



**SEGUNDO ENCUENTRO
IBEROAMERICANO DE DISEÑO
GRAFICO**

**ALGUNAS VIVENCIAS
DE TRES DECADAS EN EL MUNDO
GRAFICO DOMINICANO**

Ing. José Israel Cuello H

RD-F
659
C965a
F.E.UNAPEC
Ei.1



Universidad APEC
BIBLIOTECA

**ALGUNAS VIVENCIAS DE TRES DECADAS
EN EL MUNDO GRAFICO DOMINICANO**

José Israel Cuello H

PRESENTACION

En noviembre del 1994 la Escuela de Artes de la Universidad APEC efectuó en Santo Domingo, el “ **II ENCUENTRO IBEROAMERICANO DE DISEÑO GRAFICO**”, GRAIBA'94, evento que pudo reunir durante cinco días de intensos trabajos a representantes de Colombia, Cuba, Ecuador, España, Estados Unidos, México, Puerto Rico, Paraguay y, por supuesto, el país anfitrión.

Durante esos días se debatieron intensamente planteamientos y valoraciones sobre el futuro del diseño gráfico en nuestra región.

Dentro del marco del evento se presentaron trabajos teóricos, que por su contenido ameritan una mayor divulgación con el fin de que los futuros profesionales de la comunicación tengan acceso a los planteamientos externados por los profesionales que participaron con ponencias y conferencias magistrales en GRAIBA'94.

Como fruto de esa inquietud, la Dirección de la Escuela de Artes de UNAPEC, inicia la colección “Cuadernillos de Artes”, que pretende dar cabida, en publicaciones numeradas, a una selección de estos trabajos, para luego continuar, como Colección Permanente, con la divulgación de trabajos de investigación sobre el diseño gráfico y la comunicación visual, con el objeto de contribuir a su desarrollo y fortalecimiento en nuestro país.

Carlos Sangiovanni
Director Escuela de Artes

En el periódico de hoy, 2 de noviembre de 1994, cuando se escribían estas notas, puede leerse, entre lo que considera a tomar en cuenta Manuel Mañón Arredondo de la prensa de hace 77 años, que el 2 de noviembre de 1917, en plena intervención militar norteamericana, aparece una nota en el Listín Diario donde se dice:

GANGA

Se vende, por mitad de su valor, una imprenta de pequeña, con prensa de pedal, guillotina y abundantes tipos. Informará,
A. de Bobea, Duarte 46,
San Pedro de Macorís

En esa misma columna, en días anteriores, aparecieron notas de naturaleza semejante, unas en el sentido de que la revista de Horacio Blanco Fombona había recibido un linotipo de un linotipista puertorriqueño.

El país pasaba entonces del tipo suelto a la línea de tipos de plomo en la punta de la tecnología, al mismo tiempo que Ferrúa o La Tabacalera eran las mejores litografías de las Antillas, produciendo ambas estampas para algunas marcas de tabacos cubanos.

Hoy no existe la litografía en el país, ni siquiera como un recuerdo cultural, y la punta se define en sistemas electrónicos digitalizados que permiten el diseño por ellos mismos de las fuentes tipográficas y de las ilustraciones de los textos sobre pantallas de computadoras; en los que los resultados del trabajo

pueden salir sobre soportes plásticos, e incluso metálicos listos para la prensa, o , más generalizados, sobre papel para las correcciones finales o para los procesos fotomecánicos consiguientes del sistema offset de impresión predominante.

O por los scanners que reconocen los caracteres y las imágenes, y pueden ellos formatearse con otras familias tipográficas, en otras distribuciones de textos, en otras colocaciones o deformaciones de las imágenes almacenadas en la memoria del computador.

Pero, todavía aparecen avisos en la prensa vendiendo o comprando linotipos y hasta tipos sueltos, así como prensas de Chandler and Price, que son al arte gráfico lo que el Modelo T de Ford o el Cepillo de Volkswagen a la industria automotriz.

No es sólo en la República Dominicana donde el proceso tecnológico avasalla al mundo tipográfico o editorial.

A manos tenemos un tomo de la Enciclopedia Larousse, edición en español que define, en su edición correspondiente al año de 1964, hace treinta años no más, tipo así: .

“.....un pequeño paralelepípedo de metal (aleación de cinc, plomo y antimonio), de sección rectangular, que lleva en una de sus bases la figura en realce destinada a reproducir el carácter....”

En esa fecha ya existían muchos de los procesos que hoy predominan en el arte gráficoe incluso en la República Dominicana; la Dirección General de Estadísticas, la Universidad de Santo Domingo, la Compañía Anónima Tabacalera y otras empresas tenían procesos ofsset desde unos diez años antes, o nosotros mismos habíamos editado el primer periódico impreso en ese sistema cuando nos tocara dirigir la prensa del "Movimiento Revolucionario 14 de Junio" en los meses de octubre a diciembre de 1961, de cuyo periódico impreso se sacaban 44,000 (cuarenta y cuatro mil) ejemplares dos veces por semana en Artes Gráficas Poly, propiedad de Papo Martínez, en la calle Santomé, próximo a la calle Conde, aunque la tipografía se levantaba en linotipo.

(El offset, debe decirse, fue inventado apenas en 1904 por Rubel, un ruso emigrado a los Estados Unidos.)

Pero hay más, mucho más en ese orden del desfase de procesos :

Si se hojea el catálogo de American Printing, de Nueva York, correspondiente al presente año de 1994, podrá apreciarse que ese suplidor, con casi 100 años en el mercado, tiene como elemento predominante en su oferta los equipos y materiales que se corresponden a técnicas que para la mayoría de los que estudian el arte gráfico en el presente están tan lejos como la litografía o el tipo móvil que inventara Guttenberg (Johanes Genfleisch) en el buen momento para la historia de la humanidad, que fue el año de 1440.

Ese tipo móvil inventado por el genio alemán dominó el espacio del arte gráfico y de la edición por mucho tiempo, por más de cuatro siglos, hasta el 1884, en que otro alemán, Ottmar Mengenthaler, en el espacio ya dominante de la técnica por Norteamérica, diseñó el primero de esos aparatos que permitían el ordenamiento de matrices, su fundición en línea y el uso sucesivo de esas matrices por procedimientos mecánicos de empleo y reproducción.

El linotipo, que todavía se emplea aunque ya desde hace unos años no se fabrica, fue el desarrollo del monotipo, que permitía la fundición en los talleres gráficos de la tipografía a emplear para el proceso de reproducciones, sin que desaparecieran hasta hoy todavía los fundidores calificados de tipos sueltos en plomo que se emplean para las expresiones más artísticas y sofisticadas del mundo gráfico, para las aplicaciones con Pan de Oro en las tapas de los libros o para las tarjeterías de máxima calidad y de más escogido diseño.

Quien les habla ha vivido una parte grande del mundo y de esa evolución.

Las primeras imprentas que recuerda, todas de tipos móviles, las recuerda desde antes de los doce años, edad en que se trasladó de Santiago a Santo Domingo y fue allí donde se acercó a ese primer conocimiento.

En una, la de Tomás Morel, que vive todavía, él, no

necesariamente la imprenta, se hacían etiquetas a cinco colores con incrustaciones de dorados para los rones de Bermúdez, impresas en máquinas de Chandler and Price alimentando a mano las hojas una por una, con precisión absoluta y con un mínimo de daños.

En otra, la del señor Vila Piola, hermano de don Ramón, el presidente y fundador de Industrias Nigua, donde se hacían trabajos de remendería, tarjetas, facturas, cabecillas, hojas sueltas comerciales, etc., con prensas del mismo tipo.

Y, en otra, la de don Nicolás Helú, se elaboraban trabajos religiosos, estampas de misas, avisos de muertos, y uno que otro libro levantando la tipografía pieza por pieza, línea a línea, imprimiendo páginas, repartiendo los tipos en las cajas para ordenarlos de nuevo y volver a levantarlos para las páginas sucesivas.

En esa imprenta, recuerdo, ¿cómo olvidarlo?, se hacían fotograbados, se impresionaba la placa metálica con luz y se procedía a su revelado con ácidos peligrosísimos a la salud, (¡ al menos eso nos decían !), para lograr clisés cuya reproducción era superior en calidad y fidelidad, en la escogencia de las tramas y en la fidelidad de los grises, a la mayoría de las cosas que hoy se hacen en el generalizado offset que tantas cosas permite, entre ellas muchas malas, y en que tantas cosas se hacen, sobre todo las malas, descuidadas y chapuceras.

En esa misma época, antes de 1952, repito, tuve la primera experiencia editorial propiamente dicha, cuando mi padre, Antonio Cuello, uno de cuyos edificios en este recinto lleva su nombre, porque fue de los fundadores de esta institución y de los sostenedores de ella hasta el último de sus días entre nosotros, se empeñó en reproducir por un sistema entonces nuevo, el mimeógrafo de alcohol, las lecciones de Contabilidad que impartía en su Academia Santiago, involucrándonos a mí y a algunos sobrinos mayores en un proceso apasionante de mecanografiado de aquellas páginas, de rayado de sus formas básicas, de impresión de sus hojas una por una dándole vueltas a una manivela, de su compagiado en una larga sucesión de pilas de papel cada una de las cuales tenía unas doscientas o más hojas impresas que era el tamaño definido de aquella edición.

Antes, en la Escuela de artes Manuales, que de seguro se llamaba Presidente Trujillo, porque todo se llamaba así entonces, y mucho desapareció con los nombres, habíamos por ello de hacer tapas, coser cuadernillos a mano o pegar guardas, así como lo que eran los refuerzos, los bramantes, las cajas y toda la jerga de aquella apasionante actividad artesanal en la que figuras de gran relieve mundial, como lo fue hasta hace muy poco tiempo el Dr. Vallejo Nájera, el siquiatra español, se consagraron como artistas haciendo para sí y para los suyos un arte de la conservación de los libros y de la decoración de sus elementos exteriores.

Pero, me tocaría en los tiempos sucesivos aproximarme más a la tipografía, al arte y a la edición, cuando ya en Santo

Domingo papá fundó el Editorial Duarte, donde nunca se editó un libro pero sí se hizo el esfuerzo por ello que yo pude desarrollar bastante en Editora Taller muchos años después, (veinte para ser precisos,) abriendo camino o rescatando un oficio que es hoy oficio de muchos.

En Editorial Duarte tuvimos imprenta, Chandlers y tipos desde el primer momento, pero nunca llegamos a tener linotipos. Recuerdo, que se llegó a tener el dinero y la autorización para importarlos, pero en uno de los primeros ajustes del Fondo Monetario, o soplados por el Fondo Monetario, el Triunvirato de 1964 obligó a depositar una suma previa de todas las importaciones, tan alta para estos fines, que el linotipo nunca llegó.

Lo propio le sucedió a don Germán Ornes con unos linotipos electrónicos magníficos que cuando vinieron a llegar ya la tecnología había derivado por otras vertientes para siempre, llegando a Metaldom en pleno ejercicio de las atribuciones que les confería su exelente calidad y diseño.

Los años 60, 70 y 80, en que el mundo saltó del linotipo a la composición electrónica significaron un enorme paso en el que muchos se quedaron definitivamente atrás, o vieron convertidas en piltrafas sus inversiones en equipos, en períodos muy cortos, siendo superados rápidamente por los que tomaron a tiempo y con certeza los atajos tecnológicos que les colocaron en la punta sin la acumulación de las experiencias que a otros les tomó años o décadas.

Se pasó de la composición en caliente, por fundición de tipos o de líneas, a la composición en frío; de la impresión directa a la impresión indirecta, que en algunas máquinas mal tratadas es sencillamente circunstancial.

Y, dentro de la composición en frío el avance ha sido vertiginoso, viviéndose un momento particularmente miserable en el tiempo de las IBM de bolitas, que de ninguna manera podían dar las calidades del linotipo y que envilecieron la composición hasta llegar con una corta escala en la costosa fotocomposición y todas sus potencialidades nunca desplegadas por completo a la electrónica de hoy donde todos los sueños del tipógrafo clásico son satisfechos, y un poco más, siendo el único no resuelto completamente todavía, o muy costoso todavía, el de la resolución tipográfica, sin que sea desendefiable de ninguna manera la textura hermosa de los bordes irregulares que semejan en muchos casos a los tipos viejos de las cajas muy usadas o de las matrices deterioradas de los linotipos.

Pero, volviendo atrás: volvamos a los años 50. A las cajas de tipos dejaban acercar a los muchachos en las imprentas de entonces con mucho cuidado y con muchas depuraciones previas sobre su temperamento y sobre su sentido de responsabilidad, pues una fuente había que pedirla al extranjero y tenía más vocales que consonantes, pero nunca más de veinte y cuatro de cada una, por lo que perderlas, o colocarlas en sitios distintos en la caja podía parar un trabajo completo.

Nos iniciábamos repartiendo tipos en la caja, colocando las

bajas en las bajas (las minúsculas en su zona); las altas o mayúsculas en la suya, y dentro de cada una cada letra en su espacio propio, diferenciando las acentuadas de las no acentuadas, los signos, los filetes o rayas en los suyos y así sucesivamente.

Si, después de muchas tardes en eso, el tipógrafo que levantaba textos comprobaba que al tomar los tipos de las cajas ellos se encontraban siempre bien colocados, nos iniciábamos levantando textos cortos con tipos grandes, avisos, carteles, etc.

A la República Dominicana llegó más de un monotipo, o sea una máquina para fundir tipos, pero no recuerdo haberlo visto sino en abandono en aquel memorable revolcadero de máquinas usadas que tuvo Gonzalo Domínguez hasta que murió ya entrados los 80.

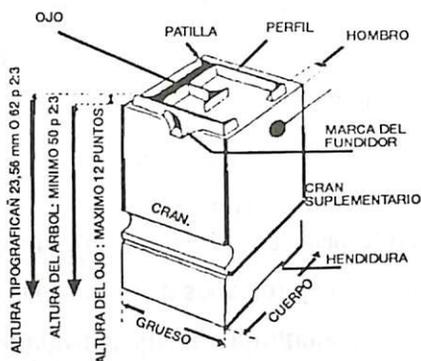
Por esa vinculación familiar a la imprenta fue un hecho natural que cuando dediqué los mejores años de mi vida a la lucha política, dentro de ella me concentrara en las actividades de publicaciones y sus derivados.

De la misma forma, y ya por factores acumulados, cuando la política me arruinó la carrera de ingeniería que había realizado con un éxito digno de mejor destino, en la vida privada me incliné de nuevo a la actividad editorial y he conocido por ello todas o casi todas las variantes posibles de la técnica gráfica empleando la mayoría de ellas para múltiples actividades en que ha sido posible o necesario emplearlas.

Por ello puedo entender y explicarles por qué se emplean algunos términos en la tipografía moderna que son arrastres de otros tiempos y de otras situaciones.

Y algo de ello trataré de hacer de inmediato, sin pretender de ninguna manera agotar el tema sino el tiempo:

Ya señalé que en tipografía, la Letra o Tipo se ha definido como un pequeño paralelepípedo de metal (aleación de cinc, plomo y antimonio), de sección rectangular, que lleva en una de sus bases la figura en realce destinada a reproducir el carácter.



Eso, hace tiempo que no es así, pero de esa definición que obedecía al tipo móvil de metal se derivan los elementos de la tipografía contemporánea.

Ese realce del Tipo, impregnado en tinta, reproducía la impresión, y se llamó *ojo de la letra*, o simplemente *ojo*, como se sigue llamando.

La longitud o distancia entre la superficie del *ojo* y el *pie* o *base*, que es la cara opuesta, recibe el nombre de *altura* (altura de impresión o tipográfica, equivalente a 23,56 mm para todos los tipos); y, dado que ahora los tipos no tienen altura ni la necesitan, esa altura que antes fue una de las características más inelásticas e inmanejables de la tipografía está destinada a desaparecer

también del lenguaje tipográfico.

El paralelepípedo que sostiene el *ojo* es el *árbol*, y llámase el cuerpo al tamaño de este paralelepípedo; anchura, o tamaño según el ancho del carácter recibe el nombre de *grueso*.

El grueso es, por lo tanto, el espacio ocupado por una letra y depende del cuerpo y del perfil o dibujo del ojo, que cambia en cada letra o signo de un mismo cuerpo.

El blanco que queda desde el canto del árbol a la base del ojo se llama *hombro*.

El árbol lleva, cerca de la base o pie, una muesca o acanaladura, llamada *cran*, para que el cajista pueda conocer, al manejar el tipo, si había quedado en la posición conveniente, comprobando por el tacto si la letra estaba o no invertida.

Hasta 1737, el tamaño relativo o cuerpo de los tipos era arbitrario, pero Fournier inventó el *prototipo*, sustituido más adelante por el *tipómetro*, y los antiguos y arbitrarios nombres de los caracteres de imprenta fueron pronto remplazados por designaciones numerales, derivadas de una medida especial: *el punto tipográfico o punto*.

Así, cada cuerpo de los tipos se designa por el número de puntos que mide Y, un punto tipográfico es, para simplificar, la sexta parte de una pulgada inglesa, que es a su vez la duodécima del pie real.

Los tipos se clasifican principalmente en: *mayúsculas o versales*, A,B,C, o de *Caja Alta*, porque se colocaban en la parte alta de la caja tipográfica.

TIPOGRAFIA EN MAYUSCULA (Todas altas)

Versalitas o versalitas, A,B,C, que son formas en mayúsculas pero de la misma altura del ojo o partes bajas de la minúsculas.

TIPOGRAFIA EN VERSALES O VERSALITAS
(las mayúsculas tienen su tamaño, o cuerpo, y las minúsculas, con formas de mayúsculas, tienen el tamaño de las minúsculas de las mismas fuentes.

Y, *las minúsculas o letras de caja baja*, cuyo nombre se define por sí mismo.

tipografía en minúsculas

Entre estas últimas, algunas son dobles e incluso triples, como œ, @, ® † ¥ ø á ß™ § © >] ... • *ff, fi, fl, ffi* (logotipos, ligados), ya muy en desuso en la tipografía contemporánea, pero que todas las fuentes los traen o con los recursos modernos es fácil construirlos.

Según el uso a que se destinan, se dividen las formas tipográficas en comunes, titulares, de escritura y de fantasía, ello por genérico, se sigue y seguirá empleando al mismo tiempo que otros son más rigurosos en la definición de las formas que emplean o solicitan.

Además de esas clasificaciones corrientes de mayúsculas, minúsculas y versalitas, o de comunes, titulares, de escritura y de fantasía, los tipos se clasificaron en *redondos o romanos*, en *cursivos o itálicos* y *negritas*.

Las letras o caracteres *comunes* son las que se utilizan en la composición del texto general en los libros y periódicos, por su fácil lectura.

Entre las letras comunes hay que distinguir: la *redonda* o *romana*, que es la más utilizada; la *cursiva*, que se diferencia de la anterior por su inclinación y cierta semejanza con la escritura a mano; la *negrilla*, del mismo tamaño que la *redonda*, pero de trazo más grueso, la cual puede ser también *negrilla cursiva*, y la *versalita*, mayúscula como ya dijimos de igual altura del ojo que las minúsculas del mismo cuerpo.

Impresores alemanes establecidos cerca de Roma, crearon en 1464 letras "redondas", que el grabador Jenson perfeccionó en Venecia hacia 1475; tales son los tipos o caracteres *romanos*, cuyos trazos son perpendiculares a la dirección de la línea.

En Venecia, hacia 1500, Aldo Manuzio diseñó, hizo grabar y utilizó letras cursivas inclinadas (letra itálica).

Las *titulares* sirven para los títulos, encabezamientos, inscripciones, etc.

Las letras de *escritura* son las que imitan cualquier tipo de letra manuscrita.

Los caracteres de *fantasía*, o *historiados*, son los que están adornados con filetes, rasgos, símbolos o figuras.

Así, las letras pueden clasificarse también según su estilo, que, desde el origen de la imprenta, ha evolucionado muchísimo.

Primitivamente, sólo se utilizaba el tipo *gótico*, que antes de plomo, debe decirse que se hizo en madera, pero progresivamente fueron apareciendo nuevos y muy variados estilos o formas.

Sin embargo, toda la gran variedad de caracteres puede clasificarse en cuatro grandes familias estilísticas: *romano antiguo*, *romano moderno*, *palo seco*, y *egipcio*.

La distinción entre ellas se hace por la diferencia en los elementos que constituyen la letra: el asta, o elemento necesario, y la gracia, o elemento decorativo.

El *romano antiguo* presenta un espesor desigual en el asta de cada letra, y la gracia es de forma cónica; a esta familia pertenecen las letras *garamond*, por ejemplo, uno de los más bellos de la tipografía en uso.

El *romano moderno* presenta el asta muy contrastada y la gracia recta.

El *palo seco* es de asta uniforme y sin gracia.

El *egipcio* presenta el asta uniforme y la gracia recta y no existe diferencia sensible de espesor entre las dos.

Más modernamente, son con gracia o sin gracia, con decoración o sin decoración.

Para la composición se utilizan, generalmente, letras que pertenezcan a una misma familia, a fin de que la variedad de estilos no afee el texto y esa familia se emplea en romanos o rectos principalmente, en cursivos o itálicos, en negritas o en versalitas, y, por supuesto, en distintos tamaños cuando es para títulos o epígrafes, o texto general, o citas, o notas al pie, o cuadros, etc.

Los cambios de familias tipográficas en un mismo texto sólo son aceptables cuando la necesidad de contraste se hace obligatoria, imprescindible.

Ya para otras cosas que no son libros solamente existen numerosos caracteres de fantasía, sobre todo en lo que respecta a las mayúsculas (*historiadas, floridas, quebradas, etc.*).

Para portadas, títulos, principios de capítulos, carteles, etc., se emplean con frecuencia letras mucho mayores que las del texto corriente (*letras titulares de dos puntos, de cartel*).

En ciertas abreviaturas se usan letras pequeñas, llamadas superiores o voladas, por la posición que ocupa su ojo, pero del mismo cuerpo que el de aquellas junto a las que van colocadas, como, por ejemplo, N^o, 1^a, 2^a, etc...

En las fórmulas y expresiones algebraicas se usan

frecuentes índices o números superiores : a^4 , b^5 , c^7 , así como subíndices : a_2 , b_3 , c_3 , d_4 , al igual que en las fórmulas químicas (H_2O , CO_3 , CA_3).

Los primeros impresores compusieron sus libros con caracteres análogos a los de las xilografías primitivas , cuyo aspecto se caracterizaba por la exageración de los ángulos agudos , detalle que fue enmendado en la época renacentista.

La introducción de las máquinas de componer, de las letras dibujadas de la litografía, y de las reproducidas fotográficamente (fotocomposición), junto con las exigencias crecientes de la moda , indujeron a los fundidores o diseñadores de tipos a crear una gran variedad de caracteres nuevos, hasta el punto de que la clasificación precedente en cuatro categorías , incluso con sus subdivisiones y grupos mixtos , resulta insuficiente.

Maximiliano Vox propuso una nueva clasificación : *manuales* , donde se encuentran las características del dibujo manual ; *humanas* , derivadas de los tipos venecianos de Jenson; *garaldas* , o romanas del renacimiento; *reales* o caracteres delS. XVII ; *didonas* , con los gruesos y perfiles muy contrastados; *mecanas* , con grandes remates triangulares; *lineales* , o letra " de palo seco"; *incisas* , con patillas triangulares agudas y escritas , que imitan la escritura corriente.

Pero todas estas proposiciones son desbordadas por las opciones nuevas que aparecen cada día.

variedades de tipos
de imprenta

1. BASKERVILLE
2. baskerville

1. BODONI
2. bodoni

1. GARAMOND
2. garamond

3. *GARAMOND*
4. *garamond*

5. FUTURA
6. futura

7. BASKERVILLE

1. mayúsculas romanas
2. minúsculas romanas
3. mayúsculas romanas cursivas
4. minúsculas romanas cursivas
5. mayúsculas itálicas
6. minúsculas itálicas
7. versalitas

Se designa comercialmente el tipo por el nombre del fundidor o por el artista que lo ha diseñado, aunque se tiende cada vez más a adoptar denominaciones de fantasía , frecuentemente con un número de serie. Se añade a ello la indicación de la forma del ojo (romana, itálica), de sus proporciones (estrecha, ancha , chupada, etc.), del espesor de los trazos o palos (negrilla), y, naturalmente, del grueso expresado en puntos tipográficos.

Enfrentados a la variedad de hoy, en que una empresa ofrece hacer la fuente tipográfica de cada cual con el simple envío de una muestra específica de la escritura y unos cien dólares, se siente en estas clasificaciones la rigidez del plomo en la definición de las formas que al cabo de los siglos permitieron una estilización tipográfica que todavía es determinante.

Pero, el arte gráfico no termina con la tipografía , ni la tipografía es siquiera el libro. Para hacer un libro, que es la extensión más alta del arte gráfico, a mi entender y me eximo de explicarlo porque lo entiendo obvio, los procesos posteriores son harto delicados.

Hecha la composición , por cualquier sistema, uno de los aspectos más engorrosos del proceso son los de la corrección.

El corretor indica las modificaciones que se han de efectuar en un original destinado a la composición (*corrección de estilo*) antes de la composición misma. Es necesario decir que a muchos autores que pueden pagar una publicación, este proceso es prácticamente un adivinar lo que quieren decir y escribírselo.

Después, las erratas existentes en las pruebas de imprenta son la corrección *tipográfica*, momento que casi todos aprovechan para inspirarse de nuevo y reescribir los materiales.

Antes de proceder a la distribución de los textos en páginas, se hacía la *corrección de galeradas*, cosa que ya no se hace sino que se hace directamente la *corrección en páginas*, donde además de la fidelidad de los textos se verifica la fidelidad de las notas, de los gráficos y de los pies, de las referencias cruzadas (que refieren a otras páginas), etc.

Por último se hace una "prueba azul", ya de todo el texto montado, sobre papel heliográfico, para una visión completa del libro en su conjunto, de sus márgenes y de todos sus detalles antes de pasar a la impresión propiamente dicha.

Las señas de corrección son muy variadas, pero existe una nomenclatura generalmente aceptada de cuyos elementos tenemos a mano la prueba de una página de El Quijote, que es clásica en este tipo de parrandas.

Supongo que se habrá acabado el tiempo.

Y supongo también que tendrán algunas preguntas.

Antes de ellas, a si no las hay , muchas gracias por su paciencia para conocer de un oficio no elegido pero sí apasionante.

Universidad APEC
BIBLIOTECA



ING. JOSE ISRAEL CUELLO H
Intelectual dominicano de sólido prestigio, quien ha
realizado numerosas publicaciones.
Reconocido profesional de las Artes Gráficas,
propietario de Editora Taller.

Colección
Cuadernillos
Escuela de

arTEs

EDICION DE 300 EJEMPLARES
1995

10-F187

No 2

Colección
Cuadernillos
Escuela de

ARTES



10-F187