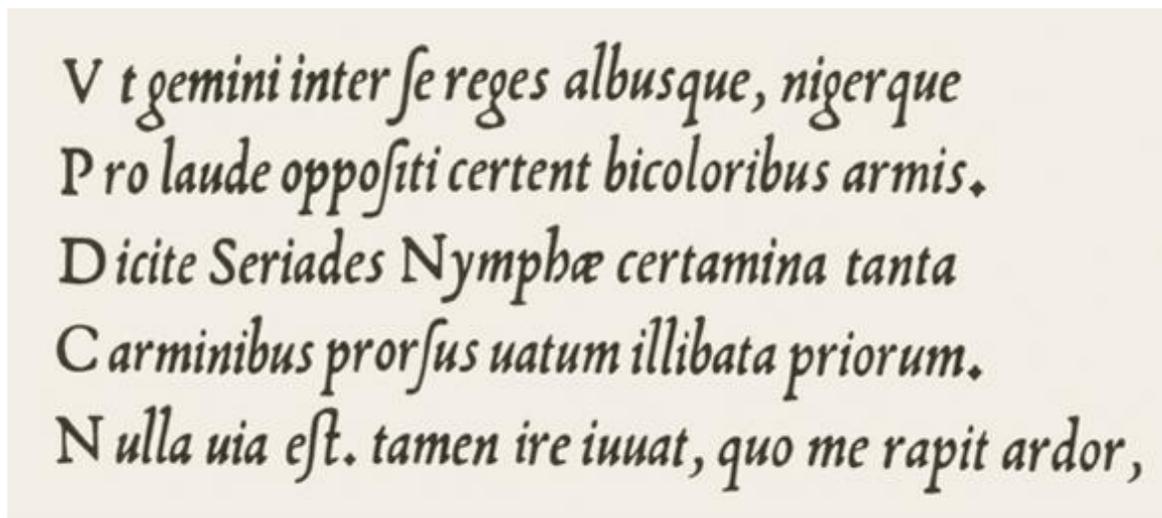


Los tipos cursivos: orígenes y evolución

Por

[Redacción UTD](#)

16 diciembre 2006



Los tipos cursivos o itálicos, llamados así por ser Italia el primer país en el que aparecieron, fueron introducidos en el panorama tipográfico por Aldo Manucio en el año 1501, y estaban basados en una forma de escritura que se remonta a principios del siglo XV.

Es mi pretensión en este artículo, recorrer las diferentes variaciones estilísticas que estos tipos han experimentado desde sus primeros estadios hasta la configuración de la cursiva moderna de uso común hoy en día. Así, partiendo desde la primera cursiva de Manucio y las posteriores interpretaciones caligráficas de Arrigui y Tagliente, pasaremos por la consolidación de la cursiva clásica de la mano de los punzonistas franceses del siglo XVI hasta llegar a las variaciones que para la cursiva supuso el cambio propiciado por la aparición del estilo moderno. Para terminar, estudiaremos la recuperación de los tipos cancillerescos a principios del siglo XX.

Un modelo de escritura

A principios del siglo XV apareció en la corte renacentista de los Medicis en Florencia, un nuevo estilo de escritura promovido por el erudito Niccolò Niccoli, que lo usaba para copiar textos clásicos tanto para uso particular como para su círculo de amistades; esta escritura basaba sus formas de caja baja en la minúscula carolingia así como en la mercantesa, una letra gótica de estilo cursivo usada en Italia. Las mayúsculas, a su vez, estaban basadas en la forma de la romana. (Figura 1)

Este estilo de escritura, conocido como lettera cancelleresca fue adoptado por la Cancillería Papal para la redacción de las “Breves”, que eran documentos, generalmente de tipo administrativo, emitidos por el Papa y redactados en forma menos solemne que las bulas. Si bien al principio solamente era utilizado en las firmas, más adelante, durante el pontificado de Eugenio IV y concretamente al hacerse cargo de la secretaría papal Flavio Antonio Blondo y, posteriormente, Poggio Bracciolini, su uso se incorporó al texto completo del documento.

Asimismo, siguiendo el ejemplo de Niccolò y debido al eco que supuso su aparición en los documentos papales, su uso se fue extendiendo al ámbito privado y en particular entre los humanistas que recuperaban obra clásica o escribían obra propia emulando a los clásicos. En este caso, la letra adoptaba una forma un poco más pequeña y sencilla que la utilizada en la Cancillería Papal además de presentar múltiples letras ligadas.

A finales del siglo XV nos encontramos con dos estilos bien diferenciados de letra cancelleresca: uno el usado con propósitos literarios que, como he señalado antes, presenta unas formas pequeñas, sencillas y escritas con rapidez, y otro, el diplomático, más formal y con rasgos ornamentales.

La cursiva de Aldo Manucio

Fue en el año 1501 cuando el “estilo literario” de la letra cancelleresca se convirtió en tipo de imprenta de la mano de Aldo Manucio. Éste, al objeto de acercar la cultura clásica al mayor número posible de lectores al menor coste posible, se embarcó en la edición de las obras de los clásicos eligiendo para ello un formato que posibilitara al lector llevar el libro consigo cómodamente (en octavo) y, además, eligió para su composición un tipo con el cual se identificaran los humanistas de la época, por lo que nada más lógico que tomar como referencia la escritura que estos usaban en sus obras y escritos. Este tipo fue cortado por su punzonista Francesco Griffo de Bologna.

Según A. F. Johnson **1**: “Su debut en el mundo de la tipografía, en el Virgilio de 1501 **2**, no se puede considerar más que un éxito parcial debido a que era menos elegante que servicial y a que su utilidad estaba seriamente comprometida por la multitud de ligaduras presentes en la fuente. Updike da cuenta en su Printing types de no menos de 65 ligaduras en la citada edición de Aldus”.

Efectivamente, la multitud de letras ligadas son una traba a la lectura fluida del texto, pero, en general, es un tipo legible que retiene la cursividad de la escritura manual. (Figura 2)

Lo que sí se puede asegurar es que tuvo una gran aceptación por parte de los impresores de los lugares que, por aquel entonces, llevaban la voz cantante en el floreciente negocio de la imprenta y pronto los punzonistas italianos, franceses y alemanes comenzaron a imitar este tipo. De hecho en Lyon se imprimieron hasta mediados de siglo un número importante de ediciones contrahechas **3** de las obras editadas por Aldus y para la primera mitad del siglo la mayoría de los impresores italianos disponían de la cursiva aldina.

En Alemania podemos citar varios impresores que trabajaron con tipos que imitaban la cursiva de Manucio: Froben en Basilea en 1519, Schöffer en Magunzia y Knblouch en

Estrasburgo en 1520. Por su parte, Thielman Kerver y Christian Wechel los utilizaron en París en 1517 y 1529 respectivamente. **4**

Estos tipos, creados a partir del de Manucio, no aportan ninguna novedad importante en cuanto a su diseño ya que eran imitaciones más o menos fidedignas del original y fueron de uso común en toda Europa hasta casi 1545 **5**, acaso, podemos citar el menor número de ligaduras presentes en comparación con el diseño original de Manucio así como el igual uso que hacen de la letras capitales verticales.

Como resumen, podemos decir que Aldo Manucio “abrió la puerta” al uso de los tipos cancillerescos en tipografía lo que permite considerar el siglo XVI como el de las itálicas: según A. F. Johnson en Italia durante los años 1500 a 1600 se imprimieron tantos libros compuestos en cursiva como los compuestos en romana y, en particular, podemos señalar que el primer cuarto de siglo se vio dominado por la cursiva aldina y el segundo por la de Arrigui. El estilo del tipo aldino, como he señalado anteriormente, presenta unas formas cursivas pequeñas y sencillas además de múltiples ligaduras y tuvo, comparado con el de Arrigui, una presencia más limitada en el tiempo además de una menor importancia histórica.

La interpretación caligráfica de Arrigui: sus tipos

Esta segunda escuela de tipos cancillerescos están íntimamente relacionados con la ciudad de Roma, con la cancillería papal y en particular con el trabajo como maestro calígrafo de Ludovico degli Arrigui de Vicenza cuyos trabajos como impresor han merecido hasta ahora poca consideración a pesar de que no solamente realizó algunos de los más bellos libros impresos en ese periodo sino que fue también fuente de inspiración para otros conocidos impresores.

El manual de escritura *La Operina di Ludovico Vicentino, da imparare`di scriuere*, por el que Arrigui es más conocido, fue grabado por Ugo da Carpi (el conocido xilógrafo) e impreso en Roma en el año 1522 **6**. En este manual Arrigui se define a si mismo como *scrittore de breve apostolici* –un hecho interesante, ya que todos los tipos cursivos estaban basados en la escritura cancillerisca de estos *scrittore de brevi* – y aquí nos encontramos a uno de ellos convertido en impresor. Podemos apreciar en el mismo muchas de las características de los tipos de Arrigui aunque haya sido impreso a partir de bloques de madera. En la continuación de este manual, *Il modo di temperare le penne* grabado e impreso en Venecia en 1523 aparece una página compuesta con el nuevo tipo cancilleresco.

Su primera fuente es interesante por su similitud con la mostrada en los manuales de escritura. Es una letra estrecha, con una buena forma individual y una ligera inclinación. Los trazos ascendentes presentan los terminales en forma de lágrima en lugar de remates y además de las letras capitales verticales, podemos encontrar, por primera vez, capitales “rasgueadas” **9**.

El primer libro que aparece, compuesto con su primera cursiva **8**, en 1524 es Coryciana, (Figura 3) una colección de poemas latinos y los tipos fueron grabados por el medallista Lautizio Perugino.

En 1526 Arrigui edita cuatro libros, junto con otro no datado, que si presentan una novedad importante: están compuestos con un nuevo tipo más grande que el anterior. Estamos ante el segundo tipo cancilleresco de Arrigui. (Figura 4)

Se trata de un tipo menos exuberante que el primero, más sobrio, del que desaparecen las letras capitales “rasgueadas” y los trazos ascendentes no se curvan sobre sus cabezas además de terminar con remates. En cualquier caso, sigue siendo un tipo decorativo ya que sus ascendentes y descendentes se prolongan más de lo necesario. Quizás, mientras el primer tipo era más apropiado para composición de lírica, éste segundo se adaptaba mejor a textos continuos.

Este tipo, fue además el modelo en el cual se baso el impresor romano Antonio Blado para su itálica (Figura 5). Algunas de las letras del tipo de Blado difieren del de Arrigui en pequeños detalles pero en su conjunto son tan semejantes que se hace difícil considerarlos diseños independientes. **10**

El segundo libro de caligrafía apareció en Venecia en 1524 y su autor fue Giovanni Antonio Tagliente, otro maestro calígrafo de la época. La parte caligráfica del libro, como la de Arrigui, está grabada en madera pero además presenta cierta cantidad de texto impresa en una fuente algo más condensada e inclinada que el segundo tipo de Arrigui. Como contemporáneos que eran es fácil suponer que el trabajo de Arrigui fuera conocido por Tagliente y viceversa.

Hay que señalar también un tipo cursivo que aparece en varios de los libros impresos por el impresor milanés Giovanni Antonio Castiglione que si bien presenta una gran semejanza con el de Arrigui, fijémonos sobre todo en sus capitales “rasgueadas”, su mayor peculiaridad consiste en que las letras aparecen perfectamente verticales sin mostrar ninguna inclinación.

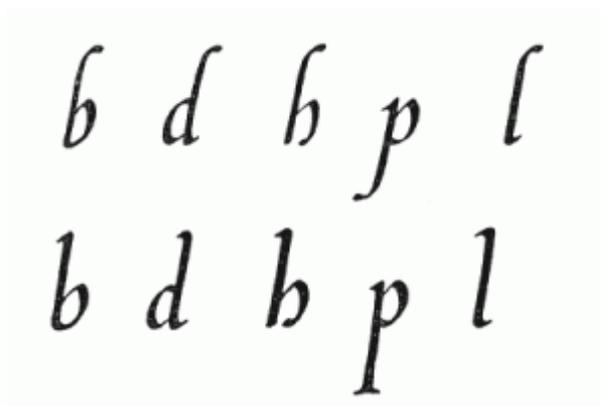
Antes de ver este tipo, seguro que teníamos, más o menos claro, que la inclinación de la letra era una característica primordial de los alfabetos cursivos. Ahora podemos comprobar que esto no es así (Figura 6). La cursividad y no la inclinación es la característica principal de los tipos cancillerescos, pero los impresores han estado acostumbrados a los tipos itálicos inclinados durante tanto tiempo que llegaron a pensar que la palabra “itálica” significaba “inclinado”.

En definitiva, abandonamos el Renacimiento italiano certificando que, respecto a los tipos itálicos, nos encontramos con dos formas derivadas de la lettera chancerellesca, una que proviene de una escritura corriente, rápida, pequeña, con frecuentes letras ligadas y con una estructura simple, que fue la que quedó plasmada en los tipos que cortó Francesco Griffó para Aldo Manucio; y otra de tipo más ornamental, de proporciones generosas, y una estructura más formal derivada de las interpretaciones de los maestros calígrafos Arrigui y Tagliente.

Los primeros, los de la escuela veneciana que aparecieron a partir de 1501 en las ediciones de los clásicos en octavo de Aldo Manucio, y que fueron ampliamente copiados tanto en Italia como en el extranjero, se usaron para la mayoría de libros compuestos en cursiva, pero, cuando aparecieron, unos veinte años después los fundidos

a partir de los modelos de Arrigui y Tagliente, pronto se vieron superados por estos en las preferencias de los impresores aunque el modelo aldino siguió utilizándose de manera general para las ediciones baratas.

Llegados a este punto, podemos señalar algunas características básicas de los primeros tipos cancillerescos que son: la verticalidad de la caja alta y la cursividad de la caja baja (aunque esta también se encuentre vertical en algunos tipos como hemos visto), y la terminación de los ascendentes y descendentes de la caja baja, que puede ser en forma de lágrima o de remate



Asimismo, la g de caja baja también se presenta de dos formas:

En cualquier caso, estos tipos son utilizados como diseños totalmente independientes de las “romanas” de la época y se emplean para el texto principal de los libros compuestos con los mismos.

El tipo itálico de Basilea

Era algo lógico que el siguiente paso en la evolución de los tipos cursivos fuera inclinar los caracteres de caja alta. El primer impresor en experimentar con este nuevo diseño fue Johann Singrenius, un impresor vienés y, aunque el tipo no es especialmente atractivo, resolvió de manera eficiente el problema de la inclinación de las mayúsculas **12**.

Respecto al segundo tipo itálico con las mayúsculas inclinadas, se cree que tuvo su origen en Basilea **13** y presenta un notable diseño. Gozó de gran popularidad entre los impresores y ejerció una notable influencia sobre los diseños posteriores. Aparte de en Basilea, donde su uso fue muy común, se puede encontrar en impresiones realizadas en Venecia, Roma, Padua y otras ciudades italianas, en Frankfurt, en Estrasburgo, en París o en Lyon, donde fue utilizado por los principales impresores de la ciudad, entre ellos por Sebastián Gryphius. (Figura 7)

La caja baja de la itálica de Basilea presenta una considerable inclinación y mantiene una mayor distancia entre las letras de lo que era habitual en los tipos cursivos, lo que la hace algo más legible, mientras que la caja alta muestra un verdadero muestrario de ángulos en sus caracteres. La M, N, R y V son los más inclinados; la O y la Q son verticales; y la A y la P son letras “rasgueadas”.

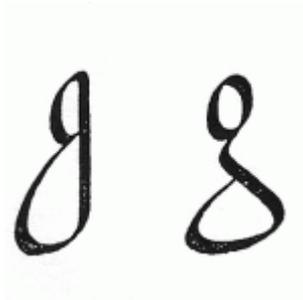
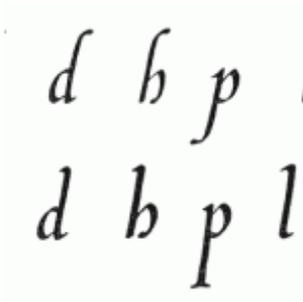
Al parecer, los punzonistas de la época encontraban serias dificultades para homogeneizar la inclinación de los caracteres de caja alta. La itálica de Basilea se puede considerar la pionera de un nuevo estilo que posteriormente consolidarían los punzonistas franceses del siglo XVI, en especial Robert Granjon, y que fue de uso general en Europa desde 1540 hasta la época de William Caslon. Según Harry Carter: “la verdadera importancia de los tipos cancillerescos italianos se ha reflejado en su contribución a la forma de la cursiva moderna. La labor de los punzonistas franceses fue, principalmente, la combinación de estos con la aldina para fabricar la cursiva a la que estamos acostumbrados”. **14**

Las cursivas francesas del siglo XVI

La extensión del humanismo por Europa trajo consigo el de sus formas de expresión, por lo que las cursivas italianas pronto encuentran su sitio en las cajas de los impresores franceses, en la época conocida como la “edad de oro” de la tipografía en este país.

Los principales responsables del florecimiento del arte de la imprenta en Francia durante buena parte del siglo XVI fueron cuatro: el editor Robert Estienne, el impresor Simon de Colines, el decorador de libros Geoffrey Tory y el cortador de punzones Claude Garamond.

Hasta el año 1525, en París se habían utilizado los tipos itálicos de forma esporádica; entre los impresores que los utilizaron podemos citar a Guillaume Lerouge, Thielman Kerver y Pierre Vidoue **15**. Pero fue Simon de Colines el que popularizó su uso y para ello copio los dos modelos existentes, esto es, la cursiva de Aldo Manucio y la de Arrigui. Colines entre los años 1528 y 1536 produjo tres tipos cursivos de los cuales el primero (Figura 8) deriva del tipo aldino y los otros dos (Figuras 9 y 10) del de Arrigui. En el primero de ellos, la semejanza con el modelo aldino es casi total excepto por la disminución de las letras ligadas y por la inclusión de la v además de la u.



uma, cre prima cre
onanza, che la mia.
uona gratia come obligat^o
con ogni. Dea Li. brato
Sig^o. La felicitati et
1710. M D LXXY

ter se reges albusque, nig
positi certent bicoloribus
des Nymphæ certamina
prorsus uatum illibata pr
t. tamen ire iuuat, quo m

En el segundo, los trazos ascendentes acabados en forma de gota y la presencia de capitales “rasgueadas” del tipo de la Figura 9 nos lleva a identificarlo con el que usó Arrigui en el Coryciana de 1524 (Figura 3). Y en el tercero (Figura 10) sus características, principalmente sus remates enlazados, nos lleva a buscar sus orígenes en la segunda cursiva de Arrigui (Figura 4). En todos los casos las letras de caja alta son rectas, una característica que se mantendrá en Francia hasta la llegada de las cursivas de Garamond y Granjon. **16**

Las cursivas de Garamond

Como el propio Garamond dejó escrito **17**, cortó punzones y fabricó tipos siendo prácticamente un niño y por esto es posible dar crédito a Lottin, que asevera que en 1510 Garamond ya se encontraba en activo, aunque nuestras primeras noticias sobre él son de treinta años más tarde.

Los primeros tipos conocidos de Garamond fueron los que, parece ser, cortó para el impresor Robert Estienne. En estos, la cursiva se aparta del diseño de Simon de Colines y se muestra como un tipo con una forma elegante y moderna; se trata de una fusión de los diseños de Manucio y de Arrigui y de un paso adelante en la evolución de las cursivas. (Figura 11)

Conocemos también otros dos diseños itálicos de Garamond, los cuales fueron creados a instancias de Jean de Gagny **18** para apoyar la corta carrera que el punzonista tuvo como editor y no fueron tan significativos como el primero. Se tratan de dos tipos derivados de los aldinos, y que no aportan nada nuevo en cuanto a diseño. Lo único que se puede reseñar es que presentan las mayúsculas inclinadas, siguiendo la moda aparecida unos años antes. (Figura 12)

Las cursivas de Robert Granjon

Los diseños cursivos de Granjon son inmediatamente posteriores a la primera cursiva de Garamond y, como he citado anteriormente, son los que consolidaron el estilo de las cursivas francesas del XVI hasta final del XVIII en prácticamente toda Europa, llegando a ser, de hecho, los tipos cursivos más comunes. (Figura 13)

Granjon suministró tipos cursivos a, entre otros, los impresores Jean de Tournes y Sebastián Gryphius. La fluidez y la inclinación uniforme son las características principales de estas cursivas, además de la inclusión en la fuente de una serie de caracteres adicionales con los rasgos prolongados con propósitos decorativos; parece que la habilidad como decorador que mostró en sus adornos, también la empleó en sus cursivas.

Las últimas cursivas de Granjon son las que se muestran en la famosa hoja de la fundición Egenolff-Berner de 1592 **19**. En ellas, se muestra la maestría y especialización que Granjon alcanzó en la realización de fuentes cursivas, unos diseños que superaron a los de Garamond y significaron la consolidación del estilo de las itálicas pertenecientes a los tipos agrupados bajo la denominación de antiguos. (Figura 14)

En cuanto a su forma, la cursiva abandona el siglo en perfecto estado; no así ya en cuanto a su función, ya que, según Harry Carter:

“el proceso de relegación de la cursiva a un papel secundario se completó a mediados del siglo XVI. Por lo que parece, se llegó a esa situación como resultado de alternar redondas y cursivas para conseguir efectos decorativos”. **20**

A.F Johnson también nos da una pista de ello:

“A finales del siglo XVI hubo ciertos detalles de que la cursiva se convertiría en la sirviente de la romana, ya que empezaron a fundirse sobre el mismo cuerpo que estas. En el catálogo de Plantin de 1567 las dos familias se muestran totalmente independientes,

pero, en el de la fundición Egenolff-Berner de 1592 cada ejemplo de romana es seguido de una itálica del mismo cuerpo”. 21

Los tipos cursivos modernos

Como resultado de esta evolución, nos encontramos con que a partir de 1600 ningún grabador de punzones realizó un ojo de redonda sin acompañarlo de uno de cursiva. 22 En referencia a las cursivas del siglo XVII, podemos destacar su decidida inclinación y la irregularidad de su modulación tanto de la caja alta como de la caja baja; esta irregularidad es general en la mayoría de los tipos creados durante el Barroco. En esta época, el centro principal de la creación tipográfica se trasladó de Francia a los Países Bajos y como figura emblemática del periodo podemos destacar al punzonista holandés Christoffel van Dijk, del cual han llegado pocos diseños hasta nosotros. Uno de ellos es un tipo cursivo que no presenta ninguna característica que nos haga pensar en una nueva mejora en el diseño de las cursivas. Este avance tendría lugar un poco más tarde, a finales del siglo, y tuvo su origen en Francia.

La romain du roi

Durante el reinado de Luis XIV en Francia y, al amparo de la atmósfera que el espíritu de la razón impregna en todas las artes y las ciencias, se crea en el año 1693 un comité científico, presidido por el Abad Jaugeon e integrado por matemáticos y filósofos entre otros, al objeto de racionalizar y sistematizar los conocimientos de las ciencias y las artes que existían en la época. El campo que eligieron para comenzar sus trabajos fue el del arte de la imprenta y una de sus propuestas fue crear un nuevo tipo para uso exclusivo de la Imprenta Real que fuera acorde con los tiempos y que además posibilitara la renovación de los caracteres usados en la misma. El diseño del mismo se llevó a cabo sobre una cuadrícula al objeto de dotarlo del máximo rigor científico.

La realización de los punzones fue encomendada al punzonista Philippe Grandjean, tarea que culmina en el año 1702, año en el que aparece impreso el tipo por vez primera, en el libro *Médailles sur les principaux événements du règne de Louis le Grand*. Por sus características formales, nos encontramos ante el primer tipo catalogable como de transición, la antesala de los tipos modernos.

Respecto a la itálica, podemos señalar algunas novedades que nos llevan a la conclusión de que, ahora sí, estamos ante otra evolución significativa en su camino hacia la conversión en un tipo secundario de la romana: (Figura 15)

- Los ángulos que forman los hombros de la a, m y n se cuadran, lo que conduce a eliminar ciertas irregularidades de inclinación presentes hasta entonces en los caracteres de caja baja de los tipos itálicos.
- En los caracteres de caja alta se avanza asimismo hacia una inclinación a su vez más consistente.
- Pero, quizás, la característica más novedosa es la presencia de la h con la asta descendente totalmente vertical, algo nunca visto en los diseños cursivos anteriores y la señal más evidente del deseo de uniformar la cursiva con la

romana. También merece destacarse la forma de las curvas de la v; una forma que será corriente en los diseños del siglo XVIII.

Posteriormente y hasta 1745, se añaden nuevas series y modificaciones al diseño original de la mano de Jean Alexandre y Louis Luce, punzonistas de la Imprenta Real. (Figura 16) En concreto, Alexandre “modifica los trazos cursivos iniciales de los caracteres de caja baja hasta convertirlos en algo entre un remate y un trazo inicial de los tipos antiguos.”²³

La cursiva de Pierre Simon Fournier

El siguiente estadio en el desarrollo de los tipos cursivos, viene de la mano de Pierre Simon Fournier “Le jeune”, miembro de una gran dinastía de impresores franceses. Fournier, que pronto mostró interés en el grabado de letras, edita un catálogo con sus creaciones de tipos en el año 1742 titulado *Modèles de caractères*. En el mismo, junto a la romana, aparece un nuevo diseño de cursiva. En ella se muestra claramente la influencia de la cursiva de la *romain du roi* y las modificaciones que en ella hizo Alexandre, pero, lo que en realidad hizo Fournier fue armonizar la romana y la cursiva y esto fue así porque, según Harry Carter: “Fournier aproximó sus cursivas a la moda imperante en la caligrafía de la época en la que primaban las formas redondas”. ²⁴

El propio Fournier da cuenta en el *Avis* que antecede al catálogo de la diferencia que presentan sus cursivas:

“La diferencia que se puede apreciar entre mis itálicas y las de las épocas anteriores (que todavía están en uso), es mucho más grande que la mostrada en las romanas. En varias fuentes se puede reconocer la mano de los grandes maestros que las realizaron con unos trazos firmes y uniformes; pero se puede observar en ellas un cierto aire antiguo, y esto es lo que me he propuesto reformar. Es por esto que he seguido mi propio gusto en el diseño de estos tipos para acercarlos a nuestro estilo de escritura actual y, sobre todo, distinguir con claridad los trazos finos y los gruesos”. ²⁵

Aparte de su trabajo con los trazos de las cursivas, Fournier introdujo remates romanos en la parte superior de los caracteres de caja baja m, n, p, y r. Como podemos ver en los ejemplos contenidos en el *Modèles*, estos remates están inclinados y enlazados. (Figura 17)

Según A. F. Johnson: “con la adición de remates romanos, la ausencia de letras ligadas y la regularidad en su inclinación, Fournier lleva la idea de la uniformidad de la romana con la cursiva más allá de lo que nunca antes había hecho ningún diseñador de tipos”. ²⁶

La cursiva de Fournier fue muy popular durante los años centrales del siglo XVIII en Francia, y, según cuenta A. F. Johnson en su *type designs*: “los principales diseñadores extranjeros como por ejemplo Rosart en Holanda y especialmente Bodoni en Italia siguieron su modelo”.

Pero aunque popular, esta cursiva tuvo una vida corta ya que pronto se vio superada en las preferencias de los impresores por el diseño de otro grabador francés Firmin Didot.

La cursiva de Firmin Didot

Firmin Didot, miembro como Fournier de una saga de impresores, cortó su primer tipo romano, el primero que podemos considerar “moderno”, para su hermano Pierre a la edad de diecinueve años. Como tipo secundario eligió una cursiva que apenas mostraba algún rasgo que denotara su origen caligráfico.

Las letras p y q pierden sus remates inferiores, una reminiscencia precisamente de su origen caligráfico, y los remates superiores de las restantes letras de caja baja son romanos, pero, no están enlazados como los de la cursiva de Fournier; estos son planos para armonizar con los remates de la romana moderna. El “color” tipográfico que proporciona es asimismo más débil que la de Fournier. (Figura 18)

Este nuevo diseño de remates fue copiado más adelante por la mayoría de fundiciones continentales y los podemos encontrar en los diseños de los tipos modernos de Bodoni y de Walbaum, aunque de manera general podemos afirmar que el tipo de letra cursiva que va a prevalecer durante el siglo XIX es un tipo que vuelve a recuperar los remates romanos enlazados, que presenta una gran rigidez mecánica y carentes de todo rasgo propio que los configure como un diseño independiente; tienen un “color” tipográfico débil que va a significar la pérdida definitiva de su individualidad y el sometimiento como acompañante de la romana, un diseño que también aparece en las últimas cursivas realizadas por los Didot.

Esto por lo que respecta a la Europa continental. En Gran Bretaña, si bien nunca llegaron a aparecer las cursivas con remates romanos, las características generales de las cursivas, pueden asimilarse a las primeras realizadas por Didot, como por ejemplo la fundida por Robert Thorne, aunque hay algún diseño, en concreto el realizado por el punzonista Richard Austin para la *British Letter Foundry* de John Bell que se aparta un poco de esta tendencia.

En definitiva, como he señalado en el siglo XIX nos encontramos con la itálica desempeñando de forma clara el papel de fuente auxiliar de la romana y habiendo perdido todo el esplendor de los primeros tiempos de su creación como tipo de imprenta no ya solo en su función sino también en su forma. Habrá que esperar a principios del siglo XX, para poder presenciar la recuperación de la venerable cursiva cancillerescas.

La recuperación de los tipos cancillerescos

Tras la llamada de atención sobre la calidad de la imprenta a finales del siglo XIX que supuso el trabajo de William Morris y las private presses, una nueva conciencia se extendió entre los impresores y editores de la época. Se cuestionó tanto la calidad de los soportes utilizados como la de los tipos. La unanimidad por elevar el estándar de la producción estaba claro y con frecuencia, al amparo de las ideas de Morris, se buscaba inspiración en los tiempos pretéritos. Al mismo tiempo, la aparición de las modernas máquinas de composición Linotipia y Monotipia, que multiplicaron la producción de manera espectacular, trajo consigo la renovación de los diseños de tipos disponibles hasta entonces así como la búsqueda de otros nuevos. Fue un periodo de gran “excitación tipográfica”, si se me permite la expresión.

Bebiendo de las fuentes

A principios del siglo XX, y enmarcado en este ambiente, se renovó el interés por la caligrafía. Como señala Josep M. Pujol en su estudio preliminar a *La Nueva Tipografía* de Jan Tschichold **27**, este interés aparece de modo independiente pero paralelo en tres países de Europa: Inglaterra, Austria y Alemania. Está encabezado en Inglaterra por Edward Johnston y su enseñanza de tipo historicista; en Alemania por Anna Simons, una discípula aventajada del primero, y Rudolf Koch un artesano que busca en la caligrafía la plenitud moral; y en Austria por Rudolf von Larisch, el polo opuesto a Johnston, que basaba su “credo” en la creatividad del alumno sin predicar ningún estilo concreto de escritura. Con este “redescubrimiento” del arte caligráfico, estaba claro que llegar hasta las cursivas cancillerescas de Tagliente o Arrigui era solamente cuestión de tiempo.

De hecho, continuando con el magnífico estudio de Pujol: Peter Jessen, director del Museo de Artes Aplicadas de Berlín, ya había sugerido en otoño de 1922 a Stanley Morison que trabajara sobre los maestros calígrafos italianos del Renacimiento. **28** Así fue que cuando Morison planteo a la Monotype un programa de recuperación de tipos clásicos, a la hora de buscar los tipos itálicos correspondientes, supo muy bien “donde dirigirse”.

El programa de la Monotype Corporation

La paulatina incorporación de las máquinas de composición al negocio editorial, significó también la creación de tipos para utilizarlos con ellas. Desde la implantación en Inglaterra de la *Monotype Corporation* en 1900, al objeto de implantar la monotipia en el mercado inglés, las creaciones tipográficas que fueron sacando eran más bien modestas y acordes con los gustos del momento: algún tipo de corte moderno como el *Scotch Roman* de la fundición Miller de Edimburgo, y varias recreaciones de tipos clásicos como los de Plantin, Caslon y Bodoni. **29**

La contratación de Stanley Morison como asesor de la *Monotype Corporation* en 1922, marcó el inicio de su famoso programa de recuperación de tipografías clásicas así como de creaciones contemporáneas que, a lo largo de unos de diez años, permitió que la firma dispusiera de una librería de tipos formidable que contenía, entre otros, los diseños históricos más significativos de la historia de la tipografía. Y es en algunos de estos diseños donde vuelve a aparecer la cursiva cancilleresca después de unos cuantos siglos de olvido, veamos cuales son:

Centaur 1929

Este diseño de Bruce Rogers, está basado en la romana que Nicolas Jenson, utilizó en Venecia en el año 1470 para la impresión de su *Eusebius*. La itálica elegida para acompañar a esta romana es un diseño de Ludovico degli Arrigui del año 1524 y fue cortada a partir de los dibujos de Frederic Warde. Se trata de una interpretación fidedigna de una cursiva cancilleresca clásica, aunque en el original las letras capitales aparecen verticales, y en palabras de Bruce Rogers: “es una de las más finas y legibles cursivas de las hasta ahora producidas”. **30** (Figura 19)

Bembo 1929

Este diseño está basado en la romana que Francesco Griffo cortó para Aldo Manucio y que éste utilizó en la impresión del *De aetna* del Cardenal Bembo en 1495. A la hora de elegir una itálica, Stanley Morison pensó en un diseño de un calígrafo actual, Alfred Fairbank, (Figura 20) pero consideró, que, una vez cortado, este diseño no armonizaba correctamente como tipo secundario de la romana y al final se eligió una cursiva de Giovantonio Tagliente (Figura 21) a la que se sometió a diversas modificaciones: los trazos ascendentes fueron cubiertos con remates y las capitales se inclinaron. En palabras de Stanley Morison: “si la primera itálica tenía demasiada personalidad, esta segunda tenía muy poca. Aunque no se puede decir que sea desagradable, se puede considerar como insípida”. **31**

Blado 1923

Esta es la primera cursiva cancilleresca recuperada por Stanley Morison, al objeto de acompañar a la romana *Poliphilus* (este diseño está basado en el tipo que Francesco Griffo cortó para Aldo Manucio y que aparece en el famoso *Hypnerotomachia Poliphili* que Aldo imprimió en 1499.) En principio esta cursiva cancilleresca es la primera que vuelve a estar a disposición de los impresores desde los tiempos de la aparición de las mismas como tipos de imprenta; está basada en un diseño que aparece en una obra de Paolo Giovo impreso por Antonio Blado en Roma en 1539, de aquí su nombre; aunque su origen data de 1526 de la mano de Arrigui, y Morison la descubrió en el manual de caligrafía de Edward Johnston *Writting, illuminating and lettering*. (Figura 22)

Como curiosidad, se puede destacar que en todos estos diseños, las cursivas son de una época posterior a las romanas. No cabe duda de que la calidad formal de las mismas influyo en este hecho, ya que, como hemos visto al principio de este artículo las cursivas de la escuela de Roma pronto superaron a las venecianas; de hecho, yo por lo menos no conozco, ningún diseño, ni para composición tipográfica, fotocomposición o digital de la cursiva de Aldo Manucio.

En definitiva, los tipos cursivos o itálicos tienen un largo recorrido a sus espaldas, y durante las diferentes épocas cambiaron sus formas de acuerdo con los gustos tipográficos del momento. Si bien Griffo fue su creador, por cierto, en España se llegó a conocer la letra cursiva como letra grifa, fue la originada un poco más tarde, a partir de los diseños de los maestros calígrafos italianos del Renacimiento, la que llegó hasta los punzonistas franceses del siglo XVI. Estos fueron responsables de la creación de una cursiva que, con características de ambos diseños, se conforma como el tipo auxiliar de la romana que llega hasta nuestros días, algo que se confirmó con las variaciones surgidas durante el siglo XVIII.

Nuestro agradecimiento a la Web: www.unostiposduros.com

Como también al autor del artículo Sr.: **José Ramón Penela**



José Ramón Penela participará en el 6 Congreso Internacional de Tipografía como uno de los integrantes de la mesa redonda “Enseñanza de la tipografía en España», al lado de Enric Jardí, José M^a Ribagorda, Hernán Ordoñez y Txus Marcano.

Penela es creador de la página web sobre tipografía unostiposduros.com, ha impartido conferencias y seminarios sobre tipografía, su práctica y su evolución histórica, en jornadas y congresos celebrados en Universidades y Escuelas de Arte. Asimismo colabora con revistas y editoriales del sector cómo *Visual*, *étapes*, Gustavo Gili o Taschen.