

La cursiva revisitada:

referentes para el diseño de
las variantes cursivas de la
tipografía Alaia.

**Italics revisited: references for the design of the
cursive variants of the Alaia typeface.**

Tania Quindós

Licenciada (2009) y doctora
(2015) en Bellas Artes por la
Universidad del País Vasco

Elena González-Miranda

Doctora en Bellas Artes por la
Universidad del País Vasco

En este estudio nos remontamos al Renacimiento italiano con el fin de comprender la génesis de la letra de imprenta Cursiva o Itálica. Estos tipos iniciales nacieron con la intención de ahorrar espacio en la página. En la actualidad, su uso no es el mismo, pero son las letras que han evolucionado hasta nuestras tipografías digitales y las que elegimos como letra Cursiva/*Italic* en nuestros programas de edición o de composición de textos. Este conocimiento, fruto del estudio de estos y otros referentes contemporáneos, se ha encauzado hacia la creación de dos variantes cursivas de la tipografía Alaia. El último apartado muestra el proceso de creación, dibujo y desarrollo preliminar de los signos, volcados en sus muestras tipográficas.

In this study we go back to the Italian Renaissance, in order to understand the genesis of the Italic or Cursive typeface. These early fonts were born with the intention of saving space on the page. Currently, their use is not the same, but they are the letters that have evolved into our digital fonts and those that we choose as Italic/Cursive fonts in our editing or typesetting programs. This knowledge, the result of the study of these and other contemporary references, has been channelled towards the creation of two italic variants of the Alaia typeface. The last section of the current work shows the process of creation, drawing and preliminary development of the signs, turned into their typographic samples.

Palabras clave:

Tipografía, Cursiva, Tipos
aldinos, Arrighi, Caligrafía
histórica, Alaia.

Key words

Typography, Italic, Aldine
Typefaces, Arrighi, Historical
Calligraphy, Alaia.

Full text available online:

<http://www.polipapers.upv.es/index.php/EME/>

<https://doi.org/10.4995/eme.2021.15189>

Tipos de ayer y de hoy

Es admirable comprobar que leemos con letras que conservan la esencia formal de los primeros caracteres tipográficos que surgieron en el Renacimiento. Estos tipos llamados aldinos, se desarrollaron en metal durante siglos, y se propagaron cual formas vivientes hasta la actualidad, donde prosperan incansablemente en el medio digital.

El objetivo principal de este trabajo es la indagación en el origen de la tipografía cursiva y su aplicación a la práctica tipográfica actual. Para el diseñador de tipos, uno de los métodos esenciales para transferir el conocimiento consolidado de los expertos, es analizar los referentes históricos. Observar con auténtica atención las imágenes, como resultados prácticos de varios siglos de tradición tipográfica, permite la comprensión de los fundamentos en la materia. También se obtienen unos cimientos sólidos donde asentar la idea o desde donde pueda surgir, ya que de este modo se asegura un enfoque viable y a veces el éxito y la credibilidad del proyecto. Por ello hemos extraído información de autores reconocidos sobre referencias históricas, sobre la construcción morfo caligráfica de las letras o de análisis exhaustivos publicados sobre tipografías relevantes.

Este estudio preliminar está orientado a la práctica. En el último apartado mostramos la tipografía Alaia, que es en sí misma un resultado práctico y un testimonio gráfico del proceso de diseño llevado a cabo, dibujando y configurando signo tras signo en un programa de digitalización tipográfica. Estas «evidencias gráficas» son inherentes a la propia práctica, y a su método específico asociado a las disciplinas que desembocan en un proyecto.

Ascendencia caligráfica

El estudio de la procedencia de la letra de imprenta, que actualmente llamamos Itálica o Cursiva, se remonta hasta el siglo XV en el Renacimiento italiano. En esta época no existían las cursivas de imprenta. Varios autores afirman que estos caracteres, inspirados en algunos textos manuscritos, fueron grabados con el convencimiento de que se aprovecharía espacio en el renglón y se ahorrarían páginas en los libros.¹ En términos actuales se hablaría de una tipografía de alto

rendimiento.² Aldo Manuzio, prestigioso impresor y humanista destacado de la ciudad de Venecia, emprendió la tarea de publicar una colección de obras clásicas, en formato pequeño³ y económico, destinado a la lectura como placer personal.⁴ Si hubiese redactado un *brief*, este editor le habría propuesto a Francesco de Bologna, apodado *Griffo*, su grabador de punzones, una letra compacta para ser usada como tipografía independiente. Se trataría de componer texto en verso, con el objetivo de que reflejara la fluidez de la escritura manual, con una expresión de apariencia más libre o más cercana al lector de la época (de Buen 2011 pp. 117-121; Penela 2006).

Si nos remontamos en el tiempo con los estudiosos de la historia de la escritura, podemos vislumbrar los posibles antecedentes epigráficos y manuscritos en la Figura 1. Pero ¿cómo surgió la letra cursiva manuscrita? En esta figura observamos algunas escrituras que, sin lugar a dudas, parecen responder al empuje de la mano, en el intento de transcribir contenidos con urgencia.

La palabra cursivo proviene del latín *cursus* o «carrera». Como algunas demostraciones gráficas indican, podría ser que las mayúsculas se fueran transformando en minúsculas de manera natural, para ahorrar trazos en el recorrido del signo.⁵ Alejando lo Celso, en la prestigiosa revista *Tipográfica*, escribe citando a Edward Catich, que este autor incide en «la importancia que la cinestesia, el sentido que nos indica nuestros propios movimientos, posee en el desarrollo de la caligrafía».⁶ Y añade que se comprende que las formas itálicas pudieran surgir también como consecuencia del aumento de la soltura en las escrituras de la época. Es indudable que la tipografía «hereda esta cualidad rítmica cuando los primeros impresores imitan en sus tipos la forma amanuense» (Lo Celso 2002 p. 61). Los primeros tipos cursivos se grabaron imitando esta fluidez, aunque los calígrafos sabían que las letras de imprenta no podían transmitir la vivacidad que transmite la mano.⁷ Además, la letra manuscrita suele ser de trayectoria

2. Una rápida comprobación confirma que, con un mismo contenido lingüístico, las cursivas que acompañan a tipografías como por ejemplo Baskerville, Garamond o Gill Sans ocupan menos espacio que su redonda.

3. Eran libros de un octavo, que es una la octava parte de un doble folio, 110x160mm.

4. Para examinar un ejemplo de la belleza de sus ediciones, ver *Hypnerotomachia Poliphili*, editado por Aldo Manuzio. Venecia, 1499. En: Benito (2017)

5. Observar la probable transformación de las capitales en minúsculas en Novarese, (2009 pp. 14-16).

6. Edward Catich en *The origin of the serif: Brush writing and Roman letters* (1968), afirma que las letras epigráficas eran pintadas con pincel plano antes de ser talladas. Catich propone los 17 trazos básicos que, ensamblados, conforman todo el abecedario. Esta tesis es aceptada por varios autores, aunque otros cuestionan su fiabilidad. (En Mediavilla, 2005 pp. 90-92).

7. De hecho, Arrighi, en una de sus páginas de la publicación *Operina*, advierte al lector de la obra: «Te pido que me disculpes porque la impresión no pueda sustituir del todo a la mano que escribe» (En Caffisch 2011 p. 47).

1. Harry Carter (1969 p. 74), sin embargo, escribe: «Si Aldus esperaba, como se dice comúnmente que se hizo, pero nunca lo dijo, que las letras en cursiva ahorrarían espacio, debió sentirse decepcionado con el resultado: un tipo Romano en el mismo cuerpo ocupa lo mismo». (Carter 1969 p. 74)

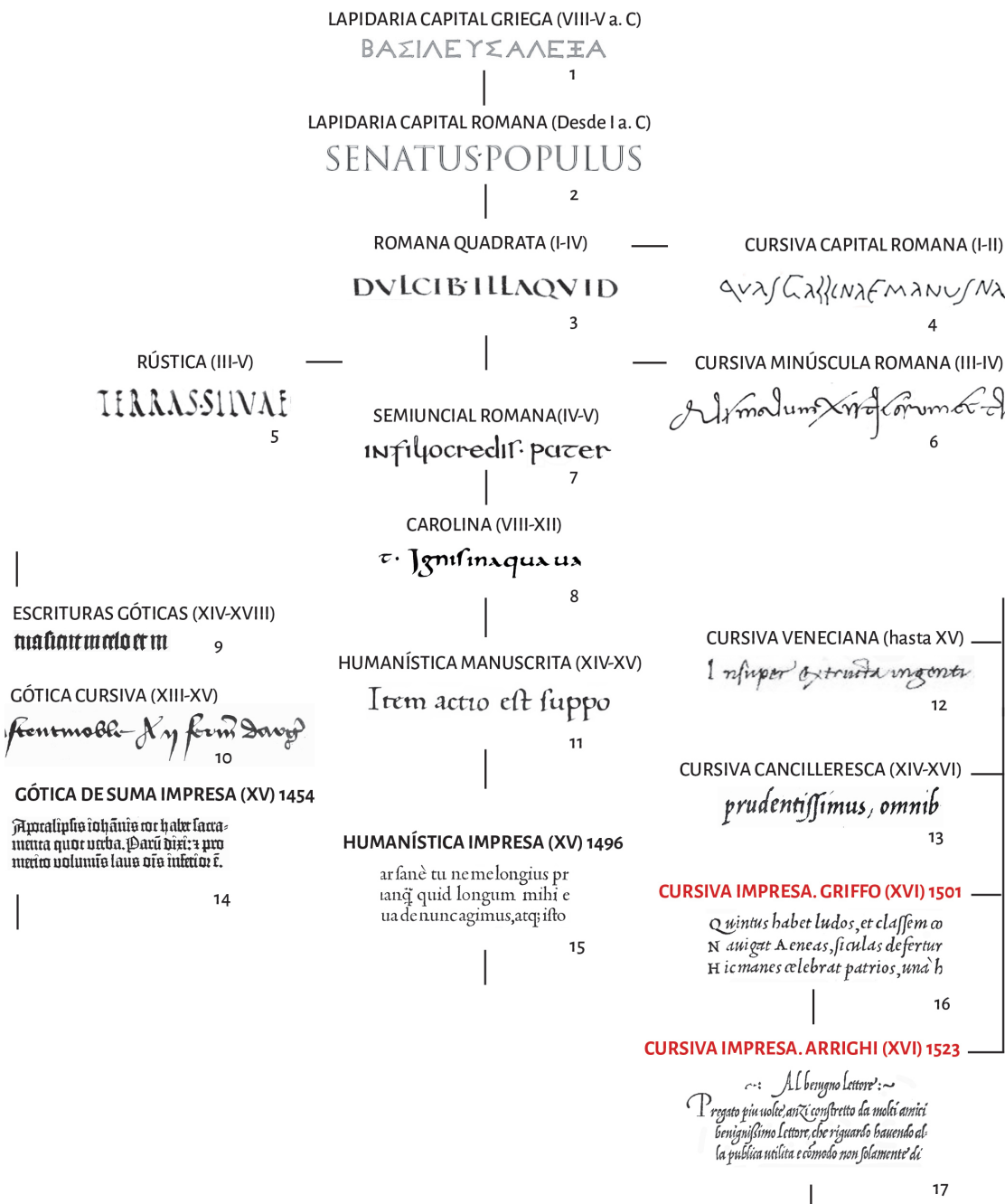


Figura 1. Esquema en forma de árbol genealógico, con algunas de las escrituras lapidarias o trazadas con cálamo o pluma. Hemos extraído algunas palabras de manuscritos concretos para una mejor comprensión de las posibles raíces de la tipografía aldina (Ver fuentes en Procedencia de las imágenes). Conceptos y datación aproximada basados en Mediavilla 2005 p. 318, Novarese 2009 p. 17 y Meier 2011 p. 16.

*utri cæm B eroen habitu
ncendit naues, subitus c
rodigium est cunctis ar
n somnis pater Anchi se*

Figura 3. Detalle del tipo itálico de Virgil.

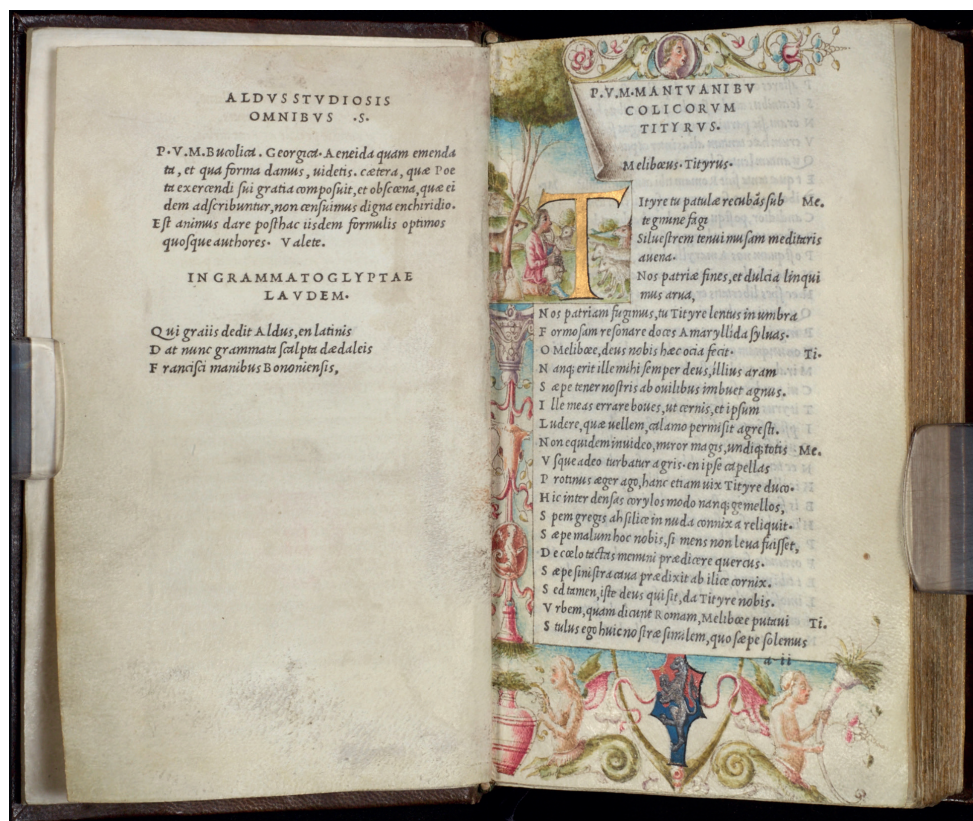


Figura 2. Virgil, edición de Aldo Manuzio, 1501. Primer libro totalmente impreso en tipografía itálica. También se considera el primer libro de bolsillo (libelli portatiles). Las letras de caja alta son romanas sin inclinación.

continua. Con este fin, «normalmente, los remates se convierten en trazos de entrada y salida, vinculados con la escritura conectada y necesarios para que el escriba haga fluir la tinta en su pluma» (Scaglione 2015 p. 100).

Luego parece lógico pensar que la cursiva tiene que ver con el trazo más espontáneo e imprevisto de la escritura manual cotidiana de cada persona. Con esa búsqueda de la agilidad para ahorrar esfuerzo en el retroceso de la mano y en los movimientos de las articulaciones, se ahorra tiempo para entregar nuestra tarea solicitada.

En cuanto a la búsqueda de referentes, podemos imaginar que el modo de concebir una tipografía en aquella época, fuera similar al de ahora. Si nos imaginamos este equipo de profesionales, el editor Aldo Manuzio y el punzonista Francesco Griffo, (cuya importancia fue primordial ya que en la actualidad sería el diseñador de tipos), podemos afirmar que buscaban vínculos entre la caligrafía y la posible nueva tipografía. Hablarían de textos escritos a mano y se inspirarían en referencias gráficas fiables,

como la escritura gótica cursiva o la cancellesca italiana, letras que usaban escribanos o humanistas renombrados como Niccolò de Niccoli (Figura 2).

Inspirado por estas escrituras, Griffo diseñó y talló los tipos móviles que abrieron la puerta del conocimiento de la letra cursiva. En este caso, a una tipografía de rasgos estilísticos similares a los tratados de caligrafía, con trazo modulado de bajo contraste, altura de x discreta, eje humanista uniforme, astas ascendentes generosas, descendentes con remates bilaterales o sin remate, ligera inclinación hacia la derecha, terminales abruptos o en forma de lágrima, ligaduras abundantes y g abierta, como principales características. Por supuesto, los remates transitivos de salida son oblicuos y se prolongan en rasgos que parecen enlazarse entre sí, aunque son caracteres no ligados. (Bringhurst 2008 pp. 151 y 409) (Figuras 2 y 3).

Una de las letras manuscritas de la época era un tipo de escritura cursiva, fluida y elegante, que se normalizó para evitar falsificaciones y errores

Dele uarie sorti de littere poi, che in questo Trattatello trouerai, se io ti uoleffi ad una per una descriuere tutte le sue ragioni, saria troppo longo processo; Ma tu hauendo uolunta de imparare, ti terrai inanzi que sti exempietti, et sforcerati imitarli quanto poterai, che in ogni modo seguendo quelli, se non in tutto, almeno in gran parte te adiuutarano conseguire quella sorte di littera, che piu in esso ti diletterà. Piglialo adunque, et con felici auspicii ti exercita, che a chi uo le conseguire una uirtu niente glie' difficile'.

De le uarie sorti de littere poi, che in questo Trattatello trouerai, se io ti uoleffi ad una per una descriuere tutte le sue ragioni, saria troppo longo processo? Ma tu hauendo uolunta de imparare, ti terrai inanzi que sti exempieti, et sforcerati imitarli quanto poterai che in ogni modo seguendo quelli, se non in tutto, almeno in gran parte te adiuutarano conseguire quella sorte di littera, che piu in esso ti diletterà. Piglialo adunque, et con felici auspicii ti exercita, che a chi uo le conseguire una uirtu niente glie' difficile'.

Figura 5 Muestras tipográficas del manual de caligrafía cancelleresca *Il modo di temperare le penne de Arrighi*. Izquierda: *Cancelleresca cursiva* de imprenta con astas curvadas y la ge en forma de lazo (ed. 1523). Derecha: *Cancelleresca formata*, con astas de trazos iniciales y ge en forma binocular (ed. 1525 o 1526).

de interpretación en los mensajes breves de las cancellerías papales (*littera da breui*). Se denominó *cancelleresca* en alusión a su origen.

Ludovico degli Arrighi fue un excelente calígrafo y editor que en 1522 escribió su primer manual sobre esta escritura titulado *Operina*, que fue impreso en 1523-24. Los modelos fueron grabados en parte por Ugo da Carpi, un habilidoso grabador en madera cuya pericia se hace patente en la publicación (Caffisch 2011 p. 44).⁸ Continuando su labor, siguió profundizando en el estudio de varios tipos de letras y en 1523 publicó en Venecia la obra *Il modo de temperare le penne* que contiene, entre otros, un carácter tipográfico cancelleresco que, en opinión de Aldo Novarese (2009 p.34), «inmerecidamente, ha quedado en el olvido» (Figura 4)

Basándose en estos estudios, Arrighi hizo grabar la *cancelleresca corsiva y la formata*, que, en aquel tiempo, era una letra para texto, sin los usos ortotipográficos que tiene hoy en día (Figura 5). Como editor compuso libros muy bellos como *Coryciana* o el citado *Virgil*.

Otros tratados excelentes sobre este tipo de escritura son *Lo presente libro insegna La vera arte de lo Excellente scrivere, etc.*, de Giovannantonio Tagliente (Venecia, 1524) y el *Libro di M. Giovambattista Palatino cittadino romano: nelqual s'insegna à scriuer ogni sorte lettera, antica et moderna...* (Roma, 1550) Caffisch (2011,

p. 47) también considera muy valioso el libro de modelos de Bernardino Cataneo, *maestro di scrivere de la universidad de Siena* (Figura 6).

Descendencia tipográfica

Estos tratados de caligrafía y publicaciones compuestas con estos tipos de inspiración caligráfica, han servido de modelos para muchas de las cursivas tipográficas que han acompañado y acompañan actualmente a la letra redonda o romana. El cambio de grafía, entre otros usos, se utiliza para títulos de libros, nombres científicos o palabras en otras lenguas.⁹ Para hacer ambos alfabetos compatibles sintácticamente, el tipógrafo utiliza la misma estructura (*Hkpx*), trata de igualar el ojo y el contraste de los trazos y transfiere algunos rasgos característicos de una a otra variante (De Buen 2011 p. 119). Con ello se genera un leve cambio de ritmo, «se altera la textura tipográfica pero el color no cambia» (Scaglione 2015 pp. 100-103). Las cursivas sobresalen ligeramente, lo que sirve como código diferenciador, aunque armonizado para la legibilidad óptima del texto.

A partir de los modelos del siglo XVI, se han diseñado un gran número de caracteres cursivos, donde queda patente la gran relevancia que supuso esta innovación

8. También en España, la colaboración de calígrafos como Juan de Iciar o Pedro Díaz Morante con los grabadores/talladores de letras de la época fue intensa, dada la dificultad añadida que suponía trazar las letras con diferentes herramientas (Martínez, A., en Ribagorda, JM, et al. 2015 pp. 45-51).

9. Consultar reglas ortotipográficas sobre el uso de las cursivas, en el completo Manual de diseño editorial de Jorge de Buen (2008 pp. 449-454).

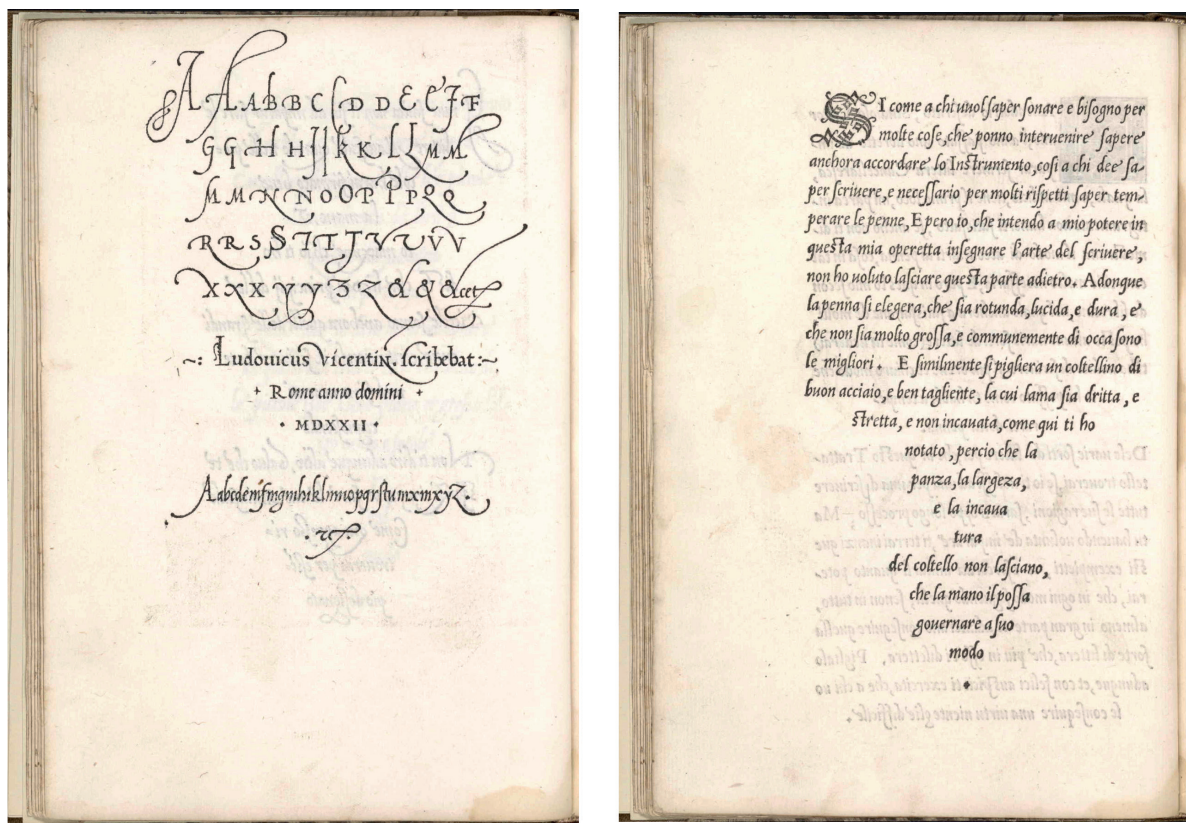


Figura 4: Dos bellas páginas de los Manuales de escritura de Ludovico degli Arrighi. Izquierda: Página de *La Operina* di Ludovico Vicentino, da *imparare di scrivere littera cancellarescha* (1522). Derecha: Página del manual de escritura *Il modo di temperare le penne* (1523). (Consultar los manuales completos en el apartado Referencias de imágenes)

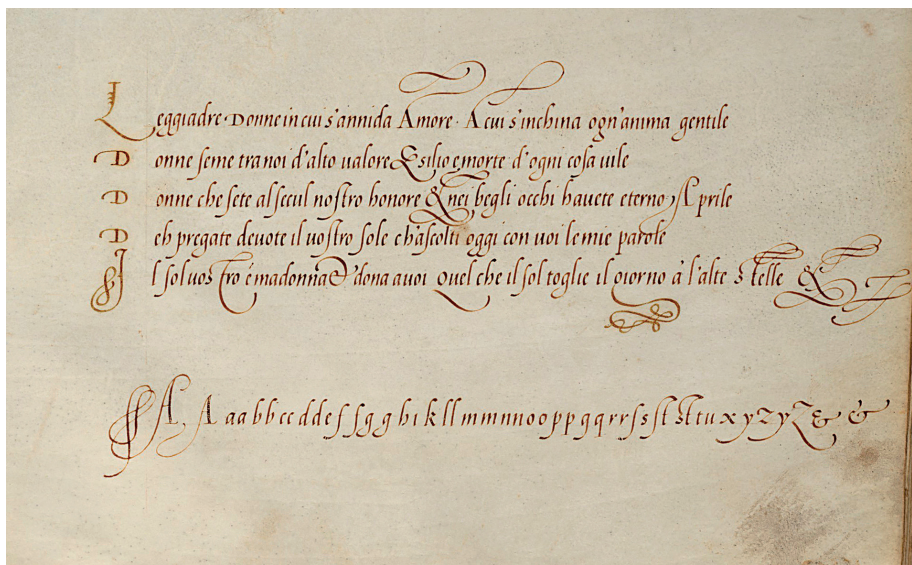


Figura 6. Muestra de escritura del hermoso manuscrito de modelos de Bernardino Cataneo (Siena, 1545).

Tabla 1

Blado® (Poliphilus)	Diseñadores: Ludovico Arrighi, Stanley Morison. 1926. Editora: Monotype. < https://www.myfonts.com/fonts/mti/blado/ >	<i>Tipografía Blado by Monotype</i>
Bembo Pro Italic®	Diseñadores: Aldus Manutius, Fraccesco Griffo, Frank Pierpont. También basada en Arrighi y Tagliente. 1929. Editora: Monotype. < https://www.myfonts.com/fonts/mti/bembo/ >	<i>Tipografía Bembo Pro Italic by Monotype</i>
Galliard® (Gallarda)	Diseñador: Matthew Carter, 1978, basada en los diseños del punzonista francés del siglo XVI Robert Granjon. < https://www.myfonts.com/fonts/itc/galliard/pro-italic/ >	<i>Tipografía ITC Galliard Pro Italic</i>
PMN Caecilia 46 Light Italic®	Diseñador: Peter Matthias Noordzij, 1983-1990. Editora: Linotype / Monotype. < https://www.myfonts.com/fonts/mti/pm-n-caecilia/ >	<i>Tipografía PMN Caecilia Pro 46 Light Italic by Monotype</i>
Poetica®.	Diseñador: Robert Slimbach, 1992. Posee numerosas variables y signos con prolongación caligráfica. < https://fonts.adobe.com/fonts/poetica#font-section >	<i>Tipografía Poetica Std Regular by Adobe Originals</i>
Alegreya Sans®	Diseñador: Juan Pablo del Peral, 2013. Editora: Huerta Tipográfica. < https://huertatipografica.com/es/fonts/alegreya-sans-ht >	<i>Tipografía Alegreya Sans Light Italic by Huerta tipográfica</i>

Tabla 1. Para disfrutar del texto de Max Caffisch y analizar los signos de las variantes del paquete tipográfico completo que diseñó Robert Slimbach, consultar Caffisch (2011 pp.59-65), en el capítulo, «La Poetica, una cancelleresca digital». Como curiosidad, el capítulo está escrito enteramente en esta tipografía, emulando los primeros libros de Aldo Manuzio o de Ludovico degli Arrighi.



Figura 7. Dibujos a lápiz y pincel para Alaia Italic.

cultural para la disciplina de la tipografía.¹⁰ Entre esta variedad de fuentes, podemos destacar las siguientes: (Tabla 1)

Extensión práctica: las variables cursivas de la tipografía Alaia

Esta introducción a la tipografía cursiva/itálica, en el sentido de exploración de un «lugar» para reconocerlo, se ha volcado en el desarrollo de dos variables cursivas de la familia tipográfica que hemos nombrado como Alaia: la variable Itálica y la variable Sans Itálica.¹¹ Las dos recogen el aroma tipográfico de los tipos aldinios y cancellerescos; como éstos, mantienen un fuerte vínculo con la caligrafía.

A lo largo de los siglos, los calígrafos han utilizado cálamos y pluma de ave o de metal de punta cortada, pluma puntiaguda flexible o pluma de punta redonda para trazos homogéneos. El uso de estas herramientas por deslizamiento y/o por presión/ extensión deja un rastro de tinta, condicionando la forma de las letras y creando trazos modulados o regulares en su recorrido por la estructura de cada signo. El camino que recorre la pluma, también llamado *cursus*, tiene que ver con la estructura o esqueleto del signo. A su vez, cada signo se configura con uno o varios trazos predeterminados. El *ductus* marca sus atributos formales.¹² Pauta constructiva y herramienta, entre otros factores, determinan parámetros, proporciones, y rasgos expresivos, que dan lugar a un modelo normalizado de escritura y a un sistema de signos armonizado y consistente. Este tipo de morfología caligráfica se manifiesta muchas veces en la construcción de una tipografía.

La variable *Alaia Italic* se ha diseñado para acompañar a la redonda, con el *cursus* y el *ductus* clásico de las aldinias. Ésta aplica el rastro que deja la pluma cortada o el pincel plano sobre el papel, con un ángulo de 11 grados, con sus correspondientes ajustes en la inclinación de las astas.

Sin embargo, *Alaia Sans Italic* es una cursiva de cordón con letras no ligadas, que aplica la pluma redonda, dejando un rastro homogéneo en su trazo; es pues una

variable apenas sin modulación, también llamadas *monoline* o monotrazo, con el *cursus* de la escritura cancelleresca. Como hemos anotado, los primeros tipos cursivos fueron pensados como tipos independientes. La variable *Alaia Sans Italic* podría funcionar como lo hacían sus antecesoras, para composiciones de texto en verso, o en otros contextos o soportes cuyos mensajes requieran la expresión de sus formas ornamentadas o el uso de las múltiples opciones para las ligaduras. Hasta la fecha se han trazado algunos signos desarrollados con extensiones de origen caligráfico, (lo que conocemos como floritura, firulete o *swash*), inspirados sobre todo en los manuales de escritura impresos o manuscritos citados en este texto.

Continuamos con las imágenes que nos trasladan, a modo de memoria gráfica, al proceso de desarrollo de la fuente (Figuras 7-11):

Este proyecto preliminar expuesto en las figuras 10-14 marca el perfil de las variadas posibilidades que permite la idea, así como la magnitud del mismo. Es un trabajo en vías de desarrollo (*work in progress*), que contiene y anticipa innumerables correcciones formales y ópticas, que necesita ser revisado y completado formalizando los glifos que faltan del *set* de caracteres de cada variable, con números alineados y números elzevirianos, signos para uso científico, puntuación, signos diacríticos y otros signos, así como ligaduras estándar y específicas para otros idiomas.

Alaia permite ser extendida a un amplio sistema como familia serial, con variables que comparten rasgos comunes con el objetivo de que puedan convivir en la página impresa y digital de manera armónica, y combinarse significativamente. Tipos con serifa y sin serifa, acompañados con sus correspondientes cursivas y variables condensadas en pesos *Light*, Regular o *Book*, *Medium* y *Bold*, versalitas, caracteres alternativos con extensiones ornamentadas en capitales, florituras para caja baja de letras iniciales, medias y terminales en las palabras, o incluso otras variantes de carácter *display*. El proyecto permite diseñar una familia extensa, flexible y con gran variedad estilística aplicable a variados contextos y soportes de comunicación.

Dicen que aprender es hacer brotar lo que ya se sabe, pero un aprendizaje íntegro requiere leer las reflexiones y analizar los resultados gráficos de los expertos reconocidos y admirados por la comunidad de especialistas en una materia. Las referencias históricas de las letras aprendidas, son esenciales como memorias a asimilar; para que el conocimiento aumente en un esfuerzo común a través del tiempo.

10. En *Los tipos cursivos: orígenes y evolución*, de José Ramón Penela (2006) se expone una exhaustiva revisión de los tipos que se desarrollaron a partir de los originarios aldinios y cancellerescos, como los de Garamond, Granjon, los Romain du roi o la cursiva de Fournier y los tipos de principios del XX con la Monotype Corporation y Stanley Morison como asesor.

11. Los primeros ensayos de la tipografía Alaia fueron diseñados por Tania Quindós en el Curso de Diseño de Tipografía digital impartido por Unos Tipos Duros en 2016-17. Consultar la experiencia en <<https://www.unostiposduros.com/el-diseno-de-tipos-una-experiencia-dulce-y-severa/>>. Así mismo, los glifos preliminares de *Alaia Sans* se comenzaron en el Curso Glíglifo (16-21/07/2018).

12. El libro *Caligrafía*, de Claude Mediavilla (2005), es una publicación esencial, por el rigor y calidad de su investigación y por las valiosas directrices que marcan el número de trazos y su orientación direccional, el *cursus*/*ductus* de cada signo en las caligrafías históricas. Es un apreciado volumen consultado habitualmente por los calígrafos en su práctica profesional.

Figura 10. Coherencia formal entre la redonda y las cursivas. *Cursus/ductus* y pangrama en las tres versiones, con letras que marcan los rasgos cursivos.

alpino alpino alpino
 alpino
 tipografía tipografía

Jovencillo emponzoñado de whisky, ¡qué figurota exhibes!
 Jovencillo *emponzoñado* de *whisky*, qué *figurota exhibes*
 Jovencillo *emponzoñado* de *whisky*, ¡qué *figurota exhibes!*

ALAIA ITALIC

ABCDEFGHIJKLMNÑ
 OPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmnnopqrstuvwxyz
 h k fí ns L LÉ
 A A D E H J K L

Títulos de obras: *El abecé de la buena tipografía. Historical Scripts. La evolución de la letra. Caligrafía. Del signo caligráfico a la pintura abstracta. Fuente de letras. Cómo crear tipografías. Del boceto a la pantalla. Análisis tipográficos.*

ALAIA SANS ITALIC

ABCDEFGHIJKLMN
 OPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklmnnopqrstuvwxyz
 es fi it ll st sp
 A E K H R b h k g h m l n p l y y

El Autor a su Pluma
 Pues veis que no me han dado algún soneto
 que ilustre de este libro la portada,
 venid vos, pluma mía mal cortada,
 y hacedle, aunque carezca de discreto.

Figura 11. Alfabetos *Alaia Italic* y *Alaia Sans Italic* y pruebas tipográficas. (Derecha: Fragmento del poema *El Autor a su Pluma*, de Miguel de Cervantes Saavedra, 1547-1616)

Procedencia de las imágenes

Figura 1. Extracción de palabras de las siguientes fuentes:

1.1 Inscripción griega dedicada por Alejandro Magno a *Ahena Polias*. Priene, 334 a. C. Londres. Museo Británico.

1.2. Columna de Trajano. 113 d.C. Roma. Foro de Trajano.

1.3 *Vergilius Augusteus sive Dionysianus* (Georgicon, I, 144-147). Fuente: Biblioteca Apostólica Vaticana, cod. Vat. lat. 3256, fol. 3. Siglo IV d.C. aprox. <https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.3256/>

1.4 *Plauto Pseudolus. Tablillas de Vindolanda*. Siglos I-II aprox. Museo Británico. Fuente: <http://guindo.pntic.meces/jmag0042/escritura_cursiva.pdf>

1.5 Códice *Vaticanus Palatinus*. Siglo V. Fuente: Mediavilla (2005 p. 112).

1.6 Detalle de la transcripción del *rescripto de Diocleciano y Maximiliano* sobre los privilegios de los atletas. Principios del s. IV. Museo de Leipzig. Fuente: Mediavilla (2005 p. 118).

1.7 San Hilario de Poitiers. (*De trinitate: Liber II ad Constantium*). 509-510. Archivo Storico di San Pietro. Roma. Fuente: <http://guindo.pntic.meces/jmag0042/manual_paleograf.pdf>

1.8 *The Grandval Bible*. Scriptorium St Martin, Tours. 825-850. British Library. Fuente: Knight, Stan (1984 p. C5).

1.9 *Manual del emperador Maximiliano I*, folio 3. 1467. Biblioteca Nacional Viena. Fuente: Mediavilla (2005 p. 157).

1.10 Inventario de la «librería» del Louvre. Jean le Bègue. 1413. Biblioteca nacional. París. Fuente: Mediavilla (2005 p. 175).

1.11 Libro de Sentencias, manuscrito por el escriba Hippolyto Lunense. Nápoles, 1480-1481. Fuente: Biblioteca Nacional de Francia. <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8446954p/f8.item>>

1.12 *De rerum natura* de Lucrezio, por el humanista Niccolò de Niccoli. Fuente: <https://dewikipedia.org/wiki/Humanistische_Kursive#/media/Datei:De_rerum_natura_Niccoli.jpg>

1.13 *Apologues of Pandolfo Collenuccio*. Ludovico degli Arrighi. Roma 1517. London British Library, Royal Ms. C. viii. Fuente: Knight, Stan (1984 p. F5).

1.14 Biblia de Gutenberg (B 42) 1454-56. Fuente: Biblioteca Digital Mundial. <<https://www.wdl.org/es/item/4102/view/1/11/>>

1.15 *Griffo's De Aetna roman*. Editor: Aldo Manuzio, Venecia 1496. Fuente: Biblioteca Palatina Parma. <<http://www.griffoggl.com/en/chi-era-francesco-griffo/>>

1.16 Griffo. Página de *Virgil*. 1501. Editor: Aldo Manuzio. Biblioteca Nazionale di Firenze. Fuente:

<<http://www.griffoggl.com/en/corsivi/>>

1.17 *La Operina di Ludovico Vicentino, da imparare di scrivere littera cancellarescha*, 1522. Fuente: Library of Congress. <<https://www.loc.gov/item/66089550/>>

Figura 2 y 3. *Virgil* (1501). John Rylands Library, Manchester. Fuente: James Clough (2016). <<http://www.griffoggl.com/en/corsivi/>>

Figura 4. *La Operina* (1522) e *Il modo di temperare le penne, de Ludovico Arrighi* (1523). Fuente: Library of Congress. Manuales en <<https://www.loc.gov/item/66089550/>> y en <<https://www.loc.gov/item/66089548/>>

Figura 5. *Il modo di temperare le penne*. Arrighi (1523). Fuente: Caffisch (2011 p. 37).

Figura 6. Manuscrito de modelos de Bernardino Cataneo. (1545). Fuente: <<https://theshapeofletters.com/2019/01/21/cataneos-copybook/>>

Figuras 7-11. Tipografía Alaia. Diseño: © Tania Quindós

Bibliografía

BENITO, MARIO: *El libro más bello jamás impreso*, 2017. <<http://www.encajabaja.com/2017/09/el-libro-mas-bello-jamas-impreso.html>> [11/12/2020]

BRINGHUST, ROBERT: *Los elementos del estilo tipográfico*. México DF, Fondo de Cultura Económica, 2014.

CATICH, EDWARD M: *The Origin of the Serif: Brush writing and Roman letters*, Davenport, Catfish Press, 1968.

CAFLISCH, MAX: *Análisis tipográficos. Estudios sobre la historia de la tipografía*. Valencia, Campgràfic, 2011.

CARTER, HARRY: *A view of early typography. Up to about 1600*. Oxford, Clarendon Press, 1969.

<<https://archive.org/details/viewofearlytypog0000cart/page/n7/mode/2up>> [07/09/2020]

CLOUGH, JAMES: *Chi era Francesco Gliffo*, 2016. <<http://www.griffoggl.com/chi-era-francesco-griffo/>> [2/12/2020]

DE BUEN UNNA, JORGE: *Introducción al estudio de la tipografía*. Gijón, Trea, 2011.

DE BUEN UNNA, JORGE: *Manual de Diseño Editorial*. Gijón, Trea, 2008.

GARCÍA, ALFONSO: *Las itálicas. Historia y conceptos básicos de diseño*. Carrera de Diseño de Tipografía. UBA, 2013.

KNIGHT, STAN: *Historical Scripts. A Handbook for calligraphers*. London, Adam & Charles Black, 1984.

GAULTNEY, JAMES VICTOR: *Designing italics: Approaches to the design of contemporary secondary text typefaces*. Doctoral Thesis. *University of Reading*, 2021.

LO CELSO, ALEJANDRO: «Ritmo, lenguaje y tipografía: todo al servicio de la diferencia». *Tipográfica* 51: 57-67, 2002. <<https://www.revistatipografica.com/2002/06/03/tpg-51/>> [7/01/2021]

- MARCOS, JUAN JOSÉ: *Fuentes para Paleografía latina*. Plasencia, 2017. <http://guindo.pntic.mec.es/jmag0042/manual_paleograf.pdf> [18/11/2020]
- MEIER, HANS EDUARD: *La evolución de la letra*. Valencia, Campgràfic. 2011.
- MEDIAVILLA, CLAUDE: *Caligrafía. Del signo caligráfico a la pintura abstracta*. Valencia, Campgràfic, 2005.
- NOVARESE, ALDO: *El signo alfabético*. Valencia, Campgràfic, 2009.
- PENELA, JOSÉ RAMÓN: (2006) *Los tipos cursivos: Orígenes y evolución*. Unos tipos duros. 2006. <<https://www.unostiposduros.com/los-tipos-cursivos-origenes-y-evolucion/>> [2/06/2020]
- POHLEN, JOEP: *Fuente de letras*. Colonia, Taschen, 2015.
- RIBAGORDA, JM, et al. *Caligrafía española. El arte de escribir*. Madrid. Biblioteca Nacional de España 2015.
- SCAGLIONE, JOSÉ: *Cursivas*. En HENESTROSA, C; MESEGUER, L; SCAGLIONE, J: *Cómo crear tipografías. Del boceto a la pantalla*. Madrid, Tipo e, 2015.
- TSCHICHOLD, JAN: *El abecé de la buena tipografía*. Valencia, Campgràfic, 2002.

Nota de las autoras: En la investigación sobre Tipografía, sería imposible comprender algunos conceptos sin imágenes que corroboran argumentos o incluso que completan información que es más relevante que el texto redactado. Los derechos de autor de las imágenes y las tipografías que aparecen en este estudio corresponden a sus respectivos autores y están marcados con los signos ® o ©. Agradecemos a entidades como bibliotecas o editoras de tipos que han hecho posible ilustrar, y de este modo completar, este documento. Las fuentes de las figuras están en «Referencias de imágenes» y han sido utilizadas exclusivamente como muestras didácticas o «argumentos gráficos» sin ningún fin económico. También agradecemos a la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, nuestro centro docente, por posibilitarnos el contexto formativo para esta investigación.

Tania Quindós

Licenciada (2009) y doctora (2015) en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea. Actualmente trabaja como Profesora Adjunta en el Grado de Creación y Diseño de la UPV/ EHU. Su trayectoria profesional, docente e investigadora se centra en el área de Diseño Gráfico, con especial interés en el estudio de la Tipografía (análisis y diseño de sistemas tipográficos y pictográficos), la Caligrafía y el *Lettering*. En 2016 realizó el curso de especialización Diseño de Tipografía Digital, con el colectivo Unos Tipos Duros (Madrid). Otra actividad relevante en su formación ha sido su especialización en la práctica de caligrafías históricas.

Elena González Miranda

Doctora en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea. Profesora titular en la sección de Diseño Gráfico donde, desde 1987 imparte asignaturas como Metodología del proyecto gráfico y *Packaging*. Ha colaborado con equipos de diseño e investigación para diversas entidades. Coautora del libro, junto con Tania Quindós, *Diseño de iconos y pictogramas*. Campgràfic, 2015.

<https://multiversografico.com/>