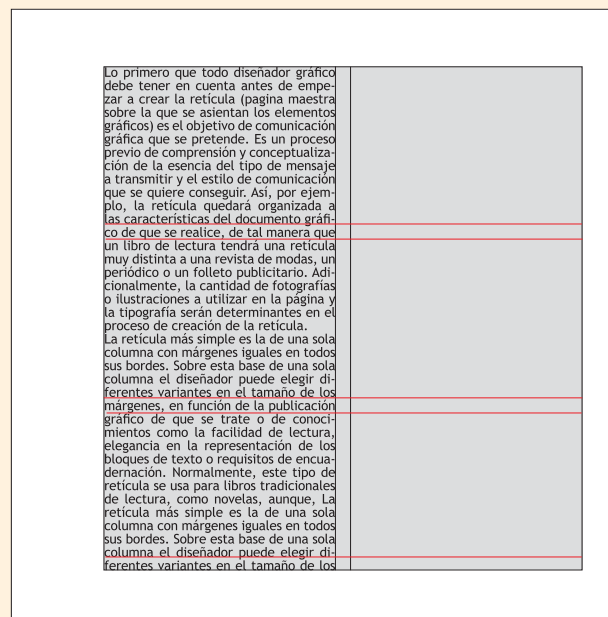
2 Al determinar la mancha se divide en 2, 3 o más columnas, en caso de más de una columnas, por ejemplo, dividir verticalmente la mancha por un espacio, (medianil, corondel o espacios entre columnas).

3 Dividirla horizontalmente las columnas en 2, 3 o más campos, que están separados por una sola línea.

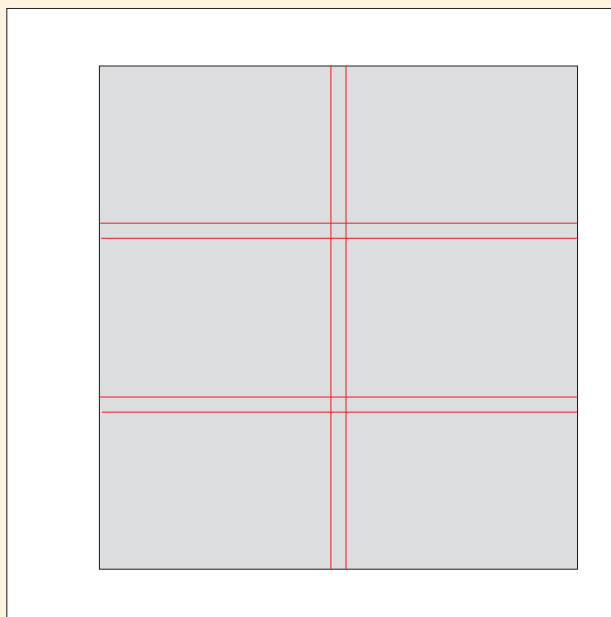
4 El diseñador debe decidir qué tipografía, punto e interlineado quiere emplear en el texto.



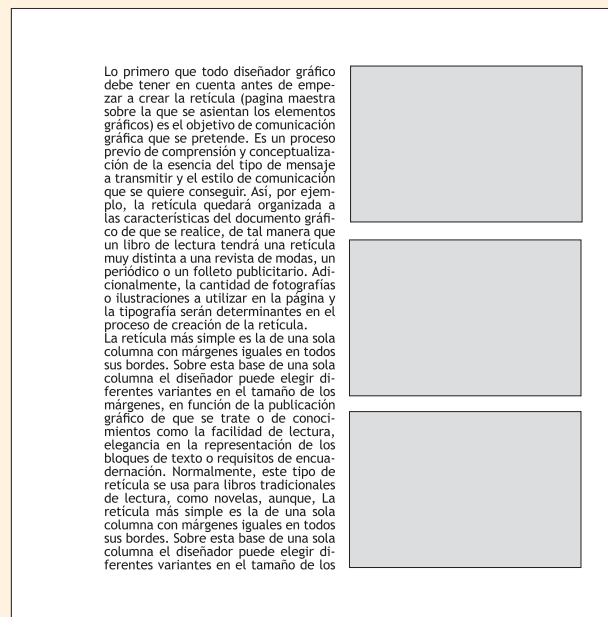
5 División de los campos de la retícula



6 Ajustar los campos de la retícula a las líneas del texto



7 Réticula definitiva con seis campos.



8 Las líneas de texto alineadas a los campos.

5/6 Los campos para textos, dibujos, fotografías, etc., se encuentran todavía unos sobre el otro, separados sólo por una línea. Los campos separados por una o varias líneas vacías. Cuando en una columna, por ejemplo, dos campos están uno

sobre el otro, lo separamos con una línea vacía tenemos entonces en una columna, el número de líneas que se pueden colocar en ambos campos, más la línea que se ha incorporado para la vacía.

7-8 La retícula con seis campos en la imagen 7, se ha ajustado a una mancha de 38 líneas. En la imagen 8 se alinearon la línea superior e inferior de los campos reticulares, con una línea de texto.

Bocetos de una misma página

Recuerda, la retícula son una serie de guías que nos darán los tamaños de las columnas para el texto, gráficos e imágenes que tengamos que componer.

Realizar bocetos antes de empezar a maquetar, y no hacerlo directamente en el computador, esto lo podemos realizar en papel bond, papeles transparentes, etc., al tamaño real de la publicación, con textos simulados o reales, en primer lugar definir el tamaño más adecuado de la publicación; para definir el formato, lo primero que debemos hacer es qué formato de papel tendrá, y las retículas, una vez estudiado y demostrado que la maquetación realizada, a través del sistema reticular, aporta y favorece la credibilidad, empezamos a realizar la maqueta base, o página maestra. Son muchas

las definiciones que se le pueden dar; **página maestra, maqueta base, master, plantilla,** etc. La distribución de texto, imágenes, viñetas, los espacios y los diversos elementos que componen el documento, es una de las tareas más complejas, ya que empezaremos a crear.

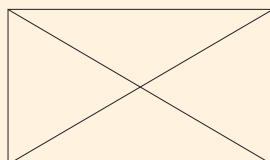
A continuación 18 bocetos diferentes de una misma página con la misma cantidad de imágenes, texto y leyendas. Siempre es importante presentar como mínimo 3 bocetos, para que el cliente pueda escoger la mejor opción, o de las tres realizar la final, que ésta quedará como arte final.

La retícula con campos

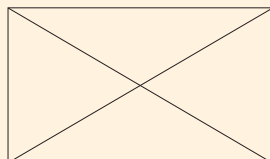
(página maestr sobre la que Se asientan los elementos gráficos).

Lo primero que todo diseñador gráfico, debe tener en cuenta antes de empezar a crear la retícula, (página maestra sobre la que se colocan los elementos gráficos), es el objetivo de comunicación gráfica que se pretende. Es un proceso previo de comprensión y conceptualización, de la esencia del tipo de mensaje a transmitir y el estilo de comunicación que se quiere conseguir. Así, por ejemplo, la retícula quedará organizada a las características del documento gráfico que se realice, de tal manera que un libro de lectura tendrá una retícula muy distinta a una revista de modas; un periódico o un folleto publicitario. Adicionalmente, la cantidad de fotografías o ilustraciones a utilizar en la página y la tipografía, serán determinantes en el proceso de creación de la retícula.

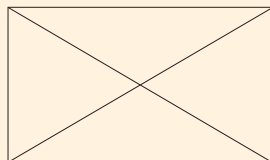
La retícula más simple, es la de una sola columna con márgenes iguales en todos sus bordes. Sobre esta base de una sola columna, el diseñador puede elegir diferentes variantes en el tamaño de los márgenes; en función de la publicación que se trate con la facilidad de lectura, elegancia en la representación de los bloques de texto, o requisitos de encuadernación. Normalmente, este tipo de retícula se usa para libros tradicionales de lectura, como novelas, aunque, por supuesto, tiene muchas aplicaciones.



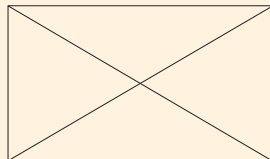
No es la única, sin embargo, y hemos.



No es la única, sin embargo, y hemos.



No es la única, sin embargo, y hemos.



No es la única, sin embargo, y hemos.

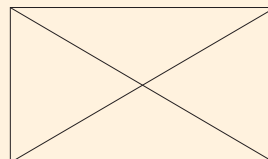
La retícula con campos

(página maestr sobre la que Se asientan los elementos gráficos).

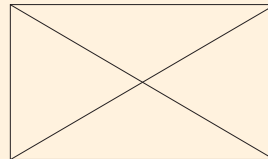
Lo primero que todo diseñador gráfico, debe tener en cuenta antes de empezar a crear la retícula, (página maestra sobre la que se colocan los elementos gráficos), es el objetivo de comunicación gráfica que se pretende. Es un proceso previo de comprensión y conceptualización, de la esencia del tipo de mensaje a transmitir y el estilo de comunicación que se quiere conseguir. Así, por ejemplo, la retícula quedará organizada a

las características del documento gráfico que se realice, de tal manera que un libro de lectura tendrá una retícula muy distinta a una revista de modas; un periódico o un folleto publicitario. Adicionalmente, la cantidad de fotografías o ilustraciones a utilizar en la página y la tipografía, serán determinantes en el proceso de creación de la retícula. La retícula más simple, es la de una sola columna con márgenes iguales en todos sus bordes. Sobre esta

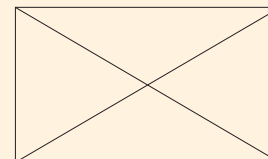
base de una sola columna, el diseñador puede elegir diferentes variantes en el tamaño de los márgenes; en la representación de los bloques de texto, o requisitos de encuadernación. Normalmente, este tipo de retícula se usa para libros tradicionales de lectura, como novelas, aunque, por supuesto, tiene muchas aplicaciones.



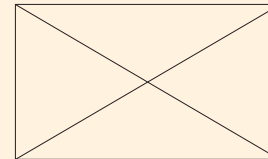
No es la única, sin embargo, y hemos.



No es la única, sin embargo, y hemos.



Sin embargo, y hemos de adentrarnos.



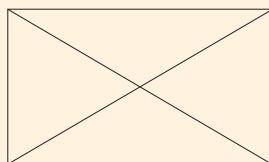
Sin embargo, y hemos de adentrarnos.

La retícula con campos

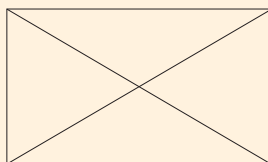
(página maestra sobre la que se asientan los elementos gráficos).

Lo primero que todo diseñador gráfico, debe tener en cuenta antes de empezar a crear la retícula, (página maestra sobre la que se colocan los elementos gráficos), es el objetivo de comunicación gráfica que se pretende. Es un proceso previo de comprensión y conceptualización, de la esencia del tipo de mensaje a transmitir y el estilo de comunicación que se quiere conseguir. Así, por ejemplo, la retícula quedará organizada a las características del documento gráfico que se realice, de tal manera que un libro de lectura tendrá una retícula muy distinta a una revista de modas; un periódico o un folleto publicitario. Adicionalmente, la cantidad de fotografías o ilustraciones a utilizar en la página y la tipografía, serán determinantes en el proceso de creación de la retícula.

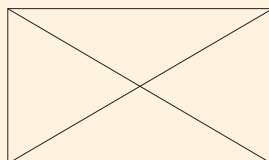
La retícula más simple, es la de una sola columna con márgenes iguales en todos sus bordes. Sobre esta base de una sola columna, el diseñador puede elegir diferentes variantes en el tamaño de los márgenes; en función de la publicación que se trate con la facilidad de lectura, elegancia en la representación de los bloques de texto, o requisitos de encuadernación. Normalmente, este tipo de retícula se usa para libros tradicionales de lectura, como novelas, aunque, por supuesto, tiene muchas aplicaciones.



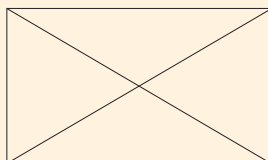
No es la única, sin embargo, y hemos.



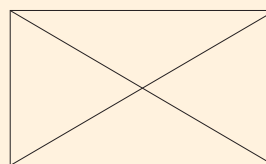
Sin embargo, y hemos de adentrarnos.



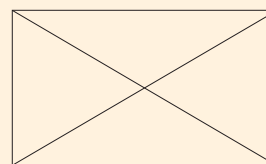
No es la única, sin embargo, y hemos.



Sin embargo, y hemos de adentrarnos.



No es la única, sin embargo, y hemos.



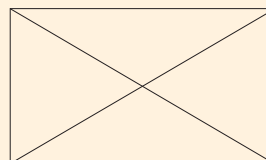
Sin embargo, y hemos de adentrarnos.

Lo primero que todo diseñador gráfico, debe tener en cuenta antes de empezar a crear la retícula, (página maestra sobre la que se colocan los elementos gráficos), es el objetivo de comunicación gráfica que se pretende. Es un proceso previo de comprensión y conceptualización, de la esencia del tipo de mensaje a transmitir y el estilo de comunicación que se quiere conseguir. Así, por ejemplo, la retícula quedará organizada a las características del documento gráfico que se realice, de tal manera que un libro de lectura tendrá una retícula muy distinta a una revista de modas; un periódico o un folleto publicitario. Adicionalmente, la cantidad de fotografías o ilustraciones a utilizar en la página y la tipografía, serán determinantes en el proceso de creación de la retícula.

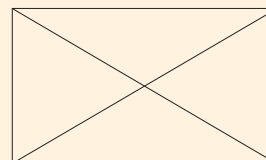
La retícula con campos

(página maestra sobre la que se asientan los elementos gráficos).

La retícula más simple, es la de una sola columna con márgenes iguales en todos sus bordes. Sobre esta base de una sola columna, el diseñador puede elegir diferentes variantes en el tamaño de los márgenes; en función de la publicación que se trate con la facilidad de lectura, elegancia en la representación de los bloques de texto, o requisitos de encuadernación. Normalmente, este tipo de retícula se usa para libros tradicionales de lectura, como novelas, aunque, por supuesto, tiene muchas aplicaciones.



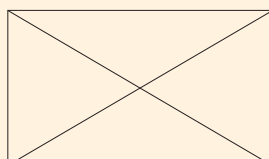
No es la única, sin embargo, y hemos.



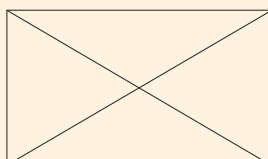
Sin embargo, y hemos de adentrarnos.

La retícula con campos

(página maestra sobre la que se asientan los elementos gráficos).



No es la única, sin embargo, y hemos.

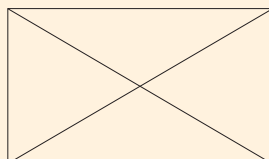


Sin embargo, y hemos de adentrarnos.

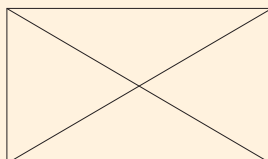
Lo primero que todo diseñador gráfico, debe tener en cuenta antes de empezar a crear la retícula, (página maestra sobre la que se colocan los elementos gráficos), es el objetivo de comunicación gráfica que se pretende. Es un proceso previo de comprensión y conceptualización, de la esencia del tipo de mensaje a transmitir y el estilo de comunicación que se quiere conseguir. Así, por ejemplo, la retícula quedará organizada a las características del documento gráfico que se realice, de tal manera que un libro de lectura tendrá una retícula muy distinta a una revista de modas; un periódico o un folleto publicitario. Adicionalmente, la cantidad de

fotografías o ilustraciones a utilizar en la página y la tipografía, serán determinantes en el proceso de creación de la retícula.

La retícula más simple, es la de una sola columna con márgenes iguales en todos sus bordes. Sobre esta base de una sola columna, el diseñador puede elegir diferentes variantes en el tamaño de los márgenes; en función de la publicación que se trate con la facilidad de lectura, elegancia en la representación de los bloques de texto, o requisitos de encuadernación. Normalmente, este tipo de retícula se usa para libros tradicionales de lectura, como novelas, aunque, por supuesto, tiene muchas aplicaciones.



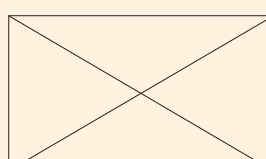
No es la única, sin embargo, y hemos.



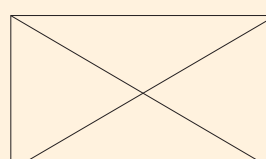
Sin embargo, y hemos de adentrarnos.

La retícula con campos

(página maestra sobre la que se asientan los elementos gráficos).



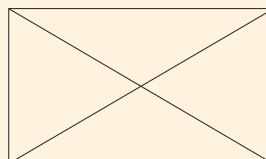
No es la única, sin embargo, y hemos.



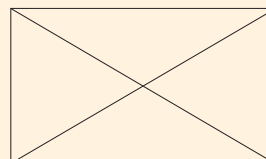
Sin embargo, y hemos de adentrarnos.

Lo primero que todo diseñador gráfico, debe tener en cuenta antes de empezar a crear la retícula, (página maestra sobre la que se colocan los elementos gráficos), es el objetivo de comunicación gráfica que se pretende. Es un proceso previo de comprensión y conceptualización, de la esencia del tipo de mensaje a transmitir y el estilo de comunicación que se quiere conseguir. Así, por ejemplo, la retícula quedará organizada a las características del documento gráfico que se realice, de tal manera que un libro de lectura tendrá una retícula muy distinta a una revista de modas; un periódico o un folleto publicitario. Adicionalmente, la cantidad de fotografías o ilustraciones a utilizar en la página y la tipografía, serán determinantes en el proceso de creación de la retícula.

La retícula más simple, es la de una sola columna con márgenes iguales en todos sus bordes. Sobre esta base de una sola columna, el diseñador puede elegir diferentes variantes en el tamaño de los márgenes; en función de la publicación que se trate con la facilidad de lectura, elegancia en la representación de los bloques de texto, o requisitos de encuadernación. Normalmente, este tipo de retícula se usa para libros tradicionales de lectura, como novelas, aunque, por supuesto, tiene muchas aplicaciones.



No es la única, sin embargo, y hemos.



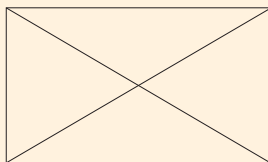
Sin embargo, y hemos de adentrarnos.

La retícula con campos

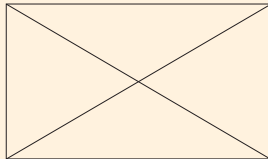
(página maestra sobre la que se asientan los elementos gráficos).

Lo primero que todo diseñador gráfico, debe tener en cuenta antes de empezar a crear la retícula, (página maestra sobre la que se colocan los elementos gráficos), es el objetivo de comunicación gráfica que se pretende. Es un proceso previo de comprensión y conceptualización, de la esencia del tipo de mensaje a transmitir y el estilo de comunicación que se quiere conseguir. Así, por ejemplo, la retícula quedará organizada a las características del documento gráfico que se realice, de tal manera que un libro de lectura tendrá una retícula muy distinta a una revista de modas; un periódico o un folleto publicitario. Adicionalmente, la cantidad de fotografías o ilustraciones a utilizar en la página y la tipografía, serán determinantes en el proceso de creación de la retícula.

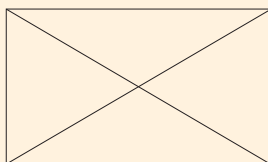
La retícula más simple, es la de una sola columna con márgenes iguales en todos sus bordes. Sobre esta base de una sola columna, el diseñador puede elegir diferentes variantes en el tamaño de los márgenes; en función de la publicación que se trate con la facilidad de lectura, elegancia en la representación de los bloques de texto, o requisitos de encuadernación. Normalmente, este tipo de retícula se usa para libros tradicionales de lectura, como novelas, aunque, por supuesto, tiene muchas aplicaciones.



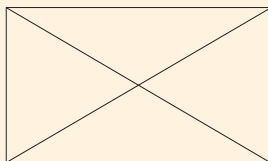
No es la única, sin embargo, y hemos.



Sin embargo, y hemos de adentrarnos.



Estamos no ante un género.



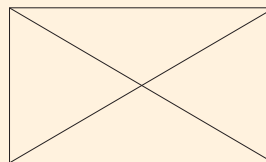
Estamos no ante una "característica".

La retícula con campos

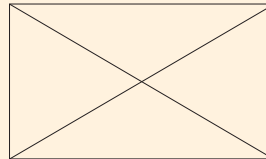
(página maestra sobre la que se asientan los elementos gráficos).

Lo primero que todo diseñador gráfico, debe tener en cuenta antes de empezar a crear la retícula, (página maestra sobre la que se colocan los elementos gráficos), es el objetivo de comunicación gráfica que se pretende. Es un proceso previo de comprensión y conceptualización, de la esencia del tipo de mensaje a transmitir y el estilo de comunicación que se quiere conseguir. Así, por ejemplo, la retícula quedará organizada a las características del documento gráfico que se realice, de tal manera que un libro de lectura tendrá una retícula muy distinta a una revista de modas; un periódico o un folleto publicitario. Adicionalmente, la cantidad de fotografías o ilustraciones a utilizar en la página y la tipografía, serán determinantes en el proceso de creación de la retícula.

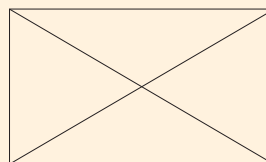
La retícula más simple, es la de una sola columna con márgenes iguales en todos sus bordes. Sobre esta base de una sola columna, el diseñador puede elegir diferentes variantes en el tamaño de los márgenes; en función de la publicación que se trate con la facilidad de lectura, elegancia en la representación de los bloques de texto, o requisitos de encuadernación. Normalmente, este tipo de retícula se usa para libros tradicionales de lectura, como novelas, aunque, por supuesto, tiene muchas aplicaciones.



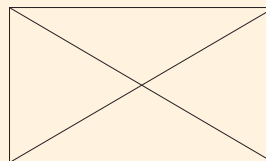
No es la única, sin embargo, y hemos.



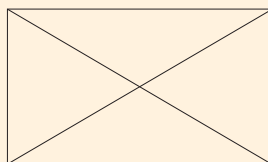
Sin embargo, y hemos de adentrarnos.



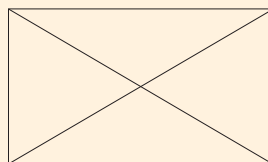
Estamos no ante un género.



Estamos no ante una "característica".



No es la única, sin embargo, y hemos.



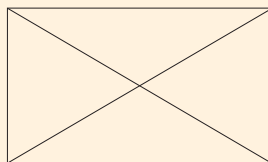
Sin embargo, y hemos de adentrarnos.

La retícula con campos

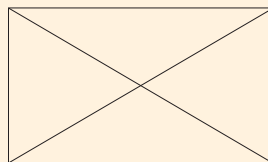
(página maestra sobre la que se asientan los elementos gráficos).

Lo primero que todo diseñador gráfico, debe tener en cuenta antes de empezar a crear la retícula, (página maestra sobre la que se colocan los elementos gráficos), es el objetivo de comunicación gráfica que se pretende. Es un proceso previo de comprensión y conceptualización, de la esencia del tipo de mensaje a transmitir y el estilo de comunicación que se quiere conseguir. Así, por ejemplo, la retícula quedará organizada a las características del documento gráfico que se realice, de tal manera que un libro de lectura tendrá una retícula muy distinta a una revista de modas; un periódico o un folleto publicitario. Adicionalmente, la cantidad de fotografías o ilustraciones a utilizar en la página y la tipografía, serán determinantes en el proceso de creación de la retícula.

La retícula más simple, es la de una sola columna con márgenes iguales en todos sus bordes. Sobre esta base de una sola columna, el diseñador puede elegir diferentes variantes en el tamaño de los márgenes; en función de la publicación que se trate con la facilidad de lectura, elegancia en la representación de los bloques de texto, o requisitos de encuadernación. Normalmente, este tipo de retícula se usa para libros tradicionales de lectura, como novelas, aunque, por supuesto, tiene muchas aplicaciones.



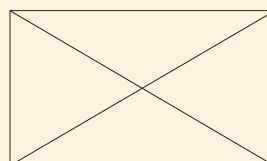
No es la única, sin embargo, y hemos.



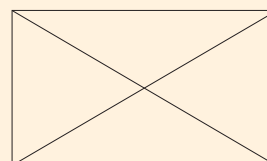
Sin embargo, y hemos de adentrarnos.

La retícula con campos

(página maestra sobre la que se asientan los elementos gráficos).



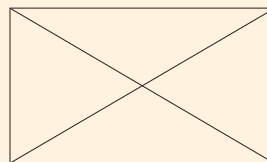
No es la única, sin embargo, y hemos.



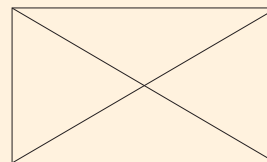
Sin embargo, y hemos de adentrarnos.

Lo primero que todo diseñador gráfico, debe tener en cuenta antes de empezar a crear la retícula, (página maestra sobre la que se colocan los elementos gráficos), es el objetivo de comunicación gráfica que se pretende. Es un proceso previo de comprensión y conceptualización, de la esencia del tipo de mensaje a transmitir y el estilo de comunicación que se quiere conseguir. Así, por ejemplo, la retícula quedará organizada a las características del documento gráfico que se realice, de tal manera que un libro de lectura tendrá una retícula muy distinta a una revista de modas; un periódico o un folleto publicitario. Adicionalmente, la cantidad de fotografías o ilustraciones a utilizar en la página y la tipografía, serán determinantes en el proceso de creación de la retícula.

La retícula más simple, es la de una sola columna con márgenes iguales en todos sus bordes. Sobre esta base de una sola columna, el diseñador puede elegir diferentes variantes en el tamaño de los márgenes; en función de la publicación que se trate con la facilidad de lectura, elegancia en la representación de los bloques de texto, o requisitos de encuadernación. Normalmente, este tipo de retícula se usa para libros tradicionales de lectura, como novelas, aunque, por supuesto, tiene muchas aplicaciones.



No es la única, sin embargo, y hemos.



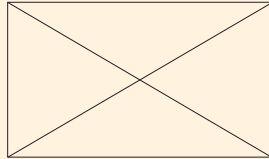
Sin embargo, y hemos de adentrarnos.

La retícula con campos

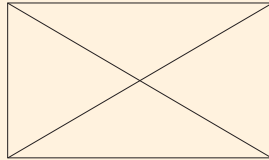
(página maestra sobre la que se asientan los elementos gráficos).

Lo primero que todo diseñador gráfico, debe tener en cuenta antes de empezar a crear la retícula, (página maestra sobre la que se colocan los elementos gráficos), es el objetivo de comunicación gráfica que se pretende. Es un proceso previo de comprensión y conceptualización, de la esencia del tipo de mensaje a transmitir y el estilo de comunicación que se quiere conseguir. Así, por ejemplo, la retícula quedará organizada a las características del documento gráfico que se realice, de tal manera que un libro de lectura tendrá una retícula muy distinta a una revista de modas; un periódico o un folleto publicitario. Adicionalmente, la cantidad de fotografías o ilustraciones a utilizar en la página y la tipografía, serán determinantes en el proceso de creación de la retícula.

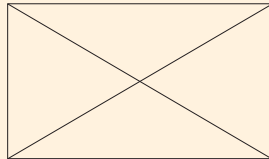
La retícula más simple, es la de una sola columna con márgenes iguales en todos sus bordes. Sobre esta base de una sola columna, el diseñador puede elegir diferentes variantes en el tamaño de los márgenes; en función de la publicación que se trate con la facilidad de lectura, elegancia en la representación de los bloques de texto, o requisitos de encuadernación. Normalmente, este tipo de retícula se usa para libros tradicionales de lectura, como novelas, aunque, por supuesto, tiene muchas aplicaciones.



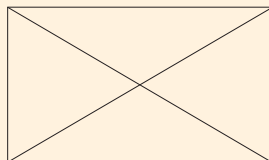
No es la única, sin embargo, y hemos.



No es la única, sin embargo, y hemos.



No es la única, sin embargo, y hemos.



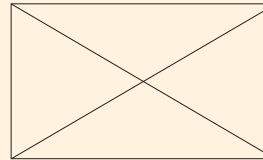
No es la única, sin embargo, y hemos.

La retícula con campos

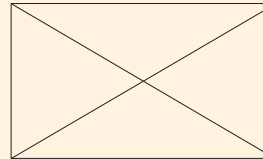
(página maestra sobre la que se asientan los elementos gráficos).

Lo primero que todo diseñador gráfico, debe tener en cuenta antes de empezar a crear la retícula, (página maestra sobre la que se colocan los elementos gráficos), es el objetivo de comunicación gráfica que se pretende. Es un proceso previo de comprensión y conceptualización, de la esencia del tipo de mensaje a transmitir y el estilo de comunicación que se quiere conseguir. Así, por ejemplo, la retícula quedará organizada a las características del documento gráfico que se realice, de tal manera que un libro de lectura tendrá una retícula muy distinta a una revista de modas; un periódico o un folleto publicitario. Adicionalmente, la cantidad de fotografías o ilustraciones a utilizar en la página y la tipografía, serán determinantes en el proceso de creación de la retícula.

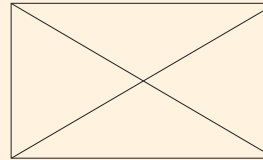
La retícula más simple, es la de una sola columna con márgenes iguales en todos sus bordes. Sobre esta base de una sola columna, el diseñador puede elegir diferentes variantes en el tamaño de los márgenes; en función de la publicación que se trate con la facilidad de lectura, elegancia en la representación de los bloques de texto, o requisitos de encuadernación. Normalmente, este tipo de retícula se usa para libros tradicionales de lectura, como novelas, aunque, por supuesto, tiene muchas aplicaciones.



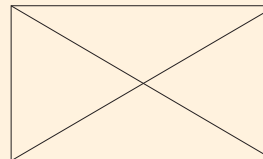
No es la única, sin embargo, y hemos.



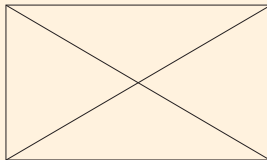
No es la única, sin embargo, y hemos.



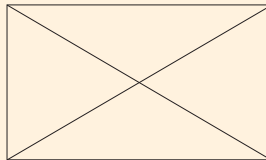
No es la única, sin embargo, y hemos.



No es la única, sin embargo, y hemos.



No es la única, sin embargo, y hemos.



Sin embargo, y hemos de adentrarnos.

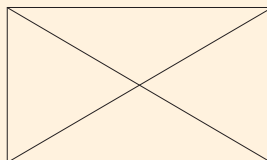
Lo primero que todo diseñador gráfico, debe tener en cuenta antes de empezar a crear la retícula, (página maestra sobre la que se colocan los elementos gráficos), es el objetivo de comunicación gráfica que se pretende. Es un proceso previo de comprensión y conceptualización, de la esencia del tipo de mensaje a transmitir y el estilo de comunicación que se quiere conseguir. Así, por ejemplo, la retícula quedará organizada a las características del documento gráfico que se realice, de tal manera que un libro de lectura tendrá una retícula muy distinta a una revista de modas; un periódico o un folleto publicitario. Adicionalmente, la

La retícula con campos

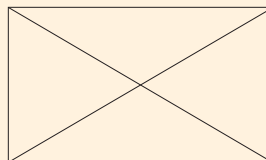
(página maestra sobre la que se asientan los elementos gráficos).

cantidad de fotografías o ilustraciones a utilizar en la página y la tipografía, serán determinantes en el proceso de creación de la retícula.

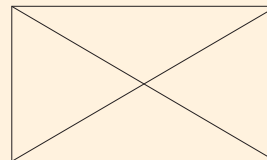
La retícula más simple, es la de una sola columna con márgenes iguales en todos sus bordes. Sobre esta base de una sola columna, el diseñador puede elegir diferentes variantes en el tamaño de los márgenes; en función de la publicación que se trate con la facilidad de lectura, elegancia en la representación de los bloques de texto, o requisitos de encuadernación. Normalmente, este tipo de retícula se usa para libros tradicionales de lectura, como novelas, aunque, por supuesto, tiene muchas aplicaciones.



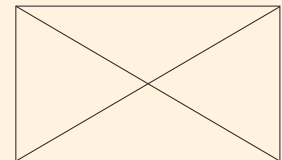
No es la única, sin embargo, y hemos.



Sin embargo, y hemos de adentrarnos.



No es la única, sin embargo, y hemos.



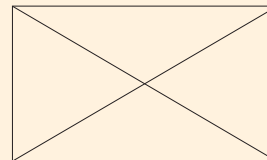
Sin embargo, y hemos de adentrarnos.

La retícula con campos.

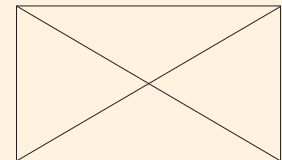
(página maestra sobre la que se asientan los elementos gráficos).

Lo primero que todo diseñador gráfico, debe tener en cuenta antes de empezar a crear la retícula, (página maestra sobre la que se colocan los elementos gráficos), es el objetivo de comunicación gráfica que se pretende. Es un proceso previo de comprensión y conceptualización, de la esencia del tipo de mensaje a transmitir y el estilo de comunicación que se quiere conseguir. Así, por ejemplo, la retícula quedará organizada a las características del documento gráfico que se realice, de tal manera que un libro de lectura tendrá una retícula muy distinta a una revista de modas; un periódico o un folleto publicitario. Adicionalmente, la cantidad de fotografías o ilustraciones a utilizar en la página y la tipografía, serán determinantes en el proceso de creación de la retícula.

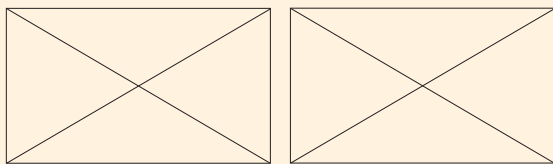
La retícula más simple, es la de una sola columna con márgenes iguales en todos sus bordes. Sobre esta base de una sola columna, el diseñador puede elegir diferentes variantes en el tamaño de los márgenes; en función de la publicación que se trate con la facilidad de lectura, elegancia en la representación de los bloques de texto, o requisitos de encuadernación. Normalmente, este tipo de retícula se usa para libros tradicionales de lectura, como novelas, aunque, por supuesto, tiene muchas aplicaciones.



No es la única, sin embargo, y hemos.



Sin embargo, y hemos de adentrarnos.



No es la única, sin embargo, y hemos.

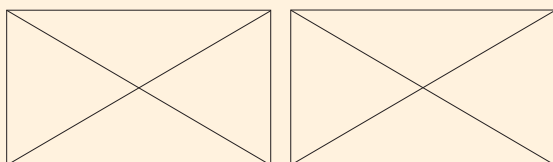
Sin embargo, y hemos de adentrarnos.

Lo primero que todo diseñador gráfico, debe tener en cuenta antes de empezar a crear la retícula, (página maestra sobre la que se colocan los elementos gráficos), es el objetivo de comunicación gráfica que se pretende. Es un proceso previo de comprensión y conceptualización, de la esencia del tipo de mensaje a transmitir y el estilo de comunicación que se quiere conseguir. Así, por ejemplo, la retícula quedará organizada a las características del documento gráfico que se realice, de tal manera que un libro de lectura tendrá una retícula muy distinta a una revista de modas; un periódico o un folleto publicitario. Adicionalmente, la cantidad de fotografías o ilustraciones a utilizar en la página y la tipografía, serán determinantes en el proceso de creación de la retícula.

La retícula con campos

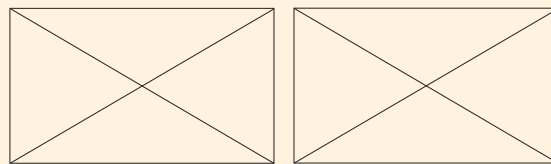
(página maestra sobre la que se asientan los elementos gráficos).

La retícula más simple, es la de una sola columna con márgenes iguales en todos sus bordes. Sobre esta base de una sola columna, el diseñador puede elegir diferentes variantes en el tamaño de los márgenes; en función de la publicación que se trate con la facilidad de lectura, elegancia en la representación de los bloques de texto, o requisitos de encuadernación. Normalmente, este tipo de retícula se usa para libros tradicionales de lectura, como novelas, aunque, por supuesto, tiene muchas aplicaciones.



No es la única, sin embargo, y hemos.

Sin embargo, y hemos de adentrarnos.



No es la única, sin embargo, y hemos.

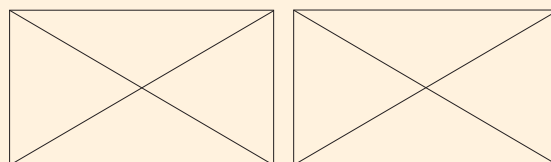
Sin embargo, y hemos de adentrarnos.

Lo primero que todo diseñador gráfico, debe tener en cuenta antes de empezar a crear la retícula, (página maestra sobre la que se colocan los elementos gráficos), es el objetivo de comunicación gráfica que se pretende. Es un proceso previo de comprensión y conceptualización, de la esencia del tipo de mensaje a transmitir y el estilo de comunicación que se quiere conseguir. Así, por ejemplo, la retícula quedará organizada a las características del documento gráfico que se realice, de tal manera que un libro de lectura tendrá una retícula muy distinta a una revista de modas; un periódico o un folleto publicitario. Adicionalmente, la cantidad de fotografías o ilustraciones a utilizar en la página y la tipografía, serán determinantes en el proceso de creación de la retícula.

La retícula con campos

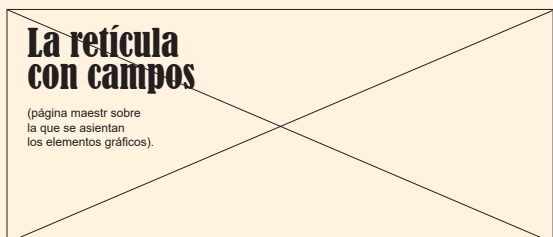
(página maestra sobre la que se asientan los elementos gráficos).

La retícula más simple, es la de una sola columna con márgenes iguales en todos sus bordes. Sobre esta base de una sola columna, el diseñador puede elegir diferentes variantes en el tamaño de los márgenes; en función de la publicación que se trate con la facilidad de lectura, elegancia en la representación de los bloques de texto, o requisitos de encuadernación. Normalmente, este tipo de retícula se usa para libros tradicionales de lectura, como novelas, aunque, por supuesto, tiene muchas aplicaciones.



No es la única, sin embargo, y hemos.

Sin embargo, y hemos de adentrarnos.

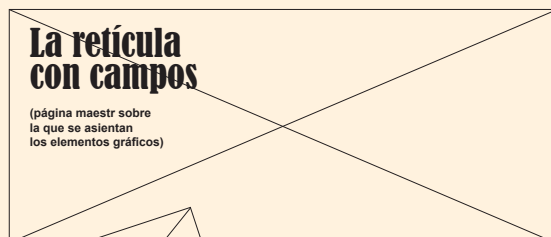


Estamos no ante un género.

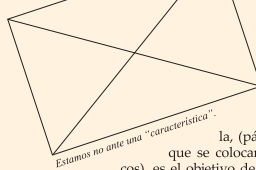
Lo primero que todo diseñador gráfico, debe tener en cuenta antes de empezar a crear la retícula, (página maestra sobre la que se colocan los elementos gráficos), es el objetivo de comunicación gráfica que se pretende. Es un proceso previo de comprensión y conceptualización, de la esencia del tipo de mensaje a transmitir y el estilo de comunicación que se quiere conseguir. Así, por ejemplo, la retícula quedará organizada a las características del documento gráfico que se realice, de tal manera que un libro de lectura tendrá una retícula muy distinta a una revista de modas; un periódico o un folleto publicitario. Adicionalmente, la cantidad de fotografías o ilustraciones a utilizar en la página y la tipografía, serán determinantes en el proceso de creación de la retícula.



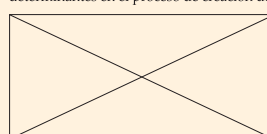
La retícula más simple, es la de una sola columna con márgenes iguales en todos sus bordes. Sobre esta base de una sola columna, el diseñador puede elegir diferentes variantes en el tamaño de los márgenes; en función de la publicación que se trate con la facilidad de lectura, elegancia en la representación de los bloques de texto, o requisitos de encuadernación. Normalmente, este tipo de retícula se usa para libros tradicionales de lectura, como novelas, aunque, por supuesto, tiene muchas aplicaciones.



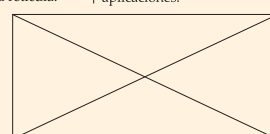
Estamos no ante un género.



Lo primero que todo diseñador gráfico, debe tener en cuenta antes de empezar a crear la retícula, (página maestra sobre la que se colocan los elementos gráficos), es el objetivo de comunicación gráfica que se pretende. Es un proceso previo de comprensión y conceptualización, de la esencia del tipo de mensaje a transmitir y el estilo de comunicación que se quiere conseguir. Así, por ejemplo, la retícula quedará organizada a las características del documento gráfico que se realice, de tal manera que un libro de lectura tendrá una retícula muy distinta a una revista de modas; un periódico o un folleto publicitario. Adicionalmente, la cantidad de fotografías o ilustraciones a utilizar en la página y la tipografía, serán determinantes en el proceso de creación de la retícula.



No es la única, sin embargo, y hemos.



Sin embargo, y hemos de adentrarnos.

La retícula con campos

(página maestr sobre la que se asientan los elementos gráficos)



Sin embargo, y hemos de adentrarnos.

Lo primero que todo diseñador gráfico, debe tener en cuenta antes de empezar a crear la retícula, (página maestra sobre la que se colocan los elementos gráficos), es el objetivo de comunicación gráfica que se pretende. Es un proceso previo de comprensión y conceptualización, de la esencia del tipo de mensaje a transmitir y el estilo de comunicación que se quiere conseguir. Así, por ejemplo, la retícula quedará organizada a las características del documento gráfico que se realice, de tal manera que un libro de lectura tendrá una retícula muy distinta a una revista de modas; un periódico o un folleto publicitario. Adicionalmente, la cantidad de fotografías o ilustraciones a utilizar en la página y la tipografía, serán determinantes en el proceso de creación de la retícula.

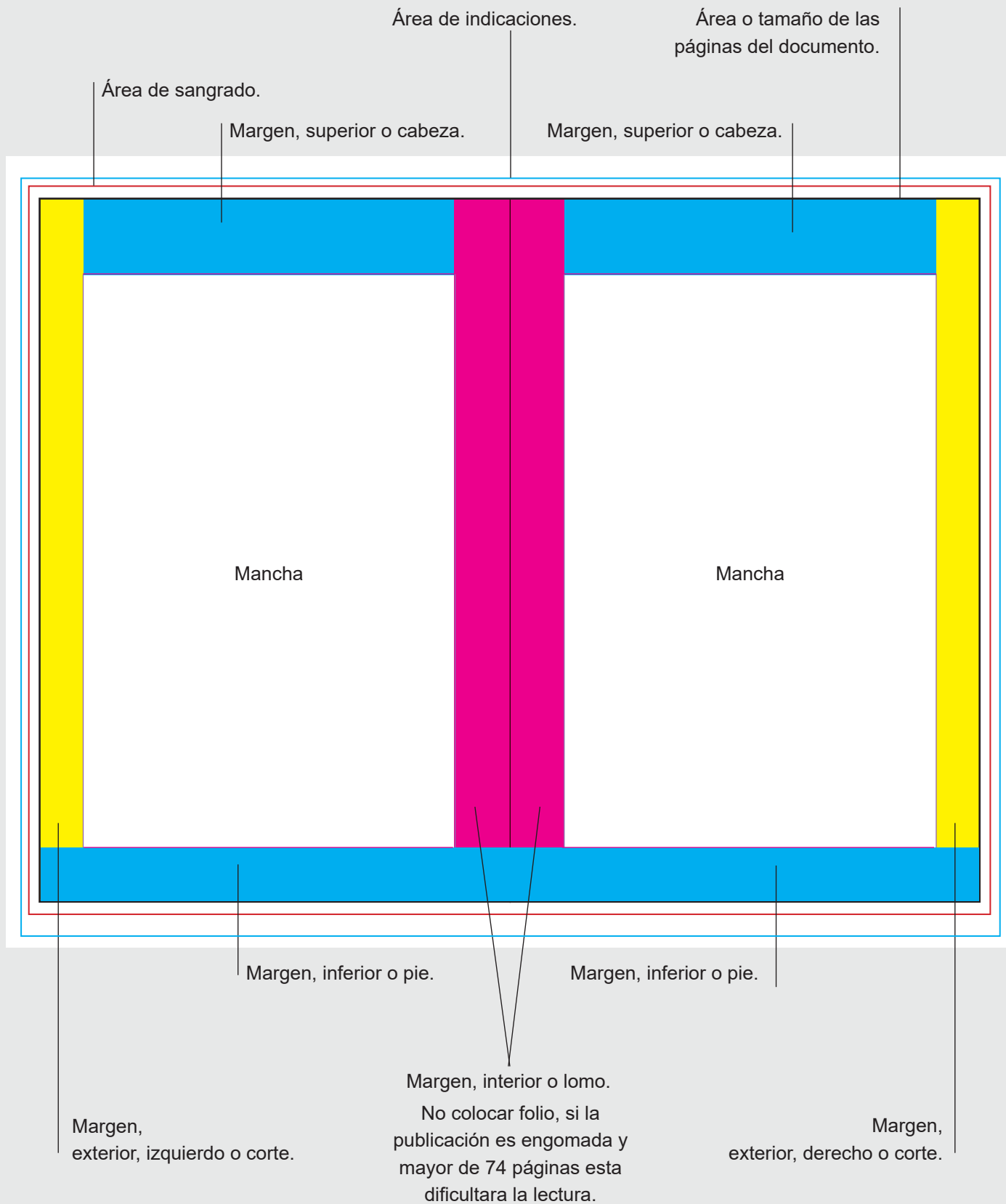
La retícula más simple, es la de una sola columna con márgenes iguales en todos sus bordes. Sobre esta base de una sola columna, el diseñador puede elegir diferentes variantes en el tamaño de los márgenes; en función de la publicación que se trate con la facilidad de lectura, elegancia en la representación de los bloques de texto, o requisitos de encuadración. Normalmente, este tipo de retícula se usa para libros tradicionales de lectura, como novelas, aunque, por supuesto, tiene muchas aplicaciones.



No es la única, sin embargo, y hemos.



Sin embargo, y hemos de adentrarnos.



Aspectos esenciales de la retícula

Columnas para libros y revistas de un 16 avo y 1/8 de pliegos del papel.

Al diseñar una retícula, debe decidir los márgenes, éstos son los espacios en blanco que quedan a cada uno de los cuatro lados, de una página impresa. Por el lugar que ocupan, reciben los nombres de cabeza o superior, pie o inferior, lomo o centro, y corte o exterior.

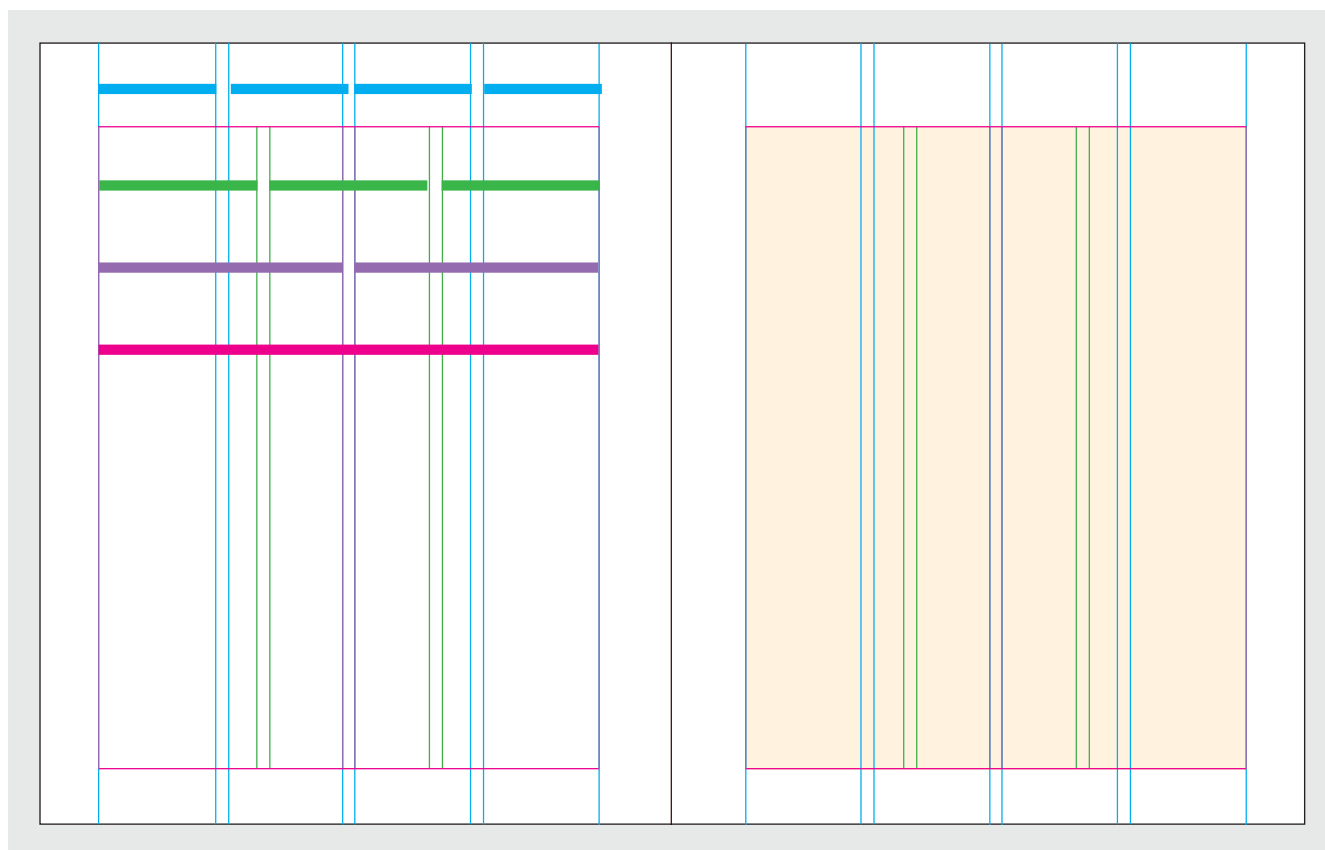
Antes de determinar los blancos de un libro o folleto, conviene saber el fin y uso a que se destina. Según sea edición de bibliófilo, normal o de batalla, llevará márgenes más o menos abundantes. No hablamos de ciertas obras modernas presentadas con márgenes caprichosos, que pasan por alto las reglas comúnmente establecidas.

Pero toda obra tipográfica que se estime, procurará en sus páginas aquella sensación de equilibrio y armonía, que sólo puede dar la debida proporción entre las

imágenes, los textos y los blancos entre sí. La medida de estos márgenes no es fija en ningún caso, aunque en el campo de autoedición o maquetación de profesionales, éstos por defecto, presentan unos márgenes predefinido, para cada clase de publicación que realizan.

- 1 Aplicar un espaciado al margen superior.
- 2 El 0,75 de éste, se lo aplicaremos al margen interior.
- 3 El doble del margen interior, se lo aplicaremos al margen exterior.
- 4 El doble del margen superior, al margen inferior.

También tiene que decidir sobre la tipografía a utilizar, el cuerpo (tamaño en puntos) del tipo, el cuerpo de los títulos y subtítulos, la alineación de párrafos, el



Retícula de una ■, dos ■, tres ■ y cuatro ■ columnas, Área amarilla mancha.

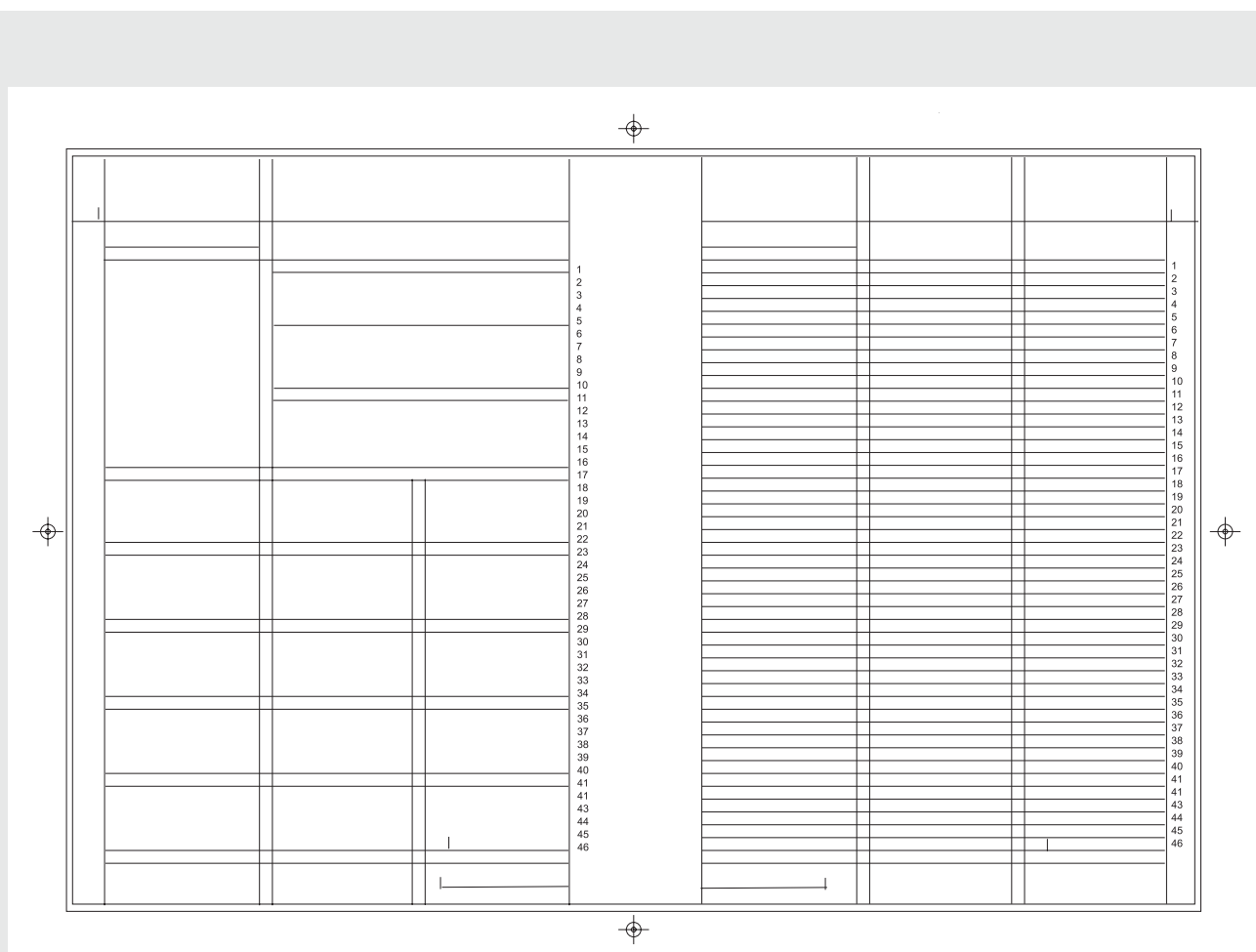
espacio vertical entre líneas, el espaciado entre caracteres y el número de líneas por página. Finalmente, y esta es una decisión importante, deberá decidir sobre el número de columnas a utilizar, que serán tantas como quiera, y la separación entre ellas. Sin embargo, no conviene olvidar que las columnas se utilizan sobre todo para texto y, por tanto, deben tener en cuenta la funcionalidad del ancho de las mismas. Se pueden elegir tantas columnas como se quiera, pero existen algunas creencias sobre el número más apropiado para cada caso. Así, por ejemplo, se considera que una retícula de tres columnas es adecuada para folletos, dado que proporciona anchas y legibles columnas, de texto, y la flexibilidad de poder subdividir las en seis columnas para darle una mayor versatilidad en la distribución de los elementos.

El diseño de dos columnas, que puede ajustarse fácilmente a cuatro, con la anteriormente descrita, son las más utilizadas en trabajos de diseño gráfico.

En general, cuando el número de columnas es par se consigue una distribución más equilibrada en la página, aunque, por otra parte, puede resultar carente de originalidad.

Un número impar de columnas en la retícula, suele proporcionar un estilo diferente e incluso más original, pero, por otra parte, puede resultar más difícil de conseguir un nivel de equilibrio. Otro aspecto a considerar, es la forma en la que vamos a diseñar la página o, dicho de otra manera, distribuir el espacio y los elementos del diseño.

Hasta ahora, hemos hablado del número de columnas como elemento de distribución vertical de los elementos del diseño; sin embargo, en la maquetación moderna, donde se hace una utilización masiva de imágenes, el uso de un medio de distribución horizontal del espacio, puede resultar tremendamente útil para obtener el equilibrio en la página, entre todos los elementos.



Retícula mixta con campos y columnas.

El número de módulos por página depende de los objetivos de diseño y sobre todo, del número y tamaño de fotografías o imágenes, que deseemos tener. En las ilustraciones, podemos ver diversos ejemplos de retículas divididas en módulos.

Lo que hay que comprender bien, es que la retícula organiza decisivamente el resultado final; por lo que antes de empezar un proyecto de diseño, se deben realizar diferentes pruebas de retículas, experimentar con los elementos gráficos, y plantearse una composición esquemática de lo que queremos conseguir.

Retícula

De una columna:

Suele emplearse para libros, mostrando sólo el texto, o sólo una imagen, o bien una imagen acompañada de texto.

De dos columnas:

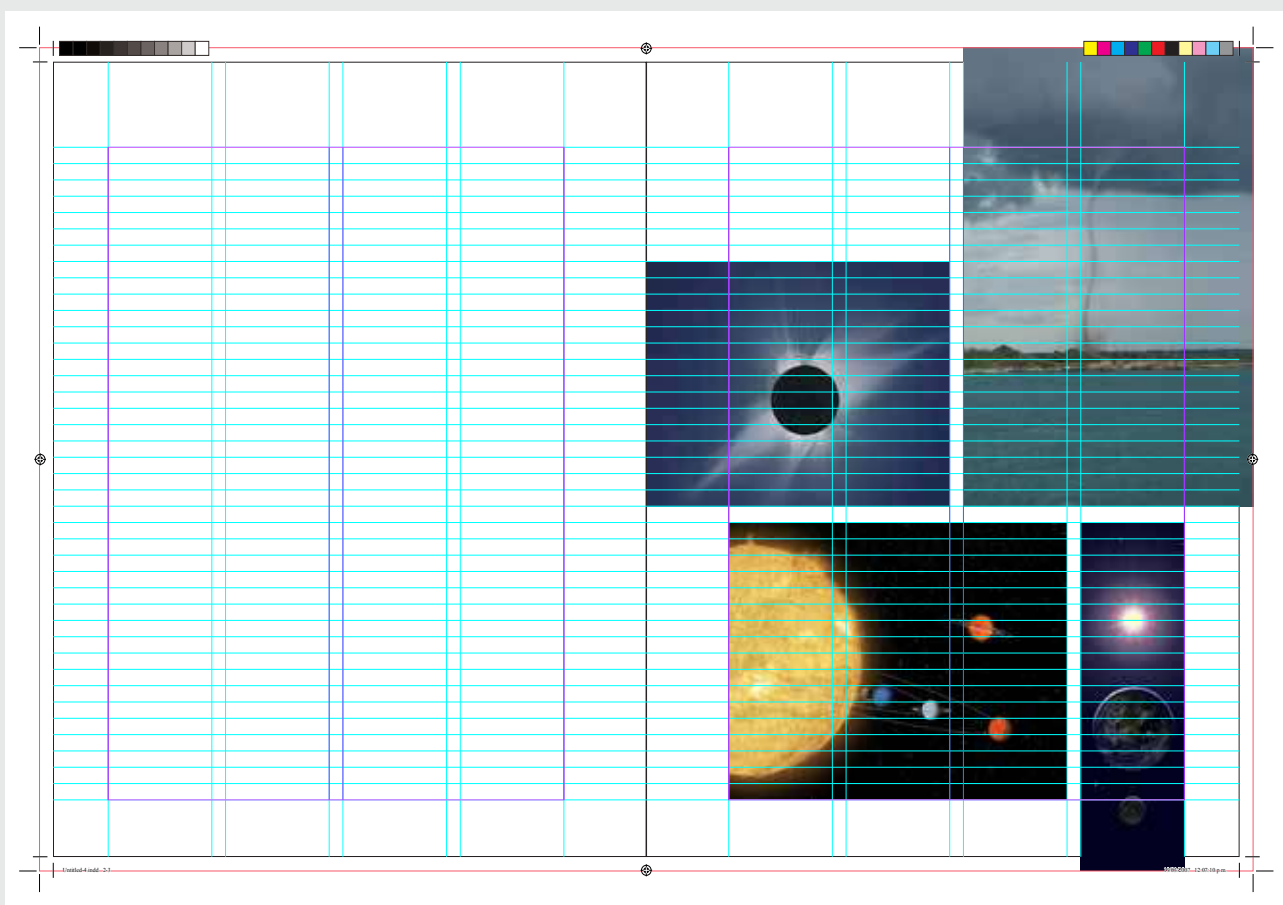
Tiene más posibilidades de combinación entre textos e imágenes, también es el que se utiliza habitualmente en los libros.

De tres columnas:

Otro formato muy utilizado, sobre todo, para la combinación de imágenes y textos de diferentes tamaños, se utiliza mucho en publicaciones.

De cuatro columnas o más columnas:

La utilizan habitualmente periódicos y revistas. Facilitan mucho la composición, cuando existe mucho texto e imágenes.



Retícula con imagen sangrada de dos y cuatro columnas.

Retículas de estilo

DICCIONARIO GENERAL DEL ZULIA.

TOMO 1 A-K

TOMO 2 L-Z

1ª Edición 1999.

Autores:

Luis Guillermo Hernández.

Jesús Ángel Parra.

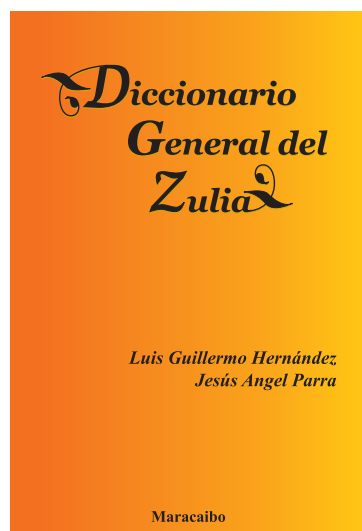
Premio único de investigación
Centenario de la Instalación de
la Universidad del Zulia.

Editor:

Banco Occidental
de Descuento.

**Diagramación, diseño y
montajes:** Nubardo Coy.

Portada: María E. Chirinos.



Medidas: 16 x 23.5 cm.
16 avo del pliego de papel.

Tipografía utilizada:

Times New Roman,
Arial Regular, Arial Black,
Lucida Calligraphy, Georgia.

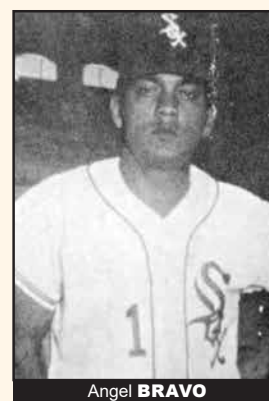
Papel utilizado: Biblia.

Nº de páginas: 3.250.

Portada:

Tapas duras plastificadas.

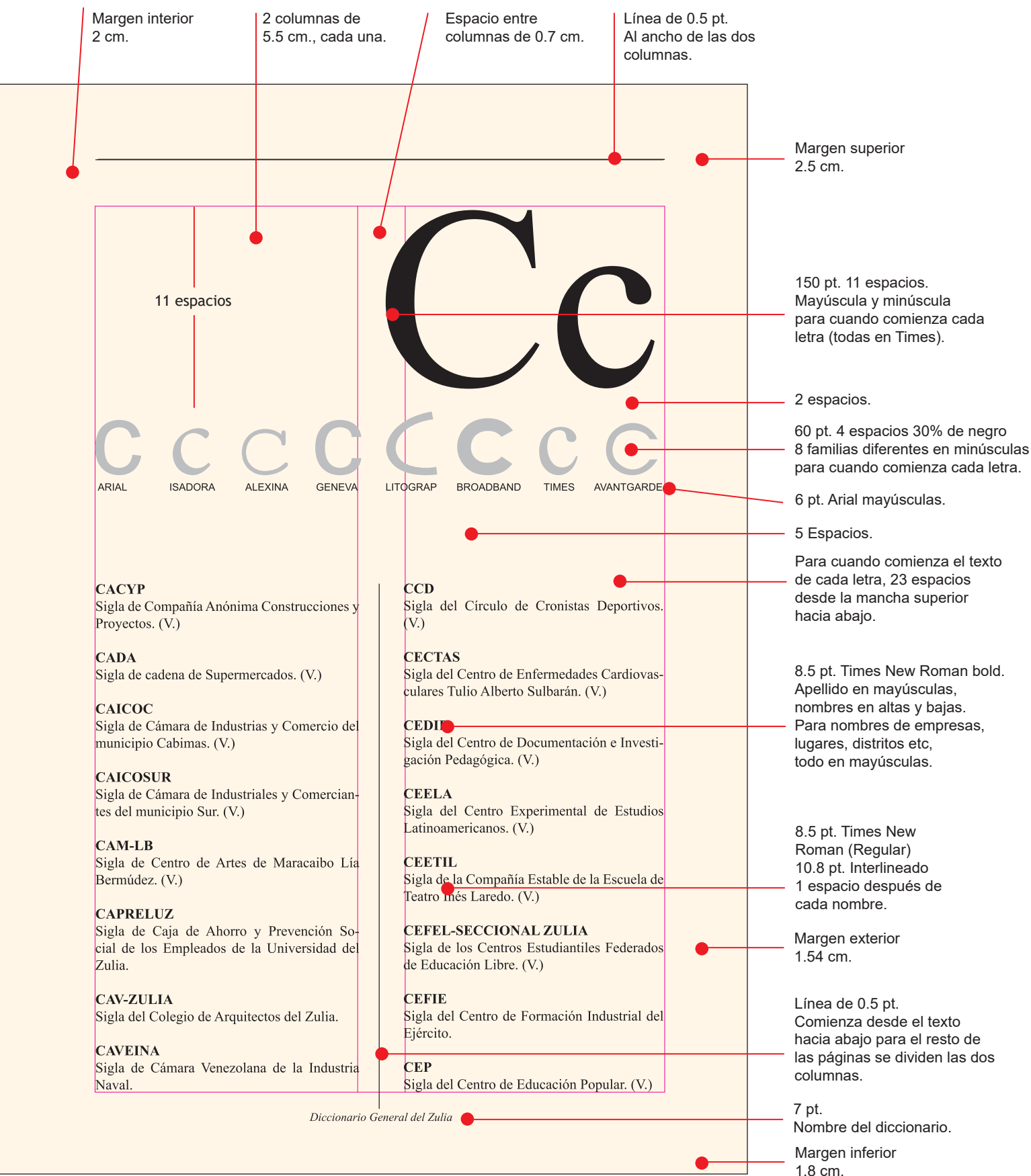
La página anterior y posterior a cada
letra, se colocarán fotografías
de personalidades representativas
y estarán divididas en tres columnas.



Nombre en
altas y bajas
7 pt Arial
Regular

Apellido en
altas 7 pt Arial
Black

Diccionario General del Zulia



FUENTES PARA EL ESTUDIO DE LA SIERRA DE PERIJÁ

Portada: Tiot-tio (Ojemaitopo), sistema de escritura ideográfica Yucpa reportado por primera vez en 1947 por Luis Carbonell, J. M. Cruxent y Miguel Schön. (La región de Perijá y sus habitantes) Sociedad de Ciencias Naturales La Salle.

Autor:

Ángel Viloria Petit.
1^{ra} Edición 1997.

Editor:

Universidad del Zulia.

Diagramación, diseño y montaje: Nubardo Coy



Medidas: 16 x 22 cm.
16 avo del pliego de papel.

Tipografía utilizada:
Times New Roman,
Arial, Arial Black.

Papel utilizado:
Alternative.

Nº de páginas: 174.

Portada:
Glasé 250 y plastificada.

- M. 1967. Un día en el Tukuku. *Venezuela Misionera*, 29(341): 266-271.
- MacDonald, William D. 1972. Características estructurales principales de la Península de La Guajira (Colombia-Venezuela) y el Caribe surcentral. *Memoria del Cuarto Congreso Geológico Venezolano*, 4: 2463-2476.
- MacDonald, W. D. & P. M. Hurley. 1969. Precambrian gneisses from Northern Colombia, South America. *Geological Society of America Bulletin*, 80(9): 1867-1872.
- MacDonald, W. D. & N. D. Opdyke. 1972. Tectonic rotations suggested by paleomagnetic results from Northern Colombia, South America. *Journal of Geophysical Research*, 77: 539-546.
- Machado, D. & N. Velasco. 1968. *El catastro de Machiques. Consideraciones sobre su registro electrónico*. Maracaibo: La Universidad del Zulia. (tesis)
- MacSotay, Oliver & Wolfgang Scherer. 1972. Clasificación numérica de los Territelidae (moluscos) del Oligoceno al Holoceno, correspondientes a la paleoprovincia del Caribe. *Memoria del Cuarto Congreso Geológico Venezolano*, 3: 1715-1734.
- Madrid B., Armando. 1968. *Estudio elemental de la técnica avaluatoria y su aplicación al estudio preliminar del catastro fiscal de la ciudad de Machiques*. Maracaibo: La Universidad del Zulia. (tesis)
- Madrid B., Armando. 1968. *Estudio elemental de la técnica avaluatoria y su aplicación al estudio preliminar del catastro fiscal de la ciudad de Machiques*. Maracaibo: La Universidad del Zulia. (tesis)
- Madridanos, Antonio de. 1963. Revoltillodeideas (VII). *Venezuela Misionera*, central. *Memoria del Cuarto Congreso Geológico Venezolano*, 4: 2463-2476.
- MacDonald, W. D. & P. M. Hurley. 1969. Precambrian gneisses from Northern Colombia, South America. *Geological Society of America Bulletin*, 80(9): 1867-1872.
- MacDonald, W. D. & N. D. Opdyke. 1972. Tectonic rotations suggested by paleomagnetic results from Northern Colombia, South America. *Journal of Geophysical Research*, 77: 539-546.
- Machado, D. & N. Velasco. 1968. *El catastro de Machiques. Consideraciones sobre su registro electrónico*. Maracaibo: La Universidad del Zulia. (tesis)
- MacSotay, Oliver & Wolfgang Scherer. 1972. Clasificación numérica de los Territelidae (moluscos) del Oligoceno al Holoceno, correspondientes a la paleoprovincia del Caribe. *Memoria del Cuarto Congreso Geológico Venezolano*, 3: 1715-1734.
- Madrid B., Armando. 1968. *Estudio elemental de la técnica avaluatoria y su aplicación al estudio preliminar del catastro fiscal de la ciudad de Machiques*. Maracaibo: La Universidad del Zulia. (tesis)

El texto terminara
en dos columnas
iguales.

1.5 cm.
Margen interior o lomo.

1.5 cm.
Margen superior o cabeza.

1 pt.

2 Espacios.

211 pt. (18 espacios)
Tipografía Times New
Roman, Letra mayúscula
(100% negro) y minúscula
(25% de negro) para
cuando comienza nueva
letra.

3 espacios.

8.5 pt. Arial Regular y
Arial Bold 9 pt
Interlineado
Texto justificado
0.4 pt. Sangría
francesa
Tracking Metric -10.

0.4 espacio entre columnas.

5.8 cm de ancho cada
columna.

2.5 cm.
Margen exterior
o corte.

94

12 pt. Folios centrados.

2.5 cm.
Margen inferior
o pie.

M. 1967. Un día en el Tukuku. *Venezuela Misionera*, 29(341): 266-271.

MacDonald, William D. 1972. Características estructurales principales de la Península de La Guajira (Colombia-Venezuela) y el Caribe surcentral. *Memoria del Cuarto Congreso Geológico Venezolano*, 4: 2463-2476.

MacDonald, W. D. & P. M. Hurley. 1969. Precambrian gneisses from Northern Colombia, South America. *Geological Society of America Bulletin*, 80(9): 1867-1872.

MacDonald, W. D. & N. D. Opdyke. 1972. Tectonic rotations suggested by paleomagnetic results from Northern Colombia, South America. *Journal of Geophysical Research*, 77: 539-546.

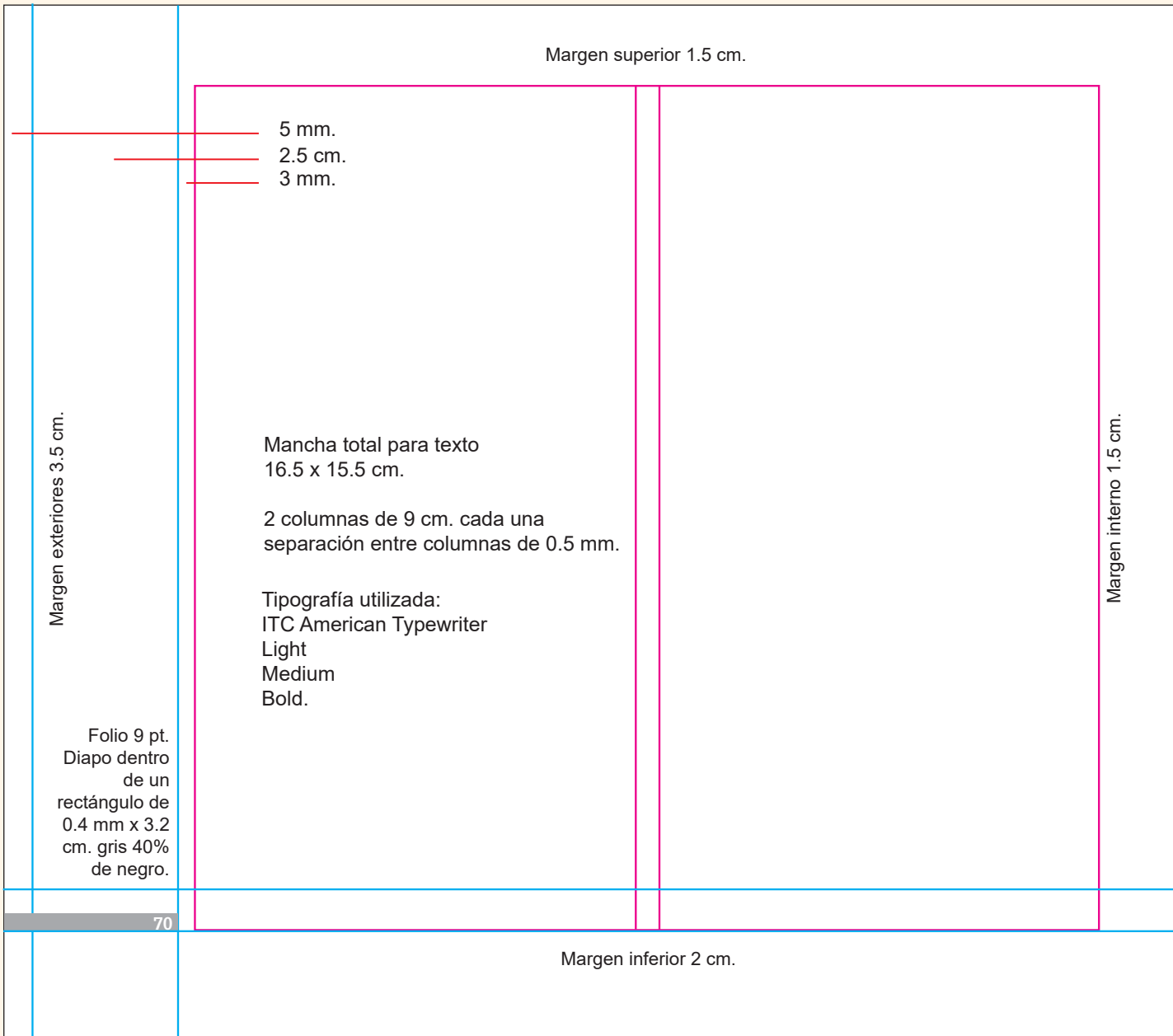
Machado, D. & N. Velasco. 1968. *El catastro de Machiques. Consideraciones sobre su registro electrónico*. Maracaibo: La Universidad del Zulia. (tesis)

MacSotay, Oliver & Wolfgang Scherer. 1972. Clasificación numérica de los Territelidae (moluscos) del Oligoceno al Holoceno, correspondientes a la paleoprovincia del Caribe. *Memoria del Cuarto Congreso Geológico Venezolano*, 3: 1715-1734.

Madrid B., Armando. 1968. *Estudio elemental de la técnica avaluatoria y su aplicación al estudio preliminar del catastro fiscal de la ciudad de Machiques*. Maracaibo: La Universidad del Zulia. (tesis)

Madridanos, Antonio de. 1963. Revolti-





LIBROS ELECTRÓNICOS INTERACTIVOS

Equipo de coordinación editorial:
María Bethencourt / Emanuele Amodio.

Serie: Desarrollo del lenguaje y la comunicación.
Diseño general: Lucía Borjas y William Estany.
Diagramación y montajes electrónicos: Nubardo Coy
Ilustraciones: Nubardo Coy

IESALC UNESCO

De la colección de 19 libros, 7 fueron montados y 3 con ilustraciones.





Espacio para
ilustración
15.5 x 5 cm.

2. Historia y realidad de las lenguas

1.2 cm.

0.8 cm.

2.1. Aproximaciones a la historia de las lenguas

Títulos 23 pt. Bold.
alineados a la izquierda.

Intertítulos 11 pt. Bold,
alineados a la izquierda.

Podemos conocer lo que nos rodea a través de nuestra experiencia; lo que nos pasa y nos acontece se convierte así en un modo de conocimiento. Sin embargo, la humanidad ha acumulado una cantidad inmensa de conocimientos que llegan a nosotros no por la experiencia directa, sino a través del lenguaje: “desde los primeros años toda nuestra experiencia tiene un aspecto lingüístico”, nos recuerda el sociólogo alemán Norbert Elias.¹

Texto 11 pt.
Medium y
justificado
interlineado
13.2 pt.
Sangría de 1cm.
Tracking -10.

Citas tipografía
Glypha Light
7 pt.
interlineado
8.4 pt. dentro
de un globo
línea
de 1 pt. 50%
de negro.

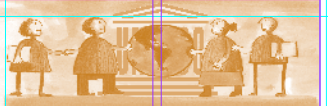
¹ Elias, Norbert
(2000): *Teoría del
símbolo. Un ensayo
de antropología
cultural*. Barcelona:
Ediciones
Península. p. 78.

Cuando aprendemos el nombre de un objeto, empezamos a apropiarnos de él; en

Espacio después de cada
intertítulo 0.6 cm.

Espacio después de cada
punto y aparte 0.4 cm.

71



1. Alfabetización y cultura escolar

En el Foro Mundial sobre “La Educación para Todos”, realizado en Dakar en el año 2000 y en la Resolución adoptada en 2003 por la Asamblea General de las Naciones Unidas sobre el decenio de la alfabetización (2003-2012) se definió ésta como un derecho humano y un componente esencial de una educación básica de calidad, amén de la concepción de alfabetización funcional establecida por la UNESCO en 1978.

Posteriormente, en una reunión de expertos internacionales convocada por la UNESCO en junio de 2003, se propuso esta definición: “alfabetización es la habilidad para identificar, entender, interpretar, crear, comunicar y calcular, mediante el uso de materiales escritos e impresos relacionados con distintos contextos. La alfa-

El término competencia comunicativa fue introducido por Dell H.ymes para integrar la teoría lingüística en la teoría de la comunicación, relacionando los conceptos de actuación lingüística y competencia lingüística de Chomsky con los factores socioculturales involucrados en el uso del lenguaje en la interacción social. Para ello, el autor se vale de los siguientes argumentos:

1. Un modelo adecuado de lenguaje solo puede elaborarse a partir de su contextualización en el marco de la vida social y conductas comunicativas.
2. La competencia lingüística del individuo está determinada por factores sociales relacionados con el uso y el contexto de comunicación.
3. La competencia del usuario de una lengua se relaciona no solo con el conocimiento, sino también con actitudes, capacidades, actitudes, juicios de valores, estrategias, planes dominados por una lengua implica poseer un amplio repertorio de actos de habla que nos permiten expresar, explicar, pedir, saludar, dirigir, declarar, ordenar, soltar...
4. La adquisición de la competencia en el uso se desarrolla en las mismas

condiciones que la competencia lingüística, porque al adquirir el conocimiento de las creaciones de una lengua se adquiere, también, el conocimiento de las diferentes maneras de utilizarla.

La introducción de estas reflexiones influyó notablemente en el origen y extensión del enfoque comunicativo funcional en la enseñanza de la lengua, enfoque que se extendió en Europa y América en la década de los setenta del siglo pasado y que suscitó, en gran parte, las orientaciones de lecturas que se presentan en el apartado siguiente de este libro.

La introducción del concepto de competencia comunicativa tuvo una gran influencia en el campo lingüístico, pues abrió el camino para la aparición y desarrollo del enfoque comunicativo funcional para la enseñanza de las segundas lenguas y la lengua materna. Este nuevo enfoque se opone al modelo formal o prescriptivo, dominante aún en la práctica, el cual considera que solo el conocimiento de las categorías y de las reglas gramaticales de la lengua permiten desarrollar la comprensión y expresión oral y escrita.

Los principios teóricos y metodológicos del enfoque comunicativo funcional son los siguientes:

1. Dado que el lenguaje es una parte esencial de la acción humana, cuyo desarrollo está determinado por factores socioculturales, el objetivo esencial de la enseñanza de la lengua es la adquisición y el desarrollo de los conocimientos, procedimientos y actitudes que nos permiten desenvolverse en nuestras sociedades de una manera adecuada y competente en las diversas situaciones y contextos comunicativos de la vida cotidiana.
2. Si el objetivo principal de la enseñanza de la lengua es el desarrollo de la competencia comunicativa, su enseñanza y aprendizaje están ligados a los contextos de comprensión y producción del lenguaje: leer, escuchar, hablar, escribir.
3. Dadas actividades básicas del lenguaje (hablar, escuchar, leer, escribir) se desarrollan como procesos interrelacionados, propiciando que el estudiante participe y reflexione sobre el uso de la lengua en diferentes situaciones orales y escritas que le permitan comprender y producir diferentes estilos discursivos: narración, descripción, explicación, argumentación, diálogo.
4. Dado que las características y reglas del lenguaje constituyen herramientas

El nombre secreto

Colección dirigida por:
Miguel Ángel Campos.

Traducción:

Cristina Fanjul Arbós.

Título original alemán:

Das Gold der Neuen Welt.

Portada:

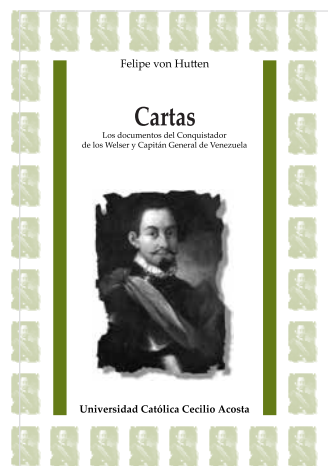
Felipe von Hutten,

Autor: Desconocido.

(Castillo de Steinbach)

Cortesía de Friedrich
Karl von Hutten.

**Diseño de portada,
diagramación y
montajes:** Nubardo
Coy.



Medidas: 15 x 21.5 cm.

16avo del pliego de papel.

Tipografía utilizada:

Palatino Linotype

Regular Italic, Bold,

Bold Italic.

Papel utilizado:

Mando cream.

Portada:

Sulfato 12 plastificado
y barniz UV.

Título 9 pt. Italicadas, con una línea de 1 pt.

En las páginas que terminan en blanco no llevan los folios, éstas sirven de hoja de descanso o respeto.

Margen superior 2.5 cm.

72

Cartas

Línea de 0.5 pt.

Margen exterior 2 cm.

Margen interno 2,5 cm.

Margen inferior 1.8 cm.

Nombre del autor y fecha 9 pt., con una línea de 1 pt.
En las páginas donde empiezan capítulos no llevan los folios, esto es para las páginas siguientes.

Folio 12 pt. Bold.

Felipe von Hutten / 1534-1541

73

EL LARGO VIAJE DE LAS CARTAS DE FELIPE VON HUTTEN

Por Friedrich Karl von Hutten

La gran familia de barones imperiales von Hutten, muy ramificada en siglos anteriores y a la cual yo represento como “cabeza de familia”, vivió, desde la Edad Media hasta el S. XVIII, en numerosas propiedades grandes y pequeñas y, además, también durante siglos, en residencias oficiales de los alrededores de Fulda y Franconia. Las familias principales eran las de los Hutten-Stolzberg, Hutten-Steckelberg y la rama de Franconia a la que pertenece también Felipe von Hutten.

Hoy es el castillo Steinbach bei Lohr, en el Main, con sus bosques aledaños, la última residencia de la familia Hutten. El edificio principal, diseñado por Balthasar Neumann, fue atacado y reducido a cenizas por dieciséis cazabombarderos americanos en abril de 1945.

Gracias a la animosa intervención de mis padres y algunos otros ayudantes pudieron salvarse de la casa en llamas la antigua biblioteca íntegramente y el archivo familiar de los Hutten-Stolzenberg. También pudieron rescatarse del incendio algunos cuadros y muebles familiares, en parte muy dañados. Entre ellos se encontraba el único retrato que existe de Felipe von Hutten, que colgaba en el llamado “salón de los antepasados” y un saledizo del techo estucado lo protegió de las vigas, salvándolo de los pedazos del entramado del tejado

1 cm.

Título 16 pt.
Altas Bold.
Interlineado 19.2 pt.

3 espacios

Autor 11 pt.
Altas y bajas.

3 espacios.

Texto 11 pt.
Justificado.
Altas y bajas.
Interlineado 14.6 pt.
Sangría de 1 cm.
Tracking 0.

Espacio de 0.4 cm.

**COLECCIÓN PROGRAMA
INTERNACIONAL
DE FORMACIÓN
DE EDUCADORES
POPULARES**

1^{ra} Edición 2003
en español.
2^{da} Edición 2008
en francés.

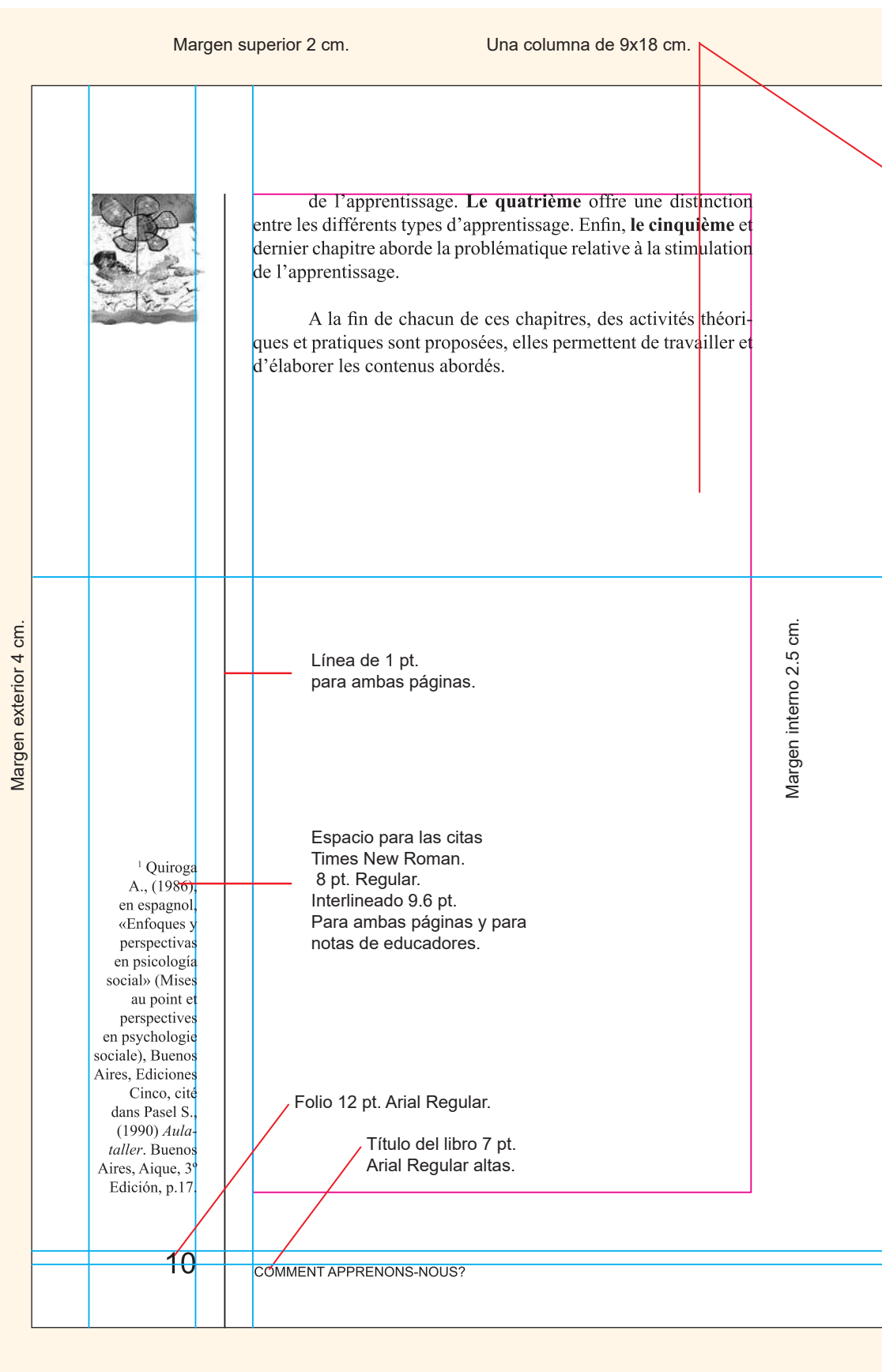
Equipo editorial:
Antonio Pérez Esclarín.
María Bethencourt.

**Diagramación diseño y
montajes:** Nubardo Coy.
Portada e ilustraciones:
William Estany Vázquez.

**Publicación realizada con
el apoyo de:**
Fundación Santa María
(FSM).
Centro Magis.
Agencia Española de
Cooperación Internacional
(AECI).

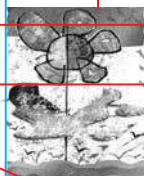


Medidas: 15 x 22 cm.
16 avo del pliego de papel.
Tipografía utilizada:
Times New Roman,
Arial, Arial Black.
Papel utilizado:
Bond 20 extra blanco.
Portada:
Glasé 300 con barniz UV.



Viñeta igual para cada página
2 cm. de ancho.

CHAPITRE 1



18 pt. Altas bold.

Línea de 1 pt.
La horizontal y la vertical para
páginas pares e impares.

7 cm. para empezar
cada capítulo.

Título 14 pt. altas y bajas Bold
sangría de 4 cm.
El título y las primeras cuatro líneas
tendrán la misma sangría, para
dejar el espacio de la ilustración.

Espacio 1.2 cm.

0.5 cm.

0.5 cm.

2 cm.

1 cm.

Espacio 0.4 cm.
después de cada
punto y aparte.

Texto 10 pt. regular
justificado, interlineado 12
pt. sangría
de 1 cm tracking -10.

¿Qu'est ce que l'apprentissage?

Avant tout, ce livret proposé aux
lecteurs doit permettre un temps de
réflexion sur ce qu'ils pensent de
l'apprentissage.

- Apprendre, est-ce une action ou un processus mental?
- Que se passe-t-il dans la tête d'une personne qui apprend? Apprend-on d'un seul coup ou par étapes? Est-il nécessaire de comprendre pour apprendre?
- Peut-on modifier ce que l'on a appris?
- Est-ce qu'apprendre est une question de volonté? Y a-t-il des gens qui veulent apprendre et n'y arrivent pas? Pourquoi cela? Y a-t-il des gens qui refusent d'apprendre alors qu'ils le pourraient parfaitement?

Commentez ces questions en groupe et après avoir lu la brochure, analysez celles qui peuvent être confirmées et au contraire celles qui ont été invalidées.

1 cm.

2 mm.

1.3 cm.

¿Qu'est ce que l'apprentissage?

11

Título del capítulo
7 pt. Arial Regular.

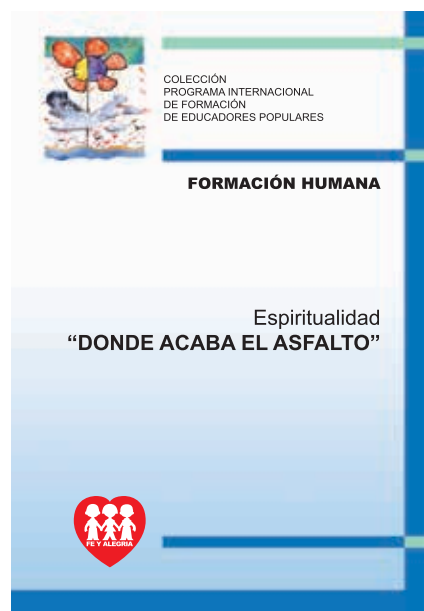
Maqueta para portada

Colección Internacional
de Formación de Educadores
Populares de FE Y ALEGRÍA.

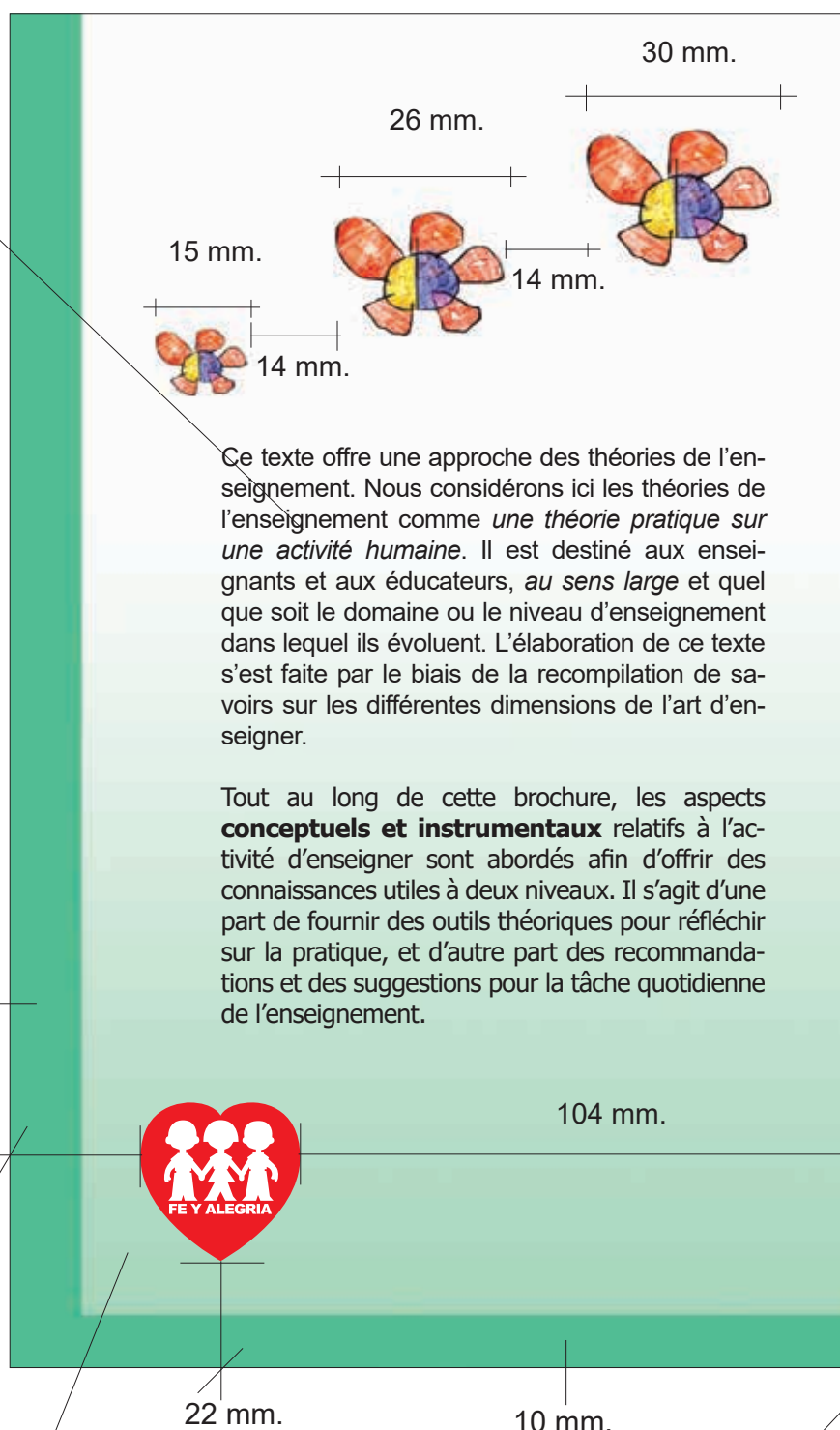
13 pt. Arial Regular,
(10 Líneas o 123 palabras)
interlineado 13 pt.
Alineado justificado.



PANTONE 130 , 032  C (coated)



PANTONE 270 , 339  C (coated)

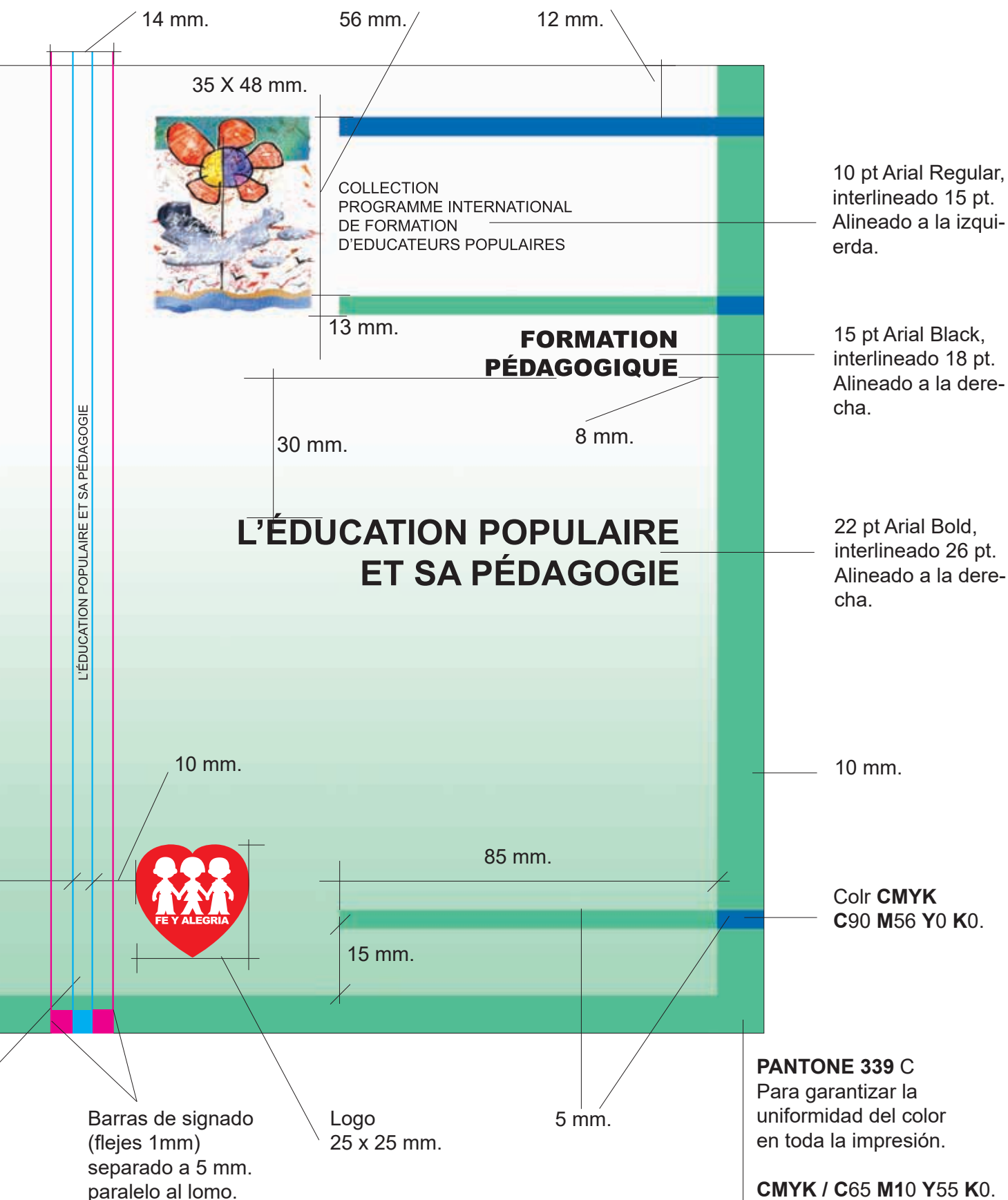


Ce texte offre une approche des théories de l'enseignement. Nous considérons ici les théories de l'enseignement comme *une théorie pratique sur une activité humaine*. Il est destiné aux enseignants et aux éducateurs, *au sens large* et quel que soit le domaine ou le niveau d'enseignement dans lequel ils évoluent. L'élaboration de ce texte s'est faite par le biais de la recompilation de savoirs sur les différentes dimensions de l'art d'enseigner.

Tout au long de cette brochure, les aspects **conceptuels et instrumentaux** relatifs à l'activité d'enseigner sont abordés afin d'offrir des connaissances utiles à deux niveaux. Il s'agit d'une part de fournir des outils théoriques pour réfléchir sur la pratique, et d'autre part des recommandations et des suggestions pour la tâche quotidienne de l'enseignement.

Degrade 30%
del color
PANTONE 339 C
a blanco.

El lomo cambia y se
calcula con el n°. final de
páginas, igual que el pt.
del título.



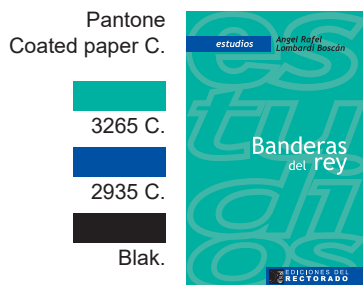
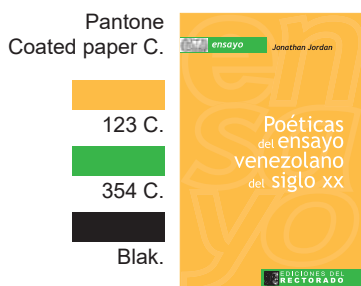
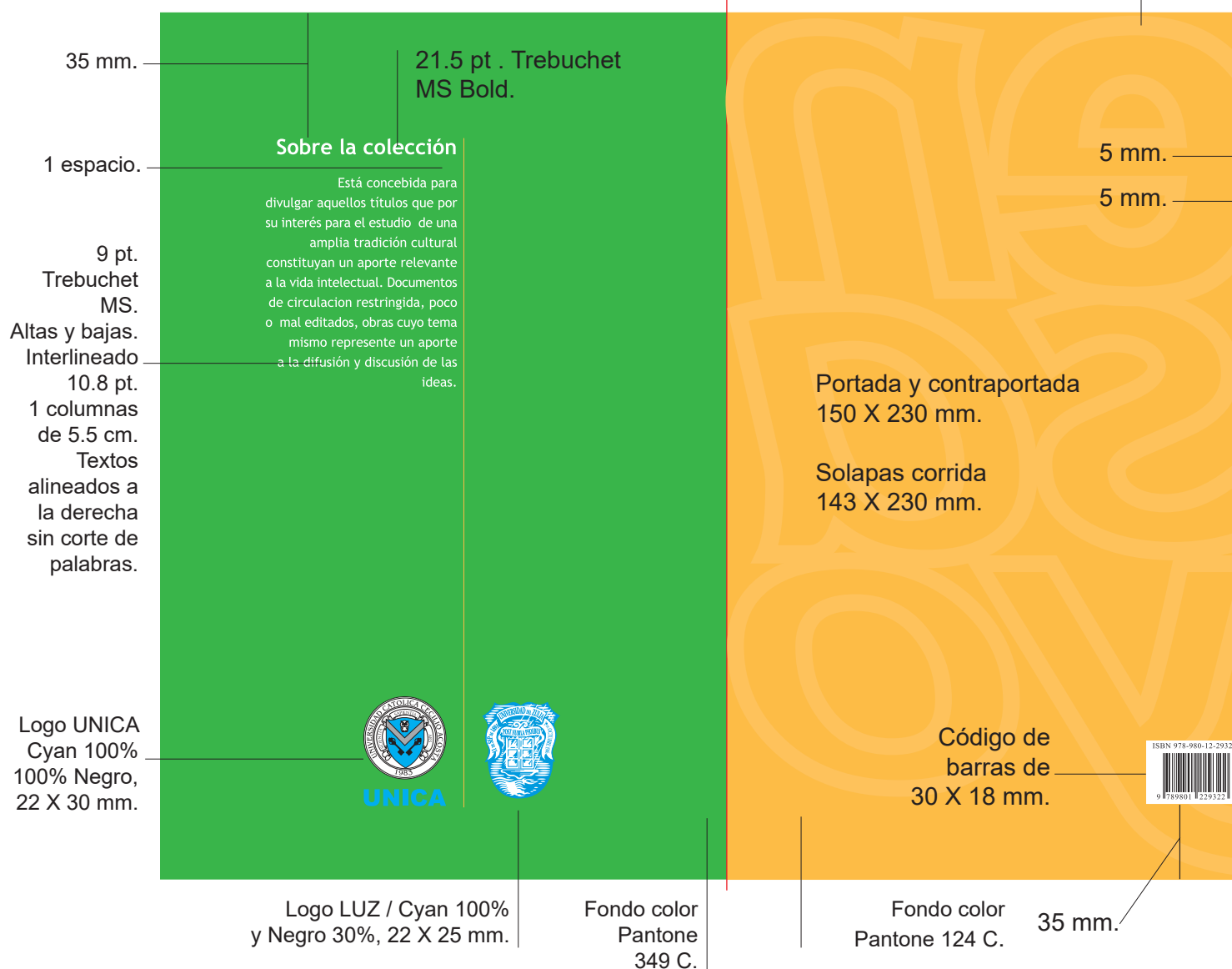
Maqueta para portada

Colección: "Ediciones del Rectorado"

Universidad del Zulia (LUZ)

Universidad Católica Cecilio Acosta (UNICA)

353,311 pt. Trebuchet MS Bold Italica
Escala 124,99%, trazada a curvas línea de
14.062 pt. en 85% del color pantone 124 C. el
nombre de la colección se dividirá en sílabas
sin corte de palabra y se colocará en la portada
al derecho y en la contraportada en sentido
inverso.





Lomo 10 mm.

19 pt.
Trebuchet MS Bold.

21.5 pt .
Trebuchet MS Bold Italica.

20 mm.

ensayo

Miguel Gomes

80 X 125 mm.

21 X 9 mm.

4

Miguel Gomes

Poéticas del ensayo venezolano del siglo xx

Poéticas del ensayo venezolano del siglo xx



EDICIONES DEL
RECTORADO

19 pt.
Trebuchet MS Bold Italica.

55 pt.
Trebuchet MS.
Interlineado 50 pt .

21.5 pt.
Trebuchet MS Bold.

Noticia de este libro

La perspectiva del ensayo venezolano suele mostrárenos un poco abrumada por el peso de la indagación societaria, y no obstante es allí donde ha producido sus frutos más espléndidos, por el rigor de una exposición, por la pasión moral. Este esfuerzo genera un contraste sólo visible en el tiempo y tras la exigencia de otras interpretaciones, la crítica exaltó una temática y unos conflictos y en esa medida sancionó, desde su preceptiva y el propio compromiso con una cultura, una escritura de aleccionamiento y tareas publicas.

Emplazado en un hábito de observación dado a halagar las autonomías del genero, este libro, *Poéticas del ensayo venezolano del siglo XX*, se nos propone como panorámica de una escritura que sigue reivindicando la literatura de ideas y sin embargo, a la vez, indaga el particular mundo de la intimidad expositiva. Estéticas y vanguardias, tendencias y estilos, están aquí como una novedad, el reconocimiento de un mundo ya no moral sino sensitivo y a ratos lúdico, nuestro ensayo como objeto de un orden intelectual alcanza así en este estudio critico una dimensión decididamente artística. Valoración y exégesis, caracterización e inventario, el libro de Miguel Gomes reúne la eficacia del examen clásico, solazado y los aportes de las disciplinas de ajuste culturalista. Nos muestra un ensayismo cuyos autores no son sólo ejecutores de programas, pensadores

al servicio de la pedagogía, son intimidades cruzadas de tensión y mostrando sus ordenados estilos, lo fáustico mostrándonos a través del encarecimiento de la propia escritura, hombres viniendo de un hondo silencio. Logro esencial el de enmarcar el ensayo venezolano en la tradición de identidad de una escritura, los aspectos gnoseológicos y la complejidad del proceso creador resultan así el aporte sustancial donde una literatura debe enfrentar finalmente su linaje de largo alcance, completar las pasiones del día persuadiendo y ya no convenciendo.

No es casual, pues, que ese Díaz Rodríguez de *Camino de perfección* aparezca con frecuencia en estas páginas: es nuestro primer decidido valorador de las tensiones genéticas del discurso expositivo, teoría del arte en su defensa del pensamiento simbólico. Ese sentido de la novedad cósmica que Gomes nos indica para su definición y función del *mundonovismo*, parece tener su equivalente en su determinación ya no de exaltar lo muy propio de una ensayística sino de situarla en un horizonte de ilustración y emancipación, reescribirla —como dice refiriéndose al continente del *mundonovismo*— para mejor ver su entorno espléndido de cosmopolitismo y ansia de objetos más sensuales.

Miguel Ángel Campos

Cuadrado de
12 X 12 mm.
logos negros
fondo 15% negro.

12 pt.
Para el título y autor
Trebuchet MS Bold.

16 pt.
Arial Regular.
Traking 220.

Rectángulo
de
8.5 X 2 cm.

16 pt.
Arial Balck.
Traking
270.

Línea de
1 pt.
dos mm.
separada
del texto
Pantone
124 C.

9 pt.
Trebuchet MS
altas y bajas
interlineado 10,8 pt.
2 columnas de 5.5 cm.
Textos alineados a la
izquierda sin corte de
palabras, sangría de
5mm .

Maqueta para portada

IVIC. Universidad Católica Cecilio Acosta (UNICA)
Grafifor c.a.

Código de barras de
30 X 18 mm.



Fondo Color
Pantone 349 C

IVIC / C.M.Y.K.

UNICA
C 100% / K 100%

Graiforca c. a.
C 100% / Y 100%

Cuando una publicación es patrocinada por diferentes
instituciones los logos se deben colocar de manera proporcional.



Colores
Pantone

Pantone 348 C



Pantone 355 C



Pantone 240 C



Pantone 287 C



Pantone 470 C



Pantone 265 C



Pantone 265 C



Autor 18 pt.

Título 50 pt.

Reseña 12 pt.

Emilio Valero

Emilio Valero

Fulgor del hechizo



Si de un libro pudiéramos decir que resume los intereses mentales y espirituales de un autor, sería el caso de Emilio Valero (1949-2001) y éste, su *Fulgor del hechizo*. Acopio del ánimo mágico de un pueblo característico de los Andes venezolanos, también media el hecho singular de asomarse al lago de Maracaibo desde la alta lejanía. En aquella ciudad se instaló y ejecutó una amplia labor intelectual. Urdió sus relatos, organizó su memoria de la infancia, dispuso un espacio de la madurez para afirmar el ya proverbial vínculo entre los Andes trujillanos y Maracaibo.

Testimonio oral
de algunos pobladores
de Betijoque

Subtítulo 17 pt.

Imagen barniz UV
Fondo plastificado mate

Lomo:
Título 16 pt.
Autor 13 pt

Se utilizó tipografía: Century Schoolbook

Libro 16 avo: 16.5 x 22.5 cerrado.

Medidas abiertas 64 x 22.5 cm.

Solapa: 15.5 x 22.5 cm.

Lomo: 1cm.

Cartulina: Sulfato 14, plastificado mate y barniz UV selectivo.

Impresa a 5 colores.

Maqueta para portada:

Utilizando textos en solapas.

IVIC. Universidad Católica Cecilio Acosta (UNICA).

Fondo color
Pantone
349 C.

Plastificado
mate.

«El árbol del cauvaro (*cordia alba*) siempre fue para mí la imagen de la pobreza. Como ninguna otra especie, llamaba la atención del niño errante en aquel gratísimo paisaje de chaparral y ríos acechantes, sus frutillas blancas, casi transparentes, tocadas desde el nacimiento con un adorno reseco y quemado, no podía sino confirmarme el desamparo de aquel lugar donde transcurrió mi adolescencia. En Concesión Siete solía llover y aun cuando ya hubiera dejado de ser niño la lluvia me regocijaba, para los hombres era el desguace de los platanales y el desbordamiento casi seguro del río Misoa, éste ponía sitio al pueblo. Aquello no es una región, y no pretendo que lo sea, es apenas un desfigurado piedemonte resaltado por los taladros petroleros sembrados en los potreros. No está en ninguna novela y nunca estará, pero no sé por qué me figuro al camionero de *Los habitantes*, la novela de Salvador Garmendia, cuando se detiene en los bares de la costa oriental del lago, haciendo una parada en Mene Grande y desde ese fantasmal patio de camiones algo recuerda y da una mirada a los potreros nublados. Para mí es suficiente aquel recuerdo. Es tan sencillo recordar, sólo basta haber creído. Como en la sofocación de "Arco Secreto", encadenados al habitat de un ave o reptil, nos roza mientras dormimos; como en la parentela de Armas Alfonzo, nos impone su biografía circular, como en el Delta soñado por José Balza, se nos echa encima desde una ciudad a su vez congelada por el espejo de unas aguas aceras y barroas.»



El texto se ubicó en la mitad de la contraportada y la solapa quedando el texto doblado por el signado, para lograr que el lector despliegue la solapa y poder ver el diseño en su totalidad.
Texto 12 pt.

IVIC.
C.M.Y.K.

UNICA.
Cyan 100% / negro 100%.

Colores propuestos C.M.Y.K.



Color seleccionado.
C38%
M78%
Y93%
K52%

Código de barras de
30 X 18 mm.

Cuando una publicación es patrocinada por diferentes instituciones los logos se deben colocar de manera proporcional.

Autor 20 pt.

Título 48 pt.

Curriculum 11 pt.

Miguel Ángel Campos

Incredulidad

Miguel Ángel Campos
Incredulidad



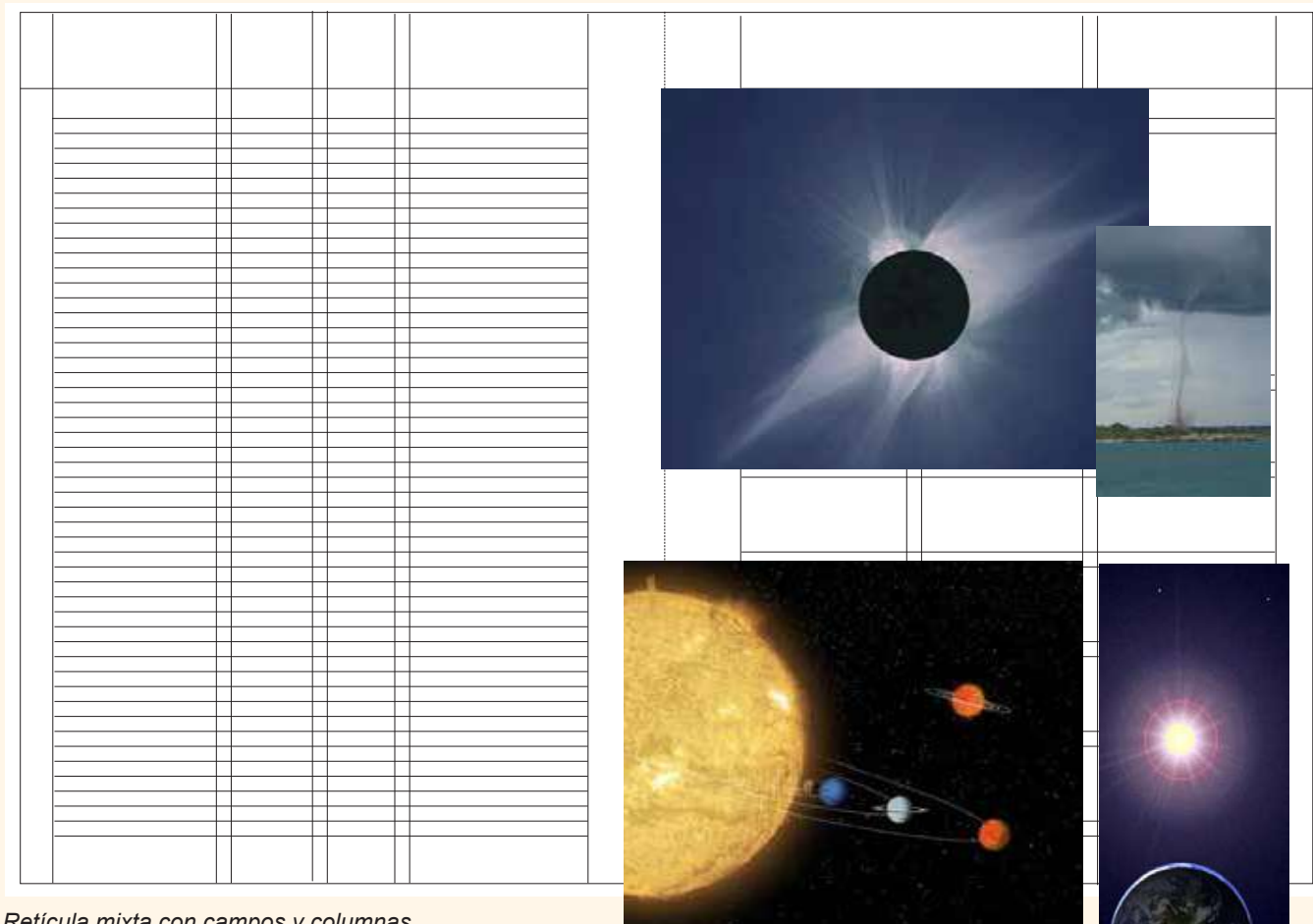
Miguel Ángel Campos (Motatán, 1955). Sociólogo, profesor de la Escuela de Comunicación Social de LUZ. *La imaginación atrofiada* (Monte Ávila, 1992), *Las novedades del petróleo* (Fundarte, 1994), *La ciudad velada* (Universidad Católica Cecilio Acosta, 2001), *Desagravio del mal* (Fundación Bigott, 2005), *La fe de los traidores* (Universidad de los Andes, 2005) son títulos de su labor ensayística. Premio de ensayo de la I Biental de Literatura "Mariano Picón Salas", Premio de ensayo Fundarte.

Líneas rojas, signados de solapas y lomo.

Autor, título, árbol y fotografía.
Barniz UV.

Lomo.
Título 30 pt.
Autor 16 pt.

Se utilizó tipografía: Palatino Linotype
Libro 16 avo: 16.5 x 22.5 cerrado.
Medidas abiertas 64 x 22.5 cm.
Solapa: 15.5 x 22.5 cm.
Lomo: 2.5 cm.
Cartulina: Sulfato 14, plastificado mate y barniz UV selectivo.
Impresa a 4 colores.



Retícula mixta con campos y columnas.

1 / Título
1a / Ante título
1b / Subtítulo
1c / Sumario

Nuestro Sistema Solar

Consiste en una estrella mediana que llamamos el Sol y los planetas Mercurio, Venus, Tierra, Marte, Júpiter, Saturno, Urano, Neptuno, y Plutón. Incluye: los satélites de los planetas, numerosos cometas, asteroides, y meteoroides; y el medio interplanetario. El Sol es la fuente más rica de energía electromagnética (**principalmente en forma de luz y calor**) en el sistema solar.

El Sol
El vecino estelar conocido mas cercano al Sol es una estrella enana roja llamada Próxima Centauri, y *está a una distancia de 4.3 años luz.*

2 / Texto
2a / Intertítulos

2b / Leyendas

Albers_eclipse_de sol
Tornado
failed_star
Alineacion_Sol_Tierra_Luna

3 / Texto

Los elementos del diseño en la retícula

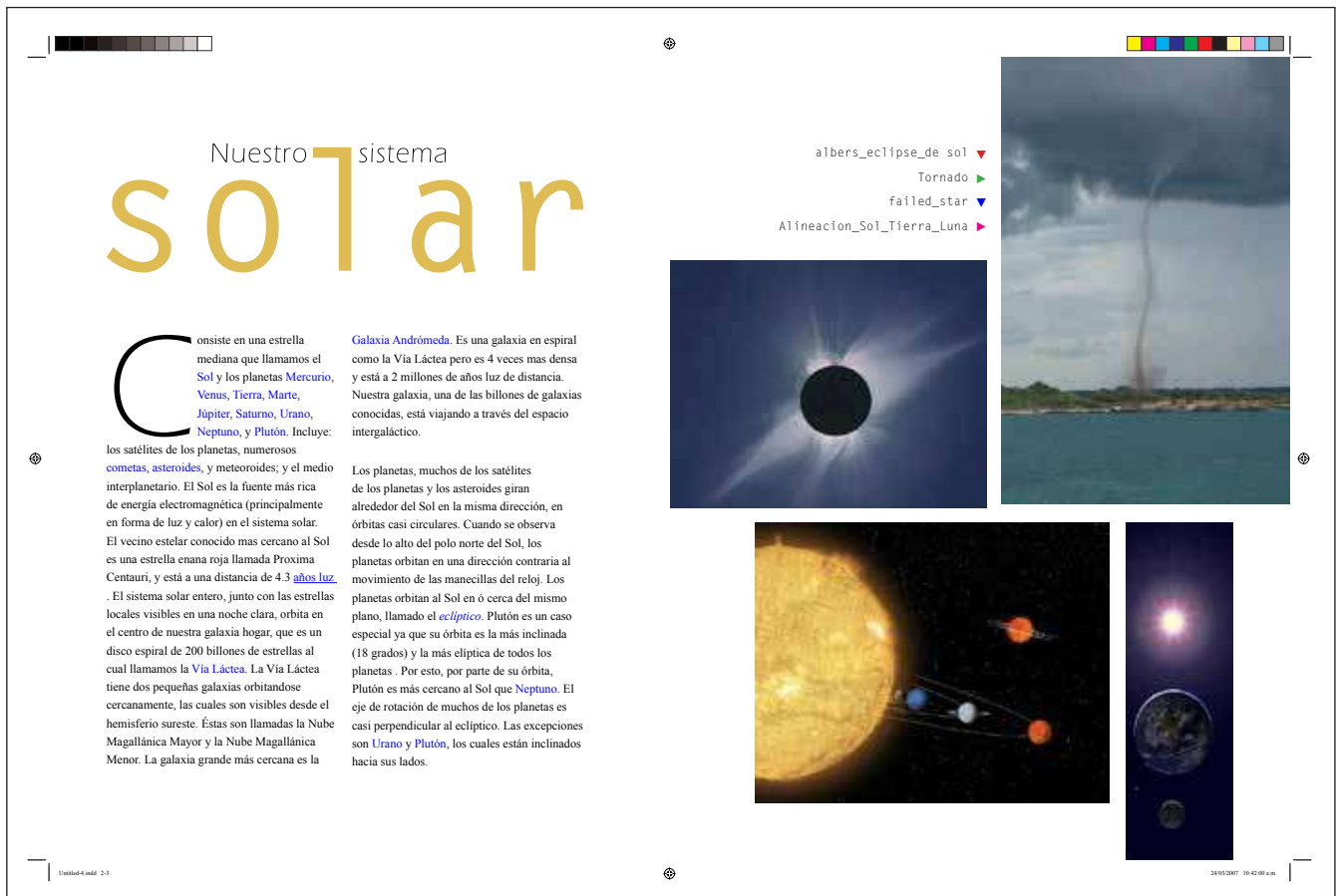
Los tres elementos fundamentales del diseño en la página son los títulos, el texto y las imágenes. Todos deben combinarse en la retícula para formar un conjunto armonioso, en el que los elementos se refuerzan unos a otros.

De hecho, como ya hemos podido comprobar, la necesidad de disponer de una retícula base, proviene del deseo de conseguir un equilibrio en la disposición de estos tres elementos.

Podemos ver en la mayoría de publicaciones, que el texto, los títulos y las imágenes, están ubicados de tal forma, que sugieren, la existencia de una retícula y líneas guías base.

Los títulos cumplen la función de introducir una historia concreta, de remarcar una información y de atraer la atención del lector hacia ella. Lo ideal sería, que el cuerpo y el grosor de la letra utilizada en el título sea superior que en el texto.

Los títulos, son además, una magnífica forma de dar viveza visual a una página, por lo general, breves y concisos, pudiendo utilizar recursos de color, sombra o cualquier otro que consiga el énfasis que le es propio. En las ilustraciones, podemos comprobar algunas formas de disposición de los títulos en la retícula y los diferentes impactos que se producen. Los subtítulos cumplen una función, similar a los títulos, de llamar la

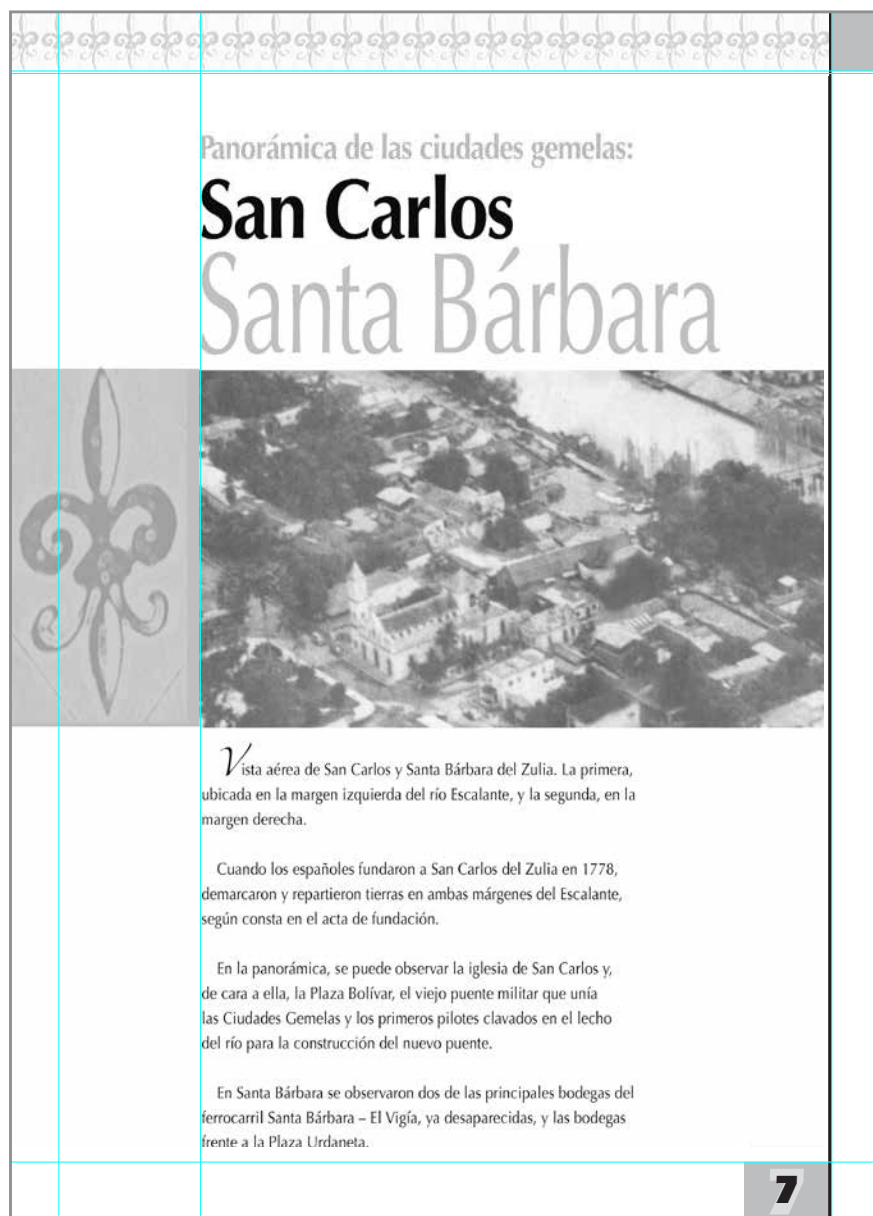


atención del lector. Contienen una información más detallada en un cuerpo de letra menor, pero todavía breve y concisa.

El **texto** cumple una función narrativa, explicativa del objeto o conceptos que el documento gráfico presenta. Es el elemento sometido a más restricciones dentro de la retícula, no debe exceder los límites de la misma, debe mantener un interlineado uniforme, un cuerpo de letra generalmente igual y un espaciado entre letras estable.

El número de tipografías diferentes a utilizar, dentro del texto varía según los casos, pero, como regla general, no debería exceder de tres. El conjunto del texto determina en gran parte el diseño, por lo que es especialmente importante en el impacto visual del documento gráfico.

Las imágenes El diseño de una composición incluye en una mayoría de casos el uso de algún tipo de imagen, gráfico o fotografía. Las imágenes ayudan y permiten romper la rigidez impuestas por la retícula, y la rigidez formales creadas por los elementos tipográficos. Las imágenes pueden usarse de manera más flexible y visualmente estimulante. Se puede con ellas pasar las columnas, ocupar el espacio de más de una columna e, incluso, pasar los límites de la retícula. Tampoco existen limitaciones en la elección del tamaño de la imagen que, si es necesario, puede abarcar las dos páginas. Puede ser



Página del libro "Historia del sur del lago y su gente". Tamaño 23 x 31 cm.

gris escala, dúo-tono o a full color, obteniendo así interesantes opciones visuales. El uso de contorno de texto alrededor de las fotografías, puede producir efectos realmente atractivos y de gran valor estético. En resumen, las fotografías y su distribución en la retícula, le permiten desarrollar la libertad para el diseñador y son una fuente inagotable de recursos creativos. No obstante, no debe pensarse que la

distribución de las imágenes en la retícula, se realiza de una manera arbitraria; muy al contrario, la división vertical en columnas y horizontal, formando módulos o campos, es la referencia que permitirá al diseñador evitar el caos, y mantener equilibrado el conjunto, de tal manera, que el tamaño y posición de las imágenes se distribuyan en función de los espacios definidos en la retícula.

Títulos, tipografía, imágenes en revistas, libros y periódicos

Distribución texto y las imágenes

La distribución de los espacios y de los diversos elementos que componen el documento, es una de las tareas más importantes a la hora de maquetar.

Los textos:

Ante título

Título

Subtítulo

Sumarios

Ínter títulos

Bloques de textos

Pies de fotos o leyendas

Las imágenes:

Fotografías, ilustraciones, viñetas y los espacios en blanco.

El titular

Se considera el ingrediente más importante de una composición, porque es el primero en el que se fija el lector. Su labor es captar la atención del público, e incitarles a que se introduzcan dentro del tema. Normalmente, al título se le da un tamaño mayor que el del cuerpo de texto, y de esta forma, se consigue el efecto que se persigue: captar la atención del lector de forma inmediata.

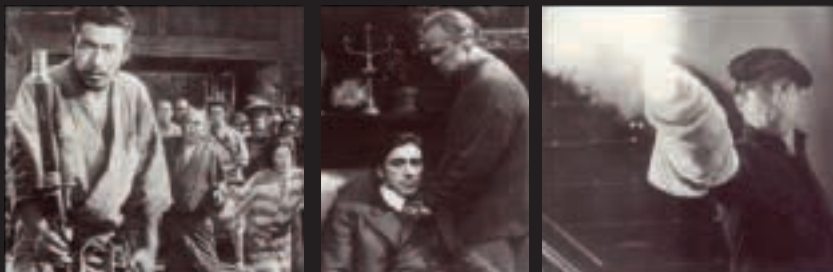
El pie de la imagen

Se coloca debajo de las imágenes aportando una información adicional de éstas. Este texto debe ser breve, y que aporte la información necesaria para identificar la información sobre las fotografías.

UNA CONVERSACIÓN ENTRE

WALTER MURCH Y MICHAEL ONDAATJE

EL ARTE DEL MONTAJE



Periódicos

En las páginas 68 a 70, la mayoría de los periódicos en su diagramación y diseño es totalmente vertical, de 4, 5, 6 y 8 columnas, con imágenes que abarcan iguales columnas, utilizan títulos de 48 a 72 pt, centrados, alineados a la izquierda o bandera, las tipografías utilizadas son con Serif, y otros con palo seco, el texto siempre está justificado o en bloque a 10, 11 y 12 pt., y con tipografías con Serif, leyendas a 8 pt. Unos en normal o Bold o Bold itálica; los sumarios están a 14 ó 16 pt, en Bold a veces lo ponen debajo del título o insertado dentro del texto, separados con un filete o viñeta, pero por lo general, no son ubicados en el mismo lugar porque todo depende del diseñador, del cuerpo y la diagramación. Aún cuando los periódicos chinos su lectura es de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, su diseño es vertical.



26

LA CULTURA

EL PAÍS, lunes 26 de diciembre de 2005

Xavier Valiño (Cospeito, Lugo, 1965) ha reunido en su libro *El gran circo del rock. Anécdotas, curiosidades y falsos mitos* (T & B Editores) una inmensa colección de anécdotas, datos curiosos y falsos mitos que cubre los primeros 50 años del

rock y músicas afines. Tras cinco años de trabajo, el autor ha condensado en 200 páginas, amablemente ilustradas, contenidos de historias que tienen que ver con el sexo, las drogas, los egos, el dinero y las excentricidades de la tropa rockera

mundial. Para Valiño, no hay dudas sobre el personaje que más juego da: "Michael Jackson es un filón; el problema está en que el mismo siembra rumores, y cuesta separar lo real de lo publicitario", afirma el escritor.

El extravagante universo del rock

El escritor gallego Xavier Valiño revive en un libro la historia secreta de 50 años de música

DIEGO A. MANRIQUE, Madrid
No es el tipo de investigador que uno imagina que ocupa el tiempo libre de un funcionario de la Xunta de Galicia. Periodista ocasional, Xavier Valiño anda promocionando su libro sobre el rock *El gran circo del rock. Anécdotas, curiosidades y falsos mitos* (T & B Editores, 1999), aquel movimiento de grupos gallegos de finales de los sesenta, y en una entrevista le ofrecen realizar una sección a modo de anécdotas sobre el rock en general. Cinco años después, había acumulado tal cantidad de información que se le ocurrió que aquello merecía imprimirse. El resultado es *El gran circo del rock. Anécdotas, curiosidades y falsos mitos*.

Genera misterios más o menos resultados. La propia que forma The White Stripes se presentó como hermanos hasta que un periodista de Detroit, su ciudad de origen, demostró que habían sido marido y mujer (se divorciaron en 2000). Más comprensible es el caso de Joe Strummer: el líder de los revolucionarios Clash ocultó que era hijo de diplomáticos. Respecto al rumor más persistente, aparte de clásicos ajustes como "Ella está viva" o "Paul McCartney murió en 1966", está el que imagina a Keith Richards como moderno vampiro que se cambia regularmente la sangre para combatir su adicción a las drogas. "Doy tres explicaciones y la más razonable es que se convirtió a un proceso de hemodilisis", afirma Valiño. Nada se puede hacer cuando una fama se adhiere a un artista que tiene cierta reputación. "Ha sido rechazado mil veces, pero sigue circulando que Mick Jagger estaba disfrutando de una barrida de chocolate introducida en la vagina de Marianne Faithfull cuando irrumpió la policía en la famosa primera película contra las Rolling Stones".

"Bob Dylan y Van Morrison se sentaron a la mesa, dieron cuenta de los platos y... no se dirigieron la palabra".

Entonces ya es la psicología de masas. Lo del cantante que ingresó tanto semen que tuvieron que extraerlo en urgencias se ha aplicado a Jagger, Elton John, Rod Stewart, Marc Almond y varias volutas femeninas. Xavier Valiño lo documenta con facilidad. Para él, son más interesantes los comportamientos que tratan a su vez de aplicar a Jagger, Elton John, Rod Stewart, Marc Almond y varias volutas femeninas. Xavier Valiño lo documenta con facilidad. Para él, son más interesantes los comportamientos que tratan a su vez de aplicar a Jagger, Elton John, Rod Stewart, Marc Almond y varias volutas femeninas.



Imagen de la actuación de Bob Dylan en la gala de los Grammy de 1966 cuando fue interrumpido por un hombre que se había pintado el pelo "hoy bonito". (reuters)



Sinead O'Connor rompe una foto de Juan Pablo II en el programa Saturday Night Live, en octubre de 1992. / AP

con las ventanas abiertas". O el detalle de Serge Gainsbourg al coincidir con Whitney Houston en la televisión francesa, harto de la Mandarina de la conversación, soltó un "quero kollano" que el entrevistador se negó a traducir. Valiño está orgulloso de los capítulos dedicados a figuras no demasiado conocidas en España, como el nigeriano Fela Kuti—se casó con sus 27 bailarinas—o el grupo K.L.I., que quemó un millón de libros católicos como exorcismos de sus publicitarias *performances* contra la industria musical y el mundo del arte. El recopilador distingue entre provocaciones y actos

que los artistas se sienten obligados a perpetrar y que resultan profesionalmente fatales. Sinead O'Connor, que también ocupó el capítulo entero, rompió una foto de Juan Pablo II en el programa *Saturday Night Live*—en 1992—, un protesta contra la tolerancia del Vaticano respecto a los abusos a menores. La irlandesa no advirtió la profundidad del rechazo hasta que fue abducida en un concierto de homenaje a Dylan.

En *El gran circo del rock* se refiere a la atracción por el lado oscuro. Jenny Page, de Led Zeppelin, vivió en la mansión de Aleister Crowley junto al hijo Ness, aparte de adquirir todo tipo de objetos del brujero. También se resalta la perversa fascinación por el temible Charles Manson: Crek 'N' Roses, Rodi Kroe o los Lovebushes recrearon sus canciones; Marilyn Manson tomó su apellido y Nine Inch Nails grabaron en la antigua mansión de Roman Polanski, escenario de la principal matanza ordenada por Manson. Sin embargo, Valiño se ha negado a incluir a los sectores confesos, como los que

Jennifer López exigió una caravana con mobiliario de color blanco, aparatos para CD y DVD... más otras minucias

dieron peripatía más fama al hoy muy oscuro. Las críticas de desfachatez son aborrecidas. MC Hammer se presentó a una actuación televisiva con un séquito de 128 personas y ensayó a los responsables al exigir diferentes comodidades. Los que le sufrieron orfebren cuando, en 1996, el rapero se declaró en bancarota. En la categoría de caprichos, Jennifer López lo sabe todo. Invitada a grabar un breve fragmento de un disco colectivo destinado a recaudar fondos contra el sida, viajó con su corte a Miami y exigió que junto al estudio se colocara una caravana de 13 metros con mobiliario de color blanco, un televisor, reproducciones de CD y DVD... más otras minucias. Los responsables del proyecto benéfico aceptaron una petición, que se traguaron buena parte de los ingresos.

「本報記者黃政華專訪」來自西班牙的瑪麗亞小姐，昨日以興高采烈的心情，參加縣府主辦的社區全民運動會，頗受參加隊伍的注意，瑪麗亞小姐很高興的表示，她能以一個中國媳婦的身分，來參加這項有意義的全民運動，她實在太高興了。

為了追求愛情，瑪麗亞小姐於民國七十五年毅然來到台灣，並下嫁高雄鄉外坡村的林姓青年，近兩年的生活驚天動地，瑪麗亞小姐已經學會如何奉侍翁姑，你能想像得到：僅到台灣兩年，瑪麗亞小姐已經可以講出字正腔圓的國語，亦能聽懂閩南語，當地拿香稜子吃飯時，你又怎能想像到她僅來台灣兩年呢？

生性活潑的瑪麗亞，在外坡社區成為眾所歡迎的「中國人」，一有閒暇，瑪麗亞就偕同社區婦女參加戶外活動，她最喜愛的是跳「中國民俗舞蹈」，昨日，她即代表外坡社區參加民俗舞蹈的表演，她那輕盈的舞姿，博得不少熱烈的掌聲。





El nombre en las portadas de las revistas, es donde juega suma importancia la tipografía utilizada, ya que ésta pasa a ser su imagen o identidad para que sean fáciles de recordar, luego, las fotografías están relacionadas con el reportaje más importante dentro de la revista y por último, unos títulos más pequeños, algunas no usan ninguno.



UNICEF.



El ritmo de nuestra cultura / Caguas.



Club de Gourmets / Caquas.



Conspiraciones Tóxicas.
Rafael Carrasco - Joaquín Vidal.



Cultura. Estrategia para el...
Pau ausell Köster.



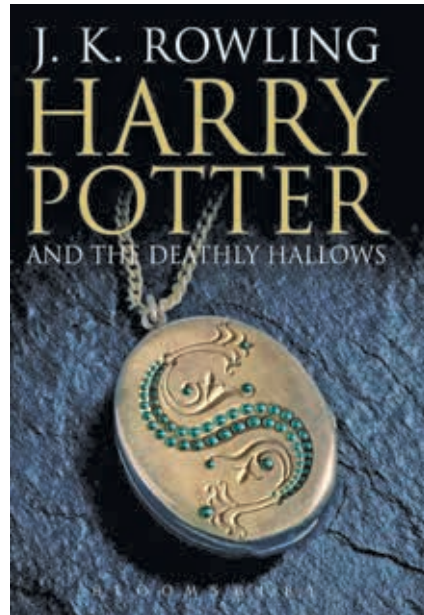
Epsilon 60.

Literatura y cómics

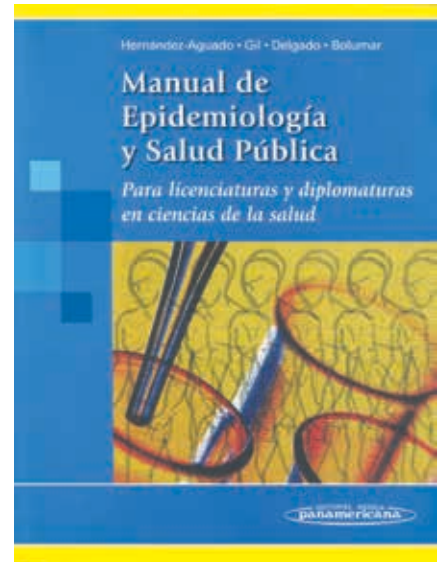
En las portadas de las revistas de cómics, lo que toma más importancia es la ilustración, después el nombre, en libros de literatura, el título y segundo lugar el autor; en los libros de medicina, la ilustración en primer lugar, y luego el título, al igual que en los de matemáticas y en las revistas de farándula, los títulos primero y por encima de la ilustración o fotografía.



Matemática, ¿estás ahí?.



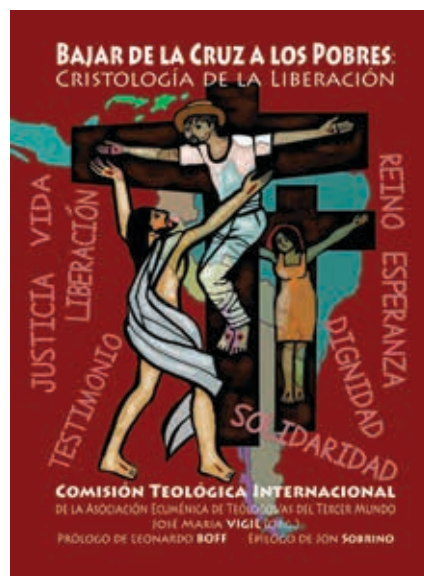
Harry Potter / J. K. Rowling.



Manual de Epidemiología y Salud Pública.



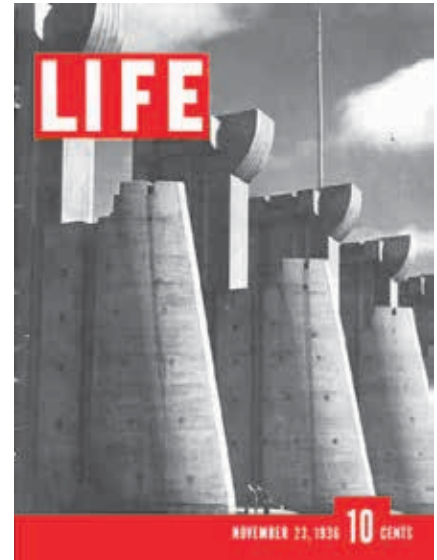
Imágenes tomadas de / www.google.com.



Bajar de la cruz a los pobres.



Allure / 2007.



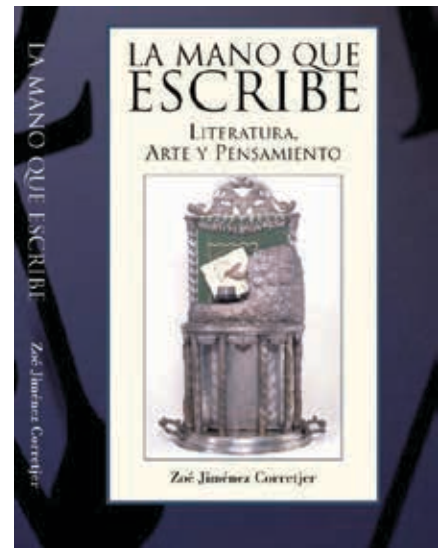
**REVISTA ASTERISCO INVITA
A TODAS LAS PERSONAS
INTERESADAS EN PRESENTAR
UNA PROPUESTA VISUAL PARA LA
OCTAVA EDICIÓN TITULADA
INFRARROJO
POR DEBAJO DEL ESPECTRO
VISIBLE... OCULTO, CENSURADO,
CONTESTATARIO, 'SUBVERSIVO',
IGNORADO, CAMUFLADO, SECRETO...**
MÁS INFORMACIÓN POR EL OTRO LADO
**LAS PROPUESTAS PARA
A★TERISCO 8 INFRARROJO
PUEDEN SER ENVIADAS EN FORMATO
DIGITAL O FÍSICO ANTES DEL
23 DE ABRIL DE 2007**
WWW.REVISTASTERISCO.ORG



Conspiración Maine.



La Historia de España.



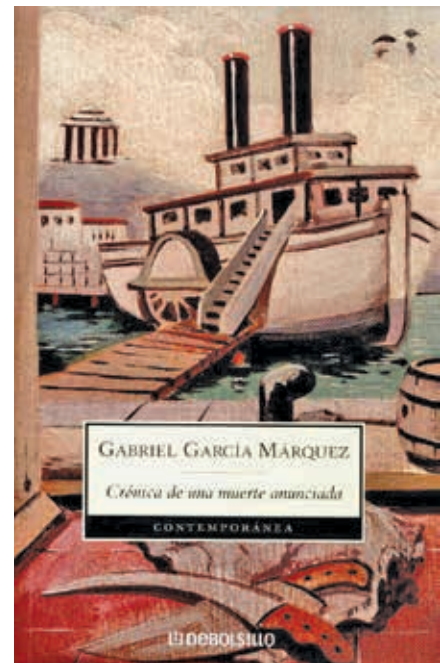
La mano que escribe.



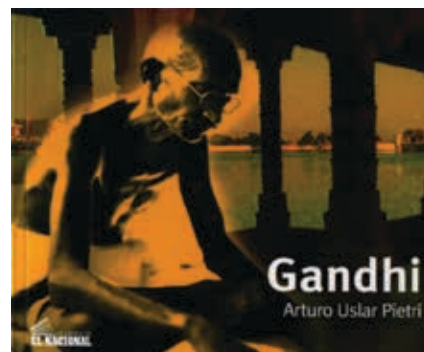
Los Templarios en España.



Pura anarquía.



Crónica de una muerte anunciada.



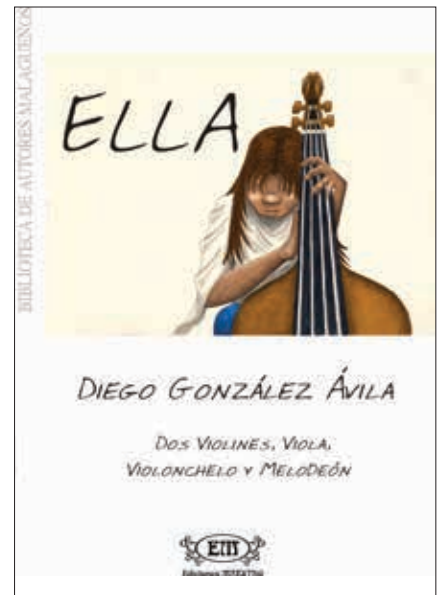
Gandhi.



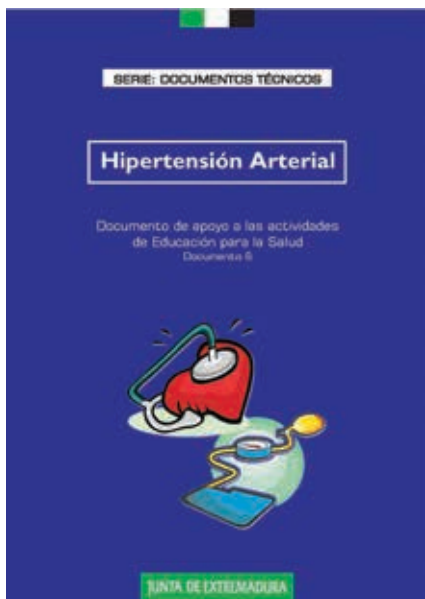
Poesías y cuentos para estar el tren de los sueños.



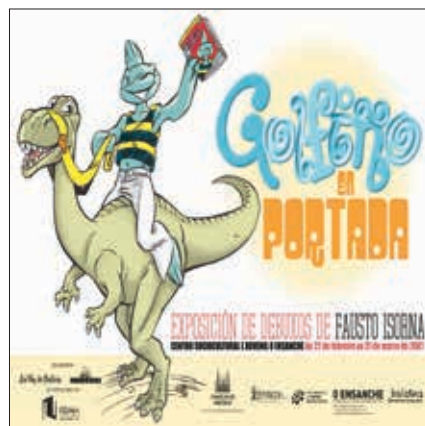
Vacaciones.



Ella.



Hipertensión Arterial
Junta de Extremadura.



Golfinho en portada.



Antigua vía.



Los pájaros aprenden idiomas / sm.



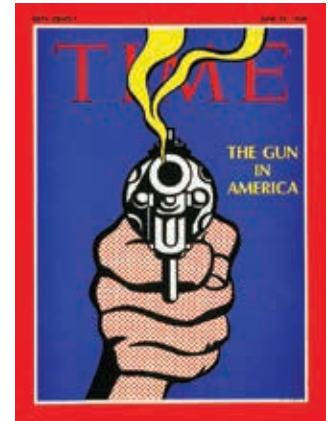
LIFE (April 16, 1965).



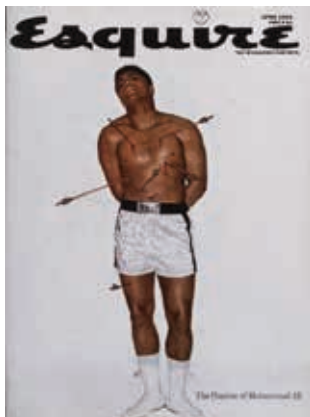
LIFE (April 30, 1965).



LIFE (November 26, 1965).



TIME (June 21, 1968).



Esquire (April 1968).



LIFE Special Edition (1969).



Esquire (Mayo 1969).



Playboy (October 1971)



National Lampoon
(Enero 1973).



People (Marzo 4, 1974).



The New Yorker
(Marzo 29, 1976).



Blue (October 1997).

23 de las 40 mejores portadas de revistas de los últimos 40 años

Observemos que siempre han predominado las ilustraciones, el nombre del artista y muy poco titular, en los años 71, 73, 74, 71, 85, 91, 95, 2003, se utilizaron muchas tipografías, pero siempre han sido más importantes las fotografías y la ilustración.



Rolling Stone.
(Enero 22, 1981).



National Geographic.
(Junio 1985).



Vanity Fair. (Agosto 1991).



People.
(Septiembre 15, 1997).



George.
(Octubre Noviembre 1995).



Wired. (Junio 1997).



ESPN the Magazine.
(Junio 29, 1998).



Harper's Bazaar.
(Septiembre 1992).



TIME. (Septiembre 14,
2001).



Esquire. (Diciembre 2000).



Entertainment Weekly.
(Mayo 2, 2003).



Vogue. (Mayo 2004).

Las revistas NATIONAL GEOGRAPHIC, su borde exterior siempre amarillo, TIME con bordes exterior es más fino y color diferente, LIFE con su logo en rojo, PEOPLE y ESQUIRE con sus logos tipográficos, fáciles de recordar y las diferencia fácilmente de muchas revistas.

Imágenes tomadas de / www.magazine.org

El Folio

En la compaginación, conocemos por folio el número que indica el orden de las páginas, vaya solo o acompañado de algún adorno o leyenda.

Sus clases.

Los folios pueden ser de dos clases:

Numéricos. Cuando sólo indican el número de la página.

Explicativos. Cuando llevan una leyenda o explicación.

Composición de folios numéricos. Suele componerse de un tamaño de dos puntos inferior al del texto.

El folio numérico puede ir indistintamente a la cabeza o al pie de la página, a un extremo o promediado. El folio numérico al extremo, debe alinearse exactamente con la composición por su lado exterior, ya se coloque a la cabeza, ya al pie de la página.

El folio numérico promediado se colocará exactamente centrado a igual distancia de los extremos.

Si al centrar un folio no quedara exactamente promediado, conviene poner la diferencia a la izquierda en las páginas pares y a la derecha en las impares o viceversa, de modo que los números vayan a perfecto registro. Si bien no han faltado quienes han colocado el folio numérico sin adornos y sin adición ninguna, lo corriente ha sido añadirle algún adorno: dos rayas, dos estrellas, algún granito de viñeta fino, separados del número por medio cuadratín.

Composición de los folios

Explicativos. Los folios explicativos revisten una variedad tan grande, que es por demás pretender someterlos a una regla fija.

—25—

En la compaginación conocemos por folio el número que indica el orden de las páginas, vaya solo o acompañado de algún adorno o leyenda.

[25]

En la compaginación conocemos por folio el número que indica el orden de las páginas, vaya solo o acompañado de algún adorno o leyenda.

25

En la compaginación conocemos por folio el número que indica el orden de las páginas, vaya solo o acompañado de algún adorno o leyenda.

—25

En la compaginación conocemos por folio el número que indica el orden de las páginas, vaya solo o acompañado de algún adorno o leyenda.

Diversos modelos de folios a la cabeza.

En la compaginación conocemos por folio el número que indica el orden de las páginas, vaya solo o acompañado de algún adorno o leyenda.

= 25 =

En la compaginación conocemos por folio el número que indica el orden de las páginas, vaya solo o acompañado de algún adorno o leyenda.

* 25 *

Diversos modelos de folios al pie e igual ubicación que los de la cabeza.

Folios prológicos. Los que se colocan en el llamado pliego de principios. Para su composición se siguen las reglas dadas anteriormente, teniendo en cuenta además que:

1º La sucesión de las páginas se hace, en general, en números romanos.

2º Si el prólogo fuera compuesto en un cuerpo menor que el resto de la obra, también el folio explicativo se compondrá en las versalitas o cursivas correspondientes y menores que las de los folios del libro.

3º Cuando en el pliego de principios hay varios prólogos, juicios de Prensa, etc., a cada uno se le pondrá su propio folio explicativo (si lo hay).

4º Si las diversas partes de la introducción están compuestas en ti-

pos de diferente cuerpo, se adoptará para el folio un cuerpo que esté en relación con todos ellos, y será único para todo el pliego de principios.

Separación entre el folio

y la composición. Si el folio, numérico o explicativo, no lleva filete, deberá estar separado del resto de la composición, como mínimo, por un blanco equivalente al de una línea del texto con su interlineado.

Si lleva filete, entre el folio y el filete se pondrán dos puntos de separación; si va interlineado, un número de puntos igual, y entre filete y texto, como en el caso anterior.

Foliación moderna. El gusto artístico del compaginador, sabrá sacar

partido de los elementos decorativos de que dispongan en el taller, para dar a las obras una presentación especial, sin olvidar el carácter del libro, el mayor o menor lujo con que se imprime y el mayor costo que puede alcanzar el mismo, por el mayor tiempo que en su compaginación habrá de invertir.

Casos particulares. Las páginas blancas se dejarán siempre sin folio.

Si en una obra, los capítulos no empiezan en página par o impar, se suprime el folio, sin embargo los capítulos empiezan en páginas impar de esta manera la página par se le llamará de respeto.

Cuando se trata del capítulo y su explicación, se coloca entre ambos una guión largo.

25 UN CUENTO DE PIRATAS

En la compaginación conocemos por folio el número que indica el orden de las páginas, vaya solo o acompañado de algún adorno o leyenda.

UN CUENTO DE PIRATAS 25

En la compaginación conocemos por folio el número que indica el orden de las páginas, vaya solo o acompañado de algún adorno o leyenda.

25 UN CUENTO

En la compaginación conocemos por folio el número que indica el orden de las páginas, vaya solo o acompañado de algún adorno o leyenda.

DE PIRATAS 25

En la compaginación conocemos por folio el número que indica el orden de las páginas, vaya solo o acompañado de algún adorno o leyenda.

Hay libros que en todas sus páginas llevan el mismo folio, el título de la obra, como vemos en los ejemplos posteriores.

Cuando el título es largo, repartir entre las dos páginas de la misma cara o enfrentadas.

25 UN CUENTO

En la compaginación conocemos por folio el número que indica el orden de las páginas, vaya solo o acompañado de algún adorno o leyenda.

DE PIRATAS 25

En la compaginación conocemos por folio el número que indica el orden de las páginas, vaya solo o acompañado de algún adorno o leyenda.

En este caso, al hacer la partición de la leyenda, deberá tenerse en cuenta no la simetría, sino más bien el sentido gramatical.

25 UN CUENTO DE PIRATAS

En la compaginación conocemos por folio el número que indica el orden de las páginas, vaya solo o acompañado de algún adorno o leyenda.

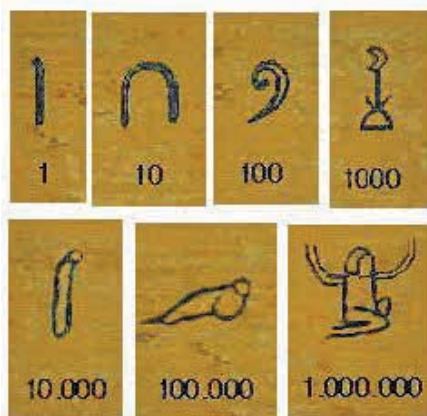
Nolberto Olibar 25

En la compaginación conocemos por folio el número que indica el orden de las páginas, vaya solo o acompañado de algún adorno o leyenda.

Es frecuente dejar las páginas pares para el nombre del autor y las impares para el título de la obra; y también viceversa.

Folio de Cabeza O
margen superior, libro
sin fecha.





Representación de un folio, sistema de numeración egipcia.



Página de la biblia de Ripoll, se escribieron en el primer cuarto del siglo XI en el scriptorium del monasterio de Santa María de Ripoll. (Vat, Lat. 5729, f. 159)

Primer folio (libro) de Shakespeare. La piedra angular de la colección de libros raros de William Philips Pyle, son los cuatro folios de las obras de William Shakespeare, a partir de una bella copia de la primera edición (1623).

25 Cap. IV. UN ENCUENTRO

En la compaginación conocemos por folio el número que indica el orden de las páginas, vaya solo o acompañado de algún adorno o leyenda.

En los folios pares se coloca el título del libro, y en los impares el título del capítulo.

UN CUENTO DE PIRATAS 25

En la compaginación conocemos por folio el número que indica el orden de las páginas, vaya solo o acompañado de algún adorno o leyenda.

25 Cap. IV. UN ENCUENTRO

En la compaginación conocemos por folio el número que indica el orden de las páginas, vaya solo o acompañado de algún adorno o leyenda.

UN CUENTO DE PIRATAS 25

En la compaginación conocemos por folio el número que indica el orden de las páginas, vaya solo o acompañado de algún adorno o leyenda.

Al componer los folios explicativos se procurará que el número de la página y la leyenda formen una sola línea; el número en el extremo correspondiente; la leyenda bien centrada en la línea como si el número no existiera. No hay para ello regla determinada.

25 Cap. IV. UN ENCUENTRO

En la compaginación conocemos por folio el número que indica el orden de las páginas, vaya solo o acompañado de algún adorno o leyenda. En la compaginación conocemos por folio el número que indica el orden de las páginas, vaya solo o acompañado de algún adorno o leyenda. En la compaginación conocemos por folio el número que indica el orden de las páginas, vaya solo o acompañado de algún adorno o leyenda.

CAPITULO XII Secuestro

En la compaginación conocemos por folio el número que indica el orden de las páginas, vaya solo o acompañado de algún adorno o leyenda. En la compaginación conocemos por folio el número que indica el orden de las páginas, vaya solo o acompañado de algún adorno o leyenda.

Cuando en la página impar comienza el capítulo y hay que suprimir el folio, el de la página par se compondrá según las normas siguientes:

Si el título de ambos folios lo considere, se reúne por completo en la pagina par.



Margen superior o cabeza.

Si el margen superior y el inferior son del mismo tamaño, y colocamos el folio en el margen superior o inferior, cuando se corte el libro, éste se verá visualmente más pequeño o mal cortado. Al igual el texto se verá más apretado.

Folios y márgenes para libros de literatura o textos extensos.

Los márgenes de una publicación deben ser iguales tanto para la paginas izquierda como la derecha, de no quedar iguáles las manchas, se transparentan, si el gramaje del papel seleccionado es muy fino.

Los normas mínimas para los márgenes de un libro será de 1 cm. si este tiene menos de 32 páginas, si tuviera mas paginas el diseñador debe tener en cuenta el número final de páginas, papel y encuadernación final.

102

El Programa de Apoyo a la Mujer (PAM) fue una iniciativa desarrollada por Fe y Alegría en ocho comunidades populares de Barquisimeto (El Trompillo Alto, El Trompillo Bajo, Jacinto Lara, Simón Bolívar, Ureña, 12 de Octubre, Jos Félix Ribas) y Barinas (Barrio 1 de Diciembre), entre los años 2001 y 2006. Su objetivo principal fue el promover el desarrollo individual y colectivo de las mujeres pobres de los barrios urbanos, revalorizando su condición de mujeres y su papel en el desarrollo económico, social y cultural de las comunidades que habitan. A partir de procesos formativos y organizativos, se aspiró que las mujeres se transformaran en protagonistas, con voz propia, y que conjuntamente con los hombres, participaran en la creación de relaciones de igualdad de género y en la edificación de una vida mejor para ellas y para su familia. En concreto, el Programa se propuso alcanzar los siguientes propósitos: Consolidar grupos de mujeres en las comunidades.

Promover la construcción de redes de mujeres. Formar promotoras comunitarias para el crecimiento de las mujeres y para la difusión y defensa de sus derechos. Establecer vinculaciones orgánicas de trabajo entre organizaciones de base de mujeres y organismos gubernamentales y no gubernamentales locales. Fomentar el aumento de la autoestima y valorización social de las mujeres pobres de los barrios urbanos. Incrementar la capacitación laboral de las mujeres para el desarrollo de actividades de generación de ingresos. Elevar el nivel educativo formal de mujeres de las comunidades donde se desarroll el proyecto. Difundir, promover y defender los derechos de las mujeres. Mejorar la atención de la salud sexual y reproductiva de las mujeres en sus comunidades. Sensibilizar a las comunidades sobre la problemática que afecta a las mujeres, especialmente, la asociada a la violencia en el hogar y en el entorno social más amplio. Promover relaciones democráticas y de igualdad de género en

Margen superior o cabeza.

Éste debe tener desde el corte superior, hasta donde empieza el folio el mismo tamaño del margen inferior 2 cm., y de esta forma lograremos los márgenes iguales, a la hora del corte final.

105

El Programa de Apoyo a la Mujer (PAM) fue una iniciativa desarrollada por Fe y Alegría en ocho comunidades populares de Barquisimeto (El Trompillo Alto, El Trompillo Bajo, Jacinto Lara, Simón Bolívar, Ureña, 12 de Octubre, Jos Félix Ribas) y Barinas (Barrio 1 de Diciembre), entre los años 2001 y 2006. Su objetivo principal fue el promover el desarrollo individual y colectivo de las mujeres pobres de los barrios urbanos, revalorizando su condición de mujeres y su papel en el desarrollo económico, social y cultural de las comunidades que habitan. A partir de procesos formativos y organizativos, se aspiró que las mujeres se transformaran en protagonistas, con voz propia, y que conjuntamente con los hombres, participaran en la creación de relaciones de igualdad de género y en la edificación de una vida mejor para ellas y para su familia. En concreto, el Programa se propuso alcanzar los siguientes propósitos: Consolidar grupos de mujeres en las comunidades.

Promover la construcción de redes de mujeres. Formar promotoras comunitarias para el crecimiento de las mujeres y para la difusión y defensa de sus derechos. Establecer vinculaciones orgánicas de trabajo entre organizaciones de base de mujeres y organismos gubernamentales y no gubernamentales locales. Fomentar el aumento de la autoestima y valorización social de las mujeres pobres de los barrios urbanos. Incrementar la capacitación laboral de las mujeres para el desarrollo de actividades de generación de ingresos. Elevar el nivel educativo formal de mujeres de las comunidades donde se desarrolló el proyecto. Difundir, promover y defender los derechos de las mujeres. Mejorar la atención de la salud sexual y reproductiva de las mujeres en sus comunidades. Sensibilizar a las comunidades sobre la problemática que afecta a las mujeres, especialmente, la asociada a la violencia en el hogar y en el entorno social más amplio. Promover relaciones democráticas y de igualdad de género en las escuelas, estimulando el diálogo, el respeto, la solidaridad y la creatividad a la hora de enfrentar los conflictos. Mejorar las relaciones de género al interior de la familia, en las escuelas y en la comunidad.

Luego de ubicar el folio dejar uno, dos espacios o a criterio del diseñador; desde ese momento empieza la mancha del libro.

Margen exterior o corte.

Éste no debe ser inferior a 1cm., de lo contrario, quedara muy pegado al corte final.

Margen final 2 cm.

Mancha.

Es determinada por los márgenes.

Margen interno o lomo.

Este margen lo calculamos dependiendo del número de páginas y la encuadernación. Si es engomado éste debería tener 0.7 cm. más ya que la fresadora rasgará el papel por el lomo del cuadernillo; de lo contrario éste quedará más pequeño y hay que abrir demasiado el libro, para poder leer.

Si es cosido (hilo) y engomado éstos no sufrirán, ya que los cuadernillos cosidos abren hasta el doblez.

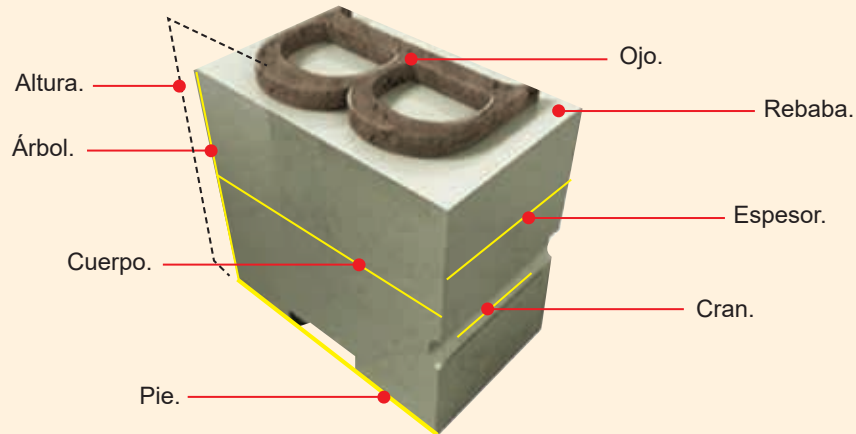
Margen final 2.7 cm.

Margen inferior.

Este será determinado por el diseñador, y debería ser igual al margen superior.

Margen final 2 cm.

El tipo móvil



- **Altura:** distancia desde la base hasta la superficie del ojo.
- **Árbol:** distancia entre la base y el hombro o rebaba.
- **Cran:** es una marca que guía al componedor para saber si la ubicación de la letra es correcta, a veces el tipo puede tener 2 o más cranes.
- **Cuerpo:** distancia entre la cara anterior y posterior del tipo; esta distancia que determina los distintos cuerpos o tamaños, se mide por puntos tipográficos.
- **Espesor o grueso:** distancia que media entre las caras laterales del tipo y que se adapta a las distintas anchuras de los caracteres.
- **Ojo:** relieve que tiene el tipo en su cara superior para producir la impresión.
- **Pie o base:** parte inferior del tipo opuesta al ojo, en el que suele haber una hendidura o canal producida por el molde de fundición.
- **Rebaba:** es mayor, evidentemente, por la parte superior e inferior que por los lados; por arriba y por abajo se desarrollan los caracteres con ascendentes y/o descendentes.

Letra formada con muy baja resolución. Está dentro de una retícula de sólo 20 celdas lineales.



La misma letra con mayor resolución, retícula de 66 celdas lineales. La definición es mejor.



Retícula de 200 celdas lineales. El dibujo es más complejo y su definición es mayor.



Tipo digital.
Baskerville Old Face,
John Baskerville
(1706-1775)



Tipografía

Al igual que el color y las imágenes, el uso de la tipografía resulta esencial para todo proyecto de diseño; de ahí la importancia de conocer un poco más sobre su naturaleza y dimensiones.

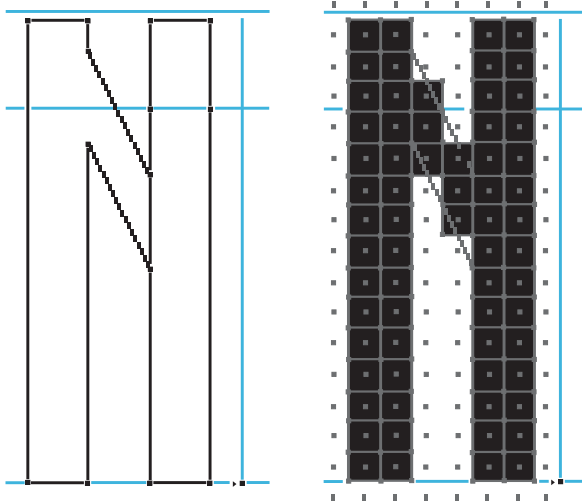
La **tipografía** (del griego *tipos*, forma, y de *grapéis*, escribir) es el arte y técnica del manejo y selección de tipos, originalmente de plomo, para crear trabajos de impresión. El tipógrafo Stanley Morrison la definió como:

“Arte de disponer correctamente el material de imprimir, de acuerdo con un propósito específico: el de colocar las letras, repartir el espacio y organizar los tipos, con vistas a prestar al

lector, la máxima ayuda para la comprensión del texto.

La tipografía es el oficio que trata el tema de las letras, números y símbolos de un texto impreso, (ya sea sobre un medio físico o electromagnético), tales como su diseño, su forma, su tamaño y las relaciones visuales que se establecen entre ellos”.

Stanley Morrison, *Principios fundamentales de la tipografía* (1929)



Fuente digital.

Es un conjunto de dibujos vectoriales que se pueden escalar sin pérdida de calidad. Se almacenan principalmente en archivos de tipo TrueType (TT) o Postscript Tipo1 (PS1). Son tecnologías de fuente escalable que mantienen óptima calidad independientemente de la resolución.

Este tipo de fuente es reconocida en la mayoría de sistemas operativos. Cada fuente TT se almacena en un solo fichero, mientras que la PS1 requiere dos ficheros separados, uno para la impresora y otro para su visualización en pantalla. Este fichero contiene, además, la información necesaria para hacer corresponder cada imagen al carácter correspondiente, y también para el espaciado de los caracteres.

Desde la aparición de los primeros tipos móviles en el siglo XV hasta nuestros días, la creación tipográfica ha trazado un camino paralelo a la creación artística. En unos casos la tipografía ha actuado de dinamizador y propagador de las corrientes artísticas, y en otros ha sido la experimentación de los movimientos artísticos, la que ha servido para descubrir a la tipografía nuevos caminos.

Cuando las fuentes se fundían en plomo, el diseñador estaba obligado a emplear los cuerpos que tenían a su disposición: en el caso de los textos, solía valerse de 8 ó 9, 12, 14, 18, 19, y 24 pt y para los titulares y textos destacados utilizaba 48 pt, normalmente 60, hasta 72 pt o menos, aunque Times llegaba a 4 pt.



El código ASCII

Como su propio nombre indica, **ASCII** (American Standard Code

for Information Interchange), tiene origen americano, en el instituto **ANSI**. El ASCII es simplemente una convención para codificar un con-

junto de 128 caracteres: (letras, números y símbolos), numerados del 0 a 127. Este número se debe a que emplea sólo 7 bits ($2^7 = 128$), algo que parecía suficiente en la época en que se propuso el estándar. Mucha gente cree que el código ASCII tiene 256, caracteres (numerados del 0 al 255), que es la capacidad de los 8 bits de un Byte, pero lo cierto es el denominado "ASCII puro", también conocido como US-ASCII, (técnicamente es el ANSI X3.4-1968), se compone de sólo 7 bits y 128 caracteres, (rango 00h-7fh, si lo expresamos en hexadecimal). El primero es el carácter nulo, y tiene el número 0; el último es el 127.

En los 128 caracteres del código ASCII original, se encuentran las letras del alfabeto inglés (mayúsculas y minúsculas), los números, y algunos signos comunes: (espacio en blanco, paréntesis, corchetes, suma y resta, dólar, porcentaje, etc.), además de otros, como retorno de carro, tabulador, campana, etc. Estos últimos, que eran necesarios para controlar el funcionamiento de los antiguos teletipos, ocupan las 32 primeras posiciones y la última, y se denominan precisamente por eso **caracteres de control** o **no imprimibles**. Puesto que no representan ninguna letra ni signo de puntuación, se designan mediante nemónicos (NULL, NAK, CR, NL, Etc.).

0	32	64	96	128	160	192	224
1	33	65	97	129	161	193	225
2	34	66	98	130	162	194	226
3	35	67	99	131	163	195	227
4	36	68	100	132	164	196	228
5	37	69	101	133	165	197	229
6	38	70	102	134	166	198	230
7	39	71	103	135	167	199	231
8	40	72	104	136	168	200	232
9	41	73	105	137	169	201	233
10	42	74	106	138	170	202	234
11	43	75	107	139	171	203	235
12	44	76	108	140	172	204	236
13	45	77	109	141	173	205	237
14	46	78	110	142	174	206	238
15	47	79	111	143	175	207	239
16	48	80	112	144	176	208	240
17	49	81	113	145	177	209	241
18	50	82	114	146	178	210	242
19	51	83	115	147	179	211	243
20	52	84	116	148	180	212	244
21	53	85	117	149	181	213	245
22	54	86	118	150	182	214	246
23	55	87	119	151	183	215	247
24	56	88	120	152	184	216	248
25	57	89	121	153	185	217	249
26	58	90	122	154	186	218	250
27	59	91	123	155	187	219	251
28	60	92	124	156	188	220	252
29	61	93	125	157	189	221	253
30	62	94	126	158	190	222	254
31	63	95	127	159	191	223	255

Tabla de códigos ASCII (American Standard Code For Information Interchange)
Código Americano Estandarizado para el Intercambio de Información.

	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	A	B	C	D	E	F
8	€	□	,	f	„	...	†	‡	^	%	Š	<	œ	□	Ž	□
9	□	‘	’	“	”	•	-	—	~	™	š	>	œ	□	ž	ÿ
A		ı	€	£	¤	¥	¦	§	¨	©	ª	«	¬		®	—
B	°	±	²	³	´	µ	¶	·	,	¹	º	»	¼	½	¾	¿
C	À	Á	Â	Ã	Ä	Å	Æ	Ç	È	É	Ê	Ë	Ì	Í	Î	Ï
D	Ð	Ñ	Ò	Ó	Ô	Õ	Ö	×	Ø	Ù	Ú	Û	Ü	Ý	Þ	ß
E	à	á	â	ã	ä	å	æ	ç	è	é	ê	ë	ì	í	î	ï
F	ð	ñ	ò	ó	ô	õ	ö	÷	ø	ù	ú	û	ü	ý	þ	ÿ

Juego de caracteres ASCII extendido tal como son generados en su computadora.

Página de códigos.

Los juegos de caracteres, ya sean ASCII, Unicode o de cualquier tipo, se materializan dentro de la máquina, en unas tablas denominadas **páginas de códigos**, que establecen la relación entre cada glifo y su valor numérico. Las páginas de códigos pueden ser cualquiera, incluso construidas por el usuario, pero las utilizadas más frecuentemente están estandarizadas.

Existen dos tipos:

ACP ("ANSI Code Pages") Las que han sido estandarizadas por el Instituto de Estándares Americano. Por ejemplo: la página de códigos ANSI 1252 corresponde al inglés-americano y a la mayoría de lenguas de Europa occidental.

OCP ("OEM Code Pages") Son propuestas por fabricantes u organizaciones no oficiales (OEM significa "Original Equipment Manufacturer"). Por ejemplo, la OEM 932 corresponde al juego Kanji de caracteres Japoneses, mientras que el OEM 949 representa un juego de caracteres Coreano.

Generalmente las páginas de código son mantenidas por el Sistema Operativo, y existen en dos versiones: para caracteres normales y para caracteres anchos. Los programas C/C++ las utilizan de dos modos: forma controlada explícitamente por el programador, o controlada por el propio compilador.

FRAGMENTOS TOMADOS DE:
Zator Systems.
<http://www.zator.com>
<http://web.ansi.org>
<http://www.iso.ch>
juan@soulie.com

El MS-DOS, quizás el primer Sistema Operativo que llegó a ser verdaderamente universal, utilizó distintas páginas de código con una nomenclatura propia, para extender este Sistema a entornos distintos del inglés-americano. Por ejemplo:

437 Inglés-USA (del PC original IBM)
737 Griego
862 Hebreo
863 Franco-Canadiense
850 Multi-Lingual (Latín-1)
865 Nórdico
860 Portugués
852 Esloveno (Latín-2)

A su vez, el Estándar ISO 8859 establece 15 páginas de código, de las que se han reservado diez, para las lenguas que utilizan un juego de caracteres de raíz latina:

ISO 8859-1 (Latín-1) Europa occidental
ISO 8859-2 (Latín-2) Europa oriental (países eslavos)
ISO 8859-3 (Latín-3) Europa sur oriental
ISO 8859-4 (Latín-4) Europa septentrional
ISO 8859-5 Cirílico
ISO 8859-6 Árabe
ISO 8859-7 Griego
ISO 8859-8 Hebreo
ISO 8859-9 (Latín-5) Europa oriental + Turquía
ISO 8859-10 (Latín-6)
ISO 8859-11 Latin/Thai
ISO 8859-13 (Latin-7)
ISO 8859-14 (Latín-8) Celta
ISO 8859-15 (Latín-9)
ISO 8859-16 (Latín-10)

Observe que un lenguaje natural utiliza siempre la misma página de códigos (la que contiene todos sus caracteres y signos de puntuación), pero una página de códigos no tiene por qué estar relacionada únicamente con un lenguaje. Por ejemplo, la página ANSI 1252 puede ser utilizada por el lenguaje inglés, español y francés, porque contiene todos los caracteres utilizados en estas lenguas.

Como se ha señalado anteriormente, las páginas de código de caracteres normales tienen 256 posiciones, aunque la mayoría comparte 128 posiciones con el juego de caracteres ASCII (el rango 0x00-0x7F).

En cambio, las páginas de caracteres anchos son muy grandes (64 K entradas), aunque no suelen cargarse completas, solo las primeras 256 posiciones, y ciertas zonas correspondientes a los rangos que utilizará el programa.

juan@soulie.com



ÁPICE

Unión de dos astas en la parte superior de la letra.



APÓFIGE

Pequeño trazo curvo que enlaza el asta vertical con los terminales o remates.



HOMBRO O ARCO

Trazo curvo que sale del asta principal de algunas letras sin acabar cerrándose.



ASTA DESCENDENTE

Asta de la letra que queda por debajo de la línea de base.



PATA

Trazo diagonal que sirve de apoyo a algunas letras. También se puede llamar **cola**.



COLA

Prolongación inferior de algunos rasgos.



BRAZO

Trazo horizontal o diagonal que surge de un asta vertical.



CUELLO

Trazo que une la cabeza con la cola de la g.



BUCLE O PANZA

Trazo curvo que encierra una contraforma.



CONTRAFORMA O CONTRAPUNZÓN

Espacio interno de una letra total o parcialmente encerrado.



OREJA

Pequeño trazo situado en la cabeza de la g de caja baja.



CRUZ O TRAVESAÑO

Trazo horizontal que cruza por algún punto del asta principal.



ASTA ONDULADA O ESPINA

Rasgo principal de la S o la s.



OJAL

Bucle creado en el descendente de la g de caja baja.



ASTA

Rasgo principal de la letra que define su forma esencial. Sin ella, la letra no existiría.



ASTA ASCENDENTE

Asta de la letra que sobresale por encima de la altura de la X (ojo medio).



LAZO

Trazo que une la curva con el asta principal.



GOTA, LÁGRIMA O BOTÓN

Final de un trazo que no termina en una gracia o remate, sino con una forma redondeada.



SERIF, REMATE O GRACIA

Trazo terminal de un asta, brazo o cola. Es un resalte ornamental que no es indispensable para la definición del carácter, habiendo alfabetos que carecen de ellos (sans serif).



UÑA O GANCHO

Final de un trazo que no termina en remate, sino con una pequeña proyección de un trazo.



VÉRTICE

Punto exterior de encuentro entre dos trazos en la parte inferior de la letra.



ESPOLÓN

Extensión que articula la unión de un trazo curvo con otro recto.



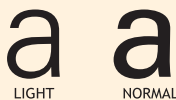
PERFIL, FILETE O BARRA

Línea horizontal entre verticales, diagonales o curvas.

Variables de una misma familia (arial)

Actualmente se usan dos sistemas de medidas topográficas, la pica y el punto (medida inventada por Firmin Didot).

Seis picas o 72 puntos equivalen aproximadamente a una pulgada, y doce puntos equivalen a una pica. Los puntos, sirven para especificar el cuerpo de un tipo, formado por la altura de las mayúsculas, más un pequeño espacio por encima o debajo de las letras. Las picas se utilizan para medir la longitud de las líneas.



CUERPO: Es el tamaño de la letra para cada tipo.

GROSOR: Cada familia tipográfica tiene diferentes variables, generalmente casi todas las familias cuentan con una versión light, normal, bold y black por lo menos.

OTRAS VARIABLES POSIBLES:

Extra light, medium, extra bold, extra black, etc.

INCLINACIÓN:

Es la letra redonda inclinada hacia la derecha. "ITÁLICA o CURSIVA".

VARIABLE DE INCLINACIÓN:

Cuando los trazos verticales son perpendiculares a la base de las letras.

CURSIVA O ITÁLICA:

Caracteres cuyas patas tienen una cierta inclinación hacia la derecha.



Romana Antigua

Ma



Romana Moderna

Ma



Egipcia

Ma



Palo Seco

Ma

Caligráfica



Futurista



!"#\$%&'()*+,-./0123456789:;<=>?@[\\]^_`{|}~¡¢£ ¤ ¥ ¦ § ¨ © ª « ¬ ® ¯ ° ± ² ³ ´ µ ¶ · ¸ ¹ º » ¼ ½ ¾ ¿ × Ø ÷ Ö ö Ä ä ÿ ÿ



PostScript:
Type 0.
Type 1.



Type 1, (también conocido como **PostScript**, **PostScript Type 1**, **PS1**, **T1** or **Adobe Type 1**) es el formato de fuente dado a las fuentes Romanas de un sólo byte que se utiliza con el software Adobe Type Manager y con impresores PostScript. Admite la simulación de fuente.

OpenType.



TrueType.



Multiple Master, son fuentes personalizables de Type 1 cuyas características de tipo de fuente se describen en términos de ejes de diseño variables, como grosor, ancho, estilo y tamaño óptico. Algunas fuentes Multiple Master incluyen un eje de tamaño óptico que permite utilizar una fuente específicamente diseñada para obtener una lectura óptima en un tamaño concreto. En general, el tamaño óptico de una fuente pequeña, por ejemplo de 10 puntos, está diseñado con trazos y remates más gruesos, caracteres más anchos, menos contraste entre líneas finas y gruesas, mayor altura y más espacio entre letras que el tamaño óptico de una fuente grande (por ejemplo, de 72 puntos).

Multiple Master.



Trebuchet	a	a	a
Times	a	a	a
Futura	a	a	a
Arial	a	a	a
Calson	a	a	a
	Normal 100%	Conden. 50%	Expan. 150%

Hoy día con las nuevas tecnologías y los nuevos ordenadores y programas como InDesign y QuarkXPress, podemos hacer tamaños de tipos desde 1 pt hasta 1.296 pt, estos sin trazar a curvas.

1

2 Tipografías

3 Tipografías

4 Tipografías

5 Tipografías

6 Tipografías

7 Tipografías

8 Tipografías

9 Tipografías

10 Tipografías

12 Tipografías

14 Tipografías

16 Tipografías

18 Tipografías

20 Tipografías

24 Tipografías

36 Tipogra

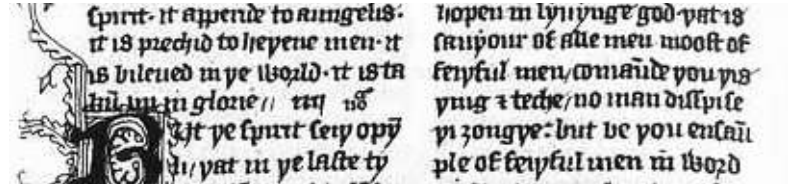
48 Tipog

60 Tipo

72 Tipo

Primeros diseños

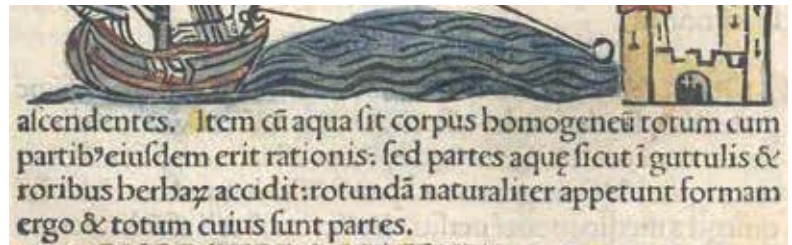
Los primeros diseños de tipos se inspiraban en los libros manuscritos basados en la caligrafía. A medida que el arte de imprimir se fue difundiendo por todo el continente, el diseño de los tipos empezó a reflejar ciertos gustos y costumbres nacionales, e incluso, regionales, pero invariablemente, reproducían los ejemplares trazados a pluma.



GÓTICO DEL SIGLO XIV.

De la versión inglesa de la Biblia realizada por: John Wickliffe.

Góticas y Humanistas



ANTIGUA HUMANISTA segunda mitad del siglo XV.



GÓTICAS, se trazaban con pluma en ángulo de 30°, no había una regla fija sobre la altura de las letras.

Romanas Humanísticas



ROMANAS TÍPICAS, son la base de las tipografías Romanas Humanísticas.

La evolución tipográfica en imágenes



Letra tallada en una inscripción del siglo II en la VIA APPIA, estas letras perfeccionadas por los romanos son la base de todos los actuales alfabetos.

Manuscritos Ilustrados



El estilo predominante en el arte del libro de la baja Edad Media fue, como en la escritura, el gótico.

*præclarisq; nunc ueneraris
Eternisululatibus horrenda
æ laruales impetus comprimens*

CURSIVA INCLINADA ANTIGUA, ALDUS MANUTIUS, 1521.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

1234567890”

1234567890”.\$%&/()=?¿

aeghy

aeghy

456789.,

GARAMOND.

Puede reconocerse observando las letras “A”, “E” Y “G”, y por la inclinación de sus cursivas.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 abcdefghijklmnñopqrstuvwxyz
 abcdefghijklmnñopqrstuvwxyz
 abcdefghijklmnñopqrstuvwxyz
 1234567890”
 1234567890”.\$%&/()=?¿

aAeg

CaAgT

456789.,

CASLON.

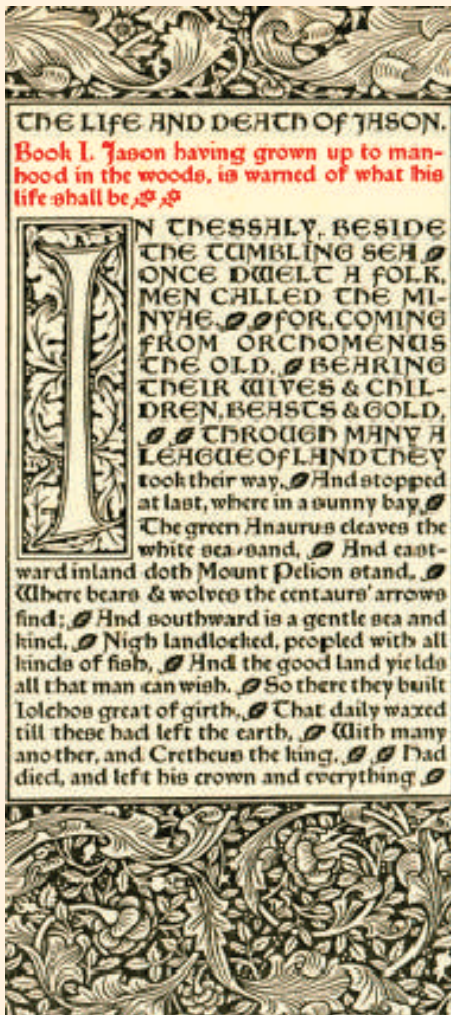
Serif es muy geométricos entre sí, así como el gran contraste entre los trazos gruesos, fino y la terminación de la “GOTA” de los remates superiores de algunas mayúsculas como la “A”.

Manuscritos Ilustrados



Este devocionario abreviado se llamaba en latín horæ, en francés livre d'heures, o libro de horas, debido a que las oraciones que contienen, debían ser leídas a determinadas horas del día.

Al igual que el color y las imágenes, el uso de la tipografía resulta esencial, para todo proyecto de diseño; de ahí la importancia de conocer un poco más, sobre su naturaleza y dimensiones.



William Morris, The Life and Death of Jason: opening page of text (1895).

Romanas de transición.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

1234567890!;:?"\$%&'/()=

1234567890!;:?"\$%&'/()=

cbjgÓi

BASK

456789.,

BASKERVILLE.

Se reconoce fácilmente por la elegancia de sus MAYÚSCULAS, la exagerada terminación de sus serifes en sus números y los puntos redondeados en los signos de puntuación y en la "j" MINÚSCULA.

Romanas modernas.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

1234567890”

1234567890”\$%&/()=?;:

ad yg

GO gt

456789.;

GOUDY OLD STYLE.

Se reconoce por sus trazos ascendentes y descendentes cortos, por la diferencia en el bastón descendente del N° “4” y por sus signos de puntuación basados en la figura del rombo.

Manuscritos Ilustrados



William Morris, Manuscrito Iluminado “The Odes of Horace” (1876).

Art Nouveau



Alphonse Mucha, “Sarah Bernhardt”.

Art Nouveau



Alphonse Mucha, para la marca de cigarrillos JOB.



Alphonse Mucha, "Amants"



Toulouse - Lautrec,
"La Vache Enragée".

Siglo XIX.

El diseño de mensajes visuales fue confiado alternativamente a dos profesionales: el dibujante y el impresor. El primero estaba educado como artista, el segundo como artesano.

Sans Serif.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

1234567890"

1234567890".\$%&/()=?¿

aegmq

FRGIK

456789.;

FRANKLIN GOTHIC.

Se reconoce por la pata de la "R" MAYÚSCULA que aparece estar sosteniendo a la letra misma, por el marcado ángulo superior y la manera en que se unen los bastones en la letra "K" y por sus signos de puntuación bien cuadrados.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 1234567890
 1234567890";:.\$%&/()=?¿

aoge
 FRAGA

Sus trazos extremadamente geométricos y el valor parejo.

456789.,

FUTURA.

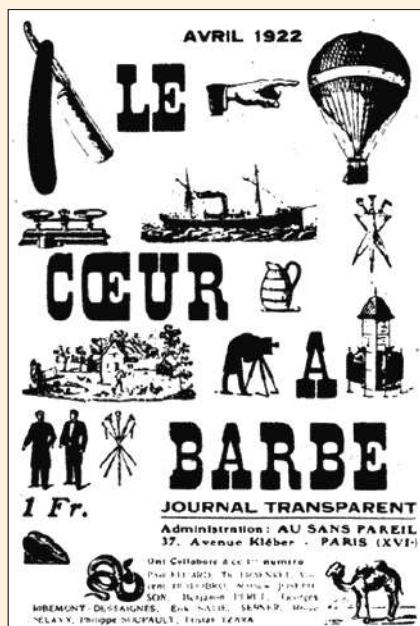
Sus trazos extremadamente geométricos y el valor parejo de sus trazos la distinguen de la mayoría de las tipografías Sans Serif (EXCEPTUANDO LA AVANT GARDE). Si bien en el momento de su aparición fue considerada revolucionaria y muy aceptada, hoy en día es desechada por la mayoría de los diseñadores, ya que no tiene buena legibilidad en cuerpos pequeños, en los cuales la "A" MINÚSCULA se CONFUNDE con la letra "O".

Futurismo



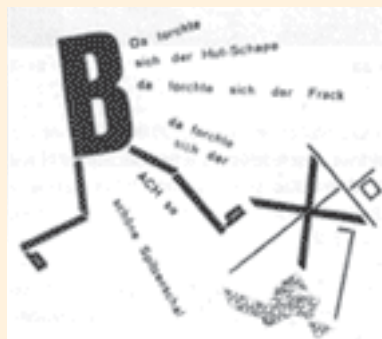
Futurismo (1909-1930)

Dadaísmo



Dadaísmo (1917-1922)

Constructivismo



Constructivismo (1917-1930)

Movimiento Suizo



Movimiento tipográfico Universal o Suizo (1950-1956)

Los años sesenta



Tipografías redondas y colores cálidos, combinados siempre con formas orgánicas, se empieza a ver la influencia del estilo japonés.

Los años setenta



En esta década se comienzan a crear Diseños que utilizan tipografías más gestuales y casuales.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 1234567890"
 1234567890" \$%&/()=?¿

aehvig
 HREM
 aeiou
 456789.,

HELVETICA.

Se reconoce por la pata de la "R" MAYÚSCULA, por los blancos de la "H" MAYÚSCULA casi idénticos arriba y abajo. Es una tipografía que tiene ajustes ópticos de gran legibilidad y por esto que es una de las fuentes más utilizadas para señalización, rutas, autopistas.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 1234567890”·\$%&/()=?¿

main
 edgj
 MEN
 456789.,

EGIPCIAS.

Se reconocen por su remate o serif casi del mismo grosor que los trazos de las letras.

Los años dos mil

Jaime de Albarracín.

Calígrafo, Letterer,
 Diseñador Grafico,
 Ilustrador, Director
 de Arte Peruano.
 Afirma que: *el diseño
 no es elitista, es social
 y que su función es la
 de servir a la sociedad
 para que ésta pueda
 alcanzar mejor calidad
 de vida.*



John Moore.

Tipógrafo y
 diseñador
 venezolano.
 Se dedica a
 la identidad
 corporativa
 aunque lo que
 más le gusta es el
 diseño editorial,
 la tipografías y la
 ilustraciones.



Los años ochenta



Los años noventa



2

Textos editables desde **1 a 1296** pt,
hecho en un maquetador.



a

Cuando el texto es trazado a curva,
éste se puede ampliar a cualquier tamaño,
sin perder su definición.

Los diseñadores DEBERÍAN LEER CUALQUIER excepto

Di
SOBRE
SE
ñO

Anónimo

Un bloque de texto puede estar orientado en sentido horizontal o vertical. De forma predeterminada, el texto se orienta en sentido horizontal.

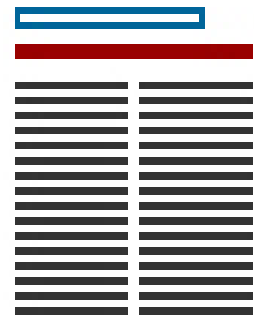
Un bloque de texto puede estar orientado en sentido horizontal o vertical. De forma predeterminada, el texto se orienta en sentido horizontal.

Orientación horizontal y vertical.

El texto también puede discurrir de derecha a izquierda o de izquierda a derecha.

U e e o p t e
n s n v r e x n
b a s e d t s
l o r e r t e n t
q o t i e s t i
u r i c m d o
e i d a i o o
d n h D e a r h
e t a o e d e n o
t d r f a, r i z
e x o i o e n t
t o z o m l a
p u e n t a l
e d e l

Texto falso, Texto simulado (Greek text):
En diseño gráfico, las líneas (horizontales usualmente) son, las que se suele representar la presencia de texto en un boceto o borrador.



La alineación y tabulación en el texto

La alineación del texto es un paso importante para mantener también una buena legibilidad, las opciones de alineación en un diseño de una página tradicional son:
Alinear a la izquierda, derecha, centrar, justificar y asimétricas.

Capitulares:

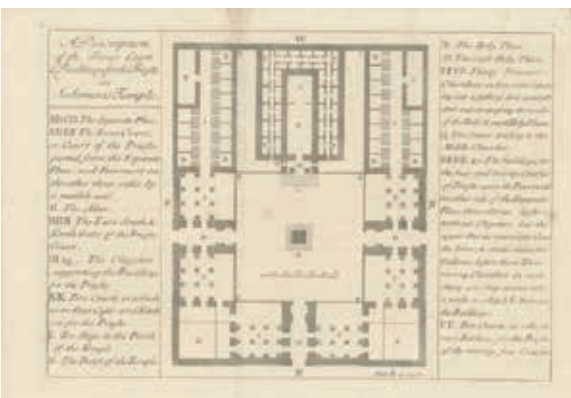
En primer lugar, debemos considerar, que cada elemento que escojamos está cargado de un alto potencial significativo desde el punto de vista visual y que, manejados adecuadamente,

En primer lugar, debemos considerar, que cada elemento que escojamos está cargado de un alto potencial significativo desde el punto de vista visual y que, manejados adecuadamente,

Alineación a la izquierda: es la forma más natural y recomendada, para los textos. Crea un espaciado entre palabras muy uniforme y facilita la lectura..

La alineación determina la posición de un párrafo, en relación con los bordes de su bloque de texto. La alineación de texto horizontal, lo sitúa con relación al borde izquierdo y derecho de un bloque de texto. La alineación de texto vertical, lo sitúa con respecto a los bordes superior e inferior de un bloque de texto. Es posible alinear el texto horizontal, en el borde izquierdo o derecho del bloque, centrado o justificado totalmente, para que se alinee, tanto en el borde izquierdo, como en el derecho. De forma predeterminada, el texto horizontal se alinea a la izquierda.

Para lograr un filtro de estiramiento o encajar el texto en un espacio determinado, se puede establecer la alineación de manera, que el texto se expanda horizontalmente (en el caso de texto orientado en esa dirección), o verticalmente (en el caso de texto con orientación vertical).



Alineación del texto justificado con cortes de palabras: el texto resulta más legible, si los espacios entre letras y palabras son uniformes, ya que los huecos que normalmente deja la justificación, no entorpecen la lectura del documento.

Alienaciones centradas: son ideales para textos muy cortos, por ejemplo para frases célebres, poemas, citas etc.

Alineación del texto justificado sin cortes de palabras y forcé justificado el texto resulta ilegible, por los espacios entre palabras y palabras no son uniformes, los huecos que normalmente deja la justificación dificulta la lectura del documento.



Izquierda sin cortes de palabras.

Sin lugar a dudas el motivo fundamental que desencadenó la fiebre por el uso y conocimiento de la tipografía fue la aparición en 1984 del ordenador personal de Apple Macintosh. Si bien IBM lanzó su modelo de ordenador personal (PC) al comienzo de los años 80, fue el ordenador presentado por Apple el que con su interfaz gráfico y facilidad de uso posibilitó, junto con los programas InDesign y QuarkXPress, el nacimiento del concepto de autoedición.



Izquierda con cortes de palabras.

Sin lugar a dudas el motivo fundamental que desencadenó la fiebre por el uso y conocimiento de la tipografía fue la aparición en 1984 del ordenador personal de Apple Macintosh. Si bien IBM lanzó su modelo de ordenador personal (PC) al comienzo de los años 80, fue el ordenador presentado por Apple el que con su interfaz gráfico y facilidad de uso posibilitó, junto con los programas InDesign y QuarkXPress, el nacimiento del concepto de autoedición.



Centrado.

Sin lugar a dudas el motivo fundamental que desencadenó la fiebre por el uso y conocimiento de la tipografía fue la aparición en 1984 del ordenador personal de Apple Macintosh. Si bien IBM lanzó su modelo de ordenador personal (PC) al comienzo de los años 80, fue el ordenador presentado por Apple el que con su interfaz gráfico y facilidad de uso posibilitó, junto con los programas InDesign y QuarkXPress, el nacimiento del concepto de autoedición.



Derecha

Sin lugar a dudas el motivo fundamental que desencadenó la fiebre por el uso y conocimiento de la tipografía fue la aparición en 1984 del ordenador personal de Apple Macintosh. Si bien IBM lanzó su modelo de ordenador personal (PC) al comienzo de los años 80, fue el ordenador presentado por Apple el que con su interfaz gráfico y facilidad de uso posibilitó, junto con los programas InDesign y QuarkXPress, el nacimiento del concepto de autoedición.



Justificado a la izquierda.

Sin lugar a dudas el motivo fundamental que desencadenó la fiebre por el uso y conocimiento de la tipografía fue la aparición en 1984 del ordenador personal de Apple Macintosh. Si bien IBM lanzó su modelo de ordenador personal (PC) al comienzo de los años 80, fue el ordenador presentado por Apple el que con su interfaz gráfico y facilidad de uso posibilitó, junto con los programas InDesign y QuarkXPress, el nacimiento del concepto de autoedición.



Justificado al centro.

Sin lugar a dudas el motivo fundamental que desencadenó la fiebre por el uso y conocimiento de la tipografía fue la aparición en 1984 del ordenador personal de Apple Macintosh. Si bien IBM lanzó su modelo de ordenador personal (PC) al comienzo de los años 80, fue el ordenador presentado por Apple el que con su interfaz gráfico y facilidad de uso posibilitó, junto con los programas InDesign y QuarkXPress, el nacimiento del concepto de autoedición.



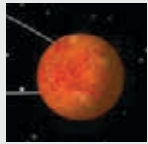
Justificado forzado.

Sin lugar a dudas el motivo fundamental que desencadenó la fiebre por el uso y conocimiento de la tipografía fue la aparición en 1984 del ordenador personal de Apple Macintosh. Si bien IBM lanzó su modelo de ordenador personal (PC) al comienzo de los años 80, fue el ordenador presentado por Apple el que con su interfaz gráfico y facilidad de uso posibilitó, junto con los programas InDesign y QuarkXPress, el nacimiento del concepto de autoedición.



Justificado sin corte de palabras.

Sin lugar a dudas el motivo fundamental que desencadenó la fiebre por el uso y conocimiento de la tipografía fue la aparición en 1984 del ordenador personal de Apple Macintosh. Si bien IBM lanzó su modelo de ordenador personal (PC) al comienzo de los años 80, fue el ordenador presentado por Apple el que con su interfaz gráfico y facilidad de uso posibilitó, junto con los programas InDesign y QuarkXPress, el nacimiento del concepto de autoedición.

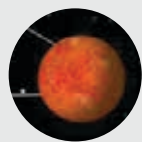


Contorneado de texto a la imagen: En primer lugar, debemos considerar, que cada elemento que escojamos está cargado de un alto potencial significativo desde el punto de vista visual y que, manejados

Contorneado de texto a la imagen: En primer lugar, debemos considerar, que cada elemento que esco-



jamos está cargado de un alto potencial. Esta ubicación de imagen dificulta la lectura ya que la lectura se divide.



Contorneado de texto a la imagen: En primer lugar, debemos considerar, que cada elemento que escojamos está cargado de un alto potencial significativo desde el punto de vista visual y que, manejados

Alineación a la derecha: esta forma dificulta mucho la lectura, por lo que se aconseja que se use para textos pequeños y poco extensos.



Indentado o sangría a la izquierda y derecha.

Sin lugar a dudas el motivo fundamental que desencadenó la fiebre por el uso y conocimiento de la tipografía fue la aparición en 1984 del ordenador personal de Apple Macintosh. Si bien IBM lanzó su modelo de ordenador personal (PC) al comienzo de los años 80, fue el ordenador presentado por Apple el que con su interfaz gráfico y facilidad de uso posibilitó.

Sangría de 1 cm, al inicio de un nuevo párrafo.

Sin lugar a dudas el motivo fundamental que desencadenó la fiebre por el uso y conocimiento de la tipografía fue la aparición en 1984 del ordenador personal de Apple Macintosh. Si bien IBM lanzó su modelo de ordenador personal (PC) al comienzo de los años 80, fue el ordenador presentado por Apple el que con su interfaz gráfico y facilidad de uso posibilitó, junto con los programas InDesign y QuarkXPress.

Sangría francesa de 1 cm.

Sin lugar a dudas el motivo fundamental que desencadenó la fiebre por el uso y conocimiento de la tipografía fue la aparición en 1984 del ordenador personal de Apple Macintosh. Si bien IBM lanzó su modelo de ordenador personal (PC) al comienzo de los años 80, fue el ordenador presentado por Apple el que con su interfaz gráfico y facilidad de uso posibilitó, junto con los programas InDesign y QuarkXPress.

No:

- Deformar (condensar, estirar, inclinar ni expandir) una letra. Deformarlas pasa por alto su diseño.
- Escribir sólo en altas (mayúsculas) un texto para lectura.
- Usar tipografías manuscritas "modernas" para dar soltura, es preferible escribirlas realmente a mano, para lograr el efecto casual.
- Es necesario usar sangría después de una línea en blanco para separar párrafos, con una de las dos alternativas es suficiente.
- Escribir textos largos en letra blanca sobre fondo negro, ni contrastes que vibren (amarillo sobre Cayn por ejemplo), cansan la vista y dificultan la lectura.
- Usar Bold, Light o Itálica que ofrece el software, sino la que pertenece a la familia.
- Dejar viudas ni huérfanas (palabras cortas que quedan solas en una línea dentro de un texto), porque llaman mucho la atención y molestan.

**Espaciado entre caracteres
(Tracking Metrics).**

- a. *Diseñar es crear,*
- b. *Diseñar es crear,*
- c. *Diseñar es crear,*
- d. *Diseñar es crear,*
- e. *Diseñar es crear,*
- f. *Diseñar es crear,*
- g. *Diseñares crear,*

- a. 0
- b. -5
- c. -10
- d. -25
- e. -50
- f. -75
- g. -100

**Espaciado entre caracteres
(Tracking Optical).**

- a. *Diseñar es crear,*
- b. *Diseñar es crear,*
- c. *Diseñar es crear,*
- d. *Diseñar es crear,*
- e. *Diseñar es crear,*
- f. *Diseñar es crear,*
- g. *Diseñar es crear,*

- a. 0
- b. 5
- c. 10
- d. 25
- e. 50
- f. 75
- g. 100

Utilizar el tracking de acuerdo a la tipografía utilizada, puede ser por defecto o asignada.

El interlineado determina la distancia entre las líneas adyacentes de un párrafo. El interlineado se puede medir en píxeles o como porcentaje de la distancia, en puntos, que separa dos líneas de base consecutivas

EL INTERLINEADO DETERMINA LA DISTANCIA ENTRE LAS LÍNEAS ADYACENTES DE UN PÁRRAFO. EL INTERLINEADO SE PUEDE MEDIR EN PÍXELES O COMO PORCENTAJE DE LA DISTANCIA, EN PUNTOS,

El interlineado determina la distancia entre las líneas adyacentes de un párrafo. El interlineado se puede medir en píxeles o como porcentaje de la distancia, en puntos, que separa dos líneas de base consecutivas

El interlineado determina la distancia entre las líneas adyacentes de un párrafo. El interlineado se puede medir en píxeles o como porcentaje de la distancia, en puntos, que separa dos líneas de base consecutivas

EL INTERLINEADO DETERMINA LA DISTANCIA ENTRE LAS LÍNEAS ADYACENTES DE UN PÁRRAFO. EL INTERLINEADO SE PUEDE MEDIR EN PÍXELES O COMO PORCENTAJE DE LA DISTANCIA, EN PUNTOS, QUE SEPARA DOS LÍNEAS DE BASE

EL INTERLINEADO DETERMINA LA DISTANCIA ENTRE LAS LÍNEAS ADYACENTES DE UN PÁRRAFO. EL INTERLINEADO SE PUEDE MEDIR EN PÍXELES O COMO PORCENTAJE DE LA DISTANCIA, EN PUNTOS, QUE SEPARA DOS LÍNEAS DE BASE CONSECUTIVAS

El interlineado determina la distancia entre las líneas adyacentes de un párrafo. El interlineado se puede medir en píxeles o como porcentaje de la distancia, en puntos, que separa dos líneas de base consecutivas

EL INTERLINEADO DETERMINA LA DISTANCIA ENTRE LAS LÍNEAS ADYACENTES DE UN PÁRRAFO. EL INTERLINEADO SE PUEDE MEDIR EN PÍXELES O COMO PORCENTAJE DE LA DISTANCIA, EN PUNTOS, QUE SEPARA DOS LÍNEAS DE BASE CONSECUTIVAS

Dos aspectos que debes tener en cuenta antes de modificar el espacio entre letras, son el track y el kern.

Los tipógrafos han usado el **track o tracking** para alterar la densidad visual del texto o el espacio global entre un grupo seleccionado de caracteres. Esta alteración afecta a todos los caracteres, como regla general, cuanto más grande es el cuerpo más apretado debe ser el track. El track ajusta el espacio que existe entre los caracteres, abriendo los cuerpos más pequeños y cerrando los más grandes.

El **kern o kerning** es el espacio existente entre dos caracteres individuales, para cuando dos de estos caracteres se encuentran demasiado juntos o separados. El kern es proporcional, ya que es del mismo tamaño en puntos que el cuerpo de los caracteres. Si un texto es de 10 puntos, el kern mide 10 puntos.

Interlineado

El espacio vertical entre las líneas de texto se llama interlineado (rima con espaciado). El interlineado se mide desde la línea de base de una línea de texto, hasta la línea de base de la línea de arriba. La línea de base, es la línea invisible en la que se “apoyan” la mayoría de las letras.

7 pt. interlineado 6

En el Foro Mundial sobre “La Educación para Todos”, realizado en Dakar en el año 2000 y en la Resolución adoptada en 2002 por la Asamblea General de las Naciones Unidas sobre el decenio de la alfabetización (2003-2012) se definió ésta como un derecho humano y un componente esencial de una educación básica de calidad, asumiéndose la concepción de alfabetización funcional establecida por la UNESCO en 1978: “está alfabetizada funcionalmente toda persona que puede realizar todas las actividades en las que es necesaria la alfabetización para propiciar un funcionamiento eficaz de su grupo o comunidad y permitirle seguir utilizando la lectura, la escritura y el cálculo con miras a su desarrollo individual y el de la comunidad”, agregando más adelante: “la creación de entornos y sociedades alfabetizadas es esencial para lograr los objetivos de erradicar la pobreza, reducir la mortalidad infantil, poner coto al crecimiento de la población, lograr la igualdad entre los géneros y lograr el desarrollo sostenible, la paz y la democracia”.⁴

7 pt. interlineado auto = 7

En el Foro Mundial sobre “La Educación para Todos”, realizado en Dakar en el año 2000 y en la Resolución adoptada en 2002 por la Asamblea General de las Naciones Unidas sobre el decenio de la alfabetización (2003-2012) se definió ésta como un derecho humano y un componente esencial de una educación básica de calidad, asumiéndose la concepción de alfabetización funcional establecida por la UNESCO en 1978: “está alfabetizada funcionalmente toda persona que puede realizar todas las actividades en las que es necesaria la alfabetización para propiciar un funcionamiento eficaz de su grupo o comunidad y permitirle seguir utilizando la lectura, la escritura y el cálculo con miras a su desarrollo individual y el de la comunidad”, agregando más adelante: “la creación de entornos y sociedades alfabetizadas es esencial para lograr los objetivos de erradicar la pobreza, reducir la mortalidad infantil, poner coto al crecimiento de la población, lograr la igualdad entre los géneros y lograr el desarrollo sostenible, la paz y la democracia”.⁴

7 pt. interlineado 8

En el Foro Mundial sobre “La Educación para Todos”, realizado en Dakar en el año 2000 y en la Resolución adoptada en 2002 por la Asamblea General de las Naciones Unidas sobre el decenio de la alfabetización (2003-2012) se definió ésta como un derecho humano y un componente esencial de una educación básica de calidad, asumiéndose la concepción de alfabetización funcional establecida por la UNESCO en 1978: “está alfabetizada funcionalmente toda persona que puede realizar todas las actividades en las que es necesaria la alfabetización para propiciar un funcionamiento eficaz de su grupo o comunidad y permitirle seguir utilizando la lectura, la escritura y el cálculo con miras a su desarrollo individual y el de la comunidad”, agregando más adelante: “la creación de entornos y sociedades alfabetizadas es esencial para lograr los objetivos de erradicar la pobreza, reducir la mortalidad

7 pt. interlineado 9

En el Foro Mundial sobre “La Educación para Todos”, realizado en Dakar en el año 2000 y en la Resolución adoptada en 2002 por la Asamblea General de las Naciones Unidas sobre el decenio de la alfabetización (2003-2012) se definió ésta como un derecho humano y un componente esencial de una educación básica de calidad, asumiéndose la concepción de alfabetización funcional establecida por la UNESCO en 1978: “está alfabetizada funcionalmente toda persona que puede realizar todas las actividades en las que es necesaria la alfabetización para propiciar un funcionamiento eficaz de su grupo o comunidad y permitirle seguir utilizando la lectura, la escritura y el cálculo con miras a su desarrollo individual y el de la comunidad”, agregando más adelante: “la creación de entornos y sociedades alfabetizadas es esen-

En el Foro Mundial sobre “La Educación para Todos”, realizado en Dakar en el año 2000 y en la Resolución adoptada en 2002 por la Asamblea General de las Naciones Unidas sobre el decenio de la alfabetización (2003-2012) se definió ésta como un derecho humano y un componente esencial de una educación básica de calidad, asumiéndose la concepción de alfabetización funcional establecida por la UNESCO en 1978: “está alfabetizada funcionalmente toda persona que puede realizar todas las actividades en las que es necesaria la alfabetización para propiciar un funcionamiento eficaz de su grupo o comunidad y permitirle seguir utilizando la lectura, la escritura y el cálculo con miras a su desarrollo individual y el de la comunidad”, agregando más adelante: “la creación de entornos y sociedades alfabetizadas es esencial para lograr los objetivos de erradicar la pobreza, reducir la mortalidad infantil, poner coto al crecimiento de la población, lograr la igualdad entre los géneros y lograr el

En el Foro Mundial sobre “La Educación para Todos”, realizado en Dakar en el año 2000 y en la Resolución adoptada en 2002 por la Asamblea General de las Naciones Unidas sobre el decenio de la alfabetización (2003-2012) se definió ésta como un derecho humano y un componente esencial de una educación básica de calidad, asumiéndose la concepción de alfabetización funcional establecida por la UNESCO en 1978: “está alfabetizada funcionalmente toda persona que puede realizar todas las actividades en las que es necesaria la alfabetización para propiciar un funcionamiento eficaz de su grupo o comunidad y permitirle seguir utilizando la lectura, la escritura y el cálculo con miras a su desarrollo individual y el de la comunidad”, agre-

En el Foro Mundial sobre “La Educación para Todos”, realizado en Dakar en el año 2000 y en la Resolución adoptada en 2002 por la Asamblea General de las Naciones Unidas sobre el decenio de la alfabetización (2003-2012) se definió ésta como un derecho humano y un componente esencial de una educación básica de calidad, asumiéndose la concepción de alfabetización funcional establecida por la UNESCO en 1978: “está alfabetizada funcionalmente toda persona

En el Foro Mundial sobre “La Educación para Todos”, realizado en Dakar en el año 2000 y en la Resolución adoptada en 2002 por la Asamblea General de las Naciones Unidas sobre el decenio de la alfabetización

10 pt. interlineado 10

En el Foro Mundial sobre “La Educación para Todos”, realizado en Dakar en el año 2000 y en la Resolución adoptada en 2002 por la Asamblea General de las Naciones Unidas sobre el decenio de la alfabetización (2003-2012) se definió ésta como un derecho humano y un componente esencial de una educación básica de calidad, asumiéndose la concepción de alfabetización funcional establecida por la UNESCO en 1978: “está alfabetizada funcionalmente toda persona que puede realizar todas las actividades en las que es ne-

10 pt. interlineado auto = 10

En el Foro Mundial sobre “La Educación para Todos”, realizado en Dakar en el año 2000 y en la Resolución adoptada en 2002 por la Asamblea General de las Naciones Unidas sobre el decenio de la alfabetización (2003-2012) se definió ésta como un derecho humano y un componente esencial de una educación básica de calidad, asumiéndose la concepción de alfabetización funcional establecida por la UNESCO en 1978: “está alfabetizada funcionalmente toda persona que

10 pt. interlineado 14

En el Foro Mundial sobre “La Educación para Todos”, realizado en Dakar en el año 2000 y en la Resolución adoptada en 2002 por la Asamblea General de las Naciones Unidas sobre el decenio de la alfabetización (2003-2012) se definió ésta como un derecho humano y un componente esencial de una educación básica de calidad, asumiéndose la concepción de alfabetiza-

10 pt. interlineado 18

En el Foro Mundial sobre “La Educación para Todos”, realizado en Dakar en el año 2000 y en la Resolución adoptada en 2002 por la Asamblea General de las Naciones Unidas sobre el decenio de la alfabetización (2003-2012) se definió ésta como un derecho humano

En el Foro Mundial sobre “La Educación para Todos”, realizado en Dakar en el año 2000 y en la Resolución adoptada en 2002 por la Asamblea General de las Naciones Unidas sobre el decenio de la alfabetización (2003-2012) se definió ésta como un derecho humano y un componente esencial de una educación básica de calidad, asumiéndose la concepción de alfabetización funcional establecida por la UNESCO en 1978: “está alfabetizada funcionalmente toda persona

En el Foro Mundial sobre “La Educación para Todos”, realizado en Dakar en el año 2000 y en la Resolución adoptada en 2002 por la Asamblea General de las Naciones Unidas sobre el decenio de la alfabetización (2003-2012) se definió ésta como un derecho humano y un componente esencial de una educación básica de calidad, asumiéndose la con-

En el Foro Mundial sobre “La Educación para Todos”, realizado en Dakar en el año 2000 y en la Resolución adoptada en 2002 por la Asamblea General de las Naciones Unidas sobre el decenio de la alfabetización (2003-2012)

En el Foro Mundial sobre “La Educación para Todos”, realizado en Dakar en el año 2000 y en la Re-

Elegir el ancho de la columna para, que la lectura sea fácil de leer sin esfuerzo, las columnas demasiadas anchas, cansan al ojo y resultan psicológicamente negativas; al igual que las columnas demasiadas estrechas, al interrumpir el flujo de la lectura, esto hace que

el lector disminuya la capacidad de retener lo leído, al exigir que se gaste una energía excesiva. Una vez que se establece el ancho de la columna, favorable para la lectura, cuando se colocan por término medio, 10 palabras por línea.

Si se coloca poco texto en líneas

demasiadas largas o cortas, no se experimenta molestia. El ancho de las columnas, depende del tamaño de los tipos y la cantidad de textos; los tipos de 20 pt. requieren de columnas más anchas, los de 8 pt. columnas más estrechas. Para que la lectura sea fácil y agradable, el

18 pt. interlineado 17

En el Foro Mundial sobre “La Educación para Todos”, realizado en Dakar en el año 2000 y en la Resolución adoptada en 2002 por la Asamblea Ge-

18 pt. interlineado auto

En el Foro Mundial sobre “La Educación para Todos”, realizado en Dakar en el año 2000 y en la Resolución adoptada en 2002 por la Asamblea Ge-

20 pt. interlineado 20

En el Foro Mundial sobre “La Educación para Todos”, realizado en Dakar en el año 2000 y en la Resolución adoptada

20 pt. interlineado 22

En el Foro Mundial sobre “La Educación para Todos”, realizado en Dakar en el año 2000 y en la Resolución adoptada

En el Foro Mundial sobre “La Educación para Todos”, realizado en Dakar en el año 2000 y en la Resolución adoptada en 2002 por la Asamblea General de las Naciones Unidas sobre el decenio de la

En el Foro Mundial sobre “La Educación para Todos”, realizado en Dakar en el año 2000 y en la Resolución adoptada en 2002 por la Asamblea


En el Foro Mundial sobre “La Educación para Todos”, realizado en Dakar en el año 2000 y en

En el Foro Mundial sobre “La Educación

texto es fundamental un interlineado suficientemente amplio. Cuando las líneas se encuentran muy próximas entre sí, se obliga al ojo a la lectura simultánea de los párrafos vecinos. Lo dicho anteriormente no se aplica para los títulos y subtítulos. En publicidad, los tí-

tulos y subtítulos tienen la función de llamar la atención. También se da el caso contrario, cuando hay que poner leyendas con tipos pequeños en columnas muy anchas. Estos son casos excepcionales desde el punto de vista estético y de legibilidad.

Cuando se utilicen tipos grandes en columnas anchas, se debe tener cuidado de que los márgenes no resulten demasiado pequeños. En ningún caso, se debe producir la impresión óptica de que las tipografías se acerquen demasiado al margen.

~~Cielito mío~~: no sé si habrá llegado a tus manos una carta que hice contestando la tuya. Hoy hace once días que no sé de vos i con la desconfianza más ~~grande~~ ~~estoy~~ haciendo esta porque supongo no la recibirás. ~~Hasta~~ mañana no salgo para Maracaibo, porque los movimientos políticos que hubo ~~hicieron~~ devolverme hasta que se despejara el horizonte. El sábado que viene me vengo aquí otra vez, si no tengo un inconveniente. 

Escribeme cuanto antes i me dices como te tratan; si no me habéis escrito al llegar mandaré un expreso para saber de vos. ~~Cerca de Telésforo para cam-~~to al llegar mandaré un expreso para saber de vos. ~~Cerca de Telésforo para cam-~~ocho días al llegar en casarme. Tenemos un canje propuesto de casas, Elizabeth i yo. De este modo, conseguiré la casa de Telésforo para cam-

biársela a ella por la casa donde vive. Es más incómoda, pero tú estás más cerca de madrina Francisca i te sentirás menos sola.

Me parece que si no te están maltratando vale más tener un poquito de paciencia, hasta terminar de arreglar la casa.

No me caso antes ~~irme~~ ~~de~~ porque quiero consultarlo en ~~Maracaibo~~ con ~~red~~ hombres de leyes, no sea cosa que después quieran meterme un pleito a guisa que el matrimonio es nulo.

No sufras, vida mía, que nada importa que estemos unos días más separados. Después, nos uniremos para siempre. Debes más bien cuidarte mucho a fin de que cuando nos veamos estéis bien gorda i de un color muy bonito, para que yo acabe de perder el juicio por vos. ~~Adiós~~, recibe un dulce besito i el corazón de quien jura ser ~~yo~~ hasta el sepulcro.

Paulo


Signos de corrección en un fragmento de texto original.

Cielito mío: no sé si habrá llegado a tus manos una carta que hice contestando la tuya. Hoy hace once días que no sé de vos i con la desconfianza más grande estoy haciendo esta porque supongo no la recibirás. Hasta mañana no salgo para Maracaibo, porque los movimientos políticos que hubo, hicieron devolverme hasta que se despejara el horizonte. El sábado que viene me vengo aquí otra vez, si no tengo un inconveniente.

Escribeme cuanto antes i me dices como te tratan; si no me habéis escrito al llegar mandaré un expreso para saber de vos. Creo que no demoraré ocho días al llegar en casarme. Tenemos un canje propuesto de casas, Elizabeth i yo. De este modo, conseguiré la casa de Telésforo para cambiársela a ella por la casa donde vive. Es más incómoda, pero tú estás más cerca de madrina Francisca i te sentirás menos sola.

Me parece que si no te están maltratando vale más tener un poquito de paciencia, hasta terminar de arreglar la casa.

No me caso antes de irme porque quiero consultarlo en Maracaibo con hombres de leyes, no sea cosa que después quieran meterme un pleito a guisa que el matrimonio es nulo.

No sufras, vida mía, que nada importa que estemos unos días más separados. Después, nos uniremos para siempre.

Debes más bien cuidarte mucho a fin de que cuando nos veamos estéis bien gorda i de un color muy bonito, para que yo acabe de perder el juicio por vos.

Adiós, recibe un dulce besito i el corazón de quien jura ser tuyo hasta el sepulcro.


Paulo





















Textos corregidos.

Signos de corrección

Los signos de corrección son anteriores a la invención de la imprenta; los primeros correctores de manuscritos los crearon. Los signos de corrección son internacionales; se usan en casi todos los países con muy ligeras diferencias y se clasifican en: llamadas, signos o enmiendas y señales.

SÍMBOLO	EXPLICACIÓN	EJEMPLO
	El texto marcado debe ir en caja baja (minúsculas).	Nació el <u>Vi</u> ernes, 02 de <u>Ju</u> lio de 2007.  Nació el viernes, 02 de enero de 2007.
	El texto subrayado triple debe componerse en caja alta (mayúsculas o versales).	Estoy viviendo en el centro de <u>maracaibo</u> . Estoy viviendo en el centro de MARACAIBO. Estoy viviendo en el centro de MARACAIBO.
	Cambiar el orden de las palabras.	Ya <u>vivo no</u> en Maracaibo. Ya no vivo en Maracaibo.
	El texto subrayado debe componerse en negrita.	En tal caso, hablaremos de <u>fenotipo</u> . En tal caso, hablaremos de fenotipo .
	Consultar original o autor.	Estuvimos 5 noches en <u>Maracaibo</u> , Ciudad de <u>Mérida</u> de los Caballeros. 
	Juntar líneas para unir dos párrafos.	Los correctores de textos cubrimos diferentes necesidades en el área del tratamiento de textos: revisión y corrección ortográfica y de estilo, edición, lectura de contenidos, redacción
	Separar líneas cuando dos párrafos están unidos.	Cada corrector suele usar casi siempre los mismos signos, con las que está más familiarizado; cada una de estas frase o lugar que necesite la corrección. Una vez señalado en el texto se repite en el margen la misma señal, y a su derecha se coloca el signo, letra, palabra o frase que sustituye a lo tachado.  Signos convencionales que indican la operación que se ha de realizar en el lugar señalado por el corrector, al cual

	El texto subrayado simple debe componerse en itálica (cursiva).	María Elena Beltrán Purica escribió <u>El décimo cuarto día.</u> María Elena Beltrán Purica escribió <i>El décimo cuarto día.</i>
	Centrar título, antetítulo, sumarios, leyendas párrafos.	[TIPS SOBRE EDICIÓN] Para poder llevar adelante una buena función comunicativa, es esencial no pasar por alto el buen uso del idioma, TIPS SOBRE EDICIÓN Para poder llevar adelante una buena función comunicativa, es esencial no pasar por alto el buen uso del idioma,
	El texto subrayado y simple debe componerse en itálica (cursiva bold).	Elba del Carmen Coy Parra escribió <u>El décimo cuarto día.</u> Elba del Carmen Coy Parra escribió <i>El décimo cuarto día.</i>
	El texto marcado debe componerse en regular.	Escuela de Diseño de <u>Maracaibo</u> .  Escuela de Diseño de Maracaibo.
	Borrar, eliminar, quitar, demás.	Ya sabemos que vives en Maracaibo.  Ya sabemos que vives en Maracaibo.
	Omisión cuando faltan palabras	Nuestro objetivo principal el curso adquieras la, Nuestro objetivo principal es que mediante el curso adquieras la,
	Párrafo aparte (punto y aparte).	Estuvimos 5 noches en Maracaibo.  Ciudad de Mérida de los Caballeros. Estuvimos 5 noches en Maracaibo. Ciudad de Mérida de los Caballeros.
	Invertir el orden de las letras.	El día lunes a las 8 de la mañana nos encontramos en LZU  El día lunes a las 8 de la mañana nos encontramos en LUZ
	El texto marcado debe ir en caja alta (mayúsculas).	Nacio el <u>viernes</u> , 02 de <u>julio</u> de 2007.  Nacio el Viernes, 02 de Julio de 2007.
	Sangrar la línea, caja derecha	 Estuvimos 5 noches en Maracaibo, Ciudad de Mérida de los Caballeros. Estuvimos 5 noches en Maracaibo. Estuvimos 5 noches en Maracaibo, Ciudad de Mérida de los Caballeros. Estuvimos 5 noches en Maracaibo.

	Quitar la sangría, caja izquierda	 <p>Estuvimos 5 noches en Maracaibo, Ciudad de Mérida de los Caballeros. Estuvimos 5 noches en Maracaibo.</p> <p>Estuvimos 5 noches en Maracaibo, Ciudad de Mérida de los Caballeros. Estuvimos 5 noches en Maracaibo.</p>
	No corregir cuando aparece tachada la palabra	<p>El día lunes a las 8 de la mañana nos encontramos en LUZ</p> <p>El día lunes a las 8 de la mañana nos encontramos en LUZ</p>
	Unir la palabra	<p>Elba del Carmen Coy Parra es cribió El décimo cuarto día.</p> <p>Elba del Carmen Coy Parra escribió El décimo cuarto día.</p>
	Separar palabra, palabras pegadas	<p>Elba del CarmenCoy Parra escribió El décimocuarto día.</p> <p>Elba del Carmen Coy Parra escribió El décimo cuarto día.</p>
	Párrafo seguido para subir la línea o punto y seguido	<p>Nixón Coy con paciencia de monje,  se entretenía leyendo y releyendo cartas una y otra vez, noches enteras y durante el día.</p> <p>Nixón Coy con paciencia de monje, se entretenía leyendo y releyendo cartas una y otra vez, noches enteras y durante el día.</p>
	Super-índice.	<p>El día lunes a las 8 de la mañana ¹nos encontramos en LUZ</p> <p>El día lunes a las 8 de la mañana¹ nos encontramos en LUZ</p>
	Sub-índice.	<p>El día lunes a las 8 de la mañana¹nos encontramos en LUZ</p> <p>El día lunes a las 8 de la mañana₁ nos encontramos en LUZ</p>
	Inserte una coma	<p>La fotomecánicaes el procedimiento de impresión obtenido</p> <p>La fotomecánica,es el procedimiento de impresión obtenido</p>
	Inserte palabra	<p>La fotomecánicade impresión obtenido</p> <p>La fotomecánica, es el procedimiento de impresión obtenido</p>
	Inserte dos puntos	<p>La fotomecánicaes el procedimiento de impresión obtenido</p> <p>La fotomecánica:es el procedimiento de impresión obtenido</p>
	Inserte punto y coma	<p>La fotomecánicaes el procedimiento de impresión obtenido</p> <p>La fotomecánica;es el procedimiento de impresión obtenido</p>

	Inserte apóstrofe	necesarios para obtener un buen producto final. El Dr. D`Pool es necesarios para obtener un buen producto final. El Dr. D`Pool es
	Inserte comillas	En el caso del diseño editorial, existen procedimientos “En el caso del diseño editorial”, existen procedimientos
	Inserte exclamación	Para poder llevar adelante una buena función comunicativa, es Para poder llevar adelante una buena ¡función comunicativa!, es
	Inserte exclamación	Para poder llevar adelante una buena función comunicativa, es Para poder llevar adelante una buena ¿función comunicativa?, es
	Inserte paréntesis	Para poder llevar adelante una buena (función comunicativa) es Para poder llevar adelante una buena (función comunicativa), es
	Inserte guión o eslach	Para poder -llevar adelante- una buena /función comunicativa/, es Para poder -llevar adelante- una buena /función comunicativa/, es
	Deletrear para verificar que está correcto	Para poder llevar adelante una buena función AS DELUZ, es Para poder llevar adelante una buena función ASDELUZ, es
	Inserte un punto	En la organización del trabajo en el mundo de las artes gráficas. De hecho oficios como los de cajista, teclista e incluso corrector han En la organización del trabajo en el mundo de las artes gráficas. De hecho oficios como los de cajista, teclista e incluso corrector
	<p>Las llamadas se colocan sobre la letra o palabra a corregir.</p> <p>Se repiten exactamente al margen junto con el signo de la corrección pertinente.</p>	<p>Cada corrector suele usar casi siempre las mismas, aquellas con las que está más familiarizado; cada una de estas llamadas sirve para señalar en el texto una letra, palabra, frase o lugar que necesite la Corrección. (cb)</p> <p>ect á x e (cb)</p>

Las indicaciones

Tipológicas deben hacerse, preferiblemente, por medio de los signos indicados, suficientemente conocidos por los profesionales de la tipografía. Sin embargo, en casos de duda puede indicarse por medio de abreviaturas, de la siguiente manera:

rdo. redondo

curs. cursiva

negr. negrita

c. a. caja alta (= MAYÚSCULA)

c. b. caja baja (= minúscula)

vers. versalita (VERSALITAS)

Estas abreviaturas pueden combinarse entre sí exactamente igual que los signos a que sustituyen:

curs. negr. cursiva negrita

vers. negr. VERSALITA NEGRITA

c. a. negr. CAJA ALTA NEGRITA

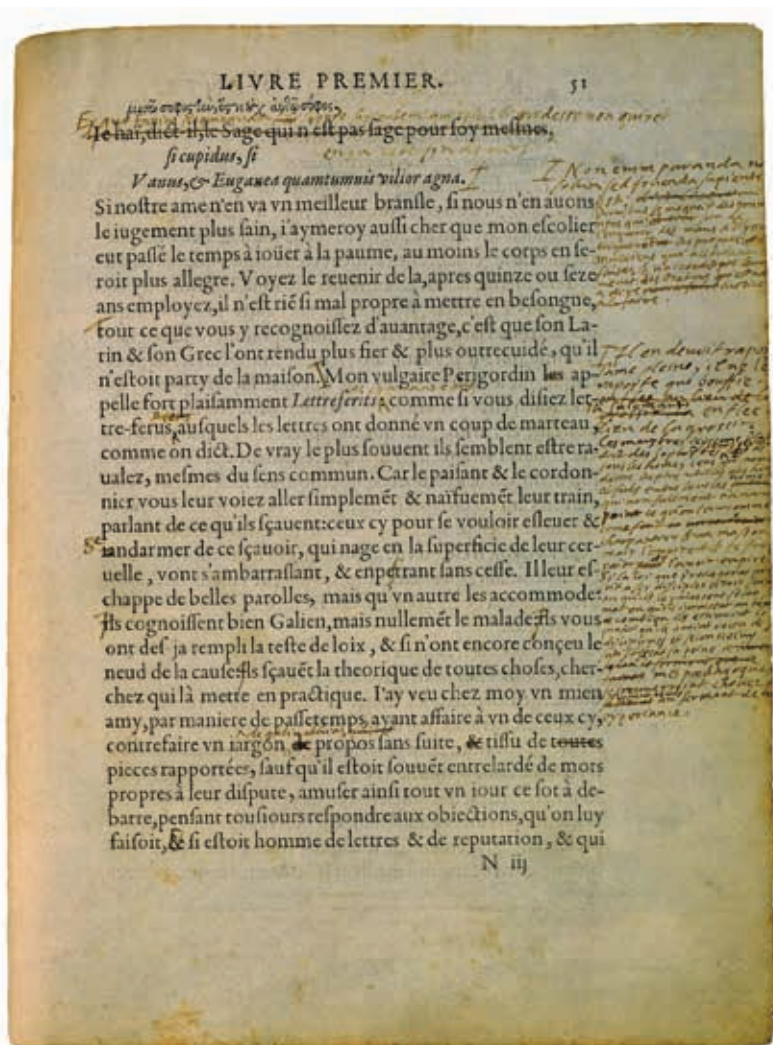
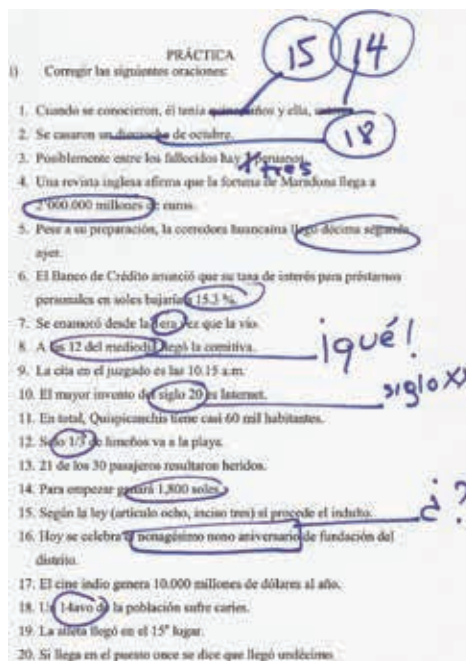
vers. curs. VERSALITA cursiva

c. a. curs. negr. CAJA ALTA cursiva negrita

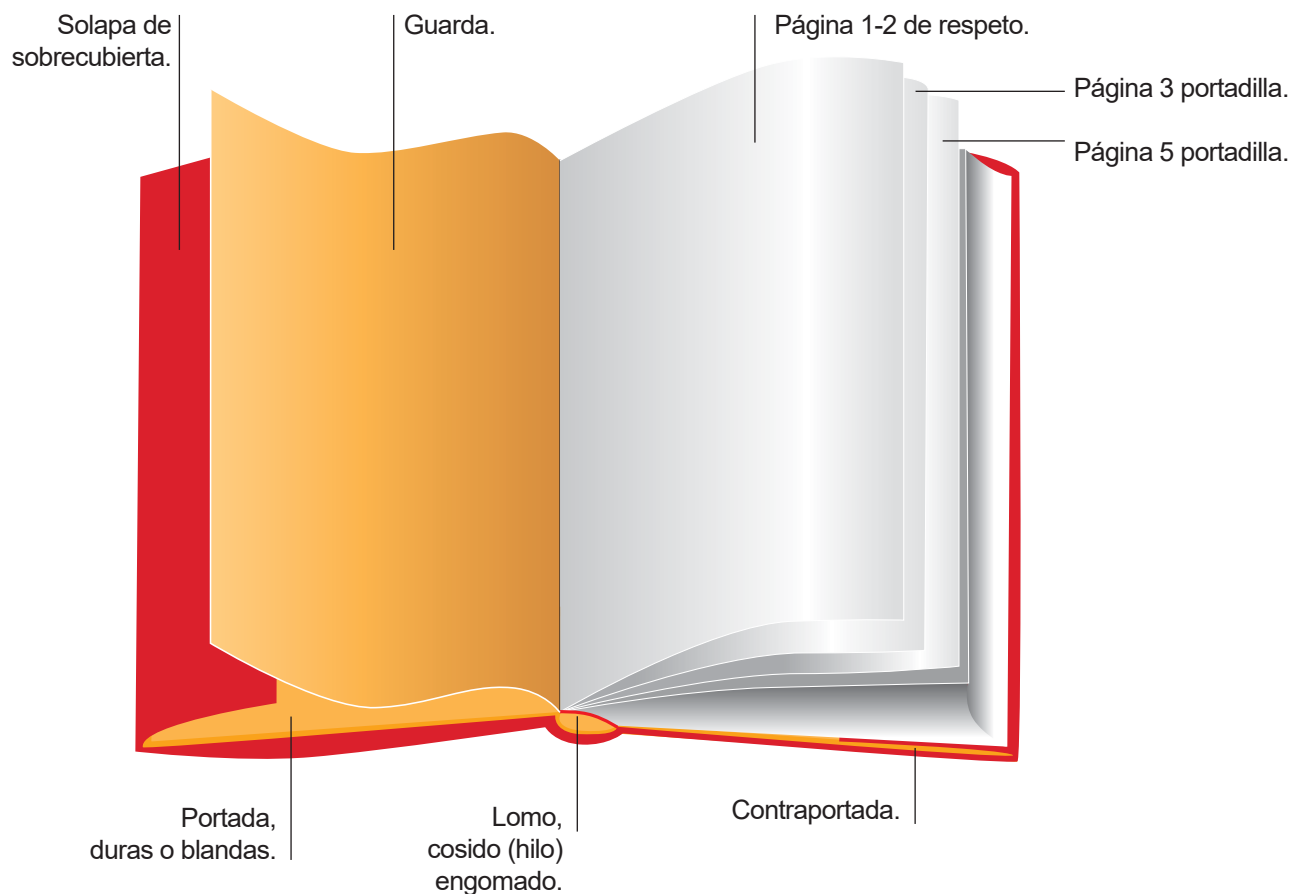
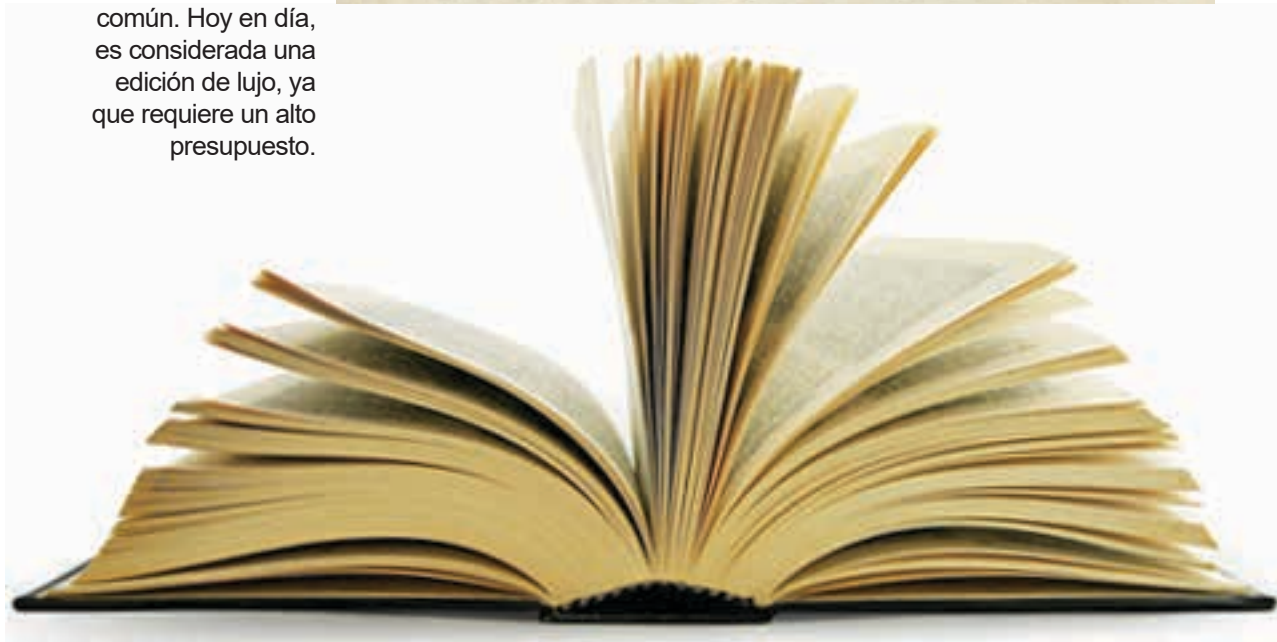
c. b. curs. caja baja cursiva

c. b. negr. caja baja negrita

NOTA: Todos los originales deben ser mecanografiados en WORD a doble espacio 12 pts., con márgenes amplios, no contener borrones ni enmendaduras, de lo contrario se podrían cometer errores a la hora final del diseño.

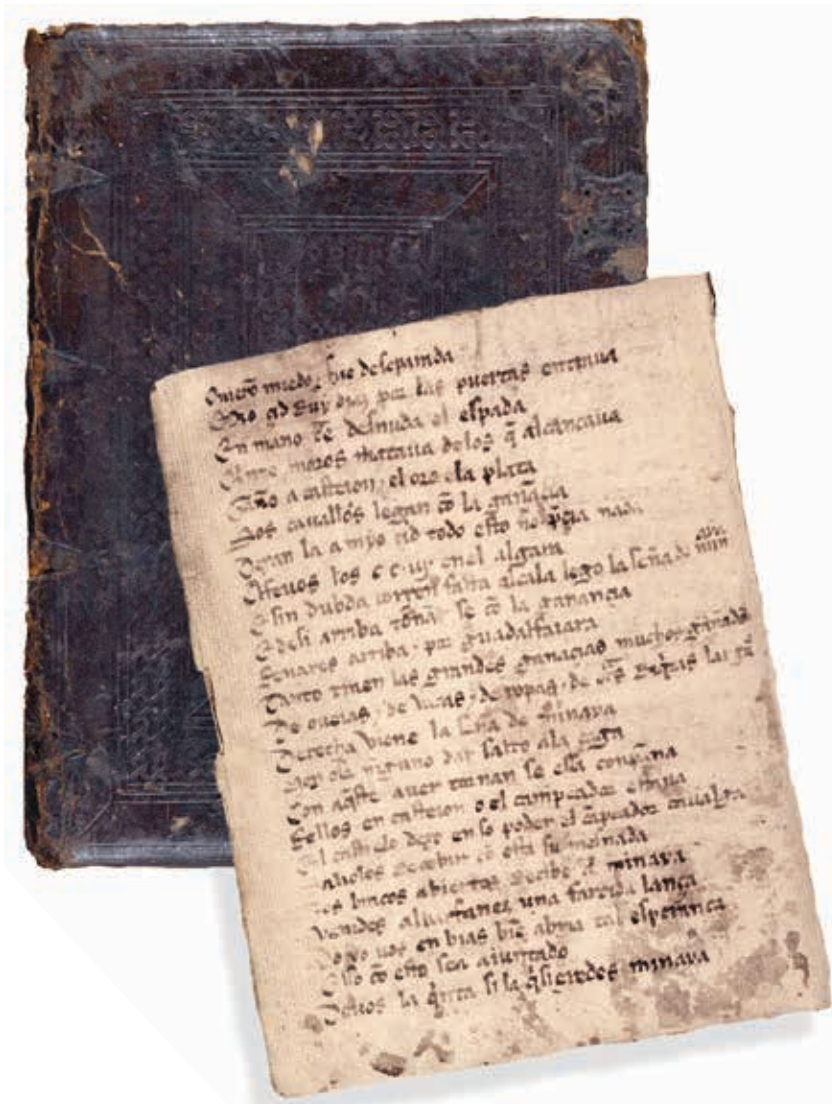


A lo largo de la historia existieron diferentes formas de realizar las ediciones de libros. Una edición completa, de calidad, antes era más común. Hoy en día, es considerada una edición de lujo, ya que requiere un alto presupuesto.



Anatomía de un libro

Un libro impreso será, simplemente, un libro, antes de que nombremos las partes que lo componen, después se convertirá en una estructura compleja de arquitectura perfecta.



Páginas de guarda:

Primera y última páginas. que van en blanco y sirven para proteger el interior, o la llamamos hoja de respeto (*en algunas ediciones estas hojas son de diferente papel y color que las páginas interiores*).

Páginas 1 y 2

Blanca o hoja de respeto

Páginas 3

Título de la obra.

Páginas 4

Blanca.

Páginas 5

Portadilla, debe tener, el título de la obra, autor y editorial.

Página 6 (créditos)

Nombre o colección del libro
Equipo o coordinador editorial

© Autor,

© Editor, 2007

Dirección:

Telf:

Correo electrónico:

ISBN:

Depósito legal:

Transcripción:

Corrección:

Diagramación, diseño y montaje:

Fotografías o ilustraciones:

Patrocinantes:

Página 7:

Presentación

Página 8:

Blanca

Página 9:

Prólogo

Página 10:

Blanca, o finalización del prólogo

Página 11:

Dedicatoria

Página 12:

Blanca

Página 13:

Capítulo

Página 14:

Blanca

Página 15:

Comienza el libro

Índices:

Estas páginas se pueden colocar luego de las preliminares ya explicadas, o antes de comenzar el texto del libro. El índice también puede ir en las páginas finales.

Colofón:

Los 1000 ejemplares de este título se imprimieron en el mes de septiembre de 2009 en los talleres de (Lugar donde se imprime). También se puede colocar el papel utilizado, tipografías y puntos utilizados.

Maracaibo, Venezuela.



EL LIBRO MÁS ANTIGUO IMPRESO. Cuadernos de Leonardo da Vinci, partituras de Mozart, el primer mapa de Europa, la edición original de Alicia en el país de las maravillas, un Misal Inglaos del siglo XV.



«Sutra Diamante» es el nombre del primer libro impreso datado que se conserva. Se trata de un libro hecho en xilografía, cuyas páginas fueron impresas mediante el grabado de tablas de madera. El libro fue encontrado en el Noroeste de China, dentro de una cueva y data del año 868 DC. Su texto, de naturaleza religiosa, es uno de los más preciados documentos de la religión budista y posee un colofón en el cual se menciona quien encargó o dirigió la obra: Wang Jie. Este valioso libro forma parte de la colección del British Museum.



El (baijiaxing), lista escrita durante la dinastía Song con los apellidos chinos más comunes.



Cuenta la historia de los grabados japoneses del siglo 17, 18 y 19. Una bonita forma de ver de donde sale el estilo de la magna actual.



Los cuatro libros de Arquitectura, de Palladio.

En BibliOdyssey presentan dos recopilaciones de ilustraciones de viejos libros de medicina japoneses Kyushu Medical Books y Kyushu Medical Books Two, tomadas de la biblioteca médica de la Universidad de Japón.



Se terminó de imprimir en los talleres
De la editorial Itxaropena de Zarautz
El día 12 de octubre de 1999,
Cumpleaños de Jorge Otiza,
Autor de la estampa que cierra esta página

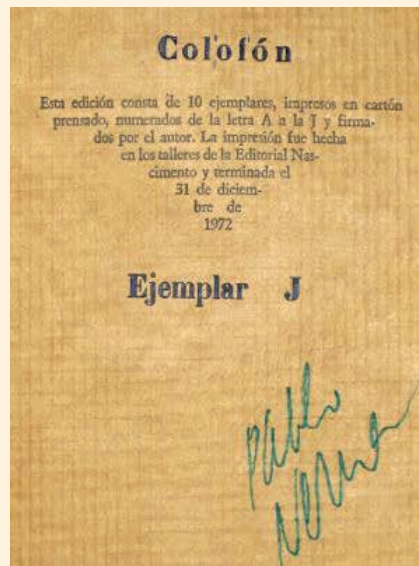


Este libro se terminó
de imprimir el 6 de abril
del año dos mil nueve en
los talleres de Impresos
Grafifor, C.A. En el dise-
ño se utilizaron tipos Pa-
latino Linotype 8 pt. 10,5
pt. 18 pt. Impreso en papel mando-
cream y cartulina sulfato 14. Se im-
primieron mil ejemplares. Maracai-
bo-Venezuela, 2009.

Aquí se acaban las obras de Seneca. Imprimidas en la
muy noble y muy leal cibdad de Sevilla, por Reynar-
do Ungut Alimano, y Estanislao Polono: compañeros
En el año del nacimiento del señor Mill quatroçientos
y nouenta y vno años, a veinte y ocho dias del mes de
Mayo.



Colofón medieval con iniciales de los im-
presores. Obra de Sén Sevilla, Meinardo
Ungeut y Estanislao Polono (Biblioteca
de México, Ciudad de México).



Colofón de un libro
de AlHakam II Córdoba,
915- id., 976). Califa
de Córdoba (961-976).

ESTE
LIBRO DE
CRONICAS
FESTIVAS:
**DE PALERMO A
MONTPARNASSE**
DEL ESCRITOR
Y DIBUJANTE
ALEJANDRO SIRIO.
QUE LAS ILUSTRO CON
CERCA DE 3.000 ESBOZOS
LLEVA UN
PROLOGO UNICO DE
SUS AMIGOS LOS POETAS:
FRANCISCO LUIS FERNANDEZ
ADALBERTO HERNANDEZ-CID
ANTONIO PEREZ-VALIENTE
DE MOCTEZUMA
ENRIQUE MENDEZ CALZADA
ALVARO MELIAN LAFINUR
MANUEL MUJICA LAINEZ
HORACIO REGA MOLINA
LEOPOLDO MARECHAL
EDMUNDO MONTAGNE
FERNANDEZ MORENO
LEOPOLDO LUGONES
AMADO VILLAR
LUIS GASRCIA
Y EDUARDO
DEL SAZ
Y
ESBOZARONLE
SENDOS RETRATOS
LOS AMIGOS Y ARTISTAS:
JUAN CARLOS HUERGO
JULIO MALAGA GRENET
ENRIQUE DE LARRAGANAGA
ALFREDO SIGATI - ARTECHE
GASTON JARRY - RAUL MANTEROLA
LUIS SEONE - MIGUEL PETRONE
CARLOTA STEIN - ADOLFO MONTERO
JUSTO BALZA - SAVEIRO LOTTITTO
Y ALEJANDRO SIRIO ALVAERZ STEIN

**ACABOSE DE IMPRIMIR EN BUENOS AIRES, EN LOS
TALLERES GRAFICOS DE G.M.O. KRAFT LTDA.
A LOS QUINCE DIAS DEL MES DE NOVIEMBRE
DE 1948, BAJO LA DIRECCION DE D. ALBERTO
KRAFT. IMPRIMIENDOSE 115 EJEMPLARES DE
LUJO EN PAPEL VERJURADO SUECO DE NTL
TROEDSON Y COMPANIA, COTEMBURGO,
NUMERADOS DEL 1 AL 115. RESERVANDOSE**

EL EDITOR
LOS ULTIMOS
15 EJEMPLARES,
Y DE 3.200 EJEM-
PLARES EN
PAPEL OFF-
SET CROMO
NUMERADOS
DEL 116 AL
3.315 SIN N-
DO LOS
2000 ULTI-
MOS
FUE-
RA
DE CO-
MERCIO

LXX

Colofón del libro: De Palermo a
Montparnasse de Alejandro Sirio
(noviembre de 1948).

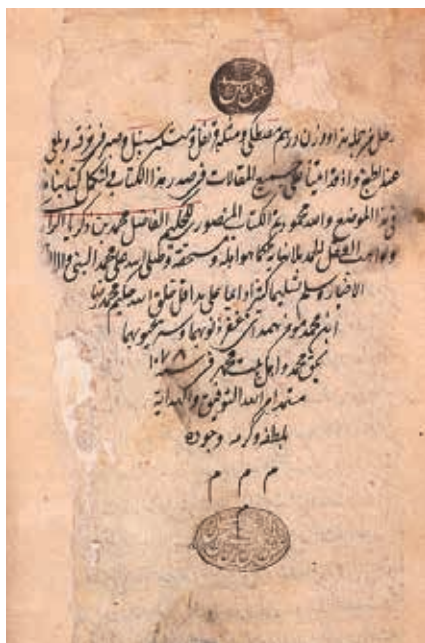


VIÑETAS, GRABADOS DE LAS CABECERAS
Y OTROS MOTIVOS Y ORNAMENTOS
DE ESTE VOLUMEN PROCEDEN DE LA EDICIÓN
IMPRESA EN MADRID EN 1780,
OBRA MAESTRA DE JOAQUÍN IBARRA,
DISPUETA, «CORREGIDA» Y PUBLICADA
A INICIATIVA Y A EXPENSAS
DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

Colofón

El colofón es una anotación generalmente en la última página de un texto, donde se detallan los datos de la publicación tales como nombre de la imprenta, nombre y domicilio del impresor, lugar, fecha (que consta de día, mes, año, santo del día, conmemoración o efemérides señalada) y tiraje.

Al final del cuerpo de la obra se halla un último párrafo denominado colofón, elemento heredado de los manuscritos medievales. Se distingue por ser la fuente de información más importante en los incunables (*libros impresos con tipos móviles*), pues contiene el título exacto de la obra, el autor, lugar de impresión y la fecha, en la que se expresa el día, mes y año. En algunos colofones se encuentra, además, la marca del impresor o su emblema, ambos se empleaban para identificar gráficamente al impresor. Junto a la marca, a veces hay algunos dísticos (*estrofa clásica de dos versos*) que alaban la obra o al autor.



Colofón del Libro de Medicina de Razi.

© 1997 Edizioni Gabriele Mazzotta
Foro Buonaparte 52 - 20121 Milano

© 1997 Cinémathèque Française, Paris

ISBN 2-900596-18-1

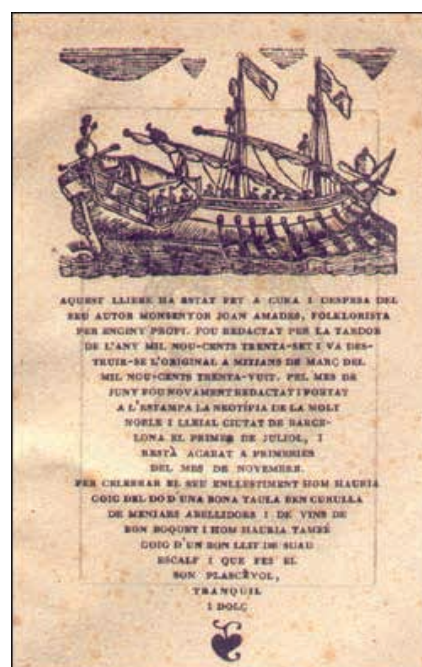
Tous droits réservés
Imprimé en Italia



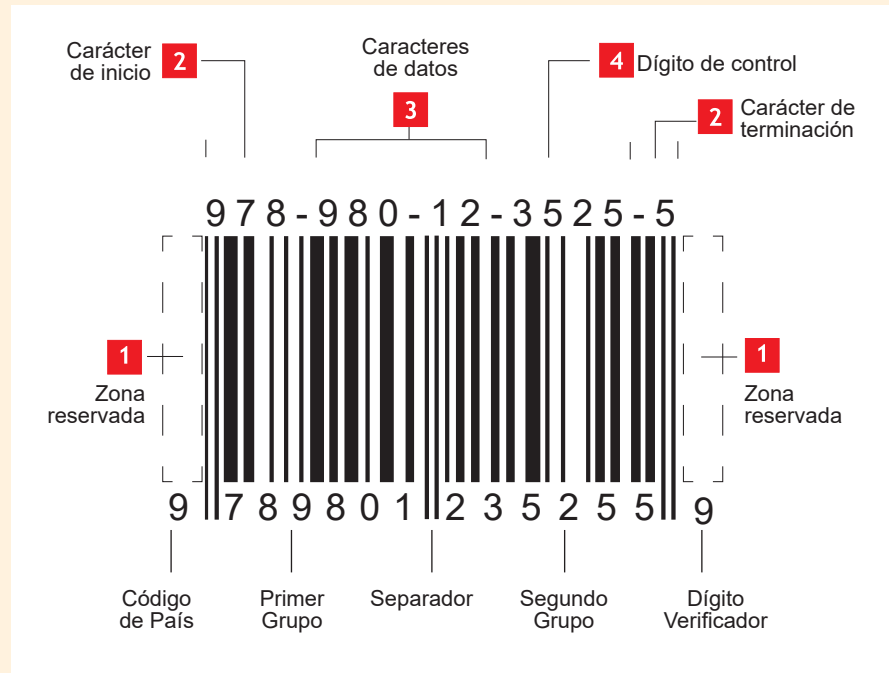
<http://parnaseo.uv.es>

Este libro se terminó de imprimir en los talleres de Grafifor, c.a. en el mes de agosto de 2007, con un tiraje de 1000 ejemplares. Se utilizó papel Mando Ceramy 24 gramos y cartulina sulfato 12 Maracibo-Venezuela.

Este libro se terminó de imprimir en noviembre del año dos mil seis en los talleres de Graficas Lauki. En su diseño se utilizaron tipos de familias AGaramod y GillSam. Impreso en papel hansmatte de 60 gramos. Se imprimieron dos mil ejemplares. Cracas-Venezuela.



www.bibliofilia.com



Estructura de códigos de barra

Módulo: Es la unidad mínima o básica de un código. Las barras y espacios están formados por un conjunto de módulos.

Barra: El elemento (oscuro) dentro del código. Se hace corresponder con el valor binario 1.

Espacio: El elemento (claro) dentro del código. Se hace corresponder con el valor binario 0.

Carácter: Formado por barras y espacios. Normalmente se corresponde con un carácter alfanumérico.

ISBN

(International Standard Book Number)

es.wikipedia.org

(En español, “número de libro estándar internacional”), abreviado **ISBN**, es un identificador único para libros, previsto para uso comercial. Fue creado en el Reino Unido en 1966 por las librerías y papelerías británicas W. H. Smith y llamado originalmente *Standard Book Numbering* (en español, “numeración estándar de libros”), abreviado **ISBN**. Fue adoptado como estándar internacional ISO 2108 en 1970.

En publicaciones periódicas como revistas, se usa el Número Internacional Normalizado de Publicaciones Seriadas (ISSN, *International Standard Serial Number*).

Descripción

El ISBN de diez dígitos.

Hasta la reforma que entró en vigor en 2007, cada edición y variación (excepto las reimpressiones) de un libro recibía un **ISBN** compuesto por 10 dígitos de longitud, y dividido en cuatro partes:

1. El código de país o lengua de origen,
2. El editor,
3. El número del artículo,
4. Un dígito de control.

Estas partes tienen distintas longitudes y generalmente están separadas por guiones. Sin embargo, estos guiones no son imprescindibles, ya que se utilizan prefijos para asegurarse de que dos códigos no puedan comenzar de la misma forma.

En caso de usarse, tiene que estar situado correctamente; no obstante, no son suficientes, ya que hay distintas agencias responsables de la asignación de **ISBN**, y no hay ninguna lista actualizada disponible en *isbn.org*.

El código de país es 0 o 1 para países de habla inglesa, 2 para países de habla francesa, 3 para países de habla alemana, 84 para España, etc. El sistema original **ISBN** carecía del código de país, pero anteponiendo un 0 a un número **ISBN** de 9

dígitos se creaba un **ISBN** válido. El código de país puede tener hasta 5 dígitos de longitud; por ejemplo, el 99936 se usa para Bhutan. Se puede consultar la lista de **ISBN** por países.

El número del editor es asignado por la agencia nacional del **ISBN**, y el número del artículo es elegido por el editor.

Los editores reciben bloques de **ISBN** más grandes de los que se espera que necesiten; un editor pequeño puede recibir **ISBN**, que consistan en un dígito para el idioma, siete dígitos para el editor y un solo dígito para los artículos individuales. Una vez que termine ese bloque puede recibir otro, con un número de editor diferente. Por lo tanto, a veces diferentes números de editor corresponden en realidad al mismo.

El dígito de control de un **ISBN**, se puede calcular, multiplicando cada dígito del **ISBN**, por el lugar que ocupa dicho dígito, en la secuencia numérica (multiplicando el primero por la izquierda por 1, el siguiente por 2, etc.); y luego tomando la suma de estas multiplicaciones y calculando la suma de módulo 11, con «10» representado por el carácter «X».

El ISBN de trece dígitos.

Debido a la escasez existente en ciertas categorías del **ISBN**, la organización de estándares internacional, adoptó implantar un **ISBN**, de trece dígitos desde el 1 de enero de 2007. Esta actualización pone a la par el sistema del **ISBN**, con el sistema de códigos de barras UPC. Hay un documento de preguntas frecuentes (*en inglés*) sobre este cambio. Los **ISBN**, existentes se prefijan con «978» (y el dígito de control será recalculado); cuando se agoten los **ISBN** «978», se introducirá el prefijo 979. Cabe señalar la poca probabilidad de que coincidan los números de identificación del editor asignados en los **ISBN** «978» y «979».

Muchos libreros, incluyendo Barnes & Noble, han optado por eliminar el uso de **ISBN**'s a partir de marzo de 2005. En

su lugar, han adoptado el estándar más universal **EAN**, puesto que éste, se aplica a todos los soportes y no sólo a los libros. No está claro cómo afecta esta decisión, a la mejora prevista del **ISBN**.

Formato EAN usado en códigos de barras.

Actualmente, el código de barras que se encuentra en la contraportada de los libros (o tras la cubierta en las ediciones de bolsillo) es de formato EAN13; pueden ser «Bookland», es decir, con un código de barras aparte, que codifica cinco dígitos para la moneda y el precio de venta recomendado. Hay una descripción detallada del formato EAN13 (*en inglés*) aquí. El código «978» para libros se antepone al **ISBN** en los datos del código de barras, y el dígito de control se recalcula según la fórmula EAN13 (módulo 10, 1x y 3x aplicado en dígitos alternos).

Sistemas similares

ISBN

International Standard Book Number (número de libro estándar internacional)

ASIN

(Amazon Standard Identification Number) (o *Número de Identificación Estándar de Amazon*)

ISMN

(International Standard Music Number) (o *Número Estándar Internacional*)

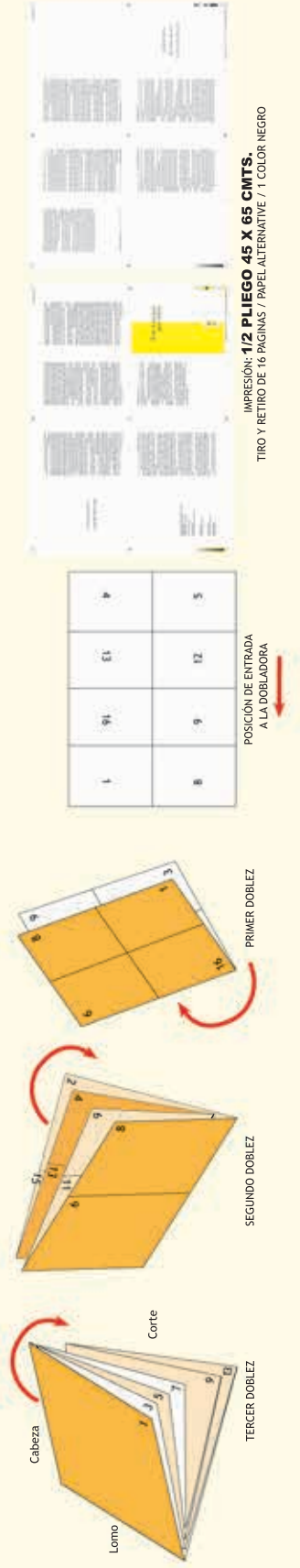
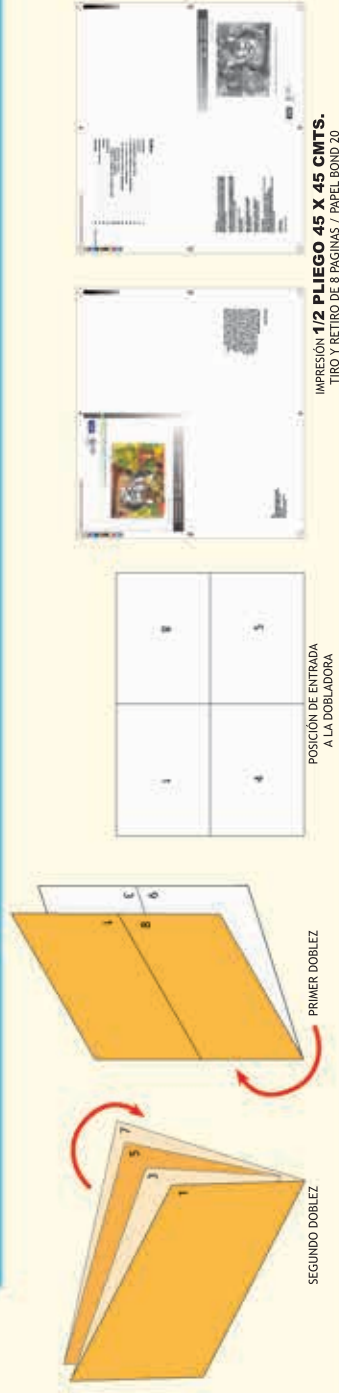
ISAN

(International Standard Audiovisual Number) (o *Número Audiovisual Estándar Internacional*)

IBSN

(Internet Blog Serial Number) o (*Número Serie de Blogs de Internet*)

Dobles más comunes en impresos



Imposición o compaginación de páginas

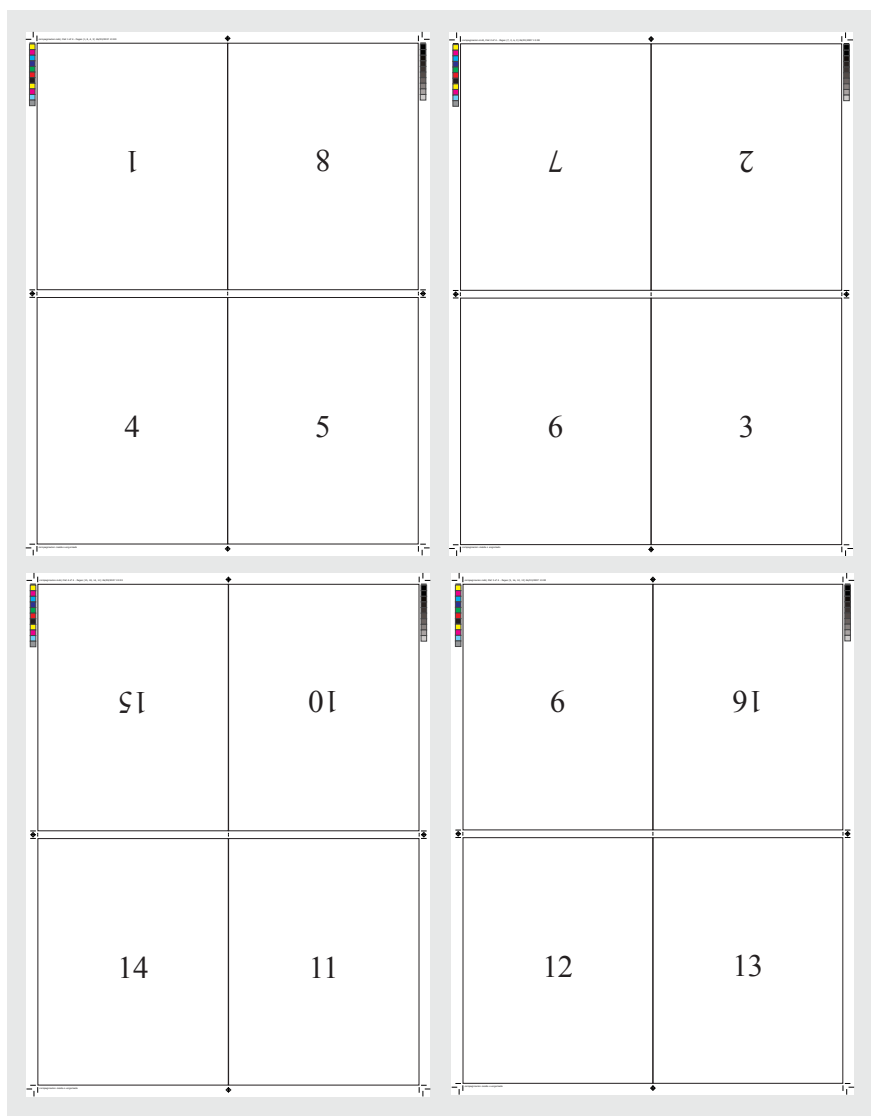
La imposición se puede hacer manual o digital con software de imposición, que se instala al maquetador o funcionan con programa de imposición de páginas.

Es necesario conocer el tamaño de la prensa y del impreso final, antes de escoger el tamaño correcto del papel.

La imposición o compaginación, es la asignación o ubicación de páginas, en el pliego de papel impreso; para poder hacerlo correctamente es necesario:

Dejar espacio para las pinzas, (en caso de que se utilice un sistema plano gráfico, como lo es el Offset). Dejando 1cm en la parte inferior, si vas a imprimir, (frente y vuelta, o tiro y retiro) puedes ahorrar colocando cabeza con cabeza, hacer todo lo posible, para que el mismo número de tintas, te quede del mismo lado para que así, el pliego sólo pase una vez.

Piensa cómo se van a doblar los pliegos o medios pliegos, y calcula el menor número para que salga más exacto.



Imposición para publicación engomada o cosida, de 1/8 = cuatro flat = a dos cuadernillos de 1/2 pliego de papel, impresos por ambas caras. } 1/2 pliego = 16 pag.

Imposición para publicación engomada o cosida, de 16avo = cuatro flat = a dos cuadernillos de 1/2 pliego de papel, impresos por ambas caras. } 1/2 pliego = 32 pag.

Engomado (Perfect Bound) y Cosido (Saddle Stitch).

Tener siempre en mente y pensar en el sistema de encuadernación, para dejar los márgenes necesarios de corte.

Cuadernillos. Se le llama al pliego o medio pliego de papel impreso y doblado, el número de hojas de cada cuadernillo, depende de su tamaño, un 32avo, 16avo, un 1/8 pliego del papel, de acuerdo al número de páginas tendremos igualmente el número de cuadernillos, impresas,

cosidas o engomadas, formando un volumen, con cubiertas de papel, cartón, tela, pergamino o piel.

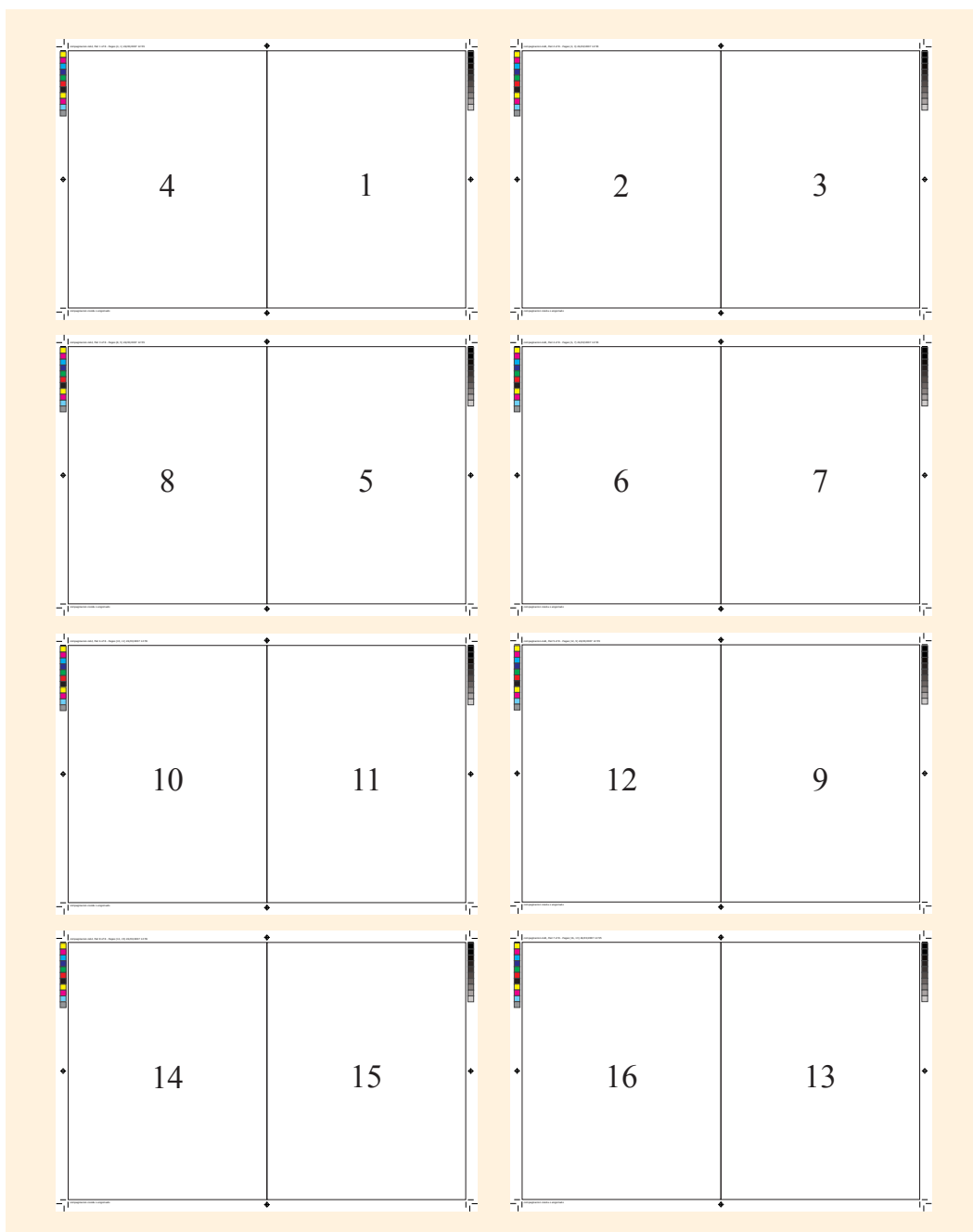
Cuando una obra consta de varios volúmenes, a cada uno de éstos se le denomina *tomo*. Cuando un libro es de poca extensión, se llama *opúsculo* (Obra científica o literaria de poca extensión).

Cada una de las copias de un original impreso, recibe el nombre de *ejemplar*.

Por su forma, el libro puede ser vertical, horizontal, apaisado, prolongado o vertical, si el alto es mayor que el ancho, horizontal o apaisado, cuando su ancho es mayor que su alto.

En su parte externa, el libro consta de cubiertas o tapas, corte y lomo.

Cubiertas. El forro de un libro cuando es una simple cartulina. Cuando las cubiertas son de cartón recubierto de papel, tela o



Imposición engomada de un 1/8.

En un 1/4 de pliego = ocho flat = a cuatro cuadernillos, impresas por ambas caras.

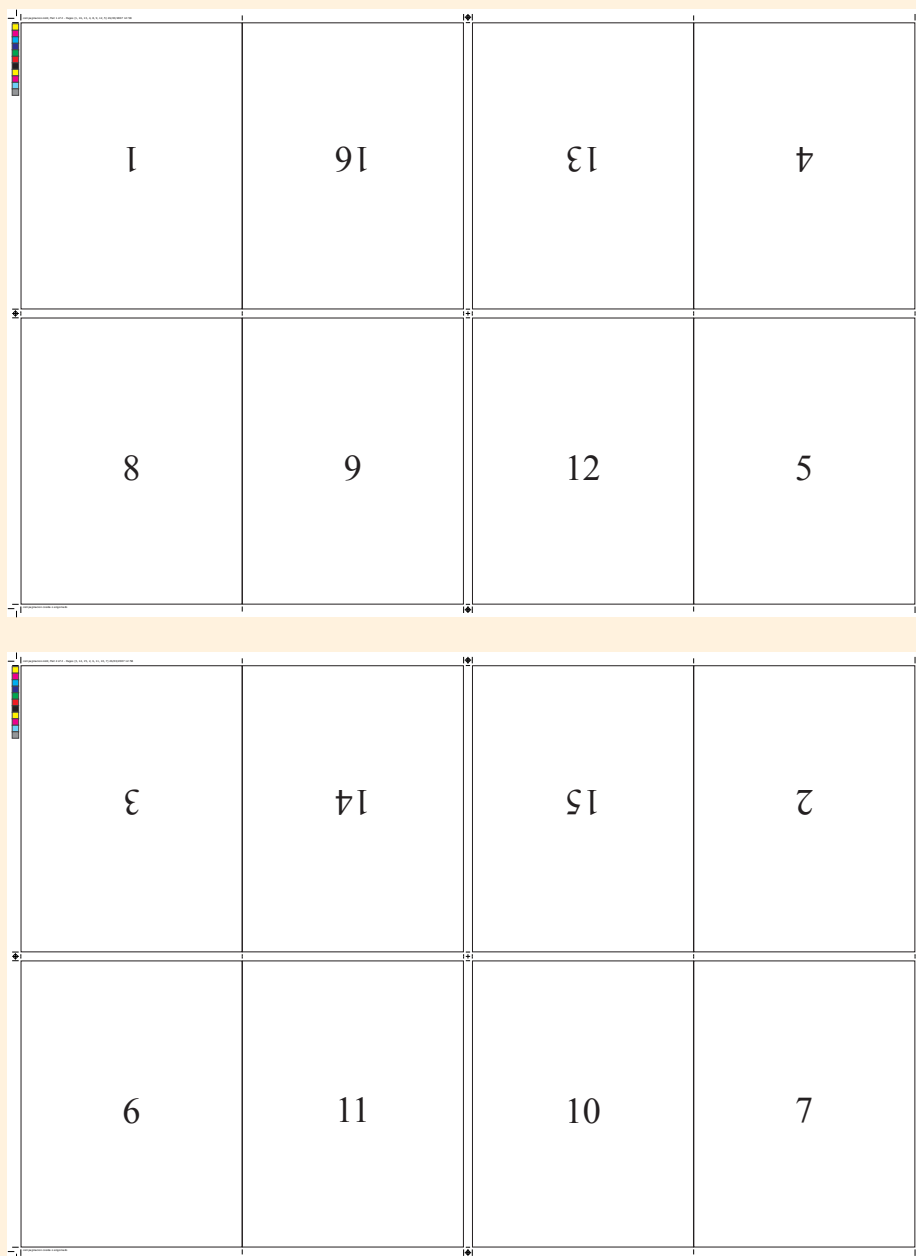
piel, reciben el nombre de tapas. Corte es la superficie que presentan al exterior, las hojas del libro cerrado. Lomo es la parte del libro por donde se cosen o pegan, los pliegos con la cubierta o tapa. En el lomo se suelen imprimir, el título del libro con varias indicaciones. En los libros encuadernados en piel, se imprimen en uno o más recuadros de piel que se pegan al lomo; estos recuadros se llaman tejuelos, también recibe este

nombre la impresión, que se hace directamente sobre el lomo.

Editor: la persona que cuida de la publicación.

Editorial: es la responsable de la impresión y difusión de los libros. La industria editorial soluciona las dificultades económicas y técnicas, que casi siempre impiden a los autores, el publicar sus trabajos.

Edición: a una obra cualquiera sometida a la serie de operaciones necesarias, para su publicación, también se denomina así, el conjunto de ejemplares de un libro, impresos de una sola vez. Las ediciones, por su presentación tipográfica, pueden dividirse en ediciones de bibliófilo o de lujo, ediciones normales, y ediciones económicas o de batalla.



Imposición grapada de un 16avo.

En 1/2 de pliego = dos flat = a un cuadernillo, impresas por ambas caras.

Acabados

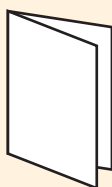
El proceso de impresión no termina cuando el papel sale con la imagen impresa, después de eso, todavía hay que hacer todos los acabados para que el impreso quede como estaba planeado, estos acabados pueden ser cortes, dobleces, encuadernación o barnices, etc.

Dobleces

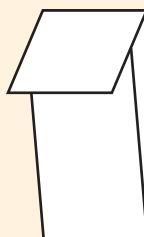
Acuérdate que si quieres hacer un impreso que vaya doblado (díptico, tríptico, panfleto, invitación, etc.), tienes que saber de antemano cómo lo vas a doblar para poder hacer bien las imposiciones: a continuación una lista de los dobleces más comunes.

Dobleces Estándar

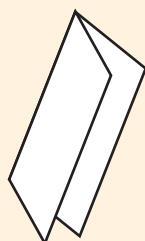
4 páginas,
1 doblez horizontal



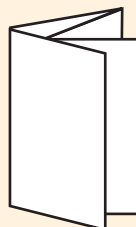
4 páginas con flat,
2 dobleces paralelos



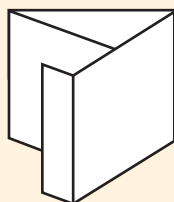
4 páginas,
1 doblez vertical



8 páginas con flat,
3 dobleces paralelos



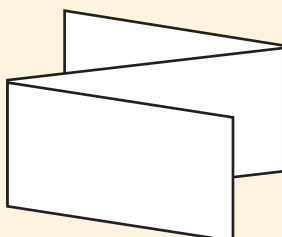
6 páginas con flat,
3 dobleces paralelos



8 páginas,
3 dobleces paralelos



6 páginas,
2 dobleces en acordeón



Ediciones de lujo: en las que únicamente se mira la mejor presentación, dentro de unas normas convencionales, sin atender el costo, máximo, si la edición es limitada como suelen ser las de bibliófilo.

Ediciones normales: en las que se procura armonizar con discreción la presentación.

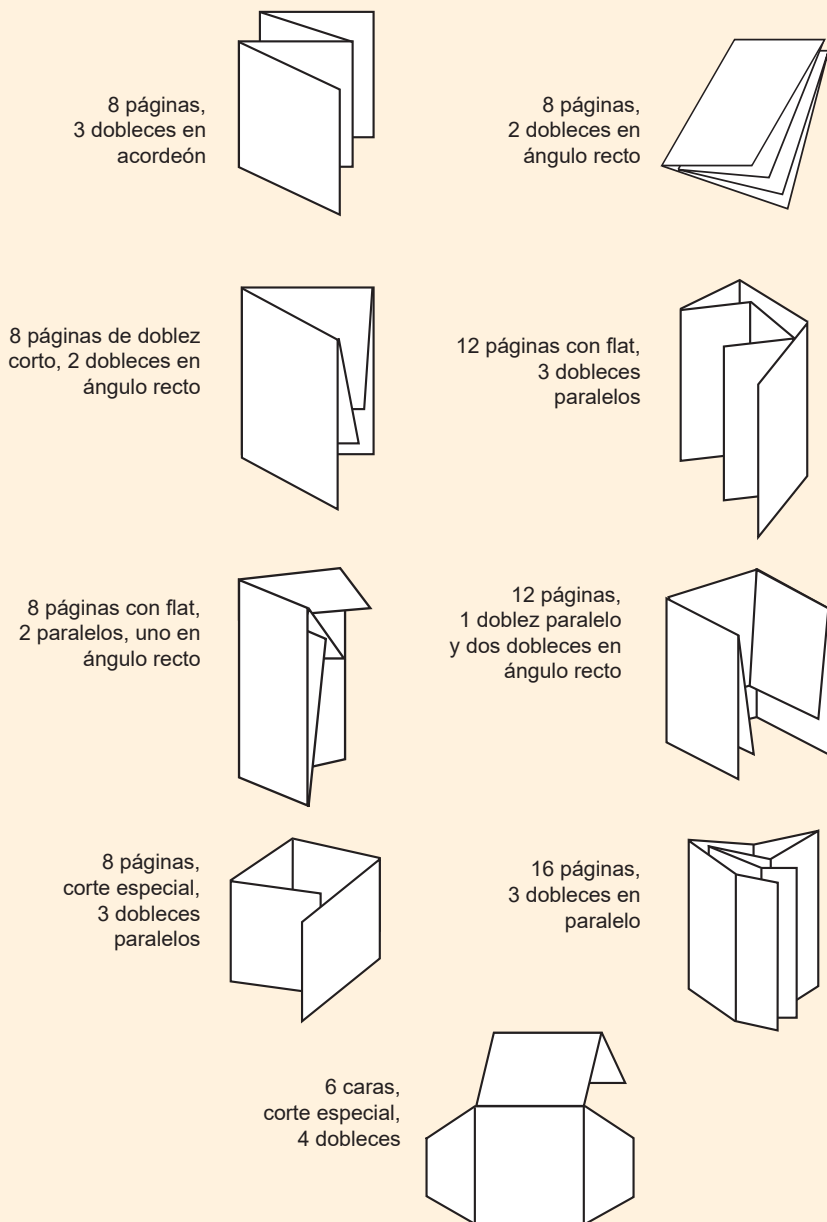
Ediciones económicas: en las que se atiende particularmente a la reducción mínima del precio, descuidando los detalles de presentación, no estrictamente necesarios.

Proyecto del libro: una de las cosas más difíciles de la tipografía, es proyectar un libro, sobre todo, ciertos libros complicados, en que intervienen tipos de diversos cuerpos, grabados, estados, notas, etc., la complejidad en el libro es realizar su composición y ajuste conforme a las normas clásicas; modernamente, sin embargo, se dan a ciertas obras disposiciones libres y caprichosas. En un taller montado según las exigencias modernas, habrá el diseñador, o director de arte, que es el profesional gráfico, cuyo cargo es proyectar los libros y revistas, con las exigencias del autor y editor, y una vez estudiado el carácter de la obra. Él es el verdadero artista que presenta la sección de la maqueta, final hasta en sus mínimos detalles: tamaño y colocación de grabados, elección de titulares, cálculo del número de líneas de los diversos cuerpos que entran en las páginas y arras; y a este boceto se sujetarán todas, así los compositores mecánicos como los ajustadores.

Para la ejecución de la maqueta se empieza por doblar un pliego de papel del tamaño del libro y sobre él, recordando lo que cortará la guillotina, se estudia, como veremos en el capítulo siguiente, el espacio que deben ocupar la página de texto, y los márgenes, y su conveniente disposición. Determinadas estas superficies, se traza un rectángulo que señale el lugar del texto o caja, y en él, se observa la conveniencia de adoptar uno u otro cuerpo, después de haber calculado la proporción entre algunas líneas del original. y las mismas, ya compuestas.

Si hubiera arras, es decir, grupos de líneas a diversas medidas, por exigirlo los tamaños de las ilustraciones, se calculará también la capacidad de cada arras. Se determina la disposición de las ilustraciones, títulos, folios, etc., en conformidad con el estilo y características de la obra, y así, se procede con todas las páginas, sin olvidar la importancia que tiene, el considerar siempre las dos páginas enfrentadas, par e impar, porque único es el conjunto y único es el efecto que percibe la vista, al abrir el libro.

Revisión tipográfica del original. El original debe ser revisado escrupulosamente por el autor, correctores u otra persona competente, antes de empezar a diseñar. Raramente se puede omitir esta revisión, sobre todo, si la obra es manuscrita o mecanografiada, porque son muchos los detalles que deben observarse, para conseguir uniformidad en todo el libro y evitar repeticiones, o cambios en los textos. Las clases de papel para ediciones, son variadas y en ellas se deben considerar, el tamaño, el peso, la calidad y el color.



Doblado de cuadernillo para libros y revistas tres dobleces.

El doblez (lomo) de un cuadernillo siempre quedara del lado izquierdo, la cabeza parte superior, el pie parte inferior y corte lado derecho.

Cuadernillo para páginas tamaño 1/8vo.

1/4 de pliego (46x31 cm.) = 4 páginas

1/2 pliego (64x46 cm.) = 8 páginas

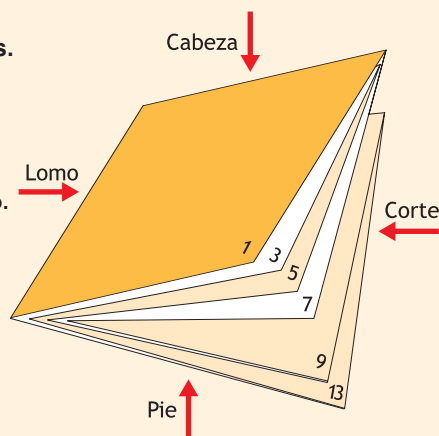
1 pliego (94x64 cm.) = 16 páginas

Cuadernillo para páginas tamaño un 1/6avo.

1/4 de pliego (46x31 cm.) = 8 páginas

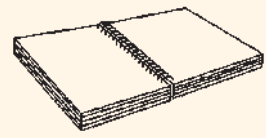
1/2 pliego (64x46 cm.) = 16 páginas

1 pliego (94x64 cm.) = 32 páginas



Tipos de encuadernación

Dejar, siempre el margen interno en el encuadernado más ancho, que llevará cada impreso, tener en cuenta también la resistencia que te ofrezca cada tipo, para que vaya de acuerdo, con el uso que, tenga el impreso.



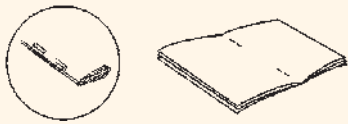
Espiral metálica.



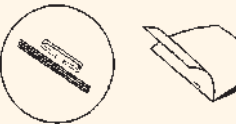
Compaginación para encuadernación cosida o engomada (Perfect Bound)

Impresión de dos falt, o tiro y retiro para un libro 15 x 22 cm. (16avo), en 1/2 pliego de papel. El flat 1 tendrá las páginas 1,16,13,4,8,9,12,5. El flat 2 tendrá las páginas 3,14,15,2,6,11,10,7. Cuando en el flat 1 aparecen las páginas **1 y 16** lo que quiere decir que este libro será engomado o cosido (hilio), **la numeración**

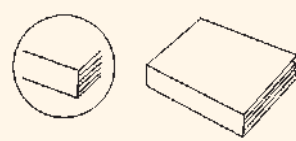
Engrapado a caballo.



Engrapado en tándem.



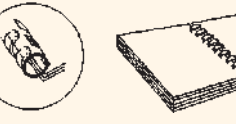
Encuadernado engomado.



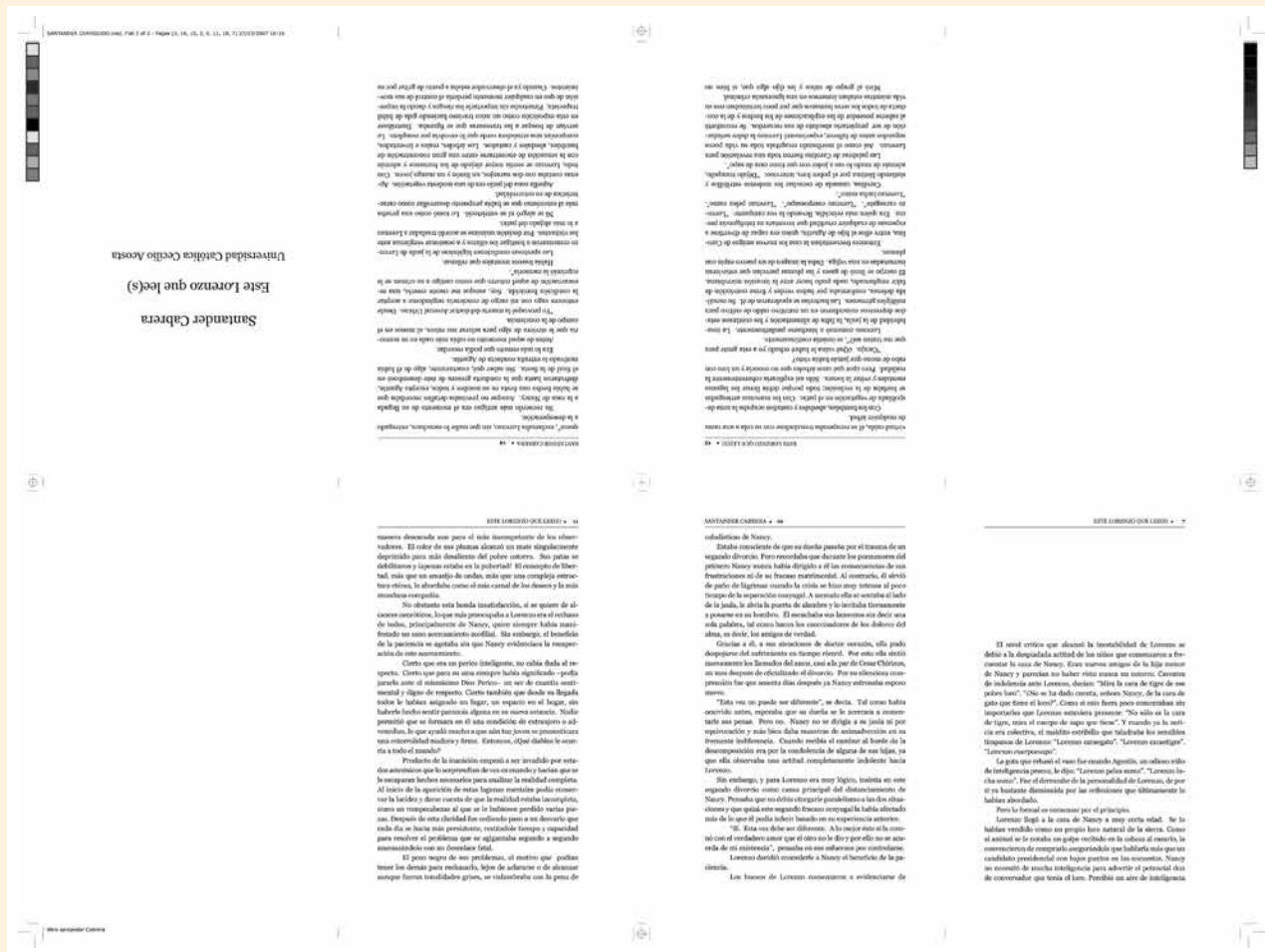
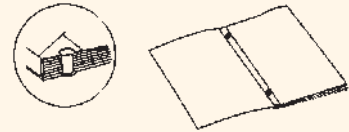
Wire-O.



Engrapado plástico.



Encuadernado con postes.



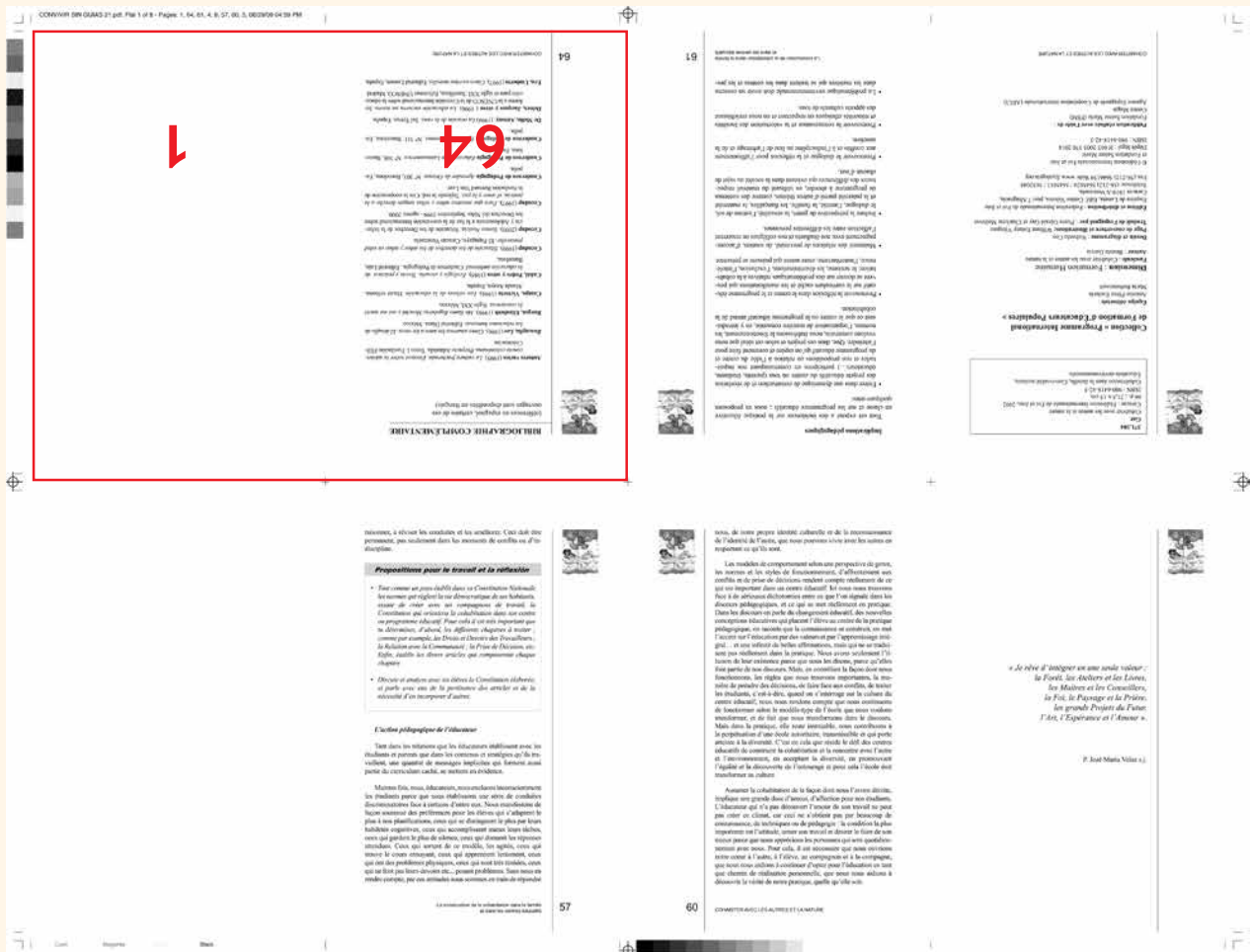
será consecutiva, el cuadernillo 1, tendrá la página 1 y 16 en la parte superior izquierda; el segundo cuadernillo seguirá del 17 a la 32, y así sucesivamente, hasta completar el número de páginas del libro. Cada flat tiene 8 páginas, al estar impresas por ambas cara, serán 16 páginas y de esta formara quedará armado el primer cuadernillo.

Impresión de un libro 15 x 22 cm. (16avo) en diferentes máquinas.

16 avo.	1/4 de pliego.	tiro y retiro.	8 página.
	1/2 pliego.	tiro y retiro.	16 páginas.
	1 pliego.	tiro y retiro.	32 páginas.

Flat = compaginación electrónica

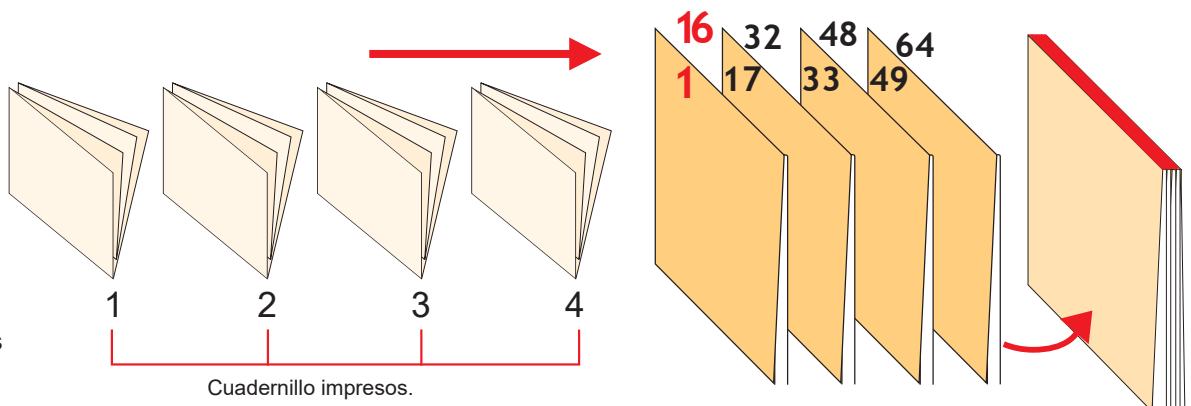
Tiro y retiro = a impresión.

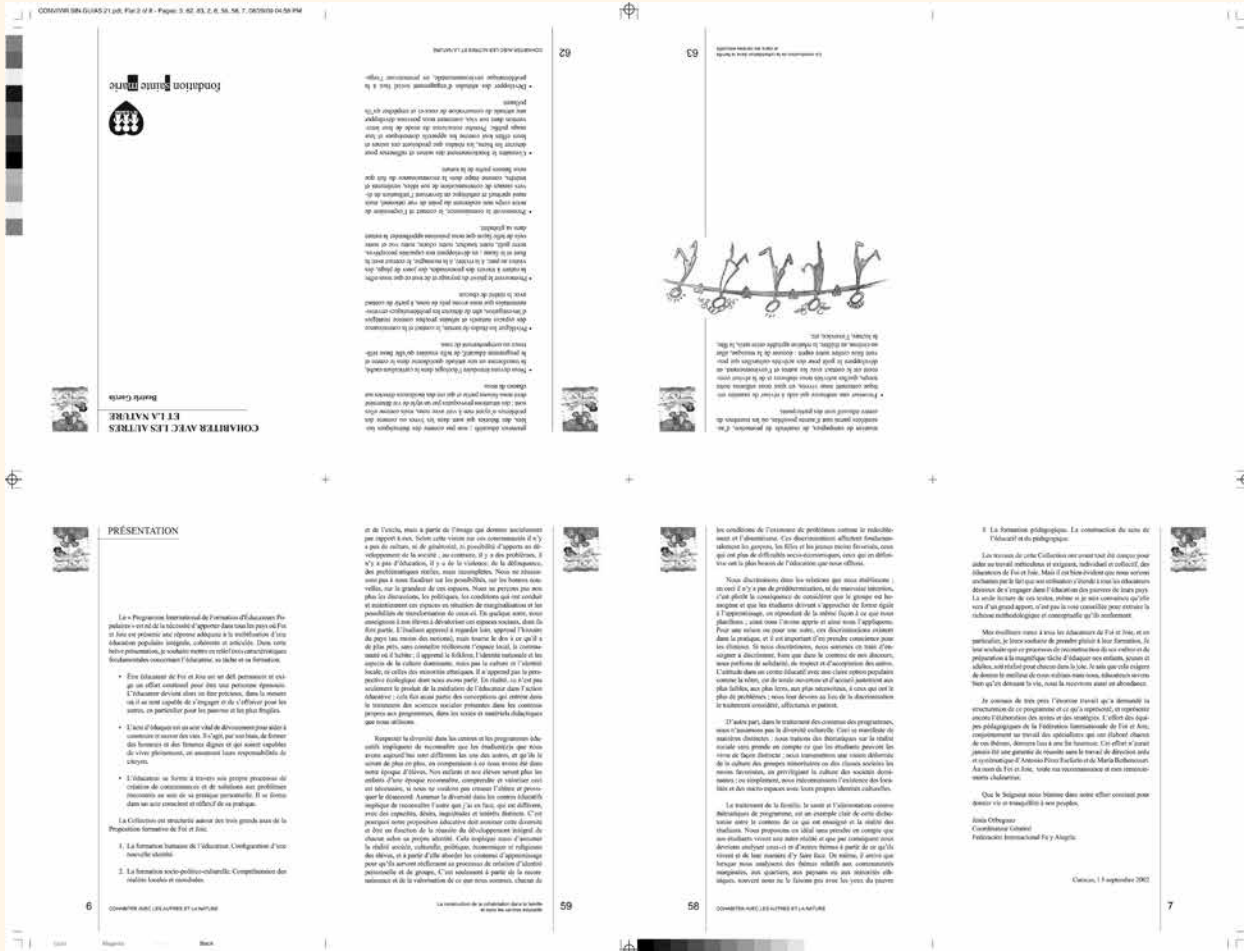


Compaginación para encuadernación, grapado, caballo o caballete (Saddle Stitch).

Impresión de dos flat, o tiro y retiro para un libro tamaño 16avo (15 x 22 cm.), en 1/2 pliego de papel. El flat 1 tendrá las páginas 1,64,61,4,8,57,60,5. El flat 2 tendrá las páginas 3,62,63,2,6,59,58,7. Cuando en el flat 1 aparecen las páginas **1** y **64** quiere decir, que este libro será grapado, y la numeración será alternada, **el cuadernillo 1 tendrá de la**

Un libro o revista, engomada o cosida con hilo, no tendrá páginas centrales, la numeración (folios) en los cuadernillos es consecutiva.



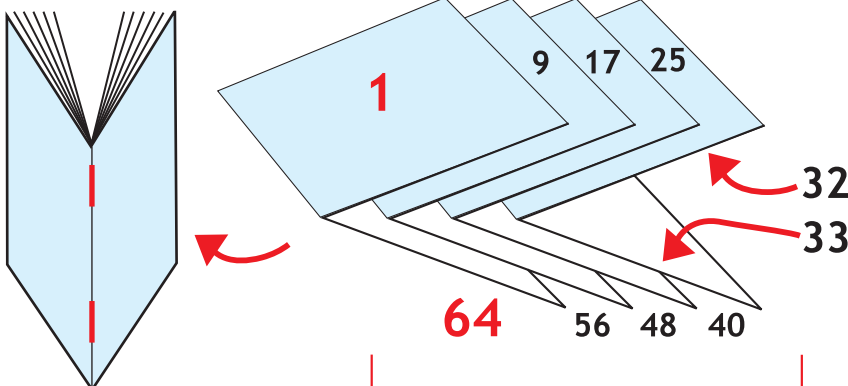


pagina 1 y 64 en la parte superior izquierda, y así sucesivamente hasta completar el número de paginas del libro. Cada flat tiene 8 páginas, al estar impresas por ambas cara, serán 16 páginas y de ésta forma quedará armado el primer cuadernillo.

Impresión de un libro 15x22 cm. (16avo) en diferentes maquinas.

16 avo	1/4 de pliego.	tiro y retiro.	8 páginas.
	1/2 pliego.	tiro y retiro.	16 páginas.
	1 pliego.	tiro y retiro.	32 páginas.

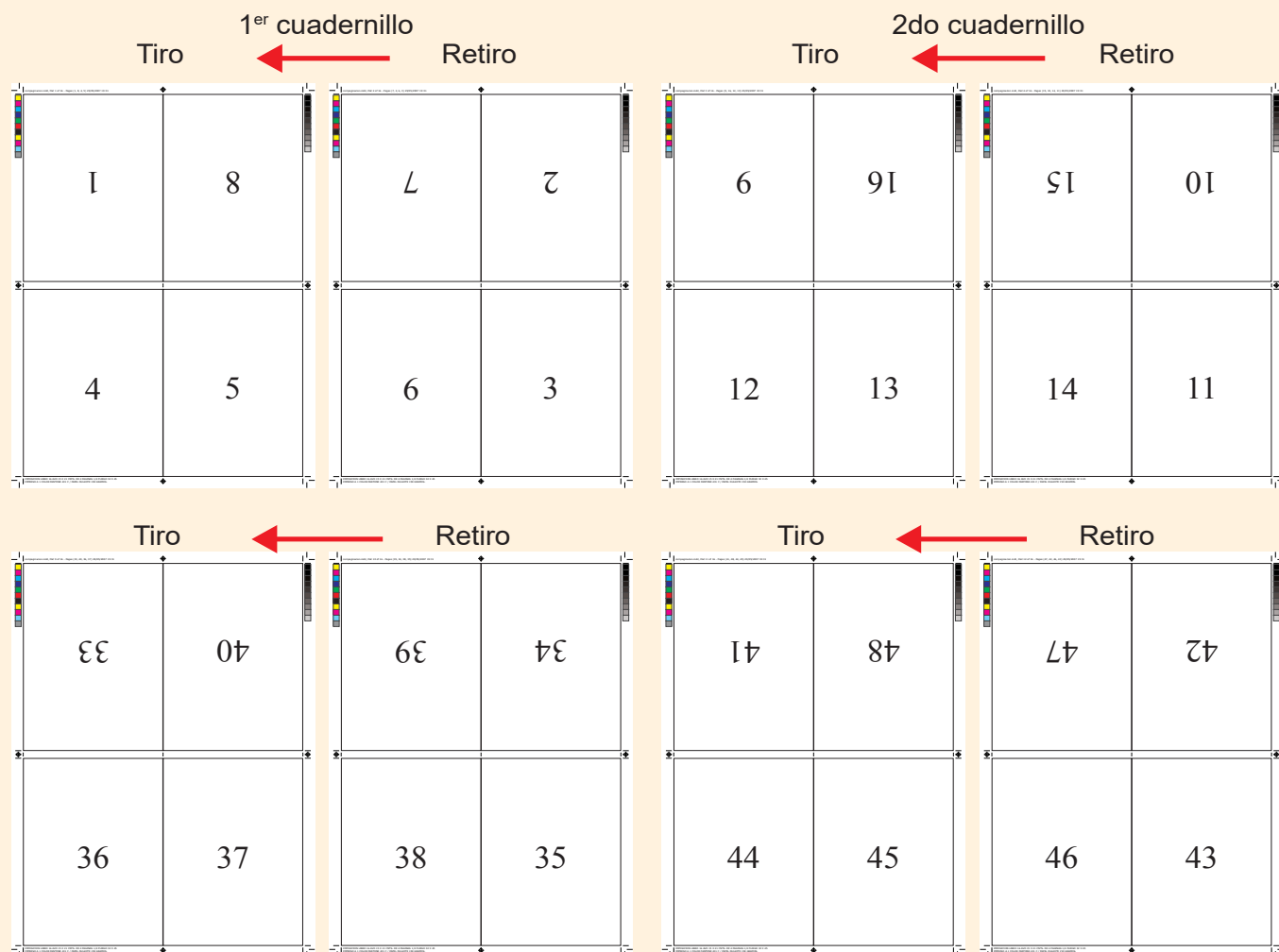
Flat = compaginación electrónica
Tiro y retiro = a impresión.



Cuadernillo impresos.

Páginas centrales, publicación de 64 páginas.

Un libro o revista grapada en el lomo tendrá páginas centrales, ya que la grapa divide la publicación en dos partes iguales.



Imposición e impresión para un libro de lomo cuadrado

Cosido / Engomado.

Cuadernillos con numeración consecutiva.

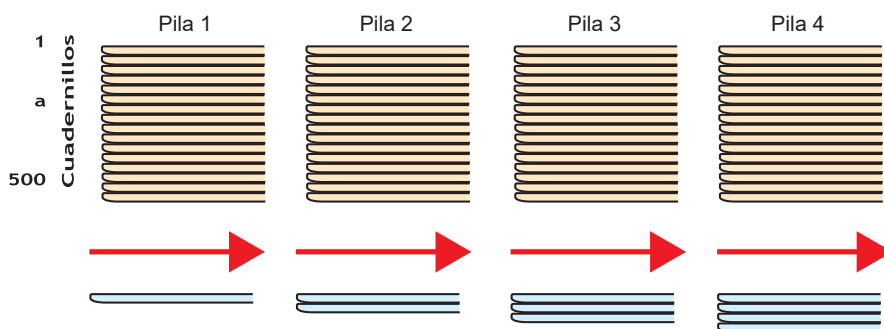
1er cuadernillo de 1,4,5,8,7,2,6,3,

2do de 9,12,13,16, 15,14,11,10,

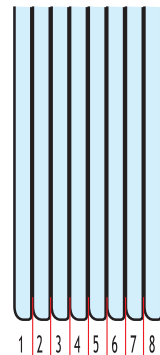
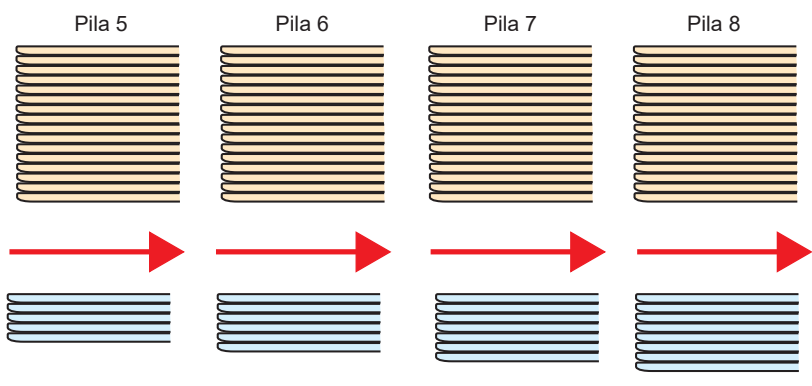
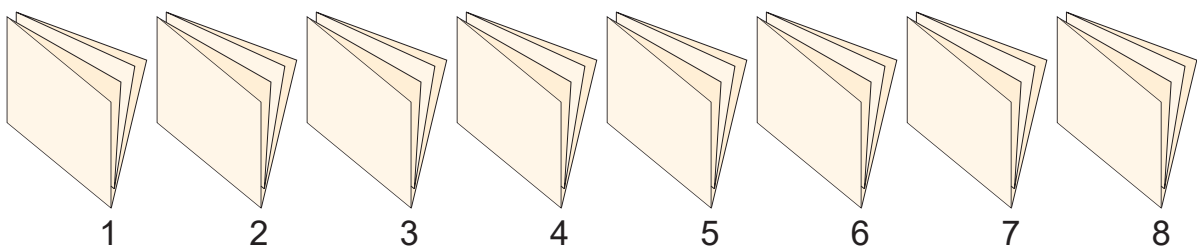
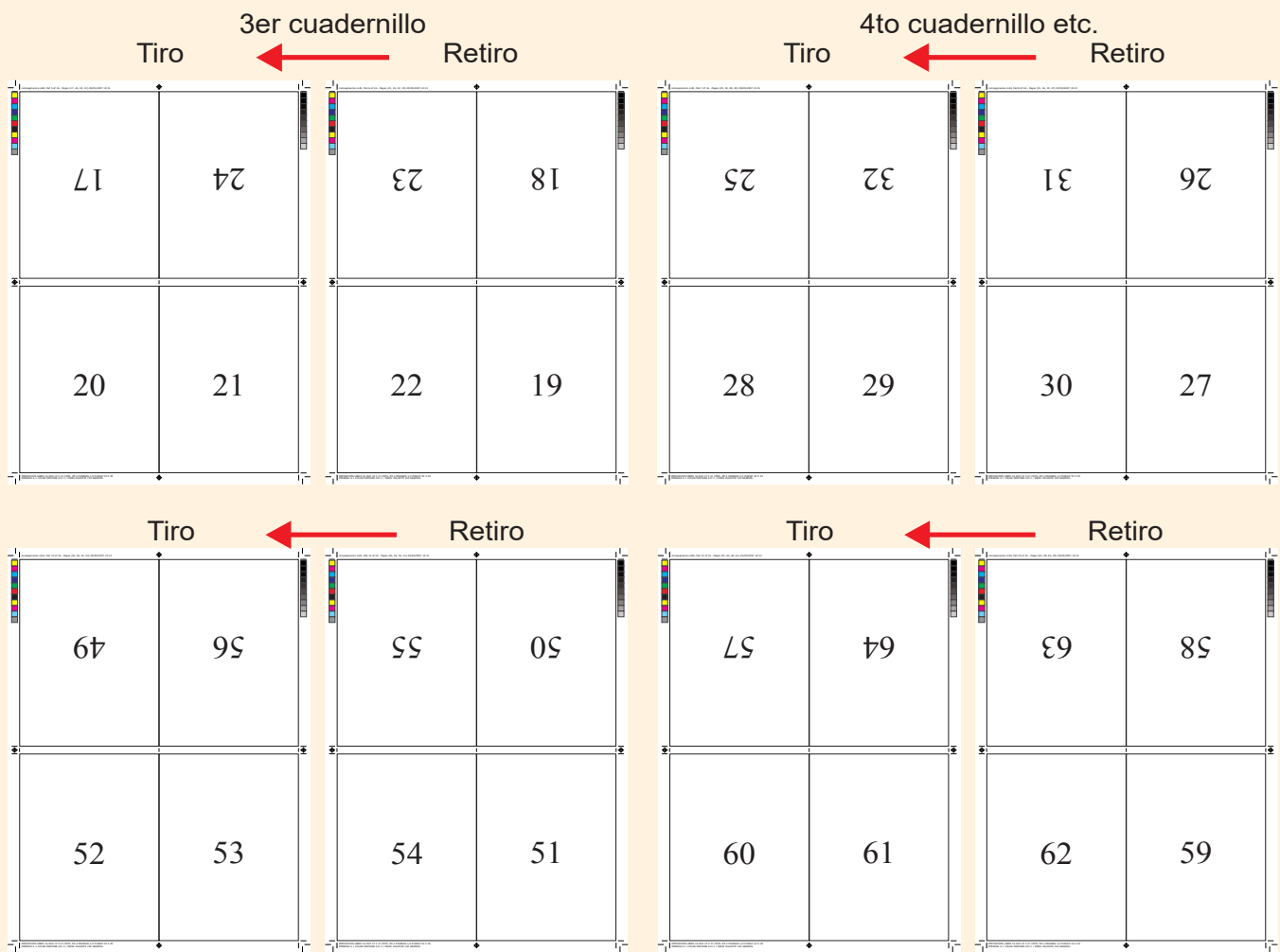
3er cuadernillo de 17,20,21,24,32,22,19,18 etc.

Publicación de 64 páginas,
tamaño 15 x 21.5 cm.
16 flat a un 1/4 de pliego de papel,
tiro y retiro.
8 cuartos pliegos de papel
impresos. por ambas caras

Secuencia de compaginación
manual para 500 libros.



Al impresor se le entrega una demasía de papel (dependiendo del impreso) casi siempre entre 50 y 100 para registrar los pliegos a la hora de la impresión.

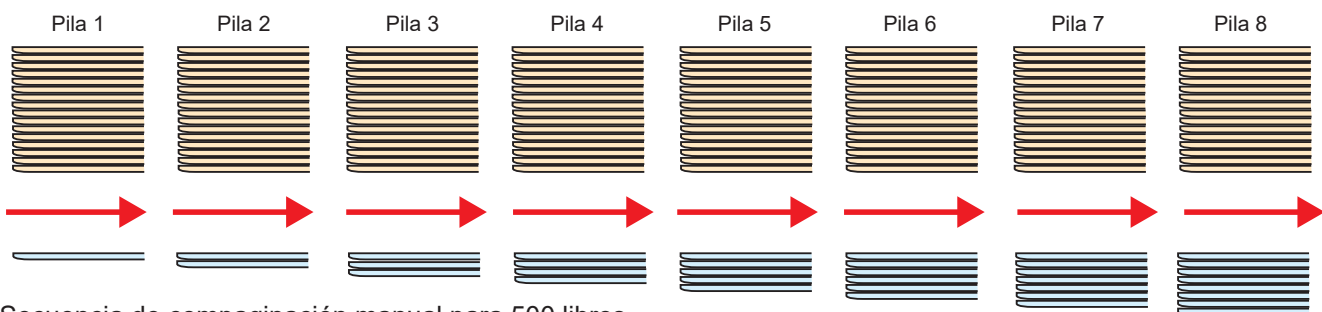
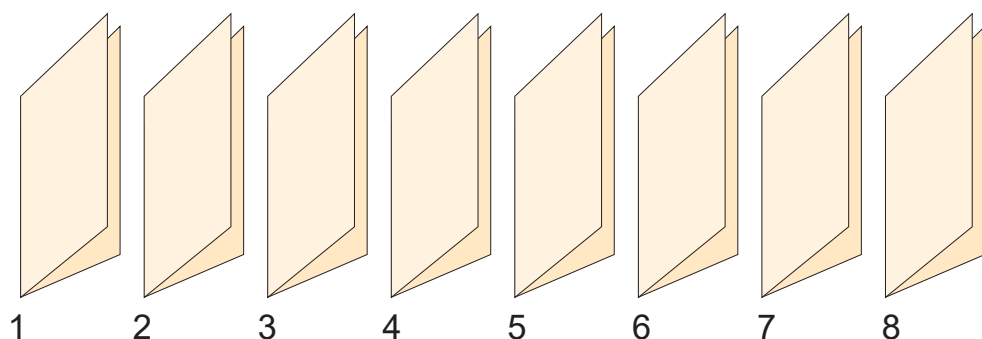


8 cuadernillos forman el bloque de un (1) libro de 64 páginas.

1 ^{er} cuadernillo		1 ^{er} cuadernillo		2do cuadernillo	
Tiro	Retiro	Tiro	Retiro	Tiro	
64	1	62	3	60	5
54	11	52	13	50	15
44	21	42	23	40	25
34	31				

Imposición e impresion para un libro de lomo cuadrado

Publicación de 64 páginas,
tamaño 15 x 21.5 cm.
16 flat a un 1/4
de pliego de papel, tiro y retiro.
8 cuartos pliegos de papel
impresos. por ambas caras

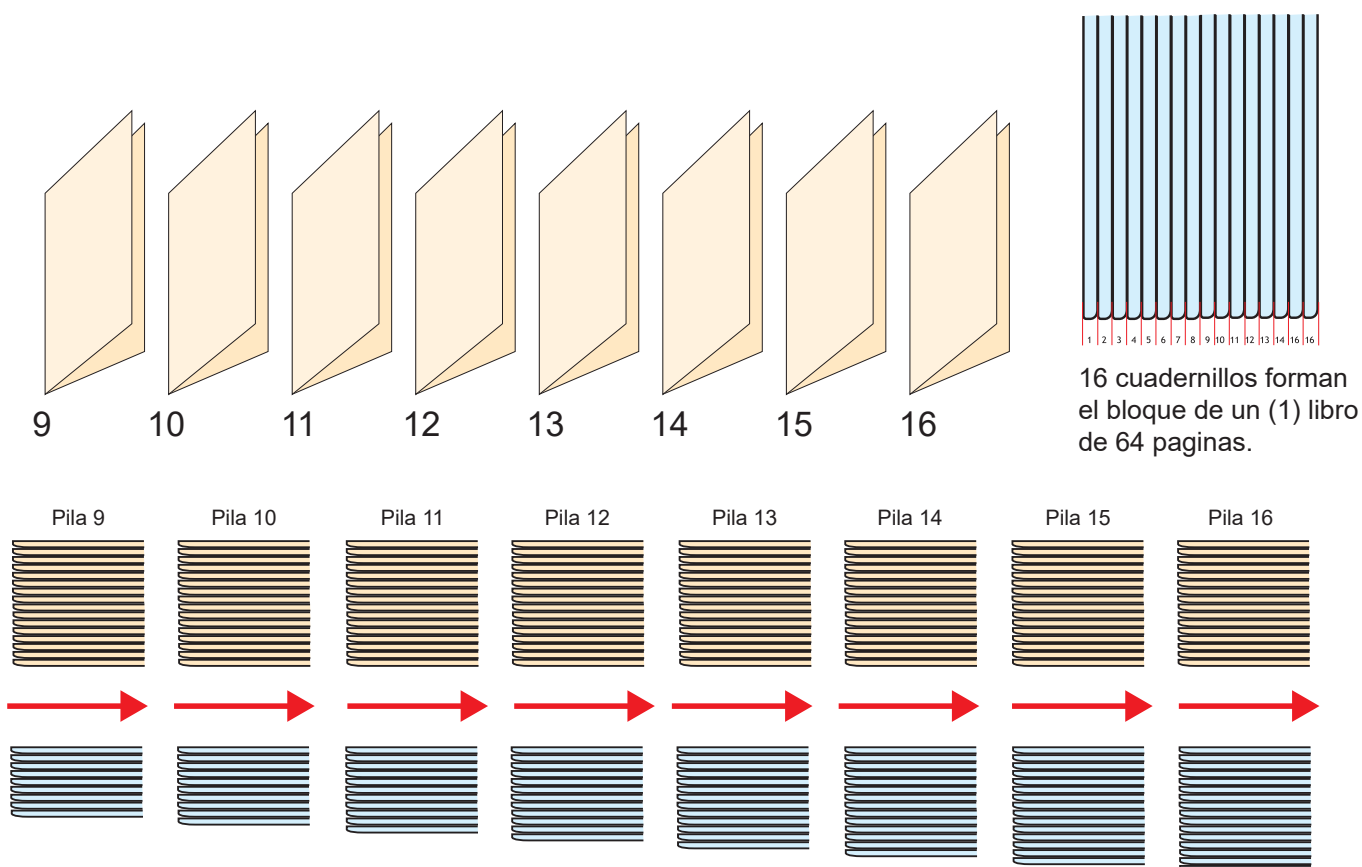


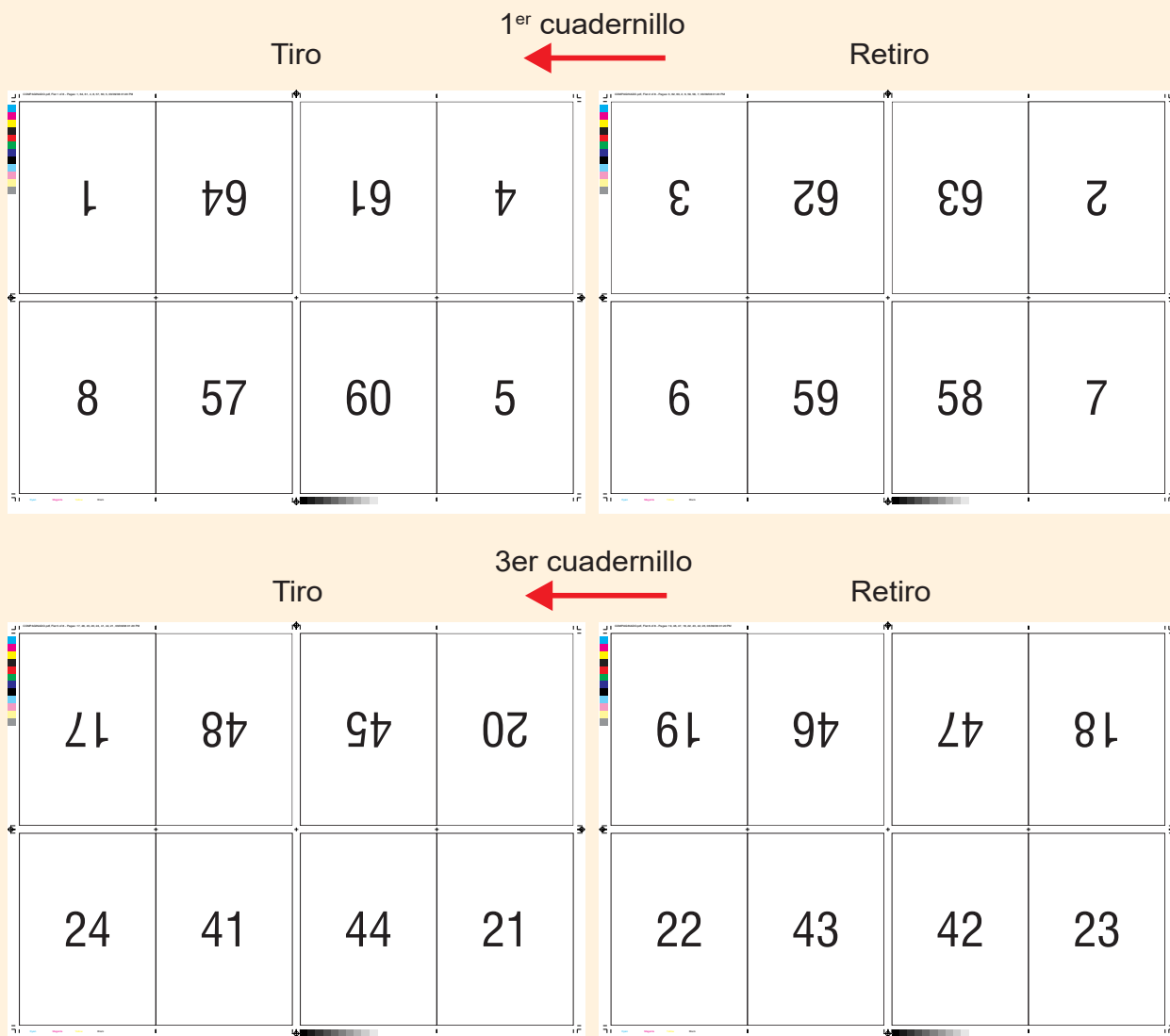
Secuencia de compaginación manual para 500 libros.

Al impresor se le entrega una demasía de papel (dependiendo del impreso) casi siempre entre 50 y 100 para registrar los pliegos a la hora de la impresión.

Retiro	3er cuadernillo		4to cuadernillo	
	Tiro ←	Retiro	Tiro ←	Retiro etc.
6 59	58 7	8 57	56 9	10 55
16 49	48 17	18 47	46 19	20 45
26 39	38 27	28 37	36 29	30 35

Publicación de 64 páginas / tamaño 21.5 x 28 cm. 32 flat / impresión 1/4 de pliego tiro y retiro, igual a 16 cuartos de pliegos impresos. Cuadernillos uno dentro del otro, 1^{er} cuadernillo de 1, 65 y 2,63 / 2^{do} cuadernillo de 3,62 y 4,61 / 3^{er} cuadernillo 5,60 y 6,59 etc.



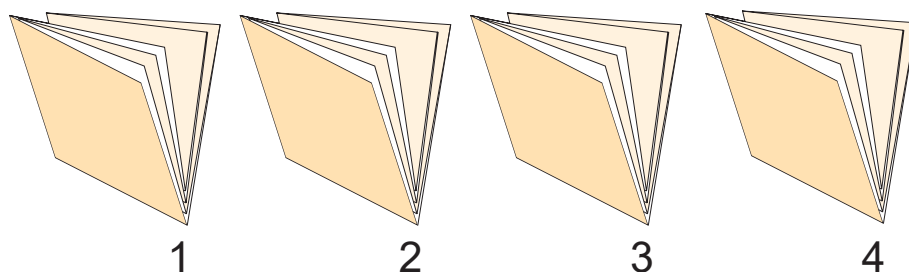


Imposición e impresion para un libro de lomo cuadrado

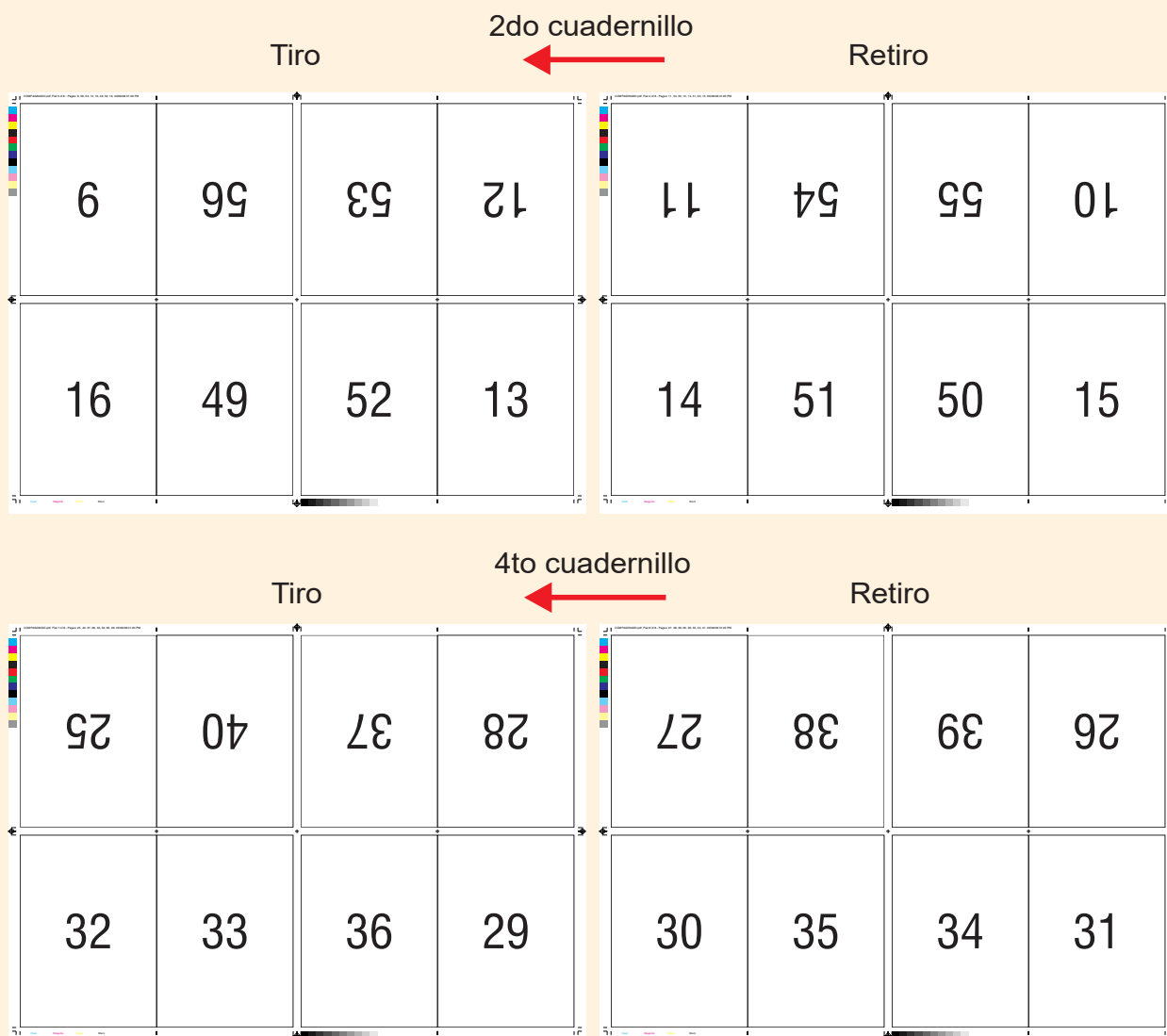
Cosido / Engomado.

Cuadernillos con numeración alternadas

Secuencia de compaginación manual para 500 libros.

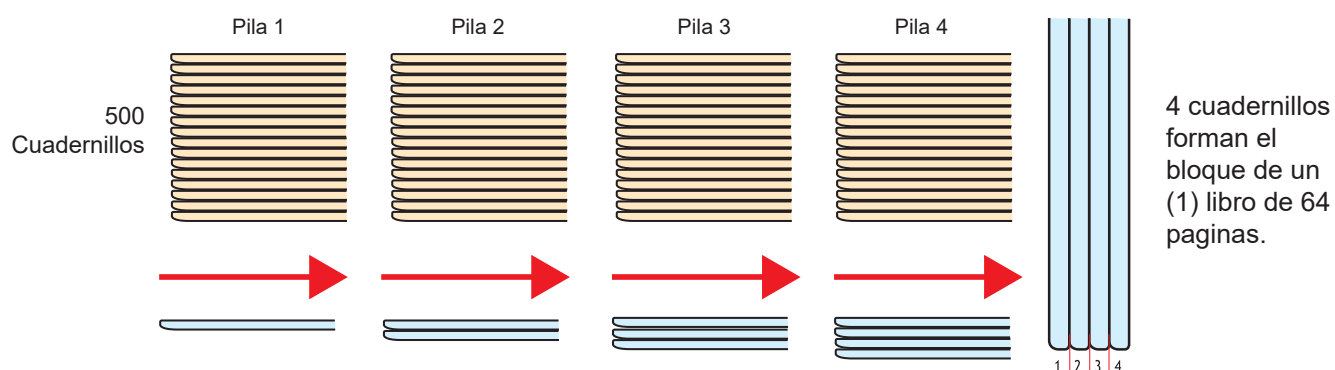


Al impresor se le entrega una demasía de papel (dependiendo del impreso) casi siempre entre 50 y 100 para registrar los pliegos a la hora de la impresión.



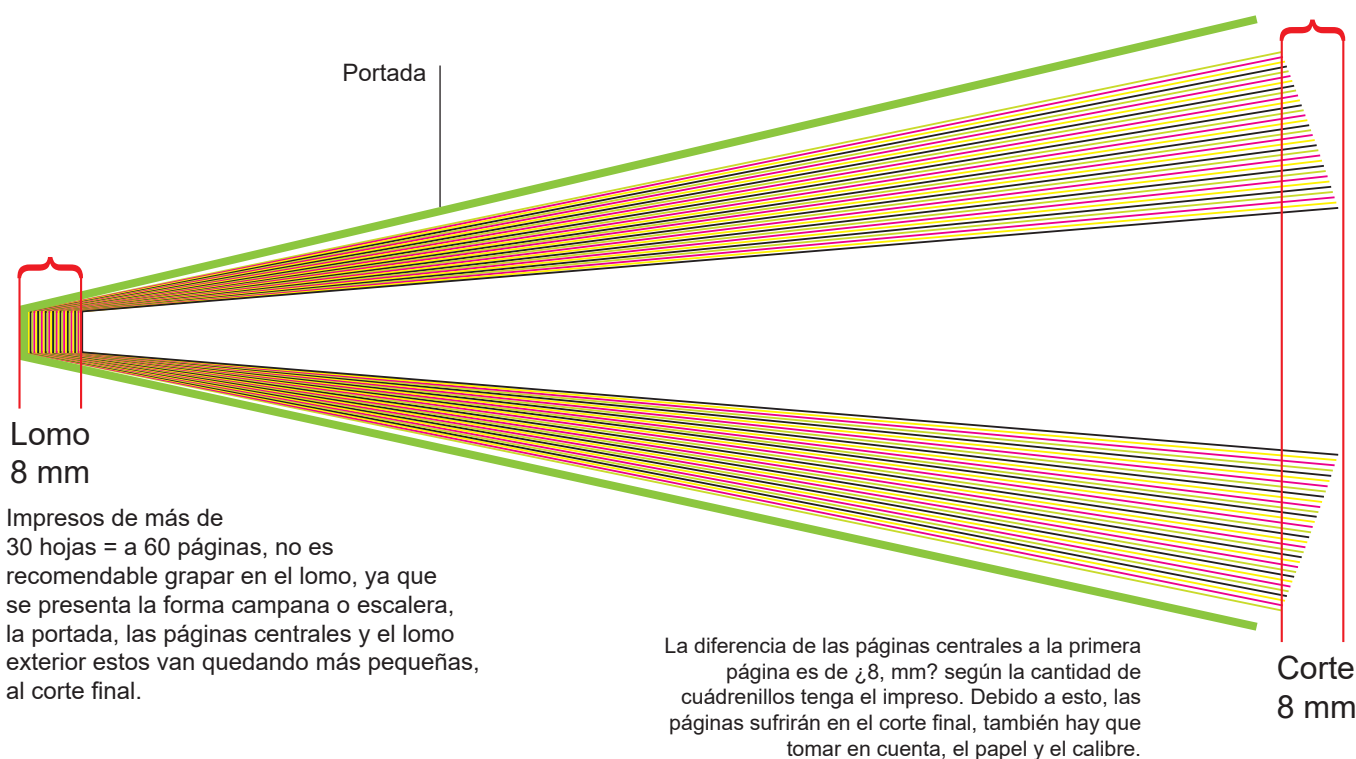
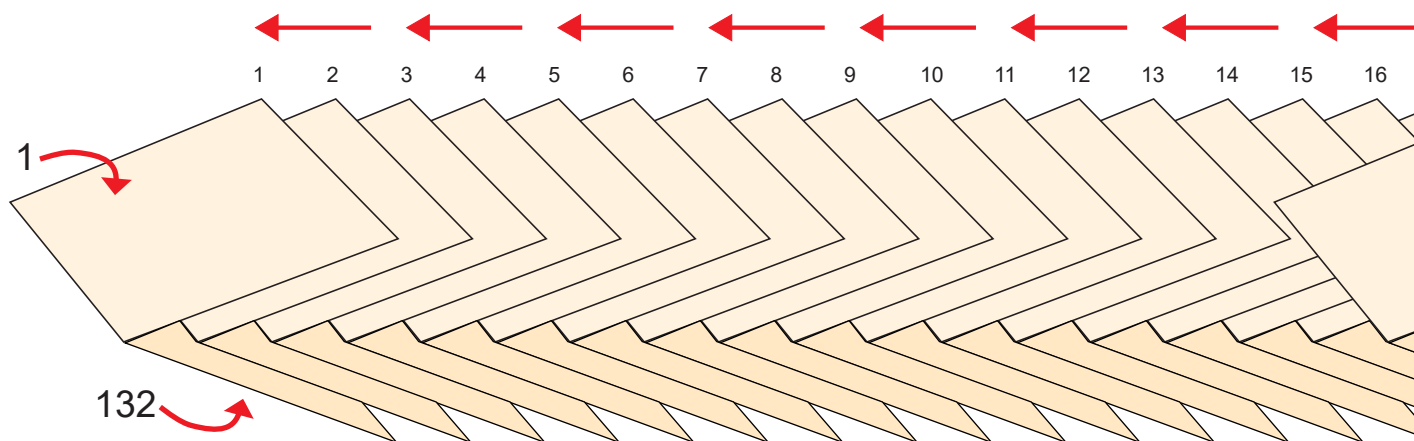
Publicación de 64 páginas tamaño 15 x 21.5 cm.
8 flat de 1/2 pliego de papel tiro y retiro, 4 medios pliegos de papel impresos por ambas caras.

Para este tipo de engomado, lo recomendable es utilizar papel de mayor gramaje, para obtener un lomo.



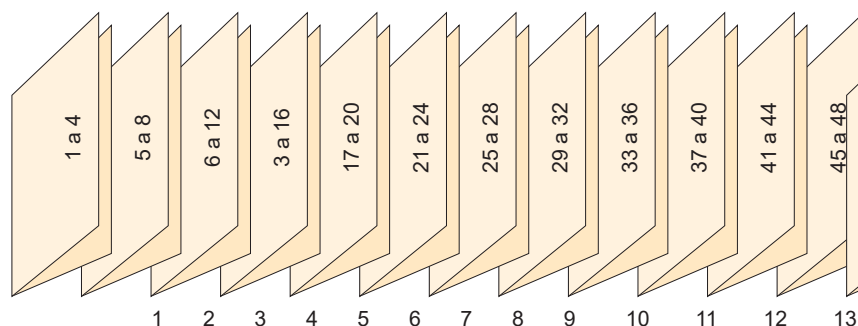
Problemas de una publicación:

Grapada, caballo, caballete, de 132 páginas = a 33 cuadernillos.

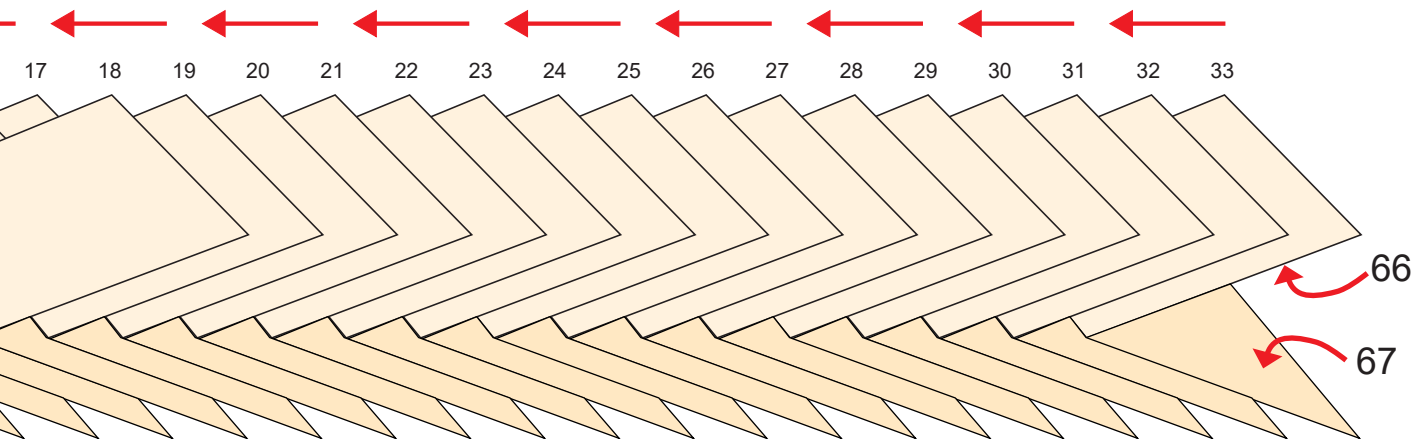


Cuadernillos

Lo recomendable, es hacer una compaginación para ser engomada, cosida o grapa al costado, los folios en los cuadernillos serán de forma consecutiva si la publicación es tamaño carta, y se imprimirá en una máquina de 1/2 pliego, en cada cuadernillo tendremos 8 páginas, si se imprime en una de 1/4 de pliego, nos quedaran 4 páginas en cada cuadernillo.



Cuadernillos y No. de páginas.



De la línea de signado al lomo, se coloca goma a ambos lados y se pega a la primera y última página, para ocultar las grapas.

Goma caliente o fría.

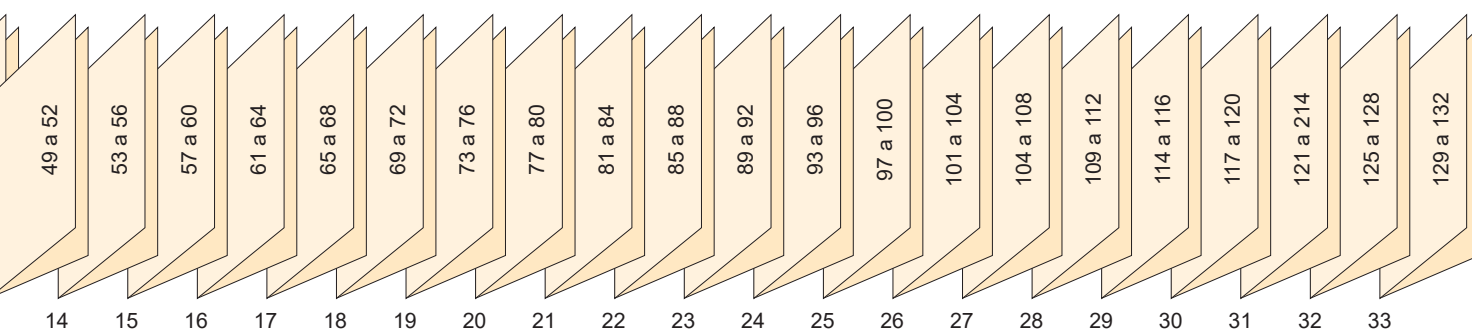
Colocar 3 grapas, usar grapas de acuerdo al papel.

Tripa del libro.

Portadas del libro.

PORTADAS
Línea (fleje 0.1 mm.) de signado paralelo al lomo de 0.5 mm., por la parte externa de la portada, para que doble correctamente.

PORTADAS.
En el margen del lomo interno, dejar el espacio sin imprimir, de lo contrario, no se podrá pegar la tripa a la portada.



Maquetación de portadas

Las portadas se deben realizar en una maqueta aparte, separadas del resto del libro o la revista, ya que ésta por lo general se imprimen en papel de mayor gramaje, plastificadas, barniz UV, etc., que la tripa, ésta debe estar montada:

A / 4 y 1 = portadas externas.

B / 2 y 3 = portadas internas.

C / portadas 1, 2, 3, y 4.

Libros engomados.

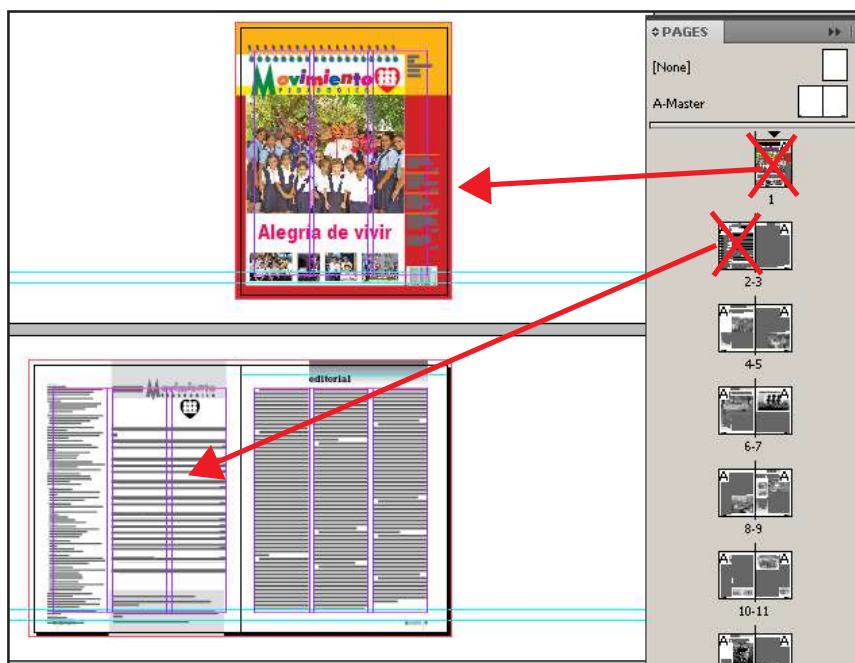
Si el tamaño del libro es un 16 avo (15 x 22 cm.), hay que hacer una maqueta que mida 30 x 22, más el lomo.

Si el libro es carta (21.5 x 28 cm.), la maqueta tiene que medir 43 x 28 más el lomo.

Libros grapados menor a 60 páginas, éste no llevará lomo.

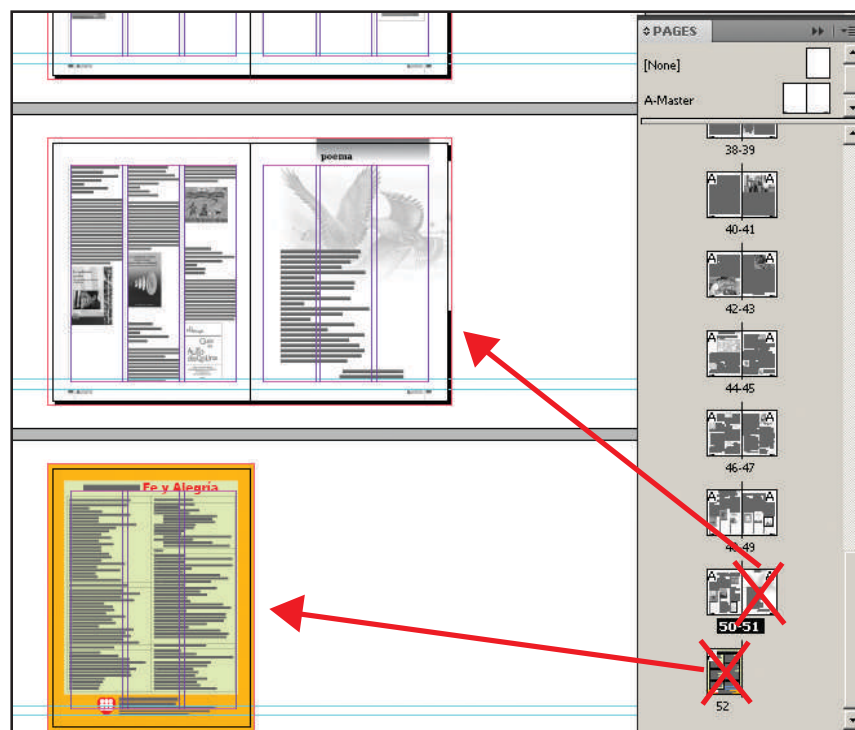
Si el tamaño del libro es un 16 avo (15 x 22 cm.), hay que hacer una maqueta que mida 30 x 22.

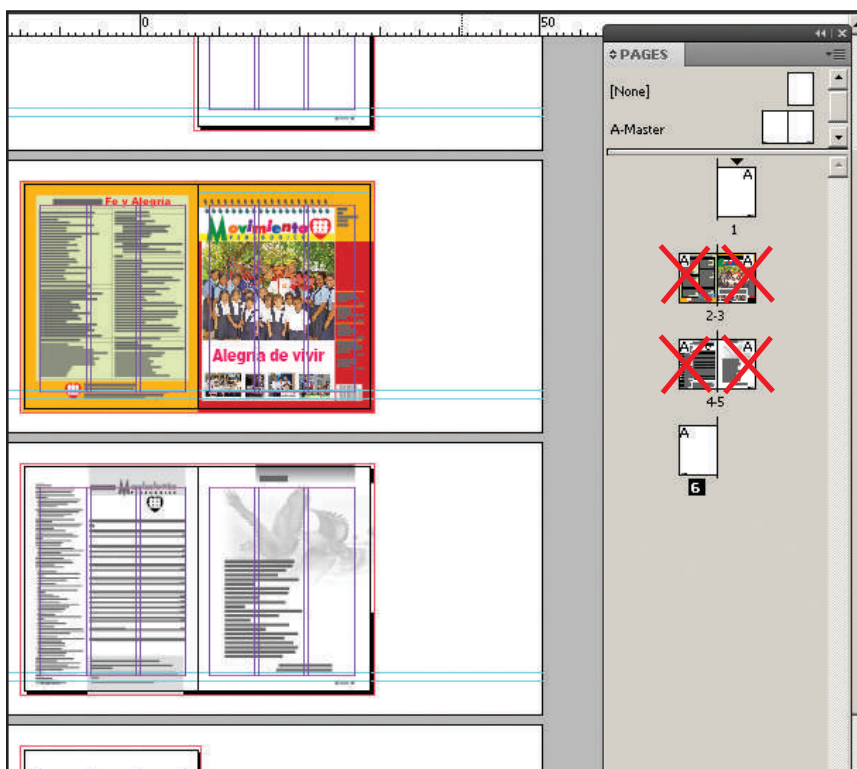
Si el libro es carta (21.5 x 28 cm.) la maqueta tiene que medir 43 x 28.



Maqueta para portadas

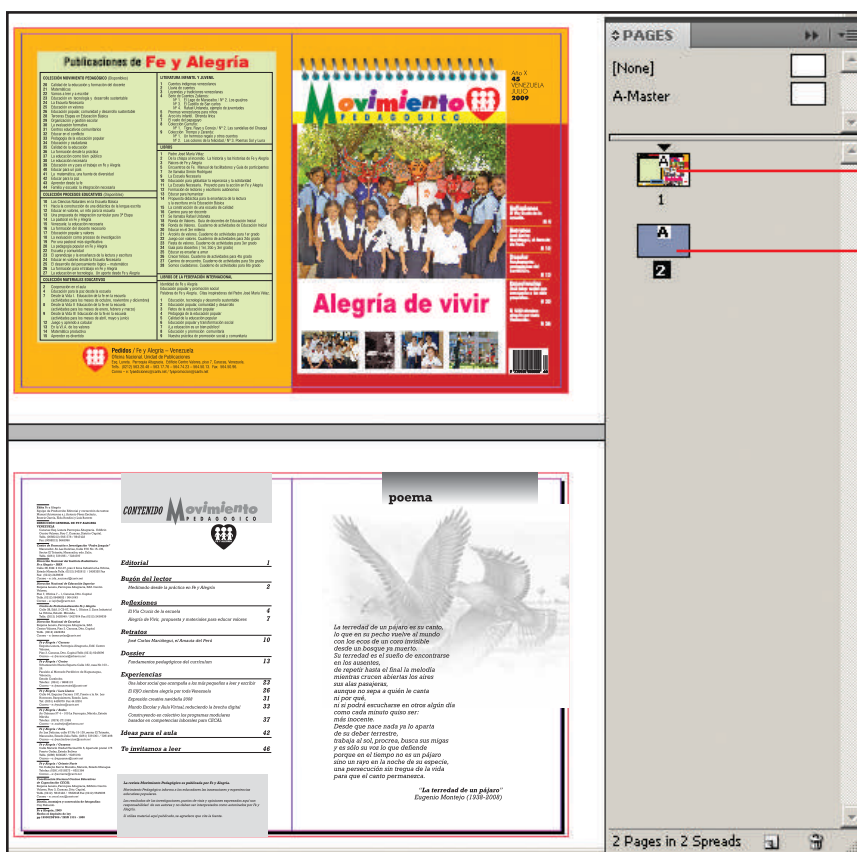
Las portadas no se deben diseñar en la maqueta de la tripa, ésta tendría problemas a la hora de la compaginación, y la tripa siempre empieza en la pagina 1 (impar derecha), aun cuando los primeros folios fueran números romanos o letras, ésta siempre termina en página (par izquierda), si la publicación es de 64 páginas y grapada ésta siempre será múltiplo de 4, no pueden ser ni 65 ni 66, ya que una hoja son 2 páginas y esta quedara suelta y se llama separata, si es engomada, si se puede imprimir 66 páginas, ya que se imprimen los mismos cuadernillos, y una hoja en tiro y retiro.





Maqueta de páginas individuales.

Las portadas no se deben diseñar en una maqueta de páginas individuales, el diseñador debe entregar las portadas montadas en tiro y retiro, para dejar menos márgenes de error a la imprenta; recuerda siempre preguntar a la imprenta, en qué máquina se imprimirá, para entregar correctamente los artes.



**PORTADAS
4 y 1
o portadas externas.**

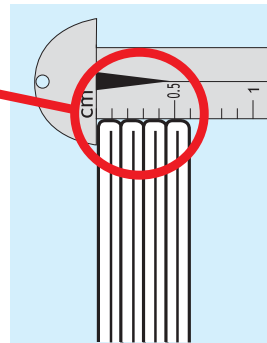
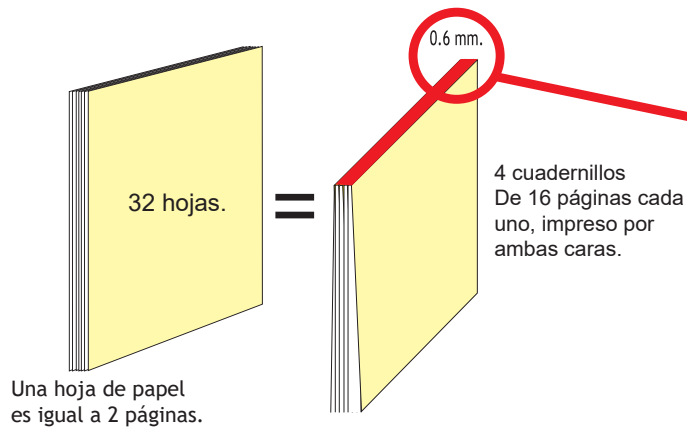
**PORTADAS
2 y 3
o portadas internas.**

Maqueta correcta.

Las portadas se deben diseñar en una maqueta, que tenga el doble de ancho de la portada por el alto, y si ésta llevara lomo, calcular el espacio, e incluirlo al ancho de la maqueta, y también tomar en cuenta el sangrado, papel y signados.

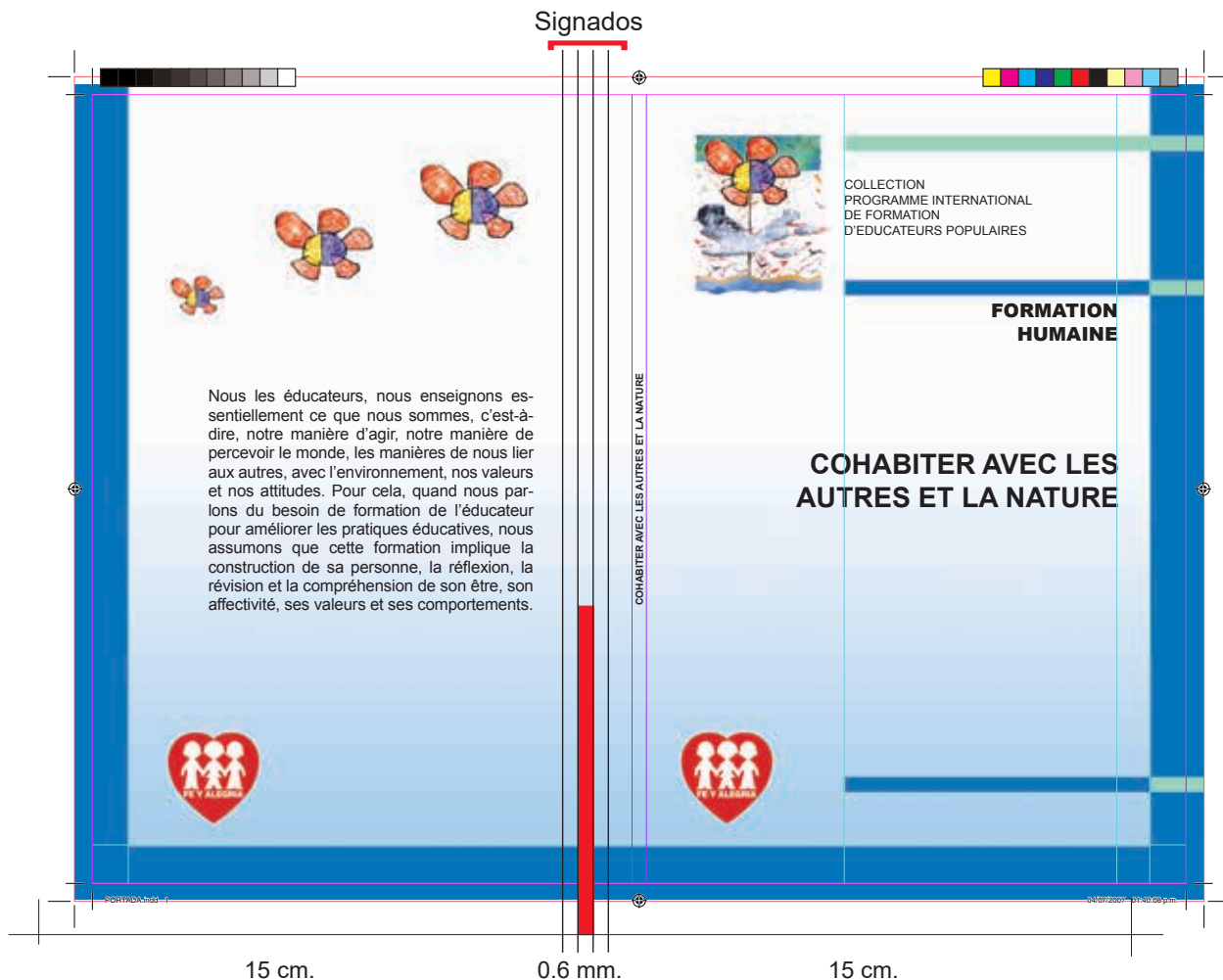
Calcular el LOMO de un LIBRO

Cosido / Engomado / Grapado



En este caso el libro es un 16avo y tiene 64 páginas; pedirle a la imprenta 4 ½ cuadernillos impresos o 4 ½ pliegos y doblarlo en forma de cuadernillos; unirlos por el lado del doblez del margen interno, apretar y medir en mm., para obtener el grosor del lomo, a éste se le suma el ancho de la portada y contraportada.

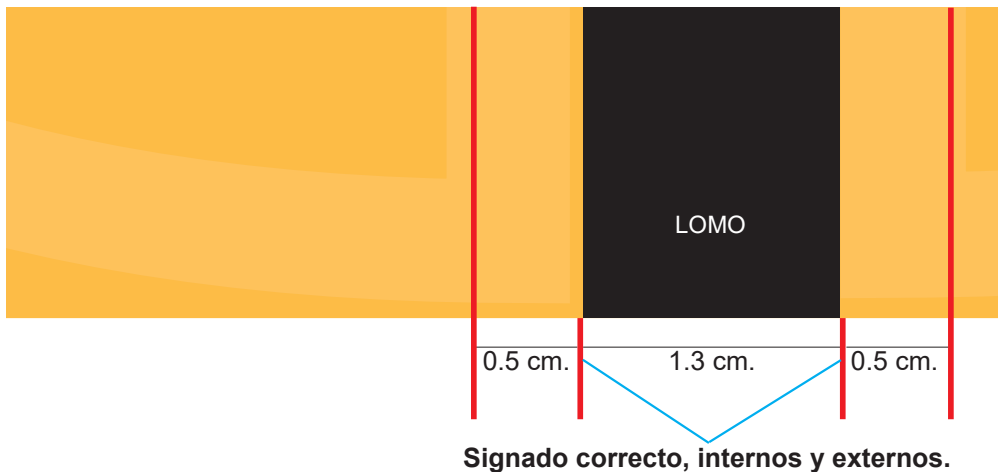
Un libro de 280 páginas
Tamaño: { 16avo (15 x 22 cm.) = a 17 medios pliegos y un 1/4 de pliego de 8 páginas.
1/8 (carta 21.5 x 28 cm.) = a 35 medios pliegos.



Signados de portada



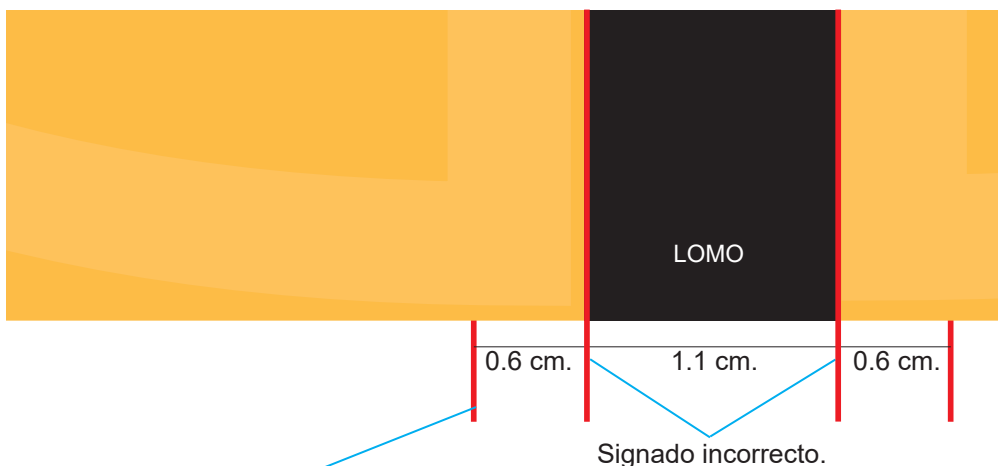
Si la portada mide 15 cm., de ancho, y llevara solapa corrida, ésta deberá medir 14.4 cm., para cuando la solapa doble debe llegar, donde comienza el signado paralelo al lomo.



Signado correcto, internos y externos.

Signados del lomo: Se hacen por la parte interna y fuera del área calculada.

Signados paralelos al lomo: Se hacen por la parte externa para que las portadas doblen hacia afuera, y no abran hasta donde empieza el lomo. Si el libro tiene solapas los signados irán por dentro para que éstos doblen correctamente.



Signado incorrecto.

Signados incorrectos: Si los signados están montados sobre el área calculada del lomo éste quedará más pequeño, ya que las barras (flejes) de signado tienen 1 mm., de espesor, y hay que tomar en cuenta el calibre del material donde se imprimirá la portada y si está plastificada.

Los signados no se deben realizar por una sola cara del sustrato se quebrara.

Barras de signados, laminas (flejes) de acero romas, que tienen un espesor de 1 mm.

Cálculo de lomos de libros engomados y cosidos.

Es importante saber en que papel se imprimirá el libro, porque éste determinará calcular el ancho del lomo, no calcular el lomo en papel bond 20, 24 o 32, bond extra blanco y antialcalino, venelibro, mando-crean, periódico, alternative, etc., si se imprimía en glasé, 80, 100, 150, 180, 200, 220, 250, 300 gr., o viceversa, lo recomendable, es pedirle a la imprenta o editorial, que les dé hojas tamaño carta y doblarlas en forma de cuadernillos, hasta tener la cantidad de páginas del libro, éstas se imprimirán en:

16 avo.

(Media carta 15 X 22 cm.)

1/8 de pliego = a 4 pág.

1/4 pliego = a 8 pág.

1/2 pliego = a 16 pág.

1 pliego = a 32 pág.

1/8 avo.

(Carta 21.5 X 28 cm.)

1/4 de pliego = a 4 pág.

1/2 pliego = a 8 pág..

1 pliego = a 16 pág.

luego se doblarán y tenemos los cuadernillos; para calcular el lomo, tomamos los cuadernillos por el (lado izquierdo hacia el lomo) y apretar, para obtener el grueso de éste (ver Pág. 58); y también saber el gramaje del papel, a utilizar en la portada; si por ejemplo, calculamos una portada en glasé 250 y ésta fue impresa en sulfato 14, y si el lomo estuviera determinado; éste quedará más angosto, ya que el sulfato es más grueso que el glasé 250; si no estuviera determinado el lomo, el cálculo del mismo no tendría problemas, quien sufre es el corte final del libro, que quedará más angosto.





Signado para el lomo definido por un color o viñeta.



Signado para el lomo con portadas de un mismo color.





Engomado en caliente y corte de guillotina.

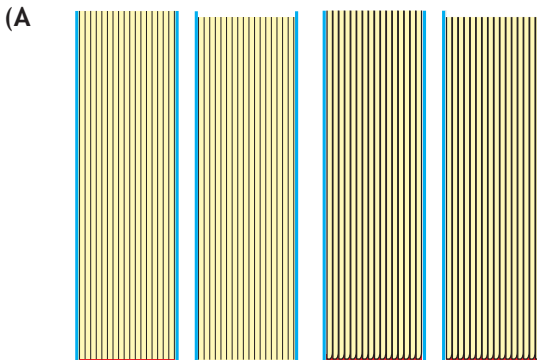
Colas fundidas, son colas sin contenido de agua o disolventes, se compone de una mezcla heterogénea, de materiales sintéticos termoplásticos, a temperatura ambiente son sólidas. Para el procesado de cola hay que calentarlas a 170 °C hasta 190 °C. La temperatura del rodillo en marcha será de unos 10a 20 °C superior. Estas colas se pueden utilizar con velocidades muy altas, y requieren de unos minutos para su enfriado.

Ejemplos de libros con defectos de: mal engomado, cortado, cosido, también si es mal calculado o mal diseñado, (la portada quede más pequeña, que la tripa o viceversa) éste presentará serios problemas.





Libro con portadas completas y portadas sobresalientes, compaginación hojas sueltas con engomado caliente o frío en el lomo, este tipo de pegado no es recomendable, ya que las hojas se desprenden con el uso.



B) Libro con tapas completas y tapas sobresalientes, compaginación con cuadernillos de 8 o 16 páginas cada cuadernillo, engomado caliente en el lomo, este tipo de engomado es el recomendado, ya que los cuadernillos son signados, segmentados con cuchillas de corte y de esta manera la cola, se adhiere más uniforme a la portada y a la tripa.



Técnicas de encuadernación

Definición y proceso

Técnica de fresado tapa blanda.



Pligo impreso plegado.



Alzar.



Procesado del lomo.



Técnica de fresado tapa dura.

Bloque (cuadernillos) del libro pegado con cola.



Pligo impreso plegado.



Alzar, pegar guardas.



Procesado del lomo.



Técnica de cosido Con hilo.

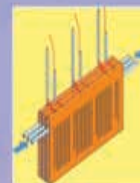
Bloque (cuadernillos) del libro cosido con hilo.



Pligo impreso plegado.



Alzar, pegar guardas.



Coser con hilo.



Producir del libro.



Redondear, prensar.



Encolar.



Poner gasa/capiteles.



Colocar la tapa.



Hender y coloca la tapa.



Prensar la tapa.



Cortar al formato final.



Apilar y empaquetar.



Libro en rústica.



Colocar forro.



Prensa forro.



Cortar el bloque del libro.



Bloque del libro encuadernado en rústico.



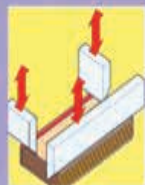
Bloque del libro con gasa.



Encolado del lomo y lateral.



Colocar forro y prensado.



Cortar el bloque del libro.



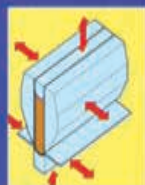
Bloque del libro cosido con hilo.



Bloque del libro con gasa.



Colgar.



Plegar con cola y prensar.



Colocar cubierta protectora.



Apilar y empaquetar.

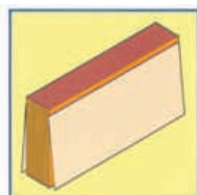


Libro de tapa dura.

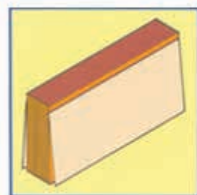
Encuadernación automatizada / Libro de tapa dura y blanda

Desde el bloque (cuadernillos) del libro cosido con hilo, o pegado con col, hasta el libro terminado

Bloque
(cuadernillos)
del libro pegado
con cola.

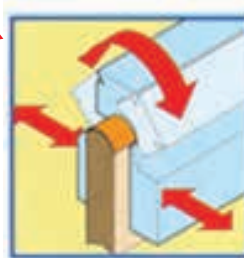


Bloque
(cuadernillos)
del libro cosido
con hilo.

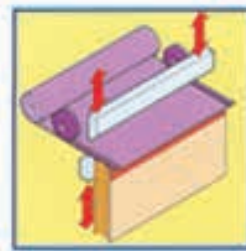


Calentar.

Redondear prensar.

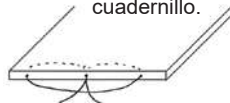


Encolar poner / grasa capiteles.

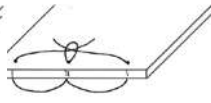


Costuras y puntadas manual de cuadernillos

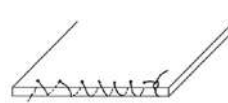
Cosido de
un sólo
cuadernillo.



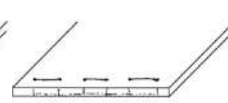
Paso
de toro 1.



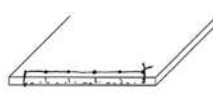
Diente
de perro.



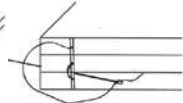
Paso
de toro 2.



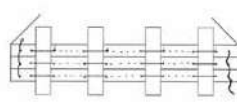
Punto
seguido.



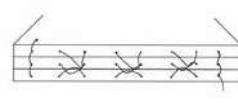
Punto de
cadeneta.



Costuras
con cintas.



Costura
francesa.



1



2



3



4



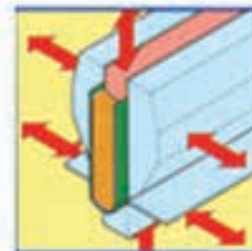
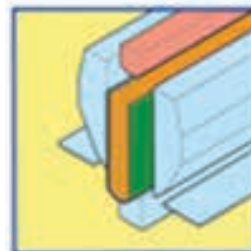
5



Alimentar tapa/colgar.



Plegar con calor/prensar.



Colocar cubierta de protección.



Apilar y empaquetar los libros.



Encuadernación artesanal / Libro de tapa dura y blandas.



6



7



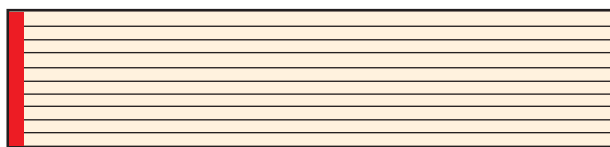
8



Los sistemas de encuadernación con cola se diferencian entre sí por la forma de la unión entre el bloque de libro y la tapa
Y por el procedimiento de encuadernación.

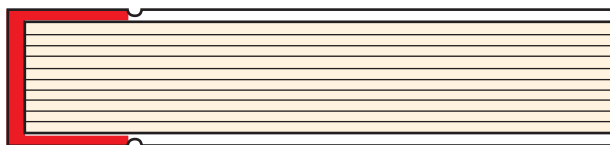
Pegado completo entre el lomo del bloque, de libro con tapa blanda y dura.

Tapa blanda

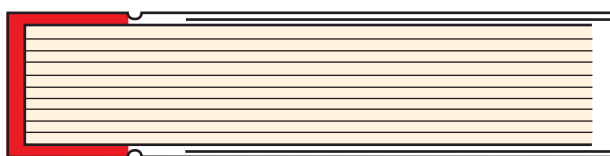


Libro con tapas.

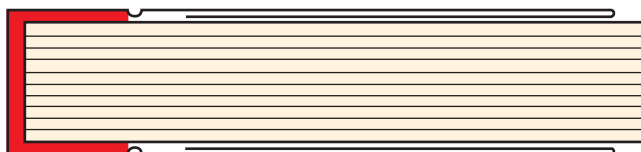
Libro con tapa, con doble hendido, sin encolado lateral.



Libro con tapa, con doble hendido cuádruple, con encolado lateral.

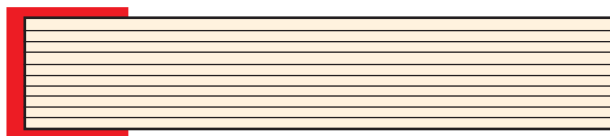


Libro con tapa, con hendido cuádruple, y solapa plegada sobresaliente, con encolado lateral.



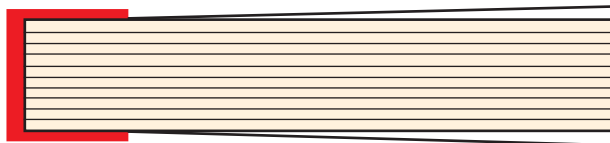
Libro con tapa, con hendido cuádruple y tapas con solapa corta, con encolado lateral.

Tapa dura



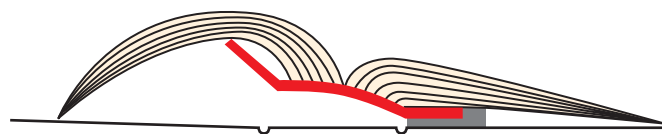
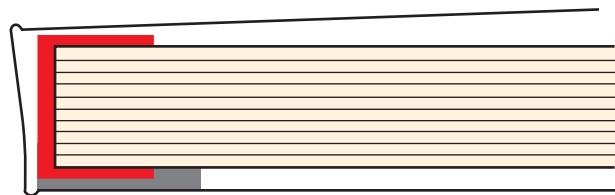
Bloques del libro.

Bloque del libro o encolado lateral, y material de contra encolado (forro o papel krepp).



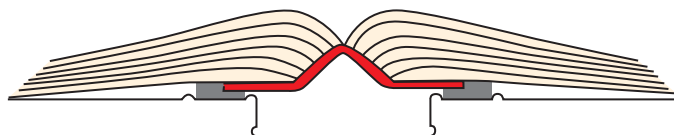
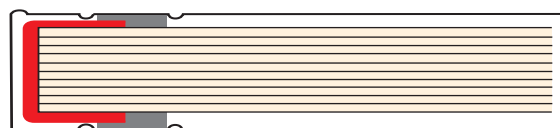
Bloque del libro con guarda pegada, con encolado lateral, con material de contra encolado, prensado lateralmente.

Pegado unilateral entre el bloque de libro y la tapa.

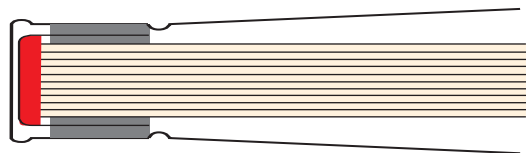


Libro Suizo.

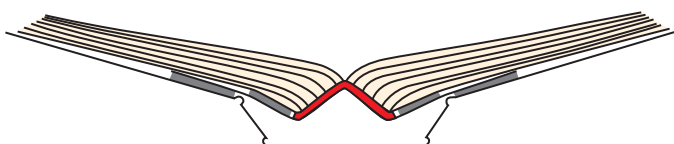
Libros de lomo libre, pegados en una o varias capas, con espacio vacío entre el lomo del bloque y la tapa.



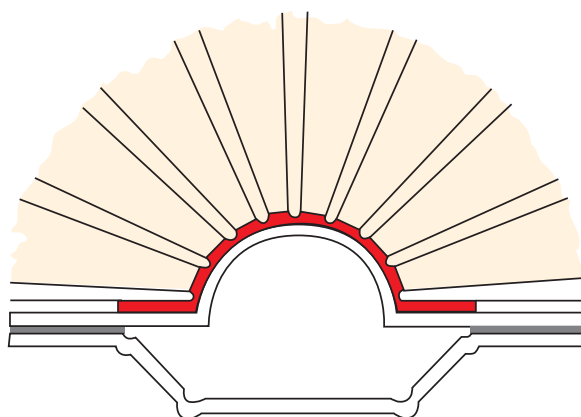
Libro Otabind.



Libro Swissbind.



Libro Repkover.



Libretto (Patente Buchbinderei Schlatter AG, Bern).

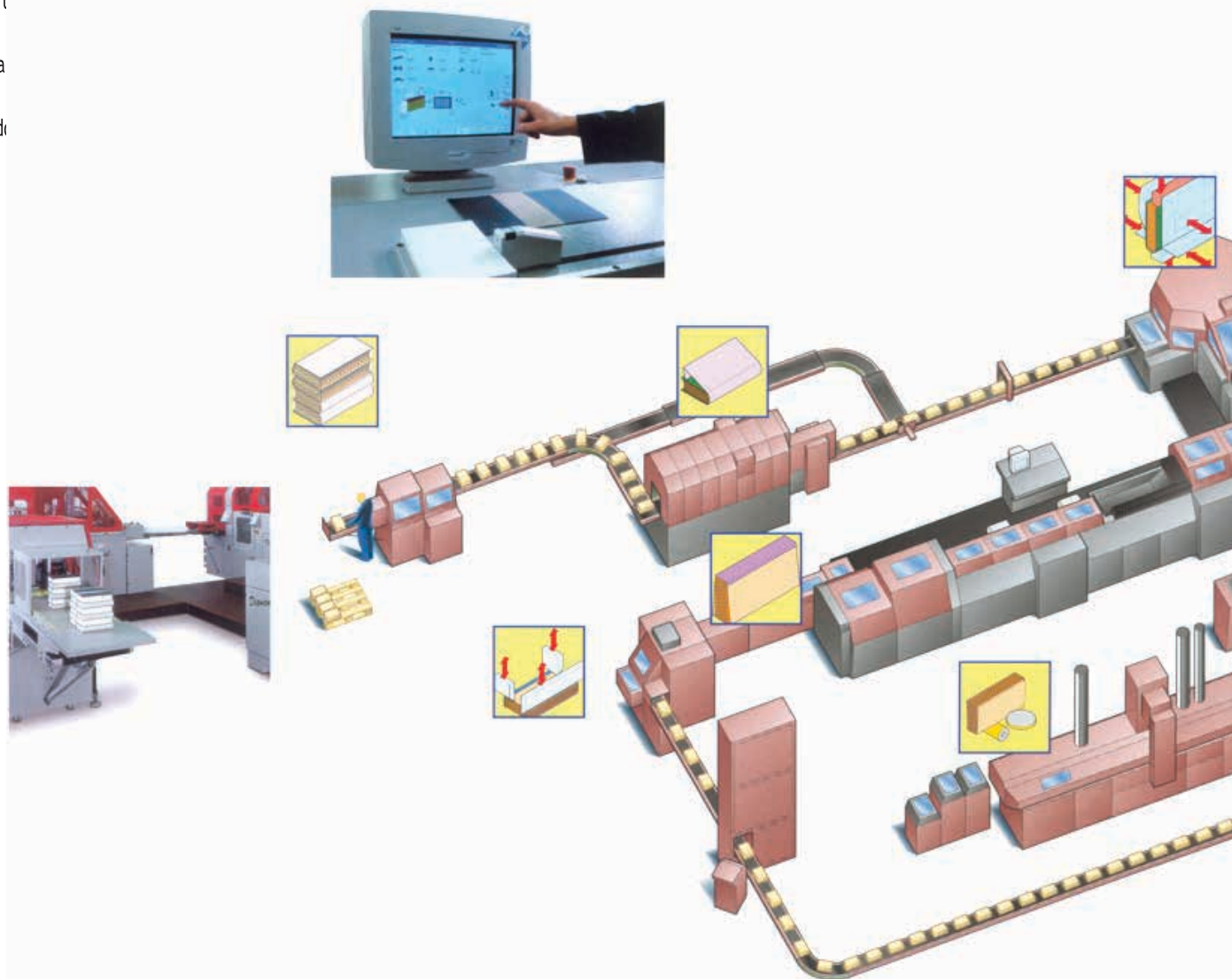
Producción de libros

Taller

Guiado por el

Programa

Memorizado



bloques de libro y productos
de tapa dura.

Máquina cosedora con hilo.

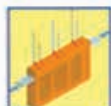
Velocidad hasta 12.000 ciclos/h.

Utilización simple y doble, de 120 a 510 mm de longitud de lomo.

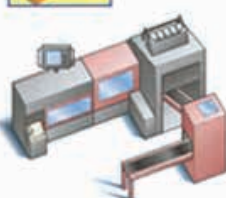
Calidad extremadamente compacta de costura mediante el revolucionario sistema cosedor con soldadura del hilo.

Calidad segura mediante los controles integrados de apertura y tipo de pliego.

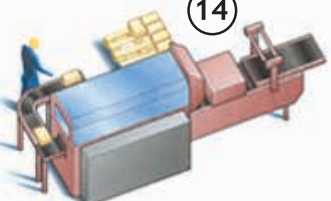
Manejo sencillo guiado con menús y pantalla táctil.



13



14



1



2

3

4

6

- 1- Máquina alzadora.
- 2- Salida apiladora.
- 3- Marcador de bloque de libro.
- 4- Marcador de hoja de guarda.
- 5- Máquina encoladora de lomo.
- 6- Dispositivo volteador y trayecto de enfriado.
- 7- Torre almacén.
- 8- Guillotina trilateral.
- 9- Línea de encuadernación Diamant, máquina (redondear, contraencolar, colocar tapa).
- 10- Línea de encuadernación máquina plegadora con calor y prensadora.
- 12- Apilador de libros.
- 13- Máquina cosedora con hilo.
- 14- Máquina procesadora de tapa.



MONTAIGNE, Michel, Seigneur de: "LES ESSAIS". Londres J. Tonson and J. Natts. 1724. 3 volúmenes de 29 x 25 cm. Retrato grabado de Montaigne en Frontispicio. Enc. pleno cuero con dorados, de época. Editada por PIERRE COSTE, es considerada una de las más bellas y mejores ediciones de Montaigne.

"Un libro primorosamente encuadernado, con una tapa refleja el valor de su contenido, proporciona placer al lector. Mucha gente también aprecia hoy en día tener en sus manos un libro de alta calidad".

Müller Martini.



BARTLETT, W. H. - BEATTIE, William, M.D.: "THE PORTS, HARBOURS, WATERING – PLACES, AND COAST SCENERY OF GREAT BRITAIN". London, George Virtue. 1842. 2 volúmenes. (28 x 22 cm.) Profusamente ilustrado con más de 100 grabados a toda página. Enc. pleno marroquí de época con decoración de barcos, faros y otros motivos marítimos en dorados; cabeza y cortes dorados. Obra de gran calidad.



MOUSSY, V. Martin de: "DESCRIPTION GEOGRAPHIQUE ET STATISTIQUE DE LA CONFEDERATION ARGENTINE ». Paris. Firmin Didot Freres. 1860. (Volumes I y II) 1864 (Volumen III) y 1873 (Atlas). Atlas (48 x 33 cm.) conteniendo 30 planchas: Frontispicio y 29 mapas numerados II al XXX, constituyendo el frontis la número I. Encuadernación ½ cuero de época.



TOUSSAINT, F.: "SAKOUNTALA. D'apres... "Kalidasa". KALIDASA : "LA RONDE de SAISONS". Paris. Edit. D'Art H. PIAZZA 1922 y 1925. Colección "Ex Oriente Lux" ejemplares N° 288 y 478 ilustrados. Con: ROUGER, G.: "LE ROMAN D'ANTAR" y T'SERSTEVENS, A.: "LA LEGENDE de DON JUAN". Paris, Edit, d'Art. H. Piazza, 1923 y 1929. Colección: "Epopées et Legendes". Ejemplares N° 480 y 485. Obras de calidad. La 2ª ornamentada según dibujos de Pierre Courtois. Las 4 obras, con sus cubiertas conservadas. Encuadernaciones similares en pleno cuero estampado con decoración a seco, cabezas doradas. Posiblemente del taller de René Kieffer.



Para los artistas plásticos
amarillo, azul y rojo son colores primarios; con las mezclas de dos primarios, obtenemos los secundarios, con un secundario y un primario, obtenemos los terciarios, etc., hasta obtener toda la gama de colores; el blanco y el negro son valores, ya que si queremos obtener un color celeste, le agregamos la cantidad de blanco necesario, y si queremos oscurecer, añadimos una cantidad de negro, rojo, azul, marrón etc.

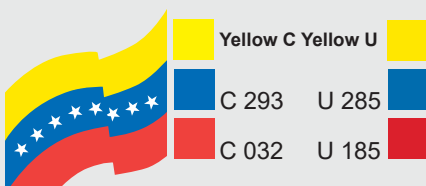


Para los diseñadores
*rojo, verde y azul son colores primarios, colores RGB y SPOT (millones de colores). Al convertir estos colores a CMYK, estamos convirtiendo todos los colores de la paleta a (Cuatricromía): **Cyan, Magenta, Yellow y Black** (cuatro tintas). Cuando mandamos a hacer una impresión offset, decimos: **me imprimen en color blanco y negro** pero es un error, ya que el blanco no existe, el blanco es el color del papel, y el negro pasa a ser un color más: para hacer una impresión a un color tenemos que indicar el color en el PANTONE C ó U, y de esta forma encargamos una impresión a uno, dos, tres, cuatro colores, full color, más un color adicional, etc.*

Color CUATRICOMÍA.



Color PANTONE

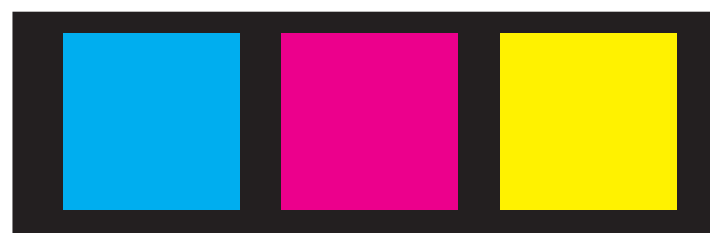


ROJO

VERDE

AZUL

Con los colores base se pueden, teóricamente, componer todos los demás colores. Son colores compuestos los que se obtienen, mezclando los colores base, de dos en dos o de tres en tres, y se llaman binarios y ternarios. Los binarios: el rojo, verde y azul.

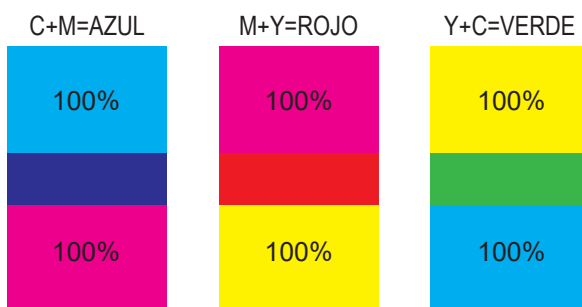


CYAN

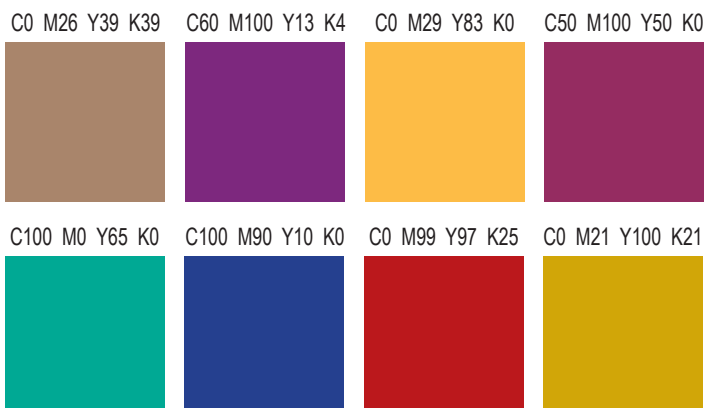
MAGENTA

YELLOW

Son colores base, de mezcla sustractiva, los pigmentos de los colores fundamentales: (C) cyan, (M) magenta y (Y) amarillo, son los únicos colores que no se pueden obtener mezclando otros pigmentos, su mezcla completa nos da el negro.



% de color.





Sustrato y tintas

Es la superficie donde se va a imprimir. Generalmente es papel, pero puede ser cualquier material, desde plástico hasta telas.

El diseñador debe tener cuidado, al escoger el sistema de impresión adecuado, al sustrato que quiera utilizar; recordar, que no todos tienen las mismas capacidades; en el caso del *papel*, hay varios puntos que se deben de tener en cuenta al escogerlo:

El sistema de impresión que se va a utilizar, no todos los papeles producen buenos resultados,

el gramaje, es decir, el grosor del papel, se mide en gramos por pliego, *la absorción*, que va a afectar la forma en que recibe la tinta.

El grano o la dirección de las fibras, esto afecta si va a tener *dobles*, ya que si son en sentido perpendicular a la fibra, éstos no quedaran bien doblados. Y si vas a *encuadernar*, conviene tener el grano y la fibra en paralelo al encuadernado.

La capacidad del papel para absorber tinta de un lado, sin que se note del otro.

El *color del papel*, va a afectar todos los demás colores, tanto en tono como en brillo.

El acabado del papel, se refiere a la superficie, puede tener recubrimientos o texturas, puede ser brillante o mate.

Las tintas que se usan para imprimir, están formadas por un agente colorante, que puede ser un pigmento vegetal, mineral o sintético, en un medio o vehículo, que



PANTONE Process C.

PANTONE Process U.

Observe el: Color (Y) yellow pareciera tener un 7% de (C) cyan.
Color (M) magenta 90%.
Color CMYK pareciera tener un 10% de (K) black.
Color (K) black pareciera tener un 90% .

Escogiendo el color PANTONE.

PANTONE®					PANTONE®				
									
PANTONE 726 C	1 pt	PANTONE Or. 021	1.1		PANTONE 726 U	1 pt	PANTONE Or. 021	1.1	
	% pt	PANTONE Blak	.4			% pt	PANTONE Blak	.4	
	86% pt	PANTONE Trans. Wt.	98.5			86% pt	PANTONE Trans. Wt.	98.5	
									
PANTONE 727 C	1 pt	PANTONE Or. 021	2.3		PANTONE 727 U	1 pt	PANTONE Or. 021	2.3	
	% pt	PANTONE Blak	.9			% pt	PANTONE Blak	.9	
	42% pt	PANTONE Trans. Wt.	96.8			42% pt	PANTONE Trans. Wt.	96.8	
									
PANTONE 728 C	1 pt	PANTONE Or. 021	4.5		PANTONE 728 U	1 pt	PANTONE Or. 021	4.5	
	% pt	PANTONE Blak	1.7			% pt	PANTONE Blak	1.7	
	20% pt	PANTONE Trans. Wt.	93.8			20% pt	PANTONE Trans. Wt.	93.8	
									
PANTONE 729 C	2 pt	PANTONE Or. 021	9.1		PANTONE 729 U	2 pt	PANTONE Or. 021	9.1	
	% pt	PANTONE Blak	3.4			% pt	PANTONE Blak	3.4	
	19% pt	PANTONE Trans. Wt.	87.5			19% pt	PANTONE Trans. Wt.	87.5	
									
PANTONE 730 C	4 pt	PANTONE Or. 021	18.2		PANTONE 730 U	4 pt	PANTONE Or. 021	18.2	
	1% pt	PANTONE Blak	6.8			1% pt	PANTONE Blak	6.8	
	16% pt	PANTONE Trans. Wt.	75.0			16% pt	PANTONE Trans. Wt.	75.0	
									
PANTONE 731 C	8 pt	PANTONE Or. 021	36.4		PANTONE 731 U	8 pt	PANTONE Or. 021	36.4	
	3 pt	PANTONE Blak	13.6			3 pt	PANTONE Blak	13.6	
	11 pt	PANTONE Trans. Wt.	50.0			11 pt	PANTONE Trans. Wt.	50.0	
									
PANTONE 732 C	12 pt	PANTONE Or. 021	54.5		PANTONE 732 U	12 pt	PANTONE Or. 021	54.5	
	4% pt	PANTONE Blak	20.5			4% pt	PANTONE Blak	20.5	
	5% pt	PANTONE Trans. Wt.	25.0			5% pt	PANTONE Trans. Wt.	25.0	
pts = parts C = Coated Paper 91C					pts = parts U = Uncoated Paper 91U				

Tener cuidado al escoger el color pantone.

(PANTONE C = Coated) Para papeles Glasé (que tengan brillo).

(PANTONE U = Uncoated) Para papeles bond, tan ceran, venelibro etc (opacos).

puede ser agua, aceite o barniz, y aditivos, que le dan la consistencia y características físicas adecuadas.

Las tintas se dividen, en primer lugar, de acuerdo al proceso en el cual se usan, y, dentro de cada categoría, se dividen de acuerdo a su color y calidad.

Las tintas también se clasifican de acuerdo a cómo se secan, porque ésta es una de sus propiedades más importantes. Hay tintas que se secan por oxidación, por evaporación o por absorción.

Las tintas para los sistemas de tecnología punta, se secan al entrar en contacto con el papel. También hay tintas llamadas *monoméricas*, que se secan cuando son expuestas a ciertas radiaciones, como luz ultravioleta o rayos gamma. Este tipo se usa en impresiones de alta velocidad.

Hay tintas que se secan con el calor, y otras que, por el contrario, se calientan para imprimir y secan al enfriarse.

Es importante que el tiempo de secado, sea el suficiente, para que las tintas no se corran o pinten las demás copias, al ser apiladas (a esto se le llama repinte).

La consistencia de la tinta, también es de gran importancia, tiene que tener el grado exacto de espesor y pegajosidad, para que se adhiera bien, al papel sin emplastarse, embotarse, etc.

Cuando tú especificas los colores, que va a llevar tu impreso, tienes que fijarte en el número de tintas que vas a imprimir.

Con los cuatro *colores (CMYK)*, Process (Y) *Yellow*, Process (M) *Magenta*, Process (C) *Cyan*, Process (K) *Black*, puedes obtener casi todos los tonos que quieras; pero a veces, puede ser difícil, obtener un tono muy exacto, como puede ser el de un logotipo (imagen corporativa). En tal caso, debes evaluar, si

conviene imprimir una tinta directa (pantone).

Las tintas directas, están mezcladas exactamente, no formadas por la sobre imposición de puntos, por lo que dan el tono exacto deseado. Para especificar qué tono quieres, necesitas basarte en una guía predeterminada, como es la

guía Pantone.

PANTONE C = Process coated, para papeles brillantes.

PANTONE U = Process uncoated, para papeles secos, opacos.

También se usan tintas directas, cuando quieras lograr un efecto especial, tal como tinta metálica o fosforescente, son tintas puras,

por lo tanto, hay que imprimirlas directas del pote; el barniz también se puede considerar una tinta extra y se puede aplicar sólo en un área específica o total.

Recuerda, que el número de tintas es proporcional, al costo de tu impresión.

COLORES PANTONE



EDICIÓN DE IMPRESOR.

(coated/uncoated)

Esta edición ofrece colores PANTONE MATCHING SYSTEM, es el formato más apreciado en la imprenta: papel estucado y no estucado en una misma guía. La guía contiene también los 147 nuevos colores sólidos, siete colores metalizados adicionales y, por supuesto, fórmulas de mezclas de tintas.

PANTONE formula guide 2007.

EDICIÓN DE DISEÑADOR.

(coated, uncoated, matte).

Las guías oficiales de color PANTONE MATCHING SYSTEM, a su disposición, incluyen 147 nuevos colores sólidos y siete colores metalizados adicionales. Los tres volúmenes están impresos, en los papeles más comúnmente usados, para asegurar la precisión del resultado en papel y mejorar el control de impresión.



PANTONE 4-COLOR.

Process Guide set 2007.

Contiene más de 3,000 combinaciones de colores CMYK, organizados en forma cromática, en papel estocado y no estocado. Es la forma ideal de visualizar, comunicar y controlar colores para logos, bordes, fondos y otros gráficos.



PANTONE COLOR BRIDGE.

Uncoated 2007.

Iguala los sólidos en proceso y RGB. Anteriormente conocida como Solid to Process Guide.

Podrás seleccionar y especificar colores sólidos Pantone, en papel sin recubrir. Puedes determinar cómo un color Pantone, se verá cuando sea reproducido en CMYK. Podrás también crear un despliegue óptimo de colores Pantone, en monitores y páginas web.



PANTONE COLOR BRIDGE.

Coated 2007.

Iguala los sólidos en proceso y RGB. Anteriormente conocida como Solid to Process Guide.

Podrás seleccionar y especificar colores sólidos Pantone, en papel recubierto. Puedes determinar cómo un color Pantone, se verá cuando sea reproducido en CMYK. Podrás también crear un despliegue óptimo de colores Pantone, en monitores y páginas Web.



COLOR CUE.

El nuevo Color Cue2, permite identificar los colores que te inspiren, e iguala colores PANTONE, dondequiera que vayas. El Color Cue2 combina dos Bibliotecas Pantone, en un aparato de mano, el cual hace fácil el igualar cualquier material o superficie, a un color PANTONE.



PANTONE HUEY.

Diseñado para calibrar y crear perfiles, en todo tipo de monitores LCD y CRT. Cada caja incluye el aparato de medición Huey (colorímetro de emisión) con capacidad de medición en ambientes y el programa para calibración de monitores. El Huey corrige el color en el monitor, de tal forma, que las fotos y diseños sean más exactos, al momento de imprimirlos. También provee colores más vivos e intensos, en juegos de computadora y películas.

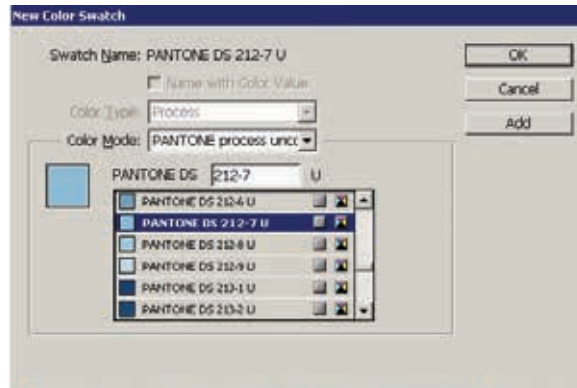


PANTONE FORMULA SCALES.

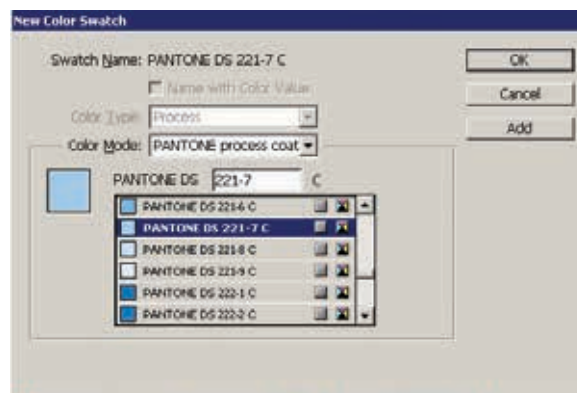
El uso de cantidades exactas de un color PANTONE, al hacer mezclas, le ahorrará tiempo y dinero. Para hacer cálculos correctos, están nuestras balanzas de tintes. Basándose en las cantidades deseadas, estas balanzas automáticas, calculan el peso exacto de los tintes básicos, de un color, para cada fórmula PANTONE. Elija el modelo que más le convenga: 2 lb, 20 lb o 50 lb.

Las variaciones de iluminación, pueden tener diversos efectos, en los colores deseados. Pantone ofrece dos productos, para constatar dichos efectos. El modelo de tres luces, permite previsualizar colores, con simulaciones de luz diurna, fluorescente e incandescente. El modelo de cinco luces, simula dos tipos de luz diurna, además de luz fluorescente, incandescente y ultravioleta.

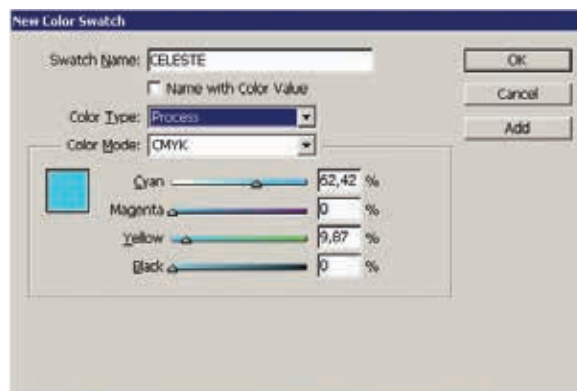
Insertando y cambiando nuevos colores a la paleta



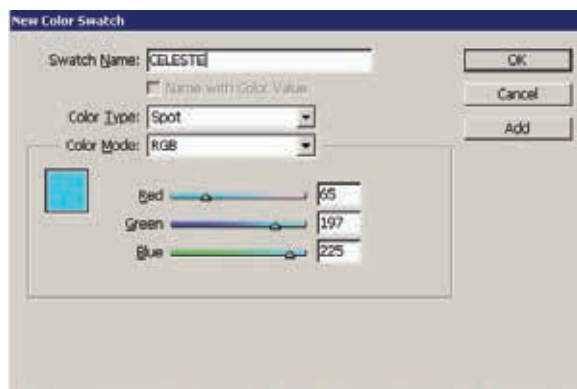
Paleta PANTONE process uncoated. En esta paleta, al escoger un color ya están determinados los valores y estos son iguales, a los de la tabla PANTONE.



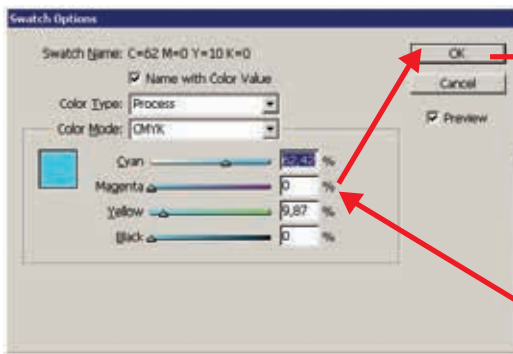
Paleta PANTONE process coated. En esta paleta, al escoger un color, ya están determinados los valores y estos son iguales, a los de la tabla PANTONE.



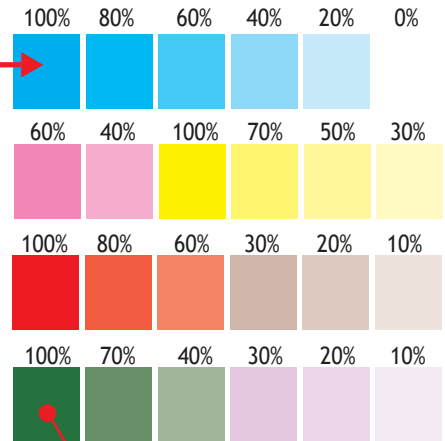
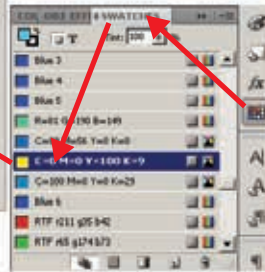
Paleta Process CMYK. Con esta paleta, podemos crear un nuevo color, asignando a cada canal, un valor.



Paleta Spot RGB. Con esta paleta, podemos crear un nuevo color, asignando a cada canal, un valor.



Para cambiar un color, hacer doble click al color de la paleta y mover los porcentajes, al decir OK o Preview este se cambiará automáticamente, en todas las páginas, donde se haya utilizado este color.



Los porcentajes de color o tinta, se pueden hacer desde 1% hasta 100%, de cada uno.

COLOR



RGB



RGB
LAB



TINTAS
PLANAS



CMYK



RGB
a CMYK



CMYK



LINEAR
RADIAL

No usar

Si la impresión quedara fuera de registro se verán las cuatro tintas.

No usar para texto, esta compuesto en los cuatro colores CMYK.

Cyan C.
Magenta M.
Yellow Y.
Negro K.

Color RGB, al hacer la fotocomposición, este color aparecerá, como un color adicional.

Color CMYK, estos colores se reproducirán, en un 90 ó 95%, igual al preparado en la paleta.

Color Lab, son colores brillantes que se utilizan en la WEB, cuando se preparan para la pre-prensa, hay que convertirlos a CMYK, antes de entregar a la imprenta el documento final, de lo contrario, estos colores cambiarán, al hacer la conversión automática la fotocomponentadora.



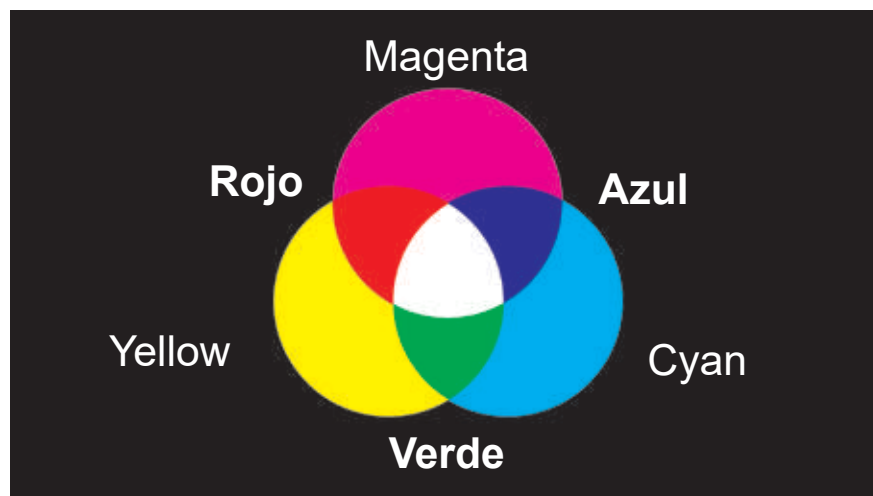
**FUERA DE LA GAMA
NO APLICAR**



Principios de la impresión en colores.

La cuatricromía o CMYK

El sistema “sustractivo” de crear colores. Se va añadiendo tinta de los colores primarios (magenta, yellow y cyan), y la suma va restando luz hasta crear el negro. Los colores intermedios de los tres primarios, son los complementarios (rojo, verde y azul).



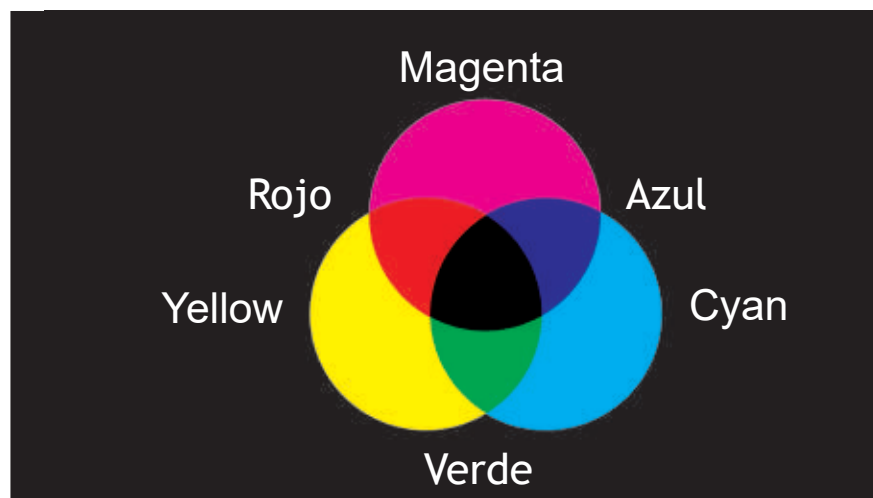
Luz, (Aditivo)

El sistema “aditivo” de crear colores. Se van añadiendo luces de colores primarios (rojo, verde y azul), y la suma crea el blanco. Los colores intermedios de los tres primarios son los complementarios, (magenta, yellow y cyan).

Basándose en el sistema de semitonos y en la misma ilusión óptica que lo sustenta, se desarrolló un sistema para imprimir imágenes en color con una fidelidad, razonablemente aceptable, llamado cuatricromía.

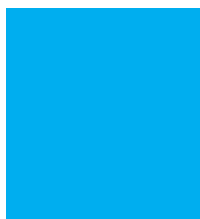
El proceso se basa en la teoría del color, que dice que el espectro las emisiones lumínicas perceptibles por el ojo humano, se pueden descomponer, en una serie de colores básicos: tres aditivos y tres sustractivos. El juego de mezclas entre estos estímulos, permite representar los colores, de forma, que el ojo humano, perciba tonos de, color, hasta el límite de su capacidad.

Un sistema basado en los tres colores aditivos (Rojo, Verde y Azul), no es posible en el mundo de la impresión, ya que se basan, en ir añadiendo luz, (cosa que un fluido como la tinta no puede hacer).



Tinta, (sustractiva)

Sin embargo, sí es posible usar como punto de partida, los tres colores sustractivos (Cian, Magenta y Yellow). En principio, basta usar un soporte, lo bastante blanco, como para que represente un 100% de luz, e ir añadiendo tintas, para restar luz, hasta llegar al 0% de luz (es decir 100% de Black). En teoría, si superponemos, tres tramas de semitonos de esos tres colores sustractivos podremos obtener cualquier imagen en, color, susceptible de ser impresa en serie, con una fidelidad “suficiente”.



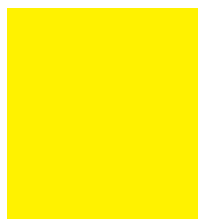
Cyan

El primer color básico de la cuatricromía. Una especie de celeste.



Magenta

Un rosa fucsia, y aparecen los colores piel.



Yellow

El tercer color, el más delicado de imprimir, por su poca definición de medios tonos.



Blak

El cuarto color. La clave de una buena cuatricromía. Por sí sola, la tinta negra nunca es lo bastante intensa.



100% Black y 20% Cyan



100% Black y 20% Magenta

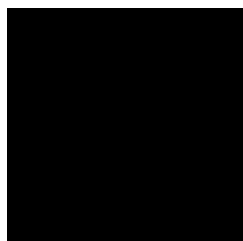


100% Black y 20% Yellow

Y si eso es verdad, ¿para qué hace falta el negro? Pues por dos buenas razones: La primera, es que la teoría se basa en unas supuestas tintas cyan, magenta y yellow “puros”, “ideales”, que no existen en la realidad. Las mejores tintas, lo más que consiguen, es un tono oscuro de matiz marrón, de aspecto sucio al ojo humano.



Este aspecto, tendrá el color más oscuro, que logres sumando las tintas cyan, magenta, amarillo. No es neutro. Es un marrón “sucio”.



Este aspecto, tendrá el negro, logrado con tinta negra, (especialmente si lo refuerzas con otra tinta). Porque este es el aspecto, que puede tener la tinta negra sola, al 100%.



En muchos casos, (papel prensa, por ejemplo), no alcanza la densidad suficiente. Es una especie de gris sucio. Necesita el refuerzo de otras tintas, que le den “cuerpo” y densidad.



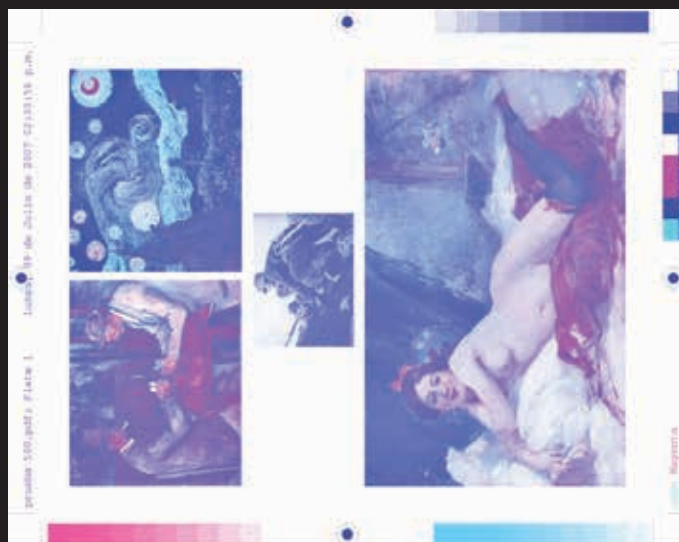
Cyan



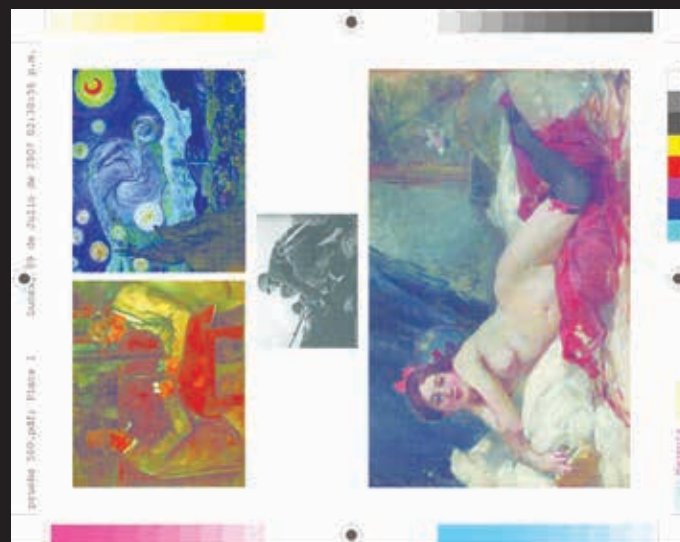
Magenta

Cuatricomía o F. ulcolr

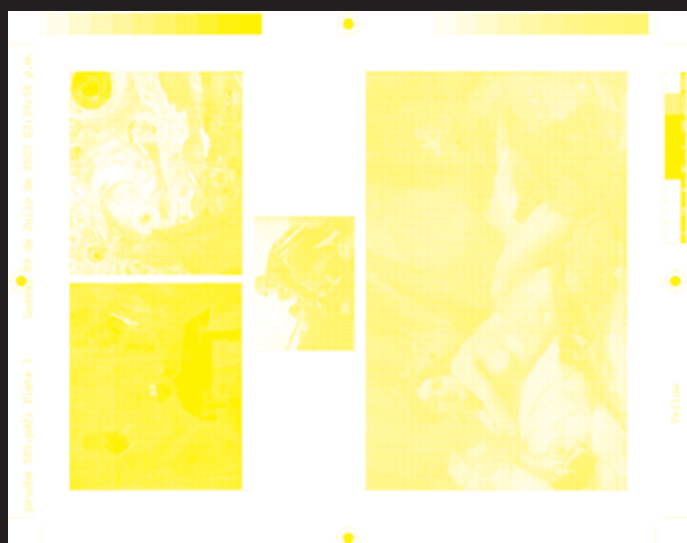
- La impresión a todo color mediante el uso combinado de cuatro tintas básicas: **Cyan**, **Magenta**, **Yellow** y **Blak**. igual a **CMYK**.
- La separación de imágenes en cuatro fotolitos, canales o planchas.
- Cada uno de ellos destinado a uno de los colores mencionados.



Cyan / Magenta



Cyan / Magenta / Yellow



Yellow



Black

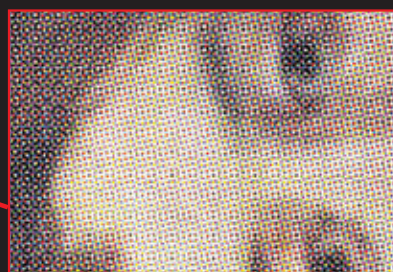
Gris escala, ésta quedará solamente en el color negro y lograremos todos los medios tonos de la fotografía.

Fotografía **RGB**, ésta pasará a **CMYK** como el RIP de la fotocomponentadora consideré, ya que no fue valorizada en Photoshop, ésta con los RIP anteriores, quedaba gris escala.

Gris escala, en **CMYK**, ésta quedará azulosa, verdosa, morada o marrón si están mal calibrados los tinteros, ya que caen, los cuatro colores y los medios tonos desaparecen, y se crea lo que llamamos un plantón o manchón.



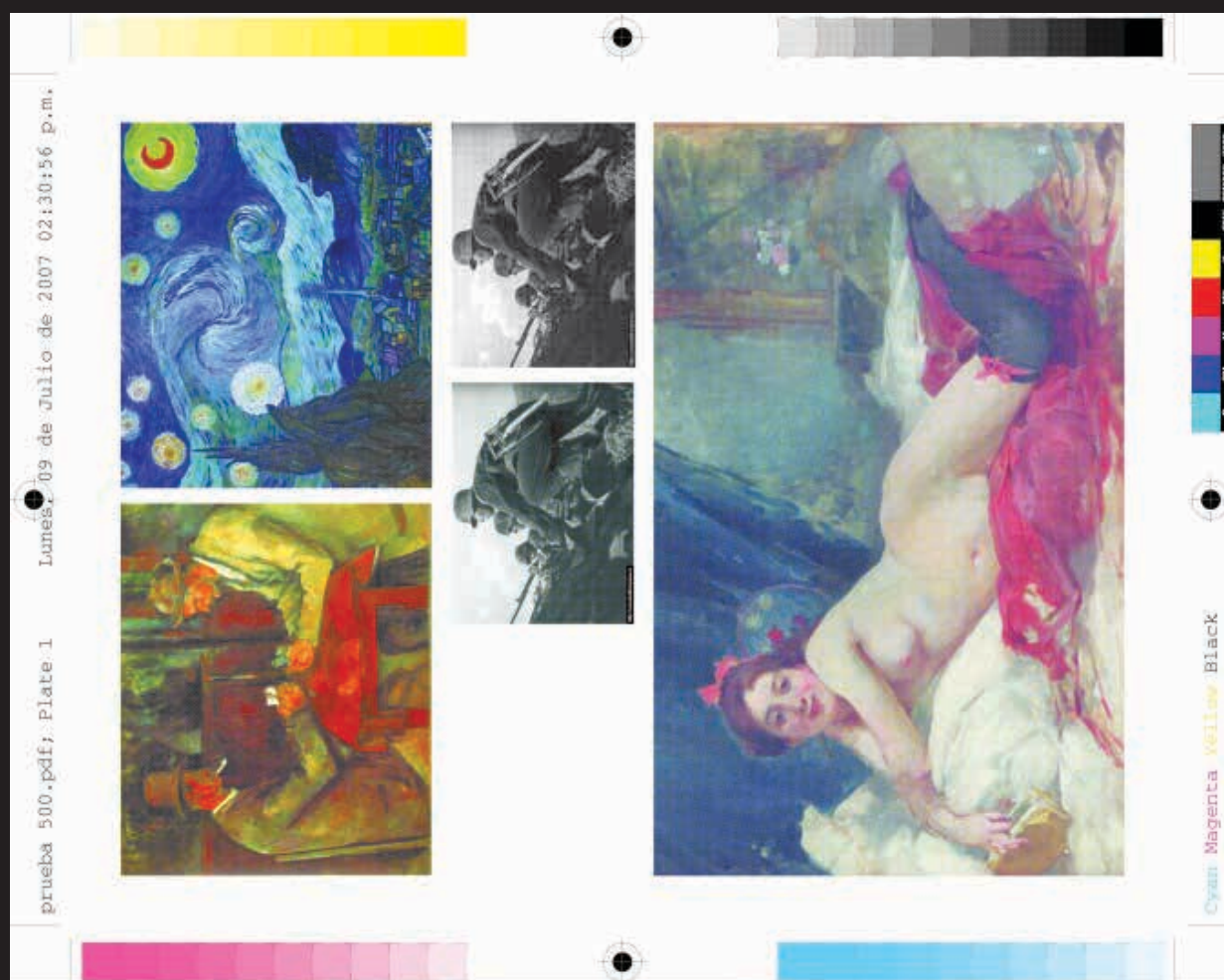
Cyan / Magenta / Yellow / Black



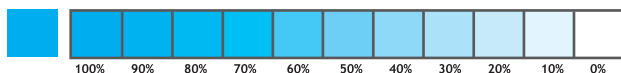
Impresión a 150 de lineatura y 2400 dpi.

Impresión correcta.

Es cuando las guías de registro de corte, se ve una sola línea de color negro intenso, ya que caen los cuatro colores CMYK, y las barras de color en cada una de las esquinas, corresponden al color impreso observándose una degradación entre un espacio y otro, y la barra negra es la suma de los cuatro colores igualmente se debe observar el contraste entre en valor y el otro, en la parte inferior, aparece 100% el color Cyan, Magenta, Yellow y los colores rojo y azul, y 50% de negro.



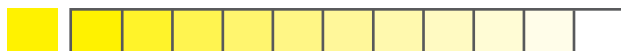
Barra Cyan: correcta.



Barra Magenta: correcta.



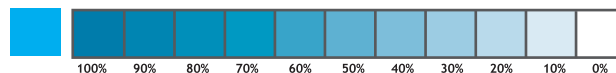
Barra Yellow: correcta.



Barra Black: correcta.



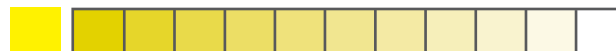
Barra Cyan: Invadido de black.



Barra Magenta: Invadido de black.



Barra Yellow: Invadido de black.



Barra Black: Se verá negro intenso, conservando los VALORES.

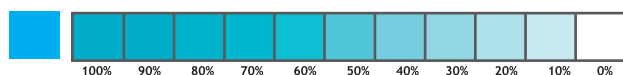


Impresión fuera de registro.

Es cuando las guías de registro, corte y las fotografías, se ven movidas y podemos ver claramente, cada uno de las tintas.



Barra Cyan: Invadido de yellow.



Barra Magenta: Invadido de cyan.



Barra Yellow: Invadido de magenta.



Barra Black: Invadido y mucho color de las 4 tintas CMYK.



Colores de impresión CORRECTOS.



Colores de impresión saturados, tinteros abiertos.



Colores de impresión lavados, tinteros cerrados.



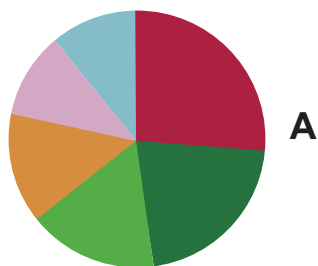
Colores de impresión incorrectos, tinteros cerrados.



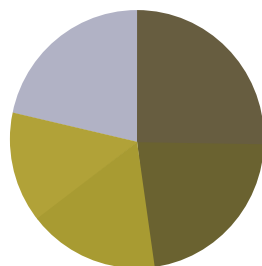
Pruebas en pantalla para usuarios daltónicos.

El diseño universal de colores, Color Universal Design (CUD), garantiza, que la información gráfica, se exprese de manera adecuada para las personas con trastornos en la percepción cromática, entre otros, el daltonismo. En varios países ya existen pautas, según las cuales, los gráficos de los espacios públicos deben cumplir este diseño universal.

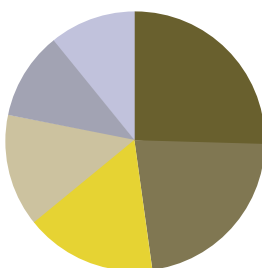
Los tipos más comunes de daltonismo son la protanopía, (ceguera al color rojo) y la deuteranopía (ceguera al color verde). Alrededor de un tercio de los daltónicos, tiene una ceguera total, al color rojo o al verde mientras que la mayor parte de los otros dos tercios, presenta tipos de daltonismo más leves.



A



B

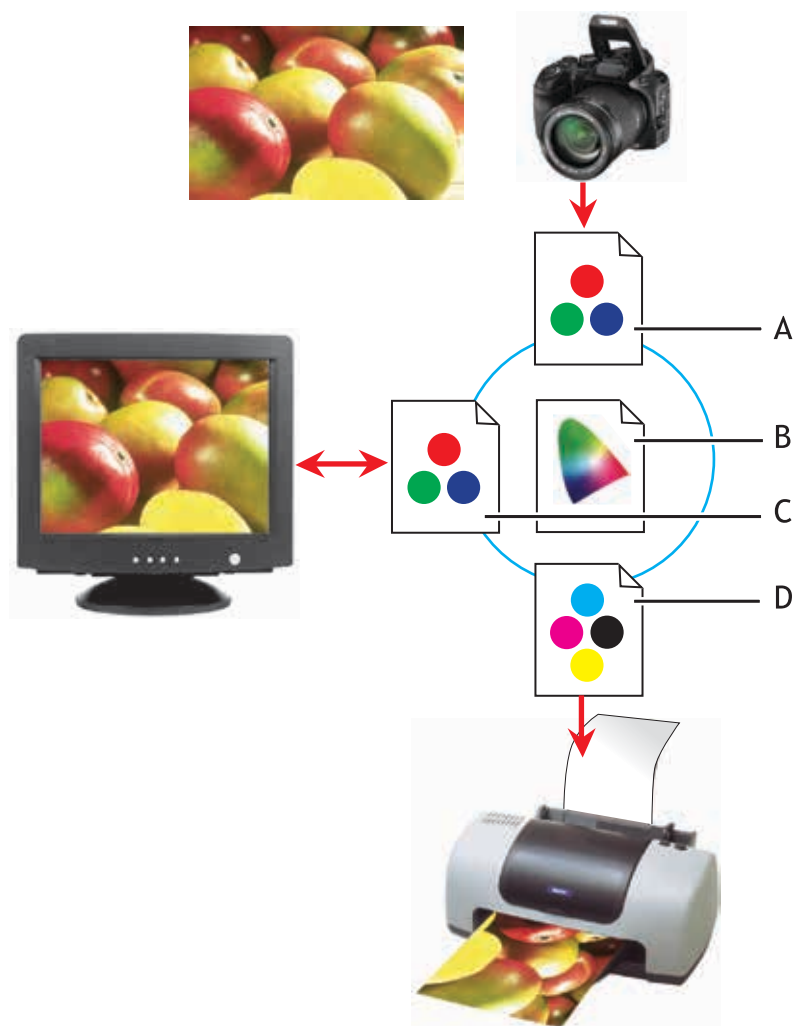


C

A. Imagen original B. Prueba para daltonismo C. Diseño optimizado.
(Tomado del tutorial de: Adobe InDesign CS4.)

Perfiles de documento. Defina el espacio de color RGB o CMYK, determinados, de un documento. Al asociar, o *etiquetar*, un documento con un perfil, la aplicación proporciona una definición; de los aspectos reales del color en el documento. Por ejemplo, R=127, G=12, B=107 es simplemente un conjunto de valores, que diferentes dispositivos mostrarán de forma distinta. En cambio, cuando están etiquetados con el espacio de color RGB de Adobe, estos valores especifican un color real, o una longitud de onda de luz; en este caso, un color específico de púrpura.

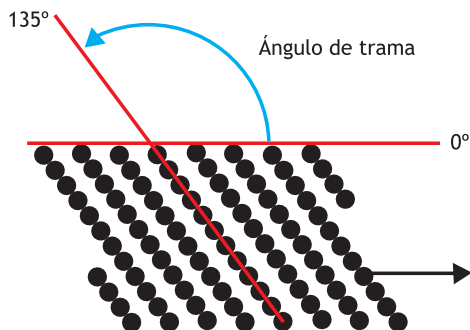
Cuando está activada la gestión de color, las aplicaciones de Adobe asignan automáticamente a los nuevos documentos, un perfil basado en las opciones de Espacio de trabajo del cuadro de diálogo, Ajustes de color. Los documentos sin perfiles asignados se denominan *sin etiqueta*, y sólo contienen los valores de color en bruto. Al trabajar con documentos sin etiqueta, las aplicaciones de Adobe utilizan el perfil del espacio de trabajo activo, para mostrar y modificar los colores.



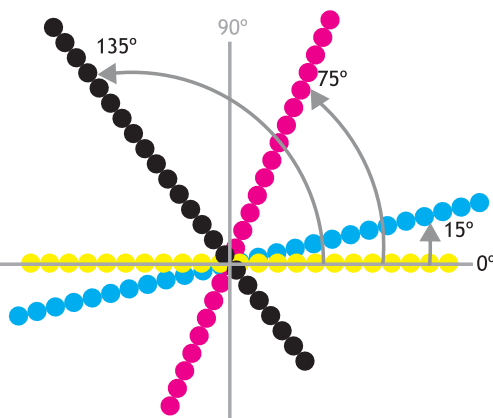
Gestión del color con perfiles. A. Los perfiles, describen los espacios de color del dispositivo de entrada y del documento. B. Mediante las descripciones de los perfiles, el sistema de gestión de color, identifica los colores reales del documento. C. El perfil del monitor indica al sistema de gestión de color, cómo convertir los valores numéricos del documento, en el espacio de color del monitor. D. Mediante el perfil del dispositivo de salida, el sistema de gestión de color, convierte los valores numéricos del documento, en los valores de color del dispositivo de salida, para que se imprima el aspecto correcto.

TRAMDO tipo de tramado, parámetros de la norma ISO 12647-3

Cómo se miden el ángulos de una trama.

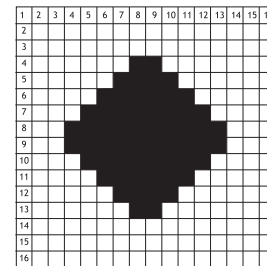


Ángulo de trama según ISO 12647-3.



Matriz de Pixel
16 x 16 = 256

Cuanto mayor es la lineatura, mayor debe ser la resolución de la Filmadora, para conseguir los 256 niveles de gris.



Ángulos de trama.

OBJETIVO: evitar el efecto moiré

Para los puntos de medio tono con un eje principal definido:

Ciam - Magenta y Negro deben estar separados entre sí 60°

El amarillo debe estar a 0°, lo que supone estar a 15° del siguiente color

El color dominante debe estar a 135°

Cuál es el color dominante.

El color dominante es aquél que contiene la mayor cantidad de información de imagen.

En caso de sustitución del componente gris (GCR) el color dominante es siempre el negro.

En caso de reducción de color (UCR) el color dominante, es casi siempre el magenta.

Trama y ángulo de trama

Ángulo de trama, en caso de reducción del color (UCR), (mayor reducción De negro, punto elíptico).

Yellow 0° / Cyan 15° / Black 75° / Magenta 135°.

Ángulo de trama.

Ángulo de trama, en sustitución del componente de gris (GCR), (Menor Reducción de negro, punto elíptico).

Yellow 0° / Cyan 15° / Magenta 135° / Black 75° .

Ajuste de ángulo de trama (1).

Ejemplo de recomendaciones para RIP Harlequin.

Salida de película negativa.

Siempre reducir 180° y cambiar de - por +

Cyan 165° en impresión 15°

Magenta 105° en impresión 75°

Yellow 180° en impresión 0°

Black 54° en impresión 135°

Ajuste de ángulos de trama (2)

Ejemplo de recomendaciones para RIP de Harlequin

Forma de punto Elítica P

Niveles de gris extra ON (valor de 1024)

Tramado de precisión Harlequin ON

Roseta centrada clara OFF

Óptimo:

Nº de niveles de gris (1270 ppp y 100 lpp)

Ángulos de tramado / Forma de punto / Estructura de roseta

Trama para publicaciones.

Cuál es la trama más aconsejable.

Cuanto más alta la lineatura, mayor es la capacidad De reproducción de los detalles.

La posibilidad de tener una lineatura fina, depende de: la impresión, papel, tintas y secado.

Trama para periódicos.

Impresión offset coldest, de periódicos.

40 líneas/cm = 100 líneas por pulgadas.

Normas ISO 12647-3

para publicacione de periódico.

Proceso de impresión offset coldest.
(no impresión tipográfica,
Ni flexografía.

Lineatura

Offset 34 L/cm 40 L/cm
85 Lpp 100 Lpp

Tamaño del punto.

Trama estocástica de 25 µm a 40 µm.

Gama de tonos reproducibles

Offset 3% al 90%.

Tonos mínimos para plantillas tramadas

Offset 6%.

Propuesta para su organización.

Fijar todos los ajustes del tramado en RIP.

No permitir que las aplicaciones extremas (Quark, Photoshop, InDesign) obvien los defectos del RIP.

Utilizar 100 lpp (40 líneas/cm) para las imágenes en color y en gris escala.

Ajustar los ángulos de trama en RIP según el GCR.

El punto.

El punto trama está constituido de píxeles de filmadora.

Cuanto más alta la lineatura, mayor la definición de la filmadora.

Deben poder producirse los 256 posibles niveles de grises

8 Bit = 2^8 = niveles de gris PostScript.

Cuanto más alta es la trama, más tiempo de exposición.

256 niveles de gris = 16x16 Píxeles-Matrix.

100 Lpp x 16 = 1600 ppp (puntos por pulgadas).

o dpi (dot per inch).

40 L/cm x 16 = 640 ppcm.

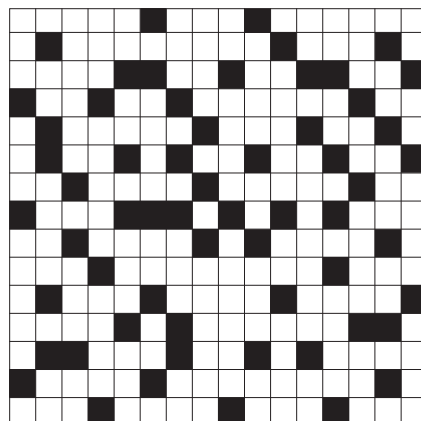
Una resolución menor, sin embargo, reduciría el número de niveles de gris.

Niveles de grises máximos.

Líneatura de generación.

	800 dpi	1016 dpi	1270 pdi	2400 dpi	2540 dpi	3200 dpi
34 l/cm	86	138	216	256	256	256
36 l/cm	77	123	193	256	256	256
38 l/cm	69	100	156	256	256	256
40 l/cm	62	100	156	256	256	256
42 l/cm	56	91	142	256	256	256
44 l/cm	51	83	129	256	256	256
46 l/cm	47	76	118	256	256	256
48 l/cm	43	69	109	256	256	256
50 l/cm	40	64	100	256	256	256
52 l/cm	37	59	92	256	256	256
54 l/cm	34	55	86	256	256	256
56 l/cm	32	51	80	256	256	256
58 l/cm	29	48	74	256	256	256
60 l/cm	28	44	69	248	256	256
62 l/cm	26	42	65	232	256	256
64 l/cm	24	39	61	218	244	256
66 l/cm	23	37	57	205	230	256
68 l/cm	21	35	54	193	216	256
70 l/cm	20	33	51	182	204	256

Tramas estocástica.



Diliberada colocación irregular, de puntos de trama de igual tamaño.

Trama AM (amplitud modulada).

Ventajas:

Puntos de tramas grandes y fáciles de imprimir.
Reproducción homogénea de superficie.
Diferentes niveles de gris.

Inconvenientes:

Puntos de trama y rosetas visibles.
Riesgo de obtener un efecto moiré.
No se pueden reproducir líneas finas.
Riesgos de empates.

Trama estocásticas.

Ventajas:

No existe riesgo de obtener un efecto moiré.
Se pueden reproducir líneas finas.
Los puntos son tan pequeños que resultan casi imperceptibles.
No hay roseta.

Inconvenientes:

Puntos pequeños y difícil de imprimir.
Reproducción heterogénea de superficie en zonas destacadas.
Menor tolerancia de proceso.
Dificultades con la tecnología CTP., para periódicos.
Más tiempo de generación de planchas.

Efectos limitados.

El proceso de impresión sólo permite cierta resolución.

Offset/seco **120 líneas** por centímetro²

Offset/pliego **80 líneas** por centímetro²

Offset/periódicos **40 líneas** por centímetro²

Niveles extra de grises.

Cada punto será generado de forma, ligeramente distinto.
Ninguna forma de punto (líneatura) es idéntica a la del vecino.

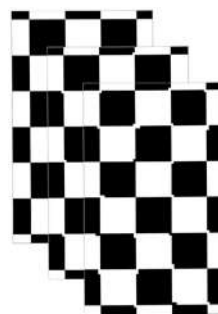
Ventajas:

Valores mayor, de líneatura, con menor resolución de imagen.
Menos moiré.
Reducción de problemas en unión de puntos.

Desventajas:

Puede ser visible en algunas áreas.
Tiempo de cálculo ligeramente superior
(solo problemas con RIP muy viejos).

Niveles extras de grises.



Rosetas claras.

Ventajas:

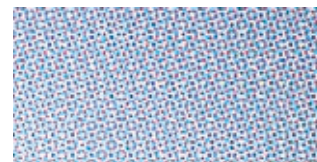
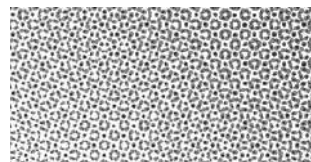
Más detalles en zonas de sombras.
Mejor reparto de tintas
(Menor superposición de puntos de tinta).
Adecuado para líneaturas finas (60L/cm).

Desventajas:

Rosetas muy visibles.

Desventajas:

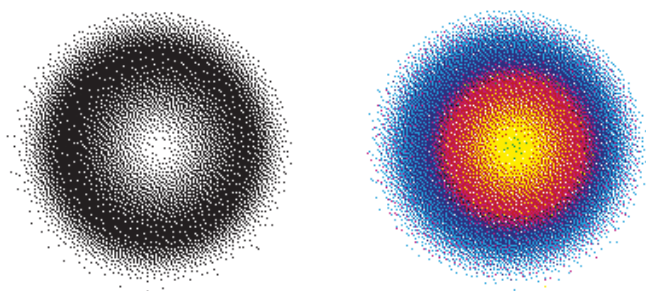
Poner en OFF
"Clear Centered Rosette",
roseta centrada clara.



Tramas estocásticas

El concepto de trama estocástica, (una forma rebuscada de decir: “al azar”) es simple: Cuando se reduce el porcentaje de tinta, lo que se hace es, reducir el porcentaje de espacio ocupado, por puntos de tinta. Para engañar al ojo, lo que se hace es distri-

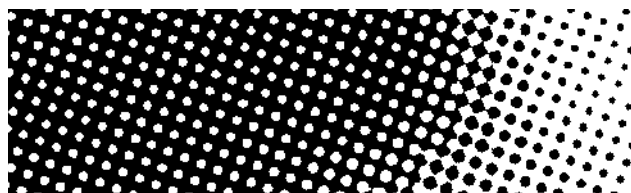
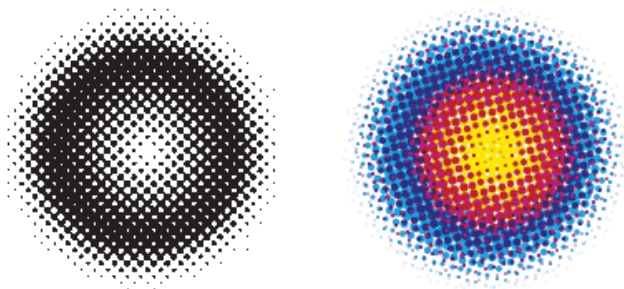
buir los puntos de tinta, de forma aparentemente aleatoria (es decir: De forma “estocástica”). Las dos imágenes de modelo sometidas a un tramado estocástico. El tamaño de los puntos no varía la frecuencia de su distribución (Frecuencia modulada).



Las tramas PostScript u ordenadas

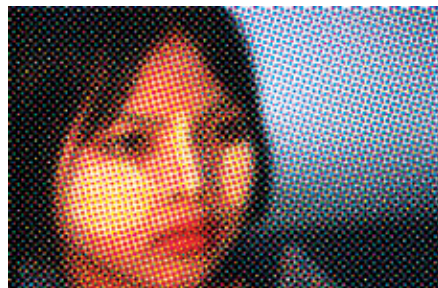
En las tramas ordenadas, lo que varía es el tamaño del punto de la trama (el “punto de semitono”, halftone dot o halftone spot). Su tamaño variable define el porcentaje de la tinta. A mayor tamaño, los puntos

ocupan más espacio. Las dos imágenes de modelo sometidas a un tramado PostScript ordenado. El tamaño de los puntos varía (amplitud modulada), no varía la frecuencia y ordenación de su distribución.



Tramas gruesas

Si tramamos una imagen con 45, 85 y 100 lpi, los detalles irán desapareciendo, tanto para fullw color como para gris escala, y también influye el papel en el cual imprimiremos.



lip/dpi

Resolución.

La resolución y la lineatura de una filmación, la que define el tamaño del punto, en que se filman las tramas.

Una trama es la transformación de la imagen en puntos continuos, para que mediante la impresión por cualquier procedimiento de impresión, se consiga la gradación de las diversas tonalidades, a pesar de recibir toda ella una capa del mismo espesor.

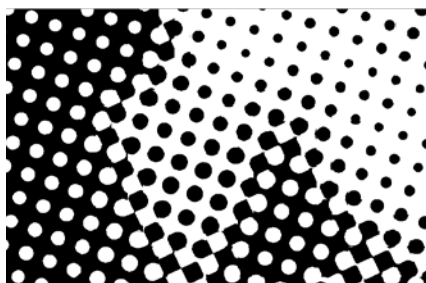
La unidad de medida lineal utilizada para la resolución de las imágenes, son los píxeles por pulgadas (p/p) o por centímetro, que indican los píxeles o celdas por pulgadas lineal. Cuanto mayor sea la resolución mayor será la calidad de la imagen, pero también ocupará mayor volumen de información. La resolución óptima de las imágenes para la impresión es de 300 p/p o 120 p/cm.

Lineatura y trapping.

La lineatura es la densidad de la trama de semitonos, y el trapping indica el grado de aceptación de una tinta, sobre otra impresa anteriormente y todavía húmeda, en la impresión multicolor simultánea.

La lineatura se mide en líneas por pulgadas lpi (en los negativos). Cuando mayor es la lineatura, el punto es menor, y ésta exige una alta resolución, por parte de la filmadora.

dpi "dots per inch". Es la medida cuantos puntos (foto) hay, en una pulgada de una imagen digitalizada. Es el formato de medir la resolución de un documento.



45 a 65 lip x 2400 dpi.
Serigrafía.



65 a 85 lip x 2400 dpi.
Periódicos.



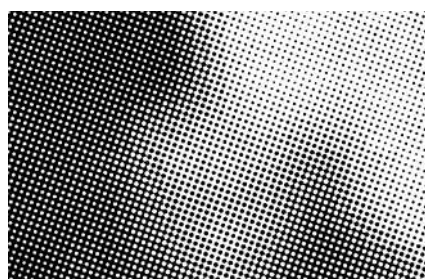
133 lip x 2400 dpi.
Impresión en offset.



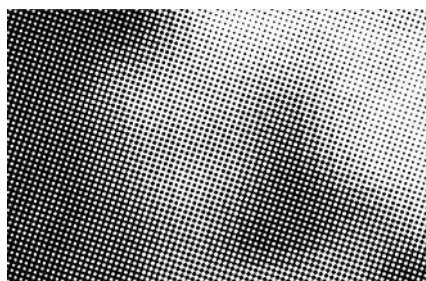
110 lip x 2400 dpi.
Impresión en offset.



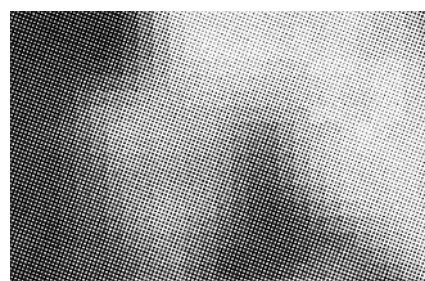
150 lip x 2400 dpi.
Impresión en offset.



175 lip x 2400 dpi.
Impresión en offset.



250 lip x 2400 dpi.
Impresión en offset.

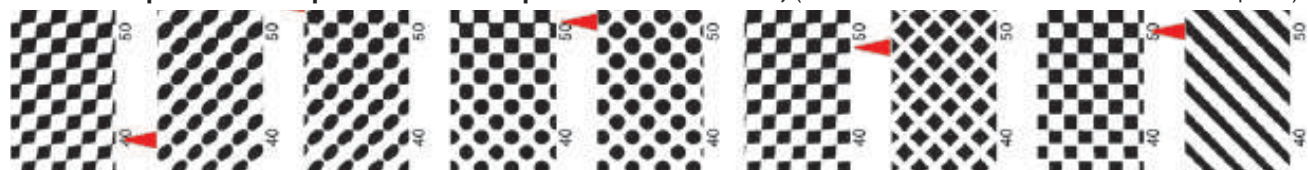


300 lip x 2400 dpi.
Impresión en offset.



A la derecha detalle, ampliación a un 800%.

Diferentes puntos de impresión: fotocomposición electrónica, (El diseñador debe determinar la lineatura a imprimir).



ElípticaP

ElípticaQ2

ElípticaQ1

Euclidean

Round

Rhomboide

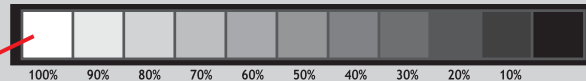
Square1

Square2

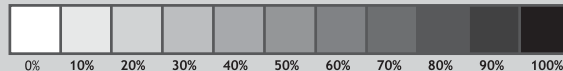
Line

BARRA DE COLOR: **YELLOW.**BARRA DE COLOR: **BLACK.**BARRA DE COLOR: **CYAN.**BARRA DE COLOR: **MAGENTA.**

ESCALA DE GRISES EN PELICULA POSITIVA.



ESCALA DE GRISES EN PELICULA NEGATIVA.

BARRA DE COLOR: **MAGENTA.**

Película negativa y positiva.

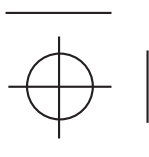
En la barra gris escala (de película negativa y positiva) y con la ayuda de un (densitómetro de película), podemos verificar que los valores en los negativos no estén quemados o lavados, de lo contrario tenemos pérdidas de puntos.

BARRA DE COLOR: **YELLOW.**BARRA DE COLOR: **BLACK.**BARRA DE COLOR: **CYAN.**

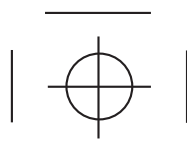
Guías y Barras, en la impresión final

Guías de: registro, corte y sangrado

Guías de corte y registro izquierda y derecha.



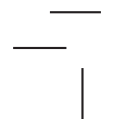
Guías de corte y registro centro del papel.



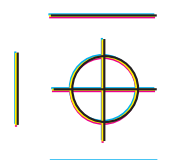
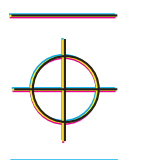
Guías de registro padre superior e inferior.



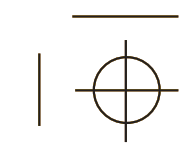
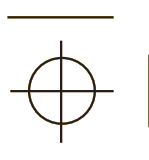
Guías de corte y sangrado en las cuatro esquinas.



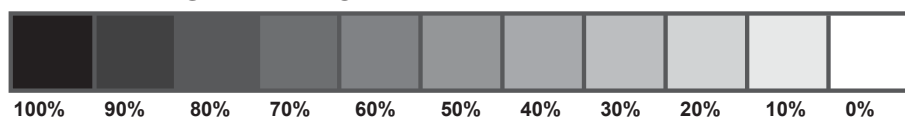
Fuera de registro.



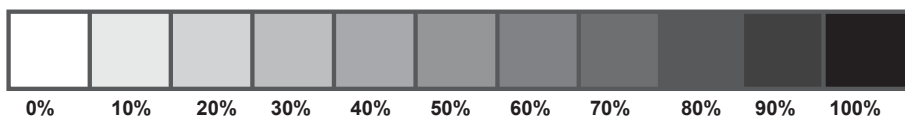
Registro perfecto.



BARRA DE GRISES POSITIVA:



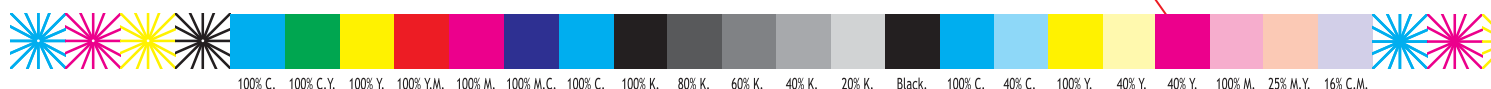
BARRA DE GRISES NEGATIVO:



BARRA DE COLOR:



BARRA DE COLOR UTILIZADA EN LA PARTE INFERIOR DEL PLIEGO O MEDIO PLIEGO DE PAPEL



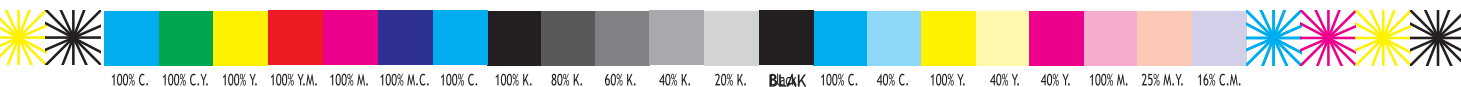
En las barra (de color gris escala y color), y con ayuda de un (densitómetro de color), podemos verificar que los colores estén impresos correctamente.

Nombre del documento.
Nºs. de Flat.
Nºs. de páginas.
Día / Mes / Año.
Hora.



Indicaciones
de impresión.

BARRA DE COLOR UTILIZADA EN LA PARTE INFERIOR DEL PLIEGO O MEDIO PLIEGO DE PAPEL





TRI TONO. Impresión de tres colores, exportar como imagen desde Photoshop como PSD, de esta forma, al colocar la imagen en el documento ésta incorpora los colores (PANTONE) a la paleta, el logo es colocado en el maquetador y al hacer la selección de color se indican los colores.



Impresión de tres colores, CYAN, MAGENTA y NEGRO.

Exportar como imagen TIF O EPS, para impresión de tres colores PANTONE (U ó C):

Magenta = PANTONE 730 C / Process Cyan = PROCESS CYAN / Process Black = Process Black.

Barnices de sobre impresión

En la actualidad el uso de los barnices de sobreimpresión es cada vez más común. Lo importante es la elección que realicemos, para utilizar el barniz adecuado, esto depende del trabajo final y el efecto que busquemos, como acabado final que necesitaremos. Los barnices son materiales líquidos o viscosos que una vez aplicados y secos en un sustrato, se vuelven sólidos, esto ocurre generalmente

con el papel. Los barnices tienen 2 funciones específicas: la primera es de protección del impreso y la segunda es estética, ya que le brindan un acabado brillante o mate al impreso. Podemos clasificarlos de manera general en tres:

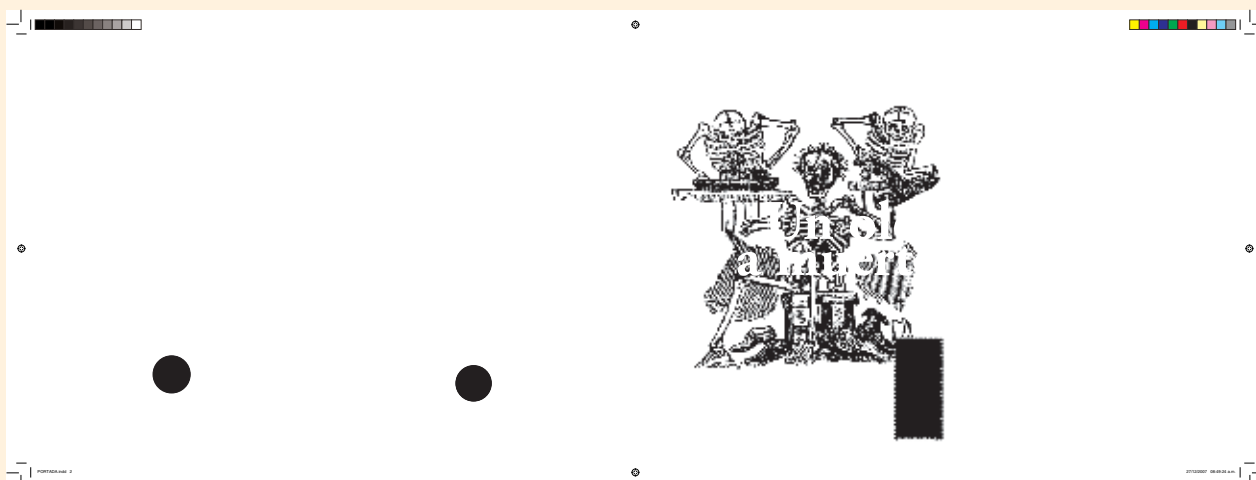
1. Barnices litográficos a base aceite.

Los componentes de estos barnices se tratan prácticamente de una tinta, sólo que sin pigmento.

Estos barnices proporcionan efectos visuales diferentes a lo convencional (brillante o mate). Por ejemplo: Barnices de contraste, los cuales se aplican sobre el impreso, para lograr un efecto especial de jaspeado.

2. Barnices base agua o acrílicos

Están constituidos a base de diluyentes volátiles, debido a la necesidad de un secado inmediato, por



BARNIZ UV. Utilizado únicamente en áreas determinadas.



BARNIZ UV. Toda el área.

el tipo de soporte que comúnmente se utiliza. Se clasifican en brillantes o mates. Estos barnices se utilizan en diferentes tipos de impresos, como son: folletos, empaques, portadas de libros y revistas. Su principal función es la de proteger al impreso. Por último, cabe aclarar que la operación de barnizado puede darse sobre la totalidad del soporte impreso o de forma seccionada. (*Barniz a registro*)

3. Barnices ultravioleta

La calidad de estos materiales es muy alta, tanto el nivel de brillo como en la resistencia que aporta, al soporte impreso. Existen en versión mate y brillante. Para el secado (denominado curado), de estos barnices, se necesita una lámpara que emita radiaciones de luz de tipo ultravioleta, realizándose un proceso de foto- polimerización. Los llamados “Hornos de curado

o secado UV”. Una de sus principales ventajas es que, reduce el consumo de energía y su costo, ya no se requiere una instalación muy compleja, así como, que ofrece 0% de emisiones de solventes o VOC’S, lo cual mejora la calidad del aire; *considerando estos barnices como de tecnología verde*, ya que son amigables con el medio ambiente. De todos los barnices mencionados, es el mejor.

Sistemas de impresión

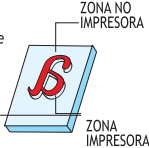
1 ORIGINAL.

Puede ser digital o en papel.



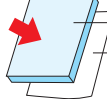
2 MATRIZ.

Se hace mediante procesos foto mecánica, Foto químicos y mecánicos. Se aplica tinta sobre la matriz.



3 IMPRESIÓN.

Mediante presión se pasa la tinta a un soporte.



4 COPIAS.

MATRIZ.

COPIAS.

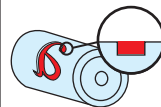


Todos estos procesos utilizan matrices pero separan de modo diferente la zona impresa y la zona no impresa.

TIPOGRAFÍA.
La matriz puede ser rígida o flexible.

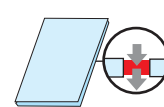


FLEXO GRAFÍA.
La matriz es flexible.



RETROGRADADO.
La matriz es un cilindro cubierto por capas de cobre con pequeños alveolos para la tinta.

SERIGRAFÍA.
La matriz es una malla de hilo.



OFFSET.
La matriz es una plancha de aluminio con material fotosensible.



SISTEMA DE IMPRESIÓN DIGITAL.

Elimina la necesidad de película (usado en los procesos tradicionales). Estas máquinas pueden realizar todas las etapas de producción, hasta entregar el producto terminado. Éste comenzó a desarrollarse en la década de 1990. Es para tirajes cortos.

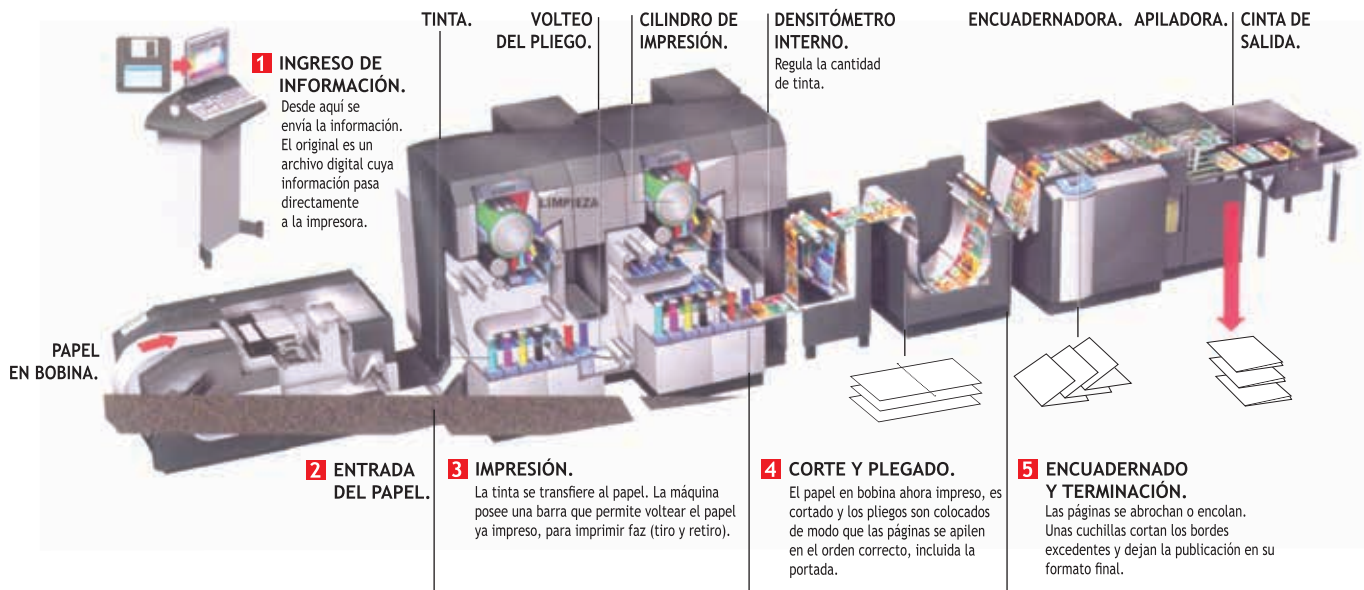
SISTEMA DE ENTINTADO.

Las impresoras usan cuatro colores básicos, para reproducir la mayoría de los colores.



CYAN **MAGENTA** **YELLOW** **BLACK**
También permiten utilizar tintas de colores especiales (metalizados, fluorescentes, Pantone™).

Los sistemas no digitales necesitan una matriz para cada color. Se imprime en máquinas monocolor una vez por cada color y la bicolor dos a la vez o cuatro colores.



AVANCES TECNOLÓGICOS.

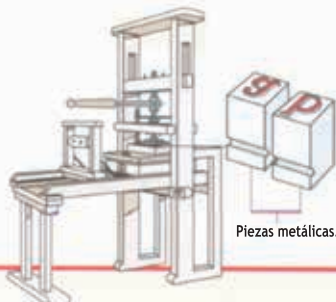
En China, se tallaba en madera para hacer muchas copias de un dibujo o texto.



593

TIPOS MÓVILES.

Johannes Gutenberg inventó un sistema que utilizaba una prensa con tipos móviles metálicos. Se armaban las palabras letra por letra y podían ser usados para componer diferentes páginas.



hacia 1450

TIPOS MÓVILES.

Inventado por A. Senefelder, es un proceso de impresión que utiliza la propiedad de inmiscibilidad de la tinta y el agua.

1796

OFFSET.

Es un sistema de impresión basado en la litografía y que usa placas de superficie plana. Actualmente, es el más utilizado por los impresores.

1904

LINOTIPIA.

Similar a una máquina de escribir. Permitía mecanizar la composición de textos, que hasta entonces era realizado a mano.

1886

DIGITAL.

Las computadoras permiten eliminar el uso de matrices. Integra casi todas las etapas de producción en una sola máquina.

1990

Gestión de color

Todas las máquinas
están conectadas
en red.

Pasos que sigue un impreso desde el diseño,
pasando por la impresión de pruebas, plotter,
quemado de planchas, impresión, comprobación
de los colores con el densitómetro de papel o, y
verificando corte, doblado y encuadernación.



DENSITOMETRO.

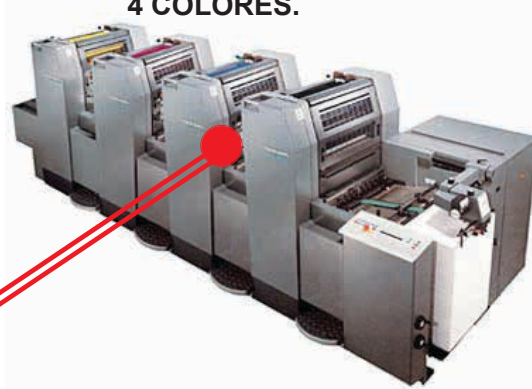
1 COLOR.



2 COLORES.



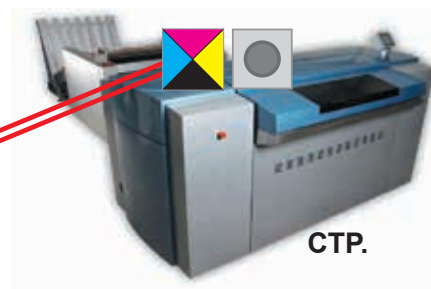
4 COLORES.



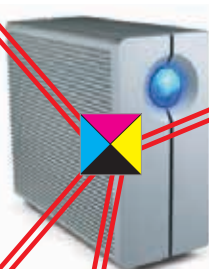
MONITOR DEL TALLER.



CMYK PANTONE



CTP.



RIP.



SCANNER.



PLOTTER.



LACIE.



APPEL / PC.

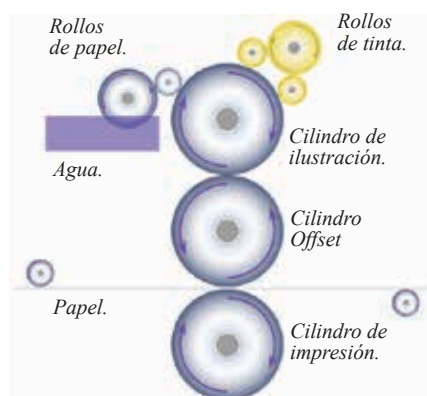
CIP 3. Un único lenguaje para la preimpresión, la impresión y la postimpresión. Ha llegado la hora de la producción completamente digital. Elevará a su empresa a un mayor nivel de productividad, reduciendo mancha, fuera de registro, repintes y tiempos de preparación, eliminando fuentes de error y bajando así sus costos de producción.

Sistema de impresión Offset

Es considerado por varios expertos mundiales, como el sistema más representativo y utilizado en la actualidad, debido al gran volumen de impresiones que genera. El término de offset, que proviene del inglés y se traduce literalmente como soltar o ceder, en la terminología gráfica funciona para identificar un sistema de impresión. Dentro de las diferentes modalidades de offset; de rotativa, en seco, digital, uno de los grandes rubros de reproducción es el offset de pliego (cama plana).

Derivado de la litografía, el offset utiliza una matriz, denominada placa, plancha o lámina. Para impresión, el principio básico es que la matriz de aluminio generalmente, está en plano, toma tinta y agua, basándose en el principio de repulsión. Para que la plancha se impregne de tinta únicamente en aquellas partes deseadas, se somete la plancha a un tratamiento fotoquímico, de tal manera que las partes tratadas repelen el agua. Así, la plancha se pasa primero por un mojadador, impregnándola de agua y seguidamente por un tintero. Para este sistema de impresión deben de existir 4 elementos indispensables:

Forma o Matriz: Existe una gran variedad de ellas, aunque las más definidas en nuestro mercado, son las de aluminio y las de poli metálicas. Factores definitivos como la exposición correcta, nos evitarán problemas de desgaste en la matriz o una excesiva ganancia de punto; de ahí la importancia de la calibración de la exposición de la emulsión. La calidad de una imagen impresa en offset, se determina principalmente por la eficiencia de la selección de color, por la reproducción de los valores tonales y por la nitidez de la impresión.



Esquema de una imprenta Offset.

Tinta o Pigmento: Es el elemento colorante, que recibirá la matriz para ser transferido al papel. De sus características depende la calidad, brillo e intensidad final del área impresa. Las tintas son de consistencia pastosa, y están compuestas por dos elementos esenciales: el barniz y el pigmento. El barniz es el vehículo que transporta el pigmento y lo fija sobre el papel, puede estar constituido por aceite de linaza cocido o por aceites y resinas sintéticas.

Soporte: Generalmente papel, y que de acuerdo a su fabricación y manejo en el taller, dependerá su buen comportamiento durante la impresión.

Impresión: es la fuerza necesaria de contacto, para transferir la imagen de la matriz al soporte. Se realiza mediante planchas tratadas y fijadas sobre cilindros, de modo, que hay 2 cilindros por cada uno de los cuatro colores (negro, magenta, cyan y amarillo). De este modo se obtiene papel impresionado por ambas caras, si así, se requiere. Es básica la calibración de todo el sistema: humectado, entintado, cilindros de placa, mantilla e impresión. La mantilla es la superficie intermedia entre la litografía

y el soporte, está hecha de cauchos y es capaz de transferir la tinta al papel y a otros muchos materiales que no se pueden imprimir de forma directa, incluido el plástico y los metales. Gracias a que la mantilla se adapta a la textura de la superficie que se va imprimir, la calidad de las imágenes litográficas resulta inigualable.

La litografía (offset lithography), una variante indirecta de la litografía fue descubierta hacia 1904 por Ira W. Rubel, un impresor de Nueva Jersey (Estados Unidos).

Rubel descubrió accidentalmente, que cuando la plancha imprimía la imagen sobre una superficie de caucho, y el papel entraba en contacto con ésta, la imagen que el caucho reproducía en el papel, era mucho mejor que la que producía la plancha directamente. La razón de esta mejora es que la plancha de caucho, al ser blanda y elástica se adapta al papel, mejor que las planchas de cualquier tipo y transmite la tinta de forma más homogénea.

Trabajando con esta idea de pasar indirectamente (to offset), la imagen de la plancha a una base de caucho, llamada mantilla (blanket) y de ahí al papel, se pudo comenzar a imprimir sobre papeles de peor calidad y más baratos de lo que se hacía tradicionalmente. A partir de entonces, la litografía offset se convirtió en el procedimiento por excelencia, de la imprenta comercial.

Cómo funciona la litografía offset.

En el siguiente esquema (muy simplificado), podemos ver cómo funciona una rotativa de litografía offset.

01 Se prepara la plancha. Tiene zonas que repelen el agua (hidrófugas) y zonas que la admiten o

atraen (hidrófilas). Las zonas que la repelen serán las que tomen la tinta (que es de tipo graso).

02 La plancha se coloca sobre el cilindro porta forma o porta plancha (01) y se engancha el papel (06) al sistema.

03 Una vez en marcha, los cilindros de mojado (02) humedecen con una solución especial, las zonas de la plancha que deben rechazar la tinta. Las zonas que se van a imprimir están preparadas para rechazar el agua y quedan sin humedecer.

04 La plancha sigue girando, hasta llegar a los cilindros de entintado (03), que depositan una tinta grasa en la plancha. Como el agua repele la tinta, la plancha sólo toma tinta donde se va a imprimir (o sea: en las zonas no “mojadas”).

05 La plancha, ya entintada, sigue girando y entra en contacto con el cilindro porta caucho (04), cuya

superficie de caucho o similar es la mantilla. La imagen queda impresa de forma invertida (en espejo) en ese cilindro, que gira en sentido contrario a la plancha.

06 El papel (06) pasa entre el cilindro porta caucho y el cilindro de impresión (05), que sirve para presionar el papel contra la mantilla.

07 El papel recibe la imagen de tinta de la mantilla, que la traspassa ya en forma correcta (sin invertir), y sale ya impreso.

Ese proceso imprime un color. Cada sistema de cilindros/plancha/mojado/entintado es un cuerpo de rotativa capaz de imprimir un color. Para imprimir cuatro colores hacen falta cuatro cuerpos, aunque las variantes y posibilidades son muy numerosas.

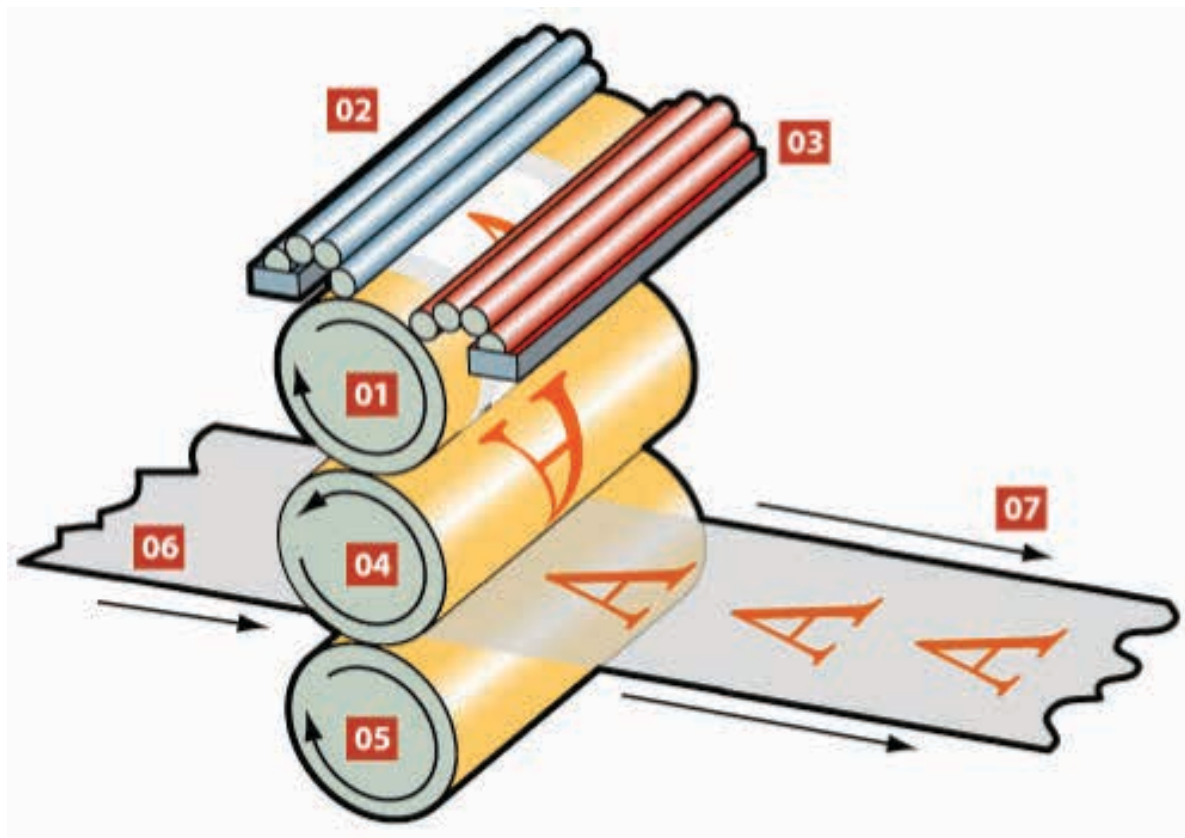
Las máquinas de imprimir en pliegos (es decir: Papel en grandes hojas, no en bobinas de papel con-

tinuo) funcionan básicamente igual, aunque sus partes móviles sean distintas.

A diferencia de la litografía tradicional, en litografía offset, las planchas suelen ser de materiales metálicos como el aluminio (preparado expresamente).

Además, la plancha es de lectura directa (no invertida en espejo). Las planchas pueden ser positivas (usual en Europa) o negativas (más corriente en Estados Unidos). En cada caso, eso tiene sus ventajas e inconvenientes (la plancha positiva es más difícil de trabajar, pero tiene menor ganancia de punto).

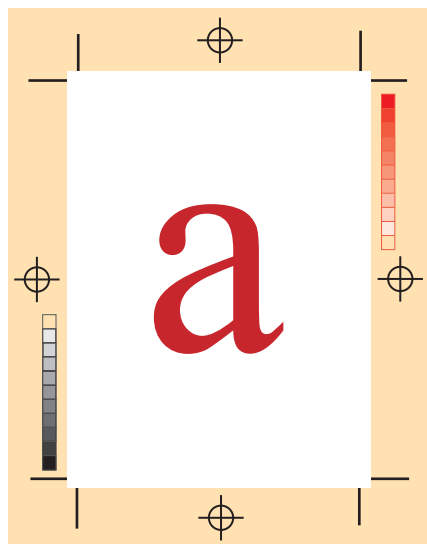
Las tintas de offset son básicamente grasas y traslúcidas. Es decir: No son opacas y cuando imprimimos una tinta encima de otra, los colores se suman, no se tapan (mezcla de colores sustractiva: los pigmentos sustraen luz).



Planchas y tintas para litografía offset

Además, la plancha es de lectura directa (no invertida en espejo). Las planchas pueden ser positivas (usual en Europa) o negativas (más corriente en Estados Unidos). En cada caso, eso tiene sus ventajas e inconvenientes (la plancha positiva es más difícil de trabajar, pero tiene menor ganancia de punto).

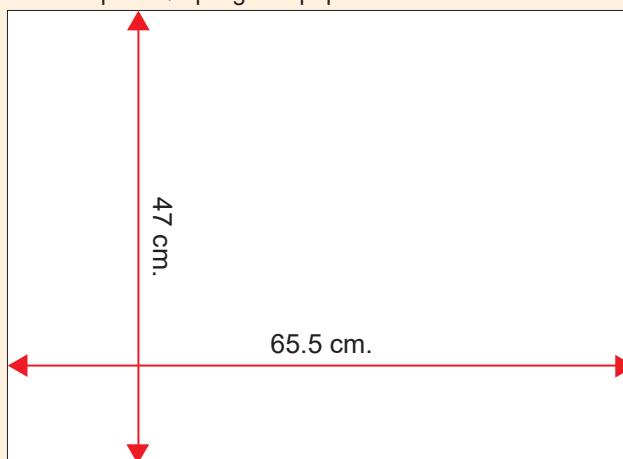
Las tintas de offset son básicamente grasas y traslúcidas. Es decir: No son opacas, y cuando imprimimos una tinta encima de otra, los colores se suman, no se tapan (mezcla de colores sustractiva: los pigmentos sustraen luz).



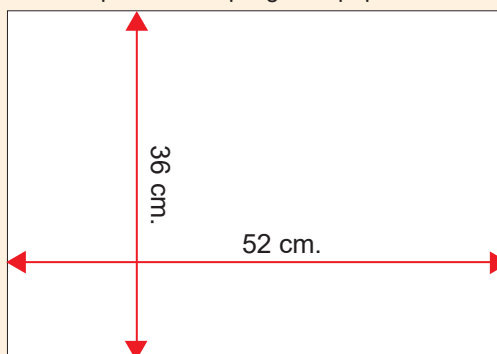
PLANCHAS NEGATIVAS / DOS CARAS PARA IMPRESIÓN OFFSET

10X15X0.005	24-1/4X28-1/2X0.012
10X15X0.006	27-1/4X32-1/2X0.012
10X15-1/2X0.006	10X15-1/2X0.0055
13X18-5/8X0.006	11X18X0.0055
15-15/16X19X0.006	11X18-1/2X0.0055
17-1/8X22-1/4X0.006	13X18-5/8X0.0055
17-1/8X22-7/8X0.006	13X19-3/8X0.0055
19-1/4X22-7X8X0.006	15X18X0.0055 (6MM)
15-3/4X20-1/16X0.008	15-15/16X19-1/32X0.0055
20X25-3/8X0.008	19-1/4X22-7X8X0.0055
21-5/8X25-5/8X0.008	

Plancha para 1/2 pliego de papel.



Plancha para 1/4 de pliego del papel.

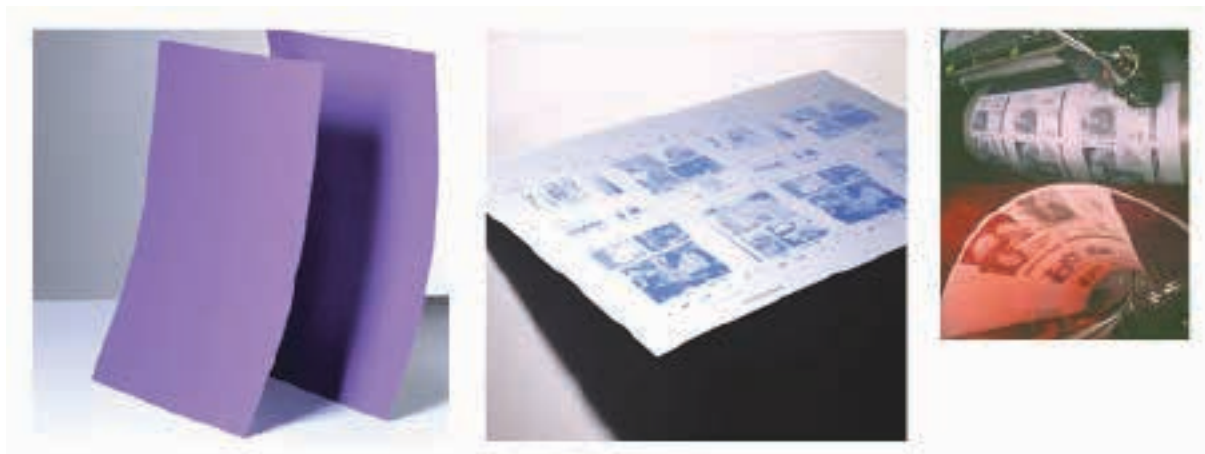


Los dos tipos de plancha mas utilizados en las imprentas y editoriales, pueden ser positivas o negativas.

Planchas Digitales (Luz Visible).

Planchas Digitales (Termales).

Planchas Convencionales



ESPESORES • Standard: 0,15 / 0,20 / 0,30 / 0,40 mm. • Baja demanda: 0,24 / 0,50 mm.

EMULSIÓN – EXPOSICIÓN.

- Color de la emulsión: azul.
- Contraste post-revelado: alto.
- Sensibilidad a la luz ambiente –UV-: una exposición de hasta 2 horas, no altera las características de la emulsión.
- Sensibilidad espectral: 800 – 850 nm. con pico de sensibilidad a 830 nm.
- Utilizable en equipos de grabación con tambor interno, externo o superficie plana.
- Energía requerida: aprox. 140 mJ/cm².
- Reproducción trama: 0.5 % - 99 % a 450 (lpi).
- Resolución: hasta 3200 dpi y trama estocástica.

REVELADO.

- Usar revelador (según fabricante) en procesadoras adecuadas para planchas térmicas.
- Temperatura de revelado: 23°C ± 1°C.
- Tiempo de revelado: 30 ± 5 segundos en inmersión.
- Regenerador: usar revelador (según fabricante) como regenerador.
- Ratio de regeneración: 150 ml/m².

ENGOMADO.

- Aplicar GUM M-504 de uso directo para almacenaje por cortos espacios de tiempo.
- Para almacenaje en archivo, aplicar (según fabricante).
- Para proceso de termo endurecido en horno, aplicar (según fabricante).

CORRECCIÓN.

- Utilizar corrector en gel KR-578 o lápices correctores (según fabricante) punta fina, media y gruesa.
- Aplicar sobre la zona a corregir y dejar actuar durante 20-30 segundos. Lavar con abundante agua.

ENDURECIDO POR HORNO.

- La polimerización de la emulsión mediante calor, permite incrementar la tirada en máquina de imprimir.
- Aplicar (según fabricante) antes de endurecer en horno, para protección de la plancha durante el proceso.
- Condiciones de horneado:
Horno estático: 220 – 230°C durante 3–5 minutos.
Horno dinámico –on-line-: 240°C durante 3-4 minutos.

EN MÁQUINA DE IMPRIMIR.

- Cleaner A-561 como preparación de las áreas en imagen antes de comenzar la tirada.
- Se recomienda su uso moderado durante la tirada y utilizar sólo en caso de necesidad.
- Aditivos para el agua de mojado (según fabricante) para máquinas de pliego y rotativas.
- Rango de pH recomendado: 4,8 – 5,2.
- Conductividad recomendada: 800 – 1.500 microsiemens.

(Según fabricante) se refiere a que preferiblemente se, usen los químicos de la misma marca de las planchas.

Trapping

Fondo
(Pantone 3275).

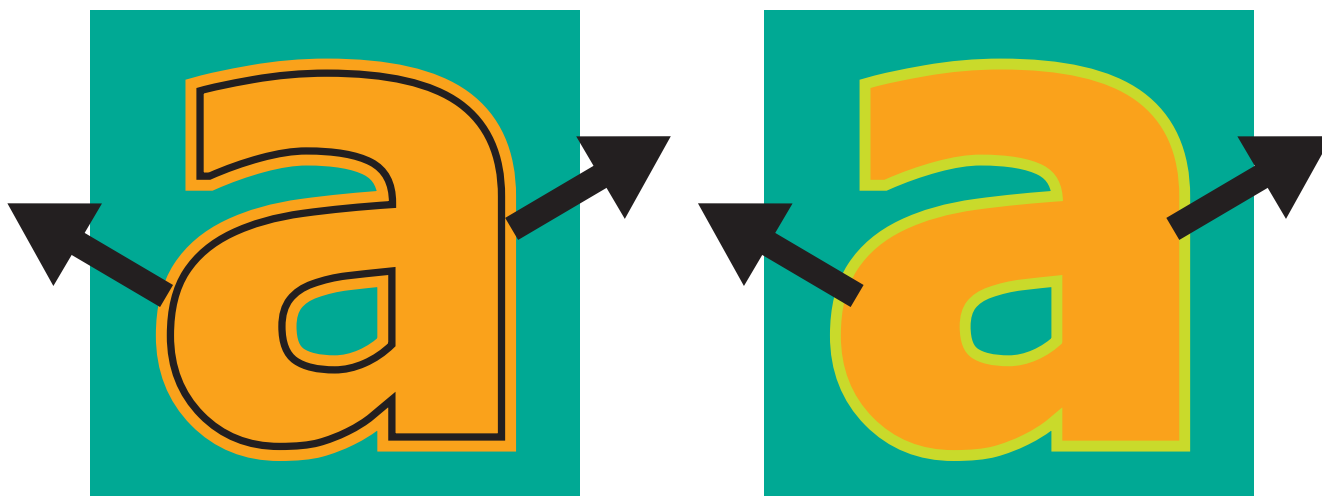
Letra
(Pantone 137).



Cuando se hace una separación de color, entre dos colores spot, (Pantone, Tru-Match, etc.) se corre el riesgo, que se produzca un hueco blanco entre ambas tintas, este mal registro es inevitable, aunque se utilice una máquina de impresión de máxima calidad, las causas pueden ser: porque el papel se mueve cuando

se imprime, o los “plates” platos se desalinean, etc.

Esto se debe a que el espacio que ocupa el color de encima, es exactamente, del mismo tamaño del espacio que deja el otro. Entonces, si se produce un pequeño error de registro, se nota al instante.



Existen dos formas de contrarrestar este defecto:

Expandir el color claro (pantone 137) más allá del espacio asignado, para que al imprimir el color oscuro (pantone 3275) solo utilice el espacio que le corresponde y, así, cubra lo que dejó sobran te el color claro (pantone 137). Contraer el color de abajo, (color claro pantone 137), para que al caer el segundo color, (oscuro pantone 3275), cubra lo que dejó de reserva el primero.

¿Cuándo preocuparse por el trapping?

Siempre es bueno, considerar el trapping desde antes de diseñar, porque si se va a imprimir a dos colores, tenemos que preguntar quién y cómo se va a hacer. Cada impresor requiere diferente trapping, dependiendo que máquina se utilice, que papel o qué colores. No es lo mismo, si se va a imprimir en una máquina ultramoderna, o en una del pasado medio siglo. También no es lo mismo, sobre papel periódico que una revista de Arte. Lo esencial es preguntar todas estas variantes. Si es imposible conocer cómo se hará el trapping, simplemente se crea un diseño, en donde los colores no se tocan entre sí, o el color oscuro haga "overprint" (imprime sobre la tinta anterior) y, así, se asegura una buena impresión. Los colores metálicos requieren de un trapping especial, éstos necesitan secarse antes de la siguiente impresión. Si el diseñador es astuto, puede utilizar el "overprint" para crear un tercer color, al imprimir una tinta de color sobre otro.

¿Qué cantidad de trapping?

Nadie puede dar una receta, de cuánto trapping se requiere, pero como medida general para offset,

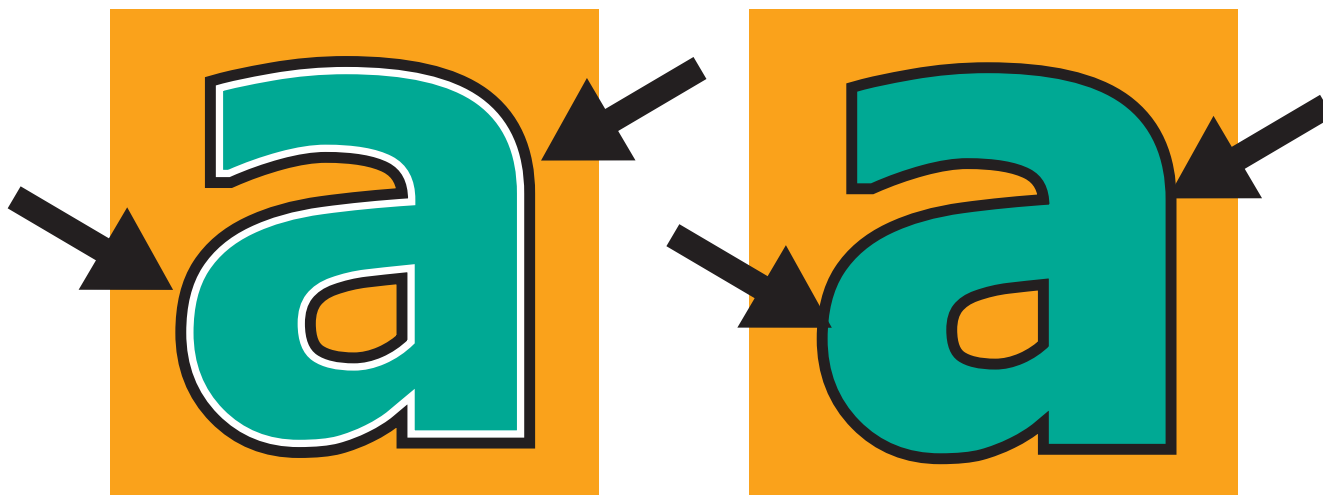
se puede utilizar .25 de un punto o .003 de pulgada. Recuerda que exagerar en el trapping, significa tener la unión de los colores, igual de horrible, que como si no usaras trapping, porque en lugar de tener un espacio blanco, tendrás un borde muy oscuro entre los colores.

¿En que programa se hace y quién estará a cargo del trapping?

Los programas vectoriales como Illustrator y FreeHand, pueden crear cierto tipo de trapping, el problema es que lo tiene uno que hacer manualmente y por ende saber qué es lo que se está haciendo.

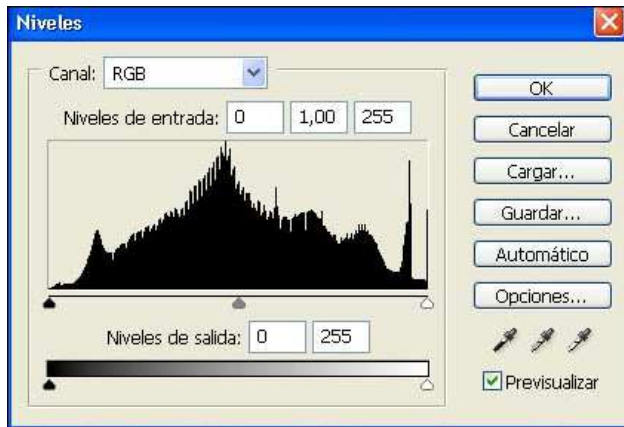
Una fotografía a todo color, en un programa como Photoshop no requiere trapping, los colores se mezclan entre sí naturalmente. (Hay excepciones). Un programa de "layout" como QuarkXpress y Adobe InDesign, maneja eficientemente el trapping, cuando los elementos son creados por este mismo; el problema comienza cuando se importan imágenes multicolores, ahí es cuando se requiere de un programa especial, como Trap Wise, (cuesta miles de dólares), este programa puede crear trappings casi imposibles, digamos entre el degradado de un color metálico y una fotografía de fondo, (claro, que el que lo utiliza, es una persona con mucho conocimiento en el medio).

Según todo esto, lo único que podemos sugerir es que si no sabes exactamente lo que estás haciendo, mejor dejes el trapping, en manos del service bureau, aunque pagues un poco más, por lo menos, dormirás tranquilo al saber que todo lo que hemos explicado, y que tal vez no lo hicimos bien, otra persona sabe como hacerlo. No hay problema, si dejas en manos de otro, lo que por el momento no está a tu alcance.



Ajustes de niveles para imágenes a color y gris escala

Representación gráfica de los valores de una fotografía; representan 255 valores en los que el 0 corresponde al negro absoluto y 255 al blanco absoluto.



En una fotografía en **RGB** tenemos tres canales: uno **Rojo**, **verde** y **azul**. Cada canal cuenta con 255 valores de luminosidad; la mezcla de estos valores por canal, nos dará el resultado de una fotografía con millones de valores de color, exactamente $255 \times 255 \times 255$ posibles valores de color, exactamente 16.581.375. En el histograma representado arriba podemos ver la representación de los valores de los tres canales (RGB): en la izquierda estaría el 0 (negro absoluto) y en la derecha el 255 (blanco absoluto). La altura de las barras nos dará la cantidad de píxel, veremos cuales son los valores con los que cuenta la fotografía. A simple vista los niveles representados en el histograma de arriba, nos dan idea de una fotografía con riqueza de valores medios, y también información en los blancos y los negros; tendríamos una fotografía correctamente expuesta.



En el histograma de arriba podemos observar los valores de una fotografía sobreexpuesta, donde predominan los valores altos, ésta podría ser una fotografía de elementos blancos, con mucha luz, correctamente expuesta y que se denomina habitualmente clave alta.



En este histograma podemos ver una fotografía subexpuesta, con predominancia de valores bajos; si bien podría ser una fotografía de elementos oscuros, correctamente expuesta: Una montaña de carbón, para ser más explícitos. Esto se denominaría clave baja.

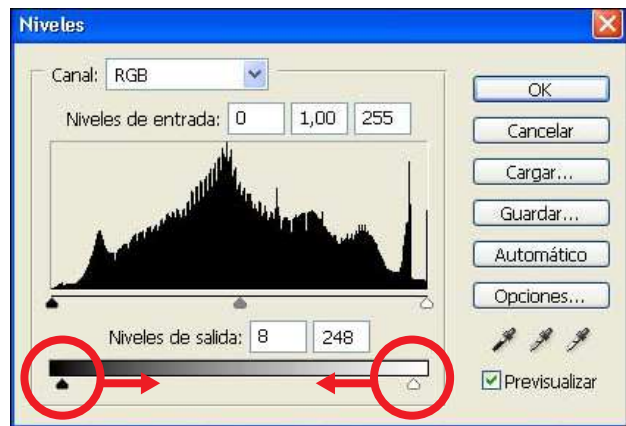
Si una película puede representar hasta 5 diafragmas, entre el blanco y el negro (latitud), las fotografías digitales pueden representar hasta el valor de 11 diafragmas, de ahí, que mientras los valores de entrada o de captura estén representados entre el 0 y el 255, podamos sacar

mucho partido, con un programa de edición de imágenes, como es el photoshop. Si tenemos una fotografía subexpuesta y queremos ajustar esos valores, para que la fotografía quede correcta:



Abrimos una imagen y el menú IMAGEN/AJUSTAR/NIVELES vemos el histograma y observamos que hay ausencia de valores altos, desplazamos el triángulo hasta la base donde empieza a aparecer la información, de esta forma photoshop interpretará que ese es el punto blanco máximo y ajustará el triángulo central para definir como valores medios los que antes eran valores oscuros.

Si tenemos una fotografía con todos los valores correctos y lo que deseamos es modificar su densidad, para que la fotografía se aclare o se oscurezca, simplemente debemos desplazar el triángulo central, a la izquierda, para aclarar y hacia la derecha para oscurecer.



Si tenemos una fotografía sobreexpuesta, abrimos IMAGEN/AJUSTAR/NIVELES, y vemos un histograma, que nos muestra una ausencia de zonas oscuras; desplazamos el triángulo de la izquierda, hasta el lugar donde empieza a aparecer la información y en este caso, el programa interpretará que ése es el, negro absoluto, modificando los valores medios y aclarando las zonas que antes eran oscuras.

Si la, imágenes son para la impresión offset, tenemos que tener en cuenta, que todo valor, por encima de 248, es directamente el papel, y todo valor, por debajo de 8, es negro absoluto, por esta razón, es recomendable, recortar los valores de salida, entre el 8 y el 248; para ello en la barra de abajo donde pone niveles de salida, podemos variar los valores de salida, para adecuarlos a la impresión.



Imagen CMYK, full color o cuatricromía, (modo, Tiff o Photodhop EPS (*.EPS)).



Imagen gris escala, (modo, Tiff o Photodhop EPS (*.EPS)).



Imagen duotono, negro y pantone 1375 C naranja, (modo, Photodhop (*.PSD:*.PDD)).



Imagen gris escala, (modo, Tiff o Photoshop EPS (*.EPS)).

Formatos de imágenes para la IMPRENTA

Lo recomendable para imágenes a color, es trabajar todos los ajustes de niveles, en modo LAB, ya que ajustaremos exclusivamente el canal luminosidad, sin alterar la información de color; luego pasar a modo RGB y ajustar los niveles, después de cada ajuste de niveles, debemos marcar la opción EDICION/TRANSICION, y escoger luminosidad; de esta forma el color de la imagen, no se saturará; luego que estén ajustado los niveles, si esta imagen es para impresión Offset; cambiarla a modo CMYK, GRIS ESCALA o Photoshop EPS (*.EPS) y Photoshop (*.PSD:*.PDD) para imágenes en dúo-tono, este conservará los dos colores y al exportar la imagen al maquetador, se introducirán los dos colores a la paleta, automáticamente.

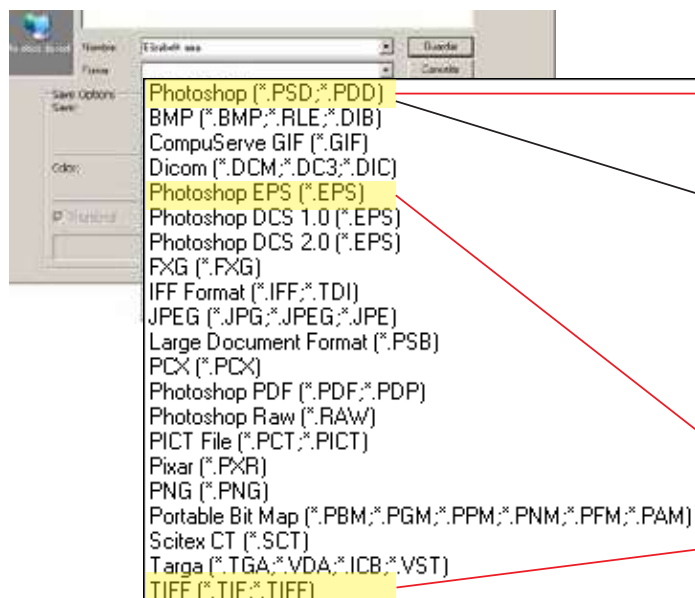
Para obtener resultados buenos, óptimos, excelentes, en la impresión final, debemos conocer en qué papel y líneaura se imprimirá, éstos le corresponden al diseñador, ya que él sabe, los parámetros de cada una de las imágenes, y no la imprenta.



Imagen duotono, negro y pantone 1375 C naranja, (modo, Photoshop (*.PSD;*.PDD)).



Imagen CMYK, full color o cuatricromía, (modo, Tiff o Photoshop EPS (*.EPS)).



Para imágenes en dúo-tono guardar en este formato, ya que si guarda como RGB al pasarlo a CMYK, este color será compuesto por las cuatro tintas.

También se guarda como formato editable, no enviar a la imprenta, da errores pos-escrit.

CMYK.
Gris
escala.

Para
Impresión
OFFSET.

Las imágenes CMYK, Gris escala, Duo-tono, para la impresión offset, se ajustan los mismos niveles, lo que cambia a la hora de la impresión, es el papel y la lineatura (lip).



Papel bond a 110, 120, 133 lip. óptimo / 150 lip ó el punto es muy pequeño, se perderían los detalles.

Papel glase a 150, 175, 205 lip. óptimo / 133 lip ó el punto es grande, se pierden los detalles.

Corrección de imagen tramada



Imagen original.



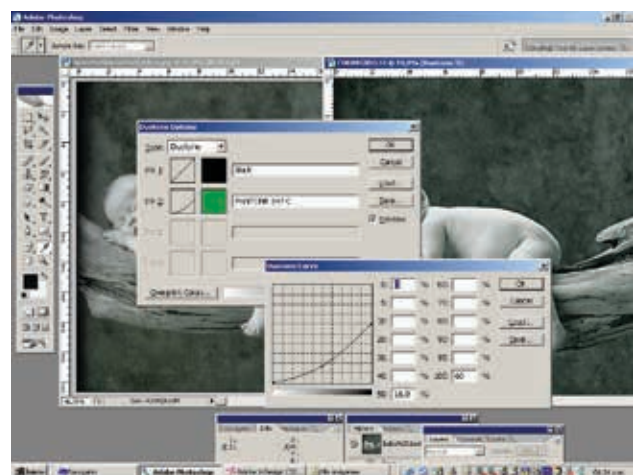
1ro. Destramar.



4to. Ajustar los medios tonos.



5to. Ajustar las luces.



8vo. Ajustar el color.

Muare / moirè

La superposición de dos o más patrones de dibujos. Eepetitivos (las tramas de semitono lo son), suelen producir la aparición de un nuevo patrón repetitivo no deseado.

A este molesto y muy evidente patrón, lo llaman mua-ré (en francés moirè).

Duotono

Imagen impresa con dos tintas (tonos), sinónimo de "bitono". En un sentido más preciso de tratamiento digital de imágenes en dos canales, un duotono es un archivo en escala de grises, (es decir: una imagen de blanco y negro) que contiene una o más curvas de transferencia, aplicables a otras tintas.



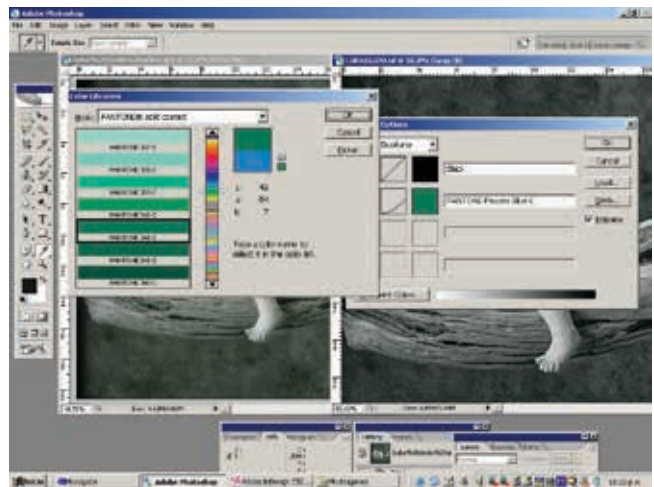
2do. Enfocar.



3ro. Ajustes de negros.



6to. Pasar a modo duo-ono.

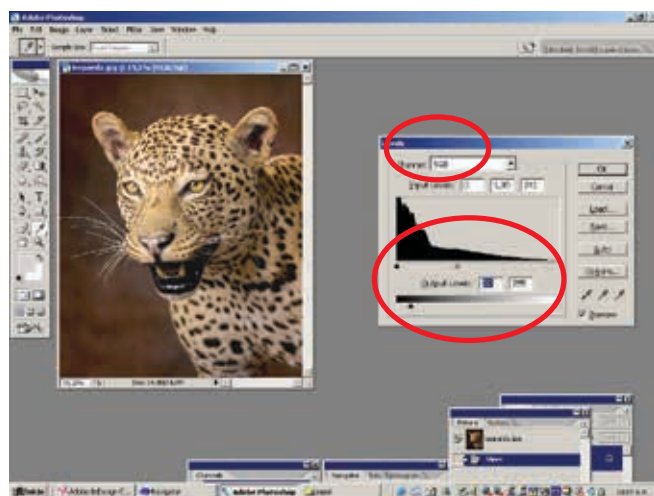


7mo. Asignarle el colr.

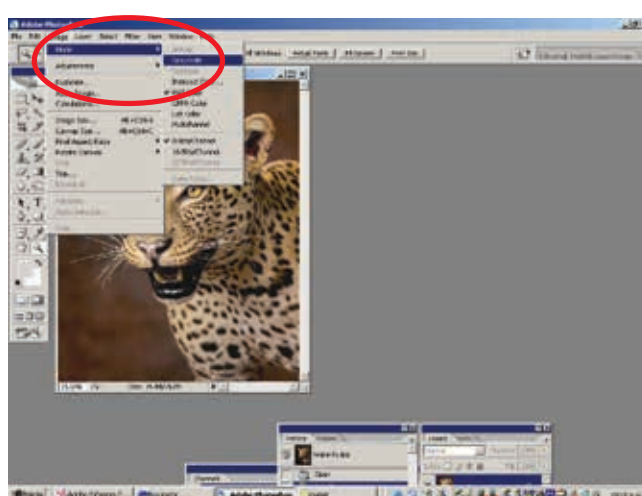


Imagen final corregida.

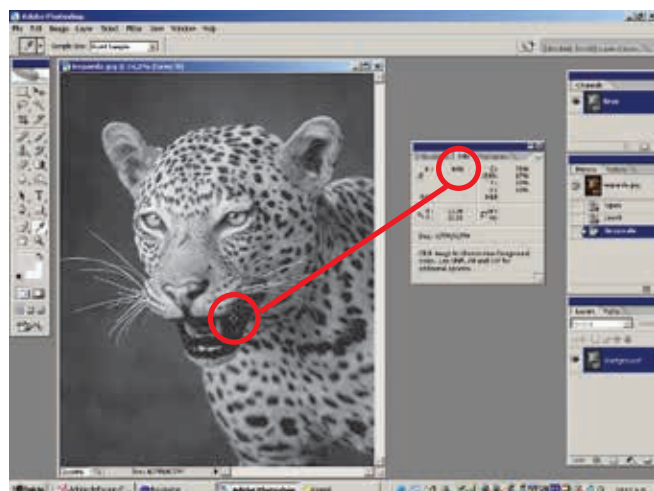
Fulcolor a escala de gris (blanco y negro).



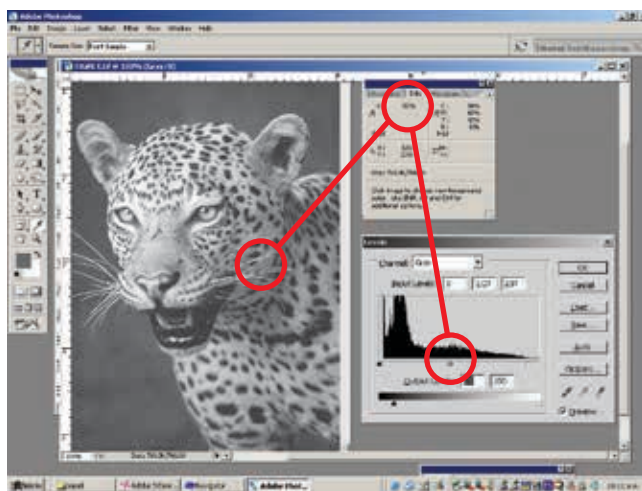
Ajustar en modo RGB.



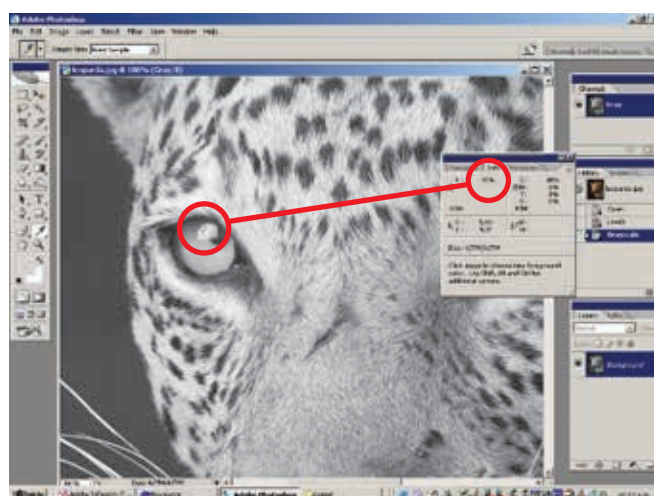
Guardar en modo escala de gris .tif



Alta mínima entre 90% y 95%.



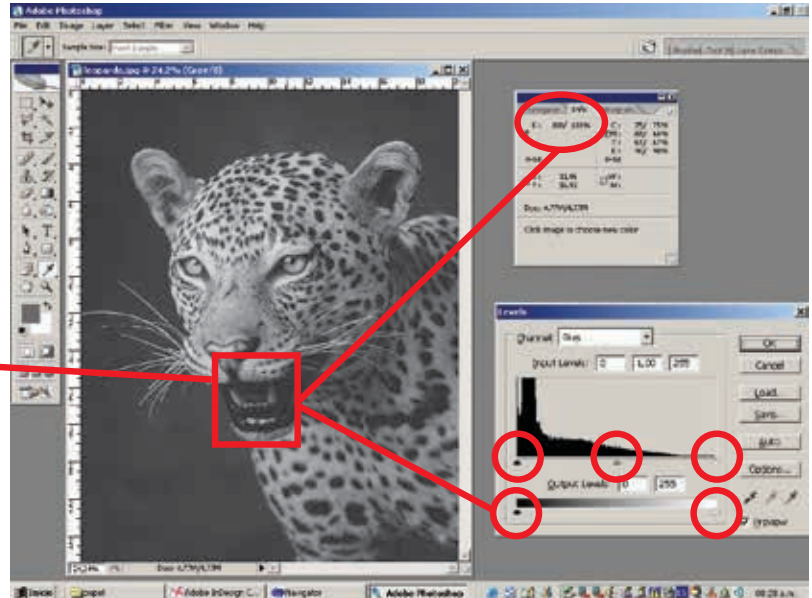
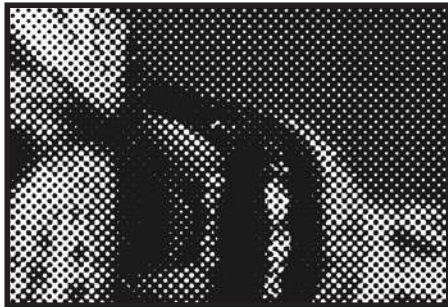
Media 50%.



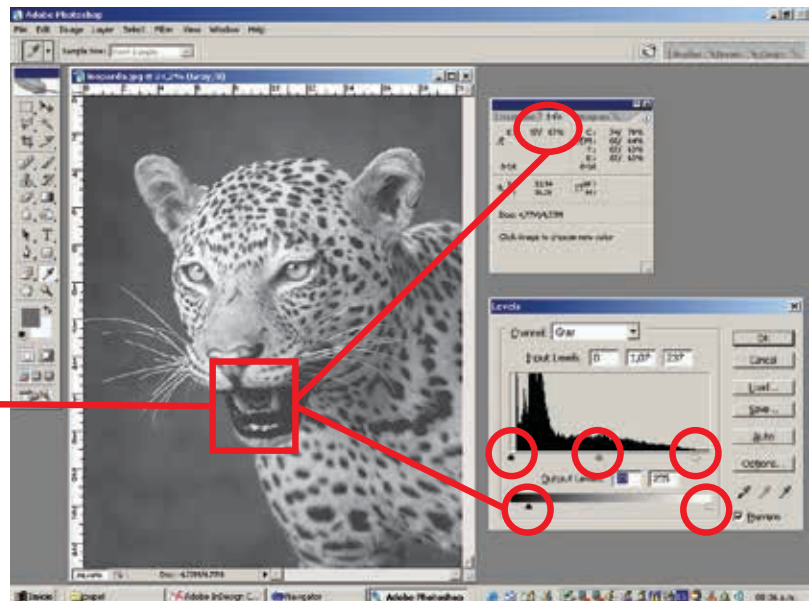
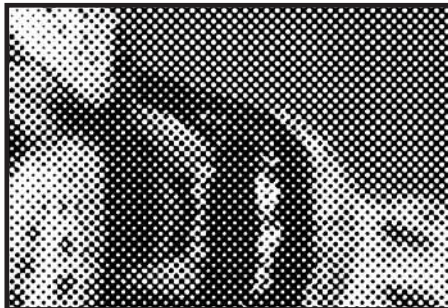
Baja mínima entre 5% o 7%.

En una fotografía, las zonas de tonos intermedios, ni muy oscuras ni muy claras.

Si se dividen los tonos de una imagen en cuatro partes, de más claro a más oscuro, se suelen considerar medios tonos, las zonas del 25% más claro, al 60% más oscuro. Se relacionan con las "luces", (las zonas más claras, de 5 a 7% al 25% de tono) y las "sombras", (las zonas oscuras, más o meno del 60% al 95%).

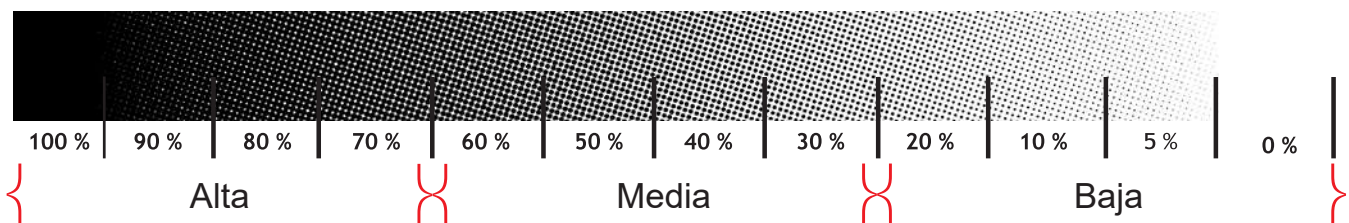


Alta 95%.



La parte mas negra entre 90% y 95%.

La esacal de valor



La impresión, el troquel y el troquelado

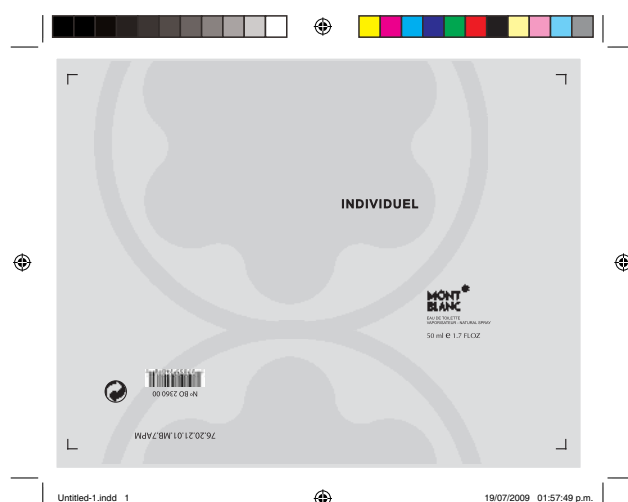
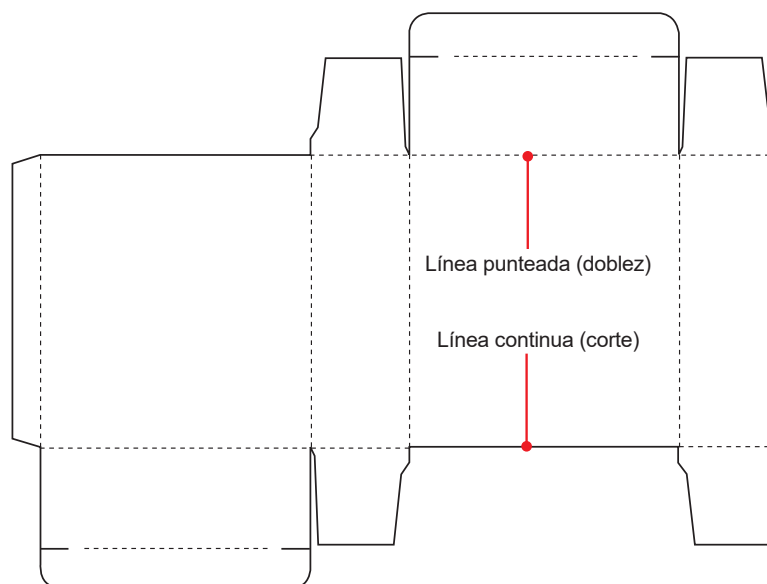
Es la acción que ejecuta un molde “TROQUEL”, cuando lo presionamos contra un material, mediante una prensa. En Artes Gráficas, este molde está fabricado con unas cuchillas muy afiladas (corte), y otras romas (doblado), además de otras de tipo variado, encajadas en un soporte, normalmente de madera, que hace las veces de agrupador.

Existen dos tipos básicos de troqueles:

Troquel plano. Su perfil es plano y la base contra la que actúa es metálica. Su movimiento es perpendicular a la plancha, consiguiendo así, una gran precisión en el corte.

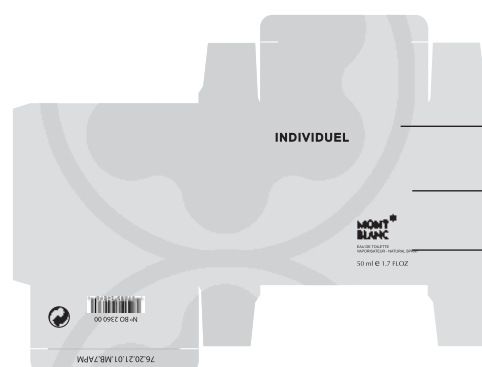
Troquel rotativo. El troquel es cilíndrico y la base opuesta, está hecha con un material flexible. Al contrario que en el troquelado plano, el movimiento es continuo y el registro de corte es de menor precisión. Ello es debido a que la incidencia de las cuchillas sobre la plancha, se realiza, de forma oblicua a la misma. Los embalajes fabricados en rotativo son, por tanto, aquéllos que no presentan altas exigencias estructurales, tales como las Wrap Around (Alrededor de recapitulación) o algunas bandejas. Por su movimiento continuo, el troquelado rotativo consigue mayores productividades, en fabricación, que el plano.

Dibujo para un troquel plano.
El corte se representan con línea continua.
El doblado se representan con línea punteadas.



La mancha de impresión para troquelados, debe estar más grande que el área de corte, para asegurar que el corte quede perfecto, si este se dejara del mismo tamaño del corte, tendría problemas a la hora del troquelado; colocar guías en la impresión final, para poder cuadrar el troquel en su posición final.

Troquelado final del empaque.

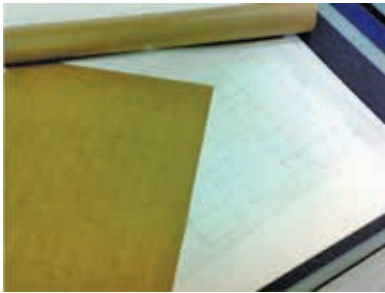


20 % negro.

Color plata (Metálico).

Negro.

a. Troquel: Es el Diseño del troquel, donde se tienen en cuenta, diversos factores como: el material a cortar, la troqueladora a utilizar, el sistema de empaque, etc., del departamento de diseño; se realiza un plano sobre film poliéster el cual se mantiene inalterable, durante todo el resto del proceso de construcción del sacabocado.



c. Moldeo y armado: Conformar el fleje de acero, para ajustarlo a las necesidades, moldeadoras y puenteadoras neumáticas computarizadas, que permiten ajustar el acero, de acuerdo a las distintas formas del sacabocado, para mejorar el proceso y la calidad.

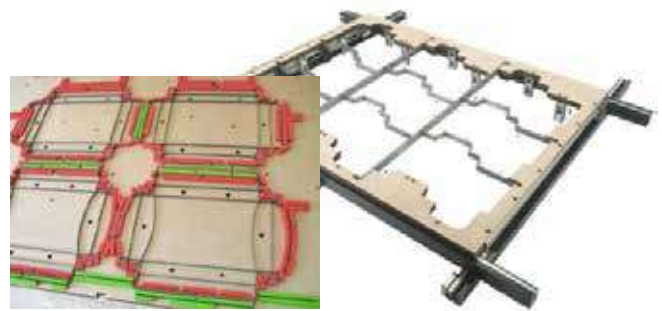


b. Calado: Ranurar la madera base, para la posterior colocación de los flejes de acero. Para continuar con la precisión, que brinda el paso anterior, esta sección de calado plano, utiliza una caladora neumática de gran garganta, visor luminoso, colchón de aire, sistema de aspiración central, enhebrado y arranque automático.



Cortador laser y dobladora de flejes.

d. Por último: se somete el troquel terminado a un riguroso control, para asegurar que la calidad y terminación del troquel está de acuerdo a los requisitos del cliente.



Máquina engomadora automática para troqueles

Esta utiliza pequeños “tacos” de goma, producidos, colocados y pegados automáticamente, por la máquina engomadora y permiten, eliminar los problemas de “colchón” de aire y terminar con los efectos de “ventosa”, que se producen en los troqueles engomados, con el sistema tradicional.

Entre los pequeños cilindros de goma aplicados, hay siempre una distancia de 0,4 mm, permitiendo al aire fluir más rápidamente.

Por lo tanto, no es necesario reducir la velocidad de la troqueladora, para evitar estos problemas con este sistema. Aunque compacta y

dura, los cilindros de goma individuales, son más blandos que las tradicionales tiras de goma lineal, esto garantiza mayor elasticidad y capacidad de expulsión del pliego, en troqueladora y eliminación de defectos debidos a la excesiva presión en materiales blandos (cartón ondulado, etc.).



Troquel de nueva generación.

Troquel tradicional.



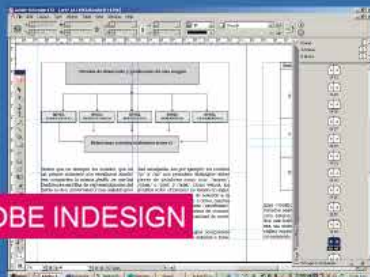
“Para poder llegar a desarrollar un libro impreso, o electrónico, hay que tener los conocimientos básicos de la estructura de que compone un libro, y siempre utilizar los programas adecuados para ello”.

Nubardo Coy

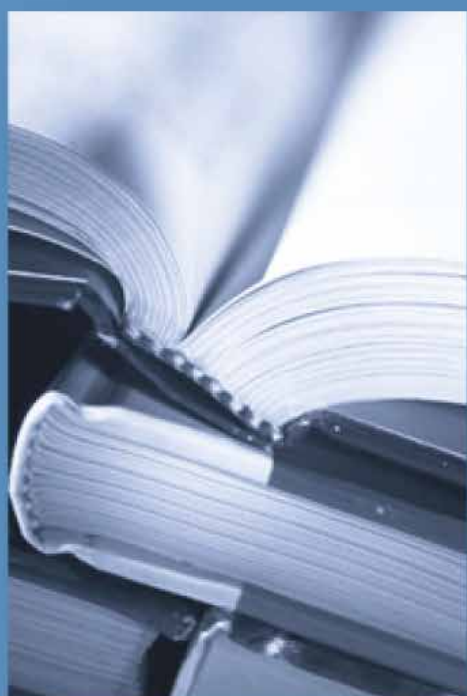




ADOBE INDESIGN



QuarkXPress



Ai



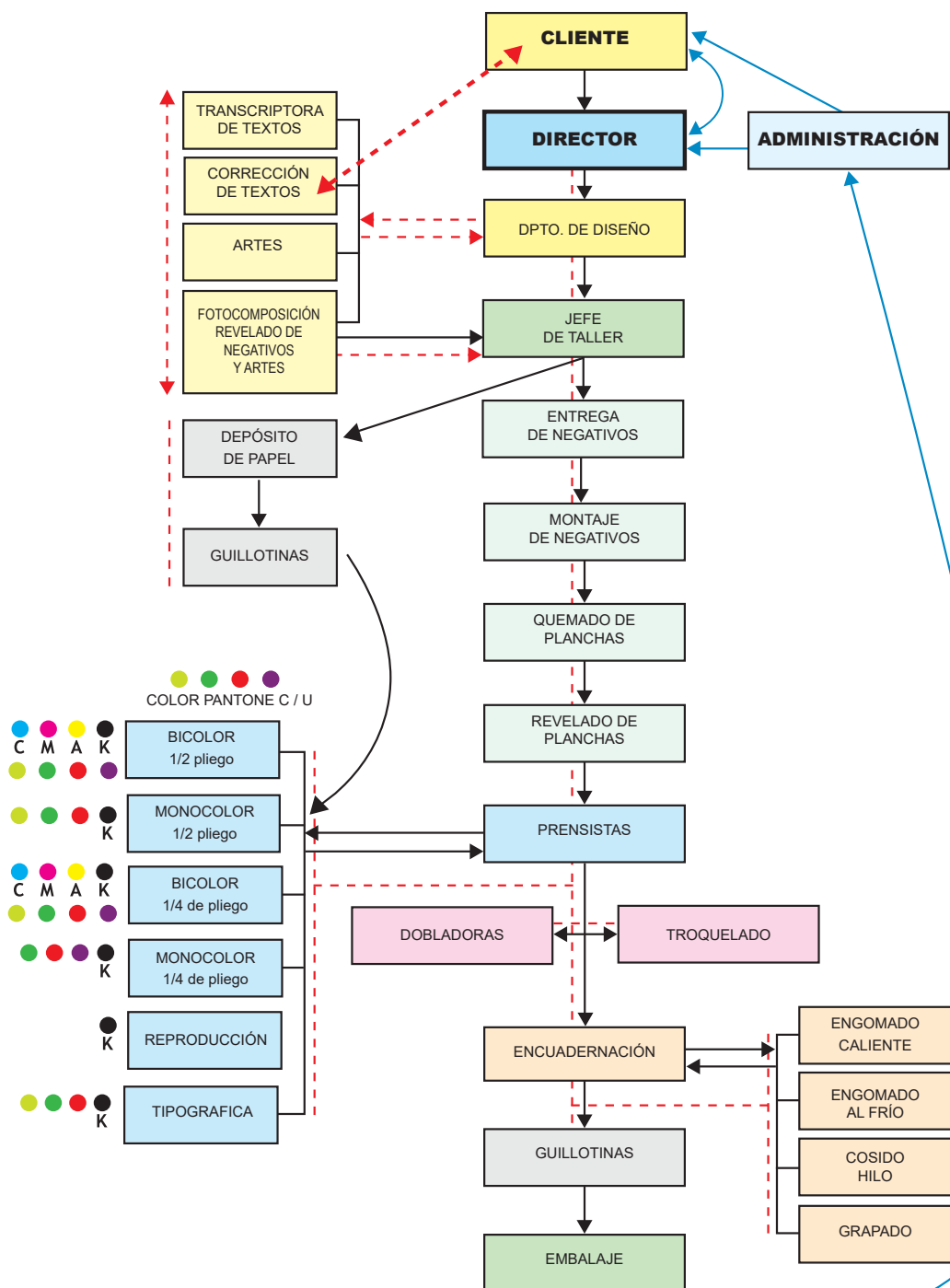
PASOS DE UNA PUBLICACIÓN: LIBRO / REVISTA / DÍPTICO / AFICHE, ETC.

En los TALLERES de una IMPRENTA o EDITORIAL

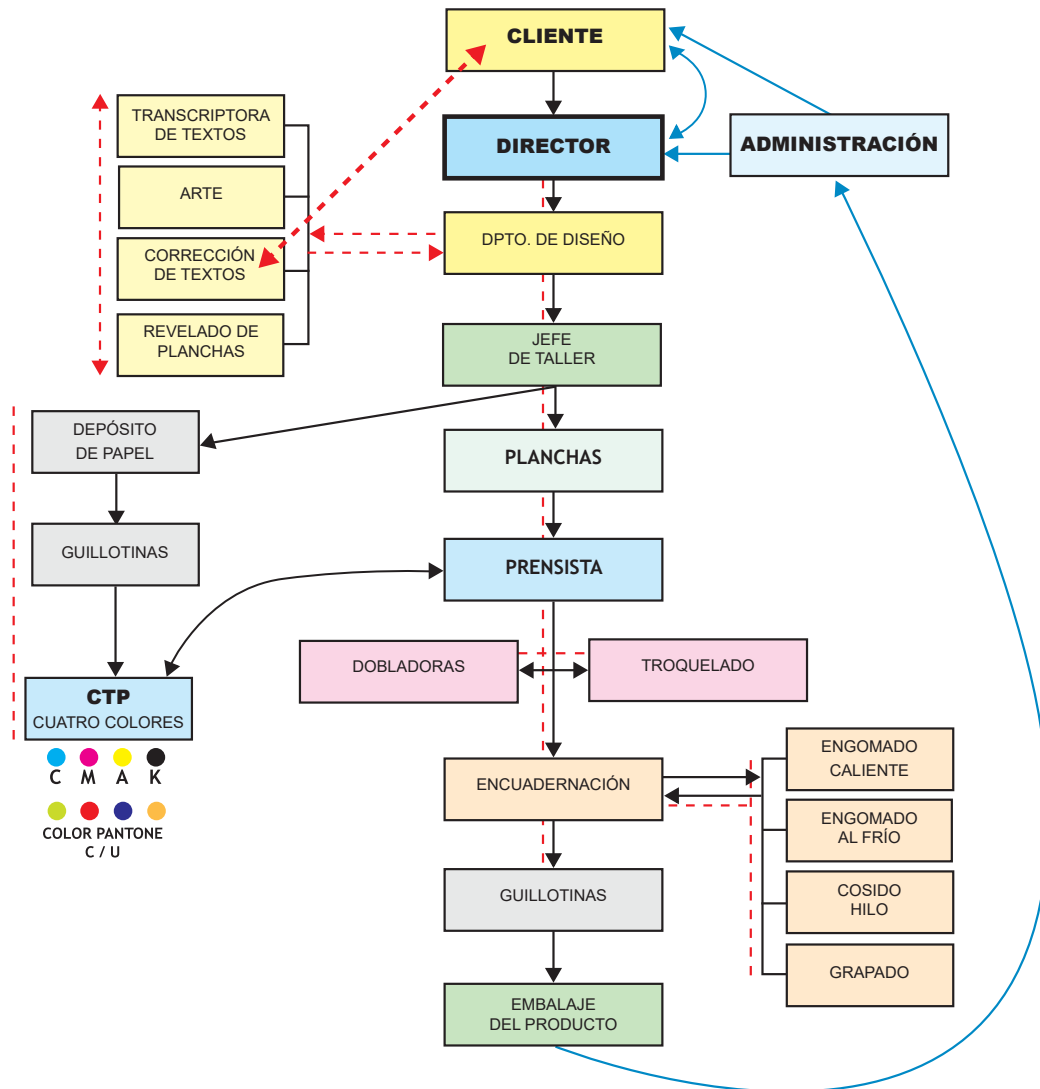
Realizado por: Nubardo Coy

IMPRENTA TRADICIONAL

MAQUINARIAS QUE UTILIZAN AGUA O ALCOHOL



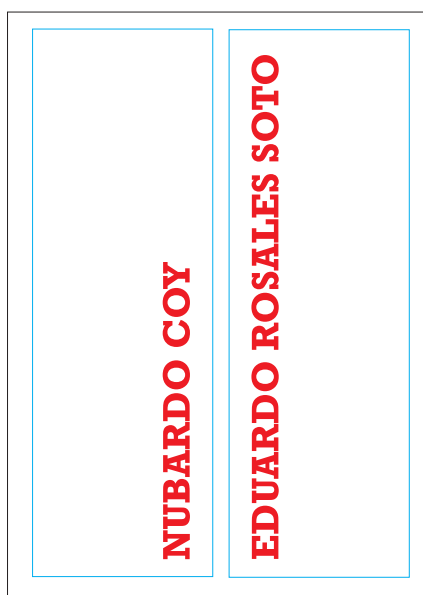
IMPRESA CON TECNOLOGÍA PUNTA



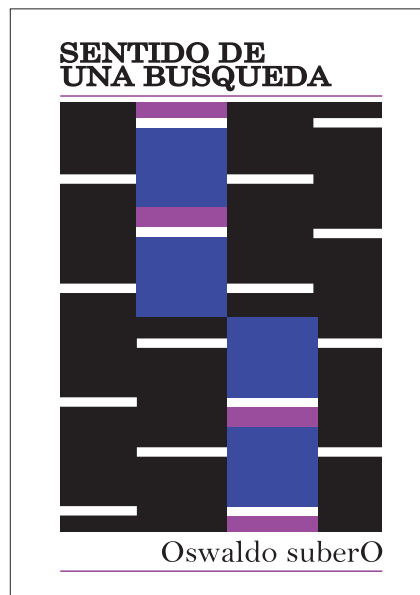
PORTAFOLIOS / Nubardo Coy / •Diseños, ilustraciones y collage



•Catálogo: Galería Julio Arraga, 1981.



•Catálogo: Galería Julio Arraga, 1982.



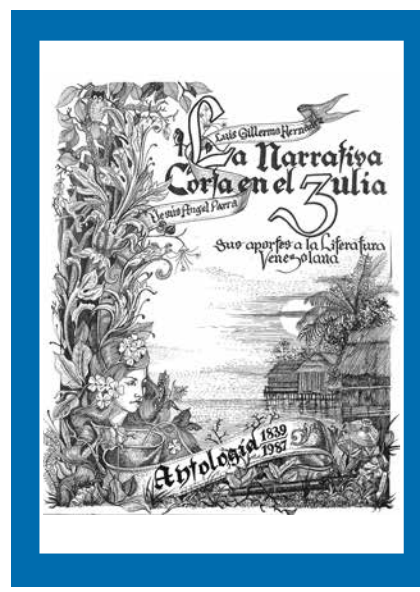
•Catálogo: Galería Julio Arraga, 1983.



Catálogo: Galería Julio Arraga, 1984.



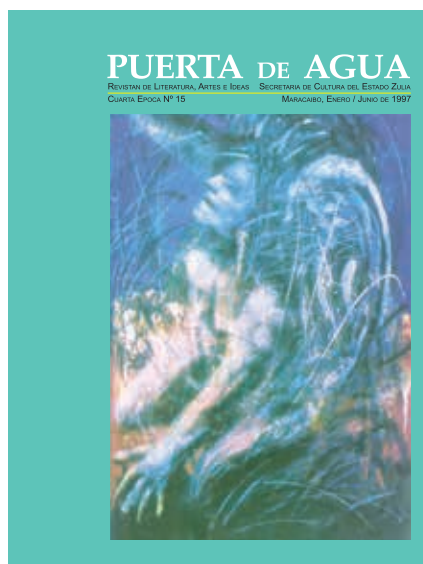
•Catálogo: Galería Julio Arraga, 1985.



•Libro: Instituto Zuliano de la Cultura, 1986.



•Libro: ECONOMÍA, 1987



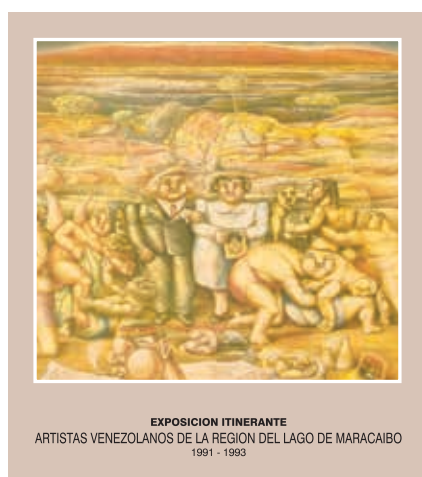
Revista: Instituto Zuliano de la Cultura, 1988.



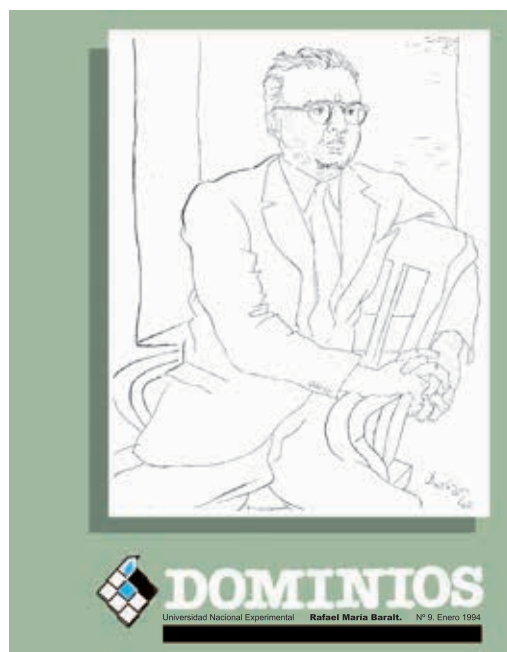
•Libro: EDUCACIÓN, 1989



•Libro: FRAGMENTOS, 1990.



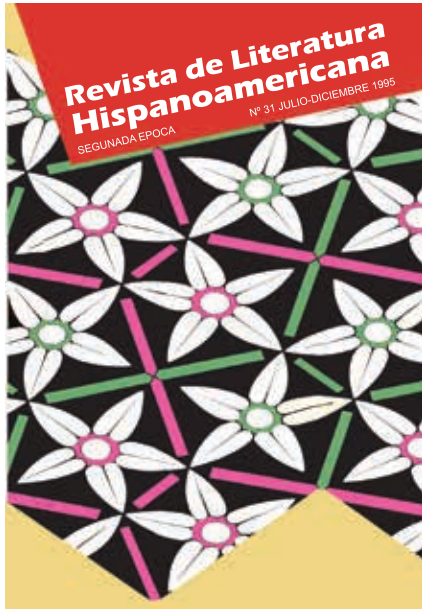
Catálogo: Instituto Zuliano de la Cultura, 1991.
Nubardo Coy-Hernán Alvarado.



Revista: Universidad RAFAEL MARÍA BARALT, 1994.

Logotipo1988:
Carbones del Guasare, S.A.

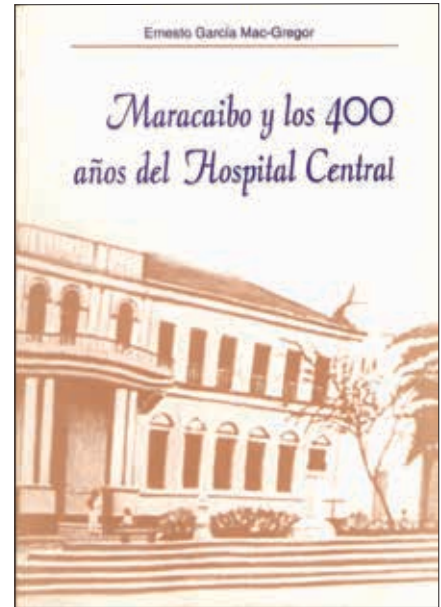




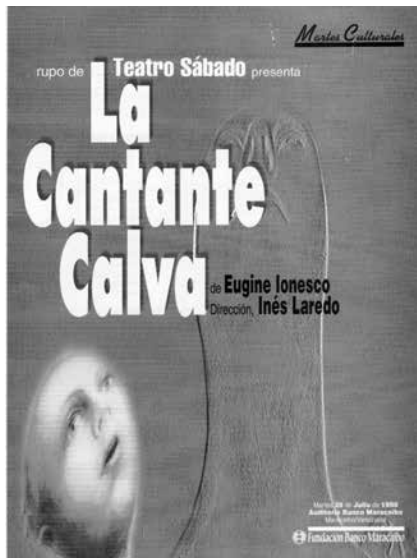
Revista: Universidad del Zulia, 1995.



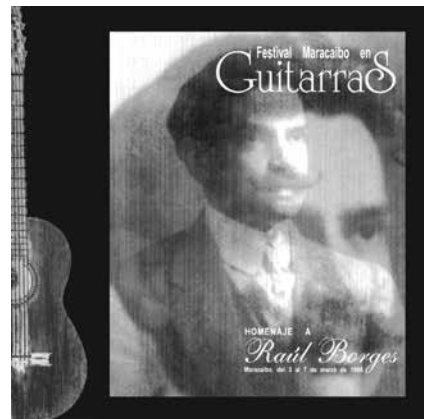
Programa: Escuela de Teatro "Ines Laredo", 1995.



Libro: 1996.



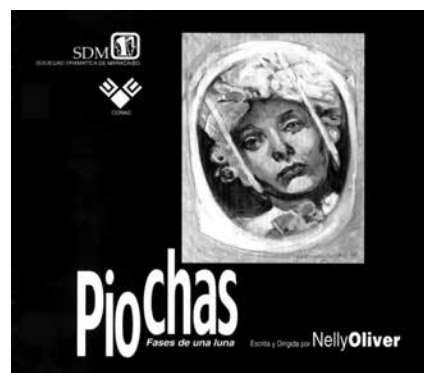
•Programa: Fundación Cultural Banco Mara, 1998.



•Programa: Escuela de Teatro "Ines Laredo", 1998.



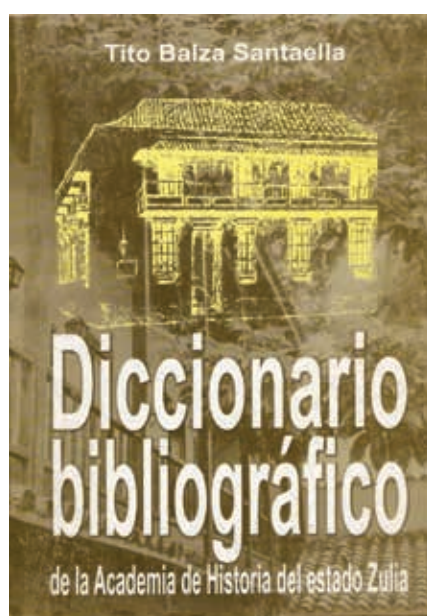
•Programa: Escuela de Teatro "Ines Laredo", 2000.



•Programa: Escuela de Teatro "Ines Laredo", 1999.



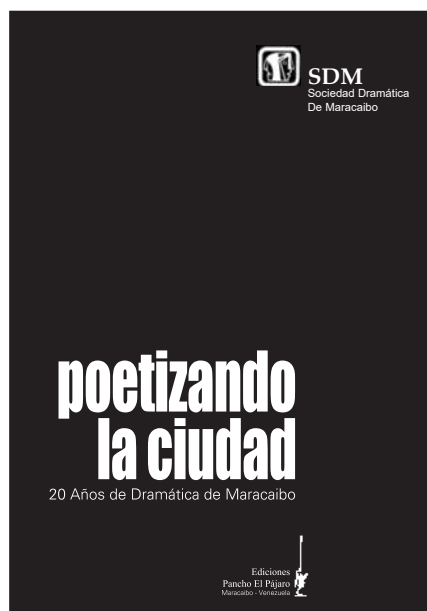
•Colección: 20 libros de Tito Balza Santaella.



Libro: 1998.



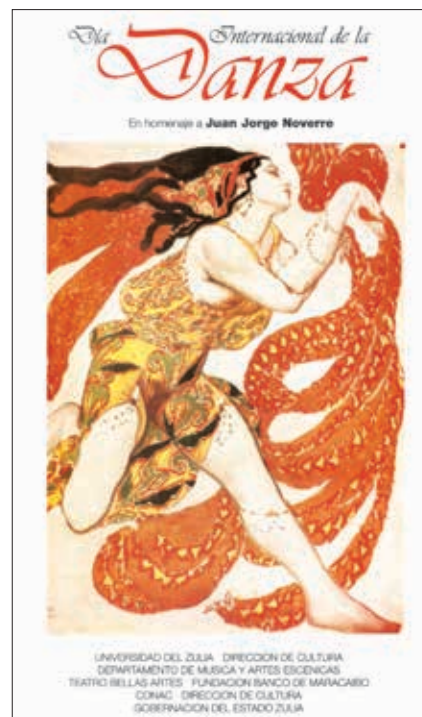
Libro: 1998.



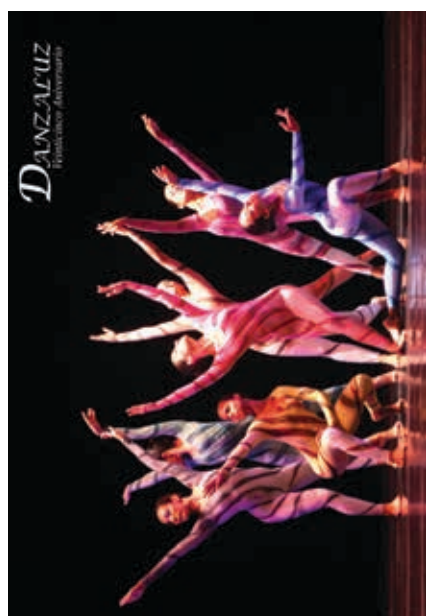
•Libro: Sociedad dramática de maracaibo, 1998.



•Programa: 2000.



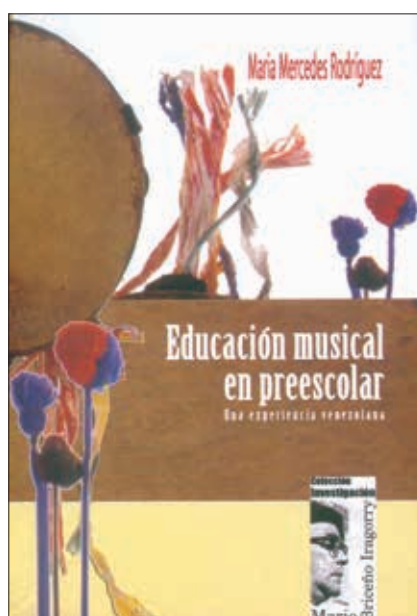
Programa: 2000.



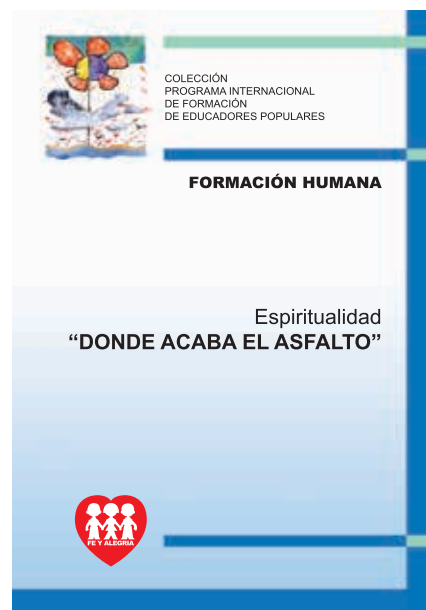
Libro: 25 años de DANZALUZ, 1994.



•Libro: 2001



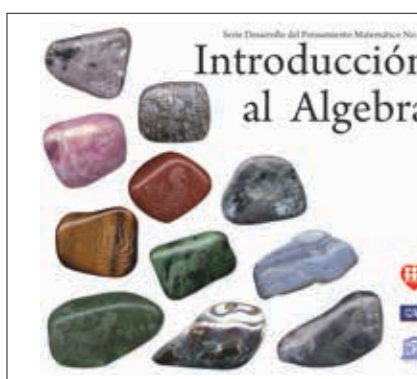
•Libro: UNICA, 2004.



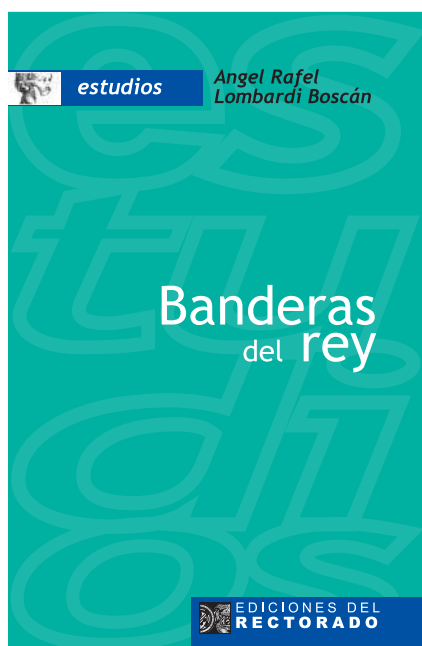
Libro: Colección 17 títulos. Español 2003 y Creole 2008.
Diagramación y diseño: Nubardo Coy / Ilustraciones: William Estany Vásquez.



Libro: 2007.



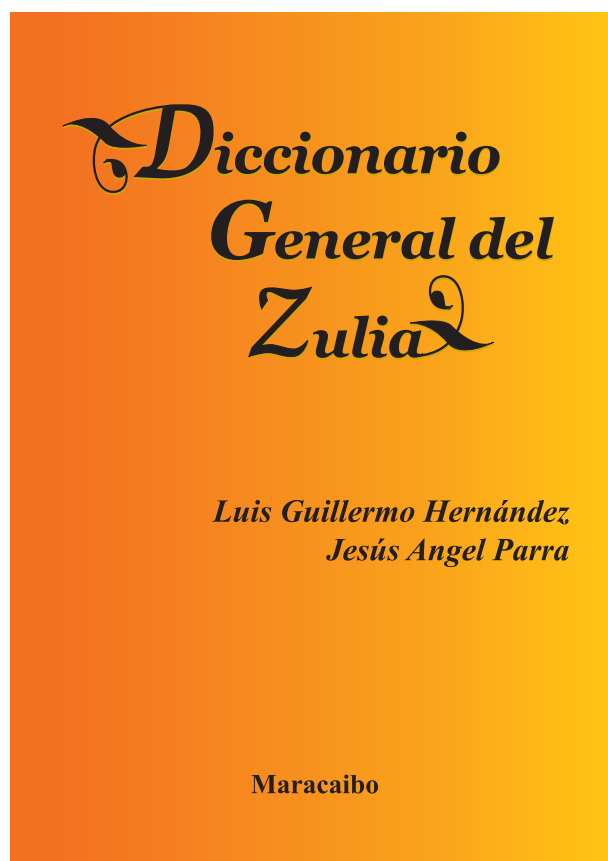
Libro: MATEMÁTICA, 19 y 20
Diseño y diagramación: Nubardo Coy.



•Diseño de la colección: POESÍA, LITERATURA: (Ediciones del Rectorado) Universidades UNICA - LUZ, 2006.



- Libros (Serie: Desarrollo del lenguaje y la comunicación, CAF / UNESCO / IESALC) 2007. LIBROS ELECTRÓNICOS INTERACTIVOS. De la colección de 19 libros 7 fueron montados y 3 con ilustraciones.



•Diccionario: Fundación Cultural BOD, 2003.

Logotipo: Grafiforca, 2004.
Juan Carlos Barboza / Nubardo Coy





Libro: FUNDACITE Zulia, 2004.



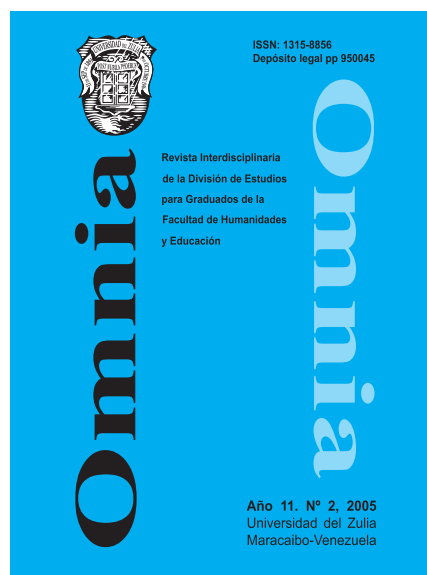
Libro: 2005.



Libro: 2005.



•Diccionario: Universidad del Zulia, 2005.



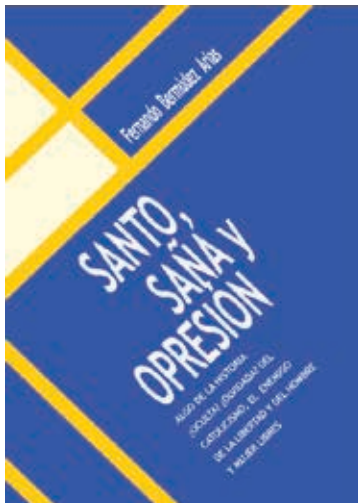
Revista arbitrada: LUZ, 2006.



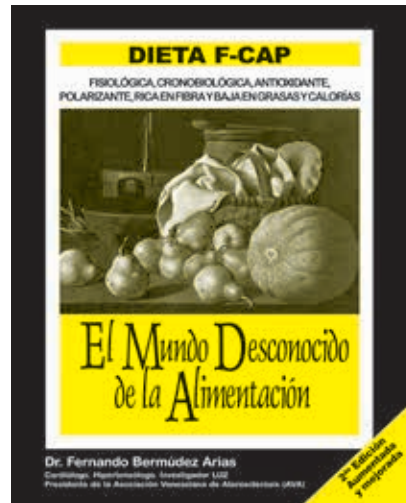
Libro: 2007.



Catálogo: UNICA, 2007.



•Libro: 2007.



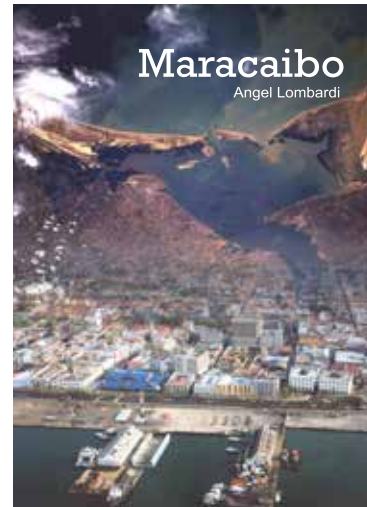
Libro: 2007.



•libro: MEDICINA, 2007.



Libro: 2007.



Folleto: discurso, 2007.



Libro: 2008.



•Libro: 2008.



•libro: RELIGIÓN, 2008.



Libro: 2008.



Catálogo: Universidad Rafael Urdaneta, 2008.



Catálogo: Galería Mi Luna, 2008.



Revista: Fe y Alegría, 2008.



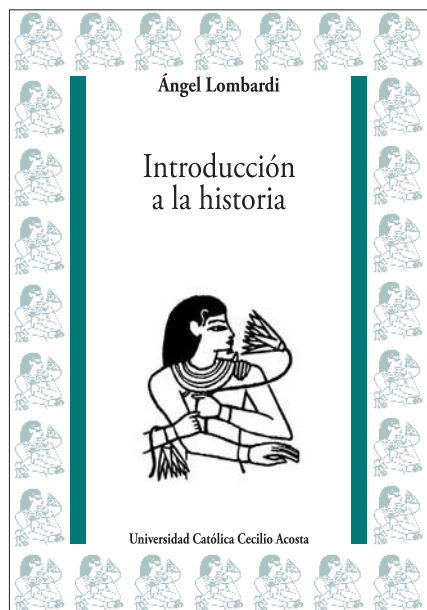
Revista: Danza, 2008.



Libro: CANTV, 2008.

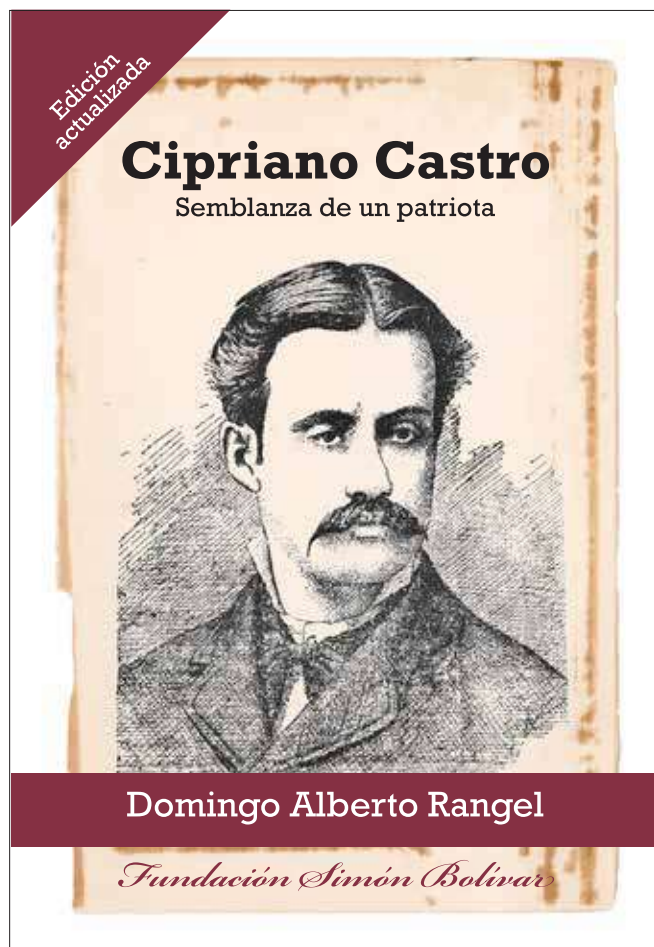


Revista: Fe y Alegría, 2009.

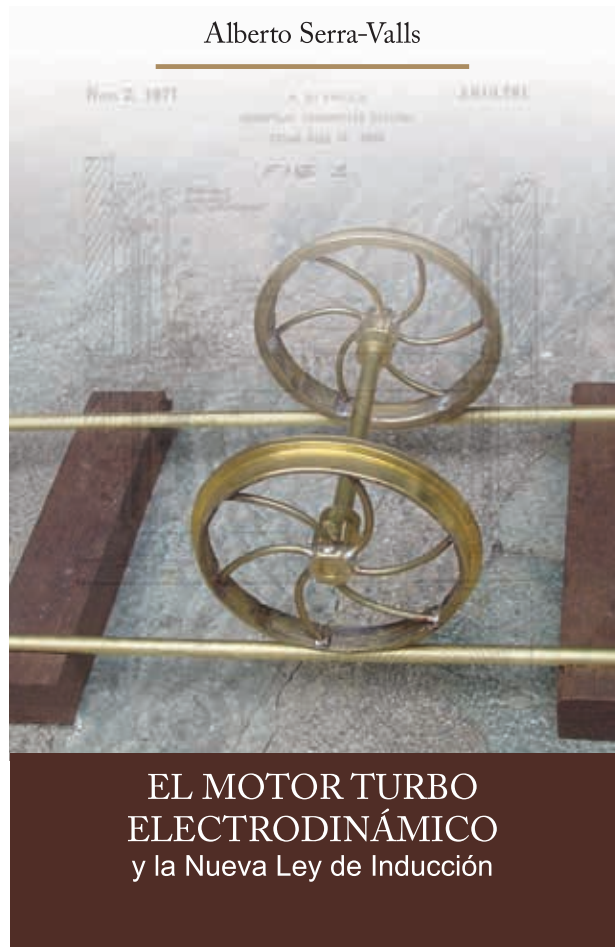


Diseño de la Colección libros: “el NOMBRE SECRETO”.
Universidad Católica Cecilio Acosta “UNICA”. 2004.

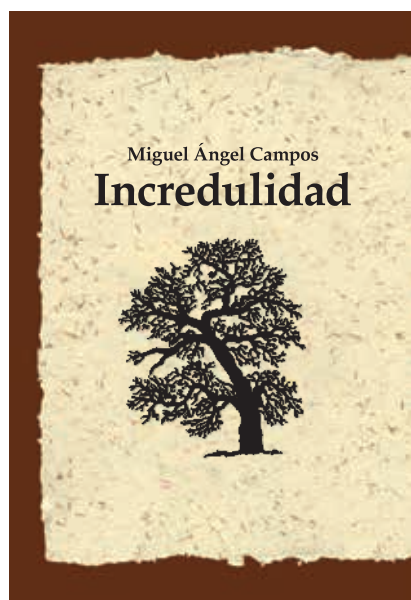
•Libro: UNICA, IVIC,
Graffiorca. 2009.



Libro: Fundación Simón Bolívar, 2009.



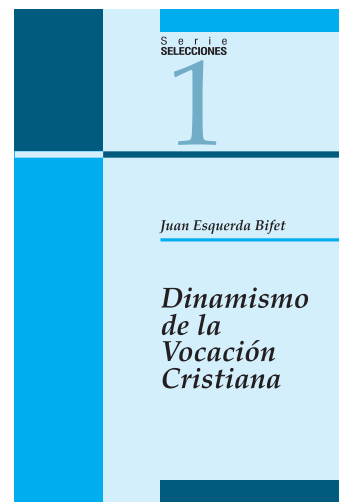
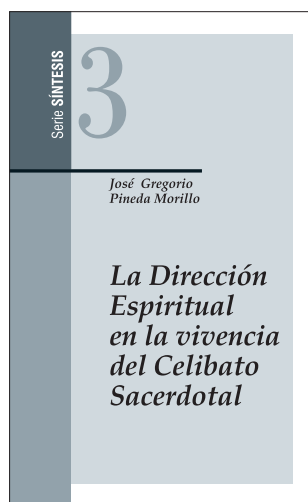
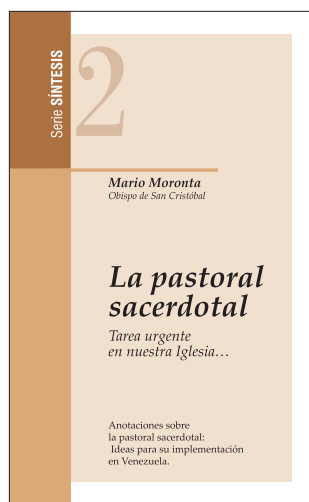
Libro: IVIC, UNICA, 2009.



Libro: UNICA, IVIC, 2009



Colección: Mario Briceño Iragorri.
Universidad Católica Cecilio Acosta "UNICA", 2009.



Colección: Serie SÍNTESIS. Seminario Mayor de la Ciudad de Maracaibo, 2009.



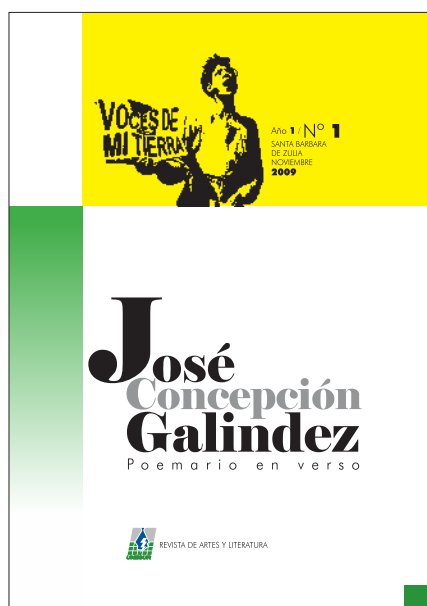
Libro: FUNDACITE ZULIA, 2009.



Logotipo: Fondo Editorial Fundacite, 2004.



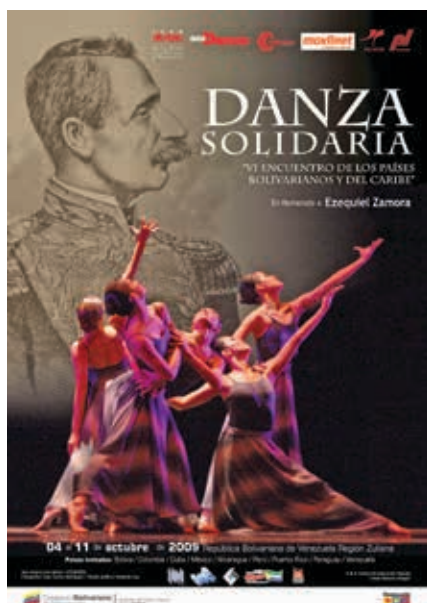
Revista: UNESUR, 2010.



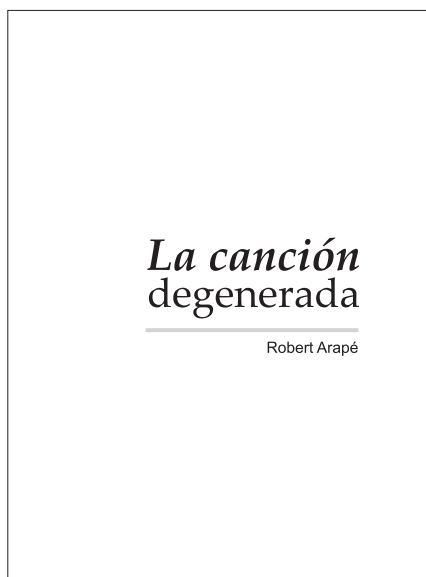
•Colecciones: UNESUR. Santa Bárbara de Zulia, 2010.



•Colección: PIERRE MENARD Editor, 2010.



•Afiches: En su I-II-III-IV-V-VI-VII encuentro de Danza.



•Libro: Robert Arapé, 2010.



Afiche: Dirección de Relaciones Interinstitucionales, LUZ 2010.

GLOSARIO DE ARTES GRÁFICAS

DICCIONARIO DE ARTES GRÁFICAS / RECOMPILADO DE DIFERENTES DICCIONARIOS Y VOCABULARIOS DE HABLA HISPANA.

A

a contrafibra *short grain*

Característica que puede tener una hoja de papel en el que las fibras van orientadas en su dimensión corta.

a dos caras *two-sided*

Expresión muy utilizada en artes gráficas para indicar que una característica o la impresión está presente en las dos caras del papel.

a fibra *long grain*

Característica de la hoja de papel que se utiliza en impresoras y que se refiere al hecho de que las fibras se encuentran alineadas en la dirección de la dimensión más larga del papel.

a sangre *bleed*

Imágenes impresas que superan el borde del papel. Para que al cortar el color o colores correspondientes lleguen al borde del papel, el impresor debe imprimir esa área en tamaño superior al del corte final. Así pues, la página se recorta recortando también el área de sangría. Es obvio, por tanto, que las sangrías precisan la disponibilidad de una franja complementaria de papel.

a todo color *in full colour*

Expresión calificativa de una imagen en la que aparecen todos los grados y tonalidades de color de acuerdo con lo que le corresponde al sujeto reproducido en la realidad. Esta expresión se aplica tanto a imágenes de pantalla como a imágenes sobre soporte definitivo.

a una cara *single sided, one side*

Publicación o producto impreso con páginas que solamente contienen imágenes en una de las caras de cada hoja de papel.

a una sola columna *single column*

Indicación colocada en un manuscrito original o en una opción de un menú de programa de composición para expresar el deseo de componer con una sola columna en cada página.

acabado *finishing*

Conjunto de tecnologías que utilizan sistemas tales como el corte, el recorte, el relieve y otros métodos para crear, mejorar y preservar las cualidades táctiles y visuales de la superficie de soportes en blanco o impresos y para determinar su forma y dimensiones finales.

acercamiento proporcional *tracking*

Reducción de espacio entre caracteres en función del crecimiento de su tamaño para compensar la sensación que dan los caracteres ampliados en cuanto a quedar excesivamente separados. Los programas de composición de textos llevan diversos niveles de acercamiento proporcional o tracking entre caracteres en función del cuerpo de letra utilizado.

acoplamiento *Kerning*

Acercamiento de dos caracteres entre ellos de forma que sus perfiles contiguos se acoplan y se evita con ello la sensación estética de que existe más espacio que el normal entre ellos. De esta forma, el acoplamiento entre letras se refiere y se particulariza siempre a pares de caracteres específicos. Si el programa dispone de una tabla de caracteres acoplados, adoptará el espaciado especial entre cada uno de estos pares en los valores que se haya establecido. Resulta característico el par compuesto por las letras AV que, si no fueran acopladas, parecerían disponer de mayor espacio entre ellas que otro par más rectangular como podría ser el compuesto por las letras NIN. Es obvio que el valor del *Kerning* para cada par no depende solamente de cada par de caracteres sino incluso de su diseño específico y, por tanto, los valores serán distintos para cada fuente.

acoplamiento automático de pares de letras *automatic kerning, autokerning*

Función que tienen algunos sistemas de filmación en los que, automáticamente, se ajusta la distancia entre pares de letras específicos para crear una mejor sensación estética de espaciado cuando sus rasgos encajan en el espacio.

acoplamiento de caracteres *character kerning*

Acercamiento de dos caracteres entre ellos de forma que sus perfiles contiguos se acoplan y se evita con ello la sensación estética de que existe más espacio que el normal. De esta forma, el acoplamiento entre letras se refiere y se particulariza siempre a pares de caracteres específicos. Si el programa dispone de una tabla de caracteres acoplados, adoptará el espaciado particular entre cada uno de estos pares en los valores que se haya establecido. Resulta característico el par compuesto por las letras AV que, si no fueran acopladas, parecerían disponer de mayor espacio entre ellas que otro par más rectangular como podría ser el compuesto por las letras NIN. Es obvio que el valor del *Kerning* no depende solamente de cada par de caracteres sino incluso de su diseño específico y, por tanto, los valores serán distintos para cada fuente.

acoplamiento de pares de letras *pair kerning*

Reducción del espacio entre pares de letras o caracteres específicos de acuerdo con una tabla predeterminada que contiene los valores de esos ajustes.

alineal. organizar el texto con arreglo a una línea horizontal o vertical.

alineación del texto *text alignment*

Disposición de los elementos que componen el texto de manera que exista una correspondencia exacta en la parte inferior o la parte superior de los caracteres de una fuente. También puede aplicarse al ajuste lateral de líneas, de manera que todas empiecen o terminen de una manera uniforme.

alta resolución *high resolution*

Nivel alto de precisión con la que una imagen

digital o impresa es capaz de representar los detalles de la imagen original. Así pues, una resolución de tipo alto utilizará un número también alto de líneas por milímetro o un número elevado de elementos de ilustración como técnica específica para representar esa imagen.

alto contraste *high contrast*

Falta de gradaciones tonales entre las áreas claras y las áreas oscuras de una ilustración.

alzado *collating, collation, assembling*

En encuadernación, proceso de ordenar adecuadamente las páginas o los pliegos para formar el cuerpo de un documento o de un libro que después se ha de encuadernar.

apaisado *broadside*

Disposición de una imagen, página, documento, etc. de forma que su dimensión vertical es inferior a la dimensión horizontal.

anteportada o portadilla. Es la hoja anterior a la portada, puede ir en blanco, aunque generalmente se imprime el título del libro en caracteres abreviados o menores que el de la portada.

anchura del trazo. Según la anchura del trazo pueden clasificarse en extrafina, fina redonda, negra o supernegra (de menor a mayor).

apéndice *appendix*

Material suplementario añadido al final de un libro o documento cuyo contenido tiene relación con el tema pero no necesariamente esencial en su exposición.

atrape *trapping*

Esta función que se aplica a la imagen a nivel de preimpresión, se conoce también como de "encogimiento y extensión". Con ella se pretende evitar el defecto que aparece por variación de registro en el momento de la impresión y que se exterioriza mediante unos bordes blanco entre imágenes de diferente color al existir ese desplazamiento. Para evitarlo, se ensancha un color o se encoge otro de forma que exista un cierto solapamiento o sobreimpresión en los perfiles de contacto que eviten la aparición de esas franjas blancas. El color del solapamiento se escoge en forma adecuada para que la sensación no sea desagradable.

autoacercamiento *autokerning, automatic kerning*

Función que tienen algunos sistemas de filmación en los que, automáticamente, se ajusta la distancia entre pares de letras específicos para crear una mejor sensación estética de espaciado cuando sus rasgos encajan en el espacio.

autoedición. Sistema compuesto por un ordenador equipado con un software de composición y de compaginación y conectado con un dispositivo de salida, como puede ser una impresora láser. Este sistema permite al usuario mezclar elementos de texto y de gráficos para crear publicaciones.

autoadhesivo *pressure-sensitive*

Tipo de soporte que lleva adhesivo por una cara y que hace su función simplemente cuando se aplica presión contra otra superficie.

autoedición *desktop publishing*

Sistema compuesto por un ordenador equipado con un software de composición y de compaginación y conectado con un dispositivo de salida, como puede ser una impresora láser. Este sistema permite al usuario mezclar elementos de texto y de gráficos para crear publicaciones.

B

baja resolución *low resolution, coarse resolution, lo-res*
Nivel bajo de precisión con que una imagen digital impresa representa los detalles de la imagen original. Normalmente se expresa mediante número de líneas por milímetro o por pulgada.

bitono. Imagen gráfica impresa solamente mediante dos colores, uno de los cuales normalmente es el negro.

bosquejo. Dibujo esquemático de un concepto para un trabajo impreso para dar una idea de su efecto y situar los diversos elementos en su posición.

C**cabecera.**

carácter. término utilizado para designar las letras, los signos de puntuación y los espacios en blanco.

Línea o líneas superiores de un documento impreso, incluyendo también las páginas de una publicación, cuyo contenido se repite en cada página y en la que se incluye fragmentos de texto, material ilustrativo, número de página, fecha, etc.

centrado. texto compuesto en el centro del área de imagen.

caja alta. 1.- Parte de la caja de componer situada arriba y a la izquierda, donde se depositan las letras mayúsculas. 2.- Letra mayúscula

caja baja. 1.- Parte de la caja situada abajo, donde se depositan las letras minúsculas. 2.- Letra minúscula.

capilla. Pliego impreso y plegado de una obra que el impresor entrega al cliente cuando termina su impresión.

casado. Disposición de las páginas en el astralón o plancha de manera que una vez impreso, el pliego pueda doblarse de tal forma que cada página se halle en su lugar según la foliación.

colofón. Se pone al final de la obra (en la última página impar) y en él consta el lugar de impresión, la fecha y el nombre de la impresión. También incluye el número de tirada y el escudo del impresor.

color de fondo *background colour*

Color del área de una imagen sobre la cual se sitúa el sujeto principal. Puede estar coloreada para añadir énfasis o definición a la imagen.

color de realce *highlight colour*

En reprografía e impresión electrónica, color distinto del negro que se tiene disponible en el sistema para poder crear imágenes que permitan dar una sensación de mayor viveza en el contenido del documento, de forma que se destaquen o se haga énfasis en aquellos pasajes, adornos o títulos que se crea conveniente. Normalmente este color de realce acostumbra a venir condicionado por el propio sistema o máquina y su elección no es posible o, en todo caso, queda limitado a un número reducido de opciones.

color de un bit *one-bit colour*

En una pantalla de ordenador, representación del color en el que cada píxel se describe mediante un bit de información.

color directo *spot colour, direct colour*

Arca que se reproduce mediante la utilización de una sola tinta, en masa o mediante tramado para obtener así una tonalidad deseada. Se acostumbra a utilizar una tinta de composición especial cuando

se trata de colores representativos de la empresa en productos tales como los envases.

color directo *flat colour*

Zona impresa con un solo color y en masa, es decir, con una película continua de tinta. Por el contrario, la impresión en mediotonos puede combinar varias tintas y varias gradaciones tonales para obtener cualquier matiz.

color en masa *solid colour*

Representación de una imagen utilizando tan sólo la máxima intensidad de un color. Se trata, por tanto, de una imagen de línea, normalmente compuesta por zonas donde la cantidad de tinta es uniforme y continua.

color especial *special colour*

Color de tinta de impresión que se ha preparado especialmente para un trabajo o para una empresa y que no se obtiene por combinación de los colores de la cuatricromía. Su impresión supone una operación más, separada del proceso de la cuatricromía.

color frío *cold colour*

Cada uno de los colores que pertenecen a la gama de los azulados o de los verdosos.

color intenso *bright colour*

Característica que presenta un color de un tóner o de una tinta cuando se ha impreso sobre el soporte receptor y que indica el impacto visual que se recibe al observarlo como consecuencia de su alto poder de coloración.

color intermedio *intermediate colour*

Cualquiera de los colores que es consecuencia de la composición de dos colores primarios.

color metamérico *metameric colour*

Color que posee la propiedad del metamerismo o que cambia su percepción de tonalidad dependiendo de las fuentes de iluminación.

color neutro *neutral colour*

Que no posee tono o matiz o, en otras palabras, que absorbe o refleja todas las longitudes de onda en la misma proporción. El término se refiere también a aquel material impreso que solamente contenga blanco, negro o la gama de grises. Los colores acromáticos son conocidos también como colores o grises neutros.

color plano *spot colour*

Area que se reproduce mediante la utilización de una sola tinta, en masa o mediante tramado para obtener así una tonalidad deseada. Se acostumbra a utilizar una tinta de composición especial cuando se trata de colores representativos de la empresa en productos tales como los envases.

color plano *flat colour*

Zona impresa con un solo color y en masa, es decir, con una película continua de tinta. Por el contrario, la impresión en mediotonos puede combinar varias tintas y varias gradaciones tonales para obtener cualquier matiz.

colores cálidos *hot colours, warm colours*

Colores, tales como el rojo, el amarillo y naranja que producen una impresión psicológica de ser cálidos, a diferencia de los colores fríos, como son el verde, el azul y el violeta.

colores no reproducibles *non-reproducible colours*

Colores, como pueden ser algunos tonos claros de azul y muchos de los especificados en la guía Pantone que no pueden obtenerse a través de la gama estándar de colores de la cuatricromía.

colorimetría *colorimetry*

Ciencia que estudia objetivamente los colores y su medición, teniendo en cuenta la manera como los percibe el ojo humano.

colorímetro *colorimeter*

Dispositivo para la medición de magnitudes colorimétricas, tales como las componentes colorimétricas triestímulo. El colorímetro obtiene los valores triestímulo mediante integración analógica del producto de la reflectancia o transmitancia espectral del objeto

por la función de distribución del iluminante elegido y por la transmitancia espectral de los filtros seleccionados según el tipo de observador estándar emulado. Los colorímetros espectrofotométricos realizan esta determinación mediante integración numérica.

contornear *contour*

Componer texto de forma que los extremos de las líneas sigan un perfil determinado. Uno de estos casos es la composición en forma de «arracada» para dejar espacio que debe ocupar una ilustración. No obstante, puede tratarse de casos más complicados como es la configuración del texto alrededor de un objeto irregular, lo cual se consigue con una serie de sangrías variables en cada línea. En los programas electrónicos de composición esto se facilita trazando primero el perfil de la ilustración u objeto a representar a modo de frontera por donde no puede pasar el texto.

contraportada. Es la cara posterior de la anteportada o portadilla, puede ir en blanco o bien figurar en ella el título general de la obra, cuando ésta consta de varios tomos. También puede figurar en ella algún grabado con retrato del autor o sin él.

contorno *outline*

Línea que delimita una imagen u objeto.

chibalete. Mueble de madera o metal cuya parte superior está inclinada para sostener la caja en que compone el cajista y la inferior dividida en correderas de hierro o madera para guardar las cajas.

cicero. Unidad de medida tipográfica del sistema didot que tiene 12 puntos tipográficos y equivale a 4,512 mm.

composición. Reunión de letras y espacios para formar palabras, líneas, renglones, galeras y páginas.

cuatricromía (o tetracromía). Impresión de cuatro colores superpuestos: cian, magenta, amarillo y negro.

corte a sangre *trim to bleed*

Corte que se realiza en un material impreso de forma que, en alguna parte de su contenido, la imagen o el fondo llega hasta el extremo por donde se corta.

cortes del libro: 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. A esta forma se le denomina mediacaña. El corte suele ser blanco o del mismo color del papel, aunque, en ediciones cuidadas o de mucho manejo, puede dorarse, pintarse, jaspearse, bruñirse, labrarse, etc.

cuerpo. Es el tamaño de la letra, se mide en puntos tipográficos.

cubiertas. Los planos y el lomo de papel con que se forra el libro para su encuadernación en rústica se denomina cubiertas. En este caso la cubierta anterior lleva impreso en nombre del autor, el título de la obra y el pie editorial. En los encartonados, la cubierta recibe también el nombre de tapa o tabla, y pasta si se recubre con piel.

cuerpo del tipo *body size*

Distancia entre la cara anterior y posterior de los tipos móviles. En definitiva se trata del tamaño de la letra coincidente con la altura del carácter medida desde la parte superior de los rasgos ascendentes hasta la parte inferior de los rasgos descendentes.

 cursiva *italic, oblique, slanted type*

Tipo de letra que se representa ligeramente inclinada hacia la derecha. Normalmente, mediante esta disposición se intenta imitar la escritura manual y, por tanto, estos tipos acostumbra a poseer unas esquinas más redondeadas y con más remates que los tipos de letra de palo seco o romana. Si bien en el proceso tipográfico antiguo se precisaba de fuentes totalmente distintas para ello, en el caso de la edición electrónica es posible convertir en itálica o cursiva cualquier letra que originalmente dispone de una estructura vertical. Resulta frecuente componer

el texto en un carácter de tipo romano y utilizar el tipo de letra itálica para palabras, frases o párrafos que deben distinguirse del texto principal. Otra forma de denominar este tipo de letra es el de «oblicua» o «itálica».

curva de tonos *tone curve*

Representación gráfica de la relación existente entre cada densidad del original y la densidad que se obtiene en la reproducción y de cuya composición se encarga el análisis del escáner. Durante la configuración o preparación del escáner, se ha de ajustar esta curva tonal mediante una lectura del área de punto en la función adecuada del escáner.

curva de trama *screen curve*

Representación gráfica de la relación existente entre el nivel de gris almacenado para un píxel y el tamaño de punto que resultará a la salida. Al llevar a cabo la linearización de un dispositivo de salida, se establecen las curvas de trama correspondientes.

curva tonal *tone curve, tonal curve*

Representación gráfica de la relación existente entre cada densidad del original y la densidad que se obtiene en la reproducción y de cuya composición se encarga el análisis del escáner. Durante la configuración o preparación del escáner, se ha de ajustar esta curva tonal mediante una lectura del área de punto en la función adecuada del escáner.

curvas de color *colour curves*

Instrucciones a nivel de diseño y de compaginación que permiten a los usuarios cambiar o corregir colores en función de los procesos y soportes a utilizar.

D

dedicatoria. Es el texto con el cual el autor dedica la obra, se suele colocar en el anverso de la hoja que sigue a la portada. No confundir con dedicatoria autógrafa del autor que es cuando el autor, de su puño y letra, dedica la obra a una persona concreta.

degradado *vignette*

Efecto complementario que se añade a una página, documento o imagen y que está compuesto por un tramado cuyo porcentaje va gradualmente ascendiendo o descendiendo y que se reproduce en uno o en varios colores.

del ordenador a la máquina de imprimir *computer to press*

Sistema de impresión que permite exponer la plancha en el propio cilindro de la máquina a partir de datos digitales previamente compaginados e impresos.

del ordenador a la plancha *computer to plate*

Sistema en el cual la utilización de un programa de compaginación y de imposición permite enviar directamente el contenido de las páginas a un dispositivo en el que se expone cada una de ellas, punto a punto, en lugar de precisar película y un pasado tradicional de planchas.

dele (deleáur). Signo de la corrección tipográfica utilizado para suprimir una letra.

del ordenador a la prensa *computer to press*

Sistema de impresión que permite exponer la plancha en el propio cilindro de la máquina a partir de datos digitales previamente compaginados e impresos.

densidad *density*

Este término tiene varias aplicaciones según se refiera a temas fotográficos, de impresión o de informática. En el campo fotográfico, se refiere al grado de oscuridad de las imágenes producidas por un dispositivo fotográfico. En el campo de la impresión puede referirse a la cantidad de texto existente por unidad de espacio. Igualmente, puede pretender describir la intensidad con que se obtiene una reproducción gráfica. En el campo de los ordenadores equivale a la medición de la cantidad de datos que pueden ser almacenados en una unidad de superficie concreta de medio magnético.

densitometría *densitometry*

Sistema de medición de la densidad óptica para poder utilizar los valores correspondientes en el control de la reproducción gráfica.

densitómetro *densitometer*

Instrumento optoelectrónico que se utiliza para la medición de la densidad de las imágenes fotográficas o impresas. Los densitómetros que trabajan por reflexión se utilizan para medir densidades de imágenes que se encuentran en un soporte opaco. El densitómetro de transmisión se utiliza para leer la densidad cuando la imagen se encuentra en soportes transparentes.

densitómetro de reflexión *reflection densitometer, reflective densitometer*

Tipo específico de densitómetro que se emplea para leer los valores de la densidad en imágenes reproducidas sobre soportes opacos. Esto significa que el propio densitómetro aporta una fuente de luz cuya iluminación coincide sobre la superficie a medir y cuya reflexión es recibida y valorada por un sistema fotoeléctrico. Se distingue así del densitómetro de transmisión que se encarga de leer la densidad de las imágenes existentes en soportes transparentes.

densitómetro de transmisión *transmission densitometer*

Tipo concreto de densitómetro que se ha diseñado para leer las densidades de las imágenes en soporte transparente y, por tanto, recibe la luz procedente del dorso de la película y que atraviesa la misma en las zonas que no son opacas. Se distingue así del densitómetro de reflexión que se utiliza para leer densidades de imágenes sobre soporte opaco.

densitómetro para máquina *on-press densitometer*

Densitómetro especial, especialmente diseñado para trabajar en una máquina de imprimir, y que permite comprobar los resultados que van saliendo impresos para ajustarlos automáticamente a los valores de la prueba preparada con antelación. Normalmente, este tipo de densitómetro se aplica en máquinas de bobina y su cabezal lector se va desplazando a lo ancho de la banda para ir recogiendo los valores densitométricos en cada una de las porciones longitudinales del cilindro. Como sea que la información transmitida tiene que cubrir varios parámetros de la imagen, su función supone la utilización de un sistema multicanal para distinguir cada aspecto detectado.

destramado *descreening*

Proceso que se sigue para eliminar una estructura de trama en los mediotonos de una imagen ya sea por medios ópticos o mediante la utilización de filtros electrónicos. Después de esta operación, se puede realizar un nuevo tramado que no interfiera con el anterior.

digitalización

Operación mediante la cual se convierte una imagen en una serie de códigos binarios que representan cada uno de los puntos de su estructura y que, de esta forma, puede ser almacenada en el ordenador. Así pues, se trata de la conversión de una imagen analógica en un conjunto de valores numéricos digitales. Los dispositivos característicos para esta operación son: los escáners, las tabletas gráficas y las videocámaras. En todos estos casos, la información puntual recibida llega a la memoria del ordenador y se va utilizando después para el tratamiento y salida subsiguiente.

directo a cilindro *direct-to-cylinder*

Sistema de grabación del cilindro en base a información directa recibida del ordenador.

directo a impresión *direct-to-press*

Tecnología mediante la cual se elimina tanto la película como las planchas intermedias en la preimpresión y se obtiene la imagen a imprimir trasladándola directamente desde la forma que tiene en la preimpresión electrónica (datos digitales) hacia los cilindros de impresión de la máquina.

directo a papel *direct-to-paper*

Tipo de tecnología que tiene la particularidad de no utilizar elementos intermedios entre los datos digitales de la página obtenida en preimpresión y el propio papel receptor, excepto el dispositivo en el que se basa el sistema. En definitiva, puede tratarse de cualquier tipo de impresora de color sofisticada con calidad suficiente como para que el producto obtenido sea «vendible». Esta tecnología se distingue así de todas aquellas que precisan película, planchas, cilindros o cualquier otro tipo de superficie intermedia donde se ha creado una representación analógica del contenido digital de la imagen. Se diferencia también de la expresión «directo a máquina» puesto que en este caso no existe tal máquina «de imprimir» sino un dispositivo de salida más parecido a los de oficina.

directo a plancha *direct to plate, direct-to-plate*

Sistema de creación de imagen en la plancha que recibe datos electrónicos configurando las imágenes de las páginas enviados por ordenadores y que se encarga de exponer el contenido a través de un sistema CTP sin necesidad de películas intermedias.

directo de original a película *direct copy to film*

Forma descriptiva para referirse a aquellos sistemas de compaginación o de preimpresión en color que permiten desarrollar los originales en la propia pantalla y obtener las imágenes correspondientes, en forma de páginas terminadas, directamente a la película, sin tener que llevar a cabo ningún montaje manual.

directo de original a plancha *direct copy to plate*

Forma descriptiva para referirse a aquellos sistemas de compaginación o de preimpresión en color que permiten desarrollar los originales en la propia pantalla y obtener directamente las imágenes correspondientes, en forma de páginas terminadas, directamente a la plancha, sin necesidad de obtener ninguna película intermedia.

director de arte *art director*

Persona que trabaja en un estudio de arte y que está a cargo de un grupo de diseñadores.

diseño gráfico *graphic design*

Cada uno de los trabajos dedicados a la configuración de imágenes por medios gráficos, ya sean manuales o electrónicos.

diseño mediante ordenador *computer aided design*

A nivel estricto, se refiere a cualquier diseño llevado a cabo mediante un ordenador pero el término se utiliza en general para referirse a diseños en 3-D, tales como los diseños de productos o de arquitectura, en los que se utiliza un programa de ordenador para construir y desarrollar estructuras complejas.

dispositivo CTP *platesetter*

(Computer To Plate, de ordenador a plancha). Se puede preparar planchas para offset, flexografía y huecograbado partir de datos digitales sobre soportes metálicos, de poliéster o de papel.

dístico elegíaco es una estrofa clásica de dos versos, un hexámetro y un pentámetro. En la métrica grecolatina esta forma era muy habitual.

edición *publishing, edition*

Conjunto de operaciones mediante las cuales se obtiene un producto impreso, normalmente un documento, revista o libro y que se distribuye después en el mercado.

edición de libros *book publishing*

Conjunto de operaciones que se llevan a cabo, desde la preparación del contenido hasta la distribución, para crear una obra y hacerla llegar a sus lectores.

edición en línea *on-line editing*

Edición o corrección de textos llevada a cabo por un redactor o subredactor en una terminal que está enlazada directamente con el sistema central de composición.

edición según demanda *on-demand publishing*

Sistema de edición por el que se imprimen los libros

o documentos, de uno en uno, cada vez que existe la necesidad de una copia y utilizando la memorización existente en un ordenador sobre su contenido. Se ahorra la inversión característica del stock del producto terminado.

E

efecto espejo *mirroring*

Función que puede llevar a cabo un programa de tratamiento electrónico de imagen mediante la cual se invierte la distribución de los elementos de un diseño o imagen con respecto a un eje, de manera que lo que se encuentra a un lado pasa al otro y viceversa.

encartar. Encajar un pliego dentro de otro.

encuadernación *bindery*

Departamento de una industria gráfica que lleva a cabo las operaciones de acabado (como, por ejemplo, corte y plegado) del material impreso y, también, las de confección del producto final en la forma o cohesión requeridas.

encuadernación a la americana *perfect binding*

Tipo de encuadernación en el que las hojas constituyentes de un libro o documento se alzan en orden y se encolan por el lomo donde después se adhiere una cubierta. La cola mantiene unidas las páginas y la cubierta. Después de la encuadernación, los tres bordes no encolados se recortan.

encuadernación a media piel *half-bound*

Estilo de encuadernación en la cual la cobertura de las cubiertas está sólo mejorada en una parte mediante un material de piel o imitación.

encuadernación al cuarto *quarter binding*

Método de encuadernación en tapa dura en la cual se emplean dos materiales diferentes, uno para las cubiertas frontal y posterior y otro para el lomo de un libro. Por ejemplo, tejido piel en el lomo y cartón o cartulina en la parte frontal y posterior.

encuadernación con adhesivo *adhesive binding*

Tipo de encuadernación en la cual se cortan las hojas por el lomo y se mantienen unidas gracias a la aplicación de adhesivo en esa zona.

encuadernación con canutillo *comb binding*

Forma de encuadernación mecánica en la cual se conjuntan las páginas por medio de un elemento plástico circular con aspecto de «peine» cuyas púas entran en taladros previamente realizados en el papel.

encuadernación con grapas *wire binding*

Sistema de fijación de las diversas hojas que componen un producto gráfico que se basa en el elevamiento de pequeños elementos metálicos debidamente doblados por la parte interior del lomo.

encuadernación con tapa blanda *soft binding*

Tipo de encuadernación cuyas portadas acostumbra a ser de cartulina flexible y continuando el mismo material en la parte del lomo.

encuadernación de a dos *two-up binding*

Operación de encuadernación en la que se cosen o se encolan los lomos en bloques de dos unidades, incluyendo la colocación de las cubiertas dobles para cortar después por el centro y disponer de libros individuales. De esta forma, especialmente cuando el formato es pequeño, se obtiene una doble producción con las mismas operaciones.

encuadernación de abertura plana *flat binding*

Aquel tipo de encuadernación cuyo lomo permite una abertura total de las páginas quedando el documento abierto totalmente por cualquiera de esos puntos. Éste es el caso de la encuadernación con espiral o con canutillo.

encuadernación de plástico *plastic binding*

Forma de encuadernación mecánica que utiliza tiras de plástico, peines o canutillos en lugar del característico cosido

encuadernación en espiral *spiral binding*

Método mecánico de encuadernación en el cual se utiliza un alambre o plástico con espiras que se intro-

duce por una serie de agujeros uniformemente espaciados y previamente realizados en el borde interior de las hojas.

encuadernación en rústica *soft binding, paperback*

Tipo de encuadernación cuyas portadas acostumbra a ser de cartulina flexible y continuando el mismo material en la parte del lomo.

encuadernación en tela *cloth bind*

Encuadernación de tapa dura que, en este caso, incluye material tejido.

encuadernación encolada *perfect binding*

Tipo de encuadernación en el que las hojas constituyentes de un libro o documento se alzan en orden y se encolan por el lomo donde después se adhiere una cubierta. La cola mantiene unidas las páginas y la cubierta. Después de la encuadernación, los tres bordes no encolados se recortan.

encuadernación entera *full bound*

Estilo de encuadernación en la cual el material de las tapas es de una sola pieza, toda ella del mismo material.

encuadernación flexible *flexible binding*

Cada uno de los tipos de encuadernación cuyo lomo, normalmente de adhesivo, permite una abertura notable en cualquier punto de la publicación, siendo el lomo el que se flexibiliza.

encuadernación fresada *notch binding*

Tipo de encuadernación, normalmente rústica, que mejora la solidez del lomo creando pequeñas muescas donde puede penetrar la cola para fijar mejor las hojas por el lomo.

encuadernado con tapa dura *casebound*

Expresión que se utiliza para describir un libro que ha sido encuadernado con tapa montada o dura. Puede también denominarse encuadernación de lujo.

encuadernado en rústica *paperbound*

Tipo de encuadernación cuyas tapas son flexibles y abarcan también el lomo del libro.

encuadernado en tapa dura *hardbound*

Expresión que se refiere a aquellas publicaciones no encuadernadas en rústica o tapa blanda sino mediante el proceso clásico de cosido y tapa rígida.

enmienda. Corrección.

escala cromática *chromatic scale*

Colores progresivos del espectro luminoso: rojo, naranja, amarillo, verde, azul y violeta.

escala de grises *step wedge, wedge, gray scale*

Película positiva o negativa que lleva una serie de pasos definidos de niveles de gris y que sirve para determinar el tiempo de exposición correcto para capas sensibles en varios procesos fotográficos, por ejemplo, en serigrafía o en offset.

escala de grises de tonos continuos *continuous tone gray scale*

Tira de control de reproducción de las pruebas y de los impresos que está constituida por una serie escalada de tonalidades de gris de estructura continua y que permite valorar el efecto de la exposición luminosa sobre la imagen para cada color.

escala de tonos continuos *continuous wedge*

Tira estrecha de película que progresivamente va dando los diversos niveles de densidades de gris desde cero a la máxima densidad obtenible.

escaneado *scanning*

Incidencia de luz sobre un original que puede ser opaco o transparente cuya luz reflejada o transmitida es analizada por unos elementos CUD para obtener información de la imagen de escaneado desde 250 líneas a 2000 o más líneas/pulgada. Cuanto mayor es el número de líneas por pulgada durante el escaneado, mayor número de detalles pueden recogerse del original y, como resultado, se dispone de una mayor resolución en las selecciones obtenidas. Cuando el escáner, virtualmente todos, disponen en la actualidad de generación electrónica de puntos, se puede entonces con mayor facilidad obtener imáge-

nes en la salida en alta resolución.

escáner *scanner*

Dispositivo que se utiliza para captar una imagen punto a punto, tratar la información obtenida con los convenientes elementos electrónicos y producir un juego de selecciones de color corregidas para cada uno de los componentes de una cuatricromía. Para ello puede utilizar un tambor rotativo o una platina así como elementos de iluminación (normalmente un rayo de luz o rayo láser), sistemas ópticos, filtros de color, circuitos electrónicos, etc. Puede tratarse también de un escáner en blanco y negro que se distingue del anterior en que este último simplemente actúa en los datos recogidos para variar las características tonales y no da como resultado un conjunto de selecciones de color sino simplemente una reproducción tramada y debidamente adaptada de la imagen original.

exlibris. Cédula, generalmente con un grabado artístico, que se pega en el reverso de la tapa de un libro o en la portadilla para indicar quién es su dueño.

F

ferro (prueba ozálida). Prueba del montaje en offset obtenida con cianotipo.

fichero en alta resolución *high resolution file*

Fichero que dispone de la máxima cantidad de detalles y de la misma resolución que la imagen escaneada del original. Se distingue así del fichero de visualización o fichero en baja resolución que se emplea únicamente para conocer el contenido de la imagen y para introducir, en algunos casos, algunos de los cambios deseables que después serán trasladados al fichero de alta resolución.

fichero en baja resolución *low-resolution file*

Fichero o archivo utilizado en programas de tratamiento de imagen que se emplea para poder aplicar más fácilmente los cambios requeridos en su contenido. El proceso consiste en tomar una versión reducida de los datos existentes en un fichero de alta resolución de forma que los parámetros principales se encuentren presentes. Como sea que la resolución en pantalla es mucho menor que la contenida en un fichero de alta resolución, el aspecto del fichero en baja resolución es aceptable por parte del observador. Una vez aplicadas las variaciones de tamaño, color, distribución, etc., en la pantalla y a nivel de fichero de baja resolución, la información se envía al ordenador para que aplique esos cambios en el fichero de alta resolución correspondiente y se obtenga a la salida la imagen deseada con todos sus detalles.

filete (raya). Adorno de línea muy fina.

folio al pie *drop folio*

Número de página que se imprime en su parte inferior.

foliación. Numeración de las páginas.

folleto *booklet*

Documento compuesto solamente por unas pocas páginas y que va encuadernado mediante cosido metálico o adhesivo.

folleto pamphlet, handout

Pequeño documento de material de propaganda conteniendo información sobre un producto, sistema o servicio.

folleto publicitario *advertising brochure*

Documento de extensión variable que tiene por objeto dar a conocer productos o servicios y que contiene información no solamente de tipo publicitario sino también respecto a la utilización, ventajas, funciones, etc.

fotomontaje *photomontage*

Montaje llevado a cabo combinando varias fotografías para obtener un efecto global.

frontispicio o frontis. Es la portada cuando va orlada o decorada tipográficamente con grabados o alegorías. También se suele denominar frontis a la contraportada cuando va orlada e ilustrada.

G

galerada. Primera prueba que se saca de una composición cualquiera.

guarda. Hoja de papel que sirve para unir el libro y la tapa.

guía de color *colour guide*

Papel que se asigna a una prueba de color que se obtiene precisamente como referencia para conservar una constancia suficiente durante el tiraje. Para que el resultado sea coherente, se aconseja preparar esa prueba de color a partir del mismo juego de películas de selección que se han utilizado para preparar las planchas. Las densidades de las zonas de masa han de corresponder a las áreas que se imprimen en máquina con las tintas que se vayan a utilizar teniendo en cuenta que éstas forman una película de 0,005 a 0,01 mm. Las superposiciones de zonas tramadas deben presentar las mismas ganancias relativas de punto que se obtendrán en el tiraje cuando se imprima definitivamente el trabajo. Finalmente, esa prueba debería idealmente ser obtenida sobre el mismo soporte de papel que se empleará para el tiraje.

H

hendido *scoring, creasing*

máquina con las tintas que se vayan a utilizar teniendo en cuenta que éstas forman una película de 0,005 a 0,01 mm. Las superposiciones de zonas tramadas deben presentar las mismas ganancias relativas de punto que se obtendrán en el tiraje cuando se imprima definitivamente el trabajo. Finalmente, esa prueba debería idealmente ser obtenida sobre el mismo soporte de papel que se empleará para el tiraje.

hendido. Estampación de un filete en una hoja de papel o en otro soporte como medio para indicar la posición de un pliegue así como para facilitar su realización.

hoja de estilo *style sheet*

Guía de referencia o conjunto de datos fijos que utilizan algunos tratamientos de textos y programas de composición y que llevan todas las especificaciones tipográficas a aplicar dentro de un bloque específico. Este bloque o documento posee una referencia o etiqueta y, cuando el tratamiento de textos la encuentra, adopta los valores de los parámetros existentes en la hoja de estilo correspondiente.

hoja de maqueta *layout sheet*

Hoja que presenta la descripción de los elementos de una página o documento con sus posiciones respectivas.

hojas de respeto o cortesía. Hoja en blanco que se coloca al principio y al final del libro. En ediciones de lujo o especiales se colocan dos o más hojas de cortesía.

I

ilustraciones *artwork*

Forma genérica en que se designa todo elemento que no es texto y que aparece en un documento compuesto o impreso. En general, en inglés, existe una cierta tendencia a utilizar este término para referirse a cualquier dibujo de línea, dejando el término «half-tone» para referirse a aquellas ilustraciones que son de mediotonos.

imagen *image*

Estructura constituida en la retina mediante luz reflejada o transmitida por estímulos externos, cuya impresión se completa mediante mecanismos fisiológicos y mentales que afectan a la percepción visual. Nota: Este término se utiliza normalmente en tecnología gráfica para identificar cualquier ilustración, dibujo, gráfico, texto u otro tipo de reproducción, visible por el ojo humano, que reproduce el original

en la forma, el color y la perspectiva correctas.

imagen de baja resolución *low-res image*

Forma inglesa abreviada de utilización habitual para referirse a aquellas imágenes que no llegan a tener el nivel de definición característica en artes gráficas, es decir, imágenes cuya resolución se encuentra por debajo de 2000 puntos/pulgada.

imagen de mediotonos *halftone image*

Imagen de tono discontinuo para representar con un solo valor de tinta los distintos matices de los tonos continuos. Para ello se utiliza una distribución de puntos o líneas de tamaños distintos pero iguales distancias entre centros para representar los diversos valores de gris de la imagen original. Por extensión, se aplica también este término para referirse a la imagen gráfica que posee estas características.

imagen de tonos continuos *continuous-tone image*

Imagen que contiene una gradación de tonos desde los más claros a los más oscuros, tales como los de una fotografía, los de una pintura de acuarela o de un dibujo de lápiz, sin haberlos tramado.

imagen negativa *inverted image, negative image*

Resultado de cambiar de blanco a negro y viceversa las partes de una imagen para cambiar su aspecto o para conseguir un efecto determinado. Esto acostumbra a ser una función característica de muchos programas de composición electrónica.

imposición. Colocación de los moldes, fotolitos, etc., en su correspondiente lugar de la rama o el astralón para que, una vez impreso el pliego, cada página aparezca en su lugar.

impresión bajo demanda *printing on demand*

Se identifica con este término al servicio de impresión que, ante un breve pedido, puede ser efectuado de manera rápida y económica. Consiste más en una filosofía y un modo de trabajar que en una tecnología concreta. La reprografía puede considerarse una clase de impresión bajo demanda.

impresión de pruebas *proof printing*

Acto mediante el cual se pasa a la creación directa del contenido de la imagen sobre el soporte receptor en cualquiera de los sistemas, sea con prensa o sin ella.

impresión de seguridad *security printing*

Actividad de impresión dirigida específicamente a la producción de documentos de valor como billetes de banco, billetes de lotería, acciones, etc. y que precisan de condicionantes específicos en el proceso para dificultar su copiado.

impresión digital en color *digital colour printing*

Sistema de impresión que, al contrario de los sistemas convencionales, realiza la reproducción en color a partir de datos digitales procedentes del ordenador y sin la utilización de una forma impresora.

impresión en bobina *web printing*

Cualquier tipo de impresión en un soporte que es introducido en la máquina como rollo continuo o bobina, por oposición a las hojas sueltas. Las imprentas que más habitualmente utilizan este método son las flexográficas y las de huecogrado, aunque también es muy frecuente en offset, con o sin horno de secado, para la impresión de periódicos y revistas.

impresión en cuatricromía *four-colourprinting, process printing, full-colourprinting*

Impresión utilizando las tintas amarilla, magenta, cian y negra que se combinan en cantidades adecuadas en cada punto de la imagen a través de la utilización de mediotonos.

impresión en cuatro colores *full-colour printing*

Impresión utilizando las tintas amarilla, magenta, cian y negra que se combinan en cantidades adecuadas en cada punto de la imagen a través de la utilización de mediotonos.

impresión en escala de grises *gray scale printing*

Expresión mediante la cual se describe la característica de un sistema de impresión electrónica en el sentido de poder imprimir niveles de gris (monocolor)

a diferencia de los que sólo pueden imprimir imágenes con elementos en masa o de los que pueden imprimir a todo color.

impresión en relieve *embossed printing*

Cualquier proceso de impresión o copiado de imagen que transfiere una imagen a un soporte a través de una superficie portaimagen en relieve. Se usa habitualmente como sinónimo de impresión tipográfica o flexográfica.

impresión monocolor *single colour printing*

Representación, ya sea en pantalla o sobre soporte, de cualquier imagen, sea texto o ilustración, utilizando un solo color en todo caso distinto del fondo para disponer del contraste necesario.

impresión personalizada *personalized printing*

Impresión que incorpora información de una base de datos para preparar documentos dirigidos a personas específicas.

impresión según demanda *print on demand, printing-on-demand, on-demand printing*

Sistema de planificar las necesidades de los productos impresos en base a realizar en cada momento el número de ejemplares que es estrictamente necesario durante un período. Esto es posible gracias a la impresión electrónica y a las impresoras láser, así como, en general, a todos los nuevos sistemas de impresión directa desde el computador. También la impresión convencional de offset intenta absorber este tipo de actividad en base a acortar los costos de la preimpresión y el tiempo necesario para la puesta a punto de la máquina de imprimir.

inclinación del eje vertical. son las llamadas itálicas o cursivas. Generalmente esta inclinación es de 15 grados.

incunables (del latín *incunabulae*, en la cuna) aquellos libros impresos con tipos móviles desde la aparición de la imprenta hasta el año 1500 inclusive, y fue posiblemente Cornelius Beughe quien la empleó por primera vez, en su *Incunabula typographiae* (1688).

índice. Es una relación esquemática del contenido del libro. Puede ir al principio o al final (en las obras científicas al principio y en las literarias al final). Los índices cronológicos, geográficos, de láminas, etc. suelen ir al final de la obra.

interlineado *leading*

Por extensión se utiliza esta expresión para referirse a la acción de colocar espacio suplementario entre líneas de texto. Esta colocación, a nivel de edición electrónica, puede incluso tener signo negativo cuando se suprime parte de espacio normal entre dos líneas de texto. A esto se llama «reverse leading» o «interlineado negativo».

itálica *italic*

Tipo de letra que se representa ligeramente inclinada hacia la derecha. Normalmente, mediante esta disposición se intenta imitar la escritura manual y, por tanto, estos tipos acostumbran a poseer unas esquinas más redondeadas y con más remates que los tipos de letra de palo seco o romana. Si bien en el proceso tipográfico antiguo se precisaba de fuentes totalmente distintas para ello, en el caso de la edición electrónica es posible convertir en itálica o cursiva cualquier letra que originalmente dispone de una estructura vertical. Resulta frecuente componer el texto en un carácter de tipo romano y utilizar el tipo de letra itálica para palabras, frases o párrafos que deben distinguirse del texto principal. Otra forma de denominar este tipo de letra es el de «oblicua» o «cursiva».

J

jaspear *marble*

Crear una imagen característica como adorno, pa-
recida al efecto del mármol o de una distribución
aleatoria de puntos que se puede aplicar sobre su-
perficies impresas o, también, en los bordes de libros

encuadrados en tapa dura.

justificado. composición de texto en líneas exactamente iguales.

justificación *justification*

Conjunto de operaciones que efectúa un programa con mayor o menor participación del operador para conseguir que una composición quede alineada en los bordes izquierdo y derecho, actuando sobre los espacios existentes entre los caracteres, entre las palabras o dividiendo las palabras que quedan en el extremo derecho según las reglas establecidas para ello. Esa definición, no obstante, se referiría a la justificación en el sentido horizontal. Verticalmente también puede hablarse de justificación si bien el espacio a variar es el que existe entre líneas y entre párrafos para conseguir una altura de columna determinada.

justificación a la izquierda *flush left*

Alineación por la izquierda de las líneas de texto de forma que se dispone de un margen izquierdo regular.

justificación automática *automatic justification*

En todo programa de composición electrónica con un nivel mínimo, se dispone de la posibilidad de justificar las líneas automáticamente de forma que, una vez definido el espacio que debe ocupar el texto (anchura de columna), cuando éste se vierte del fichero que lo contiene a la página donde debe situarse, cada una de las líneas llenan de forma exacta la anchura predeterminada. Para ello, existen unas reglas jerarquizadas para decidir cómo llevar a cabo el ajuste del espacio sobrante en la línea después de haber colocado la cantidad de texto que inicialmente cabe en ella. Si, apurando todas las posibilidades, no es posible realizar la justificación sin exceder los límites preestablecidos para cada uno de los parámetros, la mayoría de programas pueden recurrir a cambios en las líneas precedentes para poder disponer del resultado conveniente.

justificación de líneas *fine justification*

Conjunto de operaciones que efectúa un programa con mayor o menor participación del operador para conseguir que una línea quede ajustada en los bordes izquierdo y derecho, actuando sobre los espacios existentes entre las palabras o los caracteres o dividiendo las palabras que quedan en el extremo derecho según las reglas establecidas para ello. Esta expresión, no obstante, puede referirse también a la justificación vertical mediante la cual se regula el espacio entre líneas y entre párrafos para conseguir un ajuste en la altura de la columna.

justificación del margen *margin justification*

Conjunto de operaciones que efectúa un programa para conseguir que una composición quede alineada, ya sea por el borde izquierdo o por el borde derecho, actuando sobre los espacios existentes en esos extremos y en el interior de cada línea. Se obtiene así un margen regular alineado mientras que el opuesto, si no se justifica también, presenta una forma «quebrada» o «en bandera».

justificación derecha *flush right*

Tipo de composición que presenta el texto alineado únicamente por la derecha formando allí un margen uniforme. Se supone que el margen de la izquierda queda desigual.

justificación estrecha *tight justification*

Esta expresión se aplica a aquella justificación de líneas que se ve obligada a utilizar un espaciado mínimo entre caracteres y entre palabras.

justificación horizontal *horizontal justification*

Distribución de espacios entre los componentes de una línea de texto para conseguir que la longitud de la imagen coincida con la longitud asignada a la línea.

justificación izquierda *left-hand justification*

Alineamiento por la izquierda de las líneas de texto, de forma que se dispone de un margen izquierdo regular. Normalmente, esta expresión supone que la

parte derecha del texto queda compuesta en forma quebrada o «en bandera».

justificado *justified*

Calificativo que recibe un texto compuesto cuyos márgenes derecho e izquierdo se encuentran alineados dentro de una dimensión horizontal o su parte superior e inferior poseen las posiciones verticales establecidas.

justificado por la derecha *right-hand justified, right justified*

Calificativo que recibe aquella composición que presenta el texto igualado únicamente en el margen derecho quedando así todas sus líneas ajustadas a una vertical teórica. Se supone que el margen de la izquierda queda no alineado, desigual, quebrado o en bandera.

justificado por la izquierda *left justified*

Se refiere al alineamiento por la izquierda de las líneas de texto de forma que se dispone de un margen izquierdo regular. Normalmente, esta expresión supone que la parte derecha del texto queda compuesta en forma quebrada o «en bandera».

justificar *justify*

Ejecutar las rutinas o programa de justificación para que las líneas de texto tengan la longitud deseada de acuerdo con el conjunto de la composición. Esta justificación puede hacerse con respecto a la vertical izquierda, a la derecha o a ambas. La operación de justificar acostumbra a incluir la división de palabras a fin de líneas, ya sea mediante un conjunto de reglas lógicas o por consulta en el diccionario interior.

K

kerning *kerning*

Acercamiento de dos caracteres entre ellos de forma que sus perfiles contiguos se acoplan y se evita con ello la sensación estática de que existe más espacio que el normal entre ellos. De esta forma, el acoplamiento entre letras se refiere y se particulariza siempre a pares de caracteres específicos. Si el programa dispone de una tabla de caracteres acoplados adoptará el espaciado especial entre cada uno de estos pares en los valores que se haya establecido. Resulta característico el par compuesto por las letras AV que, si no fueran acopladas, parecerían disponer de mayor espacio entre ellas que otro par más rectangular como podría ser el compuesto por las letras MN. Es obvio que el valor del kerning para cada par no depende solamente de cada par de caracteres sino incluso de su diseño específico y, por tanto, los valores serán distintos para cada fuente.

L

lecturabilidad. Facilidad de comprensión e interpretación de un texto relacionada con el estilo y el argumento.

legibilidad. Calidad de un texto impreso de ser fácilmente leído. Se juzga por las características externas de la obra.

ligadura. Combinación especial de dos caracteres que quedan unidos a efectos de composición como si fuera uno solo.

lema. Cita, resumen o sentencia que se coloca a la cabeza de una obra, capítulo o discurso.

letra capitular *bigfirst character*

Mayúscula, muchas veces historiada o adornada, que corresponde a la primera letra de un texto y que se imprime a tamaño mucho mayor, en general ocupando varias líneas con fines estéticos.

letra condensada *condensed type*

Tipo de letra cuya anchura es inferior a la normal cuando la altura es la misma. Si bien originalmente este tipo de letra constituía una fuente totalmente separada, con los medios electrónicos actuales es posible «estrechar» o «condensar» los caracteres de una fuente normal para obtener el mismo efecto. Pero

también es posible encontrar en muchos programas y dispositivos de salida la existencia de fuentes de letra estrecha para ser utilizadas directamente. No debe confundirse el efecto óptico de una letra estrecha con el que se obtiene al reducir el espacio entre letras al utilizar una fuente normal. En este caso se trataría solamente de aplicar las posibilidades del «acercamiento de letras».

letra de contorno *outlined font*

Fuente o letra computerizada cuya imagen se crea en base a un juego de perfiles patrón que se guarda en forma electrónica mediante fórmulas matemáticas. Cuando se precisa un tamaño concreto de una fuente perfilada con este método, el ordenador calcula el tamaño apropiado y envía las instrucciones correspondientes para trazar el perfil y después llenar su parte interior con negro. En algunos casos se atribuye esta expresión a las letras formadas únicamente por su perfil exterior, quedando en blanco interiormente.

letra de estilo antiguo *old styleface*

Cualquiera de los tipos de letra actualmente en desuso pero muy específicamente, en inglés, se da este calificativo a un tipo de letra que lleva unos remates muy característicos y que procede de las letras romanas clásicas.

letra de texto *text face*

Tipo de letra especialmente diseñado para disponer de una máxima legibilidad mediante un aspecto agradable y que normalmente se compone en un tamaño medio.

letra estrecha *condensed type*

Tipo de letra cuya anchura es inferior a la normal cuando la altura es la misma. Si bien originalmente este tipo de letra constituía una fuente totalmente separada, con los medios electrónicos actuales es posible «estrechar» o «condensar» los caracteres de una fuente normal para obtener el mismo efecto. Pero también es posible encontrar en muchos programas y dispositivos de salida la existencia de fuentes de letra estrecha para ser utilizadas directamente. No debe confundirse el efecto óptico de una letra estrecha con el que se obtiene al reducir el espacio entre letras al utilizar una fuente normal. En este caso se trataría solamente de aplicar las posibilidades del «acercamiento de letras».

letra fina *light typeface, lightface*

Tipo de letra de trazo estrecho como el que se utiliza para la mayoría de textos principales que no necesitan ser destacados.

letra gótica *gothic type*

Tipo de letra compuesta por rasgos de espesor uniforme y sin remates en sus terminaciones.

letra historiada *bigfirst character, swash letter*

Mayúscula, muchas veces historiada o adornada, que corresponde a la primera letra de un texto y que se imprime a tamaño mucho mayor, en general ocupando varias líneas con fines estéticos.

letra inclinada *slanted type*

Tipo de letra que presenta una inclinación hacia la derecha normalmente con una estructura de letra romana, y a cuya familia pertenece si bien presenta esta variación.

letra mayúscula *capital letter*

Como su nombre indica, se trata de cualquier letra mayúscula de una fuente.

letra ornamental *ornamental letter*

Carácter que presenta un estilo con adornos o trazos orna mentales y que se acostumbra a utilizar individualmente como iniciador de un capítulo. En otros casos puede tratarse de toda una fuente compuesta de caracteres ornamentales que se adoptan para componer títulos o frases cortas cuya estética es especialmente importante en el entorno o que van colocados.

letra para carteles *poster type*

Tipo de letra de gran tamaño que se utiliza para la composición de los textos que han de aparecer en

carteles y pósteres

letra para titulares *display face*

Caracteres de tamaño relativamente grande utilizados para títulos, anuncios, carteles, etc.

letras acopladas *kerned letters*

Conjunto de dos letras cuya relación especial de forma contigua precisa de un acercamiento para evitar la sensación de que están demasiado separadas.

letras minúsculas *lowercase letters*

Letras que se utilizan normalmente para la escritura del texto, a diferencia de las iniciales o palabras que se han de destacar que se escriben entonces en mayúscula.

letras perfiladas *outline letters*

Caracteres que se reproducen utilizando las líneas exteriores de su imagen y que normalmente se utilizan para la preparación de rótulos o carteles.

letras sombreadas *shaded letters*

Letras especiales para titulares que llevan incorporado u efecto de sombra.

libro según demanda *on demand book*

Publicación cuyo número de ejemplares se encarga en función de las previsiones de venta en un período corto y cuyo costo es proporcional al número de unidades.

libros según demanda *books-on-demand*

Actividad peculiar de la impresión digital que consiste en utilizar unos archivos con el contenido de libros específicos para realizar un número impreso de copias, que decide el propio cliente, en un plazo de tiempo muy corto. Se distingue así de la impresión convencional de libros en la que se debe pasar por todo el proceso de confección de películas y planchas y que, por ello, solamente es justificable si el número de copias es suficientemente elevado. La impresión de libros según demanda permite dividir la presumible cantidad necesaria en fracciones mucho más inferiores de acuerdo con los pedidos que se van recibiendo de cada título.

ligadura *ligature*

Combinación especial de dos caracteres que quedan unidos a efectos de composición como si fuera uno solo. En fotocomposición, concretamente, se pueden crear reduciendo el espacio horizontal entre dos caracteres normales pero, en muchos casos, se puede disponer de caracteres especiales para ello.

línea. es la recta sobre la que se apoyan los tipos (letras).

logo *logo*

Abreviatura de «logotipo». Nombre, símbolo o marca para identificar a una entidad.

logotipo *logotype*

Símbolo identificativo de una marca o empresa que acostumbra a combinar letras e imágenes y que se utiliza en los documentos comerciales correspondientes.

lomo *backbone, spine*

Parte del libro encuadernado en la que van fijadas las páginas y con la que se une la cubierta frontal con la posterior.

M

maculatura. Mancha, rotura, arruga o defecto de un papel impreso.

mano. Cuerpo, grueso del papel.

magenta *magenta*

Color primario substractivo que tiene un aspecto rojo azulado y que absorbe la luz verde. Constituye una de las tintas que se utilizan para la impresión en cuatricromía.

mailing *mailing*

Sistema de propaganda popularizado recientemente según el cual se imprime propaganda impresa y se hace llegar a los posibles interesados por correo.

manipulación de imágenes *image manipulation*

Conjunto de operaciones que se llevan a cabo mediante programas de preimpresión electrónica en

color y que permiten ajustar las imágenes captadas a las características deseadas en su salida.

manual *handbook*

Libro, normalmente encuadernado en rústica e impreso e forma económica, que describe las instrucciones técnicas de un proceso, método o equipo.

manual con anillas *looseleaf publication*

Forma característica de presentar muchos documentos ex tenso de empresa y manuales descriptivos de sistemas, consistente en hojas impresas a una o dos caras y conjuntada en un sistema de encuadernación con pasadores o anillas.

manual de funcionamiento *operating manual*

Documento o libro en el que se explica el funcionamiento de una máquina, los consejos a seguir y las instrucciones cumplir para su conservación.

manual de mantenimiento *service manual*

Documento o libro en el que se contiene todos los consejos y advertencias referentes a la conservación y reparación de un equipo de producción.

manual de usuario *user guide*

Especie de libro o documento en el que se contienen las instrucciones y los consejos para utilizar un equipo.

manual del usuario *user manual*

Pequeño libro que recibe el usuario junto con el sistema de composición, ya sea con referencia al hardware o al software, que le permite aprender las particularidades del equipo o del sistema y la forma de utilizarlo. Una vez familiarizado con el mismo, pasa a ser un instrumento de consulta para cuando se ha olvidado algún aspecto o se presenta alguna duda.

manuscrito *manuscript*

Original que se recibe en un taller de impresión cuyo contenido puede estar escrito a máquina o a mano. En general se utiliza este término para distinguir el original recibido del autor de cualquier reproducción intermedia o final en el taller.

mapa de bits *bit map*

Distribución de puntos, cada uno de ellos ocupando un bit de memoria, que se utiliza para guardar y tratar imágenes visuales en el ordenador. Cada punto posee una situación específica en la superficie de forma que se puede describir una imagen punto a punto. Los sistemas digitales para la creación de imágenes crean un mapa de bits del texto y gráficos de forma que el dispositivo de salida reproduce con precisión la distribución de los puntos correspondientes sobre el soporte escogido, sea papel o película.

maqueta *layout*

Dibujo que proporciona la apariencia general de un diseño, indicando, por ejemplo, la posición del texto y de las ilustraciones. El término también se utiliza en el contexto de la preparación de un diseño para su reproducción.

marca de agua *watermark*

Dibujo en el papel, realizado deliberadamente y visible por transparencia. El dibujo se obtiene por desplazamiento localizado de fibras, de dos maneras.

máscara *knockout*

Al trabajar en un sistema de preimpresión electrónico, cuando se dispone un área de imagen para que imprima sobre otra que queda debajo, se produce una «reserva» o un impedimento para que la inferior forme imagen. De hecho se utiliza el sistema de «reserva» cuando se quiere obtener, por ejemplo, un texto en blanco sobre un fondo compuesto por el color que se está imprimiendo.

mate *dull, matt*

Característica del papel, tinta o barniz en cuanto a reflejar poca cantidad de luz o hacerlo en forma dispersa.

mediotono *halftone*

Imagen imprimible producida fotomecánicamente o electrónicamente convirtiendo una imagen original de tonos continuos (por ejemplo una fotografía, un

dibujo, etc.) en una estructura reticulada con puntos de varios tamaños (dependiendo del nivel correspondiente) cuyos centros se encuentran equidistantes, formando con ello una simulación de los niveles de gris cuando se visualiza la imagen correspondiente desde una distancia normal de observación. Este método de reproducción se diferencia de la imagen de línea (que no lleva niveles tonales) y del tramado estocástico (en el que se utilizan puntos muy pequeños con emplazamiento aleatorio controlado y en concentraciones diferentes que corresponden a los diversos niveles de gris).

metamerismo *metamerism*

Proceso por el que dos colores aparentemente iguales bajo una fuente iluminante presentan diferencias de tono cuando son observados bajo otra distinta. Metaméricos son aquellos colores que dan la misma sensación de color en unas condiciones dadas pero que tienen una diferente composición espectral.

moiré *moiré*

Efecto no deseable que aparece en la imagen como consecuencia de un solapamiento de dos o más estructuras reticulares como las pertenecientes a los puntos de los mediotonos consecuencia del tramado. Se puede disimular la estructura moiré desplazando circularmente las tramas unos 30°. Normalmente se adopta unos ángulos de tramado para la reproducción en cuatricromía de manera que el cian se encuentra a 105°, el magenta a 75°, el negro a 45° y el amarillo a 90°. La norma indicada de poner una diferencia de 30° no se cumple en el caso del amarillo, que está tan sólo a 15° del cian y del magenta pero esto es consecuencia de no disponer de suficiente espacio angular para mayor distancia. Se escoge el amarillo para que pueda presentar un cierto grado de moiré pero, lógicamente, éste es el color que menos efecto tiene en el impacto visual.

N

negativo *negative*

Imagen formada mediante la sustitución de los puntos de un original por otros cuya densidad sea la inversa de la imagen a partir de la cual se obtiene y, en el caso de imágenes en color, mediante la sustitución del color del original por el del complementario.

negativo de mediotonos *halftone negative*

Película fotográfica negativa obtenida exponiendo una imagen de tonos continuos a través de una trama de mediotonos. Al negativo de mediotonos se le llama también negativo tramado.

negro en masa *solid black*

Impresión del color negro llenando toda la superficie y donde, para intensificar, puede añadirse un porcentaje de cian, normalmente el 60%.

negro para cuatricromía *process black*

Tinta negra formulada especialmente para la impresión en cuatro colores. Normalmente el negro de cuatricromía es ligeramente menos denso que el negro que se utiliza para la impresión de texto.

negra. letra de trazo más grueso de lo normal.

nervios. Aunque se refiere a cada una de las cuerdas, cordeles o bramantes que se colocan en el lomo del libro para reforzar la encuadernación por extensión se refiere, también, a los salientes que producen en el lomo una vez encuadernado. Reciben esta denominación porque, originariamente, estaban hechos con nervio de caballo. Hoy, en la mayoría de los casos, no son más que un adorno y se denominan nervios falsos u ornamentales

negro sólido *solid black*

Impresión del color negro llenando toda la superficie y donde, para intensificar, puede añadirse un porcentaje de cian, normalmente el 60%.

O

oblicua *oblique*

Característica tipográfica que en composición electrónica se puede asignar a un tipo romano y que cambia la inclinación hacia la derecha de los caracteres. Así pues, las letras mantienen su estilo original pero sus rasgos quedan inclinados hacia la derecha. A esta variante se le conoce también como «pseudo-italica». El grado de inclinación puede variarse en la mayoría de programas como consecuencia de las ventajas de la utilización de la electrónica.

ojo. Parte de la letra que recibe la tinta y a la traslada al soporte de impresión mediante la presión de la prensa. Su grosor y su altura suelen ser diferentes de un tipo a otro.

orla. Adorno que se dibuja, pinta, graba o imprime en los márgenes de una hoja de papel, en torno de lo escrito o impreso o rodeando un retrato, viñeta, etc.

ordenador a plancha
Computer-To-Plate (CTP)

Sistema diseñado para poder exponer directamente planchas de impresión a partir de datos digitales, eliminando, por tanto, la necesidad de la película y la utilización de planchas expuestas por contacto.

opúsculo *Obra científica o literaria de poca extensión.*

P

página *page*

Lado de una hoja de papel constituyente de un libro o documento en la que existe o puede existir un contenido gráfico. Por similitud, se asigna también este término al texto que aparece en una pantalla de ordenador ocupando todo el espacio disponible.

página apaisada *landscape, broadside page*

Página cuyo contenido se lee teniendo su dimensión más larga en posición horizontal. Cuando una de estas páginas se incluye en un documento de páginas verticales, acostumbra a doblarse adecuadamente para que no sobrepase sus límites y se extiende al querer tener acceso a su información.

panfleto *pamphlet*

Pequeño documento de material de propaganda conteniendo información sobre un producto, sistema o servicio.

papel autoadhesivo *self-adhesive paper*

Papel que lleva, por un lado, una capa de material adhesivo que adhiere el material por simple contacto.

papel biblia *bible paper, india paper*

Papel liviano, con alta opacidad, que recibe también el nombre de papel biblia por su frecuente utilización para la impresión de Biblias.

papel calandrado *calendered paper*

Papel que ha pasado a través de un grupo de cilindros para reducir su espesor, aumentar la densidad y mejorar su suavidad y brillo superficiales.

papel cebolla *tissue*

Papel de bajo gramaje y translúcido que se utiliza para copiar o para proteger material gráfico.

papel couché *coated paper*

Papel que se ha fabricado con un revestimiento suave ya sea en una o en las dos caras. Con ello se obtiene una superficie mucho más compacta, lisa y con mejores propiedades de reflexión de la luz.

papel de carta *bond paper*

Originalmente, este nombre inglés se daba al papel que se utilizaba para la impresión de acciones (bonds) y que precisaba lo que en aquel momento era de una cierta calidad. Actualmente, es equivalente a lo que se denomina «papel offset», cuya calidad permite una impresión con bordes definidos pero que no lleva ningún recubrimiento (estucado).

papel de periódico *newsprint*

Papel de baja calidad, compuesto especialmente por pasta de madera, que se utiliza normalmente para la impresión de periódicos.

papel de seguridad *safety paper*

Papel especialmente formulado con un fondo protector para que aparezcan borraduras o se identifi-

quen otras alteraciones o para que sirva de comprobación de falsificación.

papel estucado *coated paper*

Papel que se ha fabricado con un revestimiento suave ya sea en una o en las caras. Con ello se obtiene una superficie mucho más compacta, lisa y con mejores propiedades de reflexión de la luz.

papel fino *tissue*

partes interiores *Guardas.* Hojas de papel que coloca el encuadernador dobladas por la mitad para unir el libro y la tapa. Generalmente son de papel distinto usado en el cuerpo del libro, tanto en el cuerpo como en el gramaje y en el color.

párrafo francés. Párrafo en el que la primera línea tiene la anchura total de composición y el resto de líneas poseen un margen izquierdo superior.

perforado *perforation*

Serie de pequeños cortes o agujeros alineados producidos en el papel con la intención de facilitar el rasgado por ese punto.

personalización *personalization*

Operación que se aplica a un producto impreso para que sus diversas copias queden más dirigidas a usuarios específicos o, incluso, a personas individuales diferentes. Para ello, se precisa que el equipo impresor pueda generar una imagen distinta en cada copia o se disponga de un cabezal impresor complementario que añada la información adicional necesaria.

pica. Unidad de medida tipográfica angloamericana, de 12 puntos como el cícero didot, pero basada en la pulgada inglesa, ligeramente más pequeña que la europea. Mide 4,2177 mm.

pie *foot*

Parte inferior de un libro, página o columna.

pie de página *page footer*

Línea de texto situada al pie de la página y que puede incluir el número de la página, el título del documento, el nombre del autor, etc. Es normal que esta línea contenga la misma información que las restantes páginas de una misma publicación, o al menos a nivel de capítulo o sección.

planos. Los planos son las dos caras, anterior y posterior del libro, que se denominan delante y detrás.

pliego. Hoja grande de papel que generalmente se expende en las papeleras en grupos de quientas (resma).

plegado *folding*

Operación que se acostumbra a llevar a cabo después de la impresión y del corte mediante la cual se va doblando la hoja formando una signatura. Para ello, se utiliza una «plegadora».

plegado carta *letter fold*

En operaciones de postimpresión, tipo de plegado que consiste en dos o más pliegues paralelos, todos orientados en la misma dirección, dejando dentro la parte central.

plegado en acordeón *accordion fold*

En operaciones de encuadernación y acabado, este término se refiere a la realización de dos o más pliegues paralelos con pliegues adyacentes en direcciones opuestas de tal forma que los pliegues se abren y se cierran como lo harían un folleto de acordeón.

plegado en zig-zag *zig-zag folding*

Método adoptado por los formularios continuos para plegar la banda de papel formando páginas sin perder la continuidad.

plegado paralelo *parallel folding*

Método de plegado del papel, característico, por ejemplo, de los formularios continuos, en el que se realizan pliegues paralelos.

pliegue de acordeón *fanfold*

Tipo de plegado en zig-zag que acostumbra a emplearse en papeles que se imprimen en continuo o en aquellos casos en que una hoja mayor debe incorporarse en una publicación debidamente plegada.

pliegue de bolsa *pocket fold*

En las operaciones de acabado, pliegue que se realiza en un papel para que quepa en un sobre o bolsa.

pliegue de cuchilla *chopper fold*

Pliegue que se realiza en una signatura y que se obtiene mediante la acción de una cuchilla que fuerza que pase el papel entre rodillos plegadores para completar el pliegue.

pliegue de puerta *gatefold*

Conjunto de dos pliegues paralelos presentes en una página y perpendiculares al lomo del documento de forma que la página se puede abrir extendiéndose verticalmente como si se tratara de una doble puerta.

pliegue de signatura *signature fold*

Serie de pliegues que se precisa en una hoja impresa de máquina para convertirla en una signatura o pliego doblado con la correcta secuencia de sus páginas.

pliegue en acordeón *concertina fold*

Tipo de plegado en zig-zag que acostumbra a emplearse en papeles que se imprimen en continuo o en aquellos casos en que una hoja mayor debe incorporarse en una publicación debidamente plegada.

pliegue en ángulo recto *tight-angled fold*

Forma de plegado que presenta un papel cuyo lomo es perpendicular al del pliegue anterior.

pliegue en cuarto *french fold*

Tipo de pliegue en el cual una hoja impresa por un lado se dobla primero verticalmente y después horizontalmente formando cuatro páginas.

pliegue en z z-fold

Tipo de plegado zig-zag que se aplica para trípticos y otros materiales de propaganda compuestos por varias páginas no cosidas sino tan sólo plegadas.

pliegue longitudinal *formerfold*

En una máquina de bobina, tipo de pliegue que se realiza en una plegadora colocada en línea y que consiste esencialmente en un pliegue único paralelo a la dirección de movimiento de la banda de papel y que se obtiene al apoyar el material sobre una placa triangular denominada embudo.

pliegue para extensión vertical *gatefold*

Conjunto de dos pliegues paralelos presentes en una página y perpendiculares al lomo del documento de forma que la página se puede abrir extendiéndose verticalmente como si se tratara de una doble puerta.

pliegue paralelo *parallel fold*

Cualquier pliegue en secuencia que presenta paralelismo con uno anterior. Sería característicamente los dos pliegues que se realizan en un tríptico.

pliegue transversal *cross fold*

Pliegue que se realiza en una signatura y que se obtiene mediante la acción de una cuchilla que fuerza que pase el papel entre rodillos plegadores para completar el pliegue.

portada. Es la página más sobresaliente del libro; específica de forma más extensa el título de la obra, el nombre del autor, nombre del prologuista, méritos del autor o cualquier otra explicación interesante de resaltar, lugar de la impresión, nombre del impresor y la fecha.

posterización *posterization*

Conversión o reproducción de una imagen de tonos continuos para obtener otra imagen en la que sólo hay unos pocos tonos diferenciados y presentando una calidad tipo «póster». Obviamente, este efecto se obtiene actualmente por medios digitales, manipulando la fotografía y especificando un conjunto específico de pasos o gradientes.

preliminares. Antigüamente se utilizaba una página anterior al texto e incluía Censuras, Loas, Privilegios, etc. Modernamente está en desuso o bien se utiliza en caso de existir algún texto de agradecimiento.

preparación de pruebas *proofing*

Actividad o conjunto de operaciones mediante las cuales se obtiene una imagen sobre un soporte o una pantalla que pretende emular la reproducción que se obtendrá en el tiraje real en la impresión de un trabajo. Las pruebas pueden dividirse en dos grandes gru-

pos, el que utiliza la impresión convencional y el que emplea métodos artificiales, como el fotomecánico. Al primer grupo se le denomina en general pruebas en prensa y el segundo grupo, pruebas de preimpresión. El primero puede subdividirse en dos subgrupos, el que emplea la propia máquina de imprimir o el que prepara las pruebas con una prensa especial diseñada para este propósito. Las pruebas de preimpresión pueden ser de tipos muy diversos pero, en la actualidad, es importante distinguir entre las pruebas cuya imagen se obtiene por métodos fotográficos y aquellas que se preparan por procesos digitales. La preparación de las pruebas es una actividad importante para el impresor y puede tener diversas aplicaciones. Se preparan pruebas para realizar los ensayos de diseño de un encargo.

preparación de pruebas en color *multicolour proofing* Actividad o conjunto de operaciones mediante las cuales se obtiene una imagen sobre un soporte o una pantalla que pretende emular la reproducción que se obtendrá en el tiraje real en la impresión de un trabajo. Las pruebas pueden dividirse en dos grandes grupos, el que utiliza la impresión convencional y el que emplea métodos fotomecánicos. Al primer grupo se le denomina en general «pruebas en prensa» y el segundo grupo, pruebas de preimpresión o «pruebas rápidas». El primero puede subdividirse en dos subgrupos, el que emplea la propia máquina de imprimir o el que prepara las pruebas con una prensa especial diseñada para este propósito. Las pruebas de preimpresión pueden ser de tipos muy diversos pero, en la actualidad, es importante distinguir entre las pruebas cuya imagen se obtiene por métodos fotográficos y aquellas que se preparan por procesos digitales. La preparación de las pruebas es una actividad importante para el impresor y puede tener diversas aplicaciones. Se preparan pruebas para realizar los ensayos de diseño de un encargo.

preparación de pruebas en cuatricromía *four-colour proofing*

Actividad o conjunto de operaciones mediante las cuales se obtiene una imagen sobre un soporte o una pantalla que pretende emular la reproducción que se obtendrá en el tiraje real en la impresión de un trabajo. Las pruebas pueden dividirse en dos grandes grupos, el que utiliza la impresión convencional y el que emplea métodos fotomecánicos. M primer grupo se le denomina en general pruebas en prensa y el segundo grupo, pruebas de preimpresión. El primero puede subdividirse en dos subgrupos, el que emplea la propia máquina de imprimir o el que prepara las pruebas con una prensa especial diseñada para este propósito. Las pruebas de preimpresión pueden ser de tipos muy diversos pero, en la actualidad, es importante distinguir entre las pruebas cuya imagen se obtiene por métodos fotográficos y aquellas que se preparan por procesos digitales. La preparación de las pruebas es una actividad importante para el impresor y puede tener diversas aplicaciones. Se preparan pruebas para realizar los ensayos de diseño de un encargo.

prólogo. Es el texto previo al cuerpo literario de la obra. El prólogo puede estar escrito por el autor, editor o por una tercera persona de reconocida solvencia en el tema que ocupa a la obra. El prólogo puede denominarse prefacio o introducción.

proporción entre ejes vertical y horizontal. se clasifican en redonda (cuando son iguales), estrecha (cuando el horizontal es menor que el vertical) y expandida (cuando el horizontal es mayor).

Q

quebrada *ragged*

Disposición que se confiere a un bloque de texto en la que su margen izquierdo, su margen derecho o su centro presenta una estructura no alineada verticalmente sino siguiendo las propias fluctuaciones de

las terminaciones de palabras que se encuentran en esa zona. Puede hablarse así de composición quebrada por el centro (*ragged center*), composición quebrada por la izquierda (*ragged left*) y composición quebrada por la derecha (*ragged right*). En español se utiliza también la expresión composición en bandera para indicar la misma circunstancia.

quebrada por la derecha *ragged right*

Composición que se ha compuesto de tal forma que queda alineada por el margen izquierdo y desigual o quebrada por el lado derecho.

quebrada por la izquierda *ragged left*

Composición que se ha compuesto de tal forma que queda alineada por el margen derecho y desigual o quebrada por el lado izquierdo.

quebrado a la derecha *rag right*

Expresión abreviada de «*ragged right*». Ver «quebrada por la derecha».

quebrado a la izquierda *rag left*

Expresión abreviada de «*ragged left*». Ver «quebrada por la izquierda».

R

recorrer. Pasar letras de una a otra línea a fin de ajustarlas bien.

redonda. letra normal.

registro. Coincidencia exacta de los colores superpuestos o yuxtapuestos en un trabajo realizado a dos o más tintas.

remosqueo. Emborronamiento de la tinta por haberse rozado los pliegos o por otra causa. **resma.** Unidad de cuenta del papel vendido por pliegos, que contiene 500 unidades.

retiración (retira). Impresión por el reverso de un pliego ya impreso por el anverso.

S

sangre *bleed*

Imágenes impresas que superan el borde del papel. Para que al cortar el color o colores correspondientes lleguen al borde del papel, el impresor debe imprimir esa área en tamaño superior al del corte final. Así pues, la página se recorta recortando también el área de sangría. Es obvio, por tanto, que las sangrías precisan la disponibilidad de una franja complementaria de papel.

sangría *indent, indention, indentation*

Desplazamiento de la composición de un texto, hacia la derecha o hacia la izquierda ampliando el margen correspondiente para conseguir algún efecto o jerarquización especial del mismo. Existe una serie de variantes en cuanto a sangrías que se van describiendo en la expresión correspondiente (sangría izquierda, sangría derecha, sangría colgante, etc.).

sangría colgante *hanging indent, hanging indentation*

Si bien esta expresión en castellano resulta poco ortodoxa, entendemos que su adaptación a la expresión original inglesa debe aceptarse por la facilidad de interpretación de operarios no familiarizados en el ámbito tipográfico. Se refiere a aquella composición de párrafo en la que la primera línea dispone de toda la anchura de la columna o página y las restantes poseen un margen izquierdo mayor.

sangría derecha *indentation right, right indent*

Expresión tipográfica que indica la ampliación relativa del margen derecho afectando a una serie de líneas, un párrafo o un bloque de texto previamente especificado.

sangría escalonada *skewed indent*

Composición especial de texto en la que el margen va aumentando o disminuyendo progresivamente en cada línea.

sangría izquierda *left indent, indentation left, indent left*

Ampliación del margen izquierdo en la composición de un fragmento de texto en el espacio indicado.

Normalmente, se utiliza este tipo de sangría para realizar apartados de subdivisión.

separata. Conjunto de hojas o pliegos correspondientes a una parte o capítulo de una obra que se encuadernan separados.

sistema CTP *Computer-To-Plate*

Sistema diseñado para poder exponer directamente planchas de impresión a partir de datos digitales, eliminando, por tanto, la necesidad de lapelícula y la utilización de planchas expuestas por contacto.

sobreimpresión *overprinting, overprint*

Impresión realizada sobre una zona que ya estaba impresa, ya sea para reforzar la imagen o para añadir una nueva. En las impresoras de ordenador puede referirse también al doble picado de caracteres en la misma posición para obtener una imagen más intensa.

solape *trapping*

Esta función que se aplica a la imagen a nivel de preimpresión, se conoce también como de encogimiento por variación de registro en el momento de la impresión y que se exterioriza mediante unos bordes blanco entre imágenes de diferente color al existir ese desplazamiento. Para evitarlo, se ensancha un color o se encoge otro de forma que exista un cierto solapamiento o sobreimpresión en los perfiles de contacto que eviten la aparición de esas franjas blancas. El color del solapamiento se escoge en forma adecuada para que la sensación no sea desagradable.

T

tarjeta de visita *business card*

Documento de tamaño pequeño para su fácil colocación en un bolsillo, impreso sobre soporte más rígido que el papel como puede ser cartulina o plástico y que contiene información sobre una empresa y/o personas.

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.

texto sólido. texto compuesto sin interlineado.

thesaurus *thesaurus*

Colección de expresiones ordenadas alfabéticamente incluyendo su significado, sinónimos, antónimos, etc.

tipo *face*

Expresión muy genérica en inglés que se refiere al carácter impreso, antiguamente procedente de un tipo móvil y que incluye todas las características de una familia determinada. La expresión «*face*», traducida literalmente, quiere decir cara o «superficie» y específicamente está constituida por la parte del tipo móvil que entra en contacto con el papel durante la impresión tipográfica.

tipo *type*

Imagen representando un carácter que se utiliza en impresión para obtener la reproducción correspondiente. En forma más extensa, el término inglés puede ser aceptado como representativo de «texto».

tipo antiguo *oldface*

Cualquiera de los tipos de letra ya en desuso. No obstante, en inglés recibe este nombre específico un tipo primitivo de letra romana llevando un sombreado oblicuo y con los rasgos relativamente uniformes.

tipo corriente *text face*

Tipo de letra especialmente diseñado para disponer de una máxima legibilidad mediante un aspecto agradable y que normalmente se compone en un tamaño medio.

tipo de letra *typeface*

Diseño específico de letra o carácter que se distingue con un nombre propio y que normalmente constituye una familia completa. Así, por ejemplo, se conoce el tipo de letra Times o Helvética. Cada tipo de letra posee muchas fuentes pero algunas veces se tiende a identificar el concepto de tipo de letra con el de

fuente.

tipografía *typography*

Arte de realizar la composición de textos. Al margen de la disposición de los caracteres, esta actividad incluye también la correcta combinación de fuentes y diseños y el reparto de los espacios para obtener un resultado estético agradable.

tipómetro. sirve para calcular el número de líneas de texto que caben en un espacio determinado.

trama *screen*

Composición fragmentada de una imagen en base a pequeños puntos para conseguir, con su tamaño selectivo, los distintos grados de gris. Este efecto se consigue situando el dispositivo del mismo nombre en la cámara durante el proceso de exposición, ya sea en el itinerario de la luz desde el original hasta la película o por contacto con la propia película. De esta forma se consigue la posibilidad de imprimir con una sola tinta los distintos valores tonales de una imagen de tonos continuos. Esta expresión en inglés puede también equivaler al verbo, es decir a la expresión castellana «tramar» representando la realización del tramado. Por extensión, también se aplica este concepto a la configuración de imágenes en pantalla en base a la distribución reticular de puntos de mayor o menor tamaño.

trama para mediotonos *halftone screen*

Accesorio fotográfico que se utiliza entre la imagen de tonos continuos y el material fotosensible para obtener la reproducción en mediotonos. Básicamente, existen dos tipos de trama, la de cristal con líneas cruzadas y la trama de contacto. La primera se utiliza a una cierta distancia del material sensible mientras que la segunda se emplea en contacto con él.

tramado *screening*

Composición fragmentada de una imagen en base a

pequeños puntos para conseguir, con su tamaño selectivo, los distintos grados de gris. Este efecto se obtiene situando el dispositivo del mismo nombre en la cámara durante el proceso de exposición, ya sea en el itinerario de la luz desde el original hasta la película o por contacto con la propia película. De esta forma se consigue la posibilidad de imprimir con una sola tinta los distintos valores tonales de una imagen de tonos continuos. Más recientemente, se realiza por medios electrónicos en un ordenador generándose el tramado con un programa al que se conoce como RIP (Raster Image Processor) y que gobierna el láser del equipo de exposición.

tripa. Conjunto de pliegos del libro o revista cosidos o pegados, pero sin las tapas o cubiertas.

troquel *die*

Cualquiera de los elementos de corte distintos de la guillotina que permiten obtener productos terminados con formas, normalmente no rectas, para aplicaciones o efectos específicos.

V

verificación de ficheros *preflighting*

Operación o programa que tiene por finalidad la comprobación de la integridad y la compatibilidad de un fichero digital antes de pasar a la producción.

versalitas *smalls, small capitals, level small caps*

Letras o caracteres en mayúsculas que poseen la misma altura que la altura de la «x» minúscula normal. Normalmente, se utilizan estos caracteres para destacar una palabra o una frase.

verso *verso*

Página izquierda de un documento o libro impreso a dos caras. Coincide con las páginas que van numeradas con números pares.

viuda *widow*

En tipografía, la última línea de un párrafo cuando tiene una longitud inferior a un tercio de la anchura total de la línea, especialmente cuando contiene parte de una palabra que quedó cortada en la línea anterior. También puede referirse a una palabra o parte de palabra que queda sola en una línea de un título.

vocabulario *vocabulary*

Conjunto de palabras clasificadas adecuadamente y que el programa puede consultar para verificar su correcta escritura. Por extensión, se aplica también esta expresión al conjunto de códigos de instrucciones que se encuentran disponibles para aplicar las instrucciones de un programa que se ha de escribir.

volante *flyer, flier, handout*

Pequeña publicación compuesta esencialmente por una sola hoja de papel, ya sea plegada o sin plegar (con mayor frecuencia sin plegar), que se utiliza para promover algún tipo de venta.

























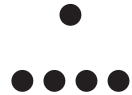

























Z

zonas tramadas *screen patches*

Arcas específicas de una tira de control utilizada en la valoración de la imagen reproducida sobre una plancha, sobre un soporte de prueba o sobre el impreso definitivo y que se emplean para establecer las curvas características de la reproducción de tonos y el comportamiento de la ganancia de punto en una serie de niveles tramados. Si bien normalmente se utilizan niveles del 25%, 40%, 50%, 75% y 80%, otros sistemas llegan a emplear niveles intermedios, inferiores o superiores para poder configurar una curva total de reproducción.

Numeración MAYA

En la numeración maya los tres símbolos básicos eran el punto, cuyo valor es uno (1); la raya, cuyo valor es cinco (5); y el caracol (algunos autores lo describen como semilla), cuyo valor es cero (0). Los mayas idearon un sistema de base 20, con el 5 como base auxiliar. La unidad (1) se representa por un punto. Dos, tres, y cuatro puntos sirven para 2, 3 y 4. El 5 era una raya horizontal, a la que se añaden los puntos necesarios para representar 6, 7, 8 y 9. Para el 10 se usaban dos rayas, y de la misma forma se continúa hasta el 19 (con tres rayas y cuatro puntos) que es el máximo valor que se puede representar en cada nivel del sistema vigesimal. Este sistema de numeración es aditivo, porque se suman los valores de los símbolos para conocer un número. El punto no se repite más de 4 veces. Si se necesitan 5 puntos, entonces se sustituyen por una raya. La raya no aparece más de 3 veces. Si se necesitan 4 rayas, entonces quiere decir que se quiere escribir un número igual o mayor que 20 necesitando así emplear otro nivel de mayor orden.

0 	1 	2 	3 	4 
5 	6 	7 	8 	9 
10 	11 	12 	13 	14 
15 	16 	17 	18 	19 
20 	21 	22 	23 	24 
25 	26 	27 	28 	29 
30 	31 	32 	33 	34 
35 	36 	37 	38 	39 
40 	41 	42 	43 	44 
45 	46 	47 	48 	49 

BIBLIOGRAFÍA

FABRI-GERMANI 1979. Proyecto y estadística en las Artes Gráficas. Segunda Edición, ediciones Don Bosco, Barcelona, Pág. 45.

AGFA THE COMPLETE PICTURE 1982. La guía de la tecnología actual en pre-prensa. AGFA-Geveart, NB. Bélgica. Pág. 33.

COGOLI 1985. Graphic Arts Photography: Blas and With. Graphic Arts Technal Foundation. EEUU. Pág. 132

FIELD 1988. Color and its reproduction. Graphic Arts Technal Foundation. EEUU. Pág. 150.

AGFA 1999. Manual de fotocomposición. Agfa-Geveart N.V. Bélgica. Pág. 25.

ANDUVE JUTE 1997. Retículas, la estructura del diseño gráfico. Roto Visión. Singapore. Pág. 25.

GIN-ISI 2001. Gran Enciclopedia Visual. Editorial el Sol 90 SL. Barcelona. Pág. 649.

MÜLLER MARTINI 2001. Tecnología de encuadernación del futuro para libros de tapa dura y tapa blanda. Müller Marketing AG. Suiza. Pág. 15.

EXPRESSIS VERBIS, La Revista 2000. Latinoamérica; continente de contrastes. MAN Roland Druckmaschinen AG. Edición 5, Germany. Pág. 44.

EXPRESSIS VERBIS, La Revista 2000. Australia y Nueva Zelanda: autarcas e innovadoras. MAN Roland Druckmaschinen AG. Edición 6, Germany. Pág. 20.

EXPRESSIS VERBIS, La Revista 2001. Alta tecnología y coloreado local. MAN Roland Druckmaschinen AG. Edición 10, Germany. Pág. 48.

Revista Oportunidad Gráfica No. 138. Sistemas de impresión Offset. Editada por: Graphics innovations SA de CV. Pág. 70.

Diccionario de la lengua española © 2005 Espasa-Calpe S.A., Madrid.

Gran Enciclopedia Visual, Editorial Sol 90 SL. Tomo 6 Pág. 48. goole - Image & Art.

goole - unostiposduros.

goole - Guía de Impresión - Formación - Imposición.

goole - Fotomecánica e impresión.

Tutorial InDesign.

goole - Typephases Design.

goole - Razón y palabra.

www.unostiposduros.com.

www.nordicalibros.com

[www. vocabulario tecnico de artes gráficas.](http://www.vocabulario tecnico de artes graficas)

www.hermanolobodigital.com.

www.littera2.com/correcc.pdf.

Anexos

Conversión del espacio de color:

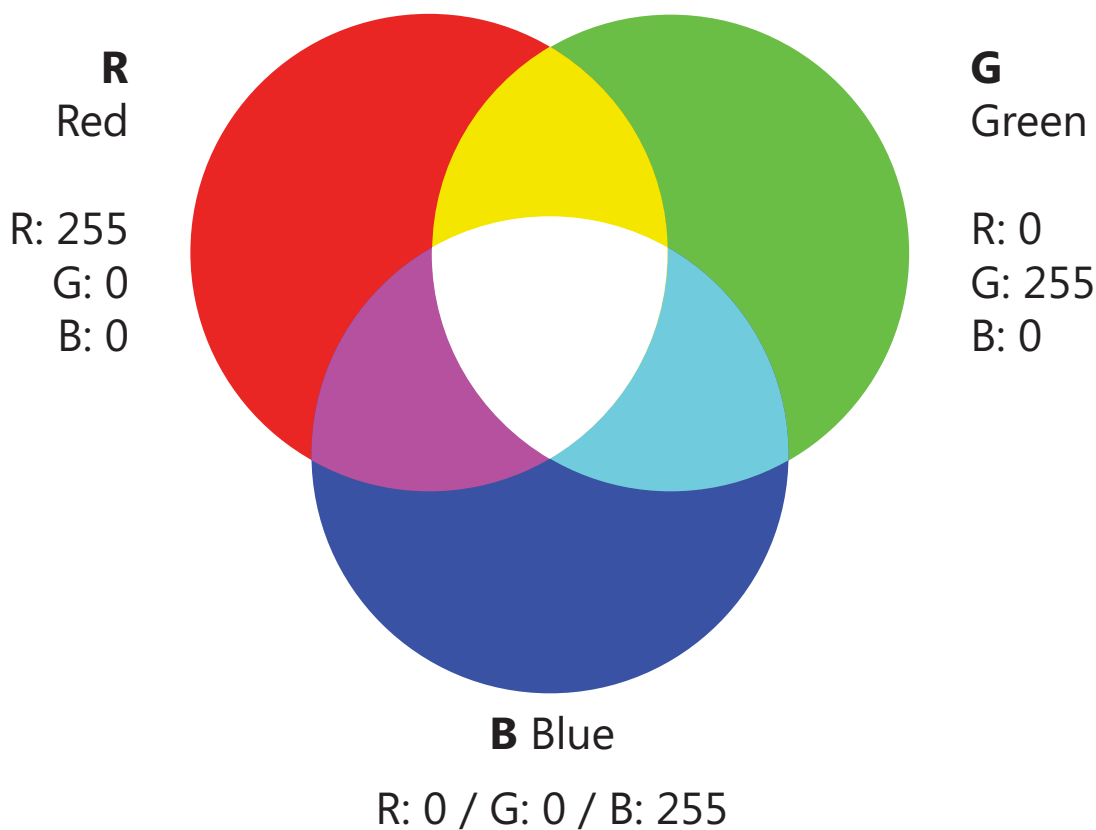
Cambiar un tipo de señal codificada por color a otra. La conversión de RGB a YUV y de vuelta a RGB son conversiones de espacio de color comunes cuando se trabaja con formatos de video (ver YUV). La conversión del espacio de color de la pantalla (RGB) al espacio de color de la impresora (CMYK) es otro ejemplo común.

Los espacios de color pueden tener diferentes gamas (rangos de color) y la conversión puede provocar la pérdida de color.

RGB (sigla en inglés de RED, GREEN y BLUE).

RVA en español (ROJO, VERDE y AZUL).

Sigla preferida por la Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE) y la Real Academia Española (RAE) es la composición del color en términos de la intensidad de los colores primarios de la luz.



Fórmulas de conversión YUV / RGB

Las siguientes son las fórmulas de conversión de RGB a YUV* y de YUV a RGB. Ver YUV y conversión de espacio de color .

De RGB a YUV

$$\begin{aligned} Y &= 0.299R + 0.587G + 0.114B \\ U &= 0.492 (BY) \\ V &= 0.877 (RY) \end{aligned}$$

También se puede representar como:

$$\begin{aligned} Y &= 0.299R + 0.587G + 0.114B \\ U &= -0.147R - 0.289 G + 0.436B \\ V &= 0.615R - 0.515G - 0.100B \end{aligned}$$

De YUV a RGB

$$\begin{aligned} R &= Y + 1.140V \\ G &= Y - 0.395U - 0.581V \\ B &= Y + 2.032U \end{aligned}$$

*El sistema de codificación de colores utilizado para la televisión analógica en todo el mundo.

Composición del color RGB y CMYK

RGB es un modelo de color basado en la síntesis aditivo, con el que es posible representar un color mediante la mezcla por adición de los tres colores de luz primarios.

El modelo de color RGB no define por sí mismo lo que significa exactamente rojo, verde o azul, por lo que los mismos valores RGB pueden mostrar colores notablemente diferentes en distintos dispositivos que usen este modelo de color. Aunque utilicen un mismo modelo de color, sus espacios de color pueden variar considerablemente.

La mayor parte de los colores pueden definirse y crearse por adición de tres colores, llamados colores o componentes principales o color primario para los diseñadores gráficos (rojo, verde y azul) o por sustracción de sus complementarios (Cyan C, Magenta M y Yellow) también denominados componentes cuatricromía de los pigmentos o colorantes.

La imagen siguiente muestra el resultado de la combinación entre sí de los tres colores RGB y sus complementarios.

Cada uno de los tres círculos que aparecen en la imagen ha sido rellenado con uno de los colores principales (Red, Green y Blue, o simplemente RGB).

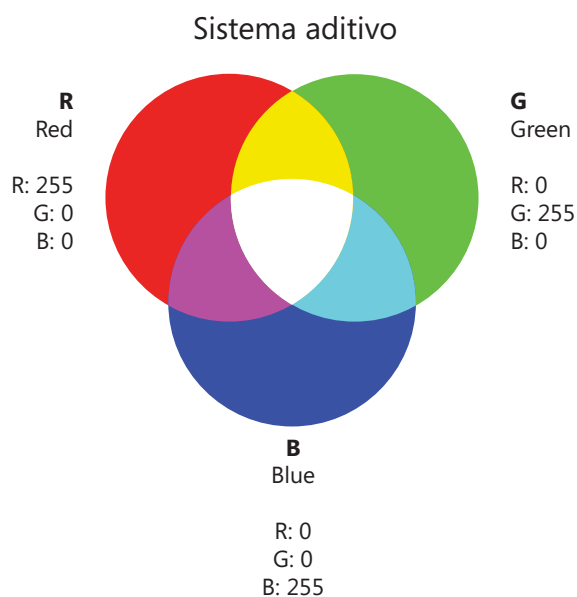
La suma de los colores rojo y verde da lugar al color amarillo, que es el complementario del azul, y así sucesi-

vamente la suma de verde y azul da lugar al CMYK complementario del rojo, y la del rojo más el azul da lugar al magenta complementario del verde.

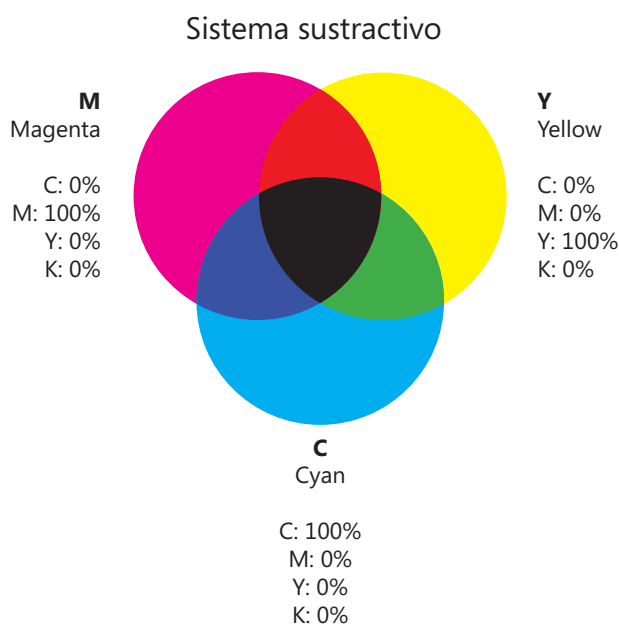
La suma de los tres colores principales no genera ningún color.

En esta composición, cada uno de los colores RGB, tiene una intensidad única, por lo que solo se generan cuatro nuevos colores, también de intensidad constante.

De forma semejante, la resta de los tres colores principales complementarios (Cyan, Magenta, Yellow o simplemente C. M. Y, acrónimo inglés de Cyan, Magenta y Yellow) permite obtener los tres colores principales sustractivo. La sustracción de colores, por absorción, es el fenómeno que tiene lugar en los procesos de impresión.



Color RGB, (aditivo Primarios).



Color C. M. Y. K. (sustractivo o colores procesos).
La superposición de C. M. Y. da negro (K)

Códigos de color para daltónicos

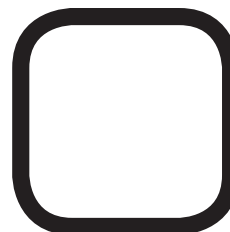
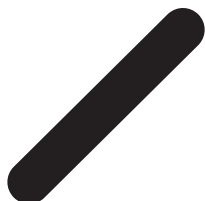
En el año 2010
el diseñador
portugués

Miguel Neiva,
creó el código
ColorADD
para daltónicos.

Un individuo con visión normal es capaz de distinguir cerca de 30.000 colores. El daltónico apenas puede ver y diferenciar entre 300 a 500 colores. Esta alteración visual afecta a más del 10% de la población mundial, mayoritariamente a hombres (98%).

Datos relevantes:

- 36,6% no conoce su tipo de daltonismo.
- 83,0% ha sido diagnosticado antes de los 20 años de edad.
- 58,5% puede identificar muy pocos colores, 22,0% no puede ver ciertos colores.
- 41,5% siente dificultades en la integración social.
- 87,7% tiene dificultades para elegir ropa.
- 60,8% ha creado un método para organizar la ropa de su armario.



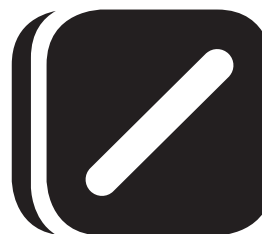
BULE
(azul)

YELOW
(amarillo)

RED
(rojo)

WHITE
(blanco)

BLACK
(negro)

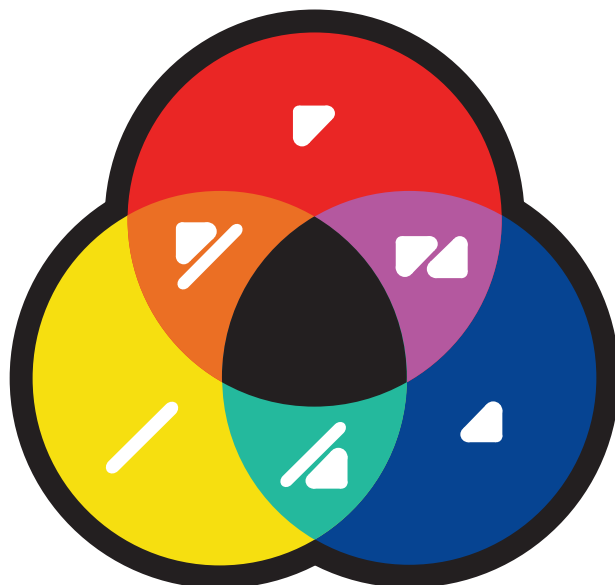


GRIS CLARO

GRIS OSCURO

DORADO

PLATA



256

Cartas de Ishihara

"Fue un doctor y oftalmólogo japonés. Conocido mundialmente por su prueba de ceguera a los colores mediante unas cartas que estableció en 1918 y que llevan su nombre: Cartas de Ishihara. Inclusive hoy permanece su examen entre las más elegidos en el mundo para detectar este problema"

Shinobu Ishihara (25 de septiembre de 1879 – 3 de enero 1963). Menos conocido es el hecho de que el Dr. Ishihara desarrolló una carta de agudeza visual japonesa y un aparato para determinar el punto cercano; ambos permanecen actualmente en gran uso en Japón. Él hizo además contribuciones significativas al estudio del trauma y la miopía.

En 1908 el Dr. Ishihara entró al curso de postgrado en oftalmología en la Universidad Imperial de Tokio, estudiando bajo la instrucción del Prof. Jujiro Komoto.

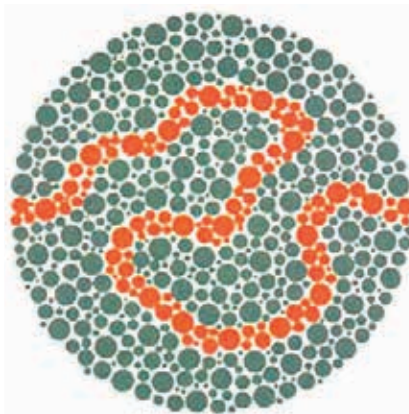
Posteriormente, estudió en Alemania bajo la tutela de los profesores Stock, Axenfeld y Hess. El Dr. Ishihara fue elegido profesor y director para suceder al Prof. Komoto en el Departamento de Oftalmología de la Universidad Imperial de Tokio en 1922, impartiendo sus servicios hasta marzo de 1940.

El Dr. Ishihara llevó siempre una vida modesta, sin ningún interés en las posesiones materiales. Él fue grandiosamente reverenciado por sus estudiantes quienes, después de su retiro, construyeron una casa de campo para él cerca de la cálida península de Izu.

Ahí sirvió como médico de pueblo, dirigiendo clínicas para sus vecinos sin pedir paga alguna. Como era la costumbre en esos días, los pacientes dejaban gestos simbólicos tradicionales de su gratitud y pequeñas sumas de dinero. Después de cubrir sus gastos, el Dr. Ishihara regresó todo el dinero restante a los aldeanos. Estos fondos fueron usados para construir una biblioteca y un cuarto de estudio para los niños de la aldea, un tributo adecuado para el benefactor altamente respetado quien vino a vivir en su medio hasta los días de su muerte en 1963.

Carta en blanco y negro

Para que incluso los daltónicos totales puedan hacerse una idea de cómo funciona el test. Busque el número representado por puntos de un color diferente.

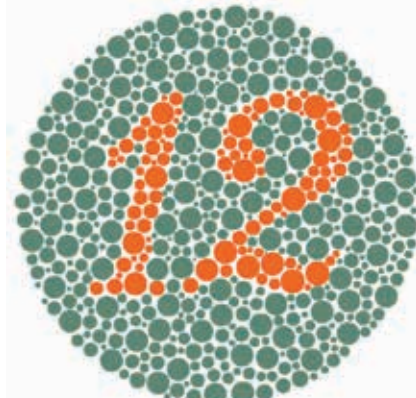
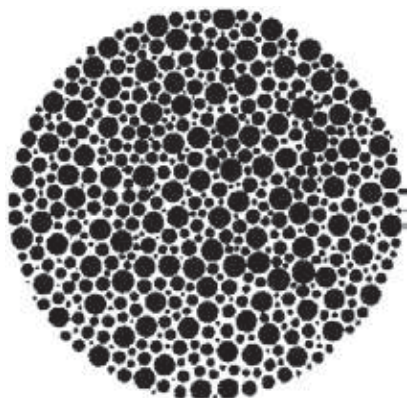


Izquierda:

Todos deben ver una línea naranja.

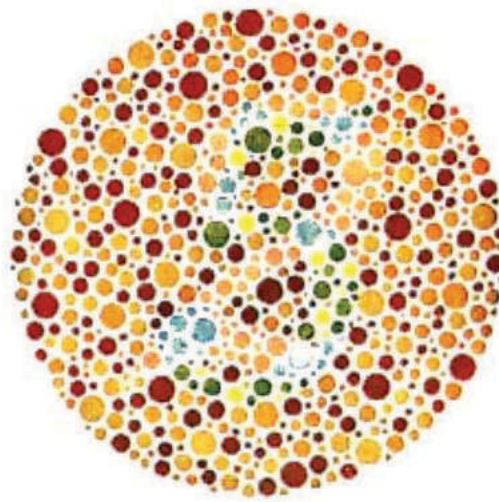
Abajo:

Esta lámina: Es leída como 12, tanto para las personas con visión normal como para aquellos que padecen cualquier clase de diferencia cromática.

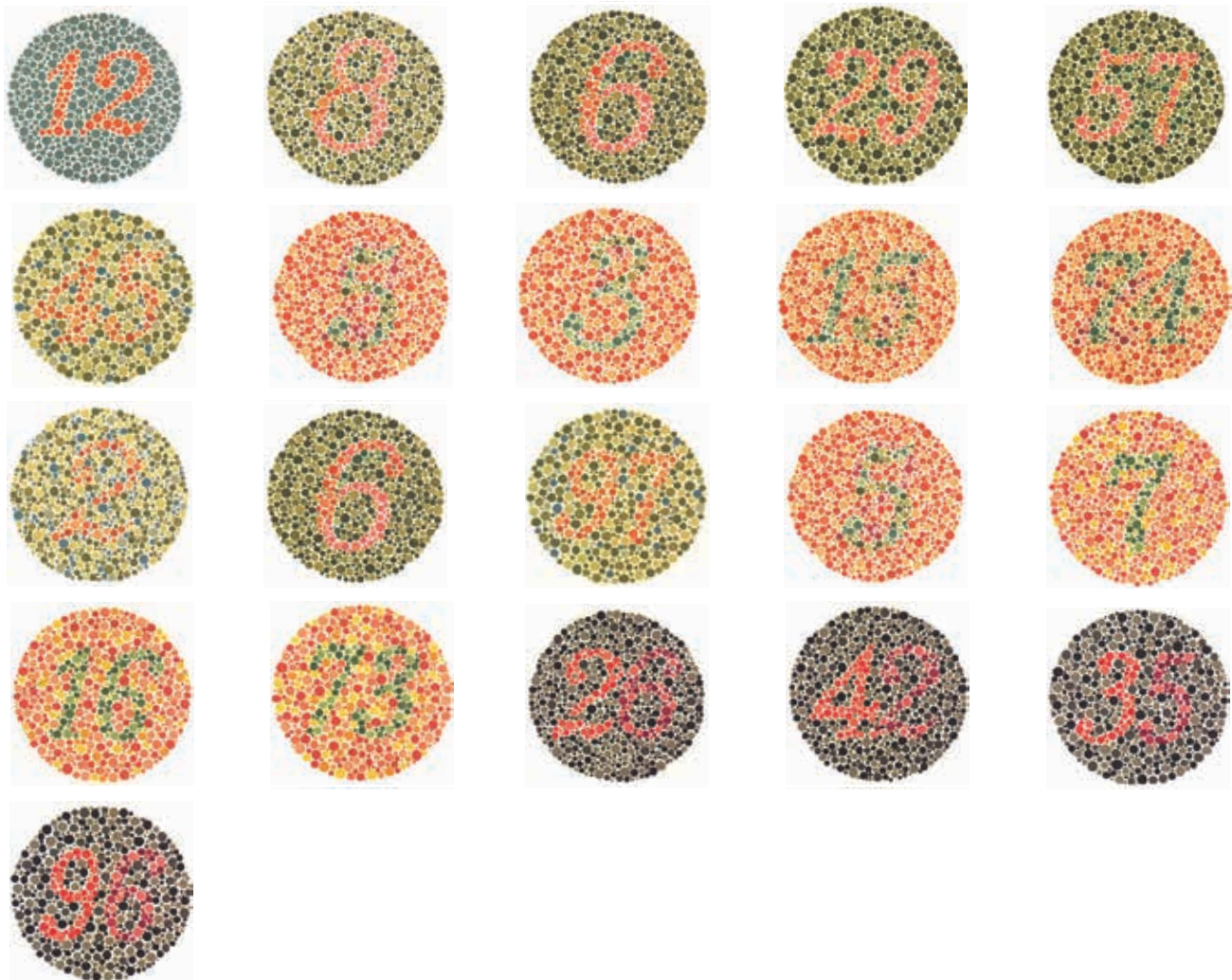


No permite distinguir defectos del eje azul-amarillo, aunque en realidad son muy raros; los principales son del eje rojo-verde: la protanopia (dalton) en la que, a grosso modo, el espectro azul-verde se ve gris y tienen el espectro rojo muy acortado (carecen del cono rojo); y la deuteranopia (Nagel) donde el verde se visualiza gris (carecen del cono verde).

NOTA: Abajo si visualizas 17 o más números normales, es una exploración normal. Si son menos de 13, es patológica.



En esta lámina, un individuo normal verá el número 5, mientras que un daltónico (ceguera para el rojo o el verde) verá un 2.



- Sujetos normales verán, por orden: 12, 8, 6, 29, 57, 45, 5, 3, 15, 74, 2, 6, 97, 5, 7, 16, 73, 26, 42, 35, 96.
- Pacientes con deficiencia en el eje rojo-verde suelen ver, por orden: 12, 3, 5, 70, 35, 2, 5, 17, 21, X, X, X, X, X, X, X, X, X.
- En los cuatro últimos, un pronatope (dalton) verá 6, 2, 5, 6. Un deuteranope (Nagel) 2, 4, 3, 9



Impresión Offset



Impresión Digital

VS

¿Cuál es la diferencia entre impresión digital y la offset?
Imprimir es imprimir ¿no es cierto? En principio sí – imprimir es imprimir.
Cuales son las principales diferencias:

Calidad

La impresión offset, en general, entrega los mejores resultados y calidad. Tintas especiales y personalizadas, como colores metálicos, Pantone, fluorescentes, barniz ecológicos y con olor, para lograr productos finales con mas detalles.

La impresión digital te entrega excelente calidad y puede lograr el mismo contraste a la de una impresión offset, pero sólo puede operar en cuatricromía (CMYK).

Cantidad / Costo de impresión

El costo de la unidad baja a medida que aumenta la cantidad. Es más rentable cuando se imprime grandes cantidades, (por millar)

Con la impresión digital solo se imprime la cantidad que se necesita y cuando se necesita, las cantidades pueden ser desde una (1) en adelante. Y se obtiene un bajo volumen de impresión a un costo más bajo.

Tiempo

Los requerimientos técnicos de la producción offset hacen que el proceso sea mas lento.

El proceso de impresión es prácticamente inmediato, ya que se imprime directamente desde el archivo "digital".

Material

Con la impresión offset, se puede usar una amplia variedad de sustratos (papel) y acabados personalizados.

La mayoría de las impresiones digitales pueden ser hechas solo en papeles y materiales tratados para este tipo de impresión.

Variedad

La cantidad de diseños diferentes que se pueden imprimir, de una misma pieza, están limitados al tamaño del pliego donde se imprimieron.

Al no necesitar metices para imprimir, es posible generar un diseño diferente cada vez que imprimas.

En resumen

Tirajes grandes
Plazos amplios
Colores especiales
Temas acotados

Tirajes pequeños
Plazos cortos
Cuatricromía (C, M, Y, K.)
Temas variados (Incluyendo folios)

Lo mejor es poder satisfacer al tu cliente por cualquiera de estas dos opciones, y el alto nivel de calidad de ambos garantizan que obtendrás un producto impreso que hará que tu diseño y la de tu cliente, luzcan excelente.

Los colores cálidos y fríos

Un color se considera cálido o frío según la sensación de temperatura que transmite. La calidez o frialdad de un color atiende a sensaciones térmicas subjetivas. Esto quiere decir que un color es frío o cálido en función de cómo es percibido por el ojo humano y la interpretación de la sensación que nos provoca por parte de nuestro cerebro.

Colores cálidos

Como norma general, los colores cálidos son todos aquellos que van del rojo al amarillo, pasando por naranjas, marrones y dorados. Para simplificar, suele decirse que cuanto más rojo tenga un color en su composición, más cálido será. Son los colores del fuego, de la pasión, del atardecer, de las hojas en otoño... Este tipo de tonos, además de la sensación térmica, transmiten cohesión, intimidad, energía, calidez, etc.



Los colores cálidos son utilizados en diseño gráfico para reflejar entusiasmo, pasión, alegría.

Colores fríos

Por otro lado, los colores fríos son todos los colores que van desde el azul al verde pasando por los azules. Cuando más azul tenga un color, más frío será. Los colores fríos son los tonos del invierno, de la noche, de los mares y lagos, etc.



En diseño, los colores fríos suelen usarse para dar sensación de tranquilidad, calma, seriedad y profesionalidad.

Esta clasificación de colores cálidos y fríos no es estricta aunque suelen representarse como una división por la mitad del círculo cromático. Círculo cromático de los colores cálidos y fríos con sus complementarios, cada color cálido tiene su complementario entre los colores fríos.



Los colores complementarios son aquellos que se encuentran exactamente en el lugar opuesto del círculo cromático. Esto significa, que, por ejemplo, el complementario del violeta es el amarillo, el complementario del rojo es el verde y que el complementario del azul es el naranja.



LOS COLORES

LOS COLORES

Los colores **primarios** para los Artistas plásticos y los Diseñadores gráficos



RGB

(Red, Green, Blue)

Se usa en pantallas digitales y dispositivos móviles, donde se mezclan el Red (R), Green (G) y Blue (B), así como la luz y producen los colores brillantes que observamos.

CMYK

(Cyan, Magenta, Yellow, Black)

Es usado para materiales de impresión offset, y sus colores no son brillantes como los RGB (tienen la desventaja de no tener la retro iluminación de la pantalla).

PANTONE

(CMYK)

Papeles satinados UNCOATED (U) Papeles no satinados PANTONE (M) metálicos PANTONE Matching System se utilizan para que coincidan los colores para cualquier: Impreso, desde telas, papeles.



Si se imprime un color PANTONE C, en papel bond debido a que absorbe mas tinta. Recuerda PANTONE C es para papeles brillantes y PANTONE U es para papeles sin brillo. Siempre debes de escoger el color en la guía de PANTONE que tienen en la imprenta.

Color **Corporativo** Lo que dicen de una empresa

Diversos estudios han demostrado que el color de un producto influye de 60 a 90% en la decisión de compra de un cliente, lo que significa que el color puede hacer que un producto se venda 10 a 15 veces más rápido que uno sin color. Los consumidores notan que colores conectan realmente con una marca de logo.

El color es el primer elemento que el consumidor nota en el logo. A la compañía no le cuesta casi nada escoger un color, pero tomar la decisión finalmente podría costarle mucho más en el futuro.

Integrar los colores de una marca en todos los ámbitos: logotipos, páginas web / productos. Para alcanzar el máximo impacto visual.

Colores en las marcas



El consumidor reacciona

¿Como responde la gente a los diferentes colores?

Cada color genera una respuesta diferente en los humanos. Algunos estudios revelan como los afectan los siguientes colores.

Industria

Temperatura

El color influye en la temperatura que sentimos. Los colores cálidos nos hacen sentir más cálidos, los colores fríos nos hacen sentir más fríos.

Cálidos

Fríos

Rojo

Es un color que genera una respuesta emocional y visceral. Es un color que incrementa el ritmo cardíaco, aumenta la temperatura y la actividad glándula pituitaria.

CÓDIGO DE COLOR

- Agresivo - Energico

POPULAR PARA:

DIOSO PARA:

IMPORULAR PARA:

Púrpura

Es un color sofisticado y misterioso. La mezcla de rojo y azul hace que sea un color que genera una respuesta emocional y visceral.

CÓDIGO DE COLOR

- Solidificación - Misterio

POPULAR PARA:

DIOSO PARA:

IMPORULAR PARA:

Azul

Es un color que genera una respuesta emocional y visceral. Es un color que incrementa el ritmo cardíaco, aumenta la temperatura y la actividad glándula pituitaria.

CÓDIGO DE COLOR

- Tranquilidad - Seguridad

POPULAR PARA:

DIOSO PARA:

IMPORULAR PARA:

Verde

Es un color que genera una respuesta emocional y visceral. Es un color que incrementa el ritmo cardíaco, aumenta la temperatura y la actividad glándula pituitaria.

CÓDIGO DE COLOR

- Equilibrio - Salud

POPULAR PARA:

DIOSO PARA:

IMPORULAR PARA:

Amarillo

Es un color que genera una respuesta emocional y visceral. Es un color que incrementa el ritmo cardíaco, aumenta la temperatura y la actividad glándula pituitaria.

CÓDIGO DE COLOR

- Positividad - Luz y color

POPULAR PARA:

DIOSO PARA:

IMPORULAR PARA:

Naranja

Es un color que genera una respuesta emocional y visceral. Es un color que incrementa el ritmo cardíaco, aumenta la temperatura y la actividad glándula pituitaria.

CÓDIGO DE COLOR

- Positividad - Luz y color

POPULAR PARA:

DIOSO PARA:

IMPORULAR PARA:

Café

Es un color que genera una respuesta emocional y visceral. Es un color que incrementa el ritmo cardíaco, aumenta la temperatura y la actividad glándula pituitaria.

CÓDIGO DE COLOR

- Positividad - Luz y color

POPULAR PARA:

DIOSO PARA:

IMPORULAR PARA:

Negro

Es un color que genera una respuesta emocional y visceral. Es un color que incrementa el ritmo cardíaco, aumenta la temperatura y la actividad glándula pituitaria.

CÓDIGO DE COLOR

- Positividad - Luz y color

POPULAR PARA:

DIOSO PARA:

IMPORULAR PARA:

Blanco

Es un color que genera una respuesta emocional y visceral. Es un color que incrementa el ritmo cardíaco, aumenta la temperatura y la actividad glándula pituitaria.

CÓDIGO DE COLOR

- Positividad - Luz y color

POPULAR PARA:

DIOSO PARA:

IMPORULAR PARA:

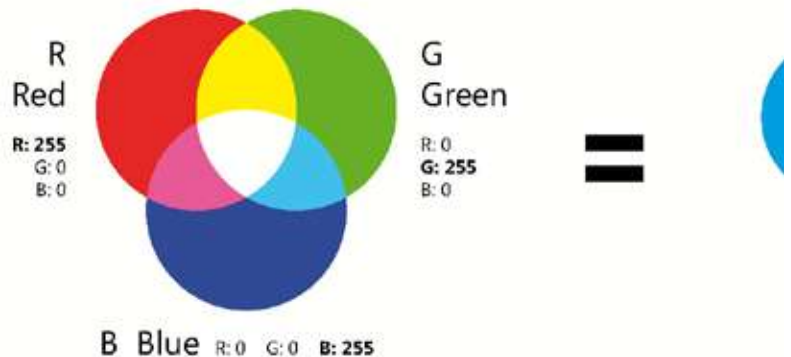
!!! por qué !!!

R G B = C M Y = K = Impresión

Colores Primarios
Diseñadores Gráficos



Colores aditivos



El color blanco en la impresión offset no existe es el (papel) hay blanco transparente para aclarar el color, el color blanco solo existe en la impresión Serigrafica



!!! por qué !!!

NO / Usar este negro esta compuesto por 100% de cada uno de los colores CMYK, un menor movimiento y quedara fuera de registro o posiblemente un ruido debido al exceso de tinta y socado en y lento.

!!! por qué !!!

SI / Usar este ya que esta compuesto por defecto y se imprimira plano en los fondos de color sin dejar resacas.

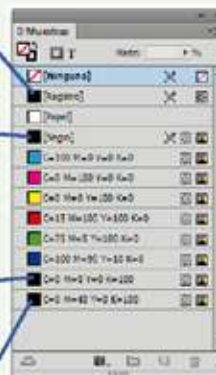
!!! por qué !!!

NO / Usar color compuesto en la paleta de color, esto dejara una resaca donde se imprimira el negro (si no hay un excelente registro dan un efecto de rapping).

!!! por qué !!!

NO / Usar color compuesto en la paleta de color 100% K y un 1% de cualquier color, posiblemente si hay un fuerte de registro se venan los dos colores.

Color negro para los textos



Fondo de color en los textos

Para superar las limitaciones de la impresión con tramado AM, existen opciones que el impresor puede utilizar, como el tramado estocástico o de frecuencia modulada -FM-, y el tramado híbrido, combinación de AM y FM. La llegada del CTP ha dado oxígeno a estas tecnologías.

NO / Usar color de fondo en las cajas de dialogo, esto se vera un impresora laser, platan, en word, multi media, en impresor o "be" este color desaparecerá ya que el "p" de la "p" compuesta lee a el fondo y los textos.

Para superar las limitaciones de la impresión con tramado AM, existen opciones que el impresor puede utilizar, como el tramado estocástico o de frecuencia modulada -FM-, y el tramado híbrido, combinación de AM y FM. La llegada del CTP ha dado oxígeno a estas tecnologías.

Para superar las limitaciones de la impresión con tramado AM, existen opciones que el impresor puede utilizar, como el tramado estocástico o de frecuencia modulada -FM-, y el tramado híbrido, combinación de AM y FM. La llegada del CTP ha dado oxígeno a estas tecnologías.

El "p" de la "p" compuesta lee a el fondo y los textos como dos elementos por individual, también dejar un marco de texto para que estos no queden pegados a los márgenes del rectángulo.

qué no

resión Ful color o cuatricromia

Colores Procesos
Impresión full color



Colores sustractivos

M
Magenta
C: 0%
M: 100%
Y: 0%
K: 0%



Y
Yellow
C: 0%
M: 0%
Y: 100%
K: 0%

=

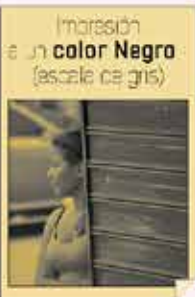
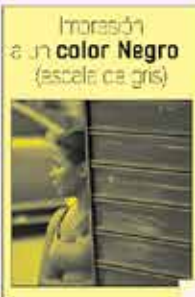
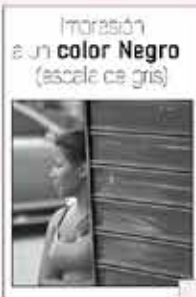
K
Negro
C: 100%
M: 100%
Y: 100%
K: 100%

C Cian 100% M: 0% Y: 0% K: 0%

Impresiones



Debemos decir:
Una impresión a un color,
color negro o escala de gris.



Impresión a dos colores:
Negro mas un color adicional
PANTONE C o U.



**Impre-
sión ful
color:**
C
M
Y
K



Los colores ap

			
PANTONE AZUL	PANTONE TURQUESA	PANTONE VERDE	PANTONE AMARILLO
+ Tranquilidad / Integridad Inteligencia / Paz Lealtad / Confianza	Espiritual / Protección Hospital Sofisticado	Frescura / Medio ambiente Nuevo / Dinero / Fertilidad Hospital / Tierra	Brillante / Soleado Energético / contento Paliducho / Alegría / Intelecto
- Frío / Miedo / Masculinidad	Envidia / Feminidad	Envidia / Celos / Culto	Irresponsable / Inestable
			
PANTONE MARRÓN	PANTONE BRONCE	PANTONE DORADO	PANTONE PLATA
+ Amistoso / Tierra Longevidad / Consenso	Confiable / Flexible Conservador / Crujiente	Riqueza / Sabiduría / Valioso Prosperidad / Tradicional	Atractivo / Alta tecnología Elegante y elegante
- Dogmático / Conservador	Aburrido / Conservador	Ególata / Autodeterminado	Indeciso / Aburrido Sin compromiso

Combinaciones con el



Complementarios
Son aquellos que
se sitúan en lugares opuestos.



Monocromático
Basándonos en un solo color



Triádicos
Usando tres colores espaciados
uniformemente entre sí.

ortan *emoción*

 <p>PANTONE PURPURA</p> <p>Realeza / Nobleza Espiritualidad / Lujo Ambición / Riqueza</p> <p>Misterio / Mal humor</p>	 <p>PANTONE ROSA</p> <p>Saludable / Contento Femenino / Dulce Compasión / Juguetón</p> <p>Débil / Feminidad Inmadurez</p>	 <p>PANTONE ROJO</p> <p>Amor / Pasión / Energía Fuerza / Calor / Deseo</p> <p>Enfado / Peligro / Advertencia</p>	 <p>PANTONE NARANJA</p> <p>Coraje / Confianza Amabilidad / Éxito</p> <p>Ignorancia / Alineación</p>
 <p>PANTONE WHITE</p> <p>Bondad / Inocencia / Pureza Fresco / Fácil / Limpio</p> <p>Insolación / Pristino Vacío</p>	 <p>PANTONE GRAY</p> <p>Seguridad / Confiabilidad Inteligencia / Sólido</p> <p>Melancolía / Tristeza Conservador</p>	 <p>PANTONE BLACK</p> <p>Protección / Elegancia Dramático / De buen tono Formalidad</p> <p>Muerte / Maldad / Misterio</p>	

Nubardo Coy / Maracaibo 2017

círculo cromático



Tetrados
Utiliza cuatro (4) colores
dos pares de color complementario.



Análogos
Esquema que usa tres (3) o más colores
unos al lado de los otros.

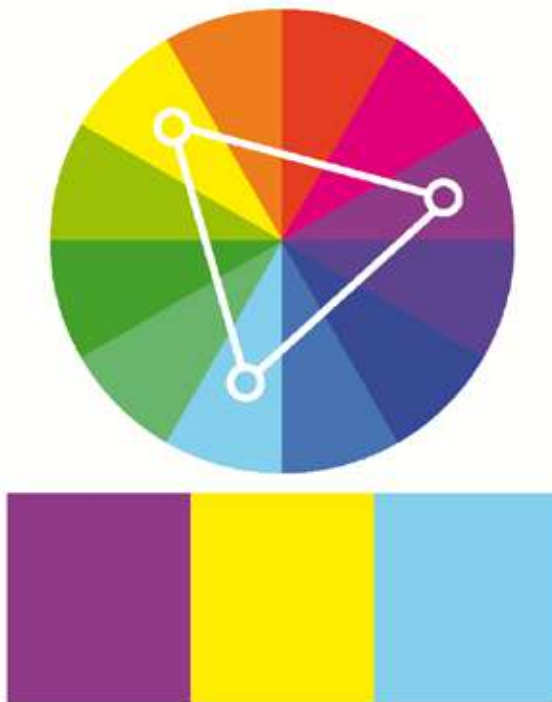


Personalizado
Al conocer el círculo cromático se puede
decidir cuáles serán los colores de su paleta.

Crear una pa

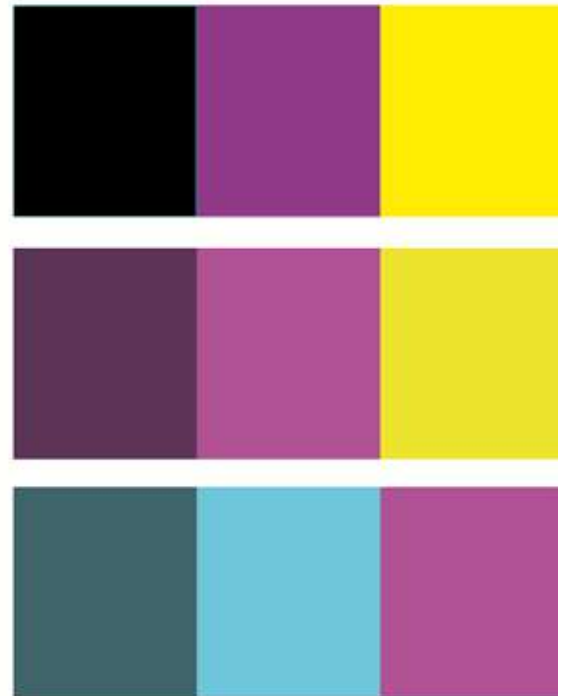
A

Combinación
de tres colores



B

Añade color neutro



Cómo los **colores** afectan las **decisiones de compra**



De los decisiones
de compra están
influenciados por
factores visuales.



De los compradores
dicen que el color
es la principal razón
para comprar un
producto.

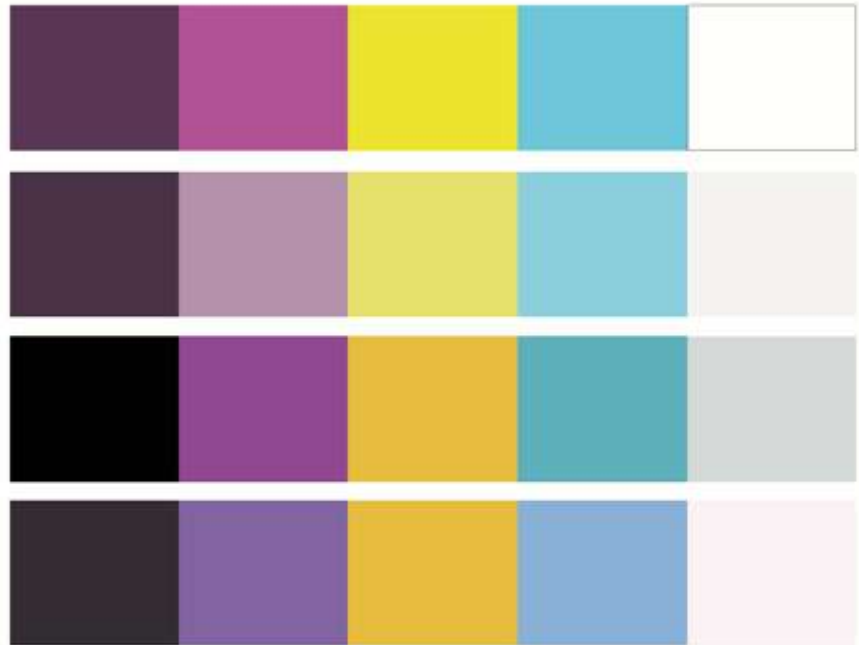
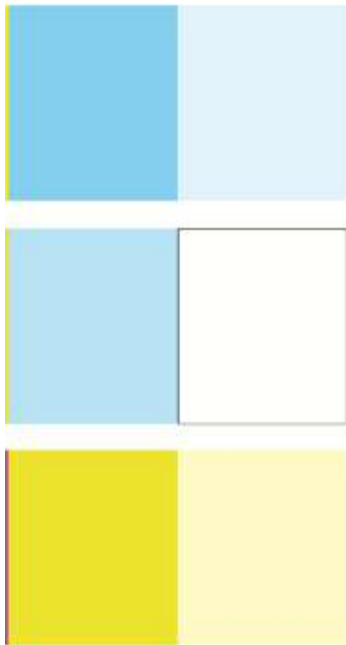


Dicen el color
aumenta el
reconocimiento de la
marca en un 80%.

Paleta de color

C

Añade tonos, sombras y tintes



Compradores basados en **combo de color**



Con un presupuesto



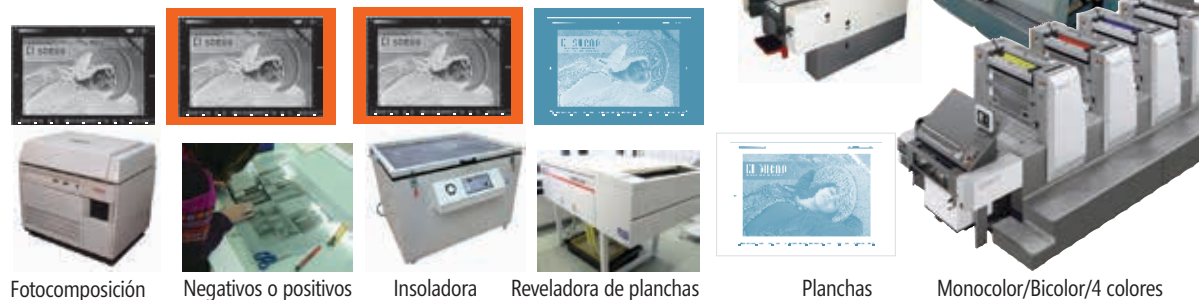
Tradicionales



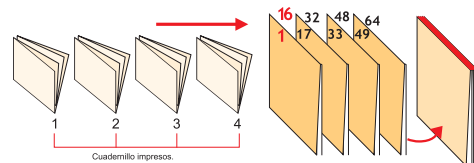
De Impulso

Nubardo Coy, Maracaibo 2017

Impresión Offset MÉTODO TRADICIONAL



Fotomontaje



Impresión Offset TECNOLOGÍA PUNTA



DISEÑADOR
GRAFICO

IMPRESIÓN
 TIPOGRÁFICA / HUECOGRABADO
 SERIGRAFÍA / FLEXOGRAFÍA
 OFFSET / SISTEMAS CTP (Computer To Plate)
 DIGITAL / ÍNDIGO / PLOTTER / LÁSER
 ROTATIVAS DSE INYECCIÓN DE TINTA



CTP



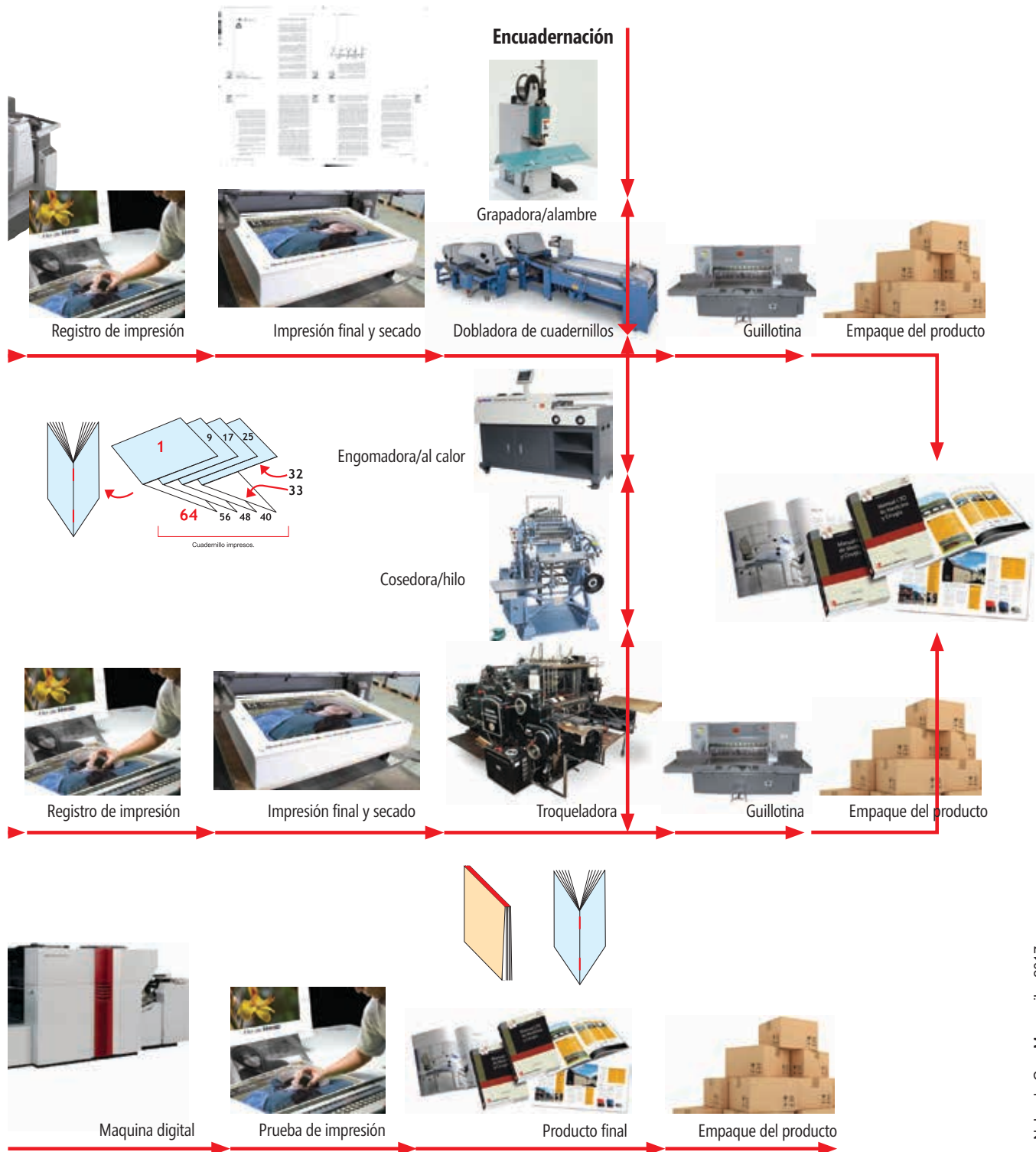
Planchas



8 torres

Impresión TECNOLOGÍA DIGITAL

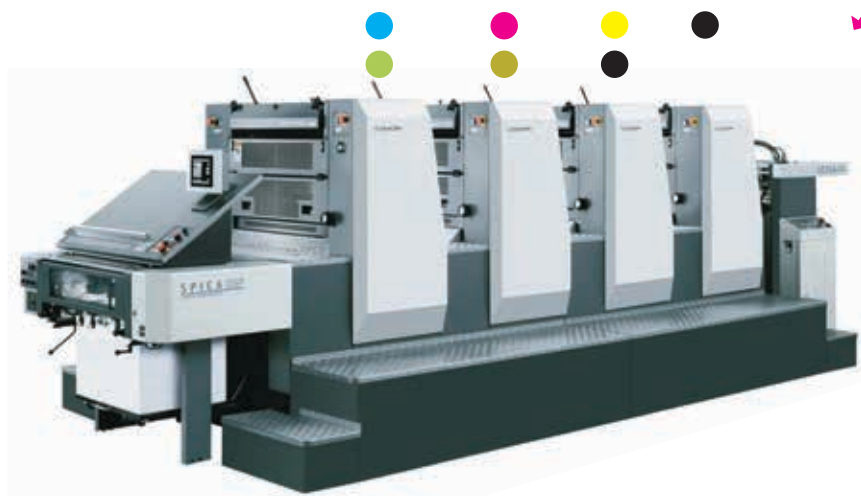




Un afiche tamaño medio plego (65 x 40 cm.)
 impreso en ful color **C. M. Y. K**
 mas dos tintas adicionales.
 PANTONE metalizado N° 10110 **M** (dorado)
 PANTONE N°375 **C** (verde)
 Barniz **UV** (total)



Monocolor (1 unidad)
 1/8, 1/4, 1/2 pliego.
Pasara 7 veces



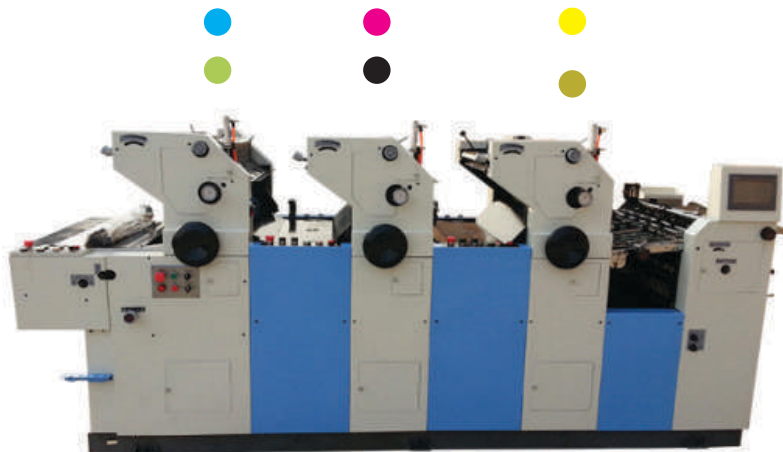
Policromías (4 unidades consecutivas)
 1/4, 1/2 pliego.
Pasara 2 veces



Policromías acabados gráficos
 (5 unidades consecutivas)
 1/4, 1/2 pliego.
Pasara 2 veces



Duo color (2 unidad consecutivas)
1/4, 1/2, 1 pliego.
Pasara 4 veces



Tricolor (3 unidades consecutivas)
1/4, 1/2 pliego
Pasara 3 veces



Policromías acabados gráficos
(8 unidades consecutivas)
1/2, 1 pliego.
Pasara 1 ves

Nubardo Coy, Maracaibo 2017

Procedimiento ISO 12647-2

"Las normas ISO referidas a las Artes Gráficas son variadas, pero las más importantes podrían ser la **serie ISO 12647**. Son una herramienta más para el profesional gráfico, un conjunto de directrices indispensables para crear un producto normalizado y que pueda competir en un mercado cada vez más globalizado."

- 1 Recepción de documentos de los proveedores, diseñadores, empresas, fotógrafos, etc.
- 2 Recepción al departamento de pre-impresión. Comprobación de variables para arte final, como sangrados, transparencias, pantones, trapping, imágenes en CMYK y ESCALA de GRIS, resoluciones, perfiles, etc.
- 3 Creación de un PDF-X (específico para artes gráficas), preflight y certificación del mismo para asegurar la correcta visualización e impresión.
- 4 El PDF-X pasa al RIP del creador de formas impresoras (en el ejemplo sería un CTP). Éste crea las separaciones para las planchas.
 - 4a. El PDF-X pasa por el RIP de sistemas de pruebas, certificado por FOGRA, en este ejemplo, GMG, un Rip que simula en impresoras inkjet el comportamiento de diferentes sistemas de impresión, como en este caso, que imitaremos como imprime una máquina de impresión offset.
 - 4b. Gracias a una tira de control específica. Se comprueba si la colorimetría de la prueba de impresión del plotter o impresora cumple con una serie de requisitos y tolerancias. Si pasa este test, se puede afirmar que esta impresión es una impresión fiable y reproducible en el sistema de impresión seleccionado (offset).
5. Se crean las planchas. Es básico controlar la calidad y el porcentaje de las mismas con un densitómetro.
6. Impresión de pliego en máquina. Muy importante variables como el orden de la impresión, temperatura y humedad del papel, solución de mojado, ph, conductividad, porcentaje de alcohol, presiones, alzas, etc.
 - 6a. Control de valor de densidad buscando la colorimetría que nos indica ISO 12647, ganancias de punto, equilibrio de grises, etc. Se utilizará un densitómetro.
 - 6b. Control total de lo descrito anteriormente de una forma sumamente sencilla y eficaz, el mismo software indica las densidades a las que se deben imprimir, la compensación de las planchas que se deberían hacer en el RIP, así como el porcentaje de cercanía que está ese pliego impreso respecto a la norma ISO.
- 7 Resultado final impreso en la máquina de impresión.
 1. Aumentamos la calidad del impreso final. Obteniendo un balance de grises neutro, un contraste de impresión adecuado, degradados limpios, etc.
 2. Controlaremos los dispositivos que intervienen en todo el proceso de impresión, desde su inicio hasta el resultado final.
 3. Nos permitirá el uso de perfiles estándares y la recepción de trabajos que utilicen este tipo de perfiles, obteniendo una coherencia entre monitor-prueba de color- pliego de máquina.
 4. El control de nuestros procesos nos permite la repetición de trabajos obteniendo siempre los mismos resultados.

Todo ello se traduce en una reducción de errores, de materiales, de tiempo de puesta en marcha. Lo que conlleva una reducción de costos. Por otro lado, nos permite acceder a trabajos de calidad y colaborar en un ámbito internacional, ya que cada día más las empresas exigen el mismo resultado de color en diferentes partes del mundo.

Normas ISO en las artes gráficas

"Las normas ISO se trasponen al sistema nacional por los Comités Técnicos de Normalización, creados por AENOR. El específico de las artes gráficas es el Comité 54, AEN/CTN 54 de Industrias Gráficas, más exactamente"

Estandarización en Producción Gráfica (Normas ISO 12647). Una de las normas que veremos con más detención es la norma 12647. La misma se enuncia "Control de proceso para la elaboración de las separaciones de color en medios tonos, pruebas y producción de impresos".

En nuestro medio, de lo poco que se sabe de las normas ISO, se ha hablado más de la norma 12647 por ello se le conoce como normas "offset" pero esto, por cierto, no es completamente correcto ya que abarca los sistemas de impresión offset, flexográfico, huecograbado y serigráfico. Con todo, en esta página nos concentraremos en los procesos de impresión offset y flexográfico, especialmente en lo tocante a los valores de densidad de sólido, contraste relativo, ganancia de punto y balance de grises.

La norma ISO 12647 está desarrollada en siete puntos:

- ISO 12647: 2004 - Parte 1 (Parámetros y métodos de medición)
- ISO 12647: 2004 - Parte 2 (Procesos offset)
- ISO 12647: 2004 - Parte 3 (Litografía offset y tipografía)
- ISO 12647: 2000 - Parte 4 (Procesos huecograbado)
- ISO 12647: 2000 - Parte 5 (Procesos serigrafía)
- ISO 12647: 2004 - Parte 6 (Procesos flexografía)
- ISO 12647: 2004 - Parte 7 (Procesos impresión digital)

Lamentablemente estas normas no son de uso público por lo que hay que pagar para obtenerlas en el sitio de ISO (www.iso.org). Con todo, a través de la actualización de seminarios, contactos y de profesores generosos que comparten sus esfuerzos personales y conocimientos del mundo gráfico, podemos tener acceso a algunas de estas valorables informaciones.

Ejemplos de Valores en Impresión Offset (ISO 12647-2 e ISO 13656).

Algunos ejemplos de los valores considerados en la Estandarización ISO y aplicables al impreso son:

- Densidades estándares CMYK
- Contrastes relativos de impresión CMYK
- Ganancias de punto CMYK
- Curva característica de impresión
- Balance de grises, densidad de 50% CMYK
- Trapping 2c Preucil
- Valores CIE Lab
- Delta E Lab, delta E CMC

NOTA: Para una mayor información acerca del alcance de las normas ISO para producción gráfica, baja un documento público en inglés titulado "Plan de negocios para ISO TC/130 (ISO TC130 Business Plan 2006-12-12)" en isotc.iso.org.



El DIN fue establecido el 22 de diciembre de 1917 como Normenausschuss der deutschen Industrie (NADI). El acrónimo DIN también ha sido interpretado como Deutsche Industrie Norm (Norma de la Industria Alemana) y Das Ist Norm (Esto es norma). Una norma DIN de uso habitual es la DIN 476, que define los formatos (o tamaños) de papel y que ha sido adoptada por la mayoría de los organismos nacionales de normalización de Europa y el mundo.

LAS TIRAS DE CONTROL PARA ISO 12647 "Control Proceso Offset"

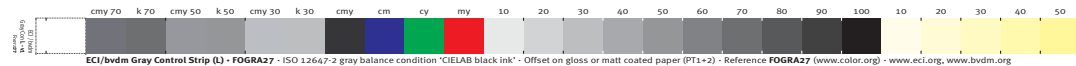
ISO 9001 "Control de Calidad"

Las versiones expandidas "L" y "M"

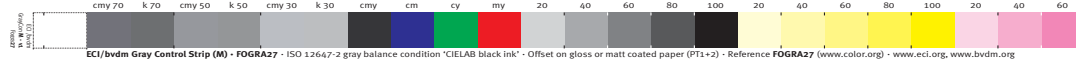
Las versiones "L" y "M" de la banda de control gris ECI / bvdM se basan Versión "S" básica y contienen parches adicionales para la medición de otros parámetros del proceso.

En la grafica: Versiones expandidas "L" y "M" con sus valores de densidad Encima de cada parche, líneas de identificación abajo y una versión abreviada en el lado izquierdo de la cuña.

Versión "L"



Versión "M"

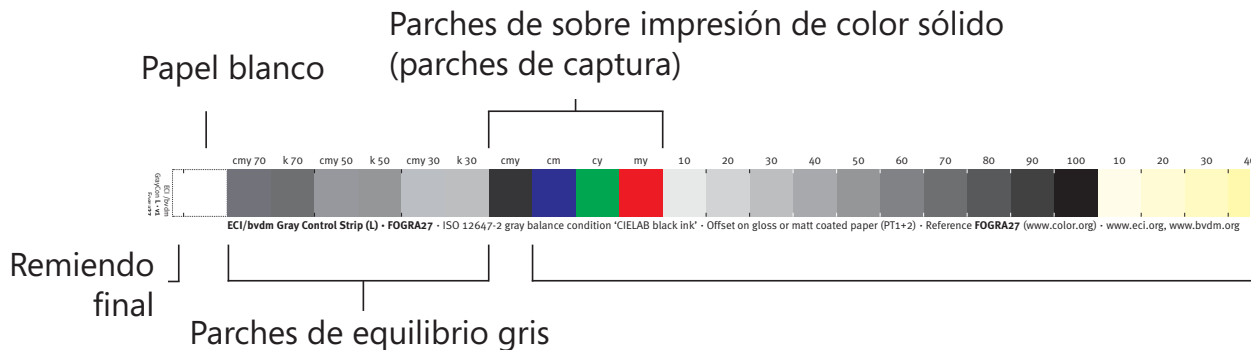


Diseño "L"

La disposición "L" tiene 291 mm de ancho y tiene una altura de 10 mm, mientras que El parche (con excepción del último parche) tiene 5,5 mm de ancho. Cuando sea necesario, Los valores de densidad de

parche y la línea de identificación a continuación su altura puede ser reducida a 6 mm.

Este diseño consta de 51 parches de control en total, que pueden agruparse de manera Siguiente:



ISO 12647 and ISO 9001 Control Strips / ISO 12647 und ISO 9001 Kontrollstreifen.

BRUNNER Tira de control - Druckkontrollstreifen - Printing Control Strip.

FOGRA DKL Tira de control de impresión - Druckkontrollleiste - Print Control Strip.

GATF Tira de control de impresión - Druckkontrollstreifen - Print Control Strip.

UGRA/FOGRA 82/95 tira de control - Kontrollleiste - Control Strip.

Muchos de los problemas que suceden en el día a día en este sector gráfico provienen precisamente de este concepto, diálogos tales como:

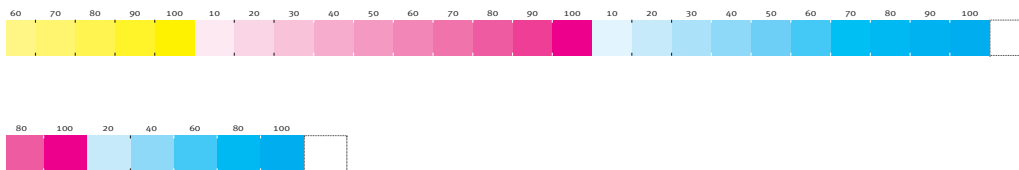
Cliente "Este color azul ha quedado demasiado intenso. Yo al fotógrafo le dije claramente que quería un cielo más claro"

Impresor "Yo sólo he traducido lo que me ha dado el fotógrafo, pregúntele a él qué es lo que ha hecho..."

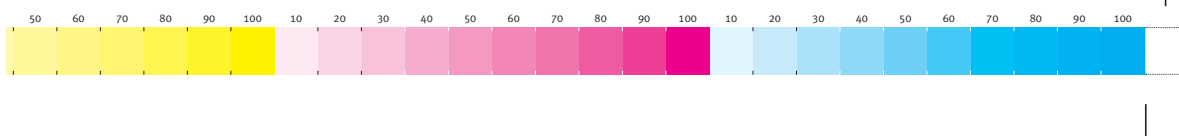
Fotógrafo La imprenta lo ha hecho mal, yo les di la foto con el perfil RGB adecuado, y ellos, al pasarlo a CMYK han aplicado unos parámetros incorrectos.

En definitiva, ¿de quién es la culpa?

Es difícil llegar a un acuerdo, pero lo que sí podemos hacer es ser profesionales en la profesión en la que estemos y tratar de entendernos en estos conceptos que nos atañen a todos, siendo el estándar de impresión bien controlado la clave.



Iniciar la revisión



Cuñas de paso de tono medio con parches de tono sólido de color primario

UGRA/FOGRA Tira de control de Medios-Medienkeil - Media Control Strip CMYK.

UGRA/FOGRA 2000 Tira de Control de Medios - Medienkeil - Media Control Strip CIELAB:

FOGRA Test Chart 1995 (Low Key Scanner Calibration Image):

FOGRA IT 8.7/2 (opaque) and IT 8.7/1 (transparent) Scanner Calibration Test Chart:

FOGRA IT 8.7/3 Test Chart:

Uso correcto de las tiras de control - Correct control strips usage - Richtiger Kontrollmitteleinsatz:

Tiras de control

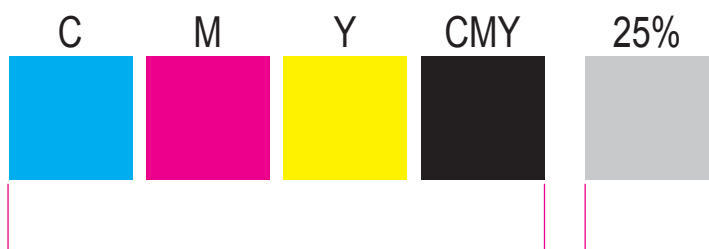
Son pequeñas muestras representativas que aportan información sobre los factores que afectan al color impreso como:

- Comportamiento de las tintas
- Trapping o aceptación de las tintas
- Ganancia de punto o aumento del valor tonal
- Contraste de impresión
- Equilibrio de grises
- Error de tono
- Grisura
- Corrimiento / Doble impresión
- Control de pasado de las planchas

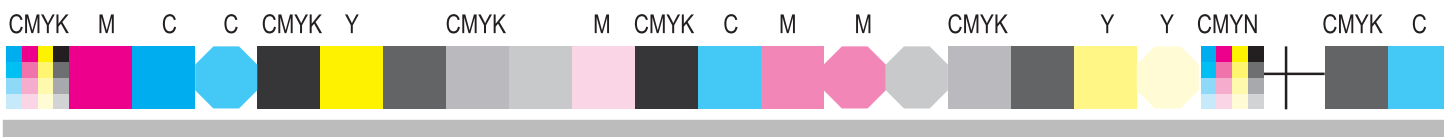
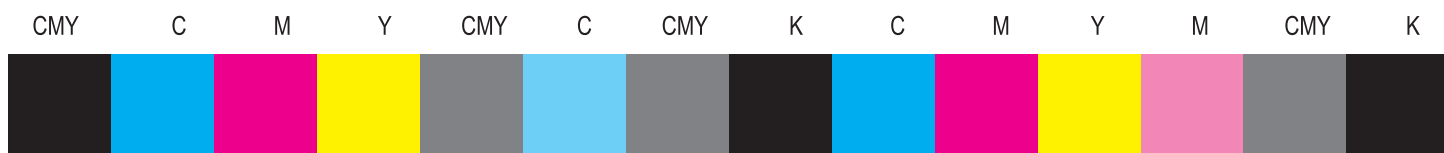
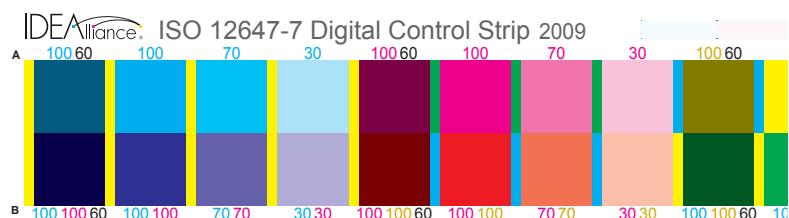
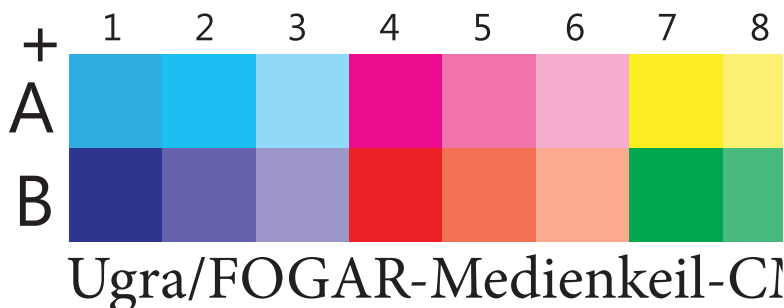
Las tiras de control se sitúan en las áreas de no imagen a lo largo de toda la hoja de impresión, se colocan de manera perpendicular a la dirección del papel en la máquina. Estas combinan campos de tono lleno y diversos campos de trama en las tintas de impresión, e incluyen elementos de señalización para el control visual.

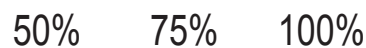
Aunque las tiras de control ocupan una pequeña parte del papel siempre debemos incluir una tira mínima que permita controlar la reproducción del color; debería incluir, al menos, parches de tono lleno y parches con el 75% de punto para cada tinta impresa. La anchura de las tiras de control puede oscilar de 3 a 12 mm, algunos institutos de investigación y empresas de la industria gráfica que ofrecen un gran número de tiras de control son:

- FOGRA
- GAFT
- GRETAG
- UGRA
- Brunner, etc.



Densidad de tono lleno: Se emplea para medir la densidad de tinta, espesor de la capa de tinta o cantidad de tinta existente sobre el pliego impreso. Permite en control de la uniformidad del entintado a lo ancho del formato, así como para determinar el error de tono (ambos hacen referencia al grado de impureza del color).





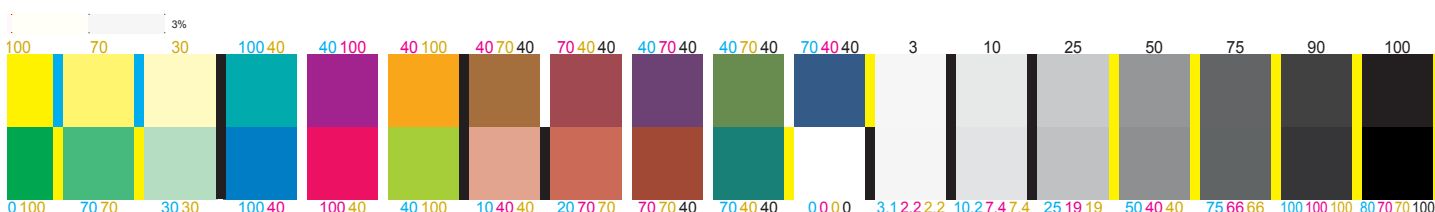
M+Y C+Y C+M

K CMY K CMY

Área de sobreimpresión de tres tintas: La sobreimpresión de tres tintas hacen posible evaluar el equilibrio de gises. El equilibrio de gris permite reproducir un negro intenso y cantidades variables de grises neutro con las cantidades de Yellow, Magenta y Cyan.



MYK-TIFF V2.0



6 Pasos para lograr la estandarización PSO ISO 12647-2 en la impresión offset

Estimados Amigos Gráficos

"A medida que la tecnología avanza estamos bajo una presión tremenda de competitividad en el mercado por precio, tiempos de entrega y calidad. Así el tema importante para la empresa gráfica es la estandarización PSO (Process Standard Offset Printing) bajo ISO 12647. En muchos casos son los mismos clientes exigiendo certificaciones de la producción. Primero –no es nada difícil– Segundo –aquí vienen los principales pasos a realizar para no perder tiempo–".

Paso 1

Toma de decisión y compromiso de los dueños o de gerencia de que se quiere lograr la estandarización por las siguientes principales ventajas:

- Aumento de la productividad y reducción de precios.
- Reducción de desperdicio de materiales e insumos.
- Reducción de errores en la producción.
- Reducción de tiempos de entrega.
- Control y estabilidad sobre el color digital.
- Fácil aplicación de control de calidad en pre-prensa, impresión y hasta terminación.

Solamente con el apoyo de 100% por parte de los dueños o por parte de gerencia general es posible de realizar los próximos pasos con éxito.

Paso 2

Definición y estandarización de los materiales e insumos necesarios para la producción como:

- Papel, cartulina y cartón
- Tintas proceso escala ISO
- Barniz
- Solución de fuente
- Agua acondicionado
- Mantillas (hules) de impresión (ecoeficientes)
- Rodillos de forma, del cuerpo impresor y de humectación
- Detergentes y LIMPIADORES
- Planchas offset CtP
- Químicas de las planchas offset CtP (ojalá sin procesado químico)

Los materiales e insumos deben contar con certificación ISO, con fichas técnicas del fabricante, además deben cumplir con procedimientos de sostenibilidad como la posibilidad de reuso o reciclaje o en caso de depósito final contar con biodegradabilidad.

En la definición de materiales e insumos se toman en cuenta recomendaciones por parte de los jefes de taller y técnicos de producción.

Paso 3

Capacitación del personal técnico

- Aplicación y medición espectro densitométrica y espectral acorde a la norma ISO 13655 del 2009
- Uso de detergentes y limpiadores rehúales, reciclables o biodegradables
- Procedimientos de calibración de la estandarización PSO ISO 12647 en pre-prensa e impresión.

Paso 4

Realizar las calibraciones PSO ISO 12647 como

- Curvas características de impresión
- Curvas de compensación del aumento valor tonal (AVT) o ganancia de punto (GAP)
- Elaborar perfiles ICC en CMYK y RGB
- Linearización del equipo CtP
- Calibración de la prueba de color bajo ISO 12647-7 o Softproof bajo ISO 12646
- Calibración de los monitores

Paso 5

Elaborar los procedimientos estandarizados para

- Manejo de los archivos digitales del cliente (PDF/X-3 o PDF/X-4 o PDF/X-5, LZW, RAW, 12 bit, RGB)
- Control de calidad en pre-prensa (archivos, prueba de color, monitores)
- Control de calidad en CtP (por medio del lector de planchas y tiras de control)
- Control de calidad en impresión (espectro fotómetro, tiras de control)
- Reglas para asegurar estabilidad en calibración y controles bajo PSO ISO 12647
- Mantenimiento preventivo de máquinas e equipos en pre-prensa e impresión.

Paso 6

Homologación y Seguimiento

- Realizar auditoría externa para homologación de las prensas offset incluyendo pre-prensa a ISO 12647
- Realizar auditorías internas y externas para dar seguimiento y asegurar cumplimiento con PSO ISO 12647



LOS ELEMENTOS DE LA FORMA IMPRESORA ECI DE EVALUACION:

- 1 Tira de control espectral IT8.7/3 o alternativamente ECI Target 2002
- 2 Tira de Control de Medios CIE Lab con perfil ICC desactivado
- 3 Tira de control de Medios CMYK con perfil ICC activado
- 4 Elemento digital de identificación
- 5 Elemento ISO 300 / N7A para evaluar tonos de piel
- 6 Elemento ISO 300 / N4A para evaluar tonos neutrales y altas luces
- 7 Elemento "chocolate" para evaluar tonos café y posible distorsión del color
- 8 UGRA/FOGRA Reproduction Test Chart para evaluar fidelidad de color, detalles en sombras y altas luces
- 9 Elemento S6A esfumados para revisar resolución correcta de reproducción
- 10 Escala UGRA/FOGRA para revisar resolución de la impresora
- 11 Fondo en gris neutral C50%, M40%, Y40% (acorde a ISO 12647-2)

“Queda disfrutar una vida profesional más tranquila bajo las rutinas de una producción estandarizada más eficaz altamente competitiva por sus costos y tiempos de producción reducidos”

¿Es necesario gestionar la calidad en las Artes Gráficas?

Algunas preguntas para la reflexión:

- a ¿Artes o Industrias Gráficas?
- b ¿Calidad?
- c ¿Que entendemos por Calidad?
- d ¿Control o Gestión?

Calidad

Existen cientos de definiciones de calidad por lo que habrá que enlazar por un sencillo grado de ajuste a los especificaciones.

Cuanto más nos ajustemos a las especificaciones más cumpliremos las expectativas, más calidad.

100% de cumplimiento de las especificaciones 100% calidad.

Artes Gráficas

Arte evoca creatividad, libertad, experimentación, esto es, ausencia de especificaciones (al menos externas), nada más alejado de una calidad basada en especificaciones.


No obstante, o precisamente por ello, Artes Gráficas. ¿Que tal la Industria de las Artes Gráficas?


Gestión


Llevar cuenta y razón. Planificar.

Gestionar. Tener en consideración todos los aspectos: antes, durante y después.

El control una tarea más de la gestión.

Original: 16 x 20 cm / Reproducción: 100%						
IMÁGENES EN ESCALA DE GRIS 	RESOLUCIÓN	TIFF	TIFF comp.	EPS	JPEG media	JPEG alta
	170ppp/85lpp	1403 kb	842 kb	1607 kb	462 kb	321 kb
	266ppp/133lpp	3515 kb	1636 kb	3722 kb	835 kb	364 kb
	225ppp ¹ /150lpp	2516 kb	1171 kb	2664 kb	598 kb	260 kb
	263ppp ¹ /175lpp	3437 kb	1599 kb	6339 kb	816 kb	356 kb
	300ppp/T.FM ²	4373 kb	1832 kb	4637 kb	957 kb	463 kb

Original: 16 x 20 cm / Reproducción: 100%						
IMÁGENES EN COLOR (RGB) 	RESOLUCIÓN	TIFF	TIFF comp.	EPS	JPEG media	JPEG alta
	200ppp/100lpp	5818 kb	2821 kb	7989 kb	1677 kb	208 kb
	266ppp/133lpp	10283 kb	4739 kb	13943 kb	2951 kb	351 kb
	225ppp ¹ /150lpp	7358 kb	3491 kb	10043 kb	2087 kb	260 kb
	263ppp ¹ /175lpp	10056 kb	4622 kb	13637 kb	2776 kb	345 kb
	300ppp/T.FM ²	13085 kb	6097 kb	17674 kb	3985 kb	436 kb

Original: 16 x 20 cm / Reproducción: 100%						
IMÁGENES EN COLOR (CMYK) 	RESOLUCIÓN	TIFF	TIFF comp.	EPS	JPEG media	JPEG alta
	200ppp/100lpp	7755 kb	4550 kb	9000 kb	2581 kb	429 kb
	266ppp/133lpp	13751 kb	7599 kb	14800 kb	4433 kb	721 kb
	225ppp ¹ /150lpp	9815 kb	5610 kb	11000 kb	3179 kb	520 kb
	263ppp ¹ /175lpp	13410 kb	7300 kb	14500 kb	4121 kb	676 kb
	300ppp/T.FM ²	17440 kb	9393 kb	18400 kb	5623 kb	865 kb

Original: 16 x 20 cm / Reproducción: 100%						
IMÁGENES DE LÍNEA	RESOLUCIÓN	TIFF	TIFF comp.	EPS	JPEG media	JPEG alta
	300 ppp	580 kb	446 kb	594 kb	-	-
	600 ppp	2195 kb	842 kb	2228 kb	-	-
	1200 ppp	8792 kb	2129 kb	8762 kb	-	-
	2400 ppp	357260 kb	5956 kb	37924 kb	-	-

CÓMO REALIZAR Y GUARDAR SUS ARCHIVOS (para impresión offset)...

Un trabajo con calidad comienza desde su composición, utilice sólo programas de diseño como Illustrator, Photoshop, InDesign, QuarkXpress, Corel Draw ó Freehand.



Son válidos también los formatos abiertos como TIFF, EPS y PDF.



El formato JPEG es válido pero no es recomendable, ya que con la compresión se pierde la calidad. Evite utilizar paquetes de Office ya que esos programas no suelen mantener un standard de calidad en los colores, los tamaños ni en las imágenes.



Si su documento contiene fotografías ó imágenes en color, verifique los siguientes 3 puntos antes de enviar su archivo:

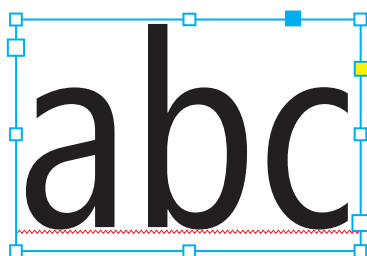
- 1 Deben venir en modo de color CMYK y no en RGB.
- 2 A 300 dpi de resolución.
- 3 Y al tamaño final (al 100%).



= **CMYK**
300dpi

Tenga en cuenta que si parte de una imagen de baja resolución (como las de internet, por ejemplo), aunque usted suba la resolución no va a conseguir más calidad en la imagen.

Si su trabajo tiene texto de preferencia conviértalo a curvas (paths), o bien, guarde el archivo de cada una de las fuentes tipográficas que haya utilizado en una carpeta, junto con el documento de su trabajo.



Caja de texto editable.



Caja de texto convertido a curvas (paths).



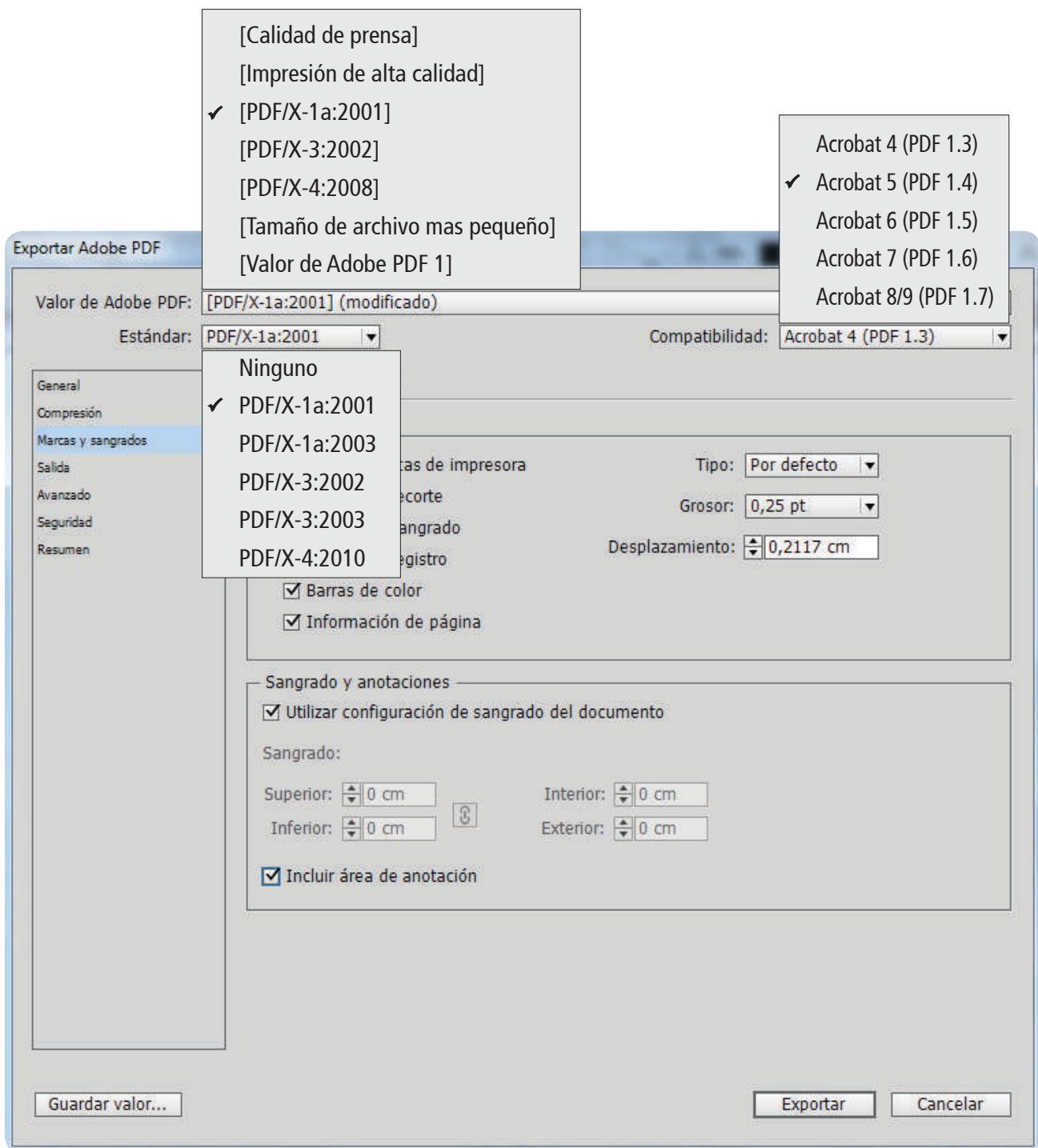
Fuentes del documento.

Pasos que debes cumplir al momento de exportar un PDF para impresión

“Muchos de los grandes editores y servidores de impresión utilizan el formato PDF para simplificar los ciclos de producción y revisión. Por ejemplo, muchas revistas y periódicos adoptaron el formato PDF como estándar para entregar los anuncios a las editoriales locales vía satélite o RDSI. El formato PDF permite a las editoriales locales ver inmediatamente el anuncio tal y como se diseñó, realizar ediciones de última hora en el texto e imprimir sin problemas desde cualquier ordenador”.

CÓMO CREAR UN PDF

- Antes de crear un archivo PDF para un proveedor de servicios, asegúrese de que el documento de InDesign o QuarkXPress cumple con las especificaciones del proveedor. En la lista siguiente encontrará algunas recomendaciones:
- Use la función Comprobación preliminar de InDesign o QuarkXPress para garantizar que la resolución de imagen y los espacios de color sean correctos, que las fuentes estén disponibles y se puedan incrustar, que los gráficos estén actualizados, etc.
- Compruebe la configuración de exportación a formato PDF antes de exportar y realice los cambios necesarios. El área Resumen incluye una sección de advertencias que indica cuándo no se puede respetar la configuración de valor.
- Si la ilustración contiene transparencias (incluidas las sobreimpresiones y las sombras paralelas) y necesita una salida de alta resolución, es mejor comprobar los efectos del acoplado en el panel previsualización de acoplamiento antes de guardar el archivo.
- Si la ilustración contiene transparencias, consulte a su proveedor de servicios de pre-impresión si desea recibir archivos PDF acoplados o sin acoplar. El acoplado se realizará lo más tarde posible en el flujo de trabajo, preferentemente por el proveedor de servicios. Sin embargo, si el proveedor de servicios desea que acople transparencias, envíe un archivo compatible con PDF/X-1a.
- Si el documento va a tener separaciones, puede obtener una previsualización de los límites de estas y de la cobertura de tinta en el panel previsualización de separaciones.
- Utilice solamente imágenes de alta resolución en el documento.
- Para obtener los mejores resultados, utilice solo imágenes CMYK en un trabajo de cuatricromía a cuatro colores. De manera alternativa, puede elegir convertir imágenes RGB a CMYK en el cuadro de diálogo Exportar Adobe PDF (categoría Salida).
- Puede excluir capas ocultas o no imprimibles en el documento PDF exportado. (Consulte seleccione las capas que se van a imprimir o exportar a PDF).



Ajustes y exportando PDF

Revise su configuración de PDF periódicamente, no se vuelve automáticamente a la configuración predeterminada. Las aplicaciones y utilidades que crean los archivos PDF utilizan el último conjunto de valores de PDF definido o seleccionado.

Impresión de alta calidad

Crea archivos PDF de calidad profesional para impresoras de escritorio y dispositivos de corrección de pruebas. Esta configuración preestablecida utiliza PDF 1.4, disminuye la resolución de las imágenes en color y escala de grises a 300 ppp y la de las imágenes monocromas a 1200 ppp. También incrusta subconjuntos de todas las fuentes, deja intacto el color y no acopla transparencias (en el caso de tipos de archivo que admitan transparencias). Estos archivos PDF se pueden abrir en Acrobat 5.0 y Acrobat Reader 5.0 y posterior.

Páginas grandes

Crea archivos PDF apropiados para visualizar e imprimir dibujos de ingeniería de más de 508 x 508 cm (200 x 200 pulgadas). Estos archivos PDF se pueden abrir en Acrobat y Reader 7.0 y posteriores.

PDF/A-1b: 2005 (CMYK y RGB)

Se usa para la conservación a largo plazo (archivo) de documentos electrónicos. PDF/A-1b usa PDF 1.4 y convierte todos los colores a CMYK o RGB, según el estándar elegido. Estos archivos PDF se pueden abrir en Acrobat y Reader versiones 5.0 y posteriores.

PDF/X-1a (2001 y 2003)

PDF/X-1a necesita que se incrusten todas las fuentes, que se especifiquen los rectángulos delimitadores apropiados y que el color aparezca como CMYK, tintas planas o ambos. Los archivos compatibles deben contener información que describa las condiciones de impresión para los que han sido preparados. Los archivos PDF creados con compatibilidad con PDF/X-1a pueden abrirse en Acrobat 4.0, Acrobat Reader 4.0 y posterior.

PDF/X-1a utiliza PDF 1.3, disminuye la resolución de las imágenes en color y escala de grises a 300 ppp y la de las imágenes monocromas a 1200 ppp. Incrusta subconjuntos de todas las fuentes, crea archivos PDF sin etiquetas y acopla transparencias con el ajuste de alta resolución.

Los ajustes preestablecidos PDF/X1-a:2003 y PDF/X-3 (2003) se colocan en el ordenador durante la instalación. No obstante, no se encuentran disponibles hasta que los mueva de la carpeta Extras a la carpeta Settings.

PDF/X-4 (2007)

Este ajuste preestablecido se basa en PDF 1.4, que incluye compatibilidad con transparencias dinámicas. PDF/X-4 tiene las mismas especificaciones de gestión de color y de color ICC (International Color Consortium) que PDF/X-3. Puede crear archivos compatibles con PDF/X-4 directamente mediante las aplicaciones de Creative Suite 3 (Illustrator, InDesign, QuarkXPress y Photoshop). En Acrobat 9, use la función Comprobaciones para convertir archivos PDF a PDF/X-4 DRAFT. Los archivos PDF creados con compatibilidad con PDF/X-4 pueden abrirse en Acrobat 7.0, Reader 7.0 y posteriores.

Calidad de prensa

Crea archivos PDF para impresión de alta calidad (por ejemplo, impresión digital o separaciones para una fotocomponentadora o platesetter). Sin embargo, no crea archivos compatibles con PDF/X. En este caso, la calidad del contenido es lo más importante. El objetivo es mantener en un archivo PDF toda la información que una impresora comercial o un proveedor de servicios de impresión requiere para imprimir el documento correctamente. Este conjunto de opciones utiliza PDF 1.4, convierte colores a CMYK, disminuye la resolución de las imágenes en color y escala de grises a 300 ppp y la de las imágenes monocromas a 1200 ppp. Incrusta subconjuntos de todas las fuentes y conserva las transparencias (para los tipos de archivo que las admitan).

Antes de crear un archivo PDF para enviarlo a una imprenta comercial o a un proveedor de servicios de impresión, infórmese de cuál debe ser la resolución de salida y los demás ajustes o pida un archivo .joboptions con los ajustes recomendados. Puede que tenga que personalizar la configuración de Adobe PDF para un proveedor determinado y, a continuación, proporcionar un archivo .joboptions para su propio uso.

Tamaño de archivo más pequeño

Crea archivos PDF para visualizarlos en la Web o en una intranet o distribuirlos a través de un sistema de correo electrónico. Este conjunto de opciones utiliza compresión, disminución de resolución y una resolución de imagen relativamente baja. Convierte todos los colores a sRGB y (para conversiones basadas en Adobe Acrobat Distiller) no incrusta fuentes. Además optimiza archivos para "byte serving" o descarga de una sola página cada vez.

El cambio de resolución en imágenes monocromas puede tener resultados de visualización imprevistos: por ejemplo, la imagen puede dejar de verse. Si ocurre esto, desactive el cambio de resolución y vuelva a convertir el archivo. Es muy probable que este problema se produzca con la subresolución y poco probable que se dé con el cambio de resolución bicúbica.

En la tabla siguiente se muestran tipos comunes de impresoras con su resolución medida en puntos por pulgada (ppp), su densidad de trama predeterminada medida en líneas por pulgada (lpp) y un cambio de resolución de imágenes medida en píxeles por pulgada (pipp). Por ejemplo, si usa una impresora láser de 600 ppp, introduzca 170 para la resolución a la que se cambiarán las imágenes.

Resolución de la impresora	Trama de línea predeterminada	Resolución de imagen
300 ppp (impresora láser)	120 ppp	60 lpp
600 ppp (impresora láser)	170 ppp	85 lpp
1200 ppp (equipo de composición tipográfica)	240 ppp	120 lpp
2400 ppp (equipo de composición tipográfica)	300 ppp	150 lpp

Disminuir resolución (Desactivado)

Reduce a la resolución del dispositivo de salida las resoluciones de imagen que superan el valor de la opción. Para las imágenes de más de. Para ello, combina los píxeles de un área de muestra de la imagen con el fin de crear un píxel más grande.

Promedio de disminución de resolución

Calcula la media de los píxeles de un área de muestra y sustituye el área completa por el color medio de píxel con la resolución especificada.

Sbresolución

Sustituye un área completa por un píxel seleccionado en dicha área de muestreo a la resolución especificada. El tiempo de conversión es más rápido que la disminución de la resolución, pero las imágenes resultantes son menos suaves y continuas.

Muestreo bicúbico

Utiliza una media ponderada en lugar de una media simple (como en la disminución de resolución) para determinar el color de píxel. Este método es el más lento pero genera los degradados tonales más suaves.

Espacios de trabajo

Para todos los valores de Normas de administración de color excepto Dejar color intacto, elija un espacio de trabajo para especificar los perfiles ICC que se van a usar para definir y calibrar los espacios de color de escala de grises, RGB y CMYK en los PDF convertidos.

Gris escala



Elija un perfil para definir el espacio de color de todas las imágenes en escala de grises contenidas en los archivos. El perfil ICC predeterminado para las imágenes en escala de grises es Adobe Gray - 20% Dot Gain. Elija Ninguno para impedir que las imágenes en escala de grises se conviertan.



Elija un perfil para definir el espacio de color de todas las imágenes RGB contenidas en los archivos. La mayoría de los dispositivos de salida reconocen el valor predeterminado sRGB IEC61966-2.1. Elija Ninguno para impedir que las imágenes RGB se conviertan.



Elija un perfil para definir el espacio de color de todas las imágenes CMYK contenidas en los archivos. El valor predeterminado es U.S. Web Coated (SWOP) v2. Elija Ninguno para impedir que las imágenes CMYK se conviertan.

1	Series ISO/DIN A÷E, medidas en mm				
	A-	B-	C-	D-	E-
4-0	1682 × 2378				
2-0	1189 × 1682				
-0	841 × 1189	1000 × 1414	917 × 1297		
-1	594 × 841	700 × 1000	648 × 917	545 × 779	
-2	420 × 594	500 × 700	458 × 648	385 × 545	
-3	297 × 420	350 × 500	324 × 458	272 × 385	400 × 560
-4	210 × 297	250 × 350	229 × 324	192 × 272	280 × 400
-5	148 × 210	175 × 250	162 × 229	136 × 192	200 × 280
-6	105 × 148	125 × 175	114 × 162	96 × 136	140 × 200
-7	74 × 105	88 × 125	81 × 114	68 × 96	
-8	52 × 74	62 × 88	57 × 81		
-9	37 × 52	44 × 62	40 × 57		
-10	26 × 37	31 × 44	28 × 40		

2	Algunos de los formatos más utilizados		
	Lámina cortada	Lámina en bruto	Anchura de rollo utilizable
A0	841 × 1188	880 × 1230	900
A1	594 × 840	625 × 880	900 / 660
A2	420 × 594	450 × 625	900 / 660
A3	297 × 420	330 × 450	660 / 900
A4	210 × 297	240 × 330	660

Valores de contraste relativo de impresión según estándar ISO				
Material impreso / Color	Cyan	Magenta	Amarillo	Negro
Papel estucado alta calidad	42	38	40	50
Papel estucado brillante	40	36	38	45
Papel estucado mate	35	33	34	40
Papel supercalandrado	28	24	26	32
Papel Offst	22	20	21	25
Papel periódico	17	14	13	15





La norma ISO 216 de la Organización Internacional Para la Normalización

(International Organization for Standardization, ISO)

Especifica los formatos de papel y es usada actualmente en muchos países del mundo.

Es el estándar que define el popular tamaño de papel A4.

La norma ISO 216 equivale a la DIN 476 del año 1922, de la cual deriva, y a la española UNE-EN-ISO 216. Paralelamente siguen existiendo otros sistemas tradicionales, como los utilizados en los EEUU, Canadá y México, u otros que están cayendo en desuso como el tamaño folio anteriormente utilizado en Europa.

También existen formatos de papel normalizados para distintos usos, como los utilizados en los periódicos.

Tabla de formatos (ISO/DIN)

Símbolo y tamaño en milímetros. Se toleran desviaciones en las medidas de $\pm 1,5$ mm para medidas de hasta 150 mm, de ± 2 mm para medidas de hasta 600 mm y de ± 3 mm para medidas superiores. 2A0 y 4A0 no existen en la norma ISO, pero sí están definidas en las normas UNE, DIN y otras.

Serie principal UNE-EN-ISO 216 y DIN 476

Los formatos de la serie principal se denominan por la letra A y seguido de un número. Estos números son correlativos entre sí. Hay que hacer notar que cada uno de los tamaños tiene la mitad de la superficie que el anterior, así el A1 es la mitad del A0, el A4 la mitad del A3 y así sucesivamente. Esto se consigue (ver figura) gracias a que la dimensión más corta de un A_x es la larga del A_{x+1} ; es decir si corto un formato por su mitad obtengo el formato de la serie siguiente.

El tamaño A2 también es conocido como «doble A».

Sustituciones en España, de los DIN-A por los tamaños que había estándar, y que eran ligeramente más grandes:

DIN A1 < pliego pequeño

DIN A2 < medio pliego pequeño

DIN A4 < folio

DIN A5 < Cuartilla

DIN A6 < Octavilla

La anatomía



h ñ s e c

Hombro: Trazo curvo que se proyecta desde un fuste en algunas letras sin ornato. Se encuentra en la h, o la n.

Virgilla: Trazo curvo que caracteriza a la ñ y la R, que les diferencia de la N y n.

Espina o asta ondulada / Spine: Trazo curvo que desciende de izquierda a derecha en la letra x y en ocasiones en la número 2.

Filete o perfil: Trazo muy fino utilizado en tipos con alto contraste en el trazo, generalmente se encuentra en la e y a.

Abertura: hueco abierto de un ojo como en las letras C o A.

b p t V

Ascendente: Trazo de las letras caja baja que se extiende por encima de la altura x se encuentran en la , b, d, h, k, l.

Descendente: Trazo de las letras caja baja que se extiende por debajo de la altura x se encuentran en la , j, p, q, y.

Cruz: Trazo horizontal de las letras T, t, f.

Asta ascendente: Trazo fino de las cajas altas que sirve de apoyo a algunas letras como la A, M, N, R, v, w, z.

V

Asta descendente: trazo grueso inclinadas que en las letras son el elemento estructural dominante que conforman los extremos de un carácter, pueden ser ascendentes o descendentes.

Como combinar fuentes

Universidad Maracaibo

Una fuente sin serif, Palo seco o Lineal combinada con una fuente con serif.

Universidad Maracaibo

Una fuente con serif, combínala con una fuente Sans serif.

Universidad Maracaibo

Nunca es buena idea, combinar dos fuentes similares

Unive

El contraste,

Qué fuentes utilizar



Serif

Corporación / Eventos

5 fuentes

Asociación

Times New Roman ▶ Confianza
Bodoni ▶ Impresionante
Georgia ▶ Respeto
Garamond ▶ Autoridad
Baskerville ▶ Tradicional

Conferencias / Seminarios

Sans Serif

5 fuentes

Asociación

Helvetica ▶ Universal
Verdana ▶ Impresionante
Arial ▶ Limpia
Century Gothic ▶ Objetiva
Calibri ▶ Estable

Festivales / Conciertos

Slab

5 fuentes

Rockwell ▶
Courier ▶
Museo ▶
Clarendon ▶
Calibri ▶

Estilos comunes

Serif Regular Italic Bold Bold Italic

Sans Serif Regular Italic Bold Bold Italic

Thin a

Light a

Regular a

Italic a

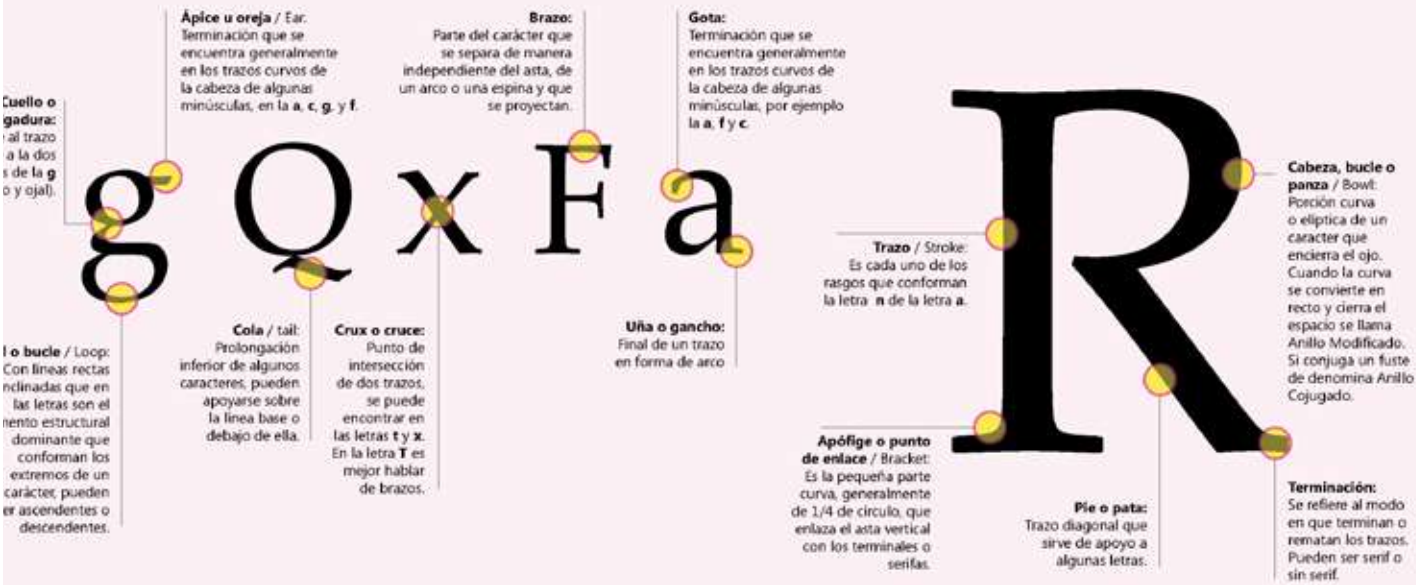
Bold a

Bold Italic a

Black a

Estilo común

a tipográfica



Fuentes para impresos



Fuentes para su sitio web

Nubardo Coy / Maracaibo 2017



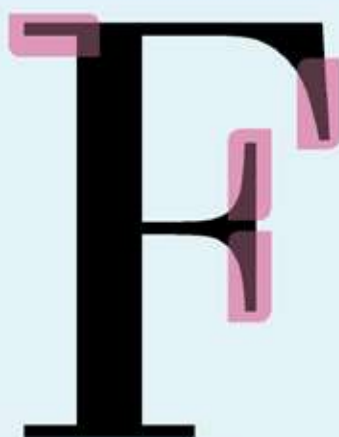
Estilos completos de una misma familia



Tipografía Serif / Slab

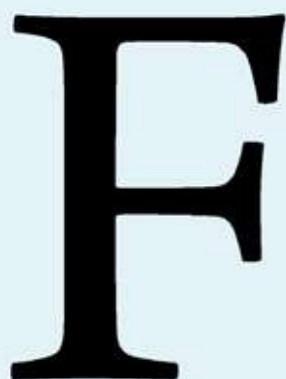
En algunas fuentes tipográficas, cada uno de los pequeños remates puntiagudos que adornan los finales de los rasgos principales de los caracteres, también se llama "remate", "gracia", "serif" y (en Hispanoamérica) "patín".

La presencia de serifs es una característica de las tipografías: Con serifs y sin serifs (o sin serifs, seco), ejemplos de fuentes muy conocidas son Bodoni, Garamond, Anaro Pro, Clarendon.



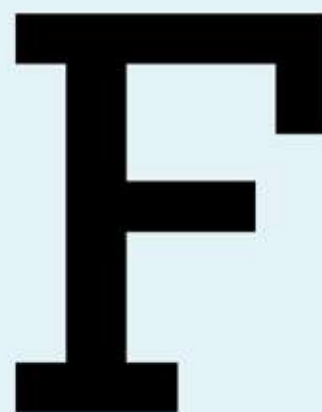
Bodoni

Serifa
Linear



Anaro Pro

Serifa
Curvada



Rockwell

Serifa
Cuadrada



Clarendon

Serifa
Slab



a



a



a



a

a b c d e f g h i j k l m n ñ

a b c d e f g h i j k l m n i

b Serif

de las principales divisiones de las
serifas (también llamadas de palo
conocidas con serifas son Times,
Century, Iskoola etc.



Otra particularidad común de las fuentes serif, derivada del hecho de que las tipografías romanas se basaban en círculos perfectos y formas lineales equilibradas, es que las letras redondas como la **o**, **c**, **p**, **b**, etc., tienen que ser un poco más grandes porque visiblemente parecen más pequeñas cuando se agrupan en una palabra junto a otras formas de letras.

El grosor de las líneas de las fuentes serif modernas también tiene su origen en la historia. Las primeras se realizaron a mano implementando un cálamo, permitiendo la punta plana de la pluma de distintos grosores de trazado. Esta característica se ha conservado por la belleza y estilo natural que aporta a las letras.

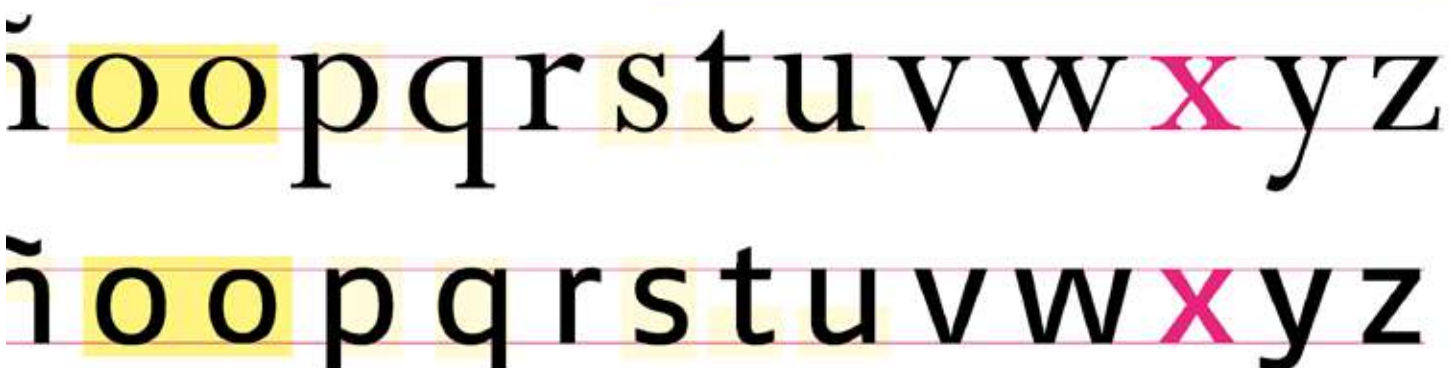
Las Serif se subclasifican en las siguientes clases: Romanas Clásicas, Romanas de Transición, Romanas de Antiguas o viejo estilo, Romanas Modernas o Didonas, de cuña o glífico y Caligrafiadas. Son muy apropiadas para la lectura seguida de largos textos – impresos – ya que los trazos finos y los remates ayudan al ojo a fijar y seguir una línea en un conjunto de texto, facilitando la lectura rápida y evitando la monotonía.

Serif Romano Clásico	Romano Clásico
Serif de transición	De transición
Serif Viejo estilo o Romanas Antiguas	Old Style
Serif Modernas o Didonas	Didona
Serif Cuña / Glíficos	GLÍFICO
Serif Caligrafiado	Caligrafiado

Estas fuentes pueden aparecer tradicionales, serias, institucionales o corporativas como ejemplos de fuentes serif podemos mencionar: Book Antiqua, Bookman Old Style, Courier, Courier New, Garamond, Georgia, Lucida Bright, MS Serif, New York, Times, Times New Roman y Palatino.

Existe una clasificación ampliada para la tipografía Serif, llamada Slab Serif, Las cuales exhiben contrastes moderados e insignificantes en el peso del movimiento y pueden aparecer a veces ser casi monótonas. La serifa es generalmente pesada, a veces tanto como el movimiento principal en el carácter. Las tipografías de Slab Serif tienen cuatro categorías primarias, a saber: Egipcias, Clarendon, Italiana, y Slab Serif de extremos redondeados.

Slab Serif Egipcians o Mecanas	Egipcias
Slab Serif Clarendon	Clarendon
Slab Serif Italiana	Italiana
Slab Serif de extremos redondos	Street



Tipos de letra, Kerning

Aplicación de **kerning al texto**. Se puede aplicar cualquiera de o bien se puede ajustar manual

V/A
←

kerning Óptico

o Tipo de letras
- 5 Tipo de letras
- 10 Tipo de letras
- 25 Tipo de letras
- 50 Tipo de letras
- 75 Tipo de letras
- 100 Tipo de letras

VA
↔

Tracking Métrico

o Tipo de letras
5 Tipo de letras
10 Tipo de letras
25 Tipo de letras
50 Tipo de letras
75 Tipo de letras
100 Tipo de letras
200 Tipo de letras

A

Sans Serif
Univers

A

Serif
Aparajita

A

Slab Serif
Rockwell

g y Tracking la diferencia

de los dos tipos de **kerning automático**: **kerning métrico** y **kerning óptico**,
alamente el espaciado entre las letras.

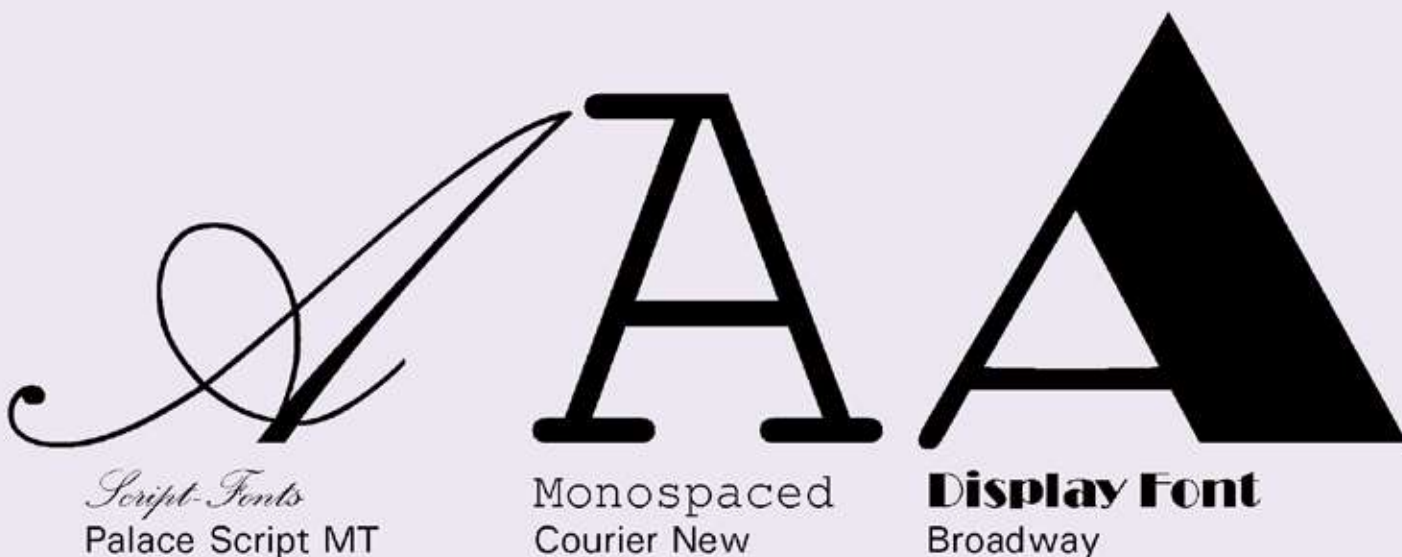
Los tipógrafos han usado el **track** o **tracking** para alterar la densidad visual del texto o el espacio global entre un grupo seleccionado de caracteres. Esta alteración afecta a todos los caracteres, como regla general, cuanto más grande es el cuerpo más apretado debe ser el **track**.

El **track** o **tracking** ajusta el espacio que existe **entre los caracteres**, abriendo los cuerpos más pequeños y cerrando los mas grandes.

El **Kern** o **kerning** es el espacio existente entre dos caracteres individuales, para cuando dos de estos caracteres se encuentran demasiado **juntos** o **separados**. El **kern** es proporcional, ya que es del mismo tamaño en puntos que el cuerpo de los caracteres. Si un texto es de 10 puntos, el **kern** mide 10 puntos.

*"No juegues
a ser genio,
sólo trata
de ser bueno"*

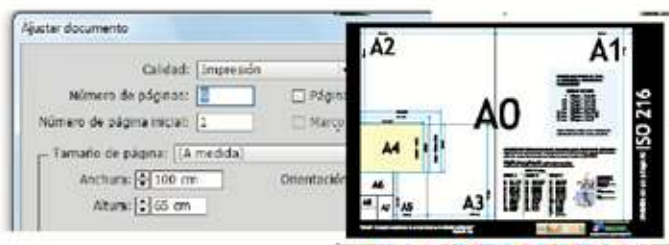
Nubardo Coy / Maracaibo 2



Pasos que, **no** de como preparar documento

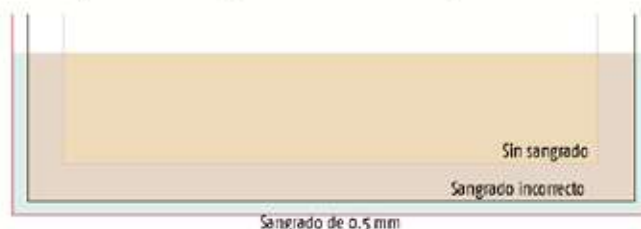
Verificar las medidas

Verificar que las medidas del documento y número de páginas, sean las requeridas por el cliente y las apropiadas para la impresión de acuerdo a sus divisiones.



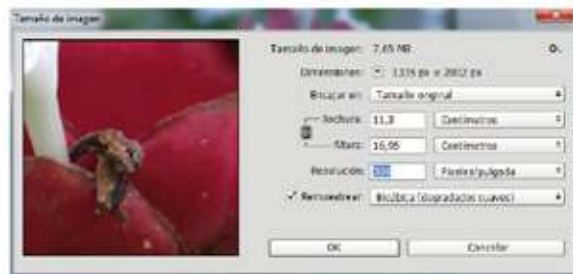
Margenes de sangrado 0.5 milímetros

A parte de los márgenes que utilizan en el diseño, agregar a la maqueta un sangrado de 0.5 mm., para el corte final.



Verificar la resolución de las imágenes.

La resolución de las imágenes deben estar entre 150 y 300 píxeles por pulgadas (dependiendo de la calidad de la imagen).

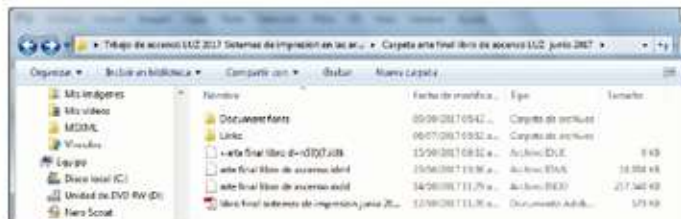


Realizar un empaquetado.

En el empaquetado se guarda automáticamente una carpeta con:

- Document fonts.
- Links
- Arte final libro de ascenso.indd.
- Arte final libro de ascenso.PDF.

Y envía con el diseño a imprimir.



Envía el diseño en un formato PDF.

Enviar los diseños en un archivo PDF:

- [Calidad de prensa]
- [Impresión de alta calidad]
- [PDF/X-1a:2001]
- [PDF/X-3:2002]
- [PDF/X-4:2008]



Información importante.

Es importante especificar las indicaciones de impresión:

- Cantidad: (afiches, revistas, libros, folletos etc)
- Medidas:
- Tipo de papel: (con brillo o sin brillo)
- Colores: (1, 2, 3, o ful color)
- Pantone: (C o U)
- Barniz UV
- Plastificado (mate o brillante)

Debes de olvidar,

os para la impresión CMYK

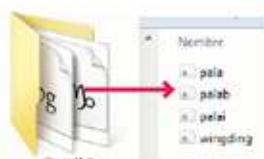
Trabajar con los colores en CMYK.

Trabaja en la paleta de colores en modo CMYK y convierte las fotografías de RGB, a CMYK, y las escalas de gris (blanco y negro), de esta manera no se modificara el perfil de color.



Convertir las fuentes a Curvas.

Verificar que todas las fuentes usadas en el diseño: Envía en una carpeta las fuentes utilizadas en el documento para que las fuentes sean cargadas al ordenador de la imprenta. O trazarlas a curvas (el documento quedara mas pesado), de este modo no habrán cambios de fuentes en el diseño, debido a que cada diseñador trabaja con fuentes diferentes.



Convertir Curvas.

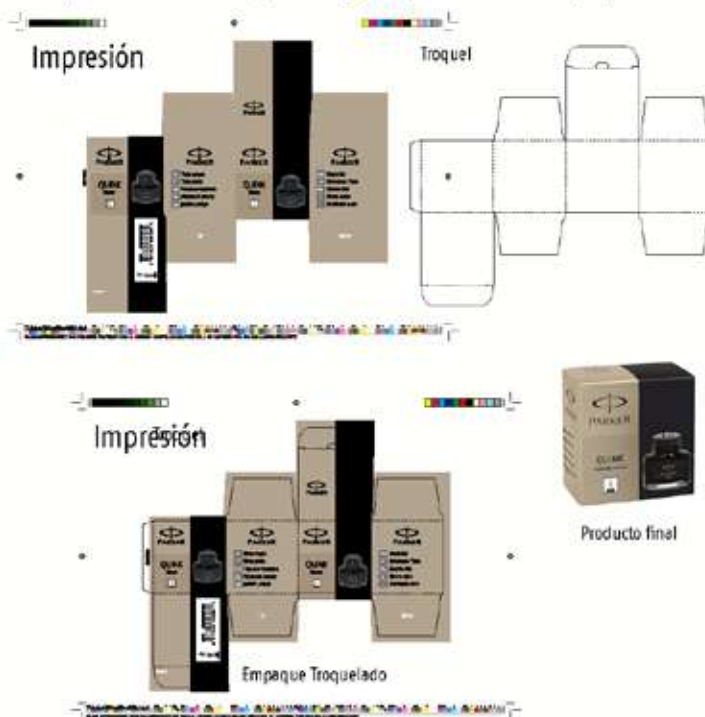
Indicaciones de impresión.

Dobles, signados, acabados, barniz UV, y demás detalles que deben estar indicados en el diseño, de manera que se entiendan para que el trabajo final sea optimo.



Enviar maqueta del trabajo final.

Entregar una maqueta del diseño final para que los impresores tengan una guía del trabajo final, también es importante en la impresión y troquelado de empaques.



orial y tu servidor el máximo de mancha que imprimen para obtener el máximo del papel.

¿Photoshop, InDe

¿Alguna vez se han planteado cuándo

Como profesor, diseñador gráfico, artista plástico y mis 40 años de experiencia en las imprentas y editoriales del país y fuera de el, tengo muy claro qué programa utilizar para cada proyecto, imagen, trazo o maqueta y es lo que le "enseño a mis estudiantes", pero existen muchos diseñadores y profesores con diferentes maneras de trabajar y enseñar que no conocen los procesos de impresión.

En esta lamina explicaré para qué está enfocado cada software...

Quien sabe, tal vez les ayude a plantearse el usar un programa que no hallas utilizado para una tarea en concreto. No es obligatorio seguir estos consejos al pie de la letra, a cada uno le puede ir mejor o peor utiliza cada programa para lo cual fueron desarrollados y obtendrán un arte sin errores.



es = a impresión de calidad

Photoshop

Es la reina de todos los programas como lo llamaron sus desarrolladores, para calibración y retoques de fotografías, crear gifs, diseñar una interface... Por otra parte, hay diseñadores y profesores que también lo utilizan, por ejemplo para, crear tarjetas o flyers ya que se puede dibujar con vectores y añadir texto, aunque Photoshop no sea el programa idóneo para estos casos; mucho menos para trabajos que requieran varias páginas.

Illustrator

Tiene algunas de las herramientas para crear imágenes vectoriales, para diseñar logos, tarjetas, folletos, etc. Es un programa muy versátil y puede manejar grandes cantidades de texto y gráficos.

Guardar como tipo:

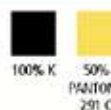
- Photoshop (*.PSD;*.PDD)
- Formato de documento grande (*.PSB)
- BMP (*.BMP;*.DIB)
- CompuServe GIF (*.GIF)
- Docu (*.DCM;*.DCI;*.DCK)
- Photoshop EPS (*.EPS)
- Photoshop DCS 1.0 (*.EPS)
- Photoshop DCS 2.0 (*.EPS)
- Estéreo JPEG (*.JPS)
- Formato de varias imágenes (*.MIP)
- Formato PDF (*.PDF;*.PDP)
- Formula PDF (*.PDF;*.TDF)
- EPS (*.EPS;*.EPS2;*.EPS3)
- JPEG 2000 (*.JPE;*.JPX;*.JP2;*.JPC;*.JPK;*.JPF)
- PCX (*.PCX)
- Photoshop PDF (*.PDF;*.PDP)
- Post (*.PS)
- PNG (*.PNG;*.PNG2)
- Portable Bit Map (*.PBM;*.PGM;*.PPM;*.PBM;*.PPM;*.PAM)
- RAW de Photoshop (*.RAW)
- Seis CT (*.SCT)
- Targa (*.TGA;*.VDA;*.TGB;*.VST)
- TIFF (*.TIF;*.TIFF)
- JPEG (*.JPG;*.JPEG;*.JPE)

Solo sirve para impresión en:
Plotter / Laser
Sublimación
Estos son procesos directos de los inyectores al sustrato y no necesitan registro.

- TIFF (*.TIF;*.TIFF)
- Photoshop EPS (*.EPS)
DCS 1.0 (*.EPS)
DCS 2.0 (*.EPS)

Son modos para las imágenes que serán colocadas en un programa de maquetación para luego generar un PDF este guardara el perfil de color al igual que las imágenes dando resultado de una impresión fullcolor o CMYK.

- Photoshop (*.PSD;*.PDD)
Solo para las imágenes en Duotono (dos colores Negro PANTONE 291 C).
- Photoshop PDF (*.PDF;*.PDP)
Este modo no tiene ningún tipo de información de impresión.



Nubardo Coy / Maracaibo

Design o Illustrator?

¿Cuándo usar Photoshop, InDesign o Illustrator?



de calidad = a cliente satisfecho y seguro

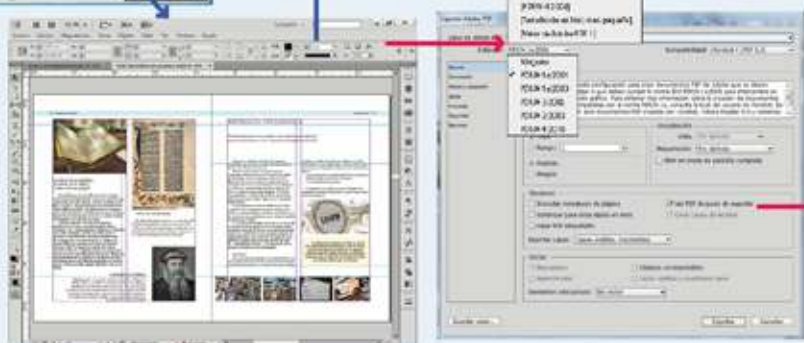
Illustrator

Tiene algunas herramientas de Photoshop, algunas de InDesign y QuarkXPress, haciendo que sea una mezcla ideal para crear imágenes vectoriales o logotipos y para diseñar carteles o flyers. Aunque con él se puede maquetar, no significa que sea el mejor programa para ello: crear una revista o incluso varias tarjetas de presentación puede ser muy complicado si no se conoce el programa muy a fondo como las diferentes medidas del papel y los sistemas de impresión.



InDesign o QuarkXPress

Son los software estándar en el ámbito de la maquetación y la preparación de originales para su envío a imprenta, y generan los PDF que son los formato más extendido para la recepción de archivos en los diferentes campos de la impresión, ideales para maquetar trabajos de muchas páginas como una agenda, una revista, un libro etc. Estos programa combina texto, imagen, color y lo mejor es que puedes añadir, por ejemplo, tus imágenes de Photoshop o tus vectores de Illustrator sin que aumente el tamaño del documento; incluso puedes importar una hoja de cálculo de Excel de Word, ya que también es compatible con Microsoft Office.



Al principio de esta lamina, cada diseñador tiene su forma de trabajar. Yo suelo combinar los tres programas, intentando sacar el mayor provecho a cada uno; (puede que a ustedes le sea más cómodo **por qué**, así se lo enseñaron, **por qué**, no lo sabes usar **por qué**, por costumbre) maquetar en Illustrator o crear vectores en Photoshop o viceversa, pero con esta lamina les invito a que ejecuten los tres programas y tal vez descubran una nueva forma eficiente y cómoda de trabajar.

Siempre les pregunto a mis estudiantes

- 1 ¿Del 0 al 100 % cuanto conocen los programas?
- 2 ¿Utilizan un programa para todo?

!!! por qué !!!

Desarrollen sus artes con los tres programas
!!! por qué !!!

Gris



De estos dos modos exporta sin ningún tipo de guías.

RGB / CMYK



Exporta PDF de forma lineal para compaginar. Enfrentadas para lectura Impresión y pruebas. Digital. Interactivo.

VERSAFIRE CV prensa De impresión digital...

Con su excelente calidad y funciones excepcionales, el nuevo Versafire CV lleva la eficiencia, la fiabilidad y la rentabilidad a un nivel completamente nuevo en mayo de 2017.

Como flexible de todo terreno, el Versafire CV es la única prensa de impresión digital en su oferta de clase impresión blanco, con muy alta opacidad, o tinta de recubrimiento como en toda la superficie o recubrimiento punto. Es rápido y fácil cambiar entre los colores planos, lo que garantiza un uso flexible.

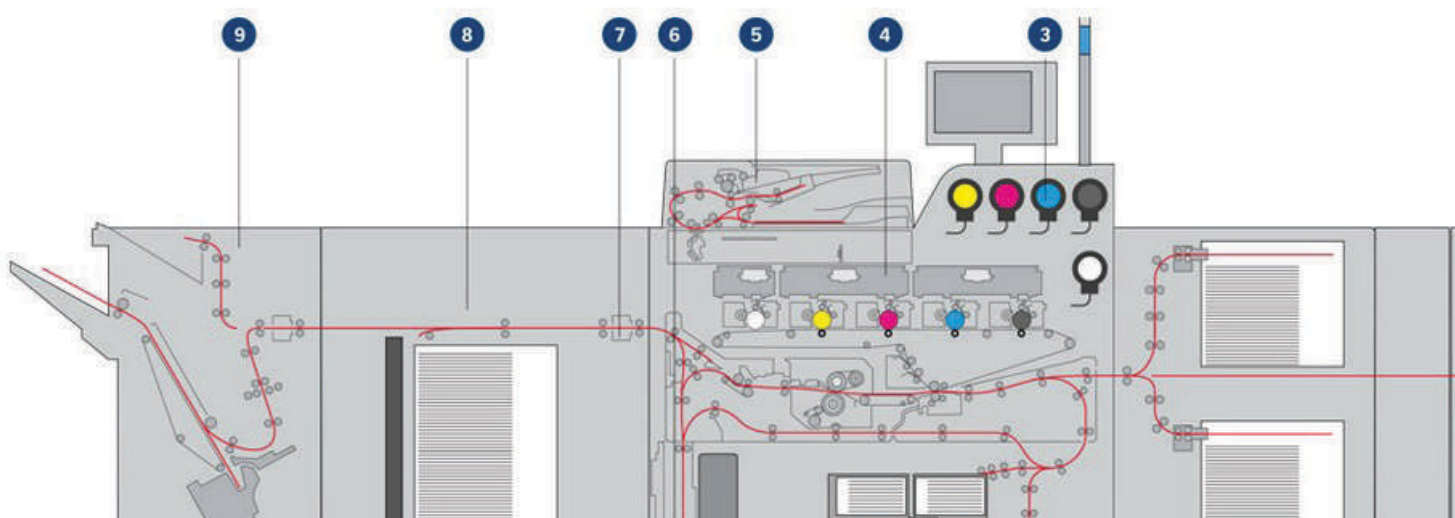
Gracias a su innovadora tecnología láser, la Versafire CV proporciona imágenes de alta resolución afiladas. Una especial ventaja es que el tóner de color utilizado, que logra un fuerte, uniforme resultado gracias a las partículas ultra-finas. Otras características impresionantes incluyen una gran escala de color y un punto de fusión bajo. Esto hace posible la impresión de todo tipo de materiales, como plásticos, con una calidad de imagen y color cercano al alcanzado en offset.

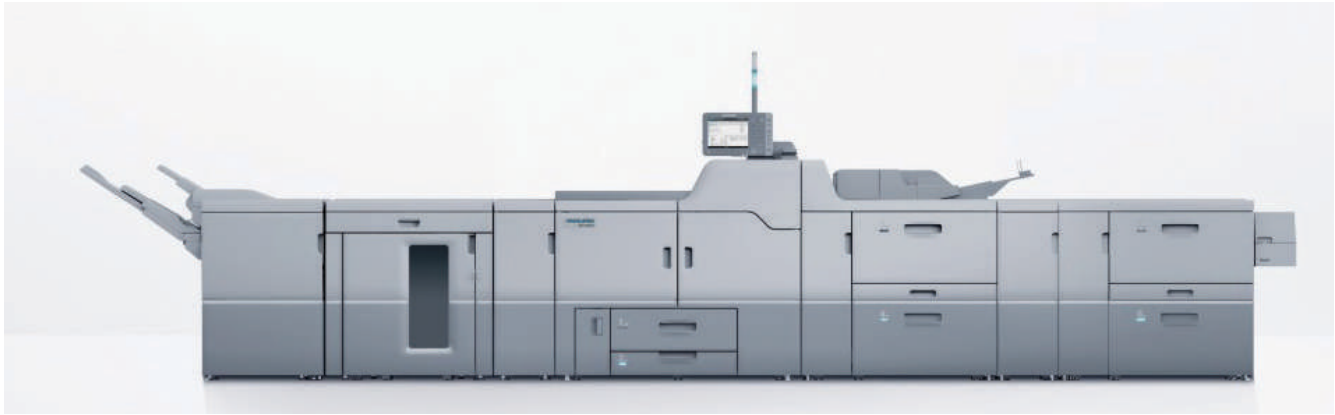
El Versafire CV también demuestra sus credenciales

con otros materiales difíciles. Puede ser equipado con una función de alisado que asegura la entrega plana, por ejemplo en el caso de papel con un alto contenido de humedad. Un alimentador de succión opcional está disponible para alimentar de forma fiable en los materiales problemáticos como láminas sintéticas.

El CV Versafire está diseñado para grandes formatos de papel. Esto permite que elementos tales como carteles y firmas de seis páginas para ser producidos en tiradas cortas - en una sola operación y, gracias a la Prinect® digital frontend, sin complicadas de imposición.

El Versafire CV también es compatible con la producción continua de largas carreras en una sola pasada. Varias revistas asegurar un suministro continuo de papel sin un operador tener que vigilar constantemente la Versafire CV. Estas revistas se pueden lógicamente vinculados a los procesos de impresión automáticos o sustituido por el siguiente trabajo de impresión, mientras que el trabajo anterior está todavía en curso a fin de minimizar los tiempos de preparación.





Un registro preciso es esencial a la hora de imprimir objetos pequeños, tales como tarjetas de visita o tarjetas postales. El Versafire CV opera con una excepcional precisión de registro para cada sola hoja, lo que significa que las imágenes de impresión se colocan exactamente una encima de la otra en la pila para el acabado fiable.

El Versafire CV destaca por su gran cabina del operador. El monitor central proporciona una visión continua de toda la información - desde el estado de impresión de cada trabajo para llenar los niveles y todos los datos de color necesarios. Esto hace que sea posible mantener un ojo en el progreso de la impresión al completar otras tareas como el llenado de una revista para el siguiente trabajo. El funcionamiento es intuitivo, lo que reduce el tiempo necesario para dominar el sistema.

1. Banner Bandeja

La bandeja de bandera permite la impresión de firmas de 6 páginas o carteles con una longitud de hasta 700 mm y 300 g / m².

2. Bandejas de gran capacidad

De carga fiable de incluso los materiales más pesados utilizando el alimentador por succión de cinta con 2 cajones por alimentador. Hasta 3 bandejas se pueden conectar a una unidad de impresión.

3. Botellas de tóner

La combinación de un quinto color con el gran espectro de color del tóner a baja temperatura produce una enorme gama de aplicaciones. La tinta blanca o recubrimiento son adecuadas para aplicaciones especiales y la producción de elementos de seguridad.

4. Módulos láser

Detalle muy fino dar gracias al láser con una resolución de 1200 × 4800 dpi.

5. Escáner

De aplicaciones de Office y el reconocimiento óptico de caracteres con el escaneo opcional de hasta 220 páginas A4 por minuto a 600 dpi.

6. Unidad de Perfeccionamiento

La unidad perfeccionamiento automático regula el perfeccionamiento de hasta 360 g / m² y la longitud máxima de impresión 700 mm.

7. Unidad reductor de curvatura

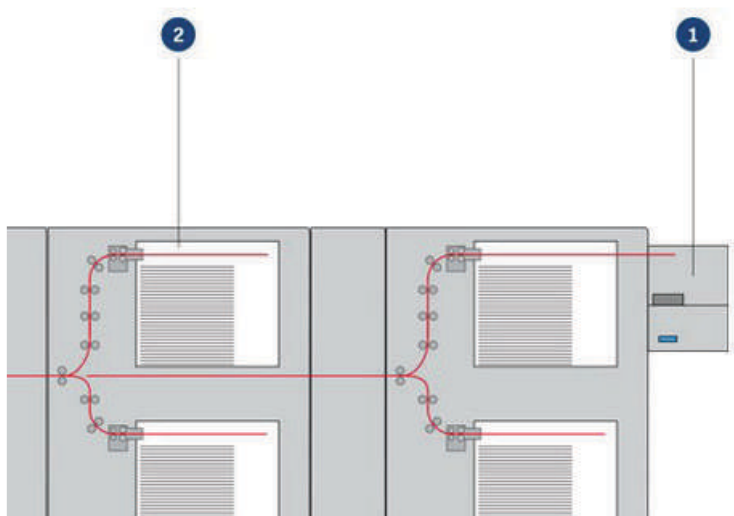
El reductor de curvatura minimiza encrespa inducida por calor de la sub-Strate con una curva de compensación mecánica.

8. Alta capacidad apilador

Los permisos apiladoras producción sin obstáculos de hasta 5.000 hojas. Estos se colocan opcionalmente compensados en un apilador pila móvil para la transferencia directa al acabado.

9. Estándar o de acabado folleto

De producción de impresión bajo demanda con el finalizador folleto para grapado automático de los hilos o la unidad de acabado estándar para suministro de hojas. La conexión individual de los módulos de acabado en línea ofrece muchas opciones.



Relación entre impresión 3d y artes gráficas



Hace más de dos décadas se empezó a convertir en realidad un sueño que hasta entonces parecía destinado a las obras de ciencia ficción, la impresión 3D.

Hoy no solo es una realidad, sino la gran esperanza de múltiples sectores como la biomedicina, industria médica o la energía.

Viendo cómo esta yendo la evolución de la impresión 3D en América y Europa las preguntas que nos hacemos en esta ocasión son: ¿Se han adueñado las artes gráficas del concepto de impresión en 3D?, ¿tienen relación más allá de la palabra 'impresión' las artes gráficas y la impresión en 3D?

La clave está en saber que la impresión 3D es una tecnología y que las artes gráficas son un ámbito de aplicación. La impresión tridimensional es una tecnología de fabricación por adición, es decir, la creación de una pieza de tres dimensiones mediante la superposición de capas sucesivas de cualquier material.

Por lo general, el proceso consiste en depositar capas de un material fundido o polvo que se va endureciendo lentamente para soportar a las capas superiores, y ha tenido principal cabida en la elaboración de prototipos de toda clase y para cualquier aplicación.

Particularmente hablando de la industria gráfica, es importante entender que, aunque efectivamente se trata de una técnica de impresión, esta tecnología no nace en este sector ni tiene el objetivo de atender sus necesidades comerciales; se trata de una tecnología aplicable a prácticamente cualquier industria.

impresión 3d en la industria gráfica

Aunque se perfecciona a velocidades impactantes, la impresión 3D se ha concentrado principalmente en aumentar el volumen de la impresión y la velocidad de la misma, pues hasta ahora se trata todavía de una tecnología no apta para la producción en masa.

Como se auguró en sus incipientes años, la impresión en 3D ha hecho de la personalización algo mucho más habitual y se ha concentrado más en el usuario común, sus necesidades y características individuales, que en la fabricación masiva.

Por supuesto, la publicidad ha visto precisamente en esta "limitación", la oportunidad de fortalecer la imagen pública de las marcas con las más creativas aplicaciones publicitarias.

Grandes compañías han hecho uso de la impresión 3D para hacer publicidad de guerrilla - posicionar su marca en espacios públicos a través de recordatorios constantes de la marca - en este caso, colocando impresiones tridimensionales de su producto en los lugares más inesperados y puntos de venta cada vez más impresionantes. 3Dion ha desarrollado un revolucionario sistema que permite recrear en 3D la imagen de una persona.

La firma lo presentó durante FESPA 2015 Precisamente por sus posibilidades de personalización, la impresión 3D comenzó a utilizarse en pequeños proyectos con el objetivo de mejorar su producción en línea; sin embargo, en los últimos años hemos sido testigos de la enorme oportunidad de negocio que implica esta tecnología, elaborando cada vez estructuras más grandes y complejas.

Recientemente Dubai anunció al mundo que ha puesto en marcha un edificio de oficinas prototipo construido con impresión 3D con una superficie útil de 250 m². El proyecto ha estado a cargo de la empresa china WinSun Global, que a inicios de 2015 presentó una serie de casas impresas con esta tecnología.

Posibilidades infinitas

Ya que representa una oportunidad inigualable, en los últimos años han surgido muchísimos fabricantes de impresoras 3D, entre los que se han destacado Makerbot, Delta Marker, Ultimaker, Stratasys, Leapfrog, RoBo 3D y muchísimos más.

Pero también las marcas mundialmente reconocidas en la industria de la impresión han desarrollado sus propias líneas tridimensionales; Agfa Graphics, Konica Minolta y Ricoh, son algunas de ellas.

Antes de entrar al negocio tridimensional es importante tener muy claro qué tipo de productos queremos imprimir, a qué volumen, cuánto estamos dispuestos a invertir y a qué público queremos llegar, pues de ello dependerá qué tan robusto debe ser el equipo y cuál será la inversión en materiales.

Hp pretende arrasarse en el mercado de la impresión 3D con su nueva Tecnología Multi Jet Fusión

A la hora de elegir una impresora es importante tener en cuenta el precio, el modelo, los materiales que admite, el volumen, los acabados que logra y el software que utiliza.

Equipos como Cube de Cubify, Printbot Simple Metal, Flux, Da Vinci y muchos más han sido muy bien recibidos en el mercado para la impresión casera no profesional, con limitaciones de materiales y tamaños, mientras que los equipos más sofisticados no dejan de perfeccionarse.

Impresoras profesionales

Es importante comprender que no toda la impresión 3D es igual, existen tres tipos principales:

Selective Laser Sintering (SLS): Comúnmente usada en el prototipado industrial, consiste en marcar con un láser, capa por capa, un material sensible a éste que se endurece con el contacto haciendo que mientras van creándose las capas, se vaya formando el objeto.

Stereolithography (SLA) o estereolitografía: Es muy parecida a la SLS, pero en vez de láser se utiliza un líquido fotosensible que se endurece con la luz.

Fused Deposition Modeling (FDM) o modelado por deposición fundida: Es la más usada en la impresión casera y consiste en la impresión de objetos con plástico derretido.

Entre los equipos profesionales se han destacado las siguientes impresoras:

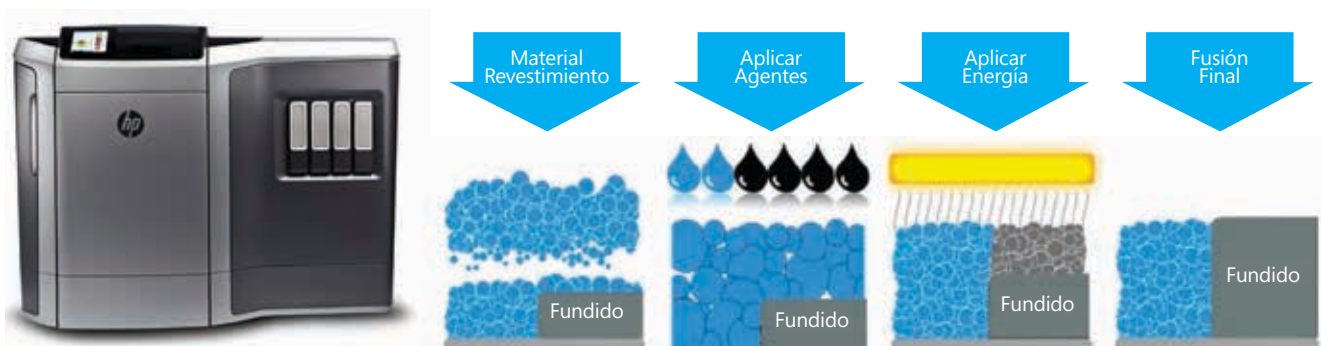
Creatr XL de Leapfrog: Impresora 3D equilibrada con doble extrusor, capacidad para cuatro materiales y un volumen de impresión muy amplio, ideal para el prototipado en la industria de la arquitectura con un precio estimado de 80 mil pesos.



Replicator Z18 de Makerbot: Un modelo de última generación que puede adaptarse a muchas industrias gracias a su gran tamaño y a la oportunidad de combinar materiales de impresión. Su precio ronda los 160 mil pesos.



Procesos de fusión



1080P DLP de FLS3D: Máquina de tecnología DLP principalmente reconocida por su velocidad de producción entre cinco y diez veces superior a equipos similares. Permite obtener 50 micrones de resolución mientras reduce el consumo de material y aumenta la velocidad de impresión y el tiempo de curado. El costo aproximado es de 70 mil pesos.

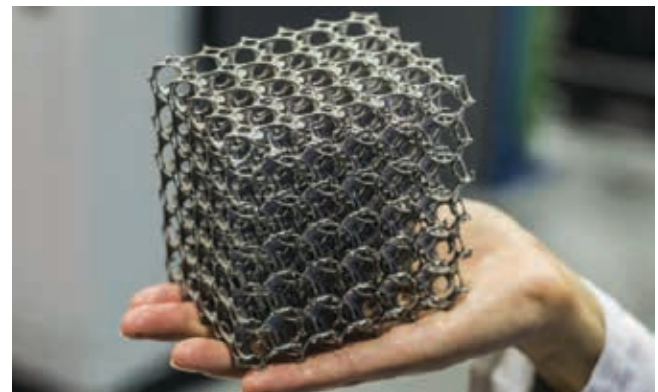
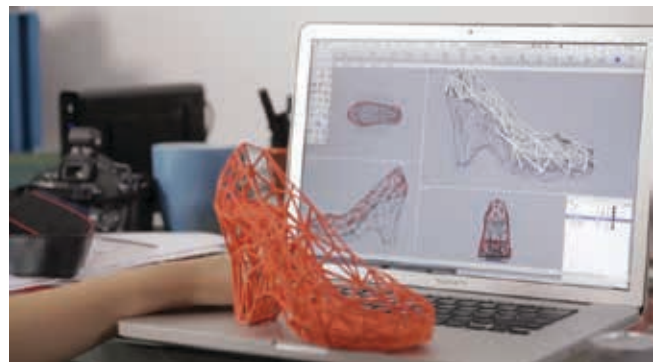
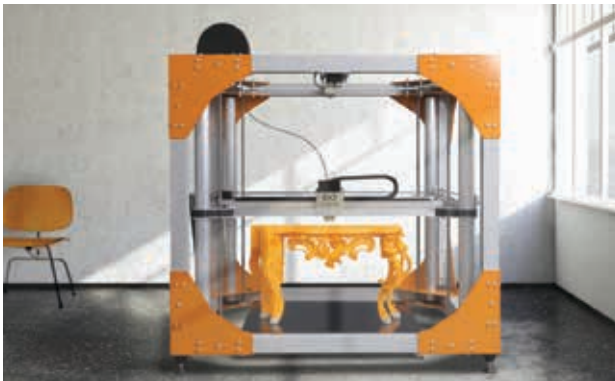


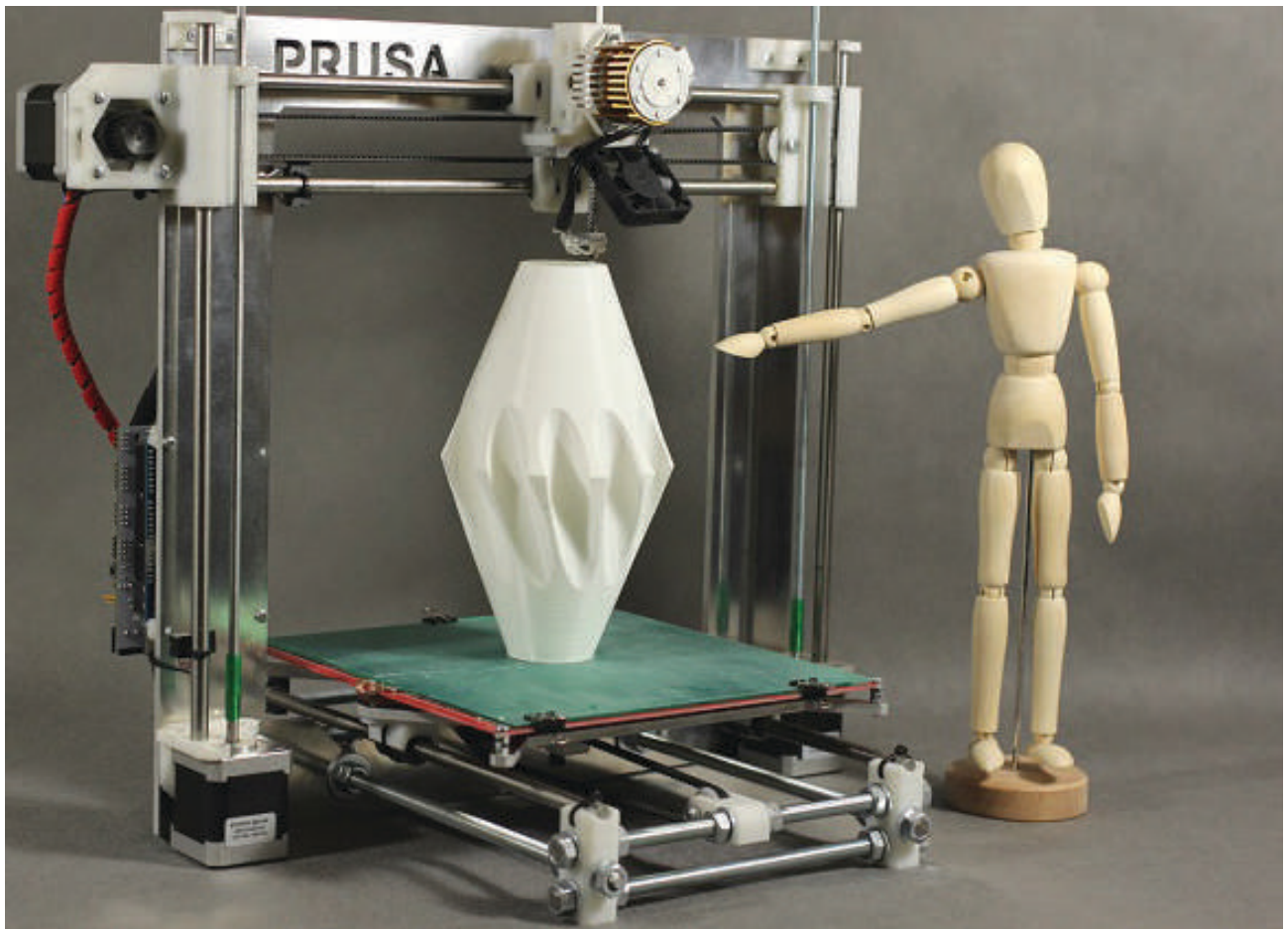
Cosine Additive Machine 1 de Cosine Additive: Con una resolución de hasta 100 micrones y un este equipo es capaz de trabajar de forma autónoma durante varios días y puede imprimir con una gran cantidad de materiales como policarbonato, nylon, PBT, HIPS, PETG, PVA, fibra de carbono o de vidrio, polvo metálico de acero, bronce, mica o vidrio.



BigRep:

Una de las primeras impresoras realmente grandes para uso industrial capaz de imprimir objetos de gran tamaño (1147 x 1000 x 1188 mm), muy utilizada en el diseño industrial, de mobiliario y piezas de arte. Consigue una resolución de 100 micrones y puede imprimir en gran cantidad de materiales. Por supuesto, su precio es más elevado y ronda los 800 mil pesos.





Nanolitografía

En opinión de científicos, los autores de la reproducción mostraron una técnica que podría utilizarse en nanofabricación eficiente de dispositivos pues el equipo de investigadores pudo variar a voluntad la concentración superficial de moléculas a esa escala tan minúscula.

Un grupo de especialistas reprodujeron la Gioconda, conocida también como la Mona Lisa, sobre la superficie de un sustrato de aproximadamente 30 micras de ancho que equivale a un tercio del grosor de un cabello humano.

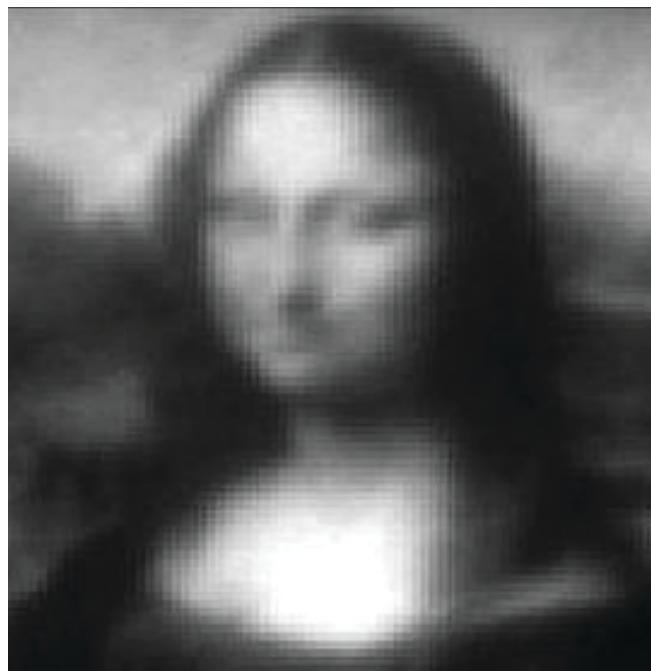
En opinión de científicos, los autores de la reproducción mostraron una técnica que podría utilizarse en nanofabricación eficiente de dispositivos pues el equipo de investigadores pudo variar a voluntad la concentración superficial de moléculas a esa escala tan minúscula.

Expertos del Instituto Tecnológico de Georgia, en Estados Unidos, crearon la imagen con un microscopio de fuerza atómica (AFM) y utilizaron un proceso denominado nanolitografía termoquímica.

En el sitio especializado Langmuir, los especialistas refieren que píxel a píxel ubicaron la punta calentada de un AFM en la superficie del sustrato para crear una serie de reacciones químicas confinadas a escala nanométrica.

Según los autores, la reproducción la hicieron variando sólo el calor aplicado en cada ubicación mediante esa punta, mientras se controlaba la cantidad de nuevas moléculas que se creaban. De esta forma, cuanto mayor era el temperatura, mayor era la concentración local.

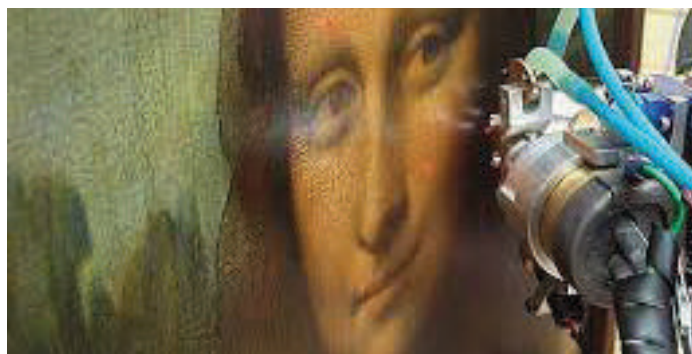
Un calor menos intenso producía tonos más oscuros de gris, como los que se ven en el vestido y el cabello de la nombrada "Mini Lisa" cuando el lienzo molecular se visualiza usando un tinte fluorescente.



Por otro lado, el calor en mayor intensidad producía tonos más claros de gris, como los que se aprecian en la frente y las manos. Según los científicos, cada píxel está separado por 125 nanómetros.

El nanómetro es la unidad de longitud que equivale a una mil millonésima parte de un metro, mientras que la nanotecnología es un campo de las ciencias aplicadas dedicado al control y manipulación de la materia a una escala menor que un micrómetro, es decir, a nivel de átomos y moléculas.

La Gioconda es una obra de 77 por 53 centímetros perteneciente a Leonardo Da Vinci y considerada por muchos como la pintura más famosa del mundo.



Técnica de nanolitografía aplicable a superficies curvas

Hasta la actualidad gran parte de los desarrollos en el campo de la nanolitografía fueron realizados para superficies planas, por lo cual el modelar superficies curvas continuaba siendo un problema a resolver. Un grupo de científicos de la universidad de Akron, Ohio, ha desarrollado un novedoso mecanismo que permite resolver este problema y abre nuevas posibilidades a esta aplicación de la nanotecnología.

El nuevo método, denominado litografía coloidal, fue desarrollado por Sarang P. Bhawalkar, Michael C. Heiber, y el Dr. Li Jia del departamento de Ciencia de Polímeros de la Universidad de Akron (EEUU) en colaboración con Jun Qian de la Universidad de Tianjin (China). Y sus resultados fueron publicados en la edición del 16 de Noviembre de "Langmuir", editado por la Sociedad Química Americana.

El patrón utilizado por este equipo no es novedoso, patrones hexagonales ya habían sido utilizados con anterioridad en superficies planas, la gran innovación es que las partículas se encuentran separadas en lugar de apoyarse y sostenerse unas otras. Para lograrlo era necesario asegurar el patrón contra la fuerza capilar lateral, la solución fue aplicar una capa de polímero adhesivo, lográndose así vencer esta fuerza. La versatilidad del nuevo método permi-

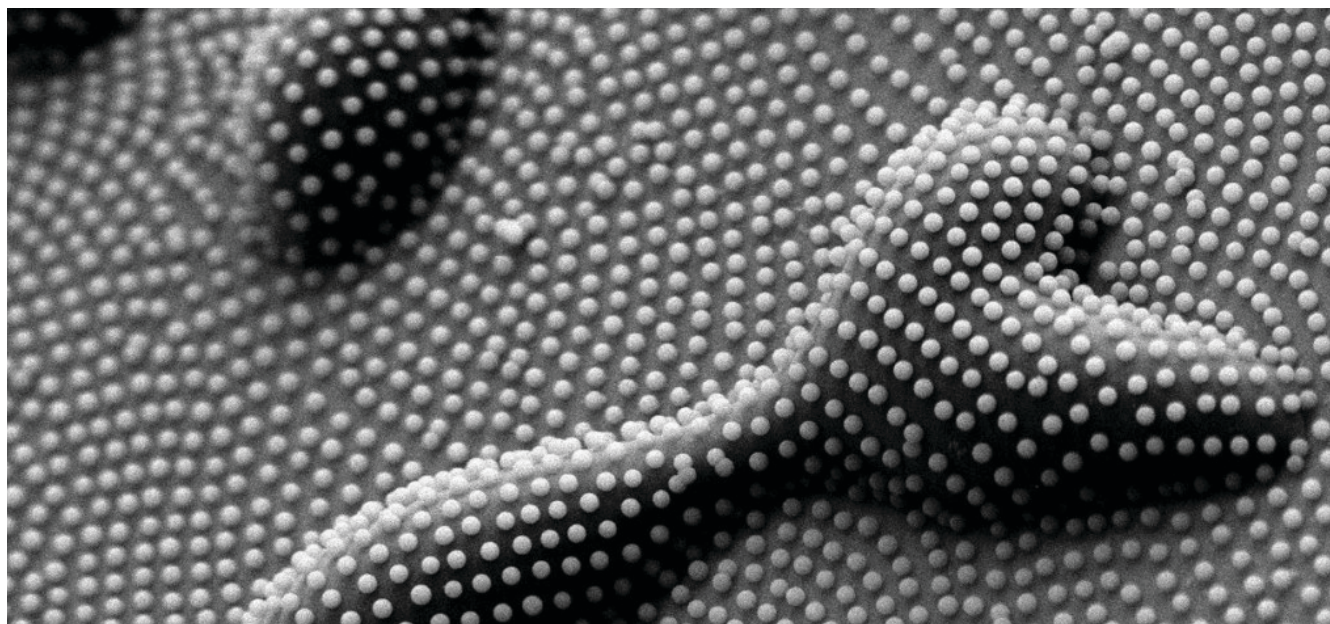
te no solo modelar superficies curvas, sino también afrontar el desafío que hasta entonces representaban las superficies irregulares.

Esto permite una adaptación a la topografía específica de cualquier superficie, tanto a escala micro como macro.

Sus posibles aplicaciones? Infinitas! En este momento el equipo está trabajando en el desarrollo de superficies auto-limpiantes, anti-reflejos, y antihielo, entre otras. Imagínalas aplicadas a aviones, coches, rascacielos, y paneles solares, entre otros. La posibilidad de imprimir sobre otros materiales una superficie de polímeros con propiedades especiales permitirá dotar de dichas cualidades a cientos de objetos de nuestra vida cotidiana: una carretera que no se congela en invierno? rascacielos con cristales auto-limpiantes? son solo algunas de las posibilidades de una lista interminable.

Otros posibles desarrollos a investigar son su aplicación al campo del trazado óptico de circuitos, la bioingeniería, y los estudios de detección por imágenes.

Hasta ahora los microchips han seguido patrones de diseño planos: ¿que pasaría si el desarrollo de esta técnica les permitiera adquirir una nueva dimensión? ¿cambiarían nuestros ordenadores para siempre, y nuestros móviles? Sólo hay que sentarse a imaginar hasta que la tecnología nuevamente nos sorprende.





“Desde el **papel** comienza
la **pre-prensa**
y el **diseño editorial**”





NOTA: Recuerda siempre consultar
con la imprenta o la editorial
el corte máximo del papel
de acuerdo a tu diseño.

Nubardo Coy



ÍNDICE	Prologo.....	4
	Presentación.....	7
●	1 - El papel y los tamaños ISO.....	9
● ●	2 - Recorrido visual de los elementos.....	35
● ● ●	3 - El diseño de la retícula.....	41
● ● ● ●	4 - Aspectos esenciales de la retícula.....	65
—	5 - Los elementos del diseño en la retícula.....	89
●	6 - El Folio.....	103
● ●	7 - Tipografía.....	109
● ● ●	8 - La alineación y tabulación en el texto.....	127
● ● ● ●	9 - Interlineado.....	131
— —	10 - Signos de corrección.....	135
●	11 - Anatomía de un libro.....	141
● ●	12 - Colofón.....	145
● ● ●	13 - ISBN. Depósito legal.....	147
● ● ● ●	14 - Imposición o compaginación de páginas.....	149
	Problemas de una publicación grapada.....	164
	Montaje de portadas.....	166
	Cálculo del lomo.....	168
	Signados.....	169
	Engomados de portadas.....	170
	Técnicas de encuadernación.....	178
— — —	15 - Sustrato y tintas.....	187

La cuatricomía o CMYK.....	192
Pruebas en pantalla para usuarios daltónicos.....	198
Tramados, lineaturas y angulos de tramas.....	199
Tramas estocásticas / PostScript.....	201
LIP / DPI.....	202
Película negativa y positiva.....	203
Guías y barras de impresión.....	204
Barnices de Sobre impresión.....	206
Sistemas de impresión.....	208
Gestión del color.....	209
Sistema de impresión Offset.....	210
Planchas y tintas para litografía offset.....	212
Trapping.....	214
Ajuste de niveles para imágenes.....	216
Formatos de imágenes para imprenta.....	218
Corrección de imagen tramada.....	220
Full color a gris escala.....	222
La impresión. el troquel y el troquelado.....	224
Pasos de una publicación.....	228
Portafolios Nubardo Coy.....	230
Glosario de artes gráficas.....	242
Bibliografía.....	251



Este libro se terminó de imprimir el día 20 de junio de 2010 / En los talleres de Innovagrafía 72HRS C.A. / Se utilizó tipografía Palatino Linotype y Arial / papel bond 20 gr. y Sulfato 14. Con un tiraje de 500 ejemplares / Cracas, Venezuela.

Segunda edición actualizada: 2022 / Dr. Jorge F. Vodovic / Director Fundación Ediciones Clío / ORCID:<https://orcid.org/0000-0001-8148-4403>

