

La tipografía como conector de la cultura visual y los procesos de diseño gráfico. El caso de *Granaína Font*

Laura Cano Martín, Universidad de Granada, eagranadatip@gmail.com; David López Rubiño, Universidad de Granada, davidlopez@ugr.es, <https://orcid.org/0000-0002-2277-0140> //Recepción: 25/03/2023, Aceptación: 16/10/2023, Publicación: 11/12/2023

Resumen

Este artículo estudia la relación entre la tipografía y los procesos de apropiación de la identidad en un territorio en particular, como resultado del desarrollo de su cultura visual.

El estudio se enfoca en un análisis de caso específico, el desarrollo de la tipografía *Granaína*. Se profundiza en su origen gráfico, basado en la cerámica autóctona de Granada, que inspiró la creación de sus formas tipográficas. Además se describen los procesos de diseño y difusión de la tipografía estructurados en un análisis sintáctico, semántico y pragmático que finaliza con la reflexión sobre las aplicaciones que se sucedieron tras su distribución con una licencia gratuita de libre uso (Creative Commons).

Palabras clave

Tipografía; diseño de tipografía; identidad visual corporativa; marcas territorio; tipografía hecha a medida

Typography as a connector between visual culture and graphic design processes. The *Granaína Font* case

Abstract

This paper studies the relation between typography and identity appropriation process, which are the consequence of the development of a visual culture in a certain territory.

The study is focused on the analysis of the *Granaína Font* case. The ceramic from Granada is studied as the graphic source and the inspiration for the typographic project. The selection, design and programming process of the typeface is detailed as well as the many applications that were made after its free distribution (Creative Commons).

Keywords

Typography; typeface design; corporate visual identities; territory brands; bespoke fonts

Introducción

La ciudad de Granada es un crisol de culturas diversas que cuenta con un pasado histórico y patrimonial rico y singular. Prueba de ello es su legado nazarí, renacentista y barroco, pero también el orientalismo decimonónico como nueva narrativa regeneracionista inspirada en la relectura de su pasado musulmán, que conferirá a sus calles y barrios pintorescos una visión romántica, literaria y cultural de la ciudad.

A lo largo de la historia, las sociedades y grupos sociales han utilizado códigos visuales simbólicos para crear identidades colectivas. Es una necesidad intrínseca que surge desde el momento en que se conforman los colectivos con el objetivo o la pretensión de diferenciarse de las comunidades vecinas (García, 2010).

Las ciudades son espacios que comunican una identidad colectiva, construida por sus ciudadanos y transmitida a sus visitantes, por medio de todas las manifestaciones gráficas que constituyen su patrimonio visual. Edificios, monumentos y estatuas forman parte del imaginario local, pero también lo forman las piezas de señalética urbana y los rótulos comerciales.

El contexto simbólico del patrimonio visual de Granada se compone, entre otros, de iconos reconocidos, como la granada, omnipresente en calles, plazas, platos y escaparates, y los colores blanco, azul y verde de la cerámica granadina.

La cerámica de Fajalauza será utilizada como soporte para la renovación gráfica del callejero granadino impulsada por el alcalde Antonio Gallego Burín en un proceso de renovación en contra de la Granada oficial y decimonónica esculpida en mármol. En palabras de Antonio B. Espinosa y Yael Guilat (2018) “elevándola al rango de obra manual artística y [...] aportando al paisaje urbano un nuevo elemento que contribuye a dar una nueva narrativa a la ciudad donde se une tradición, vanguardia y memoria” (p. 26).

La representación gráfica del lenguaje genera, en estos espacios, un paisaje lingüístico, que es definido por Lola Pons Rodríguez (2012) como la lengua de los signos públicos con contenido verbal a la cual se asocian otros lenguajes presentes en la esfera pública.

En el contexto urbano al que nos referimos, la tecnología de representación de estos mensajes verbales puede utilizar múltiples metodologías, desde la epigrafía hasta la tipografía, pasando por la rotulación manual.

En la intersección que se produce entre la rotulación manual y la tipografía situamos el objeto de estudio de este ensayo; planteando como ob-

jetivo indagar en la relación de reciprocidad que se produce entre el patrimonio cultural gráfico-lingüístico de la rotulación manual y la tipografía digital como una herramienta al servicio del diseño gráfico y que, como tal, es capaz de contribuir en la generación de procesos de identidad colectiva por medio de la producción gráfica.

El presente estudio, por tanto, se ubica en la ciudad de Granada, y, concretamente, en el diseño de la tipografía *Granaína* creada por Sergio Arredondo e inspirada en la rotulación manual de las placas cerámicas que conforman el callejero urbano. Con él, pretendemos analizar cómo la dimensión simbólica de la tipografía está vinculada con el arraigo cultural y sus representaciones formales, creando así los materiales para vincular a los miembros de una cultura con su identidad.

Desarrollo

La cerámica granadina

Según José Luis Garzón en su artículo “La Cerámica de Fajalauza” (2001), se considera este tipo de cerámica a la que se fabricaba en los alrededores de la puerta nazarí de Fajalauza, en árabe *Fayy al-Lawza*, cuya traducción sería Puerta del Collado de los Almendros.

Las piezas de cerámica se esmaltaban en blanco y con posterioridad, se le añadían diferentes tipos de ornamentaciones. Los dibujos solían ser sencillos debido al grosor del pincel del alfarero, y los motivos muy diversos (Garzón, 2001). Si bien no han sido los elementos decorativos más utilizados, existen algunas piezas de la cerámica de Fajalauza que incluyen inscripciones de diversa índole. En la producción de *cacharrería* para uso cotidiano se encuentran las frases “Soip.a bino” (soy para vino) y “viva Grana”, también es posible encontrar inscripciones en lápidas funerarias, placas conmemorativas y en las placas identificativas del callejero granadino.

Las placas que señalizan las calles de Granada no tienen un único origen, según explica el arquitecto Carlos Sánchez Gómez en el documental “Fajalauza, 500 años de cerámica granadina” dirigido por Pablo Coca, “Se rotuló absolutamente completa toda la ciudad de Granada identificando calles y plazas con la representación del plano de Dalmau a finales del siglo XVIII” (Sánchez Gómez, 2021). Posteriormente, el 3 de marzo del año 1943, bajo el segundo mandato del alcalde de Granada Antonio Gallego Burín, se aprobó en un pleno ordinario del Ayuntamiento de Granada la normalización del aspecto visual que tendrían las placas de la ciudad, cuya producción se realizaría en el taller del ceramista Ruiz de Luna en Talavera de la Reina

(Ayuntamiento de Granada, acta ordinaria del 3 de marzo de 1943). De acuerdo con Agustín Morales, la fabricación de las placas comenzó a realizarse en Granada en los años 60, en la empresa de su abuelo Manuel Morales Alonso, Fábrica Cerámica San Isidro, que se separó de la empresa original Fajalauza, propiedad de sus hermanos menores (A. Morales, comunicación personal, 21 de abril de 2022).

En la ciudad, conviven placas pertenecientes a los diferentes periodos y fabricadas tanto en la fábrica de Talavera de la Reina como en las fábricas de Granada. El diseño previo a la normalización de 1943, realizado a finales del siglo XVIII bajo en Plan Dalmau, se puede encontrar en algunas piezas aisladas presentes, por ejemplo, en la calle del Agua (figura 1).

Tras la normalización de 1943, se estableció un estilo de placa con forma rectangular, con un arco de medio punto centrado en la parte superior. El nombre de la calle está escrito en caja alta y con una composición centrada. En la parte superior, dentro del semicírculo, se ubica el dibujo de una granada (figura 1). Estas placas se pueden encontrar en todos los barrios de la ciudad.

Por otro lado, para el barrio del Albaicín, se diseñó un modelo de placa rectangular que contiene el texto con la inscripción del nombre de la calle, compuesto con letras de caja baja, en la mitad derecha, mientras que la ilustración de la granada, en este caso coronada, se ubica en el lado izquierdo (figura 1).

En el estilo de las letras se aprecian una serie de rasgos en común, aunque éstos pueden variar en función del taller que haya realizado la pieza (lo mismo sucede con el estilo del dibujo de la granada), se trata, de forma general, de una tipografía romana, razonablemente condensada por motivos de economía de espacio, con alto contraste y modulación vertical que podría considerarse, con algunas salvedades (como podrían ser las entradas similares a serifas superiores de algunas letras como la l, la b, la u o la i) como una letra didona o moderna, si nos atenemos a la clasificación establecida por Maximilian Vox y ampliada por la Asociación Tipográfica Internacional (Martín & Más, 2004).

El proceso de producción de las placas se realiza de forma manual. Los diseños no están registrados, por lo que no existen modelos oficiales de referencia ni a nivel gráfico ni a nivel tipográfico. El artesano realiza los dibujos y rotula las letras fijándose en otras placas y calculando el espacio en función de la extensión del nombre de la calle, callejón o plaza (A. Morales, comunicación personal, 21 de abril de 2022).



Figura 1. Placas del callejero granadino, en orden descendente: siglo XIX, siglo XX composición centrada y siglo XX composición descentrada. Autora: Laura Cano Martín

Antecedentes

La imaginería de la cerámica de Fajalauza ya ha sido objeto de revisión por artistas, artesanos o diseñadores en un intento o fórmula de apropiación del entorno. Sus colores, sus ornamentos, sus iconos y sus letras han sido utilizados para representar la cultura local de esta ciudad en diversos proyectos de diseño gráfico.

Como ejemplo de esta apropiación podemos citar varios proyectos: El primero de ellos se sitúa entre los años 1980 y 1985, fecha en la que la empresa Coca Cola encargó a la fábrica de cerámica Fajalauza la creación de enseñas con forma de escudo a dos caras para identificar bares y restaurantes situados en el barrio Albaicín, el objetivo era que estas

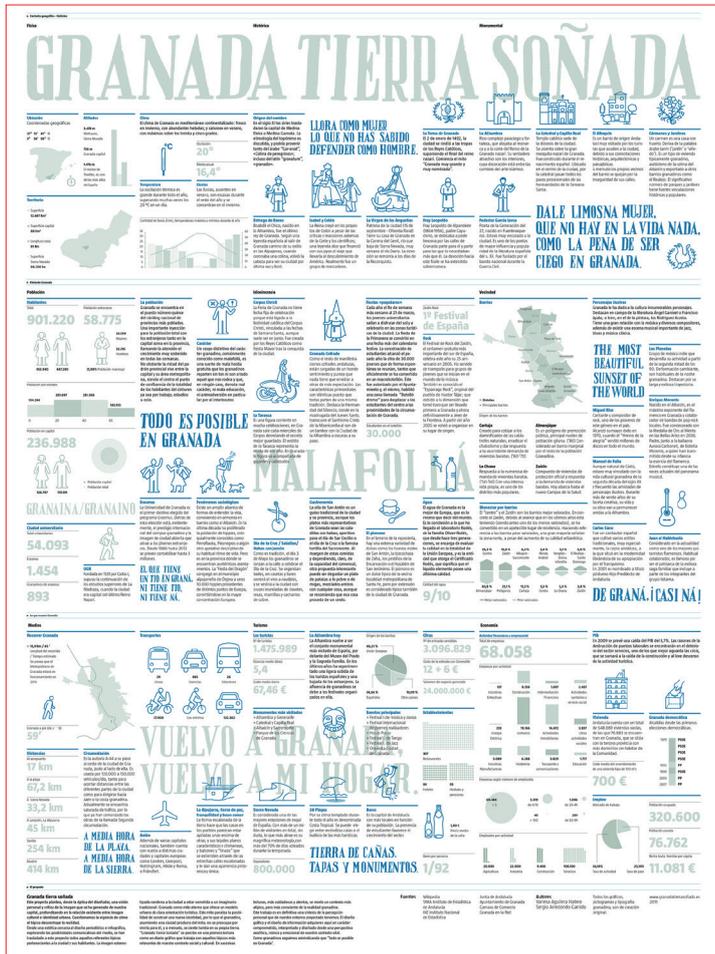


Figura 2. Póster del proyecto “Granada Tierra Soñada”. Autores: Vanesa Aguilera Hatero y Sergio Arredondo Garrido.

Soñada” desarrollado en 2008 por el autor de la tipografía en colaboración con la diseñadora Vanesa Aguilera Hatero. Este proyecto se concreta en el diseño de un póster (figura 2) que muestra información sobre diversos ámbitos relacionados con la ciudad de Granada tales como su historia, su cultura, su música y su ubicación geográfica. En el cartel, se ofrece y compila información rigurosa sobre la ciudad con el contrapunto irónico de los tópicos y frases recurrentes de la propia cultura granadina.

El cartel representa de forma icónica y gráfica estas expresiones y refranes populares a modo de elemento vinculado a la identidad de la ciudad de Granada como una demostración de su lengua vernácula.

Para visualizar estas palabras, en lugar de recurrir a una tipografía ya existente, los autores deciden realizar un “safari tipográfico” por el centro de la ciudad, buscando las formas más representativas y reconocidas del entorno granadino. Así, encuentran las inscripciones rotuladas de las enseñas que señalan las calles de la zona centro de la capital, realizadas sobre la conocida cerámica de Fajalauza. En esta zona, las placas muestran ejemplos de letras de caja alta y con ellas escriben los textos anteriormente mencionados relacionados con la idiosincrasia granadina.

Las letras fueron digitalizadas directamente utilizando fotografías de las placas, en este proceso se preferencia el respeto fiel a la forma original, por lo que están trazadas sin retocar, de hecho, se puede apreciar la heterogeneidad de formas de letras que conforman las enseñas. Con una labor muy exhaustiva de selección y combinación, estos *lettering* aportan valor y evidencian un potencial gráfico identitario muy interesante al cartel. Será, precisamente, la detección del potencial de estos *lettering* el origen del desarrollo de la tipografía *Granaína Font*.

Granaína Font

Granaína Font (figuras 3 y 4) nace en 2012 de las manos de Sergio Arredondo, durante la realización del curso “Arquitectura Tipográfica” realizado en la Escuela Superior de Diseño Estación Diseño de Granada). Tras evaluar el éxito del proyecto “Granada Tierra Soñada” el autor se plantea la posibilidad de diseñar una fuente tipográfica que recupere las formas de las letras del callejero granadino creando así una herramienta que permita reescribir el paisaje y revisar el imaginario local.

El proceso de realización de un revival tipográfico requiere de una extensa y minuciosa labor de documentación que, en este caso, se llevó a

piezas utilizaran los mismos recursos decorativos de la propia cerámica. El segundo proyecto fué diseñado por Daniel d’Ors Vilardébó en el año 2006, se trata de la portada del disco Alegato Meridional del grupo de música Grupo de Expertos Sol y Nieve y representa uno de los motivos decorativos tradicionales zoomorfos más característicos de la loza granadina, el pájaro. Además, el propio texto presente en la cubierta del álbum ha sido digitalizado a modo de *lettering*, por lo que la forma de estas letras forma de estas letras mantienen también cierto parecido con las inscripciones de las placas del callejero. Por último, la imagen de la 57ª Edición del Festival de Música y Danza de la Ciudad de Granada, diseñada por el estudio Manigua en 2008, representa un collage ilustrado que mezcla diversos motivos ornamentales propios de la cerámica granadina.

Pero la tipografía *Granaína* tiene como antecedente más directo el proyecto “Granada Tierra

cabo mediante la creación de un repositorio fotográfico recopilando todos los ejemplos posibles de las placas de cerámica que rotulan los diferentes barrios de la ciudad.

Una tipografía es, en esencia, un sistema, un conjunto armónico de glifos que guardan similitud formal. Por lo que, para la creación de una tipografía, se deben seleccionar las formas más reconocibles, buscando las claves que doten de coherencia a todas ellas.

Recuperando la cartografía de la letra propuesta por Cristina Simón Pascual y Cristina Flórez Baquero para el estudio de la morfología estructural y de la capacidad comunicativa de la letra, realizaremos un análisis vertebrado a través de tres ejes a partir de los cuales la letra se proyecta: el enfoque sintáctico, el enfoque semántico y el enfoque pragmático (Pascual & Baquero, 2018).

Tomando como punto de partida un análisis sintáctico de las formas, las letras muestran un ductus romano clásico, están ligeramente condensadas, cuentan con remates filiformes y una modulación con un contraste marcado y de construcción axial. Es importante mantener ciertos rasgos que doten a la tipografía de singularidad —por ejemplo, la presencia de algunas reminiscencias de la letra rotulada a mano que evidencian el binomio gesto-instrumento—, para que se produzca esa identificación con respecto a su referente original. Pero al mismo tiempo, como parte de un sistema, es intrínseco al universo tipográfico el concepto de repetición: repetición de formas, terminaciones, proporciones y acabados.

El resultado es una familia tipográfica *display* (es decir, que ha sido diseñada para ser utilizada en tamaños grandes) compuesta por dos fuentes en formato *opentype*: *Granaina Limpia.otf* (figura 3) y *Granaina Sucia.otf* (figura 4).

La tipografía *Granaina Limpia* es resultado de una estandarización más formal, con un set de letras de caja alta y otro set de letras de caja baja, con versalitas, números arábigos, números antiguos, ligaduras, fracciones y signos diacríticos que amplían su cobertura lingüística al generar sus correspondientes politipos. La tipografía *Granaina Sucia* es una versión que se mantiene más fiel a la heterogeneidad original de las propias letras rotuladas. Realizada sólo en letras de caja alta, con un set de glifos más breve y ligeramente inclinados hacia la derecha, pone de manifiesto claras diferencias plásticas con respecto a su compañera “fina”, pero mantiene su coherencia formal.

Desde un enfoque semántico, cabe plantear la capacidad plástica, expresiva y visual de las letras para potenciar su propio significado superando



Figura 3. Tipografía *Granaina Limpia*. Autor: Sergio Arredondo Garrido.



Figura 4. Tipografía *Granaina Sucia*. Autor: Sergio Arredondo Garrido.

así su rol meramente lingüístico. La experiencia cotidiana, diaria, nos pone en contacto con las costumbres, convenios, símbolos y representaciones propias de un determinado lugar. Como señala Pepe (2015), para generar sentimiento o sentido de la identidad debe existir reconocimiento, pertenencia, permanencia e interacción social y simbólica. La presencia de las placas del callejero en el espacio público y la interacción con los habitantes de la ciudad permite el reconocimiento y la identificación con las formas de las letras.

El origen del proceso de identificación se enraiza con la voluntad política de Gallego Burín de crear un nuevo imaginario en el que “al margen de los parámetros fascistas generales en los que se inscribe su administración municipal, [...] se mues-

tra heredero, y a la vez hacedor, de una contradictoria tradición granadina en la que se mezcla regeneracionismo y tradición (Espinosa-Ramirez & Guilat, 2018, p. 27).

No es por tanto la forma específica de los caracteres utilizados en la rotulación lo que posee un componente semántico propiamente granadino —en este sentido, el protagonismo lo tendría el soporte y el cromatismo— sino la presencia, la repetición y la interacción social de las placas lo que genera el vínculo simbólico.

Por último, el enfoque pragmático estudia la relación de las letras con el contexto y la sociedad que las produce. En este sentido, para dar a conocer el proyecto realizaron un espécimen en formato póster que acompaña una memoria del proyecto en las acciones de difusión. La tipografía se aplicó, en primera instancia y gracias a distintos colaboradores, en diversos proyectos de diseño que tuvieron una acogida positiva. Tras esa primera fase, y en colaboración con el diseñador Fernando Torres, realizaron una plataforma web del proyecto que le confirió una identidad digital y permitía la libre descarga de las dos familias como un recurso de libre uso.

La creación de una herramienta de uso libre para otros diseñadores amplía claramente el proyecto: la tipografía *Granaína* fue difundida bajo licencia *Creative Commons* (Atribución no comercial) a través de la propia página web del proyecto y de otras plataformas de descarga gratuita de fuentes tipográficas. El registro de la web oficial superó las 6000 descargas, el acceso a los datos de otras plataformas es más complicado de cuantificar, de acuerdo con la información facilitada por el propio autor, podría alcanzar las 4000 descargas (S. Arredondo, comunicación personal, 21 de junio de 2023).

Como consecuencia del alto nivel de difusión, fueron apareciendo en el contexto de la ciudad de Granada piezas de diseño gráfico que utilizaban la tipografía *Granaína*. Así, podemos describir de forma general estos ejemplos como proyectos muy heterogéneos en cuanto a su temática y a su calidad, pero que comparten una voluntad común: representar la esencia del sentimiento de pertenencia e identidad granadina a través del uso de una tipografía inspirada en la rotulación del callejero de la ciudad. A continuación mostramos, a modo de ejemplo, un listado con diez de los nombres de algunos de los proyectos gráficos que se realizaron utilizando esta fuente tipográfica:

- Cartel de la Asociación Gastronómica Petit Verdot
- Aceite Andalusian

- Café Fiorino
- Patatas fritas artesanas Don Perolete
- Comercio Caprichos de la Alpujarra
- Primavera Musical
- Ubú Libros
- El bar de Eric
- Exposición de Enrique Gallegos Vegas
- Pipas Granaínas

En palabras de los propios autores:

“Algunas de las aplicaciones nos hacen sentir como Vincent Connare (diseñador de la tipografía Comic Sans®), nos sorprenden, aunque no por su calidad, pero nos parece fabuloso que esté pasando, que la gente reflexione sobre la adecuación de la tipografía al mensaje y que se cuestione la arbitrariedad con la que se usa la tipografía” (V. Aguilera & S. Arredondo, comunicación personal, 10 de octubre de 2021).

Conclusiones

Por tanto, en base a lo anteriormente expuesto, en el contexto de la ciudad de Granada, podemos concluir que la cerámica granadina constituye uno de los repertorios de signos visuales más representativos del imaginario colectivo asociado a la ciudad. Está compuesto por varios elementos fácilmente reconocibles por el público.

La relación identitaria se pone de manifiesto de forma evidente tras el análisis de varios elementos de diseño gráfico en los que se utiliza la estética de la cerámica granadina con el objetivo de suscitar conexión entre “lo anunciado” y el público.

Así, se puede constatar cómo el proyecto “Granada Tierra Soñada”, antecedente directo del la tipografía *Granaína*, utiliza estos signos mencionados anteriormente: la gama cromática fundamentada en el blanco, azul y verde y la representación de frases populares escritas utilizando las formas de las letras extraídas de las placas del callejero de la ciudad en forma de *lettering*.

La tipografía *Granaína* se compone de un conjunto de signos en los que, mediante un proceso de abstracción formal y de síntesis, se llega al hallazgo de unas formas representativas de la diversidad formal propia de un sistema gráfico artesanal. La tipografía se constituye, además, como una herramienta, al servicio de diseñadores gráficos y usuarios en general, mediante la cual, pueden construir sus propios mensajes.

El proyecto *Granaína Font* muestra cómo la tipografía es un signo evidente de la identidad colectiva y más específicamente cómo los di-

señadores gráficos pueden realizar procesos de transferencias entre los espacios públicos y los soportes digitales, creando fuentes tipográficas a partir del paisaje tipográfico.

Por tanto, en el caso que nos ocupa, la tipografía *Granaína*, como herramienta al servicio del diseño gráfico, hace de mediadora entre la cultura visual local y los procesos de diseño que refuerzan esa misma identidad local. La tipografía como forma y la capacidad que tiene de soportar procesos de identificación ilustra un proceso que forma parte de un fenómeno general. Este fenómeno general se compone de los mecanismos mediante los cuales una cultura se identifica

con determinadas formas, las genera y se retroalimenta de ellas.

Para que se puedan considerar unas formas como propias, autóctonas, la presencia en los espacios públicos es necesaria. Esto genera un sentimiento de pertenencia para todos aquellos que conviven con ella en el día a día.

En definitiva, se trata de un proceso general de recuperación que pone en valor las formas populares. Este proceso se ha llamado tipografía vernácula y permite dos consecuencias: crear conciencia de los elementos visuales que generan identidad y recuperar formas artísticas y artesanales patrimoniales.

Referencias bibliográficas

- Aguilera, V. & Arredondo, S. (2021, 10 de octubre). [Comunicación Personal]
- Arredondo, S. (2023, 21 de junio). [Comunicación Personal]
- Ayuntamiento de Granada. (1943, 3 de marzo). Acta ordinaria.
- Sánchez Gómez, C. (2021). *Fajalauza, 500 años de cerámica granadina* [documental]. Agencia Pública Albaicín-Granada del Ayuntamiento de Granada en colaboración con la Fundación Fajalauza.
- Espinosa-Ramirez, A. B. & Guilat, Y. (2018). Memoria e identidad a través del paisaje lingüístico: el caso de Granada. *Narrativas urbanas VIII Jornadas Internacionales Arte y Ciudad*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid
- García, S. (2010). Diseño como materialización de la identidad. *I+ Diseño: revista internacional de investigación, innovación y desarrollo en diseño*, 3(3), p. 24-42.
- Garzón, J. L. (2001). La cerámica de Fajalauza. *Narría*. 2001. Número 93-94-95-96
- Martín, J. L. & Más, M. (2004). *Manual de tipografía: del plomo a la era digital*. Valencia: Campgràfic.
- Morales, A. (2022, 21 de abril). [Comunicación Personal]
- Pascual, C. S., & Baquero, C. F. (2018). Cartografía de la letra. *grafica*, 6(12), 85-89.
- Pepe, E. G. (2015). Diseño tipográfico e identidad. *Bold*, 2, 56-66.
- Pons Rodríguez, L. (2012). *El paisaje lingüístico de Sevilla: lenguas y variedades en el escenario urbano hispalense*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2012.