

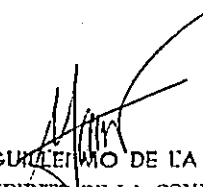
870131

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE GUADALAJARA  
I N C O R P O R A D A A L A  
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO  
ESCUELA DE ARTES PLASTICAS

tipografía  
**ARQUITECTURA**

**TESIS PROFESIONAL**

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE  
LICENCIADO EN DISEÑO GRAFICO  
PRESENTA  
ALMA TERESA ROBLES INIGUEZ

  
ARQ. GUILLERMO DE LA TORRE  
PRESIDENTE DE LA COMISION  
REVISORA DE TESIS

  
ARQ. y Ma. GUILLERMO DE LA TORRE  
DIRECTOR  
ESCUELA DE ARTES PLASTICAS



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

GUADALAJARA, JAL.  
JUNIO 1989



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## INDICE

Introducción	vi
CAPITULO I	1
Planteamiento problema	2
Objetivos	9
Metodología	11
CAPITULO II	13
Recopilación de información	14
1. Código de Comunicación	15
2. Qué ve el ojo	18
3. El diseño como señalamiento	21
4. Letras en la Arquitectura	25
5. Historia de la Tipografía	27
6. Relación tipografía-Arquitectura y época	46
7. Relación tipografía-Arquitectura: criterios	58
a. Expresividad	62
b. Legibilidad	63
c. Visibilidad	64
d. Diseño de Letra	65
e. Diseño de palabra	66
f. Espacio	70
g. distancias de observación	73

CAPITULO III	75
Análisis de la Investigación	76
CAPITULO IV	79
Ejemplos	80
Bibliografía	96
"Manual de Tipografía y Arquitectura"	

# INTRODUCCION

El diseño es básico en casi todo lo -- que hacemos. Hay diseño en actividades comunes y que efectuamos día a día. "Un plan de acción con un propósito determinado", es una definición satisfactoria de diseño, a lo que debemos agregar el concepto de creatividad.

La creatividad sugiere nuevas y mejores formas de llevar a cabo una acción con un propósito determinado. Cualquier diseño, es así, tanto funcional como expresivo.

Una imagen que vale por mil palabras, debe ser una buena imagen. El concepto visual de un esqueleto a la imagen o figura gráfica. Cada elemento debe de dar un carácter a la forma, la cual claramente muestra su función dentro de la imagen.

Palabras y números, como partes de la imagen, son también sujetos de diseño visual. Desde que en vistos como leídos, la forma en que aparecen en la imagen no son menos importantes que lo que dicen o transmiten. Su propósito es argumentar el signi

ficado de estos elementos de la imagen, la cual requiere identificación de orden para ser encendido; así, pues, sirven para completar la imagen como exposición gráfica. Desde que el propósito general es visualizar ideas, las palabras o números deben estar apropiadamente subordinados. Deben simplemente identificar y cuantificar la figura, no restarla u opacarla. Sin un diseño bien cuidado, los elementos de la imagen pueden desbaratarla o no transmitir ningún mensaje.

En una palabra, podemos particularizar que todas estas indicaciones atañen al diseño gráfico, el cual, ha sido objeto de una larga y rica historia a través de los años.

Desde los tiempos prehistóricos la gente ha buscado caminos para expresar de manera visual, ideas y conceptos, para establecer sus conocimientos en una forma gráfica y además dar orden y claridad a la información. A través del tiempo, y del curso de la historia, estas necesidades han sido satisfechas por personas diversas incluyendo-

escribanos, impresores y artistas. No fue sino hasta 1922, cuando el sobresaliente diseñador de libros William Addison Dwiggins acuñó el término diseño gráfico, para describir a aquellas actividades en las que el individuo aporta un orden estructural y una forma a la comunicación visual.

Sin embargo, el diseñador gráfico contemporáneo es heredero de distinguidos antecesores. Los sumerios, quienes inventaron la escritura; los artesanos egipcios quienes combinaron palabras e imágenes en manuscritos de papiro; los iluminadores del medievo; y los impresores y compositores del siglo XV, quienes diseñaron los primeros libros impresos europeos; todo esto viene a ser parte de una rica herencia e historia del diseño gráfico.

La crónica del diseño gráfico ha sido escrita, en el conocimiento de que, si nosotros entendemos el pasado estaremos más capaces de continuar un legado cultural de la bella y efectiva forma de comunicación. Si ignoramos este legado, corremos el ries-



go de ignorar los valores humanos y sus necesidades y perdernos en la oscuridad.

Es así, pues, que el diseño gráfico -- cumple con necesidades estéticas, leyes de la forma, exigencias del espacio bidimensional, que se expresa en semiótica, en formas geométricas, etc., en una palabra es relevante. Y, si este diseño no evoca simetría o asimetría y no coopera como instrumento - al servicio de la comunicación, no puede decirse que es buen diseño. El diseño gráfico como consecuencia, viene a resolver un problema, un problema de tipo visual en el que nos evocaremos primordialmente a la tipografía, de la cual se vale el diseñador gráfico para transmitir mensajes a través - del buen conjunto de ésta.

El indiscriminado uso de caracteres o tipos de letra, patrones geométricos o formas abstractas son usados generalmente sin sentido y su función se remite sólo como vehículo de auto expresión. Por otra parte, si tomamos en cuenta las reglas visuales, - estaremos en el camino de expresar la esencia de la idea o la función.

Los señalamientos son elementos integrantes tanto de una funcionalidad como de una composición. Son elementos gráficos -- que destacan en todo el ambiente en el que se ubique.

Hace 25 mil años el hombre primitivo, mediante signos, flechas y dibujos en piedra, pretendió crear una conducta con sus congéneres, haciéndoles saber dónde había determinada cosa.

Con el advenimiento del alfabeto, los mensajes publicitarios adoptaron formas escritas. Al crecer la población surge la necesidad de crear señales debido a los problemas de comunicación visual. Es una necesidad que ha creado una evolución en el diseño gráfico. El estilo de un rótulo puede ser, por tanto, nota clave en la escena.

La fluidez en la expresión visual se deriva no sólo de la experiencia práctica sino también del conocimiento y del entendimiento del mismo lenguaje y de los principios que rigen su uso, Los arquitectos y -

diseñadores gráficos, tienden así mismo, a la vinculación, ya que un rótulo debe de estar bien diseñado para que se identifique con la naturaleza del edificio.

Los proyectos de arquitectura son modelos gráficos de organización y programación de edificios, plantas, espacios, superficies, etc., al complejo significativo gráfico, a través del cual se plasman las circunstancias espaciales, le corresponde un significado. Esto representa al mismo tiempo, la reunión de diferentes sistemas de signos.

En el intento de representar la percepción subjetiva del espacio por parte del habitante de una ciudad se precisa a reunir, en primer lugar, la vivencia de la ciudad, de sus caminos, sus márgenes, sus distritos, sus puntos nodales y sus elementos característicos en un sistema de signos. Es así, como se debe proceder a poder encontrar la vivencia del movimiento que tiene el lugar en ese medio ambiente.

Un sistema de signos hecha por un diseñador, debe ser capaz de proyectar vivencias ambientales.

Consideramos por tanto, que de entre los varios roles jugados por la Arquitectura uno de ellos es de índole comunicacional.

Si consideramos que la Arquitectura forma parte de los distintos lenguajes artísticos y, en definitiva, si creemos que el objeto arquitectónico debe ser considerado como un mensaje capaz de ofrecer un cierto tipo de información, seguro que podemos afirmar que es posible aplicar a la arquitectura el mismo instrumental lingüístico-semiológico ampliamente utilizado ya para analizar los distintos lenguajes comunicativos de los que se vale el hombre. Así, pues, la arquitectura, en una de sus dimensiones, constituye un verdadero lenguaje capaz de ser tanto un medio de comunicación social como un medio de autocomunicación.

Por lo tanto, la comunicación visual toma parte en la arquitectura, en la que la

condición fundamental es la exactitud de in  
formaciones, objetividad de las señales, en  
resumen la ausencia de falsas interpretacio  
nes.

# CAPITULO I

# PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Toda persona que pasea por las calles de una ciudad cualquiera, se dará cuenta de la extraordinaria proliferación y de la presencia de toda clase de comunicados que llaman su atención. De las señales de tránsito, de los carteles publicitarios, de los rótulos, de las fachadas de los edificios; las ciudades han llegado a ser un verdadero soporte para obligar, manifestar y divulgar por medio de comunicados de índole visual.

La brutal cantidad, sumado a una arbitrariedad en la colocación e interrelación de los diferentes mensajes gráficos -especialmente los de carácter comercial-, son una muestra de la grave polución o contaminación, la visual, que afecta tanto al individuo como al medio en el que se desenvuelve.

No existen estudios acerca de la concordancia entre la tipografía y la arquitectura, por eso el caos en la comunicación visual.

Ahora se ha empezado a tomar en cuen-



ta el problema de la orientación, de la importancia de la vivencia, del ambiente ya sea a nivel simbólico o práctico. Hasta -- nuestros días el trabajo de calles se había dejado a menudo en manos de los ingenieros de ferrocarriles; ahora, se plantea la posibilidad de dejar esto a cargo de un urbanista; luego la calle se llena de edificios, y si los edificios son comerciales o públicos se llenan de letreros, entonces, surge la pregunta, cómo se regula o reglamenta qué tipo de letrero, tipografía o tamaño es el acorde con el edificio, y en conjunto con la calle?

Muchas construcciones no alcanzan más que a autodefinirse como "edificios", ya -- que no hay compatibilidad entre el gráfico y aquél.

En la rotulación, una buena práctica -- puede producir un trabajo gris, y aunque -- puede elevar el nivel general en ciertos aspectos cabe que dé como resultado una conformidad tan repetitiva como para ser totalmente desmoralizadora en un aspecto; la con

tribución que la inscripción puede aportar al edificio debe ser preferido a lo ordinario y bueno, sino que hay diversos medios para infundir vivacidad a un trabajo bien hecho.

Los clientes expresan vagamente esta necesidad en su petición de "hacer algo diferente", lo cual bien puede convertirse en una invitación a la autoindulgencia por parte del diseñador y como consecuencia, una no muy buena entre ambas.

Por otra parte, siempre existe el peligro de que la concentración de el diseño de letras conduzca a una visión más angosta, pero, cómo se instalan en los edificios, cómo se relacionan con las calles, e incluso su cantidad son cosas tan importantes como su forma.

El impacto de los logotipos, de las cadenas de almacenes sobre las calles principales de las pequeñas ciudades es una postura democrática: los comerciantes los piden por razones comerciales, y la mayoría

de las veces, el cliente no se incomoda ante esto.

El campo de la rotulación pública tiene su propio registro interno de innovación, y la actual integración de arquitectos y diseñadores gráficos en las prácticas mixtas debe favorecer una aproximación más fructífera.

Si la rotulación pública tuviera tan sólo un tamaño mayor de tipo, poco podría haber en ello que suscitara nuestro interés, sin embargo, aparte de la cuestión de la dimensión extra, es evidente que hay una serie de relaciones diferentes que explorar. Edificios y personas, constituyen el marco de referencia, debido a que técnicas y materiales se mezclan a menudo, y que tantos autores de este tema son diseñadores de letras, la dificultad de idear una estructura para el análisis del tema que evitada en el pasado afrontándola en base al estilo de letra.

Sin embargo, poco a poco se puede de--

cir de este método acerca de las formas que abundan y sólo puede ofrecer un interés general al arquitecto, y en definir la relación entre rotulación y edificios o sus inmediatos alrededores, cabe establecer una estructura válida.

Y es que, el arquitecto, con un cúmulo de problemas que tiene que resolver, trata de resolver los de diseño gráfico al final, en cambio el diseñador gráfico, lo considera desde un principio.

Tal como Oscar Olea escribe en su libro "El arte urbano", "La basura visual y el rostro festivo de la publicidad se combinan para crear este grotesco espectáculo -- que vivimos con la misma adaptabilidad con que respiramos o reducimos día a día nuestro espacio vital, pero, ¿Cómo puede el diseño conformar la sensibilidad colectiva en medio de miles de anuncios, letreros, etc., que compiten con él? No se puede continuar agregando más objetos-diseño en el ámbito urbano porque éstos acaban por no verse..."

Esto es verdad, y también que deben es  
tos criterios ser considerados por el dise-  
ñador gráfico para el, éxito de su obra.

## OBJETIVOS

- 1°. Relación funcional y estética de tipografía y arquitectura.
- 2°. El carácter de la letra relaciona en uso, moda, época; la arquitectura también mantiene una relación una moda, época, costumbre.
- 3°. La arquitectura es funcional, pero dentro de su funcionalidad, tiene complejidades que requieren ser auxiliadas por las indicaciones que da el Diseño Gráfico.
- 4°. Los edificios de trabajo múltiple tienen el peligro de contaminación visual de tanta identificación.
- 5°. Los edificios de trabajo requieren de una personificación e identificación.
- 6°. La publicidad y la imagen corporativa buscan la repetición o multiplicación, marca o símbolo, lo cual repercute en cierto tipo de tapicería que puede formar parte de la Arquitectura.

# METODOLOGIA



Como resultado de lo anteriormente señalado, se llegó a una serie de conclusiones, las cuales, se encuentran respaldadas por las fuentes de información que han sido señaladas y que dan el siguiente orden, el cual, nos llevará a una mejor comprensión del tema.

1. Códigos de Comunicación.
2. Qué ve el ojo.
3. El diseño como señalamiento y como anuncio.
4. Letras en la Arquitectura.
5. Historia de la tipografía.
6. Relación de tipografía con la época de la Arquitectura.
7. Relación tipografía-arquitectura criterios.

## CAPITULO II

**RECOPILACION  
DE  
INFORMACION**

**I.**

**CODIGOS DE  
COMUNICACION**

Obtenemos nuestra información a través de los cinco sentidos y de éstos sólo el -- gusto carece de interés para nosotros como diseñadores. La consideración de los demás nos mueve a comprender que podemos orientar nos por el olor, por ejemplo al acercarnos a alguna fábrica de chocolate, que podemos ser desviados de una zona por un cambio de textura bajo el pie, y responder al sonido de la música en una tienda efectuando compras impulsivas. Sin embargo, la visión, es el canal de todos los demás.

En realidad, las señales visuales van desde lo implícito a lo explícito, y los arquitectos diseñadores de nuestros espacios emplean una gama de dispositivos en la primera categoría con significados tradicionales y por tanto bien comprendidos y que también tienden a la vinculación cultural.

Todo país tiene su propio léxico popular de señales mudas, y un diccionario de convenciones visuales, en los que existe -- una información concreta. Por ejemplo, las calles necesitan de nombres para que poda--

mos referirnos a ellas.

Todo esto debe de estar señalado expli-  
citamente, y para esta tarea se emplean di-  
versos sistemas de signos gráficos. (Fig. 1).

Algunos de estos son símbolos auténti-  
cos no pictóricos, representantes de ideas-  
bien establecidas por el uso común, tales -  
como el signo "Prohibido el paso". Los pro-  
gramas representativos o iconos, podemos --  
leerlos sin tener que aprender unos códigos  
tan abstractos y a menudo arbitrarios, aun-  
que incluso ellos pueden requerir un cierto  
descifrado. Cuando son lo bastante obvios-  
como para ser comprendidos en el acto, sir-  
ven a un propósito útil.

Sin embargo, disponemos de una gama mu-  
cho más flexible de símbolos. Se han necesi-  
tado unos cuatro mil años para evolucionar  
a partir de estos métodos pictográficos  
de comunicación, los cuales reciben el nom-  
bre de alfabeto. (Fig. 2)



1

ABC 125&

2

**2.**

**QUE VE EL OJO**

La escena urbana del mundo de hoy, se caracteriza como una jungla, sobrecrecida, malformada, un producto del crecimiento no planeado. La multitud de signos edificios, etc., asaltan día a día los sentidos.

Una ciudad está más allá del concepto como conjunto de calles, caminos, restaurantes, etc. (Fig. 3) El movimiento rápido -- del ojo va del pilar al poste, del cielo al pavimento. No existe ni forma, no orden ni composiciones y acuerdos diseñados a hacer que el ojo reaccione de una manera lenta.

Pero, de entre la estandarización y el caótico urbanismo presente, existe un punto de interés común... los signos, los que son necesarios en innumerables caminos. Su misión es cumplir con una función social o -- con una necesidad económica.

Los signos, son una responsabilidad de equipo: el arquitecto, el diseñador y el urbanista, adjunto con la autoridad local. Juntos, ellos pueden planificar los caminos en que luciría una ciudad moderna.





El propósito de esta información es relacionar los signos de nuestro tiempo con la cultura del siglo veinte, así como su planificación; y lo que es más importante: ENFATIZAR LA RELACION DE LETRA-EDIFICIO, -- con la gente, la ciudad y con los espacios abiertos. (Fig. 4).



4

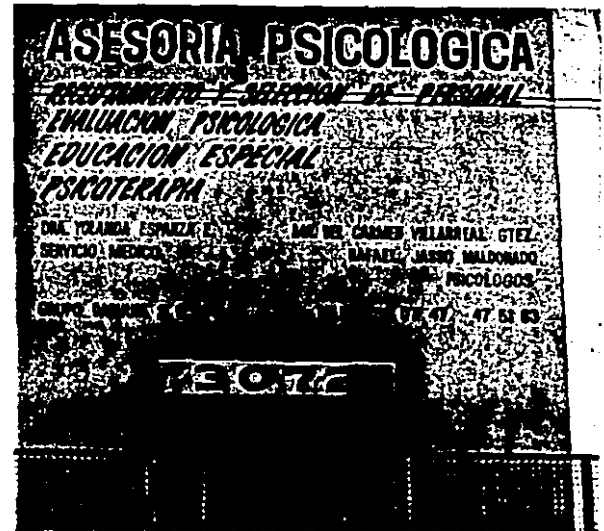
**3.**

**EL DISEÑO COMO  
SEÑALAMIENTO**

F. Faura, menciona en su libro -La Historia de la Publicidad- los siguientes criterios:

"Entendemos que el diseño gráfico toma parte activa en la elaboración de anuncios, formando parte de la publicidad y es cosa sabida que la publicidad tomada como ciencia, estudia el procedimiento más adecuado para la divulgación de ciertas ideas o conceptos. Por lo tanto, diremos que la publicidad es difundir una idea.

Ahora, si en el texto la llamada es importante, no lo es menos la ilustración, el dibujo. Y cuán difícil es ver destruir bocetos, trazos, dedicación y desesperación, a veces, al comprobar que las manos no aciertan a plasmar la idea que nació en la mente. Es por esto que el diseño gráfico es tarea difícil si de verdad se busca el éxito del anuncio que repercute en el éxito de la publicidad".



5

De antemano se tiene en cuenta de que un anuncio, efectuado solamente a base de textos lleva consigo un tanto por ciento negativo muy considerable; es muy posible que su mensaje se pierda en el vacío. (Fig. 5,6).



6



7

Por el contrario, un buen diseño, - que conjugue tanto gráfico como texto, capta inmediatamente la vista y la atención. (Fig. 7).

La incorporación de letras dentro del patrón arquitectónico de un edificio, ha sido práctica de una larga y honorable historia.



8

La tradición de la concepción de letras como parte intrínseca e integral de la arquitectura es ejecución relevante en nuestros días. (Fig. 8, 9) Es tiempo, entonces, de examinar cómo ha sido usado en el pasado para indicar cómo puede ser usada en un edificio ahora.



9

4.

LETRAS EN LA  
ARQUITECTURA

Esta recopilación de información no -- tiene ejemplos exhaustivos; la selección ha sido de modo personal y ha dependido de -- aquellos que se han encontrado interesantes.

Los ejemplos han sido escogidos para -- ilustrar las diferencias de la forma de la letra, de los requerimientos y preferencias de la arquitectura, y de los materiales; y con esto, examinar cómo la letra se relaciona con la arquitectura y con los materiales.

Esta investigación está referida primordialmente a los aspectos visuales, arrancados primeramente de las primeras relaciones de letras y arquitectura.

Los romanos fueron los primeros en -- usar tipografía en un sentido verdaderamente arquitectónico.

Entre las épocas del Imperio Romano y el Renacimiento, la tipografía fue apenas usada "arquitecturalmente"; duramente se pudo incorporar en frescos, mosaicos, esculturas y demás parte del diseño. Al pasar el

Renacimiento, con su amor y práctica por lo antiguo, pasa para usarse con la arquitectura.

La idea de usar tipografía en una escala monumental, fue revivida y la manera en que fue usada y las letras puestas fueron realmente creativas. Esta tradición fue -- practicada entonces no sólo por los renacencistas, sino también por los arquitectos -- del Barroco y los Neoclasicistas. (Fig. 10)



10

5.

# HISTORIA DE LA TIPOGRAFIA



En las primeras eras de la civilización la facultad de leer y escribir era sólo propio de algunas clases. En nuestros días esto ha cambiado y lo que antes era -- parte de la clase privilegiada hoy, es compartido por todo el mundo.

Asimismo, nuestro alfabeto ha requerido de cambios y la presentación del mismo -- en diferentes formas y tipos ha sido consecuencia de un desarrollo tecnológico que -- forma parte de toda sociedad. Los rasgos -- se han ido simplificando, al grado que hoy -- en día la escritura resulta sencilla y cómo da, (Fig. 11) con objeto que pueda ser captada rápidamente.

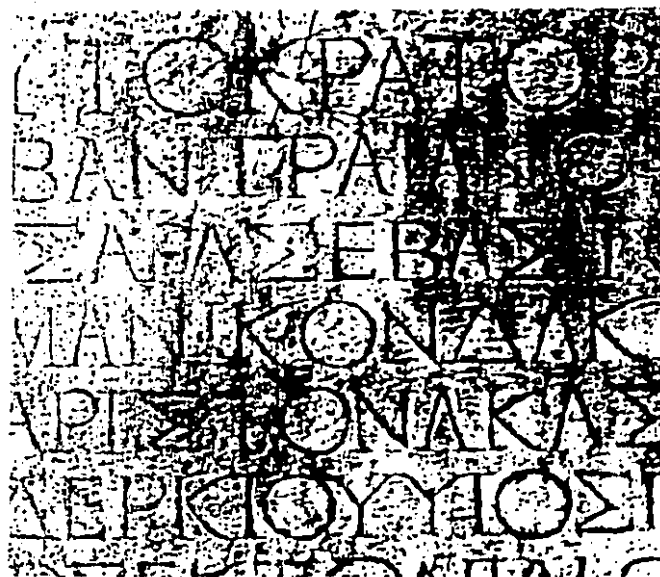
The image shows two large, bold, black letters, 'A' and 'B', positioned side-by-side. The 'A' is on the left and the 'B' is on the right. Both letters are rendered in a simple, sans-serif font with thick strokes and no serifs.

La palabra alfabeto está formada por una combinación de los nombres de las dos primeras letras, y es notable que el orden establecido en el siglo XIV a.C. sea casi el mismo que el actual.

La introducción del alfabeto en Grecia fue atribuida por Herodoto. Los griegos influenciaron geometría en las formas y orden en la disposición de éstos. La inquietamente griega buscó en la escritura el orden y la perfección de otras ocupaciones filosóficas, y es, para el moderno diseñador, un acto de humildad contemplar lo que los griegos produjeron. Y cuando sus vecinos, los romanos, abandonaron la phi griega, la theta y la khi, cambiaron la  $\xi$  por la S, la  $\Delta$  por la D e introdujeron la G, se hizo por fin reconocible el sistema que empleamos nosotros y al que con razón llamamos alfabeto latino.

Aunque ocasionalmente los griegos dieran a sus letras rasgos terminales o serifs después de la primera mitad del siglo IV a. C. (Fig. 12) fueron diseñadores romanos quienes desarrollaron la forma que algunos-

gustan considerar como la marca distintiva del estilo humanístico, en contraste con el mecanicista palo seco.



Fue el esmero romano al dibujar las letras en la piedra antes de tallarlas, lo que estableció la forma serif como norma para todo un milenio. (Fig. 13)

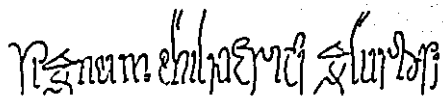


13

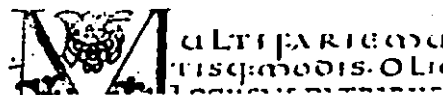
Su vigor es especialmente notable en las letras con un trazo transversal, como la A, la E y la S, en tanto que el resorte de las curvas nunca es flácido ni mecánico.

Se suprimieron rasgos (la B se convirtió en b), se redondearon ángulos (la M pasó a ser m), y otros rasgos se cerraron (la E se transformó en e). Las nuevas formas adquirieron a su vez los rasgos que hoy consideramos tan útiles como trazos ascendentes y descendentes de bdfghijklpqty.

Petrarca se quejaba de que la escritura no era clara, (Fig. 14) recurriendo así los eruditos italianos, a buscar los manuscritos carolingios. (Fig. 15)



14

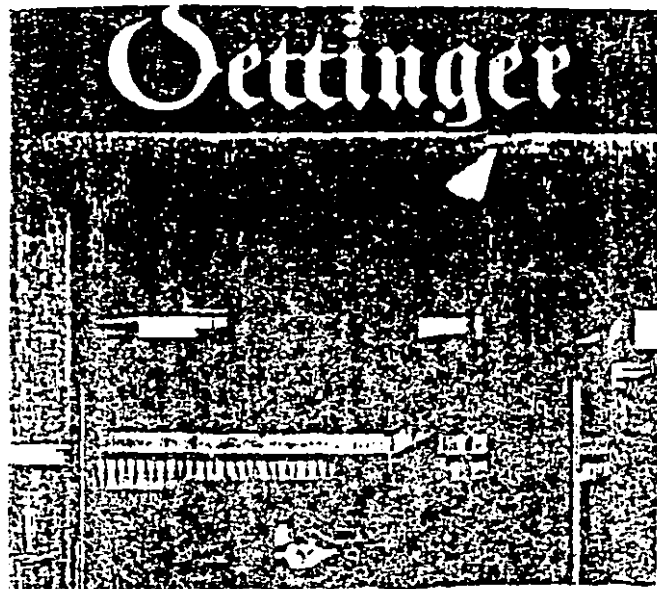


15

Hay pruebas convincentes que permiten citar a Coluccio como el inspirador y a Poggio Bracciolini como el diseñador de la escritura Humanista en su forma romana o vertical, probablemente hacia 1406, y a Nicolo Niccoli como diseñador de la forma itálica o inclinada, seguramente hacia 1423.

En Alemania, el panorama era muy diferente. La Gótica estrecha, se convirtió en fábrica de la cultura alemana. (Fig. 16)

Gutenberg imprimió su primer libro a principios de la década de 1450, aunque la escritura humanística de Poggio no fue convertida en tipos hasta más tarde en el mismo siglo. No fue pues el tipo de Jenson de 1470 el que consiguió inmediata difusión, sino el de Griffo en 1499, debido a su asociación con el editor Aldus Manutius. Albrech Dürer, en 1525, daría paso al diseño de un sistema modular para la construcción del tipo gótico. (Fig. 17)



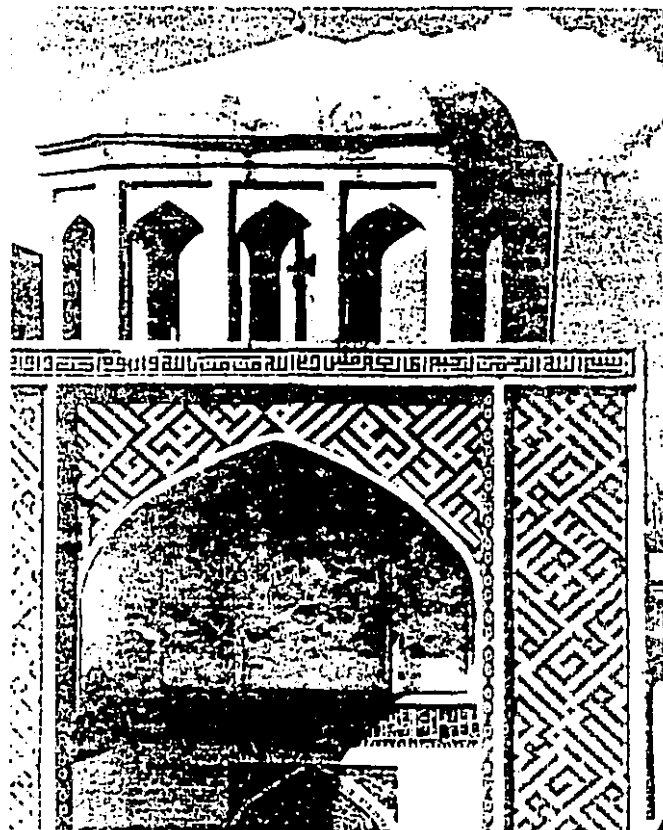
16



17

Jack Kinnair, cita en su libro "El Diseño Gráfico en la Arquitectura": Los tipos árabes, por coexistir con una tradición caligráfica todavía floreciente, han de incluir unos veinte ligados, mientras que los artistas disfrutaban de muchos más. Es posible que la flexibilidad de diseño conferida por los actuales sistemas de fotograbado y transferencia en seco nos devuelva parte de la libertad de que disponíamos antes de inventarse la imprenta.

En los países musulmanes, donde las mezquitas son lugares de enseñanza, así como de plegaria, la repetida exposición de la palabra "Alá" y de fragmentos del Corán asumen la función de una liturgia ambiental. En la Fig. 18 el arabesco del arco está compuesto por el nombre del profeta y su yerno Alí, y las franjas verticales que flanquean el arco contienen la invocación "Alabado sea Dios"



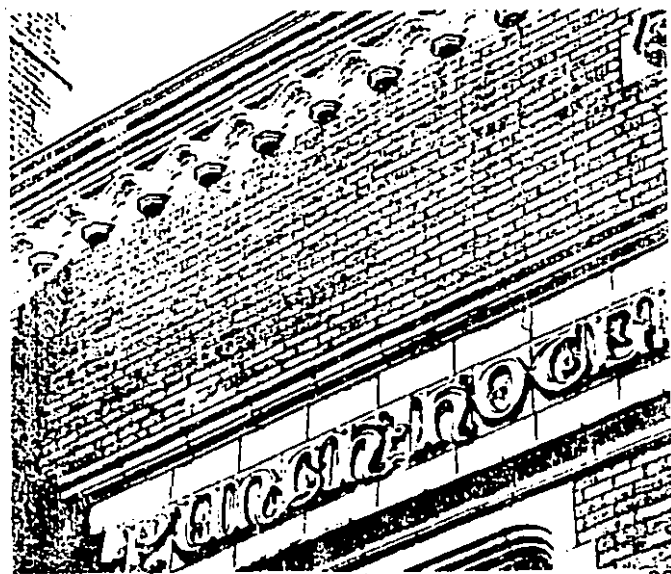
Al estilo renacentista siguió el Barroco (Fig. 20), que se caracteriza por el predominio de las líneas curvas y una gran libertad, determinante de una desintegración de las formas clásicas.

El ornamento en el diseño textual, está compuesto por las curvas de la S y C y -

ABCDEFGHIJK  
abcdefghijklmn

19

de las formas derivadas de la naturaleza.



20

La excelencia de los tipos de imprenta del Quattrocento los estableció como normas duraderas, como habían hecho las monumentales mayúsculas romanas antes que ellos, pero no fue el único estilo que derivó del patrón carolingio. En Francia se convirtió en lo que llamamos Gótico y que hoy se asocia más generalmente con Alemania. Aunque su forma ha sido comparada con el estilo contemporáneo de construcción, se trata de un paralelismo totalmente adventicio; lo sorprendente es que los arquitectos no hubieran hecho mayor uso de las letras con arcos puntiagudos. En Inglaterra, la escritura Carolina que el carácter de la caligrafía medieval es evidente en muchos tipos de hoy. Cabe observarlo en el sombreado de trazos de grueso a delgado, y se puede decir, que tanto, que la modulación del grosor de la línea es primariamente un accidente histórico.

No cabe duda de que tanto los serifs como el sombreado pronto llamaron la atención de los diseñadores como elementos de gran potencial. Los serifs obligan a un

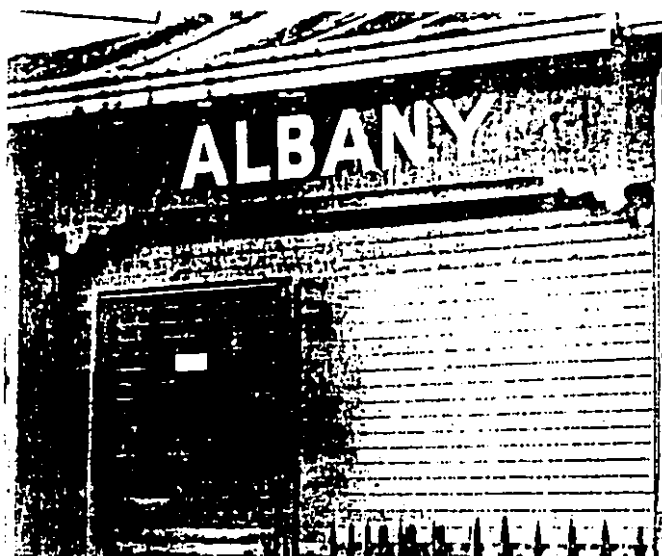
cierto espacio entre letras verticales tales como la i y la I, que de lo contrario se juntarían y darían a las palabras una textura desigual.

Fue transformada en la llamada Winchester, recia y clara. La estrecha escritura francesa y la ancha inglesa de este período fueron las precursoras de preferencias que han sobrevivido hasta hoy, cualesquiera que haya sido los estilos subyacentes.

En el siglo XVI, los caracteres escritos parecían ya los tipos que más adelante serían llamados Modernos, nombre que se mantiene obstinadamente vigente. La familia de letras que surgió de ellos conservaría la elegancia de los originales, pero aunque esto tiene su lugar en letreros, hay que decir que las Modernas tuvieron una influencia nociva en los textos, se observó al cabo de una década más o menos de la aparición de trabajos de Bodoni (Fig. 19), cuando una prueba efectuada en París por Ann demostó que era "varios grados menos legible que Garamond".

Típicamente, la Inglaterra del XVIII - prefirió un estilo menos riguroso.

La más importante fue una letra románticamente primitiva sin y con "los trazos - finos, del mismo tamaño que los gruesos". (fig. 21)



El estilo llano cautivó a los ingleses y al cabo de quince años se usó en posadas y capillas, en las casas de los ricos y las tiendas por ellos patrocinadas.

El Sans era un estilo de letra que sólo podía desarrollarse mediante adición de un serif similarmente uniforme, y lo sucedió una letra de trazo de adorno, llamada - Slab Serif. La Sans serif fue publicada en 1816 como Egipcia, y la Slab Serif en 1815 - como Antiqua. Hoy llamamos Egipcia a la segunda y Sans o seco a las letras sin serifs, aunque la Grottesque es preferida en la Europa continental y la Gótica en América. Casi con toda certeza, ambas originaron como letras arquitectónicas antes de ser adoptadas por fundidores de tipos.

Con la Revolución Industrial, la tipografía tuvo también cambios, en los que la época requirió que esos signos fueran transformados en formas visuales abstractas, las cuales proyectaran la fuerza a través de -- formas concretas y contrastadas. (Fig. 22).

21



**BERT**

22

En este tiempo surgen tres innovaciones: (Fig. 23,24,25).

1. "fat faces" - en las que se incrementó el contraste y el peso.
2. "antiguas" - entre ellas las Egipcias.
3. "sans - serif" - cuya característica -- más obvia es la ausencia de serifs.

**DUDON**

23

**TIOR**

24

**a w**

25

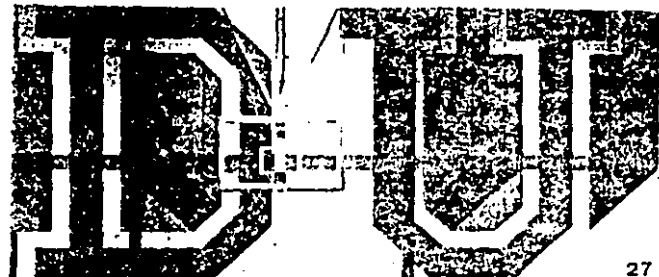
Modernas Sans y Egipcias, con el tiempo, sus grandes campos se llenaron de frutos y flores y perdieron la negrura que había inducido a un indignado francés a compararlas con niños. (Fig. 26)

Antes de producirse el declive de las Egipcias, escapó una variante que, desde entonces, ha conseguido un status inverosímil. Primero, las esquinas redondas fueron recortadas de modo que una O se convirtió en un octágono, y así retocada se agregó al catálogo de especímenes de tipos como la Greca. En este período, el de principios a mediados del siglo XIX, los tipógrafos norteamericanos importaban tipos de Europa (aparte de crear los suyos y copiar de sus rivales), y las Grecas encontraron un hogar predispuesto en la mentalidad mecánica del Nuevo Mundo.

También se prestó atención al palo seco y hoy, ya sea como Sans o como Egipcia, ha pasado a la historia como parte de la imagen norteamericana.



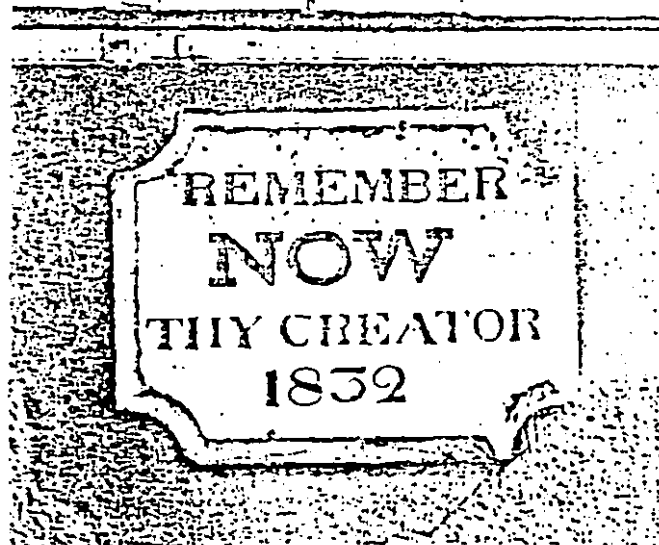
Así como las condensadas Sans y Egipcia fueron diseñadas para encajar en las carteleras teatrales de largo formato, los recios hombros de las Grecas parecen haber sido diseñados en previsión de adornar los torsos de los futbolistas universitarios. (Fig. 27) La Greca es hoy tan americana como el logotipo de la Coca-Cola.



27

En la Inglaterra Victoriana las letras Slab Serif egipcias se amoldaban perfectamente a los edificios de este periodo, en los que encajaban con las formas de las repisas de las ventanas y los cordones. (Fig. 28).

Las vueltas eran cortadas sobre el chaflán, para dar una impresión de perspectiva y así incrementar el aparente grosor. Su geometría es a menudo ingeniosa aunque a veces un tanto violenta, y cabe preguntarse si no fue el mero reto intelectual que constituía para los artesanos lo que le dió tanta popularidad en Francia. Esta técnica sería aplicada más tarde a otros muchos estilos de letras.



28

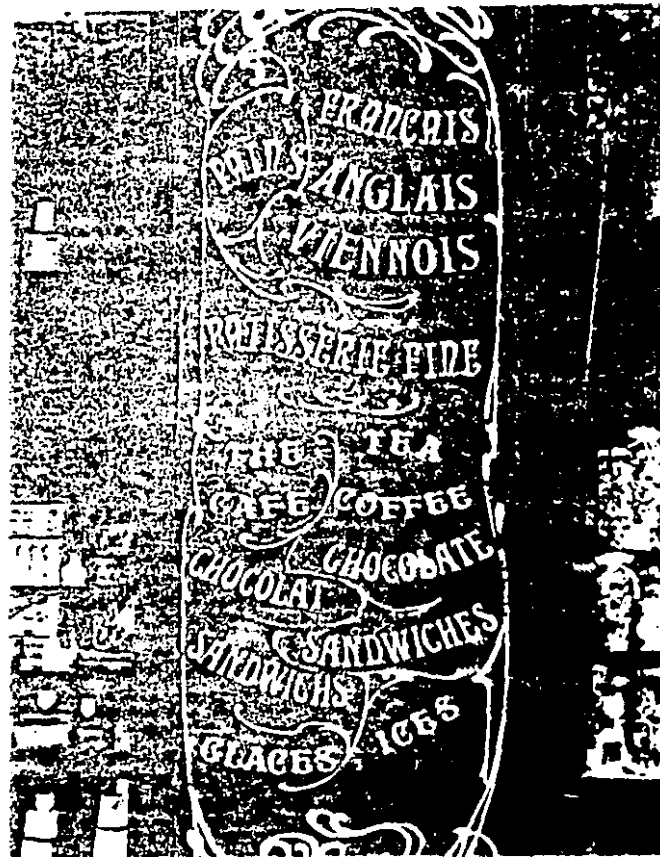
En 1830, habían sido creadas las principales corrientes de estilo.

Lo irónico es que, en tanto que los arquitectos del XIX solían utilizar tipos planos de letra en sus edificios, los ilustradores dibujaban letras como objetos tridimensionales, construyéndolas a partir de materiales tan diversos como ladrillos, frutas, animales y edificios en ruinas. Los ilustradores continúan todavía con ello y se les han unido fotografías, pero sus invenciones quedan limitadas en su mayor parte a las revistas ilustradas y a aquellas situaciones que exigen novedades.

Al finalizar el siglo XIX y a comienzos del XX, aparecieron el Art Nouveau y, en Viena, la Secession. (Fig. 29)

Existe una inspiración común en el grado japonés en color, y particularmente en su uso del espacio y la asimetría.

Los aspectos que en ambos movimientos nos llaman la atención son el interés de --



los participantes tanto en el diseño fino - como en el aplicado, y su repudio de un estéril academicismo.

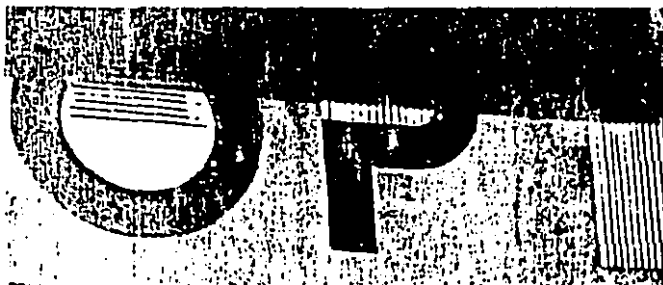
Su elegancia era un reflejo de esto, y su toque de erotismo un producto de la hipocresía burguesa.

Su influencia sobre los elementos gráficos de la arquitectura fue más pronunciada en la decoración de superficies que en la rotulación; los alzados de edificios - eran tratados como telas para vestidos femeninos, y le correspondió a Klimt, el pintor, y no a Wagner, el arquitecto, añadir un título característico a una farmacia vienesa.

La Secesión fue, inicialmente, un movimiento vienés de protesta, el Art Nouveau era un estilo internacional particularmente activo en Bélgica, Francia y Gran Bretaña. Degeneraría en el movimiento Artistic Printing, aunque por suerte éste dejó poca huella en el rotulado público. De Stijl fue a su vez una insurrección altamente intelectual contra el romanticismo del Art Nouveau.

En él y en el cubismo podemos ver los padres insospechados del más frívolo de todos los movimientos, el Art Déco de los años de la posguerra. Petulante y caprichoso, fue también elegante a su manera, y tuvo una motivación lo bastante vigorosa como para producir obras de una gran individualidad. (Fig. 30)

La letra de palo seco ha existido desde que han existido letras; las primeras inscripciones griegas y las romanas republicanas carecían de serifs, y algunas de las últimas rotulaciones de balastradas medievales también, y asimismo, siempre ha habido inscripciones primitivas que, suplemente, no tenían ningún trazo de adorno. Pero



nada de todo esto, pertenece a la familia - que reconocemos hoy como Sans, disciplinada por un siglo de pensamiento industrial.

No fue objeto de una atención rigurosa hasta 1913, cuando el Underground Railway - de Londres encargó a Edward Johnston el diseño de un alfabeto de versales para su uso exclusivo en los carteles con nombres de estaciones. (Fig. 31)

Tanto las letras de Johnston como las de Gill surgieron del movimiento inglés -- Arts and Crafts.

La historia se hizo eco de sí misma -- cuando apareció en 1926 la Erbar, y en 1927 la Kabel y la Futura. (Fig. 32).

ABCDEFGHIJKLMNOPQR

abcdefghijklmnopqrstuvw  
&£1234567890.,;:-!?'""/()

Sus rótulos de estación todavía funcionan a la perfección y atestiguan dos influencias: la escritura Winchester del siglo X, que él admiraba por encima de todo y que procedía a su vez de la Carolingia, y la antigua Caslon, derivada de las inscripciones republicanas romanas a través de la titulación arquitectónica de Soane.

FUTURA light  
FUTURA Light italic  
FUTURA Book  
FUTURA Medium  
FUTURA Medium Italic  
FUTURA Demibold  
FUTURA Demibold it  
FUTURA Bold  
FUTURA Bold italic  
FUTURA Bold condensed  
Futura Display  
Futura Black  
FUTURA INLINE

La obra demoledora del movimiento Dada y las enseñanzas constructivistas en la Bauhaus produjeron un clima de gran actividad en el que, sin embargo, el fanatismo didáctico se impuso a veces al sentido común. Ninguno de los alfabetos geométricos y uniformes de Beyer (1925), Schwitters (1927) y Tschichold (1929) han sobrevivido, excepto como inspiración para la avant garde.

Aunque se sigan diseñando tipos serif, es el Sans el que se ha adueñado del siglo XX, y entre todos, el diseño que probablemente ha ejercido la mayor influencia en las inscripciones públicas es el Neue Hass-Grotesk. Creado por Max Miedinger en 1957, ha ocupado el lugar de las versales romanas monumentales, como la letra de mediados del siglo XX y con ámbito mundial. Su compatibilidad con el moderno idioma arquitectónico asegurará su uso continuado. Aunque las formas de letra son robustas, su construcción no es ni mucho menos geométrica, cosa que confiere a ese estilo toda su integridad al ser utilizado en edificios.

En los cuatro mil años de evolución -- del alfabeto, hay tan sólo cuatro estilos surgidos del mundo del edificio o que hayan recibido de él su forma definitiva: las mayúsculas romanas tipo serif, el Sans (derivado, a través de Soane, de las antiguas inscripciones lapidarias griegas y romanas) el Egipcio "serificado" de los pintores ingleses de muestras, y el estilo árabe cúfico.

El último, originariamente caligráfico, fue transformado radicalmente -- por los constructores en una cosa a base de módulos rectangulares, y debe ser la forma de escritura más arquitectónica creada en cualquier lugar.

El potencial de variación de estilo, tamaño y ubicación de las inscripciones en los edificios todavía carece, virtualmente, de límites. En el constructivo y el movimiento de Stijl, produjeron cambios en las líneas curvas, fueron eliminadas y la tipografía Sans Serif favorecida. (Fig. 33) -- afirma Jock Kinneir.

2E

ATL

33



Jan Tschichold y "la nueva tipografía".

Muchas de las innovaciones del diseño gráfico durante las primeras décadas del siglo XX, ocurrieron como parte de una serie de movimientos de arte, en conjunto con lo que fue llamado la "nueva tipografía".

Los diseños fueron construidos en una retícula geométrica, Reglas, barras, etc., fueron usadas para estructura, balance y énfasis.

Por el contrario, asimétricos y dinámicos diseños con elementos contrastantes, expresaron la nueva época de la máquina. El tipo Sans-serif en una variedad de pesos: light, medium, medium, bold, extra bold, italic; y tamaños: condensada, normal y expandida, fueron declarados como la "cara moderna".

En 1928, su libro "Die Neue Typographie" trajo nuevas ideas.

Tschichold empezó a sentir que el di-

señador gráfico debía de trabajar en una tradición humanista que traspase las eras y dibuje los conocimientos de la tipografía maestra del pasado.

Durante 1930, Tschichold empezó a usar la nueva tipografía y a utilizar estilos de Romana, Egipcia y script en sus diseños.

La pasión por la nueva tipografía creó un espacio en los estilos sans-serif usados en 1920.

Un estilo temprano de Sans serif fue usado exclusivamente para el metro subterráneo de Londres en 1916; se le comisionó a Edward Johnston, diseñador y calígrafo.

Un sinnúmero de tipos sans serif fueron diseñados en Alemania durante 1920. Las series más exitosas fueron las "Futura" - constando de 15 alfabetos diseñadas por Paul Renner.

Stanley Morison, consejero tipográfico de la Corporación de Monotipo Británico y -

de la Prensa de la Universidad de Cambridge supervisó el diseño comisionado para el periódico y la revista mejor del siglo XX "El Times" en Londres, en 1931.

Llamada Times New Roman, este tipo con ascendentes y descendentes cortos y serifs-cortos, fue introducida el 3 de octubre de 1932.

Optima, es un tipo de letra de la segunda mitad del siglo XX que ha sido de las más originales. (Fig. 34)

Optima

*Optima Italic*

**Optima Semi Bold**

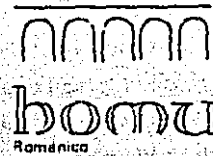
6.

RELACION  
TIPOGRAFIA-  
ARQUITECTURA  
Y EPOCA

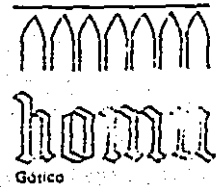
Aicher Otl, afirma que:

"La comparación de las formas arquitectónicas con las de la escritura se produce con facilidad y sin atisbo de violencia; in diquemos asimismo que la espiritual e intelectual de cada época también ha encontrado expresión en el estilo de la escritura de los libros, primero caligrafiados y más tarde impresos. La historia de la evolución de la escritura representa en cierto sentido una "grafología" de las culturas pretéritas que, no obstante, sólo es posible cuando se contempla desde una distancia cronológica considerable, de ahí que deseemos guardarnos de una contrastación demasiado simplista o superficial. Con todo, es chocante cómo, por ejemplo, la concepción espacial del arco de medio punto y su disposición consecutiva en las arcadas románticas concuerda formalmente con la tendencia al redondeamiento de las letras observables en la escritura uncial de la misma época". (Fig. 35).

Tampoco podemos dejar de reparar en --



35



36

que el estrechamiento entrañado en el estilo de construcción gótico, junto con la aparición de la ojiva, presenta aspectos sorprendentemente similares en la expresión escrita de la época, la Edad Media. (Fig. 36) La tendencia de la técnica arquitectónica al estrechamiento de vanos y luces obedeció a factores económicos y religiosos. Montantes y contrafuertes se afinan (reducción de la masa pétreo), con lo que la lógica estática romántica a base de arcos de medio punto muy abiertos y extendidos cede la vez a las ojivas góticas, más estables. Y la pugna entre ciudades y estados estimuló a los constructores a la edificación de obras cada vez más audaces, como lo son sin duda alguna las catedrales medievales.

En los tiempos góticos podemos descubrir motivaciones similares en el terreno de la escritura. Parece probable que el calígrafo que se servía como soporte de la escritura del costoso pergamino tratara de aprovecharlo al máximo por todos los medios para lo cual fue estrechando progresivamente su escritura. Pero la reducción de un escrito ejecutado con pluma ancha se logra, sobre todo y con la mayor sencillez, mediante giro del instrumento para conformar un ángulo de ataque más alto, con lo cual las verticales adelgazan y tanto las líneas de transición como las entradas y salidas (distales) de las letras se agudizan automáticamente.

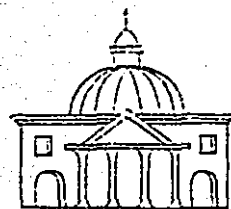
A esos hechos técnicos corresponde una disposición intelectual y espiritual que ya no valora las catedrales y los escritos sacros como meros objetos utilitarios sino, en cierto modo, como expresión del culto o, por así decir como elemento de unión entre el Aquí y el Más Allá. Hechos como la finalidad o funcionalidad de una edificación o como la legibilidad de un texto desempeña-

ron, por tanto, un papel de escasa consideración, mientras que surgen a primer plano el logro de un ordenamiento del espacio que resulte lleno de espiritualidad y con carácter de celebración; en lo tocante a la escritura nos hallamos ahora ante un producto fundamentalmente ornamental.

Un ejemplo aún más expresivo del paralelo existente entre arquitectura y escritura nos lo ofrece el estilo Renacimiento, donde el resurgimiento del arte grecorromano, de una parte, y de la escritura de mayúsculas romanas y minúsculas carolingias, de la otra, se prestan a elocuente comparación. Hacía esa época, siglo XVI, los Humanistas se liberaron de las rígidas ataduras dogmáticas y religiosas. La escritura fue "desacralizada" y empleada al fin por los impresores del tiempo para la divulgación de obras de carácter profano. (Fig. 37) Así es como se estabilizaron los primeros tipos latinos, que desde entonces han constituido la estructura básica de la expresión escrita occidental, cuya vigencia lleva ya varios siglos.

Desde el revolucionario acontecimiento configurativo acaecido en el Renacimiento, esas resonancias o paralelismos entre arquitectura y escritura pueden observarse sin dificultad, aunque ya no por lo que hace a las formas básicas (una "A" o una "B" se han convertido desde entonces en una especie de código de comunicación fijo), pero sí en el aspecto externo, por así decir, en el "ropaje" de la expresión escrita. (Fig. 38) Que el lector compare, por ejemplo, el refinado estilo arquitectónico del siglo XVIII con los tipos clasicistas de la escritura antigua, o que atienda al Modernismo, que en el terreno gráfico y arquitectónico produjo formas muy similares.

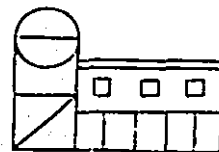
En el siglo XX esta identidad de estilo se ha convertido en una búsqueda deliberada de armonía recíproca. Así, en los años treinta, arquitectura y escritura vivieron conjuntamente el movimiento hacia la llamada Nueva Objetividad. La Geometría pura se superpone al "estilo libre"; todas las rectas son trazadas con la regla; todas las curvas, con el compás.



Han

El Renacimiento

37



haus

Nueva objetividad

38

La compración estructural entre arquitectura y escritura nos permite reflejar figurativamente y con más claridad la concepción espiritual de una época o, por así decir, vivirla en su sentido de espacio de manera más intensa".

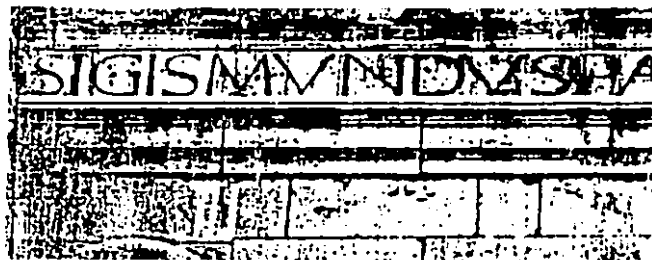
Los rótulos de corte romano o alguno situable, fueron siempre en grabado, nunca en relieve.

En contra de esto, la tipografía de -- "Arch. of Septimus Severus" en el foro, ha -- perdido claramente autoridad.

Los edificios romanos brindan el tipo de tipografía que ellos acostumbran. No solamente son los estilos más formales, sino que también los de más calidad. (Fig. 39)

Después de la declinación de Roma, la tradición de la letra en la arquitectura se perdió.

Resultaba absurdo dejar que los serifs permanecieran conforme a las formas de arquitectura. S. Giorgio en Velábro, donde la



39

letra ha sido transformada en una forma curva más veraz, muestra más fuerza; pero no es una letra especialmente asociada con la arquitectura.

Gran desarrollo se vió a lo largo de todo Europa; pero arquitecturalmente hablando, el uso de la tipografía murió.

Cuando llegó el renacimiento los italianos, miraron hacia las formas italianas-clásicas.

Las formas básicas son romanas, sin trazos del espíritu medieval; los rasgos tienen, aunque no tan marcado, las variaciones de gruesos.

Como en la arquitectura, y casi en - - tura.  
muestra de resentimiento de la intención --  
original, la tipografía es puramente creati  
va.

Así como los letreros se incorporaron  
en fachadas e interiores de iglesias, los -  
italianos los introdujeron en sus palacios.

Conforme el desarrollo renacentista, -  
las formas de las letras se desarrollaron -  
más regularmente. Guardaron la fuerza sin-  
majestuosidad. Llegaron a ser semi-geome-  
trizadas, racionales y altamente civiliza-  
das. (Fig. 40).

La letra inglesa conservó por muchos -  
años su aire provincial. Daba la impresión  
de una letra romana queriendo ser grotesca.

Muchos ejemplos de la influencia fran-  
cesa, tuvieron lugar en el temprano siglo -  
XVII, como lo podemos apreciar en el Templo  
Newsam, donde la tipografía como se aprecia  
ahora, es muy complicada, en primera por su  
posición y por su relación con la arquitec-



40



Al llegar el Gótico, el espíritu del mismo invadió todos los lugares, y así mismo sus características marcaban una gran diferencia en contraste con las formas del pasado.

La fachada de San Pedro en Roma fue diseñada por Carlo Maderno en 1612. La letra en el interior es tan sólo un poco diferente.

En el uso de los estilos para la arquitectura, no se encuentran características particulares, pero la influencia tiende, -- por el lado inglés, a una utilización indiscriminada, ya que las formas antiguas respecto a las formas de las letras antiguas, su composición, sus partes, fueron usadas e incorporadas en situaciones en las que nunca se pensó al diseñarlas.

El Hospital St. George's, es un ejemplo de lo anterior, hacia 1827. (Fig. 41)

Sin embargo, para cuidar que las formas siguieran con el nuevo espíritu, tenían

que ser más bárbaras, más primitivas, y la letra griega, no tenía serifs.



41

Entonces las Egipcias, toman su lugar, eran como simples grotescas con serifs. Y, como consecuencia, estas letras no tan decorativas, fueron para la arquitectura de la época más manipulables, e incluso para cualquier tipo de arquitectura. (Fig. 42)

A través del siglo XIX, el estilo romano fue utilizado para edificios más portentosos, ya que ni a las grotescas ni a las egipcias se les dignificó suficiente.

Un estilo de letra menos común es la latina, la cual, tiene serifs triangulares. Como la que está en relieve en Hertford.(43)

Probablemente después, la forma latina cambió con un corte en V, como puede observarse en Islington, Londres en la que es extremadamente bien trabajada con la Arquitectura. (fig.44)

Y que decir, de la manera en que las grotescas son usadas para los edificios.

Los siguientes ejemplos ilustran la --

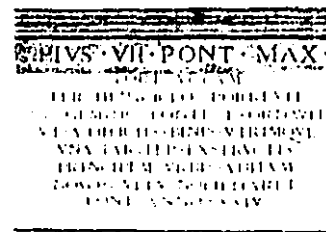
forma en que las grotescas fueron utilizadas en el siglo XIX. (Fig. 45)



42



43



44



45

El Shire Hall en Brecon.

Es imposible mirar hacia una letra dentro de la rama arquitectónica sin tener en cuenta la asociación con el contexto.

Las letras romanas e italianas son frecuentemente usadas en metal como el bronce.

Una muestra de la época victoriana sería la inscrita en el templo de Kedleston-Hall. (Fig. 47)

Los trazos del Art Nouveau son fácilmente reconocidos en el edificio del Instituto de Periodismo de Londres. Nótese la forma de la R, por ejemplo. (Fig. 46)

Dos ejemplos acerca del trabajo del grupo De Stijl o del Constructivismo Ruso, son los que se observan en una de las capillas de la Catedral de Durham, en la que la relación de las letras con la forma de la carpintería y el fondo, es alusivo. (Fig. 48).



46



47



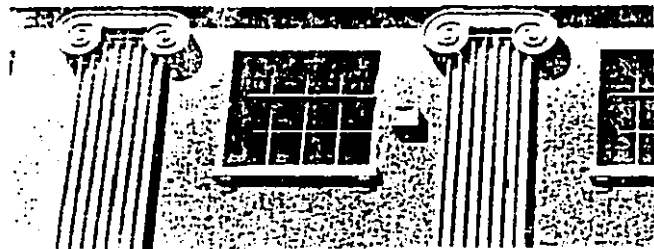
48

Y así sucesivamente, cada una de las --  
épocas muestran su tipografía de acuerdo --  
con su arquitectura, como se muestra más ob-  
jetivamente en los ejemplos a continuación.

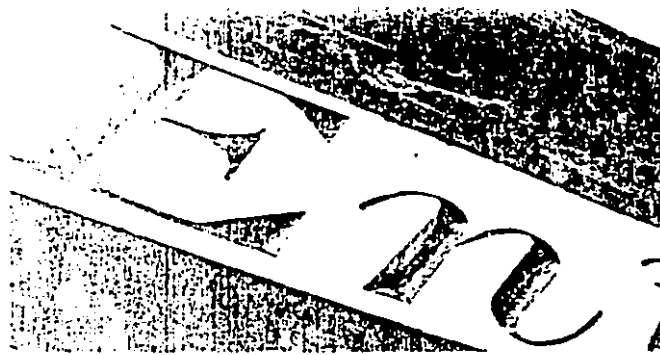


49

GIFT OF HIS MAJESTY



50

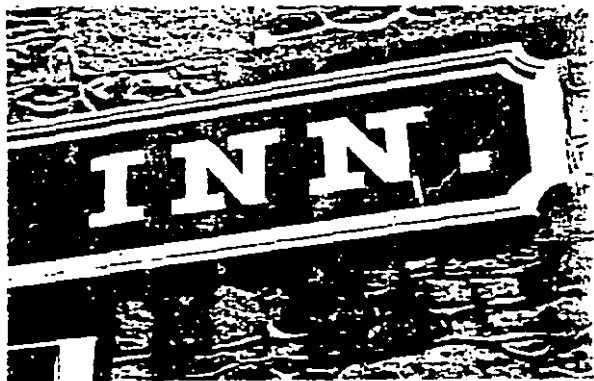


51

55



52



53



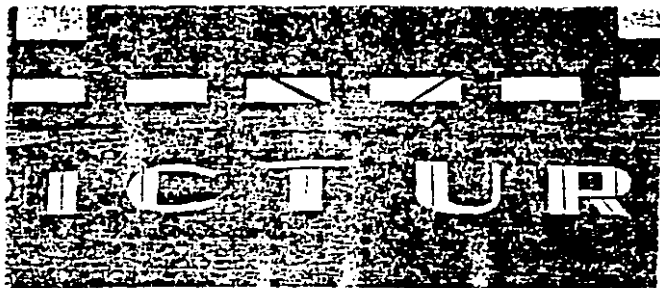
54



55



56



57



58

7.

RELACION  
TIPOGRAFIA-  
ARQUITECTURA:  
CRITERIOS

Para la rotulación, o las leyendas situadas a un cierto nivel, tenemos que: aquellas situadas en lo alto, pueden verse sólo a una cierta distancia, ya que el peatón rara vez voltea o sube su mirada más allá de un primer piso: por lo que, los mejores lugares para la identificación comercial, son los escaparates, ya que la acera o la calle son de uso común. (fig.59)

Ante la frase expresada con mucha frecuencia de "hacer algo diferente", el diseñador se ve tentado a dejar un poco sus criterios para "quedar bien" con su cliente, - provocando una relación sin caso.

La rotulación arquitectónica es de exhibición. Ha sido diseñada para llamar la atención por su tamaño y el lugar donde se encuentra. (Fig. 60)

Mientras más se aproxime al tema el material que se exhibe, menos obstrucción debe causar su estilo, en tanto que en cuanto es mayor, exige un tratamiento especial. En este campo, las inscripciones son muy versá





59



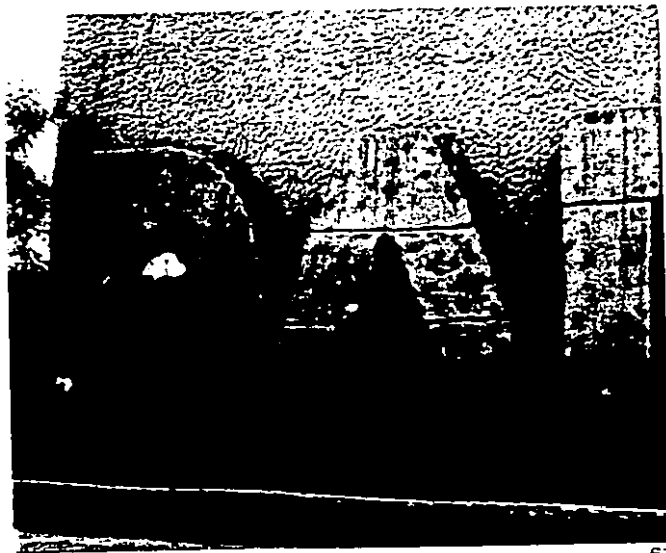
60

tiles, ya que pueden ser de funcionalidad o ser puramente decorativas, de un gran tamaño y en todos aquellos materiales acordes - al clima del lugar.

Sin embargo, debemos recordar que cualquier o toda impresión siempre se coloca -- con una finalidad.

60

Lo apropiado es la base de la elección de la letra, ya que éstas, rara vez realizan alguna función estructural, y lo que para muchos las letras son sólo formas, para otros no. (Fig. 61,62)



61



62

## EXPRESIVIDAD

La comunicación degradaría mucho si -- tan sólo contáramos con un estilo de letra. Todo sería monótono, pero actualmente, no es así.

Y esto se lo toman tan a pecho los diseñadores, que un nuevo estilo de letra, se ve, de repente por todos lados, sean éstos apropiados o no.

Si bien, la palabra "expresiva", quedaría mejor definida en este caso, como apropiada. (Figs. 63,64).



63



64

## LEGIBILIDAD

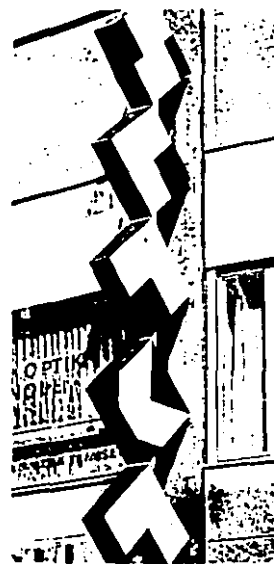
Bastante usado este término, parece -- que se le asocia con visualizar bien las letras diferentes entre sí, porque ya es cuestión de cada ojo humano, el hecho de ser capaz de distinguirlas.

Muchas veces también, el poder leer -- una palabra, depende de qué tan familiar -- nos sea ese tipo de letra, y entonces la reconocemos fácilmente.

Pero, ¿A qué distancia puede ser leída una palabra en un estilo, comparada con la misma palabra en un estilo diferente?

A veces, el aumento de tamaño de letras, no es solución para la ilegibilidad, ya que se debe de encontrar la legibilidad dentro de un espacio previamente definido.

La legibilidad es una cualidad de difícil discusión; todos sabemos lo que es, pero nos cuesta definirla. En la Fig. 65, el rótulo es tan ilegible que debe ser dele-



65

treado: SCALA, no obstante, es tan individual que, una vez aprendido, es inmediatamente identificable y la lectura es, desde luego, tan sólo reconocer los símbolos que hemos aprendido. Sin embargo, es el signo lo que reconocemos y no las letras; aunque los cubos se redistribuyeran en diferente orden, como LASCA, todavía serían "reconoci

dos". Por tanto, el hábito y la expectativa desempeñan su papel en el proceso de lectura, así como en el óptico.

Según Jock Kinneir: "El problema de diseñar palabras en espacios con la mayor eficiencia puede ser descompuesto en cuatro partes iguales".

- a. Visibilidad
- b. Diseño de letra
- c. Diseño de palabra
- d. Diseño de espacio

#### VISIBILIDAD

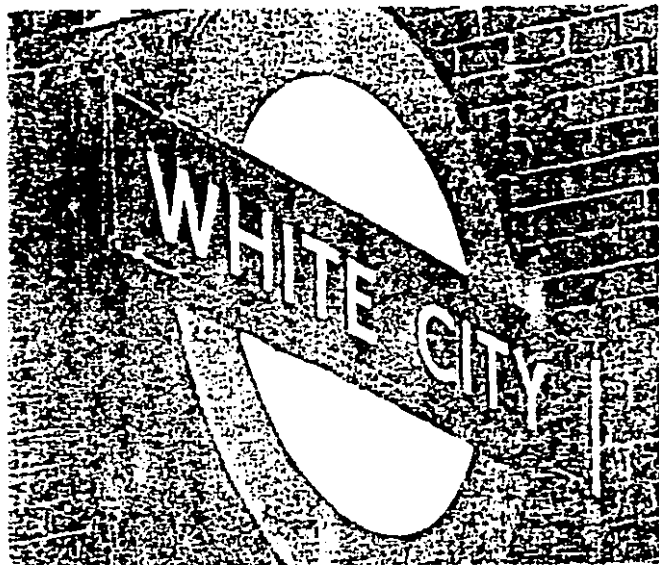
Una palabra que puede ser advertida a cierta distancia, no implica que sea legible.

La visibilidad está en relación al medio ambiente, al grado de contraste con lo que lo rodea.

Con la niebla, el matiz y la densidad-

del amarillo afectan a la visibilidad. (Fig. 66).

Se puede lograr la visibilidad de cualquier letrero, rompiendo con lo ya visto y aprendido, por ejemplo, en un lugar donde todo es rectangular, se hace visible un letrero diagonal o romboidal, ya que corta la retícula establecida y atrae nuestra mirada.



## DISEÑO DE LETRA

Jock Kinneir establece: "En los exteriores, las palabras pueden ser avistadas primero en el umbral de visión. Esto significa la distancia en la que un objeto subtende a tan reducido ángulo en el ojo que no puede ser resuelto; un cable.

La importancia del grosor del trazo explica también la importancia de los espacios blancos en medio de las letras, pues son, simplemente, una forma de trazo negativo. Es necesario mantenerlos despejados y abiertos porque cumplen una función vital en la identificación de la letra, así como en la estructura de la palabra!

A partir de esto se comprenderá por qué una letra condensada es menos legible que otra más ancha. Aunque las primeras puedan ser más altas, la altura adicional no beneficia en nada si los dos lados opuestos de un espaciado abierto o cerrado están tan cercanos que den la impresión de confundirse.

La legibilidad exige una letra de peso medio, monolineal o casi monolineal y de proporción rectangular. Un peso extremo es sin duda contraproducente, al igual que una anchura o una altura extremas del cuerpo.

Las observaciones sobre el grosor del trazo sólo son completas cuando se relacionan con el color del fondo. El efecto de esta relación puede ser observado cuando se aplica un alerta en blanco sobre oscuro. La diferencia necesaria para compensar parecerse pequeña, pero si una letra que sea el mejor peso en su forma positiva es invertida sobre fondo oscuro, puede ser inesperadamente maciza, mientras que por otra parte una letra elegante y ligera puede ganar en cuanto a presencia.

¿Contribuyen los serifs a la legibilidad? Para desconcierto de todos, algunos sí y otros no. Si las líneas han de estar muy apretujadas, los serifs ayudan a guiar el ojo, y éste bien necesita una guía ya que, al leer un texto, la mirada no se desliza, sino que salta de una palabra a otra,

prescindiendo de más de una en su recorrido. Esto es comprensible si recordamos que el ojo necesita lubricarse constantemente mediante el parpadeo y que sólo ciertas palabras en una frase son necesarias para la comprensión, deduciéndose las otras fácilmente a partir de convenciones lingüísticas.

En el diseño de letras individuales, un serif puede ayudar a evitar la disminución de un rasgo esencial, pero igualmente puede obstruir y distraer. Aunque Johnston admiraba la escritura Winchester, optó por diseñar sus letras para el metro de Londres sin serifs, y sin duda estuvo plenamente acertado en ello, ya que su rotulación tendía a ser utilizada sobre todo para la exhibición de palabras sueltas.

En las líneas muy densas de versales, como las que cabe ver en las inscripciones clásicas, los serifs unen las palabras y ayudan a impedir que los espacios del interior de las letras se reúnan con los espacios de interlineado. Los serifs tienen más justificación todavía porque impiden el

apiñamiento de letras de línea recta adyacentes, como la i la I, que puede ser fuente de confusión. Con respecto a la legibilidad, nada hay contra un serif fino, acorchetado, filiforme, slab o de cualquier otro tipo, siempre y cuando no sea obstruivo.

Sin embargo, el diseño del rasgo característico en cada forma de letra es mucho más influyente en el acto de la lectura. Algunos ejemplos son evidentes; a es más identificable que A.

## DISEÑO DE PALABRA

Ahora bien, el conjunto de letras, daría por resultado la palabra;

La palabra correctamente establecida es el punto de partida de toda tipografía, escribió Jan Tschichold.

La importancia del espaciado de letras en las palabras exhibidas no puede ser considerada sin enfocar primero las conflictivas reivindicaciones de versales y caja baja. Hay tres maneras de permutar ambas formas:

### TODO EN VERSALES

todo en caja baja  
en caja baja, comenzando con mayúscula.

Sin embargo, hay que tener una visión general del problema, y la legibilidad no es más que un aspecto. La forma de la palabra es importante estéticamente, y si bien una hilera de versales puede resultar monótona (o dignificada, según los puntos de vista), rara vez queda desequilibrada tal

como pueden estarlo unas palabras en caja baja. En el ejemplo siguiente, la versión en caja baja parece descender:

CEDA EL PASO Ceda el paso

De las tres maneras de exponer palabras de igual legibilidad, el método todo en versales generará un rótulo más largo y menos profundo que las otras dos.

La Escuela Gestalt enseña que una palabra es leída con toda su forma. Ello explica el valor otorgado a las ascendentes y descendentes de la caja baja y la preferencia por un menor espaciado entre letras, ya que las palabras quedan muy separadas, se distancian demasiado, perdiendo forma y por tanto identificación.

Pero hay en las palabras partes clave, tal como hay palabras clave en las frases. La mitad superior ofrece más pistas para la identificación que la mitad inferior (Fig. 67), lo que explica que una altura por excesiva no mejore la legibilidad. Hay una norma, como un 76% de la altura de las versales, por encima de la cual se pierde la ven



67

taja de las ascendentes y descendentes, y por debajo de la cual el cuerpo de las letras no es, sencillamente, tan efectivo como podría ser. Sin embargo, la investigación ha demostrado que ciertas palabras cortas, tales como FOG y STOP, son más identificables en versales. Estas palabras aisladas pueden ser reconocidas por su estructu-

ra interna más que por su contorno.

Frente a una lista de nombres, los lectores constatarán que las palabras en caja-baja son más fáciles de reconocer. Los tests que demostraron esto también revelaron que había un aumento en la distancia de legibilidad del 8% cuando el espacio entreletras de caja baja aumentaba en un 15%. Este hecho insólito parecía contradecir la teoría Gestalt, y sin embargo bien hubiera podido ser pronosticado por cualquiera familiarizado con la pintura pontilliste, que depende de la fusión aparente de puntos de pintura separados para crear imágenes coherentes al ser vistas a distancia. No obstante, un espaciado excesivo de letras en una serie de palabras es contraproducente porque requiere más espacio entre líneas para evitar confusión. El mismo factor puede observarse cuando se acumulan palabras totalmente en versales en líneas muy próximas entre sí. Debido a su naturaleza más abierta, se necesitan serifs para unir las palabras e impedir confusión vertical.

Cabe clasificar las dos formas como to  
nos formal e informal de tipografía; las --  
versales son autoritarias, y la caja baja --  
mantiene un nivel de conversación. Si se --  
tienen a mano versales, y sólo se utilizan--  
ocasionalmente, el efecto conseguido será --  
mayor. (fig.68)



68

## ESPACIO

La simple proposición de que cuanto mayor más legible sólo es cierta si hay el espacio disponible. Cuando no lo hay, la limitación suele darse en la vital dimensión horizontal. Al llenar un espacio fijo en busca de la mayor ventaja, el tamaño idóneo para una palabra no es el mayor, pues los bordes compiten con los trazos de letra más cercanos y el formato de la palabra queda mermado por la forma del espacio. Una palabra muy pequeña es igualmente inefectiva, aunque su forma esté claramente presentada, porque no llega a aprovechar el espacio disponible. Entre estos extremos hay un tamaño de letra que permite alcanzar el tamaño debido sin confusión. Si toda la palabra viene escrita en versales, el espacio entre el borde y el trazo más cercano equivaldrá más o menos a una vez y media el grosor del trazo. Cuando se emplean minúsculas, las colas abarcan lógicamente algo de espacio, y cabe decir que las letras son del tamaño más efectivo cuando forman una palabra coherentemente claramente separada del borde del en-

cuadre. (Fig. 69)

El espaciado de letras no sólo es cuestión de la vinculación de éstas entre sí. La cantidad de espacio ocupado por la palabra se ve afectado y, a su vez, esto influye en su índice de legibilidad. En tanto que el formato de una palabra con respecto al espacio que ocupa puede variar según el juicio estético individual, en lo que se refiere a la legibilidad hay un tamaño óptimo para una palabra en un espacio, y un tamaño más pequeño es menos eficiente, como lo es también un espacio más amplio. En el primer caso hay un desperdicio de espacio, y en el segundo hay confusión entre la palabra y el borde del rótulo. Más grande no siempre equivale a más legible.

Legend

Legend

Legend

69

El tamaño máximo de una palabra en un espacio ha de ser determinado experimentalmente porque va vinculado con el peso del trazo de la letra y la estructura interna de la palabra. En su conjunto, el problema de la legibilidad es clásico. La búsqueda de perfección es un acto de equilibrio entre la altura x y las ascendentes, los espacios entre letras y los espacios interiores de éstas, las palabras y el fondo. Cuando un factor es alterado, los otros responden.

Entre una palabra óptimamente designada para encajar en un espacio dado y otra demasiado grande o demasiado pequeña, demasiado apiñada o excesivamente suelta, o de un peso erróneo, puede haber una diferencia hasta del 20% en la distancia de legibilidad, en tanto que las diferencias entre unos signos razonablemente bien diseñados pueden ser del orden del 10% o menos. (Fig. 70).

Si bien la manera de emplear el espacio tiene por tanto un efecto vital sobre la legibilidad de la leyenda, es el aspecto del diseño lo que más no obliga a conside-

rar nuestros problemas como un todo.



Si el color es un elemento importante-  
para codificar o por razones estéticas, una  
zona de espacio sin rotular le conferirá --  
una mejor oportunidad para su registro vi--  
sual. (Fig. 71)



71

distancias de observación.

Uno de los aspectos más importantes de la buena señalización es la ubicación correcta.

La tipografía tiene una finalidad definida: comunicar información por medio de letra impresa. La elección del estilo de las letras debe tener en cuenta la legibilidad y la compatibilidad con los símbolos y con el entorno. Tanto las letras elegidas como la separación entre las palabras afectan la legibilidad y la apariencia de diferentes estilos y a diferentes distancias.

#### MÉTODOS DE INVESTIGACION.

1. Velocidad de percepción, mediante el empleo de una técnica de corta exposición, se mide la rapidez y claridad con letras, dígitos, palabras y frases pueden ser percibidas. Este método ha sido encontrado útil para determinar la legibilidad relativa

de letras del alfabeto, letras particulares, diferentes tipos, en la percepción de materiales impresos.

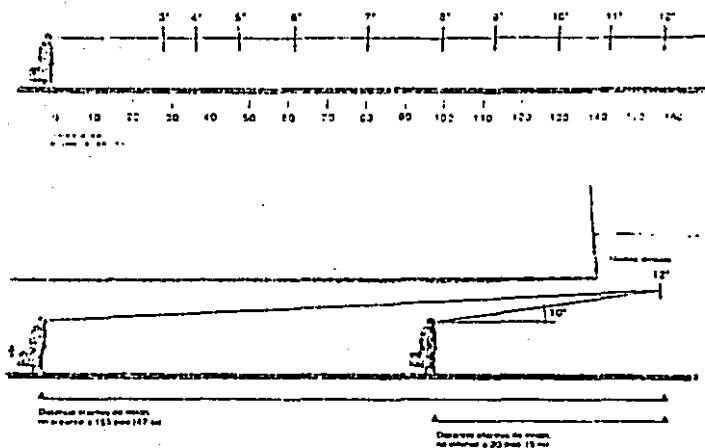
2. Perceptibilidad en visión periferal. Esto involucra la medición de la distancia horizontal desde un punto fijo al cual un símbolo impreso puede ser percibido claramente. Ha sido útil en estudios sobre legibilidad relativa de letras y en impresiones blanco contra negro.
3. Visibilidad a distancia. Este método ha sido encontrado considerablemente útil en estudios de legibilidad (actualmente, visibilidad o perceptibilidad a distancia) de símbolos solos y símbolos en grupos y con palabras.

Solo cuando las palabras e imágenes están en el contexto correcto serán entendibles correctamente.

# Criterios de Legibilidad

## Ubicación correcta:

- Mejor cuando más se acerque a la línea de visión.
- Evitar una desviación superior a los  $10^\circ$  de la línea natural de la visión.
- Si el ángulo de visión excede por condiciones físicas, la relación entre tamaño-distancia debe ajustarse. Un signo colocado a 5 m. de altura, debe ser más grande que uno colocado a 3 m. o viceversa.
- La iluminación sobre materiales translúcidos, debe ser mínima para impedir la pérdida de legibilidad que supone la difusión de la luz.



## CAPITULO III



# ANALISIS DE LA INVESTIGACION

## ANALISIS DE LA INVESTIGACION.

Con los datos obtenidos acerca de la recopilación de información de acuerdo a los diferentes temas expuestos, se determinó que en realidad y en la práctica, no se lleva a cabo criterios o bases para determinar la tipografía de acuerdo al edificio, incluso como ya se dijo, es aspecto que mucho consideran como lo último.

Así pues, se establece que la mejor solución a este problema es la introducción de un manual de tipografía y arquitectura, en el cual, se exponen las características intrínsecas y formales de las principales familias tipográficas, para que se llegue con esto a comprender de una mejor manera lo que una letra determinada nos brinda como tal y entendiendo ésta, poder relacionarla ya sea de una manera de forma o de función con el edificio estipulado.

El Manual, está llevado a dos columnas y ofrece apoyos gráficos de todo el

material expuesto; resultando así fácil - de manejar, de utilizar y de comprender.

El diseño tanto de portada como editorial, se manejó igual que la recopilación de información y el mismo criterio se tomó para la realización de la portada, esto con el fin de que todo lleve unidad.

El Manual, está encaminado a resolver 3 casos principales.

- 1° Cuando el proyecto arquitectónico se empieza a llevar conjuntamente con el gráfico. Es decir, hay planeación previa del mismo.
- 2° Cuando ya se tiene avanzado el proyecto arquitectónico y se requiere de un letrero.
- 3° Cuando ya está terminado el proyecto arquitectónico, pero su tipografía no es la más conveniente y se tiene que rediseñar de acuerdo al edificio para que presente unidad-

con el mismo.

De esta manera se piensa atacar el -- problema, quedando en lo dicho de que la - sugerencia varía por los gustos del cliente, de la moda o de una necesidad particular pero siempre con la seguridad de que - la opción en el manual presentada, es la - más apropiada y conveniente.

Otra parte si ya se tiene una identidad corporativa previamente establecida, y no se quiere volver al diseño de tal, el - Manual tipografía y arquitectura presenta una serie de Métodos y Materiales, con lo que se podrá mejorarse la apariencia de -- su logotipo en cuanto al Método y Material (material y método) en lo que éste fué realizado.

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

## CAPITULO IV

# EJEMPLOS

## EJEMPLOS

Se consideraron varios edificios para la aplicación de los criterios antes mencionados para el diseño de tipografía.

Así, se tiene la fotografía que sería el "Antes" y el "Después", estaría dado por la perspectiva.

### 1º EDIFICIOS CON TIPOGRAFIA REDISENADA.

#### 1. CONFETTI, Café-Restaurant bar.

La tipografía que presenta no es la recomendable por estar muy delgada, lo que a cierta distancia, la hacen ilegible. Aunque la letra es informal, por ser caligráfica libre se pueden obtener mejores resultados si a ésta se le consideran las características visuales del confetti. Multicolor y redondo. Así, se llegó a la determinación que la mejor opción sería una letra redonda o semiredonda de la familia de las modernas, para jugar con el contraste de los scrifs y lograr que el letrero se iden-

tifique con la ayuda de éstos. El estilo del edificio es rústico, sin embargo presenta características afines a otros estilos; por ejemplo, los marcos de las ventanas y las columnas interiores. De esta manera se tomaron los elementos adicionales como las sombrillas para seguir la idea de redondez.

Por lo tanto se colocarán 2 letreros (sustituyendo a los anteriores) Uno de ubicación a distancia, el cual, se determinó utilizar en el edificio letras de plástico moldeado e iluminación interna dada por tubos de neón. Así mismo se acentuó el uso de círculos (simulando confetti) de varios pequeños a pocos grandes.

Para la zona peatonal se apropió el pedestal al tipo de letra (más ancha que alta). De esta manera se deshechó el uso de tubos de neón porque no se recomiendan a poca distancia debido al haz de electrones que emite dicho tubo, y que causa ilegibilidad.

Por lo tanto, la aplicación de la letra será en la misma forma que el poste, de color rosado para lograr unidad con el resto del edificio.

## 2. MEXICAN EXPRESS BAR.

Edificio recreativo (y de servicio) caracterizado por la verticalidad de su fachada.

Las letras originales, son caligráficas libres, aplicadas en tubos de neón a muy escaso tamaño, por lo que resultan ilegibles y mal ubicadas.

La letra, presenta contraste con el edificio, ofreciendo un cambio de forma, sin embargo, el tamaño y su forma no se integran al edificio, que por su dimensión pasa desapercibido.

La letra que se escogió fue una de la fam. GROTESCA, precisamente para seguir con la misma idea de verticalidad, sobriedad y rigidez.

La palabra "Mexican Express Bar", se rediseño en altas, ya que de esta manera, se sigue con la intimidad y autoridad del edificio (A pesar de ser bar)

Se realizarán en una plancha de metal con iluminación reflejada por tubos de neón. Este efecto es discreto pero adecuado ya que el rótulo está aislado de toda competición.

## 3. CARIBBEAN, discoteque.

La tipografía aparece de una forma burda y mal elaborada con respecto a los gruesos. Así mismo la marquesina que presenta los nombres de los artistas se encuentra en la parte superior, por lo que viene un problema de funcionalidad, ya que la marquesina requiere de continuo cambio de nombres.

Por lo tanto se sugirió invertir el orden de los rótulos, ocupando en la parte superior el rótulo principal para la iden-

tificación del lugar y en menor escala, la marquesina en la parte inferior.

Aprovechando la forma curva de la parte superior se estimula conveniente el uso de la familia caligráfica. (dentro de las decoradas) cuyas letras de principio y fin, encajen con los bordes de dicho edificio.

Dada la función del edificio, recreativo la letra se utilizó en caja baja para darle movimiento, conversación e informalidad.

El método a utilizar será letras tridimensionales en acrílico con iluminación posterior, utilizando bombillas o focos para darle un efecto diferente.

## 2° EDIFICIO QUE REQUIERE DE UN LETRERO QUE NO SE CONSIDERO PREVIAMENTE.

Se supuso que una casa habitación, -- cumpliría con la función comercial, de una tienda de Regalos. El rótulo no había sido considerado, ni su ubicación, ni su tipo--

grafia, ni su material. Pero, sin embargo el edificio, ya está terminado.

Entonces, se relacionaron sus formas exteriores y su estilo (humanístico) para la determinación de la tipografía y se escogió al azar la función de dicha tienda de regalos. "Ars ANTICUA" regalos, es el nombre completo de la tienda, (dado por el cliente) que tendrá un poste sugiriendo la misma forma de los arcos.

La letra, de una familia Transitional Old Style, de su época y para contrastar con el color de la fachada y la teja, se utilizarán en relieve con las letras de -- cobre bruñido y acero inoxidable. En el ingreso a la tienda, de igual manera trabajadas, las letras que lo identifican de forma interior.

## 3° PROYECTO ARQUITECTONICO.

Se tomó una fotografía de un local en una plaza comercial para suponer que ha sido planeado desde un principio lo --



concerniente al letrero.

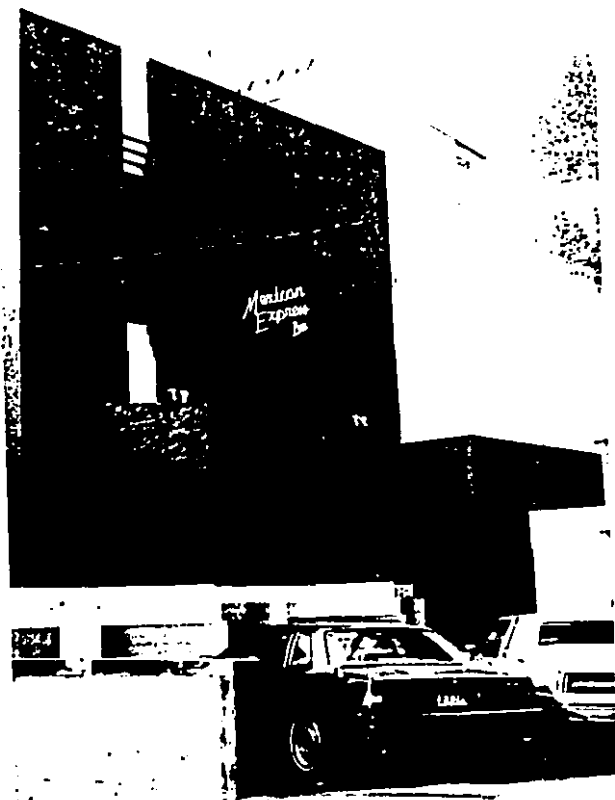
El local, que será una juguetería, - presenta características arquitectónicas contemporáneas, acentuando las esquinas - en forma circular, por lo que una letra - de forma almohadilla será lo más conveniente.

El nombre de la juguetería aparece como "Juguetitos" dado que la mayor parte de los clientes serán niños y de esta manera, lograr una fácil identificación así como - una rápida memorización.

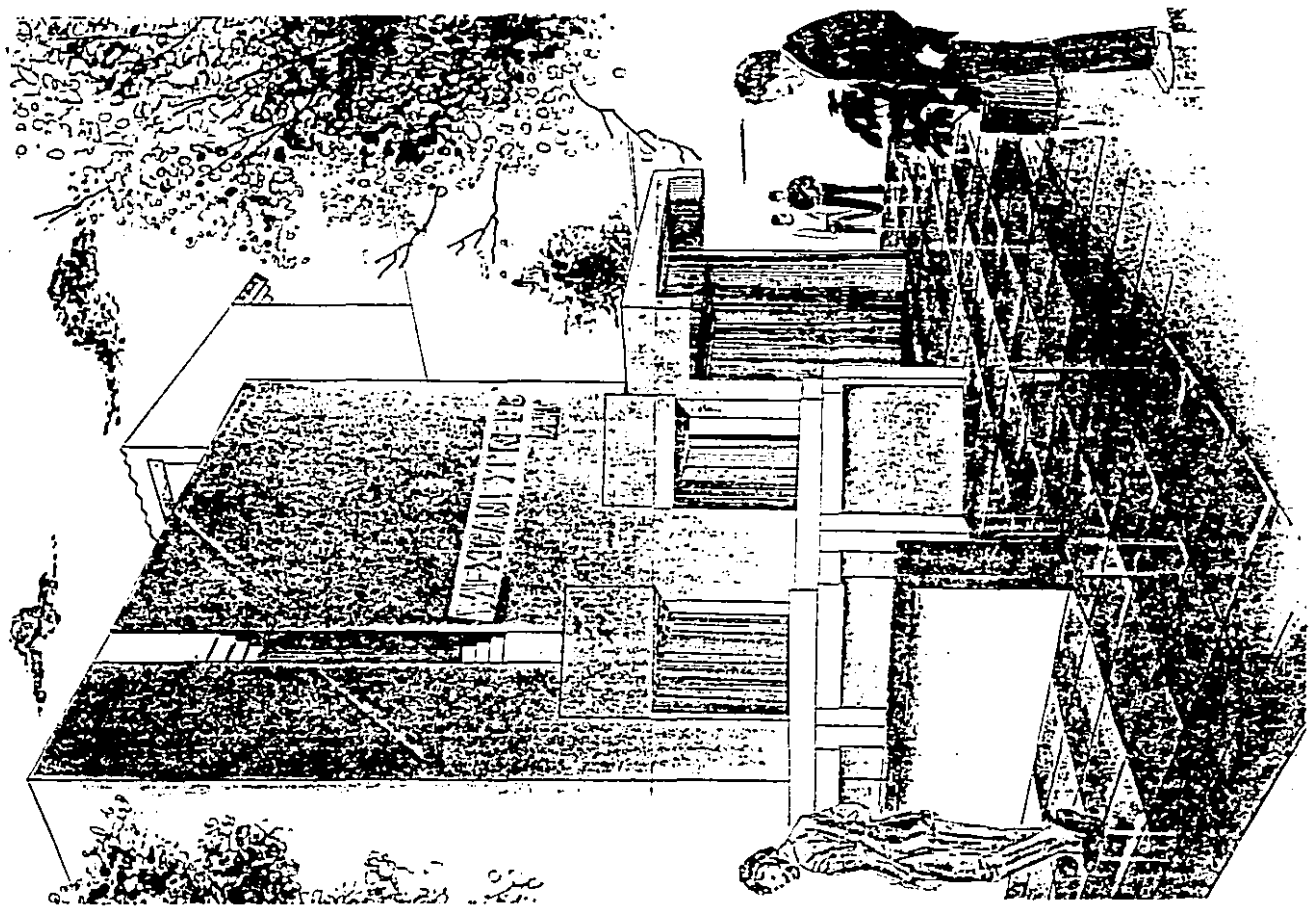
Letra trabajada en plástico moldeado, de colores vivos, y con iluminación posterior dada por tubos de neón complementan - el material gráfico del rótulo del edificio denominado como juguetería.

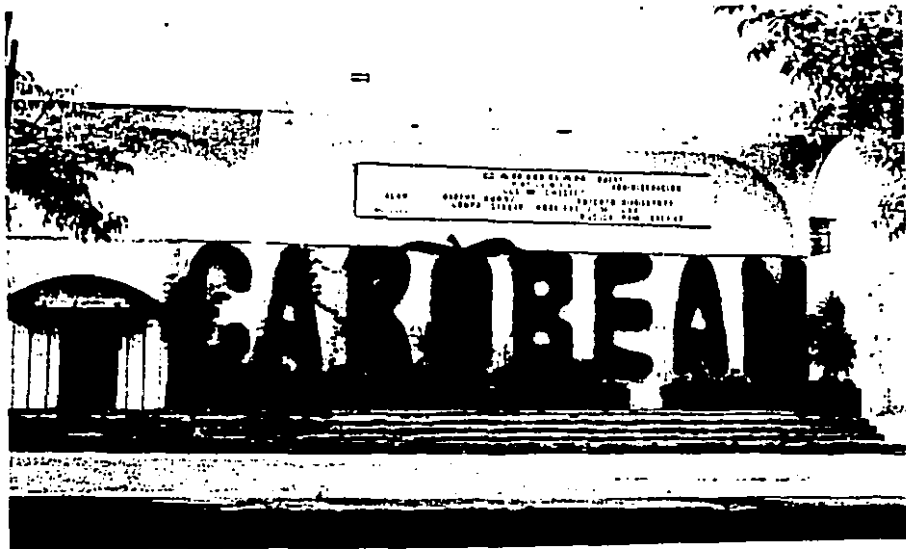




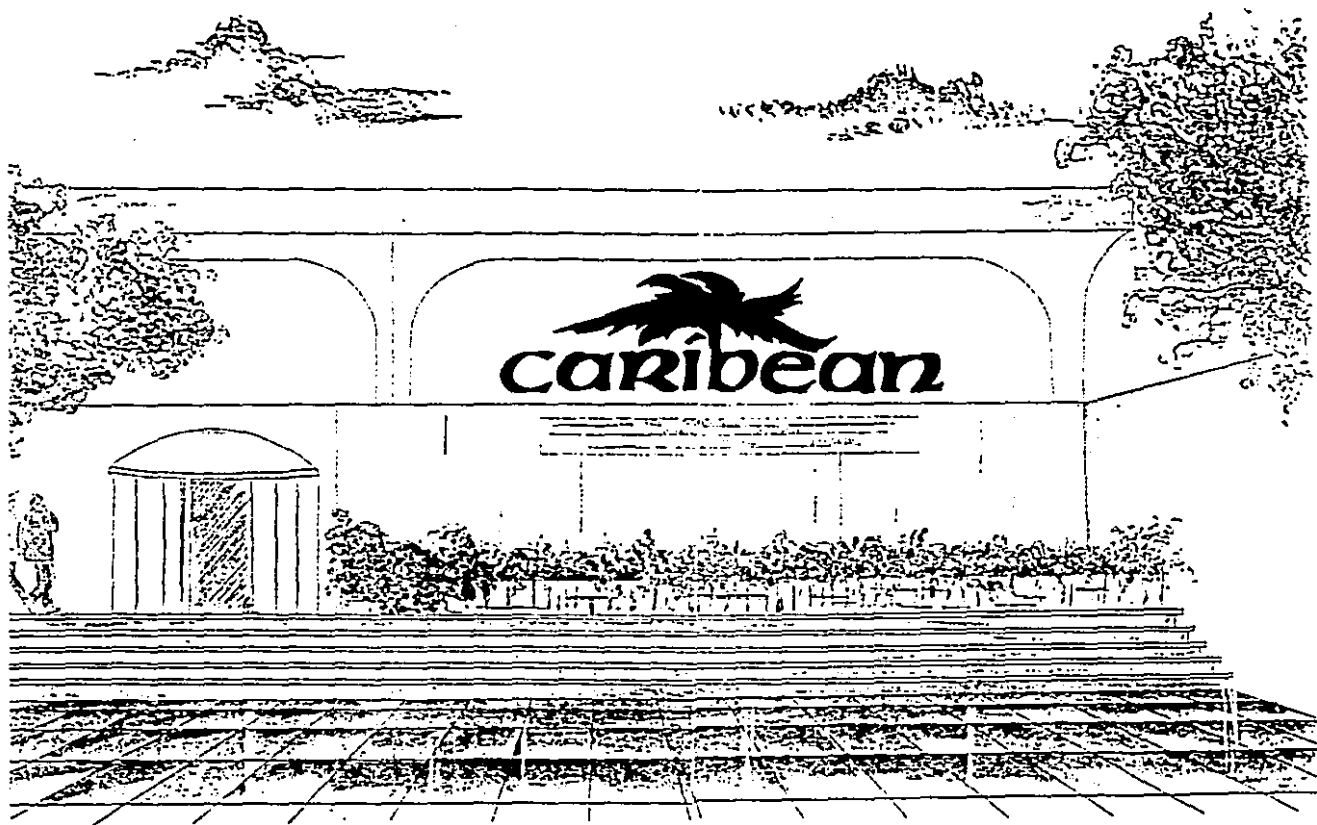


2.



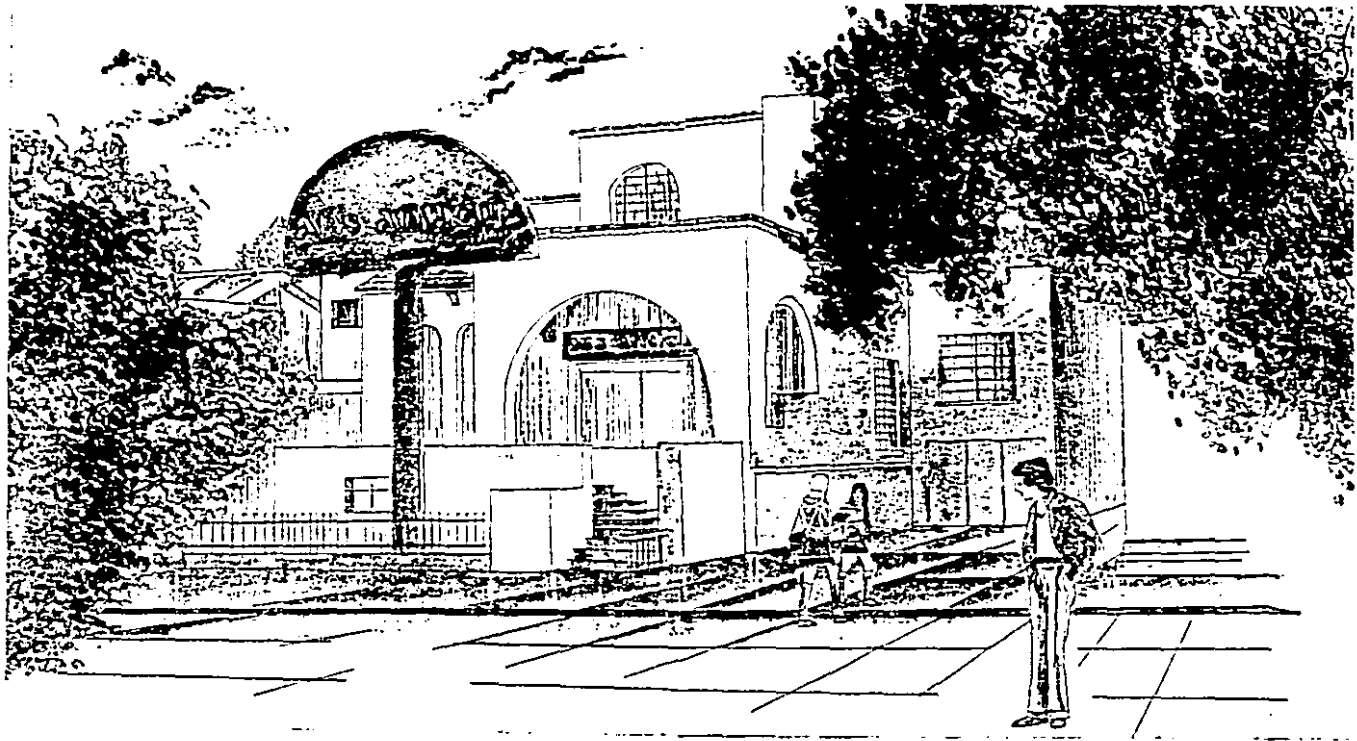


3









# "ARS ANTICUA"

## ILUMINACION NOCTURNA

PECEDAS

(POSTER)

ALFO: 4.5 m

ANCHO: .20 x .30 m

(TABLERO)

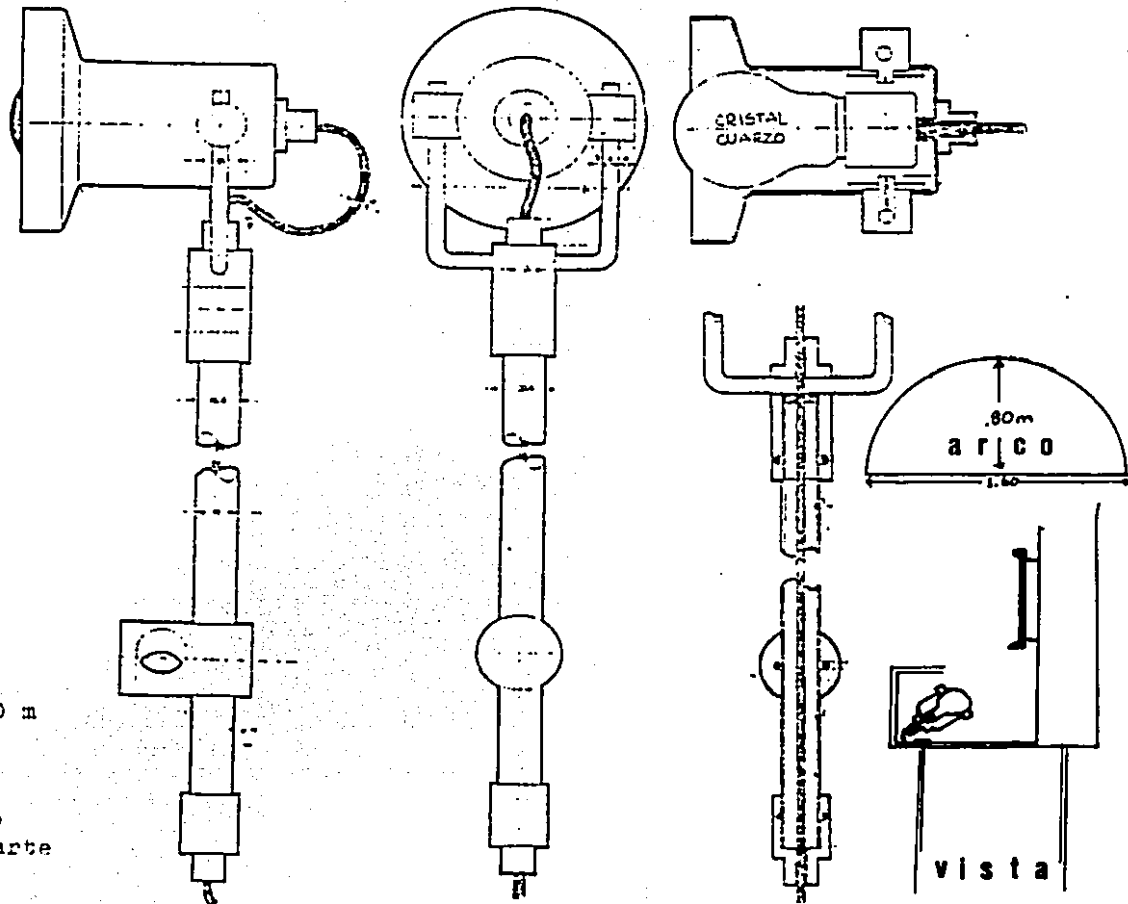
FRENTE: 1.60 x .80 m

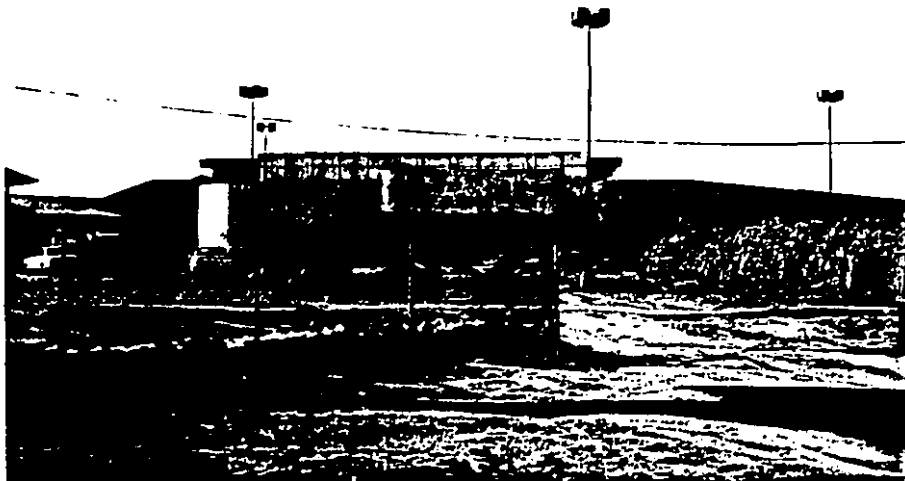
ANCHO: .15 m

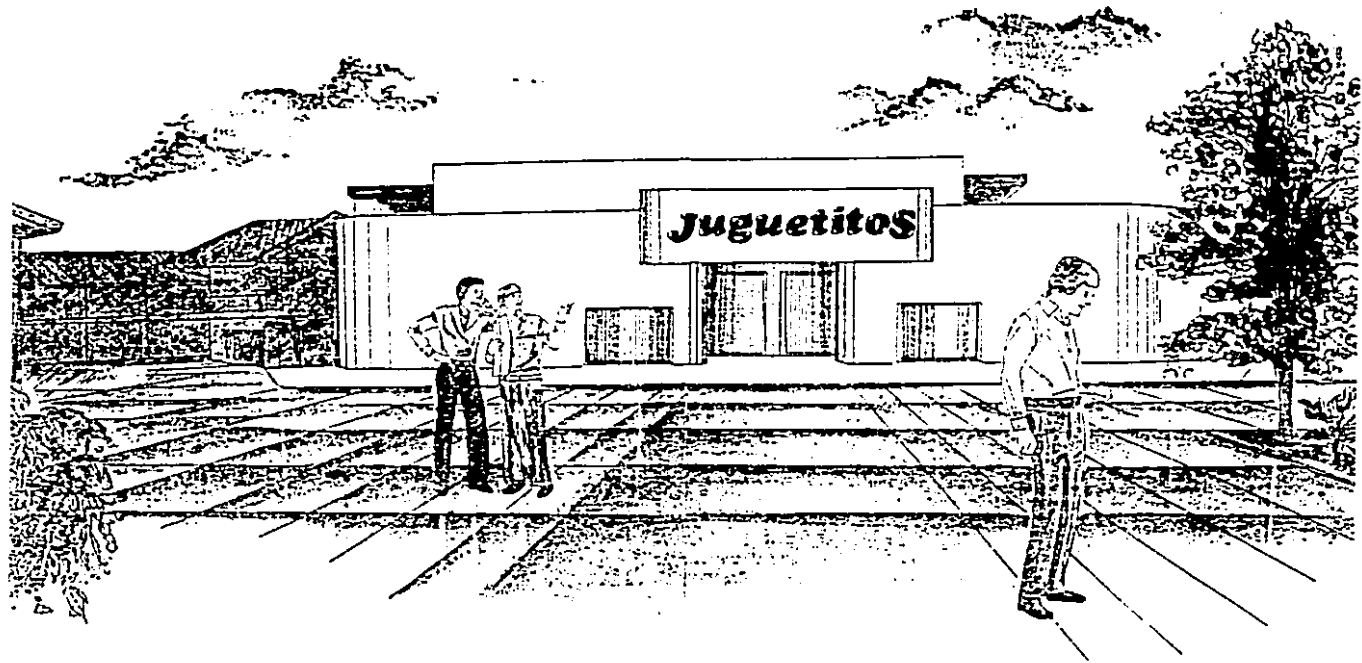
PERFIL: .15 m

No. DE LAMPARAS: 2,

colocadas en la parte inferior frontal.







## BIBLIOGRAFIA

- Bartram, Alan. Lettering in Architecture. Lund Humphries, London, 1975.
- Benton, Tim. Form & Function, London. 1978.
- Bowman, William. Graphic Comunication. New York, JW & Sons. 1968.
- Constantine, Mildred. Sign Language for buildings. Van N, Reinhold. New York 1925.
- D.A. Dondis. La sintaxis de la imagen. Gustavo Gili, Barcelona, 1982.
- F. Faura, Historia de la Publicidad.
- Glaser, Milton. Graphic Design.
- Kinneir, Jock. El diseño gráfico en la Arquitectura. Gustavo Gili. Barcelo na. 1982.
- Laseau, Paul. La expresión gráfica para arquitectos y diseñadores. Gustavo-

Gili. Barcelona, 1982.

- Meggs, J. A. History of Graphic Design. New York. Van N. Reinhold. 1985.
- Monari, Bruno. Diseño y comunicación visual, Gustavo Gili, Barcelona, -- 1985.
- N. Gray. Lettering on Buildings. Architectural Press, Londres, 1960.
- Nebrin, Chel. El Mensaje arquitectónico. Univ. Aut. Metrop. México, Gernik. 1980.
- Turnbull & Baird. Comunicación Gráfica. México, Argentina y otros. Argentina 1986.
- Olea, Oscar. El arte urbano. México, - UNAM, 1980.
- Ottl, Aicher. Sistemas de signos en la - comunicación visual. Gustavo Gili. Barcelona, 1981.

- Rodríguez-Rossi y otros. *Arquitectura como semiótica*. Nueva Visión. Argentina, 1971.
- Spencer, Herbert. *Modern Typography*. Lund Humphries. Londres, 1976.
- Rand, Paul. *Thoughts on Design*. New York Van Nostrand Reinhold, 1970.



ALMA TERESA ROBLES IÑIGUEZ



jki

efg

tipografía y  
ARQUITECTURA

ALMA TERESA ROBLES IÑIGUEZ

tipografía  
ARQUITECTURA

---

## C O N T E N I D O

INTRODUCCION	iv
I. CLASIFICACION DE EDIFICIOS PARA EL -- USO DE FAMILIAS TIPOGRAFICAS	1
II. FAMILIAS TIPOGRAFICAS	7
III. CUADRO DE SUGERENCIAS DE METODOS Y -- MATERIAL	17
IV. METODO Y MATERIAL	19
CONCLUSION	34
LISTA DE FUENTES TIPOGRAFICAS POR FA- MILIAS	38
BIBLIOGRAFIA	53

# INTRODUCCION

## INTRODUCCION

La práctica en la rotulación de edificios es una actividad relevante en nuestros días.

Desde la llamada evolución urbana los edificios que constituyen una ciudad y que tenían una determinada función, han pasado a cambiarla, como en el caso de las casas - habitación que pasaron a ser edificios administrativos o de oficinas. Por lo que esta necesidad tuvo que ser cubierta, adoptando señalamientos y letreros según se requiera. Día a día somos testigos de la terrible contaminación visual causada por la mala utilización de anuncios y letreros.

Así pues, surge la problemática para la rotulación de edificios, es decir, cuál es la letra conveniente en estilo, en qué material y por qué método se obtendrán mejores resultados así como su ubicación.

De ahí la importancia de este manual, cuyo principal objetivo es establecer la --

correcta relación entre letra y edificio. -  
Para lo cual la información se ha dividido  
de la siguiente manera:

- Clasificación de edificios para el uso  
de familias tipográficas.
- Características de las principales fami-  
lias tipográficas.
- Cuadro de sugerencias de métodos y mate-  
rial por familias.
- Aplicación de métodos y material.
- Conclusiones.

Así mismo se ha anexo una lista de -  
diferentes fuentes tipográficas por fami-  
lias para que el lector tenga diferentes op-  
ciones para su elección.

De esta manera, el "Manual tipografía y Arquitectura" está referido a los siguientes casos:

- 1o. Cuando el análisis del proyecto arquitectónico está siendo llevado a cabo - y a la par, se estimulan los criterios para el gráfico.

En este caso, la información recopilada aquí, se emplea rica y extensamente, pudiendo determinar desde un principio la mejor opción de la tipografía y su aplicación al edificio.

- 2o. Cuando el proyecto arquitectónico está avanzado (ya se tiene un estímulo) y la tipografía original no es la conveniente. Entonces se requiere un - - ajuste de aquella (un poco limitada - por el edificio), así como la manera de llevarla a cabo para lograr la mejor integración de ambos.

30. Cuando el proyecto arquitectónico ya es un hecho. En cuyo cual, el manual puede utilizarse para rediseñar la tipografía, o en su defecto, mejorar el material y/o método a seguir, según las necesidades requeridas.

De igual forma, la recopilación de información aquí presentada servirá como guía o pauta para poder determinar la letra más conveniente. En ningún momento se pretende crear caminos o imponer reglas inflexibles. La rotulación pública es muy versátil lo -- que ha permitido el estudio, análisis y síntesis que dieron por resultado el "Manual de Tipografía y Arquitectura", con el cual se espera lograr un punto de partida para el desarrollo de cualquier proyecto en cuestión y evitar el caos de la contaminación urbana cuando no existe una base para lograrlo.

Este manual va dirigido a todas aquellas personas que estén relacionadas con el



diseño y la arquitectura y en general a todas aquellas que deseen tener una base para la rotulación de edificios.

Así mismo, el manual proporciona una buena alternativa contra la contaminación visual, considerando a ésta, uno de los -- problemas más comunes en nuestros días.

**I. CLASIFICACION  
DE EDIFICIOS  
PARA EL USO DE  
FAMILIAS  
TIPOGRAFICAS**

## CLASIFICACION DE EDIFICIOS PARA EL USO DE FAMILIAS TIPOGRAFICAS.

Como debe ser usada la tipografía en -- edificios y cómo debe ser ésta integrada -- con el edificio, es pauta para el desarro-- llo de la información a continuación presen-- tada.

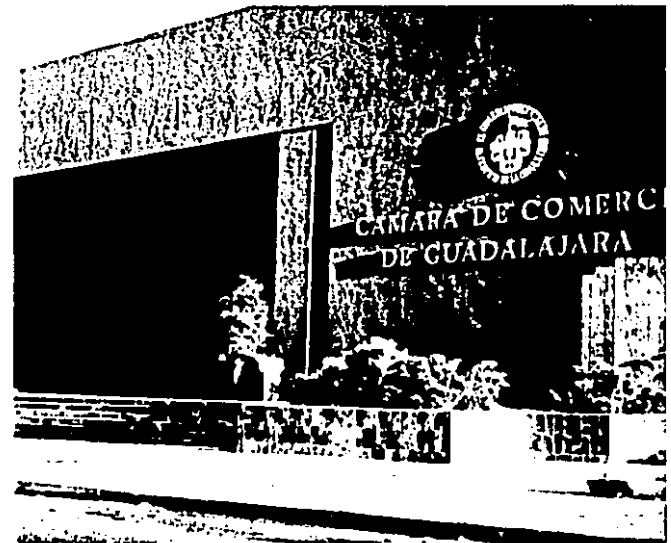
Los edificios de una forma general y -- práctica pueden clasificarse en 5 grupos a -- saber según su función:

1. Administrativos
2. Comerciales
3. Habitacionales
4. De servicio
5. Recreativos.

### 1.- ADMINISTRATIVOS

Se consideran de tipo formal, puesto -- que las actividades que se realizan son de -- carácter serio; entre algunos ejemplos a -- mencionar se encuentran edificios de oficina-- nas, contadurías, registros gubernamentales,

en una palabra todos aquellos que realicen-- trabajos relacionados con la administración -- archivo de datos, etc. (fig.1)

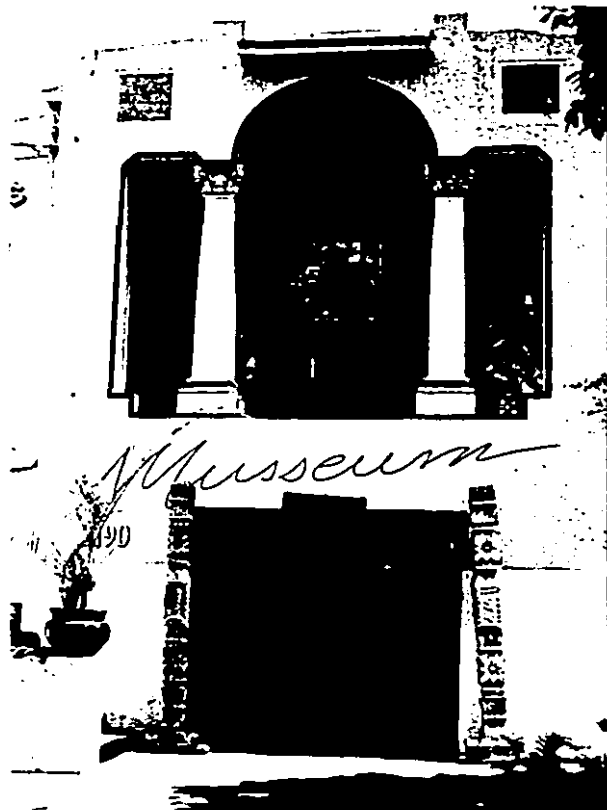


## 2.- COMERCIALES

Dentro de este grupo se encuentran los edificios cuya principal función es la compra-venta de productos. Son informales: Centros comerciales, tiendas, almacenes, restaurantes, cafés y demás edificios, integran esta división.

Cabe mencionar aquí, que la característica de su grupo se toma de la proporción entre la planta y la elevación del edificio.

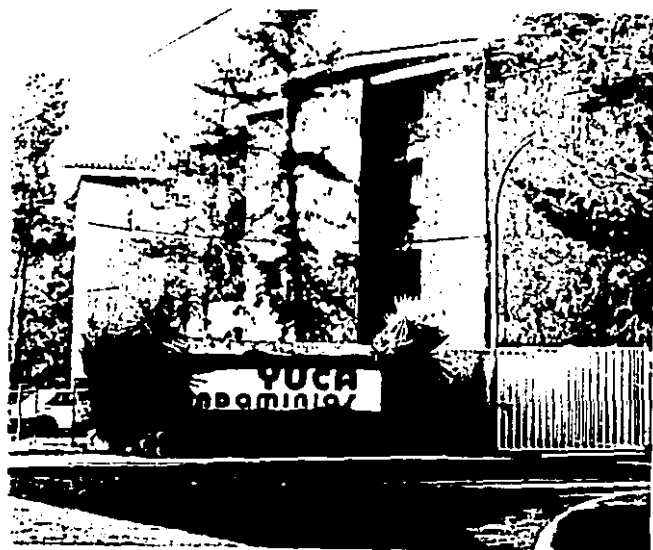
Este grupo es el que más variedad presenta en cuanto al uso de fuentes tipográficas, por estar muy relacionado con la moda, la publicidad, etc. (fig.2)



### 3.- HABITACIONALES.

Como la misma palabra lo dice, son --- aquellos que se utilizan como vivienda. Con dominios, casas habitación, edificios de De partamentos, multifamiliares, etc., son edi ficios que integran esta tercera división.

La verticalidad puede considerarse como una de sus características, sin que esto quiera decir que los otros grupos no la pre sentan. (fig.3)



#### 4.- DE SERVICIO.

Las funciones a realizar en este grupo son también de tipo serio, ya que se consideran aquí, los hospitales, centros de salud, laboratorios comunitarios. Por lo general son edificios de 2 ó más plantas. (fig.4)



4

#### 5.- RECREATIVOS.

Cuya principal función es la del esparcimiento y diversión, este grupo se considera por lo tanto el más informal. Cines, Clubs deportivos, Discoteques, Restaurantes, centros culturales. (fig.5)



5

Las características específicas de cada edificio que integra cada uno de los grupos, manifiestan en la práctica de forma -- particular, dependiendo también del estilo arquitectónico a utilizar, de la moda y del cliente, sin que cualquiera de estos puntos irrumpa con el carácter del edificio, que se entiende como la idea que se logra transmitir a la primera impresión con el edificio.

## II. FAMILIAS TIPOGRAFICAS



## FAMILIAS TIPOGRAFICAS

### ROMANA.

Este grupo incluye las inscripciones romanas, el Renacimiento y el Barroco, con su tipografía. Es una letra formal.

Serifs, líneas delgadas, algunos ras--



gos oblicuos, son características propias de esta familia. (fig.6)

El uso de la letra romana se recomienda en edificios de tipo monumental. En aquellas que tengan columnas, la utilización de este tipo es conveniente.

Con frecuencia es también utilizada en edificios que no tienen detalle, ya que el carácter de la letra es ya relevante (fig.7)

La letra en sí es seria y elegante, -- por lo que su uso está limitado a edificios de este tipo, como los administrativos y de servicio.

ABCDEFGHIJKL  
abcdefghijkl

INGLESA.

Esta familia ha estado vigente por 150 años, y al parecer lo seguirá estando.

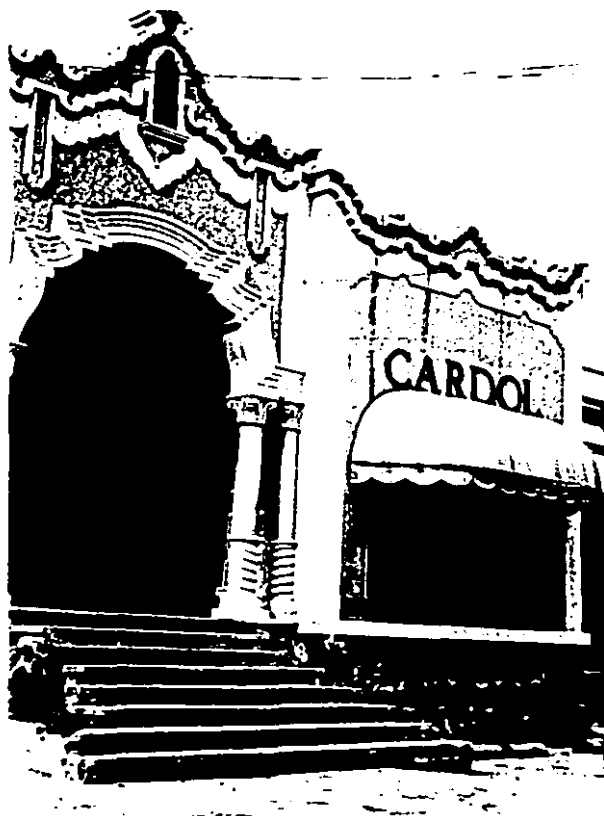
Se prefirió el término "English" para designarla porque esta letra aparece como única de Inglaterra. Sus orígenes van más allá de los tipos de Baskerville en la mitad del siglo XVIII, y después formas más ricas han sido desarrolladas y establecidas como la letra inglesa de inscripción usada mundialmente. (fig.8)

ABCDEFGHIJ  
ABCDEFGHIJK

8

Las características de este grupo son: una fuerza vertical, una degradación de --- grueso a rasgos delgados (pero menos afilados que las modernas), serifs que terminan en un punto, y una diferencia bastante marcada en el peso, entre los rasgos gruesos y delgados. Las formas son ricas y absolutas. (fig.9)

9



Arquitecturalmente, es usada de forma inscrita, no en relieve.

Su carácter es formal. Con frecuencia se utiliza en edificios del tipo "de servicio". Es también propia para algunos edificios comerciales en los que la actividad -- que se realiza es más bien seria, como sería una casa de modas o una boutique. (fig.10)

## MODERNAS

Fría, mecánica y más rígida que la letra inglesa. Las características son, una fuerza vertical extrema, una degradación brusca del grueso al rasgo delgado, serifs lisos y sin sostenes; además una marcada diferencia de los pesos, muchas veces llegando a ser contrastante.

La indocilidad constituye su encanto, ya que les presta humanidad, y a un nivel práctico sus perfiles más gruesos y sus trazos de pie retorcidos les dan un carácter más legible y robusto. (fig.11)

ABCDEFGHIJK  
abcdefghijklmn

11



12

Las letras "transitional" comparten -- con las modernas una tendencia vertical.

Debido a las características que esta letra presenta -de estilo clásico, frío, refinado y autoritario- no se le utiliza con frecuencia. Sin embargo pueden ser usadas en algunos edificios comerciales específicos, en criptas, en números de casas, etc. (fig.12)

11

## EL PALO SECO.

Las letras sin serifs y sin tendencia a la inclinación difícilmente podrían ser más sencillas. (fig.13)

Pueden ser vistas por igual en capiteles, restaurantes y mansiones de la aristocracia.



13

Su carácter práctico es evidente, por lo que hoy en día son de las que más se utilizan, tanto en edificios comerciales, de servicio como en los administrativos o recreativos. (fig.14)



14

## EGIPCIAS.

La característica principal es la fuerza que es normalmente vertical y en donde la diferencia del peso entre los rasgos gruesos y delgados puede variar de poco a mucho. Los serifs son cuadrados. Es la letra del énfasis del peso. (fig.15)

ABCDEF  
abcdefghi

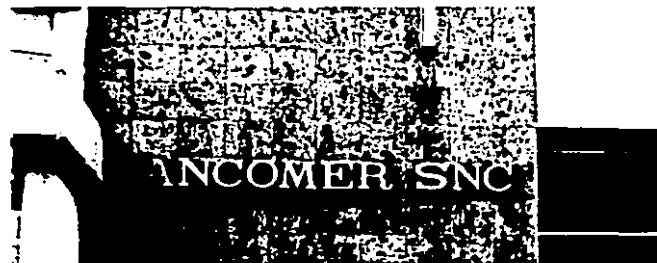
ABCDEFGG  
abcdefghijkl

15

Se utilizan ya sean inscritas o en relieve; son probablemente de las más usadas.

Sus serifs sirven virtualmente como subrayado y aportan la mayor diferenciación posible respecto a toda otra temática alrededor de él.

Son compatibles con las repisas de las ventanas y con los cordones salientes de la arquitectura contemporánea, tal como los trazos monolineales de las Helvéticas, complementan el aspecto de los muros. (fig.16)



16

Algunos gimnasios universitarios en el país vecino -E.U.A- poseen este tipo de letra como imagen tipográfica.

Se utiliza en edificios de carácter serio, como en bancos, laboratorios, oficinas, farmacias. (fig.17)



17

## GROTESCAS.

Su característica principal es la ausencia de serifs. El peso de la letra va desde una light hasta una casi ilegible.

Se utilizan con mucha frecuencia, ya que su carácter es contemporáneo y técnico.

Son utilizadas en edificios administrativos muy de hoy: Bancos, también en los habitacionales, principalmente en condominios, en los que por lo general, la numeración está llevada con esta familia, puesto que es muy legible. (fig.18) (fig.19)

**HEADLINE GOTHIC 125&**

**Anzeigen Grotesk ABCDEFGHJKL 125&**

18



19



## DECORADAS U ORNAMENTADAS.

Han ido creciendo a través de los siglos. En la impresión, generalmente hablando, la legibilidad es una cuestión primaria pero en la arquitectura, esto pasa a un segundo término.

Incluso la más sencilla de las leyendas colocadas en un lugar público aporta como mínimo un elemento de interés.

Una forma de utilizar la escritura como decoración es la de dar un "enfoque tipo gráfico", es decir, escoger un tipo de letra ya ornamentada y sólo darle algún acento.

Esto puede utilizarse en fachadas de casas comerciales, dando un efecto de originalidad y colorido. (fig.20)



20

### III. CUADRO DE SUGERENCIAS DE METODOS Y MATERIAL

CUADRO DE SUGERENCIAS DE METODOS Y MATERIAL

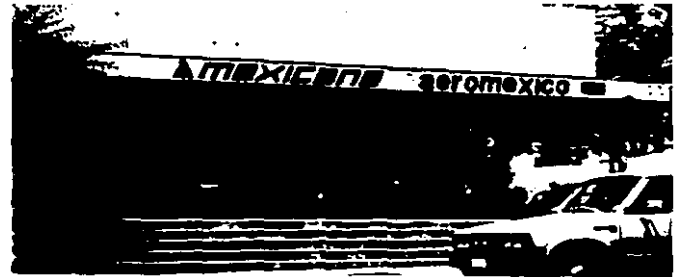
FAMILIA	METODOS Y MATERIAL		
ROMANA	INCRUSTACIONES EN CONCRETO, MADERA, EN RELIEVE, PINTADAS.	GROTESCAS	GRABADAS SOBRE MICA; TARACEADO EN PIEDRA Y HORMIGON; INCRUSTADAS; PINTADAS.
INGLESA	PLACAS METALICAS, INCRUSTADAS O GRABADAS, PINTADAS.	ORNAMENTADAS	PLACA METALICA; PINTADAS SOBRE VIDIO.
MODERNAS	HIERRO COLADO, INSCRIPCIONES; INCISIONES SOBRE PIEDRA; PINTADAS.		
PALO SECO	INCISIONES EN CONCRETO, MADERA; PLANCHA DE VIDRIO; PINTADO.		
EGIPCIAS	INCISIONES EN PIEDRA; EN MADERA; LATON, METAL; PINTADAS.		

## IV. METODO Y MATERIAL

## METODOS Y MATERIAL

### 1.- APLICACION DE LETRAS EN RELIEVE.

Se debe tener en cuenta que tanto el relieve, como su opuesto, la inscrustación, llevan en su forma una relación íntima con el color, ya que si material utilizado es oscuro, la sombra proyectada por el letrero puede perderse visualmente. (fig.21)



Los métodos que han cobrado importancia en este aspecto, son los azulejos policromados y el vidrio decorado. (fig.22)



22

## 2.- APLICACION DE LETRAS PINTADAS.

La gran ventaja de la rotulación a ras de la superficie es que las caras de las letras nunca pueden quedar confundidas por sus perfiles como en el caso de las tridimensionales ya que una palabra pintada siempre tiene mejor posibilidad de lectura desde un ángulo agudo, que la mayoría de los caracteres contruifidos o modelados. Una tendencia del siglo XIX, fue que los pintores de rótulos de esta época, aprovecharon el campo tridimensional utilizando perfiles y sombras para enriquecerlas pero sin entorpecer su legibilidad. (fig.23)



23

21

El material que más llama la atención entre los utilizados hoy, es la plancha de acero con esmalte vitrificado, ya que la superficie es dura e impermeable.

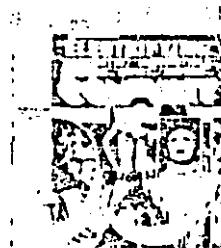
La resina de poliéster reforzada con fibra de vidrio produce una plancha casi indestructible. Puede tener una semejanza al bronce o plomo -con un costo más bajo- cuando es tratado con polvo metálico. (fig.24)



24

Otra manera de tratar los rótulos, es que estos sean grabados en la superficie y rellenos con resina contraste.

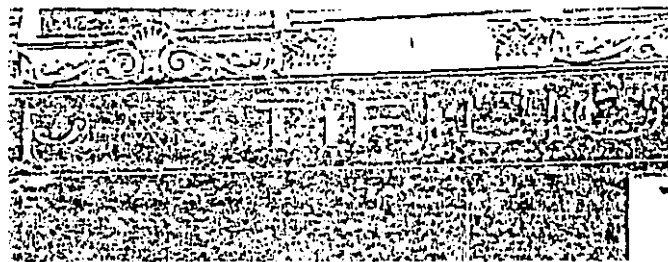
El vidrio es también utilizable en estos casos, solo que su duración no siempre aconseja su uso. Si por ejemplo, en algún trabajo, se debe sustituir la fibra acrílica por el vidrio, es conveniente grabar las letras por la parte posterior para de esta manera lograr un efecto de relieve. (fig.25)



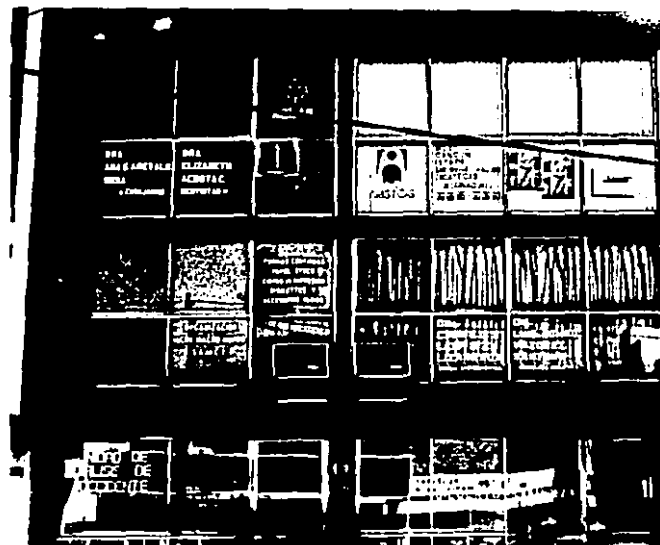
25

La serigrafía asegura una reproducción fiel de cualquier diseño, sin embargo no se recomienda para la rotulación de amplias -- áreas de color de fondo con letras claras -- que resalten en él.

Pero sin duda alguna, la pintura es el método más flexible de todos. Basta un pintor y su pincel y brocha, para solucionar -- problemas tales como ondulaciones y molduras. Desgraciadamente, necesita una renovación periódica, sólo se protege un poco --- cuando esté pintada por la parte posterior de un cristal. (fig.26)



26



27

Como otros métodos alternativos, tenemos las calcomanías en seco y el de letras troqueladas, las cuales están fabricadas a base de película de polivinilo y a veces -- metalizadas, son además autoadhesivas y --- tienen una resistencia mayor a la abrasión. (fig.27)

23



### 3.- APLICACION DE LETRAS TRIDIMENSIONALES.

Se pudiera decir que los términos relieve y tridimensional son el mismo, si --- bien la diferencia es mera cuestión de grado.

Sin embargo se consideró que las le--- tras tridimensionales tienen un grosor considerable, su volumen, por consiguiente, -- exige una integración más cuidadosa con el edificio y sus componentes, en comparación con las letras a nivel superficie.

Cualquiera que se la sección desarro-- llada, debe de guardar una relación con el edificio y no ser un ejercicio separado.

Se debe tomar en cuenta que la tercera dimensión puede plantar problemas inesperados a quienes están acostumbrados a traba-- jar en dos.

Alrededor de una inscripción arquitect-- tónica giran una serie de criterios que con-- siderar, tales como el grosor de la letra,

el material, el color, el tipo, etc., con - la finalidad que el conjunto no se vuelva - borroso o ilegible.

Para lograr que las letras tridimensio-- nales resulten de manera satisfactoria, se recomienda que se utilicen a gran tamaño. (fig.28)

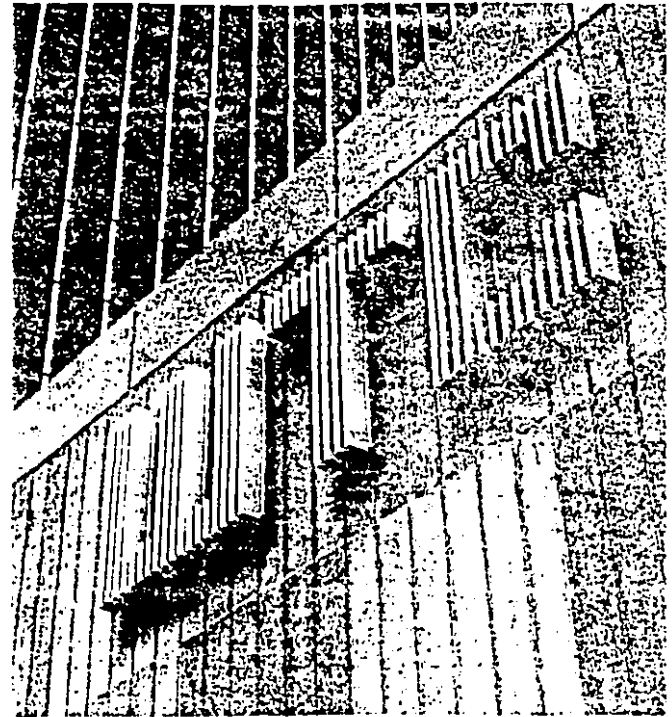


#### 4.- APLICACION DE LETRAS ILUMINADAS

Sin pasar de moda, las letras iluminadas ofrecen un recurso llamativo para las inscripciones.

Respecto a materiales utilizados, se cuenta con tubos fluorescentes, los cuales son una opción para las fachadas.

La plancha acrílica para la iluminación posterior bien puede dar resultados satisfactorios cuando ésta es bien utilizada; teniendo en cuenta vigilar la distancia entre los tubos y verificar la manera de preparar la placa, en cuanto al acrílico de color que puede ocasionar una variación en la densidad del color. (fig.29)



29

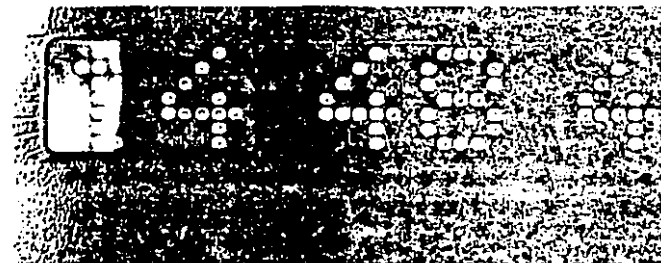
Las letras iluminadas por detrás y troqueladas en cualquier material (metal, madera, etc.) plantean problemas como los blancos internos de algunas letras, como el caso de la O, en la que el polvo se acumula en los espacios para dar solución a esto, se pueden llenar los espacios por letras embutidas o moldearlas para conseguir una superficie continua a ras de fachada y así se evita el polvo y se mantiene en su lugar -- las aberturas internas.

El tubo de neón ha afectado al escenario de la ciudad, ya que su imagen, más que otro factor se considera como elemento creativo. Tiene su mejor ubicación en lo alto de un edificio, ya que la distancia hace oscurecer los reflejos, así mismo, las contornos que el tubo provoca, también quedan absorbidas por el haz de luz.

Este método no se recomienda para uso en tamaños pequeños y corta distancia.

Los relojes digitales de exterior, emplean lámparas montadas en una retícula so-

bre un fondo negro mate. Resultan poco estéticos y debieran presentarse como un problema de integración. (fig.30)



30

La plancha acrílica, también es utilizada aquí, usándola con más efectividad --- cuando se forman letras a partir de tiras o bloques. El método permite iluminar por detrás leyendas enteras por medio de tubos -- fluorescentes, sin recurrir a unidades de cátodo frío, que, como ya se vio, son requeridas por letras de una sola pieza.

26

## 5.- APLICACION DE LETRAS INTEGRADAS.

Llamamos letras integradas a aquellas que forman parte del edificio, es decir, -- que forman parte de su construcción y para quitarlas se tendría que destruir esa parte. (fig.31)



31

El hecho de haber sido incorporadas -- permanentemente a la estructura es un acto de valentía por parte del cliente, cuestión que cada vez resulta más difícil.

Desde que cada edificio es diseñado -- con una finalidad, es sujeto adecuado para una rotulación permanente. Resulta, sin em-

bargo, arriesgado, ya que en la práctica se debe diseñar pensando en los materiales, como por ejemplo, el estilo cúfico árabe viene rígidamente disciplinado por módulos de ladrillos y azulejos. (fig.32)



32

Conviene no dejarse llevar por los --- ejemplos comerciales descarados ni por el -- contrario, ser tan rígido en cuanto a los -- buenos modales arquitectónicos; lo que cabe resaltar es que hoy en día se cuenta con -- nuevas, alternativas con las que un pasado sólo contaba con ladrillo. (fig.33)



33

## 6.- APLICACION DE LETRAS ADYACENTES.

Estas por el lado opuesto de las integradas, se encuentran separadas del edificio, en las cuales se puede lograr una buena relación -aunque estén separadas físicamente- y en la que los dos elementos puedan mantener cada uno su integridad y en este caso resultaría más válido que el "arruinar" una fachada elegante con una mala inscripción. (fig.34)



34

Cada palabra que esté rotulada, inscrita, etc., en un edificio debe mantener un lugar visual con elementos del edificio; en tanto que si está separada, sobresale consecuentemente por sí sola. (fig.35)



35

Los factores en contra que se deben -- considerar son:

- 1.- La falta de espacio urbano, es decir, cuando el que circunda al edificio no es suficiente.

- 2.- El que el edificio ya tenga un lugar -- dispuesto para un rótulo.

Incluso letras talladas y tridimensionales fijadas en un edificio son un gráfico, ya que están relacionadas con la superficie y rasgos. Fuera de la superficie del edificio, serían una especie de escultura.



36

## 7.- APLICACION DE LETRAS ORNAMENTALES.

Estos tipos de letra del entorno han -  
roto por fuerza con las modalidades bidimen-  
sionales para irrumpir en el mundo de la ex-  
presión arquitectónica tridimensional.

Y así como antes la letra gótica esta-  
ba relacionada con la construcción de cate-  
drales, hoy, existe cierta conexión entre -  
el estilo arquitectónico y la caligrafía co-  
mo expresión. (fig.37)



37

Por ser decoradas debe cuidarse el as-  
pecto del estilo del edificio con el tipo -  
de la letra, para que no resulte muy rebus-  
cado, y en cierto modo ilegible.

## 8.- APLICACION DE PLACAS METALICAS.

Las placas metálicas no necesitan espe-  
cial limpieza, característica factible y de  
la que pocos sacan provecho. Las aplicacio-  
nes metálicas en las puertas, excelentes lu-  
gares de identificación, están especialmen-  
te supeditadas al desgaste. (fig.38)



38

El fotograbado sobre acero inoxidable o el proceso de anodización del aluminio, - producen ambos buenos resultados estéticos con gran precisión al detalle. (fig.39)



39



## O T R O S :

### 1. TARACEADO EN PIEDRA Y HORMIGON.

Consiste en rellenar las letras talladas en piedra. Se obtiene reforzamiento y protección al desgaste. Los rellenos van desde piedra contrastante hasta metales, de los cuales el latón, el bronce y el plomo son los más comunes. Las letras, no deben de presentar formas complicadas.

### 2. VIDRIO GRABADO.

La aplicación de letras al vidrio implica un grado de oscurecimiento, por lo que es factible utilizarlo en ventanas de restaurantes, donde se desea ambiente de intimidad.

Los métodos más empleados son el tratado con aguafuete y el tratado con chorro de arena. El primero, da un aspecto lechoso, liso, el segundo, ofrece un aspecto con una textura granulada y tosca.

### 3. MOSAICO.

Los materiales incluyen una amplia gama de mármoles de color, vidrio de tonalidades brillantes y mates siendo más comunes los azules y verdes discretos. Es común verlo en pisos.

### 4. LADRILLO Y MADERA.

El ladrillo es utilizado rara vez excepto como soporte para los azulejos y otros letreros aplicados.

La madera ofrece pocos problemas y da muy buen resultado cuando es tratada correctamente.

### 5. CERAMICA.

Ofrece un buen medio para las inscripciones arquitectónicas. Consiste en detener azulejos con oídos de yeso, lo cual aparte de ventajoso para trabajos de repetición, permite zonas de color con modelado.

6. PLASTICO.

La lámina de plástico delata toda deformación cuando su soporte no es el adecuado. En formas moldeadas, adquiere una resistencia adicional; siendo que para una fachada o una caja luminosa, se recomienda utilizar planchas planas y de preferencia tipos mates.

## V. CONCLUSION

## CONCLUSION

Entonces después de lo anteriormente expuesto, ¿Es posible llegar a conclusiones generales...?

Ciertamente no hay reglas de oro, aparte de la habilidad que se tenga en manejar la imaginación y creatividad.

El rótulo debe estar incorporado al edificio (integración) o sobre el edificio (pintado), preferiblemente del mismo material que el de la superficie, o al menos al gún tipo de superficie del edificio. Tridimensional, si esta forma conviene. Debe estar en una escala correcta, al igual que la sección y la forma.

Cualquier resolución, debe ser considerada por el arquitecto como una parte intrínseca del edificio.

Y, ¿qué hacer cuando hay detalles en elementos del edificio?, ¿deben los arquitectos permanecer al margen en cuanto a to-

mar decisiones en el diseño de letra?

No cabe duda que el arquitecto tiene conocimientos de tipografía, pero en este caso, el diseñador gráfico es la persona ideal, la cual debe entender las letras y sus formas en toda la extensión de la palabra.

Más aún, la comunicación entre el arquitecto y el diseñador, llevarán a un resultado con mayor éxito.

La forma de la letra es un elemento extremadamente flexible. Para su uso en la arquitectura, puede tomar cualquier opción -- excepto la itálica, que es esencialmente una forma en movimiento. Un método adecuado puede tratar sus características, pero continúa siendo una forma peligrosa de uso.

Junto con la letra vienen efectos tales como: lo redondo, lo cuadrado, lo perpendicular, lo horizontal, la separación, el grosor, la delicadeza, la fuerza,, etc.

La elección del método y material está dictada primeramente por el edificio. La opción de escoger el mismo material que el -- del edificio proporciona una unidad y probablemente sea la más satisfactoria.

La letra puede ser cortada en el material, las formas de relieve pueden ser construidas a partir de ese material, o formada a partir de mosaicos o azulejos. Puede ser cortada, rotulada, elaborada en piedra, -- concreto, cerámica, plástico, acrílico, vidrio, madera, metal, etc.

El color puede ser el natural del material o puede pintarse, teñirse o cubrirse con bronce.

En conclusión, la práctica de las letras en el edificio es versátil y como ya se expuso, se puede llegar a una muy buena resolución cuando la cooperación diseñador-arquitecto mantiene constante comunicación.

**LISTA DE FUENTES  
TIPOGRAFICAS POR  
FAMILIAS**

ROMANA

**Aster ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTU 125&**  
Aster: 8 7 9 10 12

**Aster Ital ABCDEFGHIJKLMNOPQRS 125&**  
Aster Italic: 8 7 9 10 12

**Aster Bld ABCDEFGHIJKLMNOPQRS 125&**  
Aster Bold: 8 7 9 10 12

**Bembo ABCDEFGHIJKLMNOPQRST 125&**  
Bembo: 14 16 18 24 30 36 48 60 72

**Bembo Italic ABCDEFGHIJKLMNOPQR 125&**  
Bembo Italic: 14 16 18 24 30 36

**Bernhard Mod ABCDEFGHIJKLMN 125&**  
Bernhard Modern: 8 10 12 14 18 24 30 36 42 48 60 72

**Bernhard Mod Ital ABCDEFGHIJK 125&**  
Bernhard Modern Italic: 8 10 12 14 18 24 30 36 42 48

**Bernhard Mod Bld ABCDEFGHIJ 125&**  
Bernhard Modern Bold: 8 10 12 14 18 24 30 36 42 48 60 72

**Bernhard Mod Bld Ital ABCDEFGI 125&**  
Bernhard Modern Bold Italic: 8 10 12 14 18 24 30 36 42 48

**Caslon 540 ABCDEFGHIJKLM 125&**  
Caslon 540: 8 9 10 12 14 18 24 30 36 42 48 60 72 84 96 120

**Caslon 540 Ital ABCDEFGHIJK 125&**  
Caslon 540 Italic: 8 9 10 12 14 18 24 30 36 42 48 60 72 84 96

**Caslon Old Style 471 ABCDEF 1 2 3 &**  
Caslon Old Style 471: 18 24 30 36 42 48

**Caslon Old Style Ital 471 ABCD 1 2 3 &**  
Caslon Old Style Italic 471: 18 24 30 36 42 48

**Vendome ABCDEFGHIJKLMNOP 125&**  
Vendome: 8 10 12 14 16 18 24 30 36 42 54

**Vendome Italic ABCDEFGHIJKLMNO 125&**  
Vendome Italic: 8 10 12 14 16 18 24 30 36 42 54

**Vendome Bold ABCDEFGHIJKL 125&**  
Vendome Bold: 8 10 12 14 16 18 24 30 36 42 54

**Vendome Bold Italic ABCDEFGH 125&**  
Vendome Bold Italic: 8 10 12 14 16 18 24 30 36 42 54

**Vendome Extrabld ABC 125&**  
Vendome Extrabold: 12 14 16 20 24 30 36 48

**Weiss Roman ABCDEFGHIJKLMNOP 125&**  
Weiss Roman: 8 10 12 14 16 18 24 30 36 48 60

**Weiss Ital ABCDEFGHIJKLMNOPQRS 1 2 5 &**  
Weiss Italic: 8 10 12 14 16 18 24 30 36

**Weiss Italic Plain Caps ABCDEFGHIJKL 125&**  
Weiss Italic Plain Caps: 11 16 18 24 30 36

**Weiss Roman Bold ABCDEFGHIJKLM 125&**  
Weiss Roman Bold: 8 10 11 12 14 16 18 24 30 36 48 60 72

**Weiss Extrabold ABCDEFGHIJKLM 125&**  
Weiss Extrabold: 8 10 11 12 14 16 18 24 30 36 48

**WEISS INITIALS 1 ABCDEFG 125&**  
Weiss Initials Series 1: 14 18 24 30S 30L 42 54 66 caps, figures only

**WEISS INITIALS 2 ABCDEFG 125&**  
Weiss Initials Series 2: 14 18 24 30S 30L 42 54 66 caps, figures only

**WEISS INITIALS 3 ABCDEF 125&**  
Weiss Initials Series 3: 14 18 24 30S 30L 42 54 66 caps, figures only



INGLESA

Baskerville ABCDEFGHIJKLMNOP 125&

Baskerville: 8 9 10 11 12 14 16 18 20 24 30 36 48 60 72

*Baskerville Ital* ABCDEFGHIJKL 125&

Baskerville Italic: 6 7 8 9 10 11 12 14 16 18 24

*Baskerville Ital 353* ABCDEFGHI 125&

Baskerville Italic 353: 18 24 30 36

Baskerville Bld ABCDEFGHIJKL 125&

Baskerville Bold: 7 8 9 10 11 12 14 16 24 30 36

*Baskerville Bld Ital* ABCDEFGHIJ 125&

Baskerville Bold Italic: 7 8 9 10 11 12 14

Bask Semi Orig ABCDEFGHIJK 125&

Baskerville Semibold, Original: 14 16 20 24 28 36 48

*ABDEGMNPR* &

Baskerville Italic Swash: 18 24 30 36

ABCDE

Fry's Ornamented: 36 48

&

caps only

Bauer Classic Rom ABCDEFGHIJKL 125&

Bauer Classic Roman: 8 10 11 12 14 16 18 24 30 36 42 48 sm caps: 8 10 11 12 14

*Bauer Classic Ital* ABCDEFGHIJKL 125&

Bauer Classic Italic: 8 10 11 12 14 16 18 24 30 36 42 48

**Cooper Blk** ABCDEFGHIJ 125&

Bulmer ABCDEFGHIJKLMNOPQRST 125&

Bulmer: 6 8 10 12 14 16 24 30 36 42 48 small caps: 14

*Bulmer Ital* ABCDEFGHIJKLMNOPQR 125&

Bulmer Italic: 6 8 10 12 14 16 24 30 36 42 48

MODERN

**Bodoni Bk ABCDEFGHIJKLMNOPQR 125&**  
 Bodoni Book; 6 7 8 9 10 11 12 14 16 18 24 30 36 42 48

**Bodoni Bk Ital ABCDEFGHIJKLMNOP 125&**  
 Bodoni Book Italic; 6 7 8 9 10 11 12 14 16 18 24 30 36

**Bodoni ABCDEFGHIJKLMNOPQRS 125&**  
 Bodoni; 6 7 8 9 10 11 12 14 16 18 24 30 36 42 48 60 72

**Bodoni Ital ABCDEFGHIJKLMNOP 125&**  
 Bodoni Italic; 6 7 8 9 10 11 12 14 16 18 24 30 36 42 48

**Bodoni Bld Cond ABCDEFGHIJKLMNOPQR 125&**  
 Bodoni Bold Condensed; 14 18 24 30 36 42 48 60 72

**Bodoni Bld ABCDEFGHIJKLMNO 125&**  
 Bodoni Bold; 6 7 8 9 10 11 12 14 16 18 24 30 36 42 48 60 72 84 96 120

**Bodoni Bld Ital ABCDEFGHIJKLM 125&**  
 Bodoni Bold Italic; 6 7 8 9 10 11 12 14 16 18 24 30 36 42 48 60 72

**Ultra Bodoni Extra Cond ABCDEFGH 125&**  
 Ultra Bodoni Extra Condensed; 12 14 16 24 30 36 42 48 60 72

**Ultra Bod ABCDEFGHIJK 125&**  
 Ultra Bodoni; 8 10 12 14 16 18 24 30 36 42 48 60 72, 120 Caps and Figures

**Ultra Bod Ital ABCDEFGH 125&**  
 Ultra Bodoni Italic; 8 10 12 14 16 18 24 30 36 42 48

**Bodoni Campanile ABCDEFGHIJKLMNOPQ 125&**  
 Bodoni Campanile; 18 24 30 36 48

**Bodoni Open ABCDEFGHIJ 125&**  
 Bodoni Open; 18 24 30 36 48

**Bauer Bod ABCDEFGHIJKLMNOPQRS 125&**  
 Bauer Bodoni; 8 10 11 12 14 16 18 24 30 42 sm caps: 8 10 11 12 14

**Bauer Bod Ital ABCDEFGHIJKLMN 125&**  
 Bauer Bodoni Italic; 6 10 11 12 14 16 18 24 30 42

**Bauer Bod Bld ABCDEFGHIJKLMNO 125&**  
 Bauer Bodoni Bold; 8 10 11 12 14 16 18 24 30 42 54 60

**Century Nova ABCDEFGHIJKLMNOP 125&**  
 Century Nova; 10 12 14 18 24 30 36 42 48 60 72

**Century Nova Ital ABCDEFGHIJKL 125&**  
 Century Nova Italic; 10 12 14 18 24 30 36 42 48

**Century Exp ABCDEFGHIJKL 125&**  
 Century Expanded; 6 7 8 9 10 11 12 14 16 18 4 4½ 5 18 24 30 36 42 48 60 72

**Century Exp Ital ABCDEFGHJ 125&**  
 Century Expanded Italic; 6 7 8 9 10 11 12 14 16 18 24 30 36 42 48 60 72

**Century Schlbk ABCDEFGHJL 125&**  
 Century Schoolbook; 6 7 8 9 10 11 12 14 16 18 6 8 10 12 14 16 18 24 30 36 48

**Century Schlbk Ital ABCDEFG 125&**  
 Century Schoolbook Italic; 6 7 8 9 10 11 12 14 16 6 8 10 12 14 16 18 24 30 36 48

**Century Schlbk Bld ABCDE 125&**  
 Century Schoolbook Bold; 6 8 10 12 14 16 18 24 30 36 48

**Century Bld Cond ABCDEFGHIJKLMNOPQRST 125&**  
 Century Bold Condensed; 6 8 10 12 14 18 24 30 36 42 48 60 72

**Century Bld Cond Ital ABCDEFGHIJKLMN 125&**  
 Century Bold Condensed Italic; 14 18 24 30 36

**Century Bld Ital ABCDEFGI 125&**  
 Century Bold Italic; 8 10 12 14 16 18 10 12 14 16 18 24 30 36

**Century Bld ABCDEFGHIJKLM 125&**  
 Century Bold; 8 10 12 14 16 18 24 30 36 42 48 60 72

**Columbia ABCDEFGHIJKLMNOPQ 125&**  
 Columbia; 6 8 10 12 14 18 24 30 36 48 60

**Columbia Ital ABCDEFGHIJKLMNO 125&**  
 Columbia Italic; 6 8 10 12 14 18 24 30 36 48 60

**Columbia Bld Cond ABCDEFGHIJKL 125&**  
 Columbia Bold Condensed; 8 10 12 18 24 30 36 48 60

**Columbia Bld ABCDEFGHIJKLMN 125&**  
 Columbia Bold; 6 8 10 12 14 18 24 30 36 48 60 72

**Columbia Bld Ital ABCDEFGHIJKL 125&**

**Modern 20 ABCDEFGHIJKLM 125&**  
Modern 20: 5 5 8 10 12 14 16 18 20 22 24 26

**Modern 20 Italic ABCDEFGHIJ 125&**  
Modern 20 Italic: 5 5 8 10 12 14 16 24 26

**Modern 20 Bold AB 125&**  
Modern 20 Bold: 24 30 35 48

**Normande Condensed ABCDEFGHIJKLMNO 125&**  
Normande Condensed: 5 8 10 5 10 12 14 16 24 5 24 30 35 48 60 72

**Normande ABCDEFG 125&**  
Normande: 5 8 10 12 14 16 24 30 35 48 60 72

**Normande Ital ABCD 125&**  
Normande Italic: 5 8 10 12 14 16 24 30 35 48

**Nubian ABCDE 125&**  
Nubian: 5 12 14

**Onyx ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTU VWX 125&**  
Onyx: 18 24 30 35 42 48 60 72 84 95 120

**Onyx Ital ABCDEFGHIJKLMNO 125&**  
Onyx Italic: 24 30 36 48

**Primer ABCDEFGHIJKLMNOPQ 125&**  
Primer: 6 7 8 9 10 11 12 14

**Thorough Ital 125&**

EGIPCIAS

**Chelt Med ABCDEFGHIJKLMNO 125&**

Cheltennam Medium: 6 8 10 12 14 18 24 30 36

**Chelt Bld Ex Cond ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUW 125&**

Cheltennam Bold Extra Condensed: 6 8 10 12 14 18 24 30 36 42 48 60 72 84 96 120

**Chelt Bld Cond ABCDEFGHIJKLMNO 125&**

Cheltennam Bold Condensed: 10 12 14 6 8 10 12 14 16 24 30 36 42 48 60 72

**Chelt Bold Cond Ital ABCDEFGHIJKLMN 125&**

Cheltennam Bold Condensed Italic: 10 12 14 16 24 30 36

**Chelt Bld ABCDEFGHJKLMN 125&**

Cheltennam Bold: 8 10 12 14 6 8 14 18 24 30 36 42 48 60 72

**Chelt Bld Ital ABCDEFGHJKL 125&**

Cheltennam Bold Italic: 8 10 12 14 6 8 12 14 18 24 30

**Chelt Bld Ext ABCDEF 125&**

Cheltennam Bold Extended: 6 8 10 12 14 18 24 30 36 42 48

**CHELTBLD OPN 125&**

Cheltennam Bold Open: 24 36

caps, figures only

**Chelt Bld Out ABCDEFG 125&**

Cheltennam Bold Outline: 18 24 30 36 42 48

**Clarendon Reg ABCDEFGHI 125&**

Clarendon Regular: 7 8 9 10 12 12L 14 18 24 30 36 42 60

**Clarendon Med ABCDEFGHJ 125&**

Clarendon Medium: 6 8 10 12 14 16 20 24 28 36 48

**Clarendon Semi ABCDEFGI 125&**

Clarendon Semibold: 7 8 9 10 12 12L 14 18 24 30 36 42 60

**Clarendon Bld ABCDEFGHJ 125&**

Clarendon Bold: 6 8 10 12 14 16 20 24 28 36 48 60 72

**Clarendon Bd Ex 125&**

Clarendon Bold Extended: 10 12 14 16 20 24 28 36 48 60

**Craw Clar Cond ABCDEFGHIJKLMNO 125&**

Craw Clarendon Condensed: 14 18 24 30 36 48 60 72 84 96

**Craw Clar ABCDEFGHIJ 125&**

Craw Clarendon: 8 10 12 14 16 24 30 36 48 60 72

**Dominante ABCDEFGHIJKLM 125&**

Dominante: 8 8 10 12 14 16 20 24 28 36 48

**Dominante Ital ABCDEFGHIJ 125&**

Dominante Italic: 6 8 9 10 12 14 16 20 24 28 36

**Dominante Bld ABCDEFGHIJ 125&**

Dominante Bold: 8 9 10 12 14 16 20 24 28 36 48 60

**Egizio Med Cond ABCDEFGHIJKLMNOQRS 125&**

Egizio Medium Condensed: 65 6L 8 10 12 14 18 245 24L 30 36 48 60 72

**Egizio Med ABCDEFGHIJK 125&**

Egizio Medium: 65 6L 8 10 12 14 18 245 24L 30 36 48 60 72

**Egizio Med Ital ABCDEFGHI 125&**

Egizio Medium Italic: 8 10 12 14 18 245 24L 30 36 48

**Egizio Bld ABCDEFGHIJ 125&**

Egizio Bold: 65 6L 8 10 12 14 18 245 24L 30 36 48 60 72

**Egizio Bld Ital ABCDEFG 125&**

Egizio Bold Italic: 65 6L 8 10 12 14 18 245 24L 30 36 48 60 72

**Egyptian Bld Cond ABCDEFGHIJKLMNO 125&**

Egyptian Bold Condensed: 12 14 18 24 30 36 48 60 72

**Egypt Ex 125&**

Egyptian Expanded: 6 8 10 12 18 24 30 36

**Egypt Bld Ext ABCD 125&**

Egyptian Bold Extended: 10 12 14 18 24 30 36 48 60 72

**Egy 125&**

Egyptian Expanded Open: 24 36

**City Med ABCDEFGHJKLMNO P Q 125&**

City Medium: 8 10 12 14 18 24S 24L 30 42 48

**City Bld ABCDEFGHIJKLMN 125&**

City Bold: 12 14 18 24S 24L 30 42 48 60 72

**Hellenic Wd ABCD 125&**

Hellenic Wide: 10 12 14 18 24 30 42

**Karnak Med AB 125&**

Karnak Medium: 24 30 36

**Karnak Black Condensed ABCDEFGHIJKLMNO 125&**

Karnak Black Condensed: 14 18 24 30 36 48

**Karnak Black ABCDEFGHIJ 125&**

Karnak Black: 14 18 24 30 36 48

***Karn Bl Cd It 125&***

Karnak Black Condensed Italic: 30 36

**Memphis Lt ABCDEFGHIJKLMN 125&**

Memphis Light: 6 8 10 12 14

**Memphis Lt Ital ABCDEFGHIJKLMNO PQRSTU VWXYZ ABCDEF 125&**

Memphis Light Italic: 8

**Memphis Med ABCDEFGHIJKL 125&**

Memphis Medium: 8 8 10 12 14

***Memphis Med Ital ABCDEFGHJ 125&***

Memphis Medium Italic: 8 8 10 12 14

**Memphis Bld ABCDEFGHIJKLM 125&**

Memphis Bold: 8 8 10 12 14 18

**Memphis Ex Bld ABCDEFG 125&**

Memphis Extra Bold: 8 10 12 14

***Memphis Ex Bld Ital ABCD 125&***

Memphis Extra Bold Italic: 6 8 10 12 14

**Folio Bid Cond ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ 125&**  
 Folio Bold Condensed: 8 10 11 12 14 16 18 24 30 36 42 54 66 72 84

**Folio Bid Cond Ital ABCDEFGHIJKLMNOPQ 125&**  
 Folio Bold Condensed Italic: 16 18 24 30 36 42 54 66

**Folio Bold ABCDEFGHIJKLMNOP 125&**  
 Folio Bold: 8 10 11 12 14 16 18 24 30 36 42 54 66

**Folio Bid Ext ABCDEFGHI 125&**  
 Folio Bold Extended: 8 10 11 12 14 16 18 24 30 36 42 54 66

**aemn r**

Folio Bold Extended Alternate Characters: 18 24 30 36 42 54 66

**Folio Exbid ABCDEFGHIJKLMNOP 125&**  
 Folio Extrabold: 14 16 18 24 30 36 42 54 66 72

**Franklin Gothic Ex Cond ABCDEFGHIJKLM 125&**  
 Franklin Gothic Extra Condensed: 8 10 12 14 18 24 30 36 42 48 60 72 84 96 120

**Franklin Gothic Cond ABCDEFGH 125&**  
 Franklin Gothic Condensed: 8 10 12 14 18 24 30 36 42 48 60 72

**Franklin Gothic Cond Ital ABCDEFGHIJKL 125&**  
 Franklin Gothic Condensed Italic: 14 18 24 30 36 48 60 72

**Franklin Gothic ABCDEFG 125&**  
 Franklin Gothic: 8 10 14 16 18 24 30 36 42 48 60 72 84 96

**Franklin Gothic Ital ABCDE 125&**  
 Franklin Gothic Italic: 8 10 16 18 24 30 36 42 48 60 72

**Franklin Goth Wide A 125&**  
 Franklin Gothic Wide: 8 10 12 14 18 24 30 36 42 48 60 72

**FRA 125&**

Franklin Gothic Extra Condensed (40); 84 (on 72 body)

caps, figures only

**Grotsq 66 AB 125&**

Grotesque 66: 8 10 12 18 24 30 36 48

**Helvetica Light ABCDEFGHIJKLMNOPQ 125&**  
 Helvetica Light: 6 8 9 10 12 15 18 24 30 36 42 48

**Helvetica Light Ital ABCDEFGHIJKLMN 125&**  
 Helvetica Light Italic: 6 8 9 10 12

**Helvetica Condensed ABCDEFGHIJKLMNOPQ 125&**  
 Helvetica Condensed: 8 10 12 14 16 18 24 30

**Helvetica ABCDEFGHIJKLMNOP 125&**  
 Helvetica: 6 7 8 9 10 11 12 14 16 18 24 30 36 42 48 60

**Helvetica Ital ABCDEFGHIJKLM 125&**  
 Helvetica Italic: 6 7 8 9 10 11 12 14 16 18 24 30 36 42 48

**Helvetica Extended ABCDEFGHIJ 125&**  
 Helvetica Extended: 8 10 12 14 16 18 24 30 36 42 48

**Helvetica Medium ABCDEFGHIJKLM 125&**  
 Helvetica Medium: 8 10 12 14 16 18 24 30 36 42 48 60 72

**Helvetica Semibold ABCDEFGH 125&**  
 Helvetica Semibold: 6 7 8 9 10 11 12 14

**Helvetica Semibold Ital ABCDEF 125&**  
 Helvetica Semibold Italic: 6 7 8 9 10 11 12 14

**Helvetica Bid Condensed ABCDEFGHIJKLMNOPQR 125&**  
 Helvetica Bold Condensed: 8 10 12 14 16 18 24 30 36 42 54 66 72 84

**Helvetica Bid ABCDEFGHIJKL 125&**  
 Helvetica Bold: 8 10 12 14 16 18 24 30 36 42 48 60 72

**Helvetica Bid Cmp Ital ABCDEF 125&**  
 Helvetica Bold Compact Italic: 12 14 16 18 24 30 36 42 48 60

**Helvetica Bid Ext ABCDEFGHI 125&**  
 Helvetica Bold Extended: 8 10 12 14 16 18 24 30 36 42 48

**Helvetica Extrabold Condensed ABCDEF 125&**  
 Helvetica Extrabold Condensed: 8 10 12 14 16 18 24 30 36 42 54 66 72 84

**Helvetica Exbid Ext A 125&**  
 Helvetica Extrabold Extended: 8 10 12 14 16 18 24 30 36 42 54 66 84

**Univers 76 ABCDEFGHJKLMN125&**

Univers 76: 6 8 10 12 6 8 10 12 14 18 245 24L 30 36 48

**Univers 83 ABCDEFGHIJ125&**

Univers 83: 6 8 10 12 14 18 245 24L 30 36 48

**Venus Light Condensed ABCDEFGHIJKLMNQRSTU125&**

Venus Light Condensed: 6 8 10 12 14 16 18 24 30 36 42 54 66

**Venus Light ABCDEFGHJKLMNOPQ125&**

Venus Light: 6 8 10 12 14 16 18 24 30 36

**Venus Light Ital ABCDEFGHIJKLMNO125&**

Venus Light Italic: 6 10 12 14 16 18 24 30 36

**Venus Light Extended ABCD125&**

Venus Light Extended: 6 8 10 12 14 16 18 24 30 36

**Venus Medium ABCDEFGHIJKLMN125&**

Venus Medium: 6 8 10 12 14 16 18 24 30 36 42 54 66 84

**Venus Med Ital ABCDEFGHIJKLMN125&**

Venus Medium Italic: 6 10 12 14 16 18 24 30 36

**Venus Medium Ext ABCDE125&**

Venus Medium Extended: 6 8 10 12 14 16 18 24 30 36 42

**Venus Bold Condensed ABCDEFGHIJKLMNQRST 125&**

Venus Bold Condensed: 6 8 10 12 14 16 18 24 30 36 42 54 66 84

**Venus Bold ABCDEFGHIJKLMNO 125&**

Venus Bold: 6 10 12 14 16 18 24 30 36 42 54 66 84

**Venus Bold Italic ABCDEFG 125&**

Venus Bold Italic: 6 10 12 14 16 18 24 30 36 42 54 66

**Venus Bld Ext ABCDEF 125&**

Venus Bold Extended: 6 10 12 14 16 18 24 30 36 42 54

**Venus Extrabold Condensed ABCDEFGHIJKLMN 125&**

Venus Extrabold Condensed: 6 10 12 14 16 18 24 30 36 42 54 66 84

**Venus Extrabold ABCDEFGHI 125&**

Venus Extrabold: 6 10 12 14 16 18 24 30 36 42 54 66 84

**Venus Exbld Ext ABC125&**

Venus Extrabold Extended: 6 10 12 14 16 18 24 30 36 42 54 66 84

**Eurostile Cond ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTU 125&**

Eurostile Condensed: 6 8 10 12 14 18 245 24L 30 36

**Eurostile Normal ABCDEFGHIJK125&**

Eurostile Normal: 6 8 10 12 14 18 245 24L 30 36 48

**Eurostile Ext ABCD 125&**

Eurostile Extended: 6 8 10 12 14 18 245 24L 30 36 48

**Eurostile Bld Cond ABCDEFGHIJKLMNPO 125&**

Eurostile Bold Condensed: 12 14 18 245 24L 30 36 48 60

**Eurostile Bld ABCDEFGHJ 125&**

Eurostile Bold: 6 8 10 12 14 18 245 24L 30 36 48 60 72

**Eur Bld Ext ABCD 125&**

Eurostile Bold Extended: 6 8 10 12 14 18 245 24L 30 36 48 60 72

**Eur Bld Cond Cmpct ABCD 125&**

Eurostile Bold Condensed Compact: 245 24L 30 36 48 60 72

**Folio Med Cond ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVW 125&**

Folio Medium Condensed: 6 10 11 12 14 16 18 24 30 36 42 54 66

**Folio Bold Extra Condensed ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVW XYZ abc 125&**

Folio Bold Extra Condensed: 12 14 16 18 24 30 36 42 54 66

**FOLIO BLD EX COND TITLE ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTU 125&**

Folio Bold Extra Condensed Title: 12 14 16 18 24 30 36 42 54 66 caps, figures only

**Folio Bld Cond ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXY 125&**

Folio Bold Condensed: 6 10 11 12 14 16 18 24 30 36 42 54 66 72 84

**Folio Bld Cond Ital ABCDEFGHIJKLMNPOQ 125&**

Folio Bold Condensed Italic: 15 18 24 30 36 42 54 66

**Futura Display ABCDEFGHIJKLMNPOQ 125&**

Futura Display: 14 18 18 24 30 36 48 60 72 84

**Goth Cond 529 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXY 125&**

Gothic Condensed 529: 6 8 10 12 14 18 24 30 36 42 48 60 72

PALO SECO \_\_\_\_\_

**Britannic ABCDEFGHI125&**

Britannic: 10 12 18 24 30 36

**Britannic Ital AB125&**

Britannic Italic: 10 12 18 24 30 36

**Bernhard Fashion ABCDEFGHIJ125&**

Bernhard Fashion: 12 14 18 24 30 36

**BROADWAY ABCDEF125&**

Broadway: 12 14 18 24 30 36

caps, figures only

**EMPIRE ABCDEFGHIJKLMNOP125&**

Empire: 36 48 60 72 84

caps, figures only

**HUXLEY VERTICAL ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ125&**

Huxley Vertical: 18 24 30 36 48 60 72 84

caps, figures only

**NEULAND ABCDEFGH125&**

Neuland: 10 12 14 18 24 30 36 42 54

caps, figures only

**NEULAND INLIN 125&**

Neuland Inline: 18 30

caps, figures only

**Peignot Light ABCDEFGHIJKLMNOPQ125&**

Peignot Light: 85 8L 10 12 14 16 20 24 30 36 48 60

**Peignot Medium ABCDEFGHIJKLM125&**

Peignot Medium: 85 8L 10 12 14 16 20 24 30 36 48 60

**Peignot Bold ABCDEFGHIJKLM125&**

Peignot Bold: 85 8L 10 12 14 16 20 24 30 36 48 60

**COND SANS SERIF 4 ABCDEFGHJK125&**

Condensed Sans Serif 4: 5 6S 6L 8 10 12 18

caps, figures only

**Cond Sans Serif Ital ABCDEFGH125&**

Condensed Sans Serif Italic: 8 10 12 18 24 36

**Cond Sans Serif 5 ABCDEFGHI125&**

Condensed Sans Serif 5: 6 8 10 12 18 24 36

**Cond Sans Serif 6 ABCDEFGHIJKLMNOP**

Condensed Sans Serif 6: 6 8 10 12 14 18 24 30 36 48 60

**Cond Sans Serif 7 ABCDEFGHIJKLMNOPQ**

Condensed Sans Serif 7: 6 8 10 12 14 18 24 30 36 48 60 72 84

**Cond Sans Serif 12 ABCDEFGHIJKL**

Condensed Sans Serif 12: 6 8 10 12 14 18 24 30S 30L 36 48 60

**Folio Light Cond ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ125&**

Folio Light Condensed: 8 10 11 12 14 16 18 24 30 36 42 54

**Folio Light ABCDEFGHIJKLMNOPQR125&**

Folio Light: 6 7 8 9 10 12 6 8 10 11 12 14 16 18 24 30 36 42 54

**Folio Light Ital ABCDEFGHIJKLMNOP125&**

Folio Light Italic: 6 7 8 9 10 12 9 10 11 12 14 16 18 24 30 36 42 54

**Folio Book ABCDEFGHIJKLMNOPQR125&**

Folio Book: 8 10 11 12 14 16 18 24 30 36 42 54

**Folio Book Ext ABCDEFGHIJKLMNOP125&**

Folio Book Extended: 6 8 10 11 12 14 16 18 24 30 36 42 54

**Folio Med Cond ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ125&**

Folio Medium Condensed: 8 10 11 12 14 16 18 24 30 36 42 54 66

**Folio Med ABCDEFGHIJKLMNOPQR125&**

Folio Medium: 6 7 8 9 10 12 6 8 10 11 12 14 16 18 24 30 36 42 54 66

**Folio Med Ext ABCDEFGHIJKLM125&**

Folio Medium Extended: 6 8 10 11 12 14 16 18 24 30 36 42 54 66

**aemnr**

Folio Medium Extended Alternate Characters: 18 24 30 36 42 54 66

**Folio Med Ex Ital ABCDEFGHIJK125&**

Folio Medium Extended Italic: 8 10 11 12 14 16 18 24 30 36 42 54 66



# HESS NEOBOLD 125&

Hess Neobold: 36

caps, figures only

# HORIZONTAL A 125

Horizontal: 8 10 12 14 16 20 24 28 36

caps, figures only

# HUXLEY VERTICAL ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTU 125&

Huxley Vertical: 18 24 30 36 48 60 72 84

caps, figures only

# Impact ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTU 125&

Impact: 12 14 18 24 30 36 48 60

# Information AB 125&

Information: 10 12 14 16 20 24 28 36 42 66

# Inserat Grotesk ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ 125&

Inserat Grotesk: 8 10 12 14 16 20 24 28 36 48 60 72 96

# Massiv ABCDEFGHIJKLMNOP 125&

Massiv: 12 14 16 20 24 28 36 48

# MICROGRAMMA CONDENSED ABCDE 125&

Microgramma Condensed: 6a 6c 8 10 12 14 18 24 30a 30b 36 caps, figures only

# MICROGRAMMA NORM 125&

Microgramma Normal: 6a 6c 6c 8 10 12 14 18 24 30a 30b 36 caps, figures only

# MICROGRAM EXT 125&

Microgramma Extended: 6a 6b 6c 8 10 12 14 18 24 30a 30b 36 caps, figures only

# MICROGRAMMA BOLD 125&

Microgramma Bold: 6b 6c 8 10 12 14 18 24 30a 30b 36 caps, figures only

DECORADAS

LIBRA ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ 1250

Cursive Bold: 14 16 18 24 30 36 42 54 72

Bernhard Tango ABCDEFGHI 1250

Bernhard Tango: 18 24 36 48 60 72

A B C D E F G H I caps only

Bernhard Tango Swash Initials: 30 42 60 84

Boulevard ABCDEFGHIJKLMNOP 1250

Boulevard: 12 14 18 24 30 36 48 60

Caprice ABCDEFGHIJK 1250

Caprice: 12 14 18 24 30 36 48

Civilite ABCDEFGHIJKLMNOP 1250

Civilite: 12 14 18 24

Coronet Bold ABCDEFGHIJK 1250

Coronet Bold: 18 24 36 48

El Greco ABCDEFGHIJKLM 1250

El Greco: 16 20 24 28 36 48

Liberty ABCDEFGHIJKLMNOP 1250

Liberty: 12 14 18 24 30 36 42 48

Lydian Cursive ABCDEFGHIJ 1250

Lydian Cursive: 18 24 30 36 42 48 60 72

STREAMLI

Streamline: 36

caps only

Tabard AB 1250

Tabard: 48 60

Tangler A 1250

Tangler: 36

THUNDER 1250

Thunderbird: 12 14 18

caps, figures only

THUNDERBIRD EX COND 1250

Thunderbird Extra Condensed: 36 48

caps, figures only

TROCADERO OR 1250

Trocadero Ornamented: 18

caps, figures only

TUSCAN GRILLE A 1250

Tuscan Graille: 12 18 24 30

caps, figures only

Union Pearl ABCDEFGHIJK

Union Pearl: 22

caps, lower case only

**AB|C|D|E|F|G 125&**  
Abovet: 12 24 caps, figures only

**Argent ABCDE P Q U V J L M 125&**  
Argent: 24

**ARGENTINE ABCD &**  
Argentine: 12 18 caps only

**BAIL 125&**  
Bailey Shaded: 42 caps, figures only

**ABC D**  
Ombre Initials: 60 caps only

**Bamboo ABCDEFGHJKI 125&**  
Bamboo: 18

**BROADWAY ABCDEF 125&**  
Broadway: 12 14 16 24 30 36 caps, figures only

**BRUCE MIKITA ABCDEF 125&**  
Bruce Mikita: 18 24 caps, figures only

**Latin OR 125&**  
Latin Ornate: 24 caps, figures only

**ABC 12&**  
Le Champetre: 42 caps, figures only

**ABCDEFGH 125**  
Lexington: 24 36 48 caps, figures only

**Lilith ABCDE 125&**  
Lilith: 24 30 36 48 50

**MANDARIN ABCDEF 125&**  
Mandarin: 10 12 18 24 30 caps, figures only

**ABC 125&**  
Mole Foliage: 48 60 72 caps, figures only

**MOTTO ABCDEFGHIJKLMNOPQ 125& Jn**  
Motto: 24 caps, figures only

**NEULAND ABCDEFGH 125&**  
Neuland: 10 12 14 18 24 30 42 54 caps, figures only

ABCDEF

Gift Floriated Initials: 48

caps only

GREAT PRIMER ORN & 125&

Great Primer Ornamented 8: 18

Grimaldi ABCDEFGHIJK 125&

Grimaldi: 24

HARLEQUIN

Harlequin: 30

caps only

Herold Condensed ABCDEFGHIJKLMNOP 125&

Herold Condensed: 28 48 72

Amazons Herold ABCDEFGHJKLM 125&

10 12 14 16 24 35 36

HIOMIIEWOOD 1125&

Homewood: 18 24

caps, figures only

Japanette ABCDEFGHIJKL 125&

Japanette: 18

# Criterios de Legibilidad

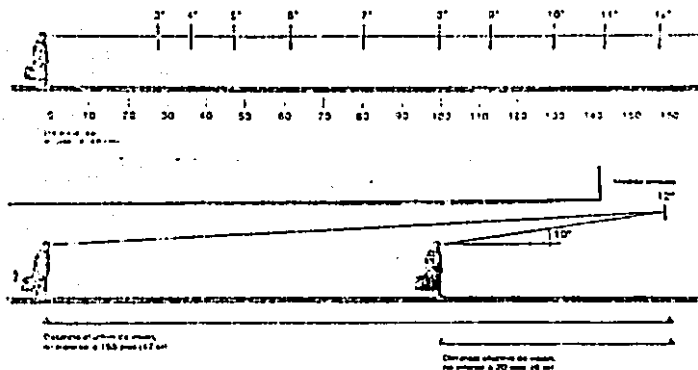
Ubicación correcta:

—Mejor cuando más se acerque a la línea de visión.

—Evitar una desviación superior a los  $10^{\circ}$  de la línea natural de la visión.

—Si el ángulo de visión excede por condiciones físicas, la relación entre tamaño-distancia debe ajustarse. Un signo colocado a 5 m. de altura, debe ser más grande que uno colocado a 3 m. o viceversa.

—La iluminación sobre materiales translúcidos, debe ser mínima para impedir la pérdida de legibilidad que supone la difusión de la luz.



## BIBLIOGRAFIA

- Bartram, Alan.  
Lettering in Architecture.  
Lund Humpries. London.1975.
- Constantine, Mildred.  
Sign Language for buildings.  
Van N, Reinhold. New York. 1975.
- Kinneir, Jock.  
El Diseño Gráfico en la Arquitectura.  
Gustavo Gili. Barcelona. 1982.
- Monari, Bruno.  
Diseño y Comunicación Visual.  
Gustavo Gili. Barcelona. 1985.
- N., Gray. Lettering on Buildings.  
Architectural Press. Londres. 1960.
- Nebrin, Chel.  
El Mensaje Arquitectónico.  
Univ. Aut. Metrop. México Gernik. 1980.
- Olea, Oscar,  
El Arte Urbano.  
México, UNAM. 1980.

- Spencer, Herbert.  
Modern Typography.  
Lund Humphries. Lóndres. 1976.