



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



UNIVERSIDAD DE GRANADA

MÁSTER UNIVERSITARIO EN TUTELA DEL PATRIMONIO
HISTÓRICO-ARTÍSTICO. EL LEGADO DE AL-ÁNDALUS

TRABAJO FIN DE MÁSTER



**LA CERÁMICA GRANADINA ANTE LOS NUEVOS RETOS DE LA
CONTEMPORANEIDAD: DIGITALIZACIÓN, MUSEALIZACIÓN
Y DIFUSIÓN CULTURAL**

Presentado por:

D. Juan Manuel Milla Mercado

Curso académico 2022 / 2023

TÍTULO DEL TFM:

LA CERÁMICA GRANADINA ANTE LOS NUEVOS RETOS DE LA
CONTEMPORANEIDAD: DIGITALIZACIÓN, MUSEALIZACIÓN Y
DIFUSIÓN CULTURAL

AUTOR:

JUAN MANUEL MILLA MERCADO

TÍTULO DEL MÁSTER:

MÁSTER UNIVERSITARIO EN TUTELA DEL PATRIMONIO
HISTÓRICO-ARTÍSTICO. EL LEGADO DE AL-ÁNDALUS

DIRECTORAS:

Dra. MARÍA LUISA BELLIDO GANT

Dra. ANA MARÍA GARCÍA LÓPEZ

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer en estas líneas a mis directoras, la Dra. María Luisa Bellido Gant y la Dra. Ana García López, por haber aceptado tutorizar el presente Trabajo Fin de Máster. Del mismo modo, dar las gracias a Roberto Casares Barbero, Carmen Jiménez Garrido, José Miguel Márquez Morales, Agustín Morales Jiménez y Elisabeth Viceira Muñoz por su gran amabilidad al haberme dedicado una parte de su tiempo para realizarles una entrevista; así como al resto de personas que han colaborado aportando información para este proyecto.

RESUMEN:

Hoy en día, la cerámica granadina afronta una situación de extrema resiliencia, pues cada vez son menos los talleres tradicionales que perviven a nivel local, ante la competencia que representa la producción masiva en serie y la ausencia de una figura de protección a nivel legal. Sin embargo, constituye un patrimonio de un singular valor histórico, artístico, industrial y etnológico; que, además, se encuentra asimilado como parte de la esencia cultural tanto de la ciudad de Granada como de su provincia.

Por esta razón, no son pocos los artistas contemporáneos que se han inspirado en sus técnicas y motivos para impulsar su actividad plástica; existiendo reminiscencias y reinterpretaciones de la tradición granadina desde cualquier disciplina creativa. Del mismo modo, en los últimos años, han proliferado diversos proyectos culturales en pro de la puesta en valor y difusión de la cerámica, como es el caso de la Fundación Fajalauza o del COCER.

Igualmente, la digitalización se configura como un recurso cuyo potencial está todavía por explorar, pero se atisba su capacidad para aportar una renovación y actualización de la cerámica y del resto de artes tradicionales a través de las TICs. De esta forma, su ámbito de aplicación se extiende desde el mundo de la creación artística con la denominada cultura *maker* hasta el sector museístico con la informatización de los inventarios de las colecciones, entre otros asuntos.

Así pues, mediante la presente investigación, desde el enfoque de la Historia del Arte, se aspira a abarcar distintos contextos de estudio, con el fin de constituir un análisis lo más integrador y global posible sobre el panorama actual de la tradición granadina. Por tanto, se pretende conducir al lector hacia una reflexión sobre los retos y desafíos que enfrenta la cerámica local en la contemporaneidad, con el objeto de poner de manifiesto no solo cuáles son sus problemáticas, sino también sus fortalezas y aptitudes para lograr que, desde el presente, se consiga dotar de una digna proyección artística y cultural en el futuro.

PALABRAS CLAVE:

Arte contemporáneo, Artes tradicionales, Cerámica granadina, Fundación Fajalauza, Maker.

ÍNDICE

1. JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS DEL PROYECTO	1
2. METODOLOGÍA	5
3. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICO-ARTÍSTICA: DE LA ALFARERÍA NAZARÍ A LAS FÁBRICAS-TALLERES DE LOS SIGLOS XIX Y XX	8
4. LA CERÁMICA GRANADINA EN LA ACTUALIDAD: PRODUCCIÓN, REINTERPRETACIÓN Y PERVIVENCIA	18
4.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN: SOBREVIVIR EN LA INCERTIDUMBRE DEL PRESENTE	18
4.2. LOS TALLERES TRADICIONALES: PARADIGMAS DE LA RESILIENCIA	22
4.2.1. Alfarería Blas Casares – Hermanos Casares S. L.	26
4.2.2. Cerámicas Viceira	31
4.3. REINVENTAR LA TRADICIÓN: PROYECTOS DE DIFUSIÓN ARTÍSTICA Y NUEVAS VISIONES ESTÉTICAS	36
4.3.1. La difusión y educación de las artes tradicionales en Granada	36
4.3.2. La reinterpretación de la tradición granadina en la contemporaneidad artística	40
4.3.2.1. Agustín Morales Jiménez.	54
4.3.2.2. Carmen Jiménez Garrido	62
5. PROPUESTAS DE FUTURO PARA LA CERÁMICA GRANADINA	69
5.1. LOS INVENTARIOS Y CATÁLOGOS DE COLECCIONES MUSEÍSTICAS	69
5.1.1. La digitalización de los inventarios en España	69
5.1.2. La cerámica granadina en CER.ES	74
5.1.3. Dos casos prácticos de estudio: el Museo de la Alhambra y la Colección Agustín Morales Alguacil – Fábrica San Isidro de la UGR	82
5.1.3.1. Museo de la Alhambra	82

5.1.3.2. Colección Agustín Morales Alguacil – Fábrica San Isidro de la UGR	85
5.1.4. ¿Hacia el «museo imaginario» de la cerámica granadina?	90
5.2. LA FUNDACIÓN FAJALAUZA: UNA VÍA PARA LA CREACIÓN DE UN CENTRO DE INTERPRETACIÓN DE LA CERÁMICA GRANADINA	92
5.2.1. Descripción de la fábrica de Fajalauza	93
5.2.2. Los desafíos patrimoniales y museográficos de la Fundación Fajalauza	99
5.3. EL MEDIO DIGITAL: ¿HACIA UNA NUEVA CONCEPCIÓN DE LAS ARTES TRADICIONALES?	106
5.3.1. El «Maker Movement»	106
5.3.2. La digitalización de la artesanía en Granada	114
6. CONCLUSIONES	120
7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y ELECTRÓNICAS	124
8. ANEXOS	141

1. JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS DEL PROYECTO

Este Trabajo Fin de Máster (TFM) ha sido realizado tratando como núcleo temático el contexto sociocultural e histórico-artístico que afronta la cerámica granadina en nuestros días. Así pues, se pretende dejar de manifiesto que, al igual que buena parte de las artes tradicionales, la loza local atraviesa una situación delicada ante la progresiva desaparición de los talleres alfareros, los cuales cada vez encuentran más dificultades para competir frente a la producción industrial en masa. En consecuencia, la pérdida de estos oficios conlleva el riesgo implícito de la caída en el olvido de uno de los emblemas patrimoniales de toda la provincia de Granada en tanto que, desde hace siglos, su historia ha ido ligada al desarrollo de dicha actividad artística. Esto es así hasta tal punto que no basta con tomar como referencia la cerámica popular esmaltada en blanco y decorada en azul cobalto, verde cobre o marrón manganeso, desarrollada desde el Renacimiento, ya que esta es resultado del vasto legado de la loza dorada nazarí en reflejo metálico; por no aludir a la extraordinaria diversidad de patrimonio alfarero presente en los yacimientos arqueológicos de época prehistórica, así como de las diferentes civilizaciones mediterráneas que asentaron sus colonias en las costas granadino-almerienses en la Antigüedad.

Por ello, resulta esencial la puesta en valor de la cerámica no solo como un símbolo del pasado artístico de la región granadina, sino también como un fenómeno vivo que es capaz de adaptarse a la nueva realidad del siglo XXI a través de la síntesis plástica con otras manifestaciones contemporáneas. De este modo, el presente proyecto de TFM aspira a abordar los nuevos retos a los que se enfrenta la cerámica granadina en el presente, así como dotarla de una visión de futuro a través del desarrollo de una importante revalorización patrimonial mediante:

1. La digitalización de los trabajos de los creadores en la actualidad y la informatización de los inventarios museísticos en las bases de datos.
2. La restauración de la antigua fábrica de Fajalauza y su reconversión en un centro de interpretación de la cerámica granadina.
3. La difusión de las artes tradicionales a través de su promoción artística (asociaciones culturales, exposiciones temporales, centros formativos, etc.).

En este sentido, a pesar de inscribirse en la línea de investigación del máster «Historia del Arte, Patrimonio y TICs. Grabado y Diseño Gráfico. Historia del Cine y otros medios audiovisuales», se trata de un trabajo construido desde un enfoque transdisciplinar, ya que se han abarcado distintos ámbitos de estudio (arte contemporáneo, museología, patrimonio, gestión y difusión cultural, digitalización, educación, etc.) que convergen en torno a un tema común: la cerámica granadina. Por ende, en aras de ofrecer una visión lo más global posible de su panorama actual, se entiende la necesidad de aunar múltiples disciplinas de conocimiento como un hecho inherente de la investigación en Historia del Arte.

Al mismo tiempo, cabe destacar que el autor de este proyecto cuenta con una base previa sobre la materia ya que, durante la elaboración de su Trabajo Fin de Grado (TFG), titulado *Agustín Morales Alguacil: 500 años de tradición cerámica granadina*, realizó el inventario de la colección Agustín Morales Alguacil – Fábrica San Isidro, perteneciente al Secretariado de Bienes Culturales de la Universidad de Granada. De esta forma, el desarrollo de este TFM supone un avance no solo formativo y académico, sino también una forma de dar continuidad a la labor desempeñada en el TFG, en tanto que supone una indagación que profundiza en la producción de la cerámica tradicional hoy en día, así como sus reinterpretaciones técnicas y estéticas en el marco del arte actual.

Paralelamente, esta investigación obedece a las siguientes competencias generales y específicas del máster:

CG01 - Capacidad de análisis y síntesis a nivel avanzado en el ámbito científico e investigador de la Historia del Arte.

CG02 – Capacidad para recopilar e interpretar datos relevantes y desarrollar una conciencia crítica adecuada para la resolución de problemas en entornos diversos.

CG03 – Habilidad en el uso de fuentes, recursos y metodología adecuados para la generación de ideas y el desarrollo de proyectos, incluidas las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación.

CE01 - Habilidad en el conocimiento avanzado de los procesos e instrumentos que integran la metodología científica en Historia del Arte.

CE07 – Adquirir el conocimiento del paradigma andalusí en su perspectiva histórico-artística y proyección moderna y contemporánea, abordando la transmisión y el

intercambio cultural, los fenómenos de aculturación y mestizaje analizando al mismo tiempo los diálogos, relaciones y desencuentros de las distintas sensibilidades políticas, culturales y sociales.

CE10 – Capacidad de desarrollar un trabajo autónomo y personal de investigación avanzada sobre tutela del Patrimonio Histórico-Artístico, pervivencias e intercambios culturales en la Historia del Arte.

Por último, los objetivos básicos de este proyecto son:

1. Reivindicar la necesidad de considerar la cerámica como arte y rechazar su posición infravalorada a través de términos como «artesanía» o «arte menor».
2. Comprender la trascendencia del legado andalusí en la cerámica tradicional granadina desde el siglo XVI hasta la actualidad.
3. Exponer cómo la cerámica y la estética de sus motivos decorativos se han convertido en un signo identitario de la cultura popular granadina.
4. Hacer prevalecer el término de «cerámica granadina» frente al uso de «cerámica de Fajalauza» como una nomenclatura más inclusiva en lo referente a la producción de los diferentes talleres locales.
5. Advertir de los riesgos y amenazas que afronta la pervivencia de los talleres de la cerámica tradicional en Granada en el presente.
6. Señalar la importancia de la producción alfarera tanto de las fábricas históricas (San Isidro, Fajalauza, Arco, Álamo, etc.) como de las actuales (Hnos. Casares, Arrayanes, Viceira, Albayzín, etc.).
7. Destacar el influjo de la loza local en las creaciones de las diferentes disciplinas del arte contemporáneo granadino.
8. Señalar los distintos proyectos de difusión y educación artística sobre la cerámica en Granada en nuestros días.
9. Transmitir la importancia del estudio de los inventarios digitales de los museos y colecciones para contribuir a un perfeccionamiento en la construcción de la historia de la loza granadina.

- 10.** Poner en valor la antigua fábrica de Fajalauza como un bien arquitectónico e industrial de una incommensurable potencia etnológica, al constituirse como el único testimonio conservado físicamente de los talleres históricos.
- 11.** Difundir la Fundación Fajalauza como una iniciativa paradigmática en pro de la conservación, restauración y rehabilitación de la antigua fábrica.
- 12.** Remarcar la necesidad de convertir la fábrica de Fajalauza en un centro de interpretación de la cerámica granadina.
- 13.** Mostrar el auge del movimiento *maker* y su impacto en la forma de concebir las artes tradicionales en la actualidad.
- 14.** Indicar cómo la digitalización cada vez se halla más frecuente en los canales de difusión de los talleres alfareros y de los ceramistas contemporáneos.
- 15.** Reafirmar la cerámica granadina como un patrimonio vivo y adaptado tanto a la sociedad como a la cultura de la Granada del siglo XXI.

2. METODOLOGÍA

El presente Trabajo Fin de Máster ha sido realizado a lo largo del curso académico 2022-2023 en el *Máster Universitario en Tutela de Patrimonio Histórico-Artístico. El legado de al-Ándalus de la Universidad de Granada*. Así pues, su desarrollo dio comienzo tras la aceptación del tema de investigación propuesto el 21 de noviembre de 2022; siendo concertada una primera tutoría en el despacho de la Dra. Bellido Gant el 2 de diciembre y, posteriormente, el día 20 de diciembre se realizó una nueva reunión por videollamada de manera conjunta con ella y la Dra. García López para fijar unas primeras líneas generales del trabajo.

A partir de ese momento, durante los meses de enero y febrero de 2023, se inició una búsqueda de artistas contemporáneos, cuya producción creativa estuviese enfocada en alguna de sus vertientes en la reinterpretación de la cerámica granadina, a través del mapa interactivo desarrollado desde la plataforma MakerArt; con el objeto de elaborar una primera indagación y selección de artistas que hubiesen trabajado con la reminiscencia cultural de la loza local. De este modo, una vez que se tuvo ya una base previa sobre la que investigar, se procedió a la elaboración de un diseño preliminar del índice del TFM, donde se asentaron los apartados principales desarrollados a lo largo del mismo; siendo enviado a ambas directoras el 27 de marzo.

En paralelo, a lo largo del mes de marzo, se fue desarrollando el primer capítulo de la investigación, «los inventarios y catálogos de colecciones museísticas», que se elaboró en base a la consulta de distintas monografías, artículos de investigación y documentos legales sobre los inventarios museísticos. Asimismo, en abril, el alumno desarrolló sus Prácticas Externas del Máster en el Museo de la Alhambra, por lo que se tuvo ocasión de consultar la base de datos de Domus de la institución para analizar su colección sobre cerámica granadina datada entre los siglos XVI y XX; con el objeto de dotar de un primer caso práctico al apartado. Igualmente, un segundo objeto de estudio fue la colección Agustín Morales Alguacil – Fábrica San Isidro de la Universidad de Granada de la que, como se ha indicado en la justificación, el alumno realizó el inventario el curso 2021-2022; por lo que, a partir de su conocimiento de la misma, se ha procedido a una taxonomía y sistematización tipológica de las piezas.

A continuación, el 24 de abril, tras haber contactado previamente por correo electrónico con la Fundación Fajalauza, se tuvo una primera conversación telefónica con

José Miguel Márquez Morales, patrono de la misma. Ello sirvió para fijar una entrevista, que fue desarrollada los días 4 y 5 de mayo por videollamada, en la que se debatieron cuestiones relativas a la historia de la fábrica de Fajalauza y de la propia cerámica, así como sobre la labor y objetivos desempeñados desde la Fundación. Más adelante, el 7 de mayo, se llevó a cabo un recorrido guiado por la fábrica a cargo del propio Márquez Morales para profundizar en la estructura patrimonial del bien inmueble y el desarrollo de la actividad alfarera, así como para tomar documentación fotográfica *in situ*; tras lo cual, el 21 de mayo, se realizó una nueva visita para participar en uno de los encuentros organizados por la Fundación, con el fin de asistir al visionado del documental *Fajalauza, 500 años de cerámica granadina*. Con todo ello, sumado a la información proporcionada por artículos de la prensa granadina y el Plan Director de la Fundación, compartido por el propio Márquez Morales, entre otras fuentes, se elaboró el apartado «la Fundación Fajalauza: una vía para la creación de un centro de interpretación de la cerámica granadina».

Asimismo, a principios de mayo, para la elaboración del capítulo «la cerámica granadina en la actualidad: producción, reinterpretación y pervivencia», se empezó a contactar con diversos artistas, en especial los miembros del Colectivo de Ceramistas de Granada (COCER), con el objeto de obtener información sobre su producción inspirada en la cerámica granadina. De este modo, el 19 de mayo, se concertó una entrevista presencial con Agustín Morales Jiménez, artista descendiente de los propietarios de la histórica fábrica de San Isidro, para hablar sobre su trayectoria profesional y otros aspectos relativos a las circunstancias de la loza local hoy en día. Posteriormente, el 20 de junio, se tuvo ocasión de visitar su casa-taller en Las Gabias para conseguir documentación fotográfica y completar algunos datos de la anterior reunión.

En esta línea, el 31 de mayo, se visitó la fábrica de Cerámicas Viceira en Las Gabias, donde se mantuvo una entrevista con Elisabeth Viceira Muñoz; así como, el 5 de junio, se acudió al taller de Alfarería Blas Casares – Hnos. Casares S.L., para entrevistar a Roberto Casares Barbero. Nuevamente, ambos encuentros contribuyeron a dotar de casos prácticos al *corpus* teórico de la investigación, ya que han permitido un estudio individualizado y monográfico sobre la historia y la producción de ambos talleres. Para terminar de completar el citado capítulo, el 21 de junio, se llevó a cabo una última entrevista por videollamada con Carmen Jiménez Garrido, artista granadina especializada

en cerámica y residente en Almuñécar, donde se mantuvo una conversación similar a la de Morales Jiménez en cuanto a contenido¹.

Por lo que respecta al apartado «el medio digital: ¿hacia una nueva concepción de las artes tradicionales?», el sistema de investigación aplicado ha seguido un modelo más convencional al basarse en la consulta de diversas fuentes bibliográficas y electrónicas, así como su contrastación desde una perspectiva crítica y reflexiva. Del mismo modo, dado su carácter introductorio, «contextualización histórico-artística: de la alfarería nazarí a las fábricas-talleres de los siglos XIX y XX» ha seguido un proceso muy similar; siendo conscientes de que se trata de un epígrafe que, por sí mismo, dada su amplitud cronológica y su notable potencial arqueológico, bien merecería una exhaustiva investigación monográfica.

En definitiva, se trata de un TFM que aborda una dualidad metodológica pues, por un lado, cuenta con una amplia búsqueda bibliográfica, documental y audiovisual que le proporcionan una extensa base teórica; al tiempo que, por otra parte, se trata de una investigación con un carácter eminentemente práctico y autónomo. Esto último se asienta en la ejecución no solo de las cinco entrevistas llevadas a cabo, sino también mediante la realización de otras breves conversaciones mantenidas con artistas (telefónicas, chat en redes sociales, correo electrónico, etc.), así como el análisis de los inventarios del Museo de la Alhambra y de la colección Agustín Morales Alguacil – Fábrica San Isidro.

¹Cabe señalar al lector con antelación de que, a lo largo del texto del trabajo, cada vez que se haga mención sobre una afirmación realizada por una de las personas entrevistadas, salvo que se detalle con una cita expresa, se hará en alusión a sus respectivas declaraciones; las cuales aparecen contenidas en el apartado final de «anexos».

3. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICO-ARTÍSTICA: DE LA ALFARERÍA NAZARÍ A LAS FÁBRICAS-TALLERES DE LOS SIGLOS XIX Y XX

Sin lugar a duda, uno de los emblemas culturales de la provincia de Granada es su cerámica, cuya tradición ha ido evolucionando y perpetuándose con el devenir de los siglos hasta convertirse en expresión de la propia identidad granadina. Así pues, hoy en día, las lozas blancas con motivos geométricos, vegetales y animales de pigmento azul, verde o marrón se encuentran presentes en la vajillería, e incluso en la decoración, de los hogares tanto de la propia capital como de los diferentes municipios, que van desde las comarcas más occidentales de Loja y Alhama hasta las más orientales de Guadix, Baza y Huéscar, pasando por los célebres cortijos de La Alpujarra².

Ahora bien, en la actualidad, se ha popularizado el término «fajalauza» para designar a la cerámica granadina de forma genérica. Sin embargo, conviene advertir el uso erróneo de este concepto, puesto que Fajalauza se trata de una única fábrica y, por ende, supone una elusión del resto de talleres que han trabajado históricamente, y siguen trabajando, la loza local; de manera que dicha nomenclatura no termina de ser

²En este sentido, a pesar de que la alfarería tradicional tal y como la entendemos hoy en día arrancaría sobre el sustrato medieval nazarí, la riqueza alfarera de la región granadina se remonta a un origen milenario en los albores de la civilización humana, pues las primeras manifestaciones en la provincia arraigan en los tiempos neolíticos con el yacimiento de la cueva de la Carigüela en Piñar (V milenio a.C.), donde se han encontrado fragmentos de vasijas con decoración cardial; aunque ello no representa un episodio aislado, pues se han encontrado restos cerámicos casi coetáneos en múltiples lugares de la provincia de Granada: Alfacar, Moclín, Montefrío, Alhama, Iznalloz, Cogollos Vega, Gualchos, Salobreña, Loja, etc. (Cano Piedra y Garzón Cardenete, 2009: 13-17). De este modo, con la consolidación de importantes núcleos urbanos en la Edad de los Metales, como es el caso primero de Los Millares y su producción de vasos campaniformes (III milenio a.C.) y después de El Argar con su dominio de la cerámica en bronce (II milenio a.C.), el sudeste peninsular se verá dotado de un ferviente desarrollo de la cultura cerámica, que más tarde será continuado en época romana con la *terra sigillata*, tal y como asevera Cano Piedra: “la zona de Granada se comporta desde el principio de una manera muy brillante y activa porque estos colonos llegan a las costas del Mediterráneo y, muy pronto, están alcanzando tierras granadinas a través de las propias costas granadinas actuales o de las costas almerienses” (Coca, 2021).

completamente ecuánime y equiparable con respecto al resto de negocios artísticos³, así como tampoco en relación con toda la centenaria tradición alfarera.

De este modo, el origen del nombre cabe buscarlo a comienzos del siglo XX, momento en que aparece una burguesía de gran poder adquisitivo y cultural en Granada; configurándose un ambiente muy propicio para la proliferación del regionalismo granadino, cuya máxima expresión se verá en la creación de la Gran Vía y la ornamentación de sus edificios con motivos locales muy asociados a la cerámica (granada, ramajes, aves, etc.), hasta el punto de que incluso habrá una vivienda que incorpore la propia loza (Il. 1), a fin de convertirla en un emblema de la ciudad. En este contexto, el literato e historiador Luis Seco de Lucena (1857 – 1941) le propuso a Manuel Morales Alonso (segunda mitad del s. XIX – 1946), director por entonces de la conocida fábrica como «Vidriados San Antonio», que cambiara su denominación por otra de carácter más orientalista y atrayente para los visitantes que llegaban a la capital; siendo escogido «fajalauza» como una referencia al Arco de Fajalauza del Albaicín, el cual se encontraba muy próximo a la ubicación de su taller⁴. Como consecuencia, a través de la prensa de la época (en especial, el diario *La Alhambra*), diversos



Il. 1. Edificio de la calle Natalio Rivas con cerámica granadina en la fachada. Granada. Imagen de autoría propia.

³Como se apreciará a lo largo de la presente investigación, se prefiere hacer uso de términos como «arte», «alfarería», «cerámica», «artes tradicionales» o «artes decorativas» frente al concepto de «artesanía», pues este último presenta una cierta connotación negativa en lo relativo a la consideración de la cerámica como un arte, por lo que se atenderá a un uso preferente de las otras nomenclaturas y tan solo se utilizará el concepto «artesanía» cuando sea estrictamente necesario, bien para evitar una utilización reiterativa de los otros sustantivos o para aludir a la artesanía en un sentido más contemporáneo y vinculado a la práctica de los *makers*.

⁴Asimismo, en un intento por remarcar que la presencia de la fábrica de su padre no era exclusiva, Agustín Morales Alguacil afirmó en una entrevista: “Don Natalio Rivas y Seco de Lucena se empeñaron y hablaron con mi padre, y le dijeron que era conveniente variarle ese nombre por el de Fajalauza, puesto que está junto al Arco de Fajalauza. Pero allí había también dos fábricas de otros parientes que eran la del Arco y la del Álamo” (A Pleno Sur, 1989).

intelectuales se harán eco del término, como es el caso de Manuel Gómez-Moreno Martínez (1870 – 1970) o Natalio Rivas (1865 – 1958), y contribuirán a dotarlo de una significación ligada a la identidad local nazarí:

En el caso de España y más para Granada, la Edad Media tuvo una gran carga de arabismo, hasta el punto de que en Granada no hubo una Edad Media cristiana. De modo que propusieron cambiar por Fajalauza debido a que así se llamó el camino de San Antonio en tiempo de los musulmanes. Fajalauza significa «collado de los almendros». Los tiempos de Natalio Rivas y de Seco de Lucena fueron de exaltación de lo árabe en Granada. Por otra parte, a la familia le convenía el cambio con fines comerciales: por el ambiente de aquella época «sonaba» mejor el nombre de Fajalauza que el de San Antonio. (Morales Jiménez y Ruiz Ruiz, 2001: 33).

De este modo, para comprender la realidad de la cerámica granadina, resulta preciso retrotraerse a la época andalusí, cuando a la loza nazarí se le va a llamar «cerámica de Malika» porque, junto con Almería, Málaga es citada en las fuentes documentales de la época como el principal centro de producción y exportación de piezas; si bien es cierto que la arqueología ha permitido vislumbrar indicios de actividad productiva en otros centros poblacionales, entre los que destacan los alfares de la Alhambra (Rosselló Bordoy, 1995: 134-135). Esto permite la elaboración de un paralelismo con lo que sucedía en la Corona de Aragón con el caso de Mallorca ya que, al ser su núcleo de distribución comercial, dio origen al concepto popularizado por los comerciantes italianos de «mayólica»⁵ (Molera et al., 1997: 21-22).

Asimismo, al tratarse del último reducto islámico de la Península Ibérica, el Reino Nazarí de Granada tratará de impulsar las artes como expresión de su propia identidad cultural, en una suerte de canto del cisne⁶, lo cual se manifestará en la cerámica a través

⁵En esta misma línea, Guillem Rosselló (1978: 209) ha estudiado las relaciones mercantiles del Reino de Mallorca con el Dar-al-Islam, en especial a partir de la existencia en la isla de testimonios arqueológicos sobre cerámica procedente de los puertos de Málaga y Almería durante el transcurso del siglo XIV; lo cual es un signo que pone de manifiesto la pervivencia de los lazos económicos con el mundo musulmán, a pesar de la desaparición del vínculo político y religioso. De esta manera, ante la ausencia de alfareros mallorquines que dominasen la técnica del reflejo metálico, la mayor parte de la cerámica presente en la isla durante los siglos XIV y XV será importada desde los diferentes centros de producción mudéjar de la Península Ibérica para ser comercializada en otros enclaves del Mediterráneo.

⁶Cano Piedra y Garzón Cardenete (2009: 45) lo definen de una forma elocuente: “Un momento esplendoroso en el desarrollo de las artes del barro, ensalzado en la historiografía tradicional por la

del desarrollo de una decoración muy personal y original en sus piezas⁷; al tiempo que a nivel técnico se asistirá a un sustancial despliegue de recursos: la cuerda seca, el esgrafiado, el estampillado y, sobre todo, el reflejo metálico. De esta forma, como herederos de la tradición andalusí precedente, los nazaríes van a continuar con la producción de la loza dorada hispanomusulmana; aunque dotándola de un sello propio y un sentido renovado al combinar el dorado con el azul del óxido de cobalto sobre fondo blanco (García Porras, 2012: 25).

Sin embargo, al producirse la conquista cristiana de Granada en 1492, y en particular tras las conversiones forzosas impuestas por el cardenal Cisneros en 1502 como consecuencia de los disturbios en el Albaicín y en las Alpujarras entre 1499 y 1501, muchos alfareros del antiguo sultanato emigrarán y llevarán la técnica del reflejo metálico



Il. 2. Van Dyck, F. (1622). *Banquete holandés con queso, pan, nueces y fruta* [pintura]. Montreal (Canadá): Museo de Bellas Artes. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Floris Van Dyck, Pi%C3%A8ce de banquet.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Floris_Van_Dyck,_Pi%C3%A8ce_de_banquet.jpg) [Consultada el 25-06-2023]

hacia el Levante peninsular; lo cual explicará la extraordinaria calidad de múltiples piezas del siglo XVI en Manises y otras zonas del área valenciana⁸, donde perdurará la loza dorada hasta nuestros días, incluso a pesar de la expulsión de los moriscos españoles decretada en 1609. En este sentido, el reflejo metálico se trata de un sistema esencialmente nazarí que, primero desde Málaga y luego desde Manises, se exportó por toda Europa (Nápoles, Francia, Portugal, Flandes, etc.);

perfección técnica y la suntuosidad de los ejemplares de lujo, generalmente asociados a un intenso intercambio comercial o al consumo interno del ambiente palatino”.

⁷De hecho, en aras de vincular la cerámica granadina con el pasado nazarí, el arquitecto Carlos Sánchez Gómez apunta: “Es una cerámica que se basa en cuatro colores fundamentalmente. El antecedente más claro lo encontramos en el mundo árabe-islámico, en el Reino Nazarí de Granada, con toda esa cerámica que empieza a utilizar el cobalto, los vacíos, la cerámica de reflejo metálico”. (Coca, 2021).

⁸En este sentido, Rosselló Bordoy (1995: 134) señala en relación con el impacto de la cerámica nazarí en la región levantina: “Su importancia alcanzó tal grado de valoración que los alfares valencianos inmediatamente se lanzaron a su imitación y a su difusión por todo el Mediterráneo. A decir verdad, las imitaciones valencianas, de gran calidad artística, son difíciles de identificar y en muchas ocasiones han pasado por obra nazarí y así constan en muchos Museos extranjeros”.

llegando a aparecer dicha cerámica en la pintura barroca europea a través del desarrollo de los bodegones⁹ (Il. 2).

Por ende, a partir de la primera mitad del siglo XVI, comenzará a gestarse una nueva tipología de cerámica de raigambre popular, derivada de la alfarería palatina producida en la Alhambra en tiempos de los nazaríes¹⁰. De hecho, buena parte de los motivos ornamentales de esta floreciente loza de naturaleza cotidiana remitirán a una estilización de la iconografía tanto vegetal como animal del antecedente período hispanomusulmán. Este inédito fenómeno es lo que, según afirma Carnicero Ruiz, distingue a la cerámica granadina con respecto a otras alfarerías peninsulares:

Hay que pensar que, en el siglo XVI, XVII y XVIII, tanto Triana como Talavera tenían una producción grande y destinada a la decoración de las grandes casas y palacios de la nobleza y aristocracia. Ese no fue el caso de la cerámica granadina que, como es sabido, se utilizaba para hacer piezas más de uso, que ornamentales. Son piezas de arte popular que tienen muchísimo encanto, con esa autenticidad de lo espontáneo y lo popular¹¹, hecho sin una razón más intelectual detrás o una intención más buscada (Coca, 2021).

Paralelamente, si hay un apellido intrínsecamente ligado a la historia moderna y contemporánea de la cerámica granadina, ese es el caso paradigmático de los Morales, cuyos orígenes podrían remitir a una familia de repobladores castellanos que se asentaron en Granada en el siglo XVI. De hecho, su primer miembro conocido sería Hernando Morales, cuyo nombre aparece citado en un pleito entre el ayuntamiento y los olleros de

⁹Al no ser objeto de estudio de la presente investigación no se ahondará en ello, pero un caso susceptible de un estudio de interés bien pudiera ser un análisis de la presencia de la cerámica granadina a lo largo de la historia del arte; siendo, por ejemplo, de particular relevancia su aparición en la pintura orientalista del siglo XIX, pues cabría evaluar, más allá del ampliamente representado *Jarrón de las Gacelas*, qué dimensión representativa tuvo la loza de esmalte blanco. De hecho, artistas como Fortuny o Sorolla coleccionaron dichas piezas de alfarería.

¹⁰A este propósito, Cano Piedra y Garzón Cardenete (2009: 57) indican: “El azul que formando pareja con el reflejo metálico es propio de las lozas nazaríes, salta de los recipientes áulicos a los productos populares; las decoraciones – naturalistas y abigarradas – se mantienen, de manera análoga a las técnicas de fabricación que no han desaparecido hasta los años ochenta del siglo XX”.

¹¹En alusión a dicho concepto de «espontaneidad», Morales Jiménez asevera: “La cerámica que nosotros hemos ido produciendo a lo largo de todos estos siglos es un bien de tradición morisca y se introduce en la época cristiana de forma espontánea y con sutileza pues, poco a poco, se van conociendo los diversos motivos que han llegado hasta nuestro tiempo” (Coca, 2021).

la ciudad para dilucidar los impuestos y tasas que había que pagar¹². De este modo, su presencia manifiesta que, en tiempos de los Reyes Católicos y de Carlos I, se produjo la asimilación de conceptos musulmanes por parte de los alfareros cristianos; aunque los primeros elementos plenamente asociados a las formas, diseños y utilización del color de la cerámica granadina, tal y como la entendemos hoy en día, se darán a partir del siglo XVII, en especial tras la expulsión de los moriscos (1609-1613) de todo el territorio hispánico y como consecuencia de la «mezcla de sangres»¹³.

Por otra parte, a comienzos siglo XVI, buena parte de la producción se daba en el barrio de los alfareros, actual Realejo, como sucesores de las fábricas reales ubicadas en las huertas reales nazaríes; de manera que en ese mestizaje entre tradiciones islámicas y cristianas se irá forjando la evolución de la loza local. Sin embargo, al pasar a ser propiedad de la orden religiosa de los dominicos, las huertas reales serán reconvertidas en el Cuarto Real de Santo Domingo y el convento de Santa Cruz la Real; por lo que, paulatinamente, se producirá un traslado de la actividad cerámica como resultado de un cambio de intereses por parte de las familias alfareras, las cuales adquirirán fincas a las afueras de la ciudad con el fin de facilitar los transportes y el suministro de agua para sus talleres a través de acequias¹⁴; dando como resultado que, para el siglo XIX, las zonas del Albaicín Alto y Cartuja se habían convertido en el epicentro de la actividad productiva.

¹²Ahora bien, en un intento por reflejar la presencia de otras familias de alfareros (Alonso de Torres, Barajas, Puertollano, etc.), Márquez Morales reconoce: “Los Morales han sido una parte muy importante de la gente que ha trabajado durante esos 500 años, muchos Morales de varias ramas diferentes, pero hay otras familias importantísimas que también han hecho que la cerámica llegue a ser lo que es hoy”.

¹³En esta línea, según la opinión de Hermógenes Ruiz Ruiz (Milla Mercado, 2022), habría un primer proceso de mestizaje donde lo musulmán fue asimilado para vivir a través del tiempo porque, cuando se pinta una flor o un ave en la cerámica granadina, resulta irrealizable averiguar de cuál se trata, al aplicarse una cierta abstracción o generalización de los motivos con unos diseños muy libres; siendo solo en los siglos XIX y XX cuando se comienzan a hacer representaciones más concretas. Además, un elemento fundamental será la llamada «aparente simetría» ya que, normalmente, toda la estructura ornamental de las piezas tiende hacia una relativa uniformidad; de manera que, si en el centro de la composición hay una granada, a cada uno de sus lados puede haber una flor y el resto de la torta se completa con un rameado.

¹⁴En este sentido, el Dr. José María Martín Civantos habla de las ventajas de suministros que ofrecía la zona alta del Albaicín: “La principal materia prima de la que se van a abastecer todos estos centros alfareros va a ser a base de agua, precisamente, procedente del río Beiro, que viene a través de la acequia de Aynadamar [...]. Eso, junto con la presencia de zonas de montes tan cercanas que sirven para abastecerse de combustible, va a hacer que se conviertan en espacios productivos ideales en los que, además, al estar a una

En este sentido, ante la mencionada proliferación de fábricas en el área de Cartuja, Manuel Morales Alonso¹⁵, decidirá desligarse de su hermano Cecilio Morales Alonso, que será quien asuma la nueva dirección de la renombrada fábrica de Fajalauza junto al resto de la familia, y refundará la fábrica de Cerámica San Isidro en Eras de Cristo en 1923¹⁶. De este modo, a raíz de la separación de ambos talleres, Agustín Morales Alguacil (1913 – 1999) comenzaría a trabajar en el negocio de su padre; al tiempo que se formaba en el ambiente cultural y artístico de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Granada, donde coincidió con grandes maestros locales, tales como Gabriel Morcillo (1887 – 1973), José Navas-Parejo (1883 – 1953) o Rafael Revelles (1920 – 2017). Al fallecer su padre en 1944 y su hermano José Luis en 1951, quienes hasta entonces habían llevado la administración industrial de la fábrica de San Isidro, Morales Alguacil sufrirá un profundo cambio en su proyección laboral, ya que tendrá que dedicarse plenamente a su trabajo en la fábrica; por lo que tuvo que dejar la realización de dibujos, modelados y esculturas en un segundo plano a nivel artístico, aunque ello no le impediría lograr su plaza de Profesor Titular de Cerámica Artística en la Escuela de Artes y Oficios en 1958 (Morales Jiménez y Ruiz Ruiz, 2001: 32-34).



Il. 3. *Retrato de Manuel Nicomedes Morales Jiménez* [fotografía]. Granada: Colección particular de la Fundación Fajalauza. Imagen de autoría propia.

Así pues, a lo largo de su vida y obra, se aprecia cómo Morales Alguacil quiso contribuir en una actualización y redefinición de la cerámica granadina a través de su experimentación artística en el taller familiar. De hecho, tras la interrupción que supuso la Guerra Civil (1936 – 1939), el joven ceramista se marchó al Levante peninsular para completar su formación en la Escuela Práctica de Cerámica de Manises en 1940 que, paradójicamente, le permitió regresar a los orígenes de la loza granadina al cultivar la

cierta altura se va a permitir no solo una mejor combustión, sino también que los humos no afecten a los ámbitos urbanos” (Coca, 2021).

¹⁵Él era el mayor de doce hermanos, hijos de Manuel Nicomedes Morales Jiménez (1837 – finales del siglo XIX), propietario de la fábrica de «arriba», y Josefa Alonso Villegas, heredera de los propietarios de la fábrica de «abajo» (Il. 3); lo que supuso la unión de los dos talleres del camino de San Antonio bajo una misma rama familiar.

¹⁶Posteriormente, ante su éxito económico, su negocio se verá ampliado con la creación de la fábrica de Azulejos San Isidro hacia 1942/1943, junto a sus hijos Agustín y José Luis Morales Alguacil.

técnica del reflejo metálico; al tiempo que marchó a Madrid en 1943 para estudiar en la Escuela Madrileña de Cerámica con los hermanos Alcántara, a la vez que conoció la obra de Daniel Zuloaga (1852 – 1921) y al propio Mariano Benlliure (1862 – 1947), de quien fue jefe de hornos y llegó a retratar en modelados a algunos de los miembros de su familia. Posteriormente, en colaboración con la Universidad de Granada y por mediación de Jacinto Bosch Vilá (1922 – 1985), catedrático de Historia del Islam, Morales Alguacil realizó un viaje a las ciudades iraquíes de Bagdad y Basora en 1974 para recopilar información sobre la cerámica oriental. Por tanto, fruto de todas estas experiencias, el artista granadino gestará una innovación estética dentro del mundo de la cerámica que, en cierta medida, pasará por la recuperación de la tradición nazarí del reflejo metálico (Morales Jiménez y Ruiz Ruiz, 2001: 34-37).

En contrapartida, la vida de Cecilio Morales Moreno (1921-2022) discurre en paralelo a la de su primo-hermano Morales Alguacil, pero desde la perspectiva de la fábrica de Fajalauza, donde se crio y se formó en la empresa familiar junto a su padre¹⁷, Cecilio Morales Alonso, que en aquel momento gozaba de una intensa actividad productiva¹⁸. Así pues, desde sus inicios hasta el último de sus días, la cerámica granadina representó para él mucho más que una profesión, pues significaba una auténtica vocación que vivió con pasión y entrega¹⁹; llegando a ejercer como profesor de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Granada desde los veintiún años (Barrera, 2019; Coca, 2021). Por tanto, durante su longeva trayectoria vital, logró que la centenaria fábrica haya

¹⁷El propio Morales Moreno declaró en una ocasión: “Cuando yo trabajaba con mi padre, la fábrica tenía más de cincuenta empleados. Éramos tantos que, en Semana Santa, nos encargábamos de ser los costaleros del Nazareno del Vía Crucis [...]. Por las mañanas estaba en la fábrica, con mi padre, y luego, por la tarde, a las cinco, iba a la escuela, y estaba allí hasta las nueve. Me gustaba muchísimo. Me pasaba todo el día con la cerámica” (Sánchez Gento, 2021).

¹⁸Se trataba de un momento incipiente para la cerámica granadina que, además, había logrado proyectarse a nivel internacional con la Exposición Universal de Bruselas (1910) o la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929). Más adelante, hacia 1969, Morales Moreno se encargaría de elaborar la azulejería de Villa Astrida, la residencia de los reyes de Bélgica en Motril (Coca, 2021).

¹⁹Él mismo afirmaba sobre el trabajo alfarero: “Es un trocito de Granada, de tierra granadina, la arcilla granadina que esparcimos por todo el mundo, ya ennoblecida por un trabajo de artesanía, dándole el valor ya de cerámica que a efectos también de la arqueología es un estudio sobre cómo se vivía en esta época y cómo se desarrollaba la vida porque la cerámica es un elemento fundamental en los estudios para estudiar la historia de los pueblos” (Granada al Día Cultura, 2017).

perdurado hasta nuestros días²⁰, a pesar de los múltiples problemas de conservación y restauración que afronta, al adaptarla a las nuevas necesidades que iban surgiendo con el devenir de las décadas²¹:

La fábrica ha seguido los gérmenes antiguos de la época nazarí y los procedimientos. Cuando entré ya de lleno, pues lo que hice fue más humanizar un poco los procedimientos que había en aquella época. Por ejemplo, la creación de los desajelados de la arcilla conforme venía de las canteras del río Beiro, pues se hacía con una saga, con los hombres metidos hasta la cintura. Los tornos antes eran de madera. Ya luego se puso la electricidad (Coca, 2021).

Finalmente, la fábrica de San Isidro acabaría desapareciendo a comienzos de la década de 1980, tras la jubilación del maestro Morales Alguacil²²; mientras que, por otro lado, desde Fajalauza, tanto el taller de Miguel como el de Cecilio Morales Moreno, han seguido produciendo y, aunque en menor escala, mantienen una cierta producción con sus respectivos herederos. Por ende, en la actualidad, se atisba como un reto de primordial importancia el reconocimiento del valor histórico-cultural que representa la cerámica granadina; como es el caso de una futura declaración como Bien de Interés Cultural (BIC)²³ o su incorporación al Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía, tal y como asegura Gema Carrera Díaz:

²⁰Según señala Márquez Morales, aunque no está claro cuándo se creó el primer taller en la zona, se tiene constancia de que, como mínimo, ha habido actividad alfarera allí desde hace más de dos siglos: “No sabemos qué tiempo tiene, pero esa fábrica no tiene 500 años, porque a partir de 1700 hay informaciones contradictorias del número de empresas, de catastros en que aparece y de mapas en los cuales se establecen, pero sabemos que por lo menos tiene 200 años”.

²¹Conviene recordar que la producción actual, a pesar de mantener un proceso de elaboración casi idéntico al de antaño, arrastra las consecuencias técnicas y materiales acaecidas en torno al último tercio del siglo XX, cuando se prohibió el uso del plomo en los esmaltes para la fabricación de objetos de carácter doméstico, así como se abandonó el empleo del estaño tras su encarecimiento a raíz de la crisis del petróleo de 1973 y se produjo una escasez en la mano de obra que recogiese leña para la combustión en los hornos (Morales Jiménez y Ruiz Ruiz, 2001: 36).

²²No obstante, cabe remarcar que sus hijos, sobre todo Agustín y M.^a José Morales Jiménez, han continuado el oficio familiar y, aunque desde una perspectiva más centrada en la cerámica escultórica contemporánea, han mantenido la herencia profesional de su padre.

²³En este sentido, el Dr. José Castillo Ruiz apunta: “Una de las dificultades que tiene, en general, la declaración o protección de BIC, y especialmente en lo que se refiere a los bienes inmateriales, es la gestión de esos espacios. [...] La clave del Patrimonio Cultural Inmaterial es que está generado por una colectividad y esa colectividad debe mantenerse presente en todo el proceso de conservación, de regulación o de

No son los valores lo que nos importan de este patrimonio, sino el hecho de que se hayan transmitido de generación en generación y que sean importantes para la identidad de los colectivos que la producen: los alfareros, la propia ciudad de Granada y de sus ciudadanos. Tanto es así, que se utiliza en gran parte de los rituales, uno de ellos muy significativo, también para la ciudad de Granada, como es el Día de la Cruz (Il. 4) [...] donde ese espacio público se convierte en una especie de interpretación del espacio doméstico, y se sacan los objetos más significativos para las familias y las casas de la gente de Granada, entre ellos la cerámica granadina²⁴ (Coca, 2021).



Il. 4 Cruz de la Placeta de la Cruz, Primer Premio en la categoría de "calles y plazas" de 2023, donde se pueden observar numerosos lebrillos y otras piezas de cerámica granadina (algunas prestadas por la propia Fundación Fajalauza). Imagen de autoría propia.

continuidad. [...] Aunque evidentemente la cerámica de Fajalauza se vincula con una colectividad, que es la propia ciudad de Granada, está sobre todo identificada con una familia concreta: los Morales [...] En este caso, es muy importante el que se haya creado una fundación específica por parte de la familia Morales para gestionar estos recursos y este patrimonio” (Coca, 2021).

²⁴Del mismo modo, Márquez Morales afirma: “Todas las cruces que se montan en Granada tienen cerámica, por lo menos algo siempre tienen, porque sino no es la Cruz de Mayo”.

4. LA CERÁMICA GRANADINA EN EL PANORAMA ARTÍSTICO ACTUAL: PERVIVENCIA, PRODUCCIÓN Y REINTERPRETACIÓN

4.1. Estado de la cuestión: sobrevivir en la incertidumbre del presente

A lo largo de las últimas décadas, los talleres de cerámica granadina, que persisten en una fabricación al «estilo tradicional»²⁵, se han reducido drásticamente ante la imposibilidad de hacer frente a un panorama marcado (Cano Piedra y Garzón Cardenete, 2009: 93), en buena parte, por la sustitución de los productos manuales por piezas industriales de procedencia extranjera²⁶. Esta afirmación es compartida tanto por Elisabeth Viceira Muñoz como Roberto Casares Barbero, quienes han visto cómo los negocios alfareros tanto de Las Gabias como de Monachil, respectivamente, han ido desapareciendo progresivamente hasta el punto de ser sus locales los únicos que sobreviven en sus correspondientes municipios:

[Viceira Muñoz] Aquí, en Las Gabias, si tiramos de hemeroteca, antiguamente había más de quince fábricas abiertas porque tenemos aquí las canteras, ha sido un pueblo de tierra, pues donde había tierra buena allí abrían las fábricas; pero, en los últimos veinte años, han ido desapareciendo y ya solo quedamos nosotros y se va a perder. [...] Son talleres que, como se pierdan, no hay prosperidad porque yo mis hijos no quiero que sigan en este tipo de negocio, por lo que con nosotros se termina la saga directamente.

²⁵Cuando se hace referencia a «estilo tradicional», se alude a aquella cerámica prototípica realizada en bizcochado con esmaltado en blanco y decorada en azul cobalto, verde cobre o marrón manganoso, a pesar de que en los últimos tiempos se han añadido nuevas gamas cromáticas e, incluso, en algunas ocasiones, se han dado transformaciones en los repertorios iconográficos.

²⁶No obstante, ante el contexto actual determinado por la globalización, se dibuja un pequeño horizonte de esperanza en tanto que, según indica Romero Frías (2021: 138), en los últimos quince años, se ha producido una cierta reacción frente a la producción en masa, en un acto de reivindicación de lo autóctono y de lo «hecho a mano», como es el caso de la cultura del «Do It Yourself» (DIY).

[Casares Barbero] Aquí, en Monachil, de pequeño, yo solamente había conocido tres talleres, pero antes, a principios de los años 70, había cinco y nosotros somos los últimos. Pero los últimos de los últimos, porque no queremos que nuestros hijos se dediquen a esto, pues son muchas horas²⁷.

En lo que respecta a la relación entre los diferentes talleres, se atisba una continuidad en la personalidad hermética de los negocios alfareros, pues cada taller sigue su propio modelo de producción (unos más especializados en vajillería, otros en azulejería, otros en cerámica arquitectónica, etc.). Como consecuencia, resulta poco frecuente la colaboración entre fábricas²⁸, siendo un fenómeno muy esporádico que, normalmente, cuando se ha dado, ha estado enfocado a un intercambio de materias primas, especialmente arcilla, más que para abordar un proyecto específico. Ahora bien, Casares Barbero indica que, a su vez, el panorama de rivalidad económica entre talleres también es imperceptible²⁹, pues cada uno cuenta con su propia área de especialización:

Se ha hablado mucho de competencia, pero, a día de hoy, prácticamente no hay, cada uno se dedica a lo suyo y antes todos se dedicaban a lo mismo, por lo que se podría denominar que había un poco más de tensión, mientras que ahora cada taller tiene su zona de trabajo, su zona de confort o su especialidad, como se quiera llamar, y no hay problema, pero las colaboraciones las justas y necesarias.

Asimismo, una visión generalizada es la percepción de una ausencia de sensibilidad y conciencia hacia el oficio alfarero por parte de la sociedad local³⁰. De

²⁷Otro aspecto esencial es que, si se comparan ambas afirmaciones, se atisba que ninguno aspira a tener un relevo generacional, ya que son conscientes del escaso valor y reconocimiento que se le otorga al oficio alfarero por parte de la sociedad e instituciones, tanto granadinas como andaluzas, los cuales no se hallan correspondidos con respecto al grado de exigencia que requiere.

²⁸De hecho, tanto Viceira como Casares reconocen que sus máximas colaboraciones han sido con Los Arrayanes y Fajalauza, respectivamente.

²⁹Esto es un fenómeno que ha cambiado de forma positiva con respecto a décadas anteriores, puesto que, como indica Márquez Morales, existía una férrea competencia entre los negocios alfareros por ver quién lograba atraer a un mayor número de clientes mediante la aplicación de unos precios más económicos, lo que llevaba a una devaluación del trabajo ceramista. En una línea similar, Morales Jiménez afirma: “Eran los años 60 o 70, cuando estaban mi padre y otras grandes personalidades, que hacían obras maravillosas, pero que las vendían a un precio irrisorio porque había que vender y tampoco éramos del todo conscientes de su valor, pues no íbamos a pedir mucho dinero por una fuente o un lebrillo, sino que lo fuimos después”.

³⁰Según Jiménez Garrido, esta es una diferencia básica que separa el caso español del de otros países: “He podido conocer gente que vive en Dinamarca, por ejemplo, y allí el concepto que se tiene del arte es

hecho, tanto Viceira Muñoz como Casares Barbero coinciden en que la cerámica granadina requiere de un proceso de fabricación muy elaborado que, sin embargo, no se valora en su justa medida pues, debido a su abundancia en las viviendas de la población, se contemplan como objetos cotidianos, comunes y, especialmente, añejos, pues remiten a una costumbre que ha existido *per se* desde antaño³¹. Por esta razón, Casares Barbero reivindica la necesidad de un cambio en la percepción de su disciplina como «artesanía» porque, al ser un arte con sufijo, ello hace pensar que se trata de una tipología de carácter popular y, por ende, con un menor prestigio en contraste con otras categorías: “artista a la hora de hacer son todos, pero el problema es que este arte es de 2,50€ y luego otro artista que tiene más nombre lo puede vender por 50€; siendo la misma pieza, pues lo primero es «artesanía» y lo otro es «artista», ahí es donde está el problema con la nomenclatura”³².

Por el contrario, ambos coinciden en que el público extranjero es quien más valora la alfarería tradicional porque, a pesar de que su precio pueda ser elevado, las piezas son entendidas como excepcionales y únicas al estar hechas por una mano artesanal. Además, Viceira Muñoz remarca que, si la cerámica granadina está de moda en los últimos tiempos, es gracias a que, desde fuera de España, se ha impulsado su puesta en valor: “Ahora mismo, sé que en Francia hay mucha demanda de lo granadino porque decoradores muy importantes la han puesto en las mesas de decoración”. En este sentido, Jiménez Garrido apunta que, en el caso español, falta una voluntad y una predisposición por adquirir piezas de cerámica tradicional: “Creo que falta mentalizarse un poco y

completamente diferente. Así pues, se valora mucho la pieza única, ya que vas a una tienda para buscar algo diferente y estás dispuesto/a a pagarlo”. Igualmente, a través de su contacto con Miguel Ángel Lorente Fernández y Saika Taku, dirigentes de Cerámica Micazuki, Jiménez Garrido cita el caso japonés: “Allí la gente consume los juegos de té de una forma que lo sienten como necesario y lo compran porque el té tiene ese valor ritual, que requiere de una cerámica especial, lo cual está muy interiorizado. Por tanto, hay ceramistas que se dedican a hacer juegos de té y viven muy bien, porque el oficio está muy valorado, pues en la sociedad está muy integrado el consumo de cerámica, que creo que es lo que aquí falta”.

³¹En contrapartida, Morales Jiménez ofrece un testimonio diferente en lo relativo a las piezas realizadas hace décadas o siglos ya que, precisamente por su antigüedad, se encuentran revalorizadas por parte de la comunidad: “Creo que la cerámica granadina está muy valorada e, incluso, diría que las piezas antiguas han alcanzado una auténtica revalorización porque hay un interés creciente en los últimos tiempos”.

³²Con una opinión similar, Márquez Morales afirma: “La producción es complicada porque la gente no paga por un plato lo que cuesta hacer ese plato y, mucho menos, al estilo antiguo en el torno”.

cambiar nuestra concepción porque no son tan caras las piezas. De hecho, habría que preguntarse: ¿consumimos la suficiente cerámica?”.

De este modo, *a priori*, se observa una notable negatividad sobre el horizonte de futuro que depara a los talleres locales ya que, a causa de la carencia de un amparo institucional, todavía falta que se incentiven los negocios tradicionales para garantizar su conservación y difusión. De hecho, Casares Barbero expresa esta situación de desidia con respecto a la alfarería de una forma bastante elocuente, pues asevera que «la están dejando desangrarse poco a poco»³³ ante el irrisorio valor que se le otorga tanto por parte de la ciudadanía como de los poderes públicos locales, autonómicos y/o nacionales: “Somos unos pequeños quijotes que estamos luchando contra molinos y ahí estamos aguantando hasta que veamos cuando llegue la hora”³⁴. Incluso, alerta del problema que existe a nivel educativo pues, a pesar de que se imparten clases sobre cerámica en las escuelas-talleres, la enseñanza no se materializa por parte de maestros artesanos, lo cual deriva en la imposibilidad de que se produzca una síntesis entre «el aprendizaje formal y el tradicional» y, por tanto, tan solo se da una instrucción de carácter parcial:

Un chico recién salido de Bellas Artes sí puede dar clases de alfarería, mientras que alguien que lleve treinta o cuarenta años trabajando en el oficio no puede y toda esa enseñanza que podría transmitir ese hombre o esa mujer se va a perder. Tal vez se quede un porcentaje, pero un porcentaje minúsculo, pues la cosa fina, el detalle y las cosas pequeñas se van a perder y perdidas se van a quedar.

³³En la misma línea, su hermano Blas Emilio declaraba ante el *Ideal*: “Está difícil que haya una sexta generación del negocio. El oficio está perdido prácticamente porque requiere 24 horas al día de trabajo y pensar cómo le vas a dar salida al producto, cómo vas a hacer cosas nuevas y cada vez es más difícil. A este oficio hay que tenerle mucho amor porque los beneficios son mínimos. Es muy complicado mantener a un hijo pegado a esto” (Moreno, 2022).

³⁴Esta visión se ve complementada con la siguiente afirmación realizada por parte de Morales Jiménez acerca de su percepción sobre la realidad del negocio alfarero hoy en día: “Una conclusión básica a la que he llegado después de tantos años es que es muy difícil vivir solo de lo que es ser ceramista. [...] Casi todo el mundo que se ha dedicado a la cerámica ha estado involucrado en otro empleo para su sustento económico (profesor, clases particulares, etc.). De hecho, aconsejo a las personas que se dediquen a otra cosa y, por ejemplo, se centren en la cerámica en sus ratos libres o cuando sea”.

Por tanto, para evitar la pérdida de los últimos talleres, o al menos preservar su recuerdo y su memoria³⁵, el objetivo esencial a corto plazo es la toma de conciencia y compromiso social en pro de la necesidad de incrementar el prestigio del oficio alfarero y del resto de artes tradicionales. Así pues, todo ello debe converger hacia el reconocimiento por parte de las autoridades que, en última instancia, deben procurar garantizar la conservación de la actividad artesanal, con el fin de librar su caída en el olvido. En este sentido, Jiménez Garrido se muestra optimista ante la presencia de un notable auge artístico en torno a la cerámica granadina: “Observo que existe una nueva percepción sobre ella y la artesanía, en general, mucho más favorable y que va en aumento. Quiero pensar que no es una moda, sino que se trata de un fenómeno que ha venido para quedarse: valorar lo hecho a mano de nuevo, la pieza única, el trabajo más cuidado, etc.”. Igualmente, nuevamente, Roberto Casares sentencia:

En mi casa, tengo puesto en cerámica: “al final de la rosa, al final lo que queda es el nombre”. Cualquier pieza que valore la gente. Realmente, lo que quiero es que se sientan con una pieza, ya sea de mis hermanos o mía o de cualquier otro artesano, y que la valoren. Con eso me vale, nada de cosas grandes ni grandes nombres, que las generaciones futuras la valoren, la disfruten, la conserven, no pido más; e, incluso, si no tienen acceso directo a las piezas, sean capaces de ir al artesano de ese momento y la compren, con eso soy feliz.

4.2. Los talleres tradicionales: paradigmas de la resiliencia

Tal y como señalan Morales Jiménez y Ruiz Ruiz (2001: 36), buena parte de los talleres surgidos en los últimos cincuenta años, de los cuales unos todavía se preservan y otros ya han desaparecido, son resultado de la emancipación de numerosos oficiales tanto de las fábricas de Fajalauza como de San Isidro durante los años 60 y 70 del siglo pasado. En consecuencia, se ha producido un exponencial incremento de la deslocalización de los talleres de alfarería granadina, que ya de por sí históricamente había sido vista como una «cerámica de extrarradio» (Morales, 2022), al ubicarse la mayoría de las fábricas en torno a los barrios de Cartuja y del Albaicín alto, pues se ha tendido a la conformación de

³⁵El propio Blas Casares Barbero señala: “Como todas las artes menores, deberá tener en algún momento un espacio de protección por parte de las administraciones donde quepa todo lo que se hace en Granada. El sueldo no compensa, por lo que alguien que sea joven y quiera dedicarse a esto es imposible, no hay medios. Pero si protegen este arte y ayudan sí habrá gente que siga con el legado” (Moreno, 2022).

núcleos de producción en las diferentes localidades del «Área Metropolitana de Granada» (Atarfe, Otura, Monachil, Las Gabias, Jun, etc.).

En este sentido, probablemente, uno de los casos más paradigmáticos lo represente Cerámica “Los Arrayanes” que, instaurada por Manuel Martín Sandoval en Atarfe en 1988 y regentada junto a su hijo Víctor Manuel Martín Bailón a día de hoy, se constituye como una de las sucesoras más directas del legado de San Isidro, ya que su fundador se formó como aprendiz bajo la maestría de Agustín Morales Alguacil desde 1974. Así pues, en esta fábrica, se lleva a cabo todo un proceso productivo de carácter manual, desde el moldeado y torneado hasta el esmaltado, siguiendo la más pura esencia de la tradición granadina. No obstante, más allá del empleo de la gama cromática habitual (azul, verde y marrón), una de sus principales innovaciones es el desarrollo de piezas de hasta doce colores diferentes, cuya demanda, sobre todo, está en auge desde el ámbito de la cocina de vanguardia con múltiples exportaciones a nivel internacional (España Directo, 2018b): “Un oficio en extinción cuando, paradójicamente, tienen más trabajo que nunca” (España Artesana, 2022).

Sin embargo, conviene advertir que todavía persisten históricos negocios familiares, como es el caso de la fábrica de Fajalauza de Miguel Morales Moreno (Il. 5), conocida popularmente como «fábrica de abajo» por oposición a la «fábrica de arriba», propiedad de su hermano Cecilio, situadas una frente a la otra en la carretera de Murcia, y de la que se separó por diferencias fraternales en 1973 (Morales Jiménez y Ruiz Ruiz, 2001: 35). En la actualidad, con una producción renovada a nivel técnico, su hijo Gustavo Morales Mas lleva las riendas del taller albaicinerero para mantener esta añeja práctica alfarera; lo cual encuentra su paralelismo en el negocio de Cecilio a través de la figura de Manuel España, antiguo trabajador de la fábrica y continuador de su labor productiva en el presente, quien afirma que «no ha cambiado nada» con respecto a antaño:



Il. 5 Detalle de la fachada de la fábrica de Fajalauza de Miguel Morales Moreno. Imagen de autoría propia.

Aquí Cecilio Morales Moreno mantuvo la tradición que ha ido transmitiéndose de padres a hijos, cambiando nada más que el plomo y el estaño porque está prohibido y no se puede trabajar con ellos. Todo el sistema es igual, incluso hasta los hornos son de gas, que es lo más parecido al alumbre (Coca, 2021).

En esta misma línea, cabría citar a su hermano, José España Arco, propietario y fundador de Albayzín Cerámica, situada en el Camino Viejo del Fargue, desde 1974. Por ello, partiendo de las fórmulas de producción tradicionales, gracias a su presencia en el medio digital, este taller ha logrado incorporarse al mercado internacional con una notable proyección divulgativa en los últimos tiempos. Además, mediante un profundo espíritu innovador, de forma similar a Los Arrayanes y otros negocios actuales, se ha logrado dar un paso más allá de los cánones históricos de la alfarería granadina para reinventarla a través de diseños propios y únicos, así como de nuevas propuestas cromáticas (B.C.I., 2022):

El equipo de Albayzín Cerámica ha creado un universo propio donde las fronteras desaparecen. Así es como la Cerámica Granadina es tendencia en ciudades como París o Londres. Nuestro taller se ha convertido, en pocos años, en una marca por derecho propio, con espíritu albaicinerio a través de su singular elegancia y una equilibrada mezcla entre lo clásico y lo más contemporáneo (Albayzín Cerámica, 2023).

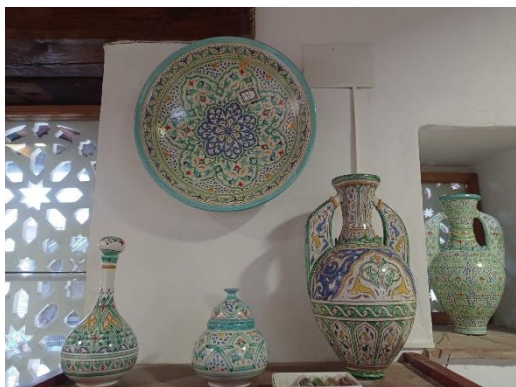
Al mismo tiempo, resulta preciso señalar la presencia de talleres que, si bien no están intrínsecamente vinculados con la producción de la loza granadina, mantienen unos procedimientos de fabricación alfarera puramente artesanales. Así pues, este es el caso de Miguel Ruiz Jiménez³⁶ quien, a partir de su negocio local en Jun, ha logrado crear una auténtica empresa “Grupo MRJ” con más de cincuenta años de experiencia tanto en el ámbito de la cerámica arquitectónica (revestimientos de edificios) como de la ornamental (vajillería de estilo granadino, nazarí o cuerda seca). De hecho, el propio Miguel Ruiz reivindica la necesidad de expansión del oficio alfarero pues, más allá de la elaboración

³⁶Nacido en Otura en 1949, su familia se trasladó a Jun cuando tenía, donde su padre instaló su taller de cerámica y vidriado, por lo que a partir de entonces iniciaría su contacto con el universo alfarero, compaginando su trabajo como colaborador de su padre con sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios y en el Instituto Padre Suárez de Granada. Asimismo, investigador infatigable en el contexto de la ceramología, uno de los hitos de Miguel Ruiz ha sido la recuperación de la loza dorada nazarí, mediante el estudio del Jarrón de las Gacelas del Museo de la Alhambra, y su incorporación a su producción en clave reinterpretativa (Cárdenas, 2020).

de objetos de uso doméstico, la cerámica debe sintetizarse con otros trabajos en aras de configurar una suerte de interdisciplinariedad:

Estamos rodeados de cerámica, se utiliza en muchísimos campos (ingeniería, historia, arte, etc.) y gracias a ella hemos subido a la luna. Sin embargo, se considera, generalmente, la cerámica como un material y un medio para fabricar unas piezas y unos recipientes y darles un uso más o menos común. [...] Antes, eran a la vez arquitectos y escultores, pintores y alquimistas o ceramistas y poetas. El mismo personaje de Miguel Ángel era arquitecto, escultor, pintor, poeta... En él estaban las cuatro cosas, precisamente. Entonces, los tiempos han ido separando a estos oficios y, con lo cual, para mí es una parte muy negativa porque el creador, esta persona soñadora, se ve presionado y falto de medios para poder empezar y completar un proyecto, un sueño (Testigos Hoy, 1999).

Paralelamente, un ejemplo que representa la quintaesencia del estilo neoárabe se localiza en Al Yarrar que, dirigido por Bernardo y su hijo Sebastián Sánchez, se configura como un empleo familiar especializado en la reproducción de la cerámica hispanomusulmana, oscilando entre el período califal y el nazarí (ss. IX – XV), tanto en sus materiales como en su técnica y decoración³⁷; por lo que se elaboran tanto



Il. 6 Detalle de las reproducciones de la cerámica andalusí de Al Yarrar. Imagen de autoría propia.

recreaciones que van desde la alfarería en verde y manganeso de época omeya hasta réplicas en miniatura del Jarrón de las Gacelas (Il. 6) o de los zócalos de mosaico que adornan los Palacios Nazaríes de la Alhambra. De este modo, con el taller en Atarfe y la casatienda en el Albaicín, lo que pretenden es tomar el relevo de los artesanos del pasado a través de la reinterpretación de los motivos (geometría,

³⁷Tanto padre e hijo relatan el proceso de fabricación de las piezas de la siguiente manera: “Primero, metemos el barro en agua hasta que se quede completamente elástico. Sí, el barro está frío y hay que darle un buen amasado, sobre todo, para quitarle el aire. Porque si sale algo de aire mientras está en el torno, puede romper la pieza. El torno que gira, las manos del alfarero y la mente del alfarero; es toda una unión. Una vez que la pieza ha pasado por el torno y que ha vuelto a pasar para hacer la parte de abajo, se deja secar que, en función de la pieza, tiene distintos tiempos de duración el proceso de secado. [...] Luego, se meten en el horno a unos 980° y, tras pasar por ahí, se bañan en un esmalte blanco que nos sirve de lienzo para aplicar la decoración y los colores. Cada pieza es un lienzo en blanco listo para decorarlo con la técnica tradicional andalusí” (España Directo, 2018a).

vegetal, etc.) y de las tipologías (albarello, ataífor, jarra de pico, jarrón nazarí de cuello largo, tabor del siglo XI, etc.), todo ello combinado con la expresión de la síntesis del célebre reflejo metálico nazarí. Como consecuencia, mediante los mismos procedimientos y diseños, se obtiene una recuperación y una actualización del legado de la cultura alfarera de al-Ándalus a los requerimientos del siglo XXI.

En este sentido, los talleres aquí expuestos son tan solo una representación muy parcial de la totalidad de centros artesanales, pero sea suficiente su citación como para dar buena cuenta de la exponencial envergadura que ostenta el bagaje histórico-artístico de la cerámica granadina. A continuación, se procederá a un análisis más minucioso y detallado de Alfarería Blas Casares – Hermanos Casares S.L. y Cerámicas Viceira, las cuales han sido seleccionadas para mostrar el carácter dual de la alfarería local pues, mientras que la primera representa la corriente más enfocada hacia la producción de piezas domésticas, la segunda es reflejo de la vertiente de la cerámica arquitectónica y está ligada a la azulejería de ascendencia nazarí.

4.2.1. Alfarería Blas Casares – Hermanos Casares S.L.

Fundada en 1941, se encuentra dirigida por los tres hermanos Casares Barbero (Blas Emilio, Roberto y Luis Fernando), quienes son la tercera generación propietaria del taller (Il. 7), desde que su abuelo lo instaurara como taller independiente. No obstante, aunque no se puede establecer una cronología exacta, mínimo se consideran como la quinta generación documentada de una saga familiar de alfareros en Monachil pues, según relatan ellos mismos (Morales, 2022), su tatarabuelo trabajó para otros negocios de ollería del pueblo, así como su bisabuelo en la década de 1930 ya hacía restauraciones de iglesias y conventos, por medio de la elaboración de tejas, ladrillos y celosías. Además, sostienen que dichos encargos fueron el germen de una nueva concepción del oficio alfarero, ya que le permitieron a su bisabuelo tener contacto con piezas y materiales con los que disfrutaba más e invertía menos energía, por lo que comenzó a desarrollar la cerámica tradicional granadina.



Il. 7. Portada de la tienda-taller de Hermanos Casares. Imagen de autoría propia.

De este modo, su padre, Blas Casares Morales³⁸, estuvo al frente del local desde los años 70 hasta su jubilación en el año 2000. Al provenir de una familia de tejeros, su formación en el torno se produjo junto a un maestro alfarero sevillano que su padre contrató en el taller, así como de la mano de artesanos de la familia Ruiz, procedentes de Otura; al tiempo que, durante un tiempo, llegó a trabajar en la fábrica de Fajalauza. Como resultado, la orientación del taller familiar se consolidó en la cerámica de carácter doméstico, siguiendo las directrices de la técnica y la estética autóctona.



Il. 8. *Detalle de la mufla.* Imagen de autoría propia.

Por tanto, con el cambio de milenio, los tres hermanos tomaron las riendas del negocio de sus antecesores. Al igual que ellos, a modo de reflejo de un oficio cuyo conocimiento se traspasa de aprendices a maestros, a lo largo de los años 80, se formaron de manera autodidacta junto a su padre y al resto de trabajadores del taller, que normalmente procedían bien de la fábrica de San Isidro o de Fajalauza (Consejería de Empleo, Empresa y Trabajo Autónomo [Consejería de Empleo], s.f.). De hecho, Casares Barbero³⁹ matiza que en Granada lo que existen son escuelas de cerámica y de vidrio, pero se percibe la ausencia de una educación intrínseca en alfarería granadina:

[En la Escuela de Artes y Oficios de Granada] Uno de mis hermanos [Luis Fernando] hizo pintura y el otro hizo cerámica [Blas Emilio], pero ellos iban con dieciséis años a la escuela de cerámica y sabían más que los profesores. Eso es un problema que persiste actualmente y que no se ha solucionado, que es integrar el conocimiento tradicional con una enseñanza formalizada.

³⁸Conviene advertir que, a pesar de contar con el apellido Morales, su vínculo con la familia Morales de Granada está muy diluido pues, como se ha señalado, es descendiente de una rama genealógica asentada desde varias generaciones en Monachil.

³⁹A menos que se detalle expresamente el nombre, siempre que se mencionen estos apellidos será en alusión a Roberto, pues ha sido a quien se ha entrevistado en el transcurso de esta investigación.

Asimismo, en el taller de los hermanos Casares, en la máxima medida de lo posible, la producción mantiene la línea tradicional de elaboración de la loza local⁴⁰. En este sentido, Casares Barbero se autodefine como «una parte clásica»⁴¹, pues pretenden reflejar la esencia histórica de la cerámica granadina en sus creaciones⁴², ya que ello les dota de identidad y significado. Por esta razón, el sistema de fabricación de las piezas es absolutamente artesanal en aras de buscar la unicidad de cada obra, en tanto que cada una cuenta con sus particularidades intrínsecas (forma, tipología, dimensiones, ornamentación, etc.).

A continuación, la técnica que siguen es la del bizcochado porque, con respecto a la monococción, el doble horneado ofrece unos resultados de mayor dureza. De esta forma, si bien es cierto que el prototípico horno árabe ha sido reemplazado por una mufla de gas y otra eléctrica (Il. 8) para un mayor control de la temperatura a lo largo del proceso (Consejería de Empleo, s.f.), que puede llegar a alcanzar unos 1.000°C aproximadamente, la primera cocción sirve para consolidar la estructura del objeto y, tras haber sido esmaltado manualmente (Il. 9), la segunda garantiza



Il. 9. Detalle de la zona de esmaltado y pintado. Imagen de autoría propia.

⁴⁰Por lo que respecta a la cerámica de reminiscencia nazarí, Casares Barbero asevera que, en su taller, se trabaja muy poco, siendo quizás lo más destacable algunas lacerías y diseños extraídos de la técnica de la cuerda seca.

⁴¹En relación con este asunto, Blas Emilio (Aquí la Tierra, 2018, 0min34s) señala: “Solamente trabajamos con los dedos y de herramientas solamente tenemos una caña y un hilo para cortar. La materia prima la preparamos también nosotros: tierra de olivo, que no tiene chinós y una humedad del 25-26% y todavía muy homogénea y compactada, que es la que llevamos utilizando desde hace cuatro generaciones”. Asimismo, en lo referido a la duración del proceso de modelado y torneado de la pieza, indica: “hay que dejar veinticuatro horas de espera, vigilar que no se seque, usar otros diez minutos en la base, volver a esperar dos o tres días, hacer el asa, pegarla... En total, dedicamos unos quince días en desarrollar cada pieza” (Morales, 2022).

⁴²Con este propósito, Casares Barbero subraya el origen «preeminentemente barroco» de la cerámica granadina frente a la habitual denominación como «árabe», ya que las primeras piezas datan entre los siglos XVI y XVII.

la fijación de los pigmentos y de la decoración en su superficie.

Por otra parte, los hermanos Casares buscan acometer una labor de investigación a través de su producción de cerámica (Il. 10) pues, en especial, tratan de recuperar motivos decorativos⁴³ y los modelos propios de las piezas más antiguas (cántaro de asa alta de los siglos XVI y XVII, quesera del XVIII, maceteros del Generalife, botija tornada,



Il. 10. Detalle de una estantería con distintas piezas, entre las que se hallan botijas tornadas y cántaros de asa alta, entre otras. Imagen de autoría propia.

etc.). Incluso, cabe señalar que, al margen de la tradición granadina *per se*, han desarrollado una serie de reproducciones de objetos de alfarería de época argárica (1.800 a.C. aprox.) hallados en el Cerro de la Encina de Monachil para una exposición permanente en la oficina de turismo local, las cuales se constituyen como un relevante caso de estudio arqueológico de la cerámica. Al mismo tiempo, han

llevado a cabo numerosas restauraciones de edificios históricos granadinos, como es el caso de la techumbre y cúpula de la iglesia de San Juan de Dios y del monasterio de San Jerónimo (Consejería de Empleo, s.f.).

Por lo que respecta a las ventas, Casares Barbero reconoce que, probablemente, se dan más fuera de Granada que a nivel local, aunque, más o menos, andan equiparadas al 50%. En contrapartida, las ventas al cliente internacional son mucho más reducidas ya que, si bien el taller cuenta con una considerable demanda, los propios hermanos Casares no se muestran demasiado partidarios del comercio al exterior por toda la complejidad que requiere el proceso de envío. También, cabe indicar que, por fortuna, la llegada de la pandemia del covid-19 no supuso demasiados inconvenientes para su negocio, gracias a la solicitud de las ayudas económicas pertinentes en su momento.

⁴³No obstante, conviene señalar que Casares Barbero incide en el hecho de que, cuando se pretenden realizar asociaciones y atribuciones a los motivos florales, se tratan de interpretaciones muy libres y sin una definición precisa, pues los ceramistas del pasado no debieron reparar en el tipo de planta que estaban ejecutando: “Unos dicen que son rosas, otros dicen que son las flores de la adormidera y otros dicen que son las flores de un cardo borriquero”.

A su vez, en cuanto al consumo por franjas de edad, se percibe un problema con los perfiles de clientes situados entre los treinta y los sesenta años, pues apenas valoran el producto tradicional y muestran una actitud crítica hacia sus precios. Por el contrario, los mayores de cincuenta y cinco años sí aprecian la calidad artesanal, así como las personas menores de treinta años lo cual, según Casares Barbero, se puede achacar a una mayor cultura con respecto a su generación precedente y, además, tal y como declara su hermano Blas Emilio, a una mayor conciencia de sostenibilidad con el medio ambiente debido al carácter duradero de la cerámica: “Antes solía gustar a personas de cincuenta años en adelante, pero ahora está pasando algo muy curioso. Los más jóvenes están dándole valor porque prefieren beber el agua en jarra o en vaso de cerámica y no recurrir a los plásticos, que son más contaminantes” (Morales, 2022).

Paralelamente, aparte del ámbito productivo, los hermanos Casares intentan compaginar su trabajo en el taller con un conjunto de acciones en pro de favorecer la difusión del oficio alfarero y del patrimonio granadino en su globalidad. Así pues, hay que destacar que, al situarse dentro de los límites del Parque Natural de Sierra Nevada, tratan de contribuir a la puesta en valor de su entorno natural más cercano; así como, por otro lado, colaboran con el Proyecto REDALH, impulsado desde el Patronato de la Alhambra y del Generalife, en el catálogo de recursos artesanales ligados con la arquitectura en la provincia de Granada (Consejería de Empleo, s.f.). Además, en 2014, participaron en los Días Europeos de la Artesanía, con el objeto de dotar de divulgación a la ollería de Monachil. A su vez, los tres hermanos han sido nombrados como «maestros artesanos» (Blas Emilio en 2016; Roberto y Luis Fernando en 2021), al tiempo que, en 2017, su taller recibió la distinción de «Punto de Interés Artesanal» por parte de la Junta de Andalucía: “No es tanto el beneficio económico, que evidentemente se trabaja para ello, sino que hay otros reconocimientos, pues se trata de buscar la satisfacción personal y verse uno reconocido”.

Finalmente, en lo relativo al contexto de las colecciones museísticas, cabe señalar que existen piezas del taller repartidas por distintos museos de la geografía española⁴⁴. En esta línea, los dos casos más relevantes serían los del Museo del Cántaro en Valoria la

⁴⁴El propio Casares Barbero confiesa que no poseen una constancia exacta de todas las obras susceptibles de estar en fondos museísticos o colecciones privadas: “En Cataluña, tenemos un par de piezas, que nosotros sepamos, porque luego viene gente que nos dice que en tal lugar han visto alguna y nos sorprenden”.

Buena (Valladolid) y el Museo José María Kaydeda en Oleiros (La Coruña); siendo el primero resultado del ímpetu coleccionista de Gabriel Calvo y Margarita Martínez, quienes habían logrado reunir una pieza de su abuelo, otra de su padre y otra de su hermano Blas Emilio. Al mismo tiempo, el segundo, según afirma Casares Barbero, cuenta con alrededor de veinte piezas de su taller ya que, desde hace más de dos décadas, se llevan presentando a la feria anual de estilo antiguo, llamada *Alfaroleiros*, y en donde ceden una pieza al museo del municipio gallego. Igualmente, han participado en diversas exposiciones, entre las cuales cabe citar la muestra itinerante *Artesanía con A de Andalucía*⁴⁵, compuesta de un total de 46 piezas, entre las que



Il. 11. Botija tornada presentada por Hnos. Casares a la exposición *Artesanía con A de Andalucía en el Centro Albayzín*. Imagen de autoría propia.

hay cinco en representación de cada provincia, más seis que han recibido una mención especial por su «gran calidad y representatividad de oficios» (Consejería de Empleo, 2023). Además, han presentado una botija o bombona tornada (Il. 11), constituida por doce cenefas horizontales, de las que predominan las dos centrales (una de granadas incluidas en un ramo y otra de ramos invertidos), separadas ambas por figuras triangulares.

4.2.2. Cerámicas Viceira



Il. 12. Portada de Cerámicas Viceira. Imagen de autoría propia.

Esta fábrica (Il. 12) fue fundada en Las Gabias en 1992 por José Manuel Viceira Povedano quien, desde su infancia, se ha dedicado a la elaboración de tejas y azulejos, a pesar de no pertenecer a ninguna saga familiar de artesanos preexistente en Granada. Así pues, según cuenta Viceira Muñoz, en sus

⁴⁵Dicha exposición comenzó el 2 de marzo de 2023 en Sevilla y está previsto que concluya el 12 de noviembre de 2023 en Almería, hallándose entre el 2 y 25 de junio en el Centro Albayzín de Granada. Se enmarca en la marca “Artesanía hecha en Andalucía” de la Junta de Andalucía que, al mismo tiempo, se incorpora dentro del III Plan Integral para el Fomento de la Artesanía 2019-2022, con el objeto de dotar a la artesanía andaluza de una imagen que la distinga e identifique su procedencia; promover la difusión y comercialización de la misma; y proteger y mantener el prestigio de los artesanos de Andalucía y de sus obras (Consejería de Empleo, 2023).

inicios, se formó en Vélez-Málaga donde, por entonces, abundaban los talleres de ollería. Posteriormente, empezó a trabajar en una sociedad artesanal de Las Gabias hasta que, en la década de 1980, decidió emprender su propio negocio de producción de ladrillos, que acabaría materializándose con la apertura de la actual fábrica hace ya 31 años. Asimismo, un hito esencial en su trayectoria profesional fue el contacto con Isidro Ruiz Muros (1936), a raíz de su colaboración en la realización de los elementos constructivos (1,6 millones de ladrillos y más de 4.500 m² de loza de barro para los suelos) para la edificación de la réplica de la Alhambra en Riad⁴⁶, por encargo del príncipe saudí Abdelaziz Bin Fahd, entre 1999 y 2003 (M.V., 2021). De hecho, el propio Ruiz Muros define el vínculo con Viceira de la siguiente manera: “Esa fábrica fue una de las que se contrató para hacer los materiales de la réplica de La Alhambra, y nos unió la amistad” (Núñez, 2021a).

En este sentido, resulta preciso hacer un breve recorrido también por la trayectoria de Isidro Ruiz quien, junto a su hermano Manuel, desciende de una rama genealógica derivada de los Morales de Fajalauza, siendo primo-hermano de Cecilio Morales Moreno. Sus antepasados se mudaron a Otura en 1871 y abrieron un local de alfarería primero en la Placeta El Sol y, más adelante, en la Cuesta del Barranco, donde se asentó definitivamente el taller familiar, bajo el sello de Alfareros de Otura. Por tanto, a lo largo de su historia vital, los hermanos Ruiz Muros han sido los encargados de suministrar los materiales precisos para la restauración de múltiples edificios patrimoniales tanto de Granada (la Alhambra, el Cuarto Real de Santo Domingo, el Corral del Carbón, la Basílica de las Angustias, etc.) como del resto de Andalucía (la Mezquita de Córdoba, la Cartuja de Sevilla, la Catedral y el Sagrario de Málaga, el Monasterio de la Purísima Concepción de Almería, etc.) y del panorama nacional, como es el caso del Acueducto de Segovia (Núñez, 2021a).

Sin embargo, debido a su edad avanzada y a la muerte de su hermano Manuel, así como a la negación de sus hijas por continuar con la tradición alfarera, Isidro Ruiz decidió legar toda su fábrica a la heredera de José Manuel Viceira, Elisabeth Viceira Muñoz, quien se había estado educando con su padre en el oficio dentro del ámbito de la producción artesanal de ladrillo y actualmente ostenta la dirección de Cerámicas Viceira. De este

⁴⁶Viceira Muñoz señala que tal fue la proporción de este trabajo que, además, llegaron a tener que alquilar otra fábrica en Alhendín para poder abastecer tanto a dicha obra magna como al resto de encargos.

modo, la formación de Viceira Muñoz se enriqueció ya que, según ella misma afirma, le dio la oportunidad de conocer el contexto de la restauración arquitectónica y monumental con una mayor profundidad: “Llevaré ya unos veinticinco años ejerciendo con él la profesión, como si hubiéramos absorbido su sabiduría, que por muchos libros que haya no se puede llegar a aprender. De hecho, todavía sigue viniendo a la fábrica Isidro y, para cualquier duda que tenemos, él está aquí para apoyarnos”.

Así pues, si bien es cierto que la producción de Cerámicas Viceira está más enfocada en lo árabe y en la ornamentación arquitectónica que en la loza granadina de vajillería doméstica⁴⁷, el proceso de elaboración de las piezas sigue los métodos tradicionales lo más fidedignamente posible. De hecho, la propia Elisabeth explica que sus modelos están «sacados de inspiración de la Alhambra» puesto que, como restauradores de la ciudad palatina nazarí⁴⁸, procuran seguir las mismas técnicas de antaño. Ahora bien, en un planteamiento que desde Viceira definen como «neoartesanía», se pretende tomar dicha base material y técnica inspirada en la tradición para readaptarla en clave moderna en función de los requerimientos de los clientes (Núñez, 2021b):

Lo cierto es que estamos ahora mismo vendiendo mucho a arquitectos y decoradores porque la azulejería se ha puesto de moda, es decir, nosotros hemos adaptado lo que son los modelos antiguos geométricos de la Alhambra a nuevas tendencias de hoy en día, tanto en colores como en medidas; pues a lo mejor hay piezas en la Alhambra que son de 1cm y las hemos adaptado a los nuevos tiempos para que los albañiles puedan llegar a colocarlas con más facilidades. Somos productores en el sentido de que nos adaptamos a todo tipo de medidas. De eso se trata, de adaptarse a las nuevas ideas y proyectos, que es lo que se demanda, no una fabricación a lo grande que no se puede adaptar. Nosotros al ser artesanales, en ese sentido, nos ha venido muy bien porque nos podemos adaptar.⁴⁹

⁴⁷En palabras de Viceira Muñoz: “Fajalauza no tenemos, creo que cada fábrica tiene una producción diferente. Nosotros, a lo mejor, granadino sí, hay gente que nos pide granadino y hacemos granadino como fábrica que somos. Pero nuestra prioridad está más en lo árabe”.

⁴⁸A este propósito, Viceira Muñoz presume de ser «los únicos que tenemos toda la colección de todas las olambrillas que hay en la Alhambra».

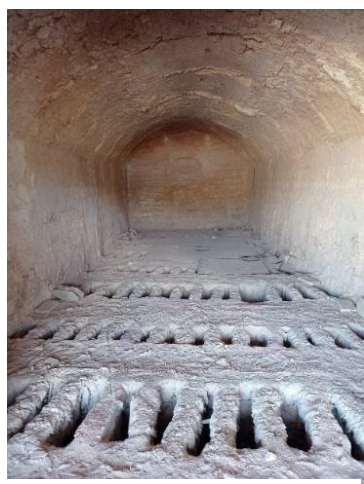
⁴⁹En dicha línea, Viceira Muñoz continúa haciendo alusión a su participación en la ornamentación de distintos locales comerciales de Granada, como es el caso del bar La Loca María o Moana Poké.

Por ello, cuentan con unas charcas (Il. 13) en las que se elabora el barro donde, a través de la intervención de un tractor, se tritura para ir produciendo la cantidad necesaria para las piezas. A continuación, el barro se aplica en distintos moldes para generar las formas geométricas y, mediante unas planchas, se dividen en láminas. De esta manera, todo el proceso de diseño de las obras de cerámica (azulejos, ladrillos, tejas, etc.) sigue un sistema completamente artesanal⁵⁰, con el fin de alcanzar objetos de la más alta calidad técnica y estética.



Il. 13. Detalle de una de las charcas donde se hace el barro. Imagen de autoría propia.

Asimismo, una vez que la obra ha sido modelada, se traslada a uno de los tres hornos árabes (Il. 14) que posee el taller. En ellos, las cocciones funcionan desde abajo,



Il. 14. Detalle del interior de uno de los hornos árabes. Imagen de autoría propia.

ya que el fuego sube y, en función del color que tenga este elemento, se sabe la temperatura que hay en el interior de los hornos. Además, cabe señalar que la combustión sigue un procedimiento tradicional a través de la quema de madera de derribo y orujo (hueso de aceituna), por lo que se configura como una metodología sostenible al tratarse de materias orgánicas: “Se trata de una producción artesanal y ecológica, pues esto es tierra, barro y vidrio como aquel que dice y, aparte, nosotros las cocciones que hacemos en barro son con leña y madera de derribo, junto con endocarpio o hueso de aceituna, por lo que la contaminación es cero”.

Sin embargo, en la actualidad, tan solo se mantiene un funcionamiento el horno más pequeño (Il. 15), ya que el nivel de producción ha disminuido a causa del problema medioambiental existente. Esto se debe a la expulsión de humos durante la fase de horneado, que hace que se compare a la fábrica con una «gran industria» al no existir un nivel intermedio relativo a la artesanía, por lo que se han de



Il. 15. Detalle del horno encendido. Imagen de autoría propia.

⁵⁰En relación con esta forma de hacer cerámica, Viceira Muñoz subraya su diferencia con respecto a otras fábricas, como Fajalauza, donde se toman azulejos industriales y se hace un esmalte «hecho a mano», mientras que allí en Las Gabias todo el proceso sigue una base artesanal.

afrontar unos impuestos demasiado elevados⁵¹, que no se ajustan a su categoría como oficio alfarero, lo que conlleva la inviabilidad de tener los tres hornos en marcha. De hecho, Viceira Muñoz asevera:

La Alhambra nos ha pedido recientemente 50.000 ladrillos y no les hemos podido servir porque no podemos encender los hornos; de modo que se debería tener más consideración con este tipo de negocios, que son antiguos y, aunque nos adaptemos a los nuevos tiempos, deben respaldarlos porque sino se van a ir perdiendo.

En cuanto al tema del esmaltado, según las necesidades específicas de las piezas, se emplean diversas tipologías de hornos (uno eléctrico, uno a gas y uno a gasoil), con el



Il. 16. Detalle de los ladrillos hechos manualmente.
Imagen de autoría propia.

objeto de generar diferentes cocciones, que den como resultado distintos tonos de color y otros aspectos estéticos. De esta forma, la propietaria de la fábrica remarca su carácter inusual ya que, como se ha apuntado previamente, todo el proceso productivo se asienta sobre una base artesanal (Il. 16), lo cual se constituye como un matiz diferenciador con respecto al resto de talleres tanto granadinos como andaluces⁵²:

Se trata de adaptar el tamaño, el color y las nuevas formas de geometría a los clientes porque tenemos nuestras formulaciones propias. Sin embargo, hoy en día, la gente que empieza a

⁵¹De hecho, ante las exigencias económicas que se les imponen por su categorización como «gran industria», se contempla la posibilidad del traslado de la fábrica a una nave en el polígono de Escúzar en un futuro.

⁵²En este sentido, Viceira Muñoz vuelve a señalar su distinción con respecto a otras fábricas alfareras, en tanto que reivindica que ellos producen «como se hacía antiguamente» mientras que, por ejemplo, Fajalauza, que en tiempos pretéritos abarcaba cualquier tipología (ladrillos, baldosas, tejas, azulejos, etc.), ha ido disminuyendo su ámbito de aplicación hasta reducirse, principalmente, a lo que es la «pintura granadina». Sin embargo, en Cerámicas Viceira, prosiguen con una producción multidisciplinar en aras de contar con la capacidad de hacer frente a cualquier encargo artesanal, de modo que se pueda intervenir tanto en la restauración de la techumbre de la Catedral de Jaén (2019), donde se tuvo que reconstruir la cubierta que había antiguamente mediante el uso de moldes de madera y la reproducción de los mismos pigmentos, como en el Seminario Diocesano de Málaga (2014-2015), para el que se debieron realizar en torno a 20.000m de azulejería.

dedicarse a esto va a las fábricas de esmaltes y les encasillan a trabajar con un solo color, por lo que no saben hacer formulaciones ni trabajar con más colores, por lo que gente profesional en ese sentido apenas hay, se pueden contar con los dedos.

Por último, Viceira Muñoz remarca la importancia de su presencia en el medio digital pues, gracias a Internet y a las redes sociales, han logrado ampliar el abanico de su demanda comercial hacia los consumidores internacionales. Es más, tal ha sido su nivel de impacto que, a día de hoy, en torno al 80%, sus clientes son de origen extranjero, así como cuentan con colaboraciones en proyectos a nivel europeo, como es el caso de la empresa londinense Tile Desire, la cual ha llevado a cabo una línea de trabajo inspirada tanto en la azulejería nazarí como en otras artesanías andaluzas. En consecuencia, los efectos del covid-19 para esta fábrica han sido muy reducidos ya que, durante la etapa del confinamiento, fueron capaces de continuar con su producción al contar con encargos, especialmente del exterior: “Al estar abiertos al mundo, pudimos seguir produciendo”.

4.3. Reinventar la tradición: proyectos de difusión artística y nuevas visiones estéticas

4.3.1. La difusión y educación de las artes tradicionales en Granada

Ante la citada actitud de resiliencia de los talleres más tradicionales, que tratan de luchar contra marea por mantener su actividad productiva, en los últimos años, se está produciendo una incipiente reivindicación de las artes tradicionales desde los propios círculos artísticos y docentes. Por ello, el panorama artístico granadino actual es consecuencia, en buena medida, de una significativa puesta en valor de lo artesanal y lo local, promulgada a través de la acción de distintas asociaciones e instituciones formativas a nivel provincial.

De este modo, cabe señalar al Colectivo de Ceramistas de Granada (COCER), cuyo origen se remonta a la celebración de la exposición *Encuentros Cerámica Contemporánea* (2017) en el Centro Cultural Gran Capitán que, en palabras de su comisaria Paloma Abellán (Ruiz Ruiz, 2017), supuso un hito «histórico» al presentar una muestra a modo de simbiosis entre la obra de los ceramistas contemporáneos consagrados (Agustín y M.^a José Morales Jiménez, Antonio Martínez, Esperanza Romero, Agustín Ruiz de Almodóvar y Eulalia Ariza) y la de una nueva generación emergente de creadores

(Mercedes Lirola, Miguel Ángel Lorente, Cecilia Punzo, Raúl Castillo, Lucía Díaz, Rogelio Enríquez, etc.) que, en total, sumaban hasta diecisiete participantes. Por ende, aquella síntesis entre los «antiguos» y los «modernos» dio lugar a la configuración del COCER como una agrupación, que cuenta con unos cuarenta afiliados en la actualidad, en pro de la revalorización de la cerámica, tanto contemporánea como tradicional.

Además, han desarrollado distintas categorías de eventos, como *masterclass* y festivales, las primeras con el objeto de impulsar la transferencia del conocimiento alfarero en un contexto especializado y las segundas como una forma de aproximación de los talleres de los ceramistas al público general y de divulgación de su medio de expresión. A su vez, en 2022, impulsaron las exposiciones temporales *Cerámica Contemporánea Utilitaria*⁵³, acaecida en el Centro de Artesanos Municipal “El Gallo” del Albaicín entre el 1 y el 30 de abril, y *Alfareros del Arrabal*⁵⁴, organizada en el Cuarto Real de Santo Domingo entre el 18 de mayo y el 19 de junio. De esta forma, todas estas actividades suponen un nuevo encauzamiento de la asociación tras su paralización a causa de la pandemia del covid-19, tal y como asegura Mercedes Lirola: “Nos estamos recuperando poco a poco, nos hemos vuelto a reactivar con la colaboración entre todos nuestros compañeros” (En Clase Educación y Cultura, 2022b).

Por otra parte, en un plano más multidisciplinar que abarca las distintas ramas de las artes decorativas (bisutería, carpintería, textil, metalurgia, etc.), resulta preciso destacar la Asociación Granada Artesana que, tal y como se especifica en su *Manifiesto*, se constituye como una nueva iniciativa para respaldar los oficios tradicionales de la provincia a través de la articulación de una «marca de la artesanía de Granada», con el fin de incentivar su difusión mediante una hibridación entre gestión institucional, formación profesional y digitalización. Incluso, desde su sede en el Centro Artesanal Albaycín “El Gallo”, se pretende garantizar la divulgación de las obras artísticas, por medio de la creación de un espacio expositivo *ex profeso* para la producción artesanal (Granada Artesana, s.f.).

⁵³Esperanza Romero la define de la siguiente manera: “Una gran dosis de diseño, en casi todos los participantes, y una gran dosis de artesanía” (En Clase Educación y Cultura, 2022a).

⁵⁴En este caso, Romero la considera una muestra esencial: “Para visualizar lo que se hace en los talleres, cerrados entre cuatro paredes, pero donde la imaginación da para mucho” (En Clase Educación y Cultura, 2022b).

Asimismo, desde su inauguración en 2001, la Escuela de Formación en Artesanía, Restauración y Rehabilitación del Patrimonio Histórico, Artístico y Cultural Albayzín, más conocida como «Centro Albayzín», con sede en el antiguo convento de Santa Inés de la Placeta de la Concepción, en pleno corazón del barrio de Axares, se constituye como epicentro de «dinamización» entre profesionales, empresas y organismos relativos al ámbito de la artesanía tradicional y la restauración del patrimonio tanto a nivel local como autonómico y nacional⁵⁵. Además, desde 2015, se integra en la Red de Escuelas de Formación Profesional para el Empleo del Servicio Andaluz de Empleo de la Junta de Andalucía, así



Il. 17. Dibujo del motivo de la granada realizado por un alumno/a NEAE [dibujo]. Granada: Centro Albayzín. ©Noemí Flores Garro.



Il. 18. Relieve modelado con el motivo de la granada realizado por un alumno/a NEAE [relieve]. Granada: Centro Albayzín. ©Noemí Flores Garro.

como en 2020 se le concedió la categoría de excelencia de Centro de Referencia Nacional (CRN) en las siguientes especialidades: Artesanía Tradicional; Recuperación, Reparación y Mantenimiento Artísticos; Fabricación y Mantenimiento de Instrumentos Musicales; y Vidrio y Cerámica Artesanal. Por tanto, como CRN, su finalidad básica es la difusión de la artesanía a través de la formación, innovación, investigación, promoción, fomento del empleo y la organización de actividades; con el objeto de incentivar la atracción por las artes tradicionales entre los diferentes sectores de la sociedad (Servicio Andaluz de Empleo, 2021).

En este sentido, una iniciativa de notable singularidad es la llevada a cabo en mayo de 2023 por Noemí Flores Garro, artista y profesora del Centro Albayzín, quien, en aras de una mayor inclusión, ha tratado de aproximar la cerámica tradicional granadina a su alumnado con necesidades específicas (NEAE). Así pues, desde una perspectiva del diseño, han llevado a cabo una serie de dibujos sobre el motivo prototípico de la granada

⁵⁵A su vez, a nivel nacional, conviene hacer una breve alusión a la Escuela de Organización Industrial (EOI) – Fundesarte que, desde 1981, se constituye como: “Organización de referencia en la promoción y el desarrollo de las empresas artesanas españolas con el mandato de poner en valor y comunicar la calidad del producto artesano y la sostenibilidad de sus procesos de elaboración” (García López, 2021b: 22).

(Il. 17); al tiempo que, en lo relativo al ámbito del modelado, han desarrollado unos relieves también con la figura de dicha fruta (Il. 18).

Paralelamente, en enero de 2021, mediante un convenio con el CRN Albayzín, se creó la Cátedra de Innovación en Artesanía, Diseño y Arte Contemporáneo por la Universidad de Granada⁵⁶, bajo la dirección de la Dra. Ana García López, Profesora Titular del Departamento de Dibujo; con el objetivo principal de «liderar acciones que aporten un gran nutriente de innovación al sector artesano, en transferencia del conocimiento y en I+D». De este modo, en lo relativo a la colaboración del Centro Albayzín con la UGR a través de la cátedra, García López (2021a: 53) señala:

El CRN de Artesanía tiene entre sus funciones: observar y analizar, a nivel estatal, la evolución de los sectores productivos, para adecuar la oferta de formación a las necesidades del mercado de trabajo; elaborar contenidos, metodologías y materiales didácticos, fomentar la investigación, innovación y desarrollo de la formación; observar y analizar la evolución de las bases científicas y tecnológicas relacionadas con los procesos de formación o con el sector de referencia; así como participar en programas e iniciativas internacionales en su ámbito de actuación; todas ellas funciones que se corresponden estrechamente con los fines de la Universidad de Granada directamente relacionados con la artesanía⁵⁷.

Igualmente, otra institución educativa que ha sido clave históricamente, y lo sigue siendo hoy en día en la formación de profesionales tanto en las artes tradicionales como en el diseño gráfico, es la Escuela de Arte José Val del Omar de Granada⁵⁸ (Il. 19) que,

⁵⁶Las raíces de la Cátedra se retrotraen al año 2007, cuando se comenzó a desarrollar una línea de investigación que aspiraba a conectar el patrimonio con las nuevas tecnologías para abordar «estrategias de impulso, comunicación, predicción y salvaguarda de este»; lo cual a la postre llevó a la configuración del UGR ArtLab Laboratorio de Innovación Artesanal y Diseño contemporáneo, así como a la organización de los encuentros A+D+A (Artesanía + Diseño + Arte) en 2018 y 2020 (García López, 2021a: 51).

⁵⁷Con tales fines, la cátedra aspira a ser una «incubadora» de proyectos donde, en una acción de retroalimentación, investigadores procedentes de distintas ramas del conocimiento puedan aportar y nutrir al sector de la artesanía de un «corpus teórico y práctico»: “Bajo la estructura de la cátedra, la UGR y el CRN asumen el desafío de establecer una simbiosis productiva que abarca una enorme cantidad de líneas de investigación (desde la robótica a la Inteligencia Artificial, desde el eco-diseño al marketing emocional y desde las técnicas de mercado a la transición a la economía circular)” (García López, 2021b: 19).

⁵⁸Conocida a lo largo del siglo XX como Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, en sus aulas, se ha formado un prestigioso elenco de personalidades; entre las que cabe destacar algunos de los más afamados artistas plásticos granadinos de la contemporaneidad, tales como José Guerrero o Antonio Cano Correa, y, sobre todo, en lo que compete a la presente investigación, tanto históricos como actuales maestros

ubicada en la calle Gracia desde 1919, cuenta con unos orígenes que se remontan hasta 1849, con la creación de la Escuela de Dibujo, ligada a la Real Academia de Bellas Artes de Granada. En este sentido, Manuel Gómez-Moreno González (1834-1918) será uno de los principales promotores de la reestructuración del centro como «Escuela Elemental de Industria y Bellas Artes» a «Escuela Superior de Artes Industriales», certificada a través de la Real Orden de Junio de 1902, por lo que ello supondrá una hibridación de sus enseñanzas entre las disciplinas tradicionales y las incipientes materias tecnológicas derivadas del diseño industrial. Posteriormente, sufrirá una nueva transformación en su organigrama didáctico y docente con el llamado «Plan de 1963» lo cual, *grosso modo*, significará la adopción de un sistema de educación integral de profesionales que, paulatinamente, dejaban de ser artesanos y se convertían en diseñadores. De este modo, en el presente, aunque renovada y actualizada a los nuevos tiempos, la Escuela de Arte José Val del Omar mantiene su esencia histórica: “de cualquier forma en ese empeño nos mantenemos, considerando útil nuestra presencia, luchando por un concepto equilibrado y útil del diseño, innovando” (Escuela de Arte de Granada, s.f.).



Il. 19. Fachada de la Escuela de Arte José Val del Omar [arquitectura]. Granada. Imagen de autoría propia.

4.3.2. La reinterpretación de la tradición granadina en la contemporaneidad artística

A pesar de las numerosas vicisitudes que afronta la cerámica granadina hoy en día, su vasto legado histórico-cultural es innegable y, en consecuencia, no pasa desapercibido en los ámbitos de producción artística contemporánea⁵⁹. Por ello, ya sea desde el propio oficio alfarero como desde otras disciplinas plásticas, en los últimos años,

ceramistas: Agustín Morales Alguacil, Cecilio Morales Moreno, Agustín Morales Jiménez, Blas Emilio Casares Barbero, etc.

⁵⁹A este propósito, la ilustradora Olalla Ruiz (comunicación personal, 30 de mayo de 2023) declara: “Forma parte de la idiosincrasia de la ciudad, tiene un estilo que la hace única y propia de Granada, distinta a los estilos de otros lugares. Además, sigue formando parte del día a día y su uso, tanto el tradicional como adaptado a productos más modernos, sigue utilizándose hoy”.

se está llevando a cabo una importante labor de renovación tanto de las técnicas como de los motivos granadinos, con el objeto de contribuir a una nueva forma de percibir y sentir la loza local⁶⁰. De hecho, tal y como asegura Morales Jiménez, «ahora mismo está en boga la cerámica tradicional», por lo que a ello resulta inherente su incipiente auge en la órbita creativa, ya que «todo el mundo quiere ponerle granadas y pajarillos a todo».

Así pues, precisamente, el ámbito de la cerámica se configura como una de las disciplinas en las que más se haya trabajado en este sentido en tiempos recientes. Esto ha



Il. 20. Robles, Ana. *Vajilla de estampación nazari* [Imagen adjunta] [Publicación de estado]. Facebook, 13 de diciembre de 2018. https://www.facebook.com/1166063710193342/photos/vajilla-estampaci%C3%B3n-nazar%C3%ADnazari-vajilla-tableware-ceramica-ceramic-ceramicart-c/1494132990719744/?locale=zh_CN&paipv=0&eav=AfY1TgRGD-aFZxPkv13K8d88ge19J1PBaUFqx0KoE2NGQDNae_CxCxD2ume5xQpmpIc&_rdr [Consultada el 28-06-2023]

llevado a la aparición de creadores inspirados en la tradición más puramente clásica, así como, por otro lado, aquellos que buscan una reformulación de su concepto artístico a través de la definición de una cerámica más contemporánea y rupturista en aras de experimentar con nuevas dinámicas y horizontes; aunque también hay quienes sintetizan ambas tendencias en paralelo en el conjunto de su obra, pudiendo servir de referente paradigmático el caso de Agustín Morales Jiménez. A partir de esta doble vertiente, se puede observar cómo, desde la órbita artística, existe una profunda actividad de asimilación y reinterpretación del sustrato cultural que representa la alfarería granadina.

⁶⁰En esta línea, Carnicero Ruiz afirma: “Pienso que ese tratamiento tan elemental, tan sencillo de la Fajalauza, es algo que ahora nos gusta y tiene un eco en un pensamiento más contemporáneo. Se me vienen a la mente, incluso, producciones de artistas contemporáneos que han tomado como referencia los diseños de la cerámica granadina” (Coca, 2021).

Entre los ceramistas inspirados en la tradición granadina⁶¹, cabría señalar el caso de Ana Robles⁶², más conocida como «Ana Maro», quien, bajo un sello de modernidad, ha elaborado diseños de vajillería basados en el uso del pigmento azul cobalto sobre esmaltado blanco de la alfarería histórica, aplicándolo en la proyección de motivos geométricos heredados de la iconografía nazarí. Asimismo, otro ejemplo lo constituye *Sioké Cerámica*, un proyecto colectivo de distintos artistas desarrollado entre 2012 y 2016, entre los que se hallaba Andrea Martorana, cuya trayectoria profesional arrancó con dicha iniciativa, donde, entre otros asuntos, se pretendía aplicar nuevamente tanto los motivos tradicionales como la geometría y los atauriques hispanomusulmanes a una idea de cerámica decorativa y utilitaria de alta temperatura en sintonía con el concepto de la loza local; al tiempo que la figura de la granada fue empleada para la realización imanes de pasta refractaria blanca decorada con óxidos de hierro y cobalto a unos 1.250°C (Il. 21). De igual manera, si bien más enfocada en lo nazarí, Noemí Flores Garro ha desarrollado una serie de jabones artesanales inspiradas en los zócalos alhambrenos, así como los azulejos de «pajarita»⁶³.



Il. 21. Sioké Cerámica. *Cuenca inspirado en la cerámica tradicional granadina*. [Imagen adjunta] [Publicación de estado]. Facebook, 15 de julio de 2012. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=500562569968957&set=pb.100068703341928.-2207520000> [Consultada el 28-06-2023]

⁶¹Conviene advertir que, en muchos casos, se percibe una hibridación en la reinterpretación de la tradición granadina al combinar esta con las reminiscencias al arte nazarí o, incluso, la cerámica prehistórica de culturas como la argárica; en un reflejo de la síntesis de toda la evolución histórica que han marcado la alfarería local.

⁶²Ella misma asegura que la cerámica tradicional le ha inspirado profundamente pues, como granadina de nacimiento, la ha sentido muy próxima a ella a través de su presencia tanto en su hogar como en las casas de familiares: “La cerámica es mi forma de vida. [...] De siempre me han encantado los oficios tradicionales, los utensilios de siempre, los objetos que nos han acompañado generación tras generación. Encontré en la cerámica una forma de conectar conmigo, con quién soy y de dónde vengo” (A. Robles, comunicación personal, 19 de mayo de 2023).

⁶³Según la propia artista: “Intento trabajar con motivos nazaries o de patrimonio y darles un poco una vuelta para que tengan un concepto más actual, pero también trabajo otro tipo de piezas que no tienen nada que ver con el patrimonio” (N. Flores Garro, comunicación personal, 4 de mayo de 2023).

Por otra parte, hay que mencionar la situación de algunos ceramistas que, pese a no estar ligados a la provincia de Granada, han recurrido a la producción tradicional o a su revisión actualizada en alguna ocasión puntual. Este es el caso de Alfonso Góngora quien, siendo la sexta generación de una centenaria saga familiar de alfareros de la loza de Úbeda, por sus conexiones históricas con la tradición granadina⁶⁴, ha experimentado con ambas cerámicas en aras de estudiar las raíces que las unen; al tiempo que ha dotado a su fabricación artesanal de un enfoque renovado mediante la utilización de técnicas contemporáneas y el diseño de nuevas líneas al emplear gres, porcelana y alta temperatura (Alfonso Góngora, s.f.). Paralelamente, Antonio Flores Martínez, nombrado «maestro artesano» y su taller en Costacabana (Almería) «Punto de Interés Artesanal» por la Junta de Andalucía en 2012 y 2017 respectivamente, ha desarrollado una cerámica que él mismo define como «mediterránea» (Il. 22). En ella, trata de obtener unos productos



Il. 22. Flores Martínez, Antonio. *Piezas de artesanía «mediterránea»* [cerámica].
<https://www.aapal.org/artesanos-almeria/antonio-flores-martinez/> [Consultada el 27-07-2023]

basados en una significativa investigación sobre las técnicas antiguas de la región, desde las la cultura neolítica de Los Millares hasta lo andalusí, con las que, a su vez, trata de innovar mediante nuevos procedimientos en un ejercicio de síntesis entre tradición y modernidad: “Para mí, el futuro es seguir con mi trabajo, seguir enseñando y dar a conocer la importancia de este oficio, que es milenario y que de alguna forma no se pierda” (Historias de Luz, 2016).

⁶⁴A pesar de que, en la actualidad, la cerámica ubetense se caracteriza por el vidriado en verde, entre los siglos XVI y XVIII se dio en la localidad una cerámica hecha en azul sobre blanco: “La referencia escrita más antigua, de la que tenemos noticia actualmente, sobre la ejecución de cerámica blanca ubetense se encuentra en un contrato fechado en 1565, que hace alusión a la producción de dos medios hornos de este tipo de vajilla. La más moderna es de 1671, cuando el oficial de “loza blanca” Miguel Martínez se interesa por unas cargas sin vender en el pueblo de Montilla. Durante más de cien años se estuvo fabricando ininterrumpidamente vajilla estannífera en Úbeda, producción que pudo alcanzar con facilidad los inicios del siglo XVIII, lo mismo que pudo comenzar unos decenios antes de nuestra fecha de referencia. Y aunque esta vajilla blanca con frecuencia quedaba sin decorar, lo normal es que fuera asociada a labores de pintado (con distintos óxidos, el de cobalto entre ellos). Tenemos referencias textuales a la producción pintada en un par de documentos, fechados en 1576 y 1583” (Aníbal González et al., 2019: 17).

En lo relativo a la cerámica contemporánea, resulta preciso destacar la figura de Agustín Ruiz de Almodóvar quien, en un constante interés de la expresión de la soledad del «yo», ha desarrollado un arte con tendencia a la escultura rotunda y con cierto carácter arquitectónico, pues lo considera como un ejercicio de «interioridad» para reflexionar sobre el aislamiento vital de cada individuo⁶⁵ (Diario de un Ceramista, 2017b). Del mismo modo, Esperanza Romero, artista multidisciplinar y actual presidenta del COCER, también cuenta con una extensa trayectoria en el ámbito de la cerámica escultórica en un sentido meditativo existencial, pues pretende abordar «nuestra búsqueda constante de hacia dónde ir», ya que considera la evolución de su obra como un proceso de «renovación continua» hacia la consecución de su esencia individual⁶⁶ (Esperanza Romero, 2022).



Il. 23. Ruiz de Almodóvar, Agustín. (2021). *Muro o tapia* [escultura]. Granada: Corrala de Santiago, Exposición «Desde donde somos» [11 noviembre – 4 diciembre 2021]. <https://www.infoceramica.com/2021/11/exposicion-de-agustin-ruiz-de-almodovar-3/#prettyPhoto/2/> [Consultada el 27/06/2023]

Asimismo, en 2022, se llevó a cabo el *I Concurso Internacional de Escultura Cerámica de Granada “Quinta Alegre”*: Reinterpretar la cerámica granadina, auspiciado por la promotora inmobiliaria AEDAS Homes⁶⁷, a través del programa ConLasArtes, que se inscribe dentro de su Plan ESG 2021-2023, con el fin de acometer una labor ambiental (*Environmental*), social (*Social*) y de gobernanza (*Governance*),

⁶⁵El propio artista afirma: “Siempre estoy hablando del «yo» y de la soledad, ya que por muy acompañados que estemos, siempre estamos solos. Por eso, siempre hablo de los muros que nos dividen con el vecino, por lo que en las piezas quiero expresar que vivimos juntos, pero separados y aislados, de la soledad, que es algo intrínseco al ser humano” (Corrala de Santiago, 2021).

⁶⁶En esta suerte de progresión artística y vital, hace cinco años, Romero indicaba: “me encuentro en una fase nueva, en la que poco a poco ha habido una economía de formas, incluyendo elementos con referencias a etapas anteriores. Durante 15 años trabajé de forma figurativa. Las formas han evolucionado y se han ido desvaneciendo una referencia directa a algo reconocible, ahora me encuentro que estoy volviendo a formas más puras que se entrelazan, que tienen movimiento, son piezas polivalentes con distintas caras” (Diario de un Ceramista, 2017a).

⁶⁷A su vez, contó con la colaboración del Ayuntamiento de Granada, la Universidad de Granada y el COCER.

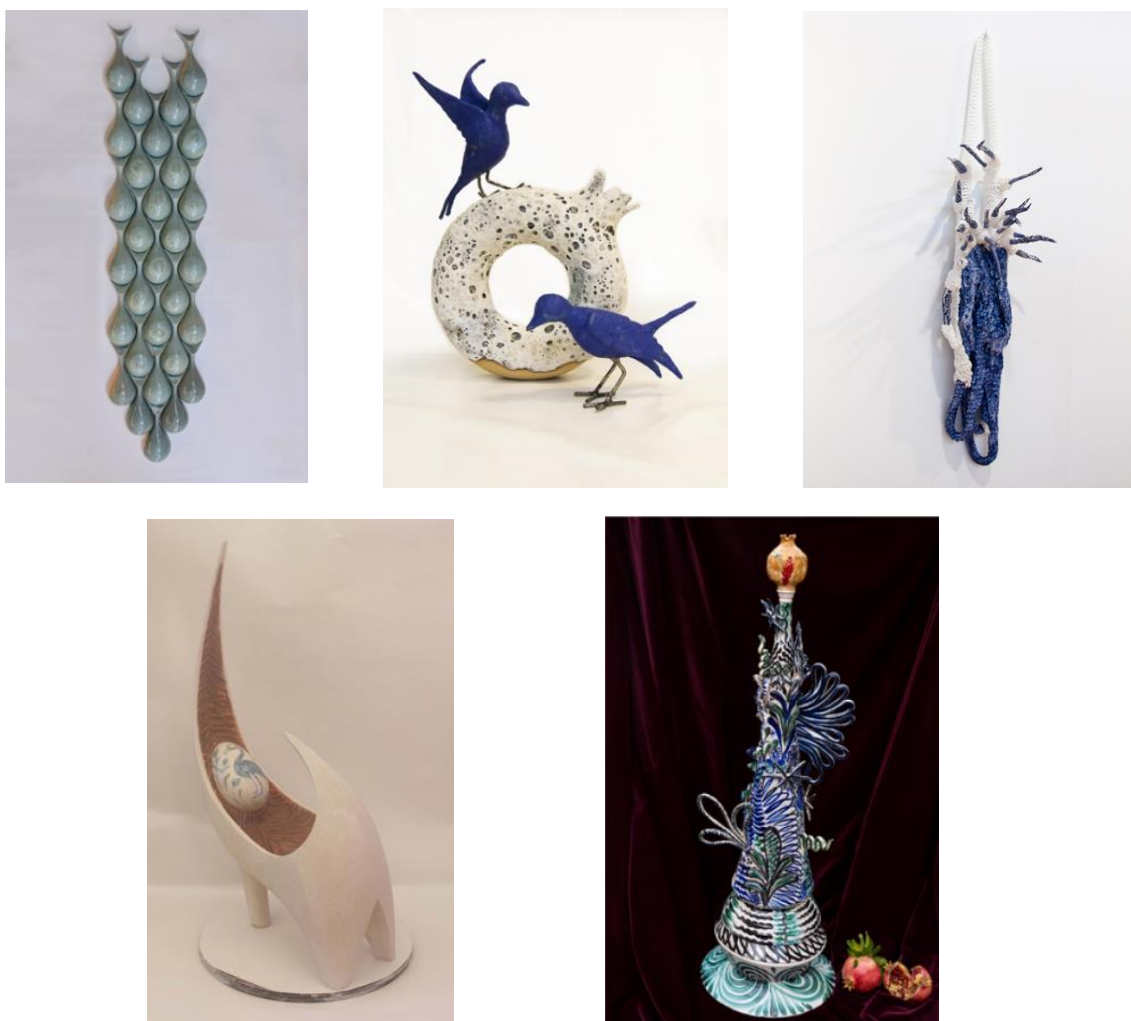
ligada a los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) de la ONU⁶⁸. Así pues, la obra ganadora resultó ser *Wu Wei* de Natalia Rojo Fernández (Il. 24) que, bajo dicho término chino procedente de la tradición taoísta que vendría a significar «no acción», «falta de acción» o «acción sin esfuerzo», pretendía incentivar en el espectador la búsqueda de su propia esencia en sintonía con la naturaleza; de ahí que, inspirándose en el arte nazarí, se trate de una composición escultórica de carácter geométrico que emula la fluidez del agua en movimiento.

Al mismo tiempo, en lo que respecta a otras piezas finalistas que entroncaban más con la tradición granadina, cabe hacer alusión a *La distorsión de la memoria* de Raúl Castillo Méndez donde, a través de una nueva conceptualización de los motivos de la cerámica local (aves y granada), aspira a construir una alegoría sobre el desvanecimiento de la identidad cultural en las sociedades del presente, a causa de la circulación acelerada, la instantaneidad o el nomadismo; lo cual deriva en una transmutación del sentido del pasado y la pérdida de los recuerdos colectivos que, de forma inequívoca, se asocia con la desaparición de los talleres históricos de los oficios artesanos⁶⁹. Por su parte, Francisco Javier Carrasco Molina concibió su *Mansha (Génesis en árabe)* como una pieza dotada de una sugerente simbología, al hacer alusión a la propia evolución de la loza local a lo largo del devenir de los siglos; por lo que proyectó una suerte de huevo o semilla (en cualquier caso, principios generadores de la fecundidad), decorado con el dibujo repintado en azul de una gacela (en referencia al *Jarrón de las Gacelas*, obra magna de la alfarería nazarí), que, al eclosionar, da lugar a un ave o una planta, respectivamente,

⁶⁸En este sentido, según señalan González Romojaro y Suárez Gisbert (2022: 2), director de AEDAS Homes y comisaria de la exposición realizada con las diez obras finalistas del concurso en el Palacio de Quinta Alegre de Granada, respectivamente, la posibilidad de realizar un concurso cuyo eje temático fuera la cerámica reunía aquellos objetivos que, desde la empresa inmobiliaria, se habían fijado: “la escultura cerámica nos habla de tradición granadina por excelencia, de siglos e historia. Se trata de un material sostenible, espíritu fundamental de nuestro programa. Asimismo, entendemos que es una manera de apoyar a los artesanos y nos permitía rendir un pequeño homenaje al maestro Cecilio Morales, recientemente fallecido”.

⁶⁹Castillo Méndez se inspira en la «teoría de la modernidad líquida» de Zygmunt Bauman (2000: 134), por la cual, a diferencia de la «modernidad sólida», que postulaba acerca de la duración eterna como el motor y el principio de toda acción, se entiende que el «corto plazo» ha reemplazado al «largo plazo» y ha convertido lo volátil, lo fluido y lo instantáneo en la base de la existencia de las sociedades occidentales.

los dos motivos por excelencia de la tradición granadina⁷⁰. Igualmente, Victoria Maldonado presentó *La lágrima y el pincho: escena 1* como una materialización y/o expansión tridimensional de los motivos ornamentales de la alfarería granadina; así como Juan Pablo Martínez Muñoz expuso *Sueño Lorquiano*, con el objeto de crear un «microcosmos surrealista» que diluyera los motivos de la cerámica en una composición cónica que, rematada por la granada, representara la búsqueda de lo infinito: “un divertimento para los sentidos, una celebración de la vida, del sabor de las granadas otoñales, del amor entre generaciones, como única vía para perdurar e intentar vislumbrar esa eternidad que nos cautiva y seduce” (González Romojaro y Suárez Gisbert, 2022: 13).



Il. 24. [De izquierda a derecha y de arriba abajo] Rojo Fernández, Natalia. *Wu Wei*; Castillo Méndez, Raúl. *La distorsión de la memoria*; Maldonado, Victoria. *La lágrima y el pincho: escena 1*; Carrasco Molina, Francisco Javier. *Mansha (Génesis en árabe)*; y Martínez Muñoz, Juan Pablo. *Sueño Lorquiano* [esculturas]. En González Romojaro, José María y Suárez Gisbert, Ana, I Concurso Internacional de Escultura Cerámica de Granada “Quinta Alegre”: Reinterpretar la

⁷⁰Con esta alegoría, se pretende reivindicar a la cerámica nazarí como madre engendradora de la loza granadina desarrollada posteriormente en época cristiana.

Por otra parte, entre el 23 de enero y el 21 de febrero de 2020, se llevó a cabo la exposición *Fajalauza 2020. De aquellos barro, estos lodos* en el Palacio del Almirante de la Universidad de Granada, que se configuró como una muestra para difundir el influjo de la tradición de la cerámica granadina en el arte contemporáneo a través de la participación de un conjunto de jóvenes artistas que buscaban aproximarse a ella mediante su modificación, interpretación y apropiación; con el fin último de plasmar el carácter vivo de la alfarería y su legado en la plástica del presente (Casa de Porras, 2020). Entre los distintos proyectos presentados, cabe señalar la instalación *Maquinaria para una alfarería postradicional* de Hodei Herreros Rodríguez (Il. 25), donde trata de reflexionar sobre la producción artística tradicional y su pervivencia en la actualidad, así como acerca de la visión desposeída que se les confiere a las antiguas piezas artesanales y de uso doméstico al impregnarse de un sentido estético o lúdico (Hodei Herreros, 2021); al tiempo que Manuel Senén Ruiz desarrolló un paño conformado por distintos fragmentos de cerámica, dispuestos sobre el suelo, que evocaban aquellos trozos que quedaban olvidados en los talleres (Manuel Senén, s.f.).



Il. 25. Herreros Rodríguez, Hodei. (2020). *Maquinaria para una alfarería postradicional* [instalacionismo]. Granada: Palacio del Almirante, Exposición «De aquellos barro, estos lodos» [23 enero – 21 febrero 2020]. <https://www.infoceramica.com/2021/11/exposicion-de-agustin-ruiz-de-almodovar-3/#prettyPhoto/2/> [Consultada el 28/06/2023]



Il. 26. López, Valeriano. (2006). *Paseo de la Bomba* [instalacionismo]. Granada: Palacio de los Condes de Gabia, Exposición «Granada en mano» [2006]. <https://valerianolopez.es/granada-de-mano/> [Consultada el 28-06-2023]

Siguiendo en la línea del instalacionismo, Valeriano López presentó la exposición *Granada de mano* (2006) en el Palacio de los Condes de Gabia de Granada, que se configuraba como un resultado de su estudio sobre las artes populares, como la cerámica y el empedrado granadinos. De este modo, se trataba de una muestra que, bajo el concepto marcadamente deconstructivo de «explosión», estaba cargada de un tono

crítico e irónico hacia la sociedad granadina y la necesaria destrucción para la construcción del cambio. Por ello, en la videoinstalación *Utopía*, los alumnos del Centro Albayzín llevaron a cabo un empedrado típico de la ciudad con una granada de mano en el centro en sustitución de la fruta que suele aparecer en ellos, así como también se proyectó un vídeo que mostraba en bucle el lanzamiento de piedras a la alberca del Patio de los Arrayanes de la Alhambra; a la vez que, en *Paseo de la Bomba* (Il. 26), gracias a la colaboración de los trabajadores de la fábrica de Fajalauza, intervino un espacio mediante la utilización de la cerámica tradicional donde, de nuevo, reemplaza el motivo de la granada por el arma homónima (Mazuecos, 2014: 89-91).

Paralelamente, otro caso de intervencionismo contemporáneo sobre la cerámica local lo representa el artista burgalés Fernando Renes. Así pues, para la exposición *Pintar imaginarios* (2017) en el Museo de Arte Contemporáneo de Genalguacil (Málaga)⁷¹, presentó una serie de lebrillos de loza granadina que se encargó de revestir bajo su propia estética pop-punk; introduciendo distintos tipos de mensajes que van desde frases lorquianas hasta reflexiones de carácter existencial y sociopolítico (Il. 27). Por ende, se trata de un nuevo ejemplo donde el artista asume un elemento tradicional y lo transforma para adaptarlo a su propio universo conceptual (Sotorrío, 2017).



Il. 27. Renes, Fernando. (2017). *Lebrillos* [instalacionismo]. Genalguacil (Málaga): Museo de Arte Contemporáneo, Exposición «Pintar imaginarios» [2017] <https://pueblomuseo.com/pintar-imaginarios/> [Consultada el

En lo referido al ámbito pictórico, resultan significativas de mención dos exposiciones llevadas a cabo en el Espacio Lavadero de Granada en 2022. Primero, entre el 1 de marzo y el 30 de abril, la artista peruano-estadounidense Stephanie del Carpio Torres, especializada en el retrato, presentó *Tras las murallas viejas* donde, a través de la pintura y el autorretrato, pretendía abordar el tema de la identidad mediante imágenes en

⁷¹Dicha iniciativa se inscribía en el marco del programa anual de Arte Vivo de la institución; al tiempo que contó con la colaboración con la artista Arancha Goyeneche, así como estuvo bajo el comisariado de Juan Francisco Rueda.



Il. 28. Bulatova, Rita. (2022). *Azul* [pintura]. Granada: Espacio Lavadero, Exposición «Azul» [1-31 de diciembre de 2022]. <https://espaciolavadero.com/exposicion/rita-sailor-azul/> [Consultada el 28-06-2023]

las que la escenografía arquitectónica y decorativa cobran protagonismo⁷²; por lo que, precisamente, en algunas de ellas recurre a la aplicación de zócalos de azulejos que sintetizan la geometría alhambreña con el azul de la tradición granadina (Espacio Lavadero, 2022a). Por otro lado, entre el 1 y el 31 diciembre, en colaboración con los artistas locales La Juanja Studio y Esther Sierra de Cárdenas, la artista multidisciplinar rusa Rita Bulatova, más conocida como «Rita Sailor», llevó a cabo la muestra *Azul* para culminar su estancia en la ciudad a través de una serie de acrílicos dotados de un notable acento expresionista que, salvando las distancias, podría remitir a la obra de artistas como Lucian Freud, cuyos fondos están dominados por granadas y motivos ondulantes en color azul, que se alternan con zonas en blanco, evocando a la cerámica tradicional⁷³ (Espacio Lavadero, 2022b).



Il. 29. Ruiz, Olalla. *León del Palacio de Muhammad V decorado con los motivos de la cerámica tradicional* [diseño]. Granada: Colección particular de Olalla Ruiz. ©Olalla Ruiz

Por lo que respecta a la ilustración, cabe nombrar la figura de la creadora toledana Olalla Ruiz, actualmente residente en Granada, quien ha realizado un proyecto de diseño gráfico basado en los leones de la fuente del Palacio de Muhammad V

⁷²Dicha temática sobre la identidad se constituye como un fenómeno recurrente a lo largo de su trayectoria artística pues, a través del autorretrato, trata de proyectar los problemas identitarios que le surgieron a sí misma en su condición de inmigrante latinoamericana en Estados Unidos; por lo que sus esfuerzos plásticos están focalizados en la cuestión sobre cómo se reconcilian las diferentes culturas en la enseñanza y, posteriormente, en la búsqueda de la identidad. Por esta razón, para ella, Granada representa un contexto sociocultural único ya que, como lugar de confluencia de distintas culturas y religiones con el transcurso de los siglos, le permite experimentar con los intensos patrones, colores y elementos ornamentales de la arquitectura mudéjar en aras de alcanzar nuevos horizontes plásticos (Espacio Lavadero, 2022a).

⁷³La propia artista declaraba: “Dado que los acrílicos son solo uno de los medios con los que trabajo, abordé mi última serie de lienzos como un desafío para mí mismo para romper con lo que puedo lograr en la fotografía. Llegué a cada lienzo libre de ideas preconcebidas, tratando de enseñarme a mí mismo a trabajar. en una escala mayor, optando por colores brillantes y formas simples, que captarían instantáneamente la atención del espectador” (Espacio Lavadero, 2022b).

de la Alhambra (Il. 29), en alguno de los cuales trata de poner en valor las artes tradicionales locales (cerámica, taracea, alicatados nazaríes, etc.), pues adapta sus diferentes estéticas y motivos a la piel de estos animales⁷⁴. Del mismo modo, el ilustrador Asís Percales ha reinterpretado los temas de la loza granadina en diseños para vajillería y textil (especialmente, alfombras); así como la acuarelista Lucía Miralles asume la herencia iconográfica de la tradición alfarera para adaptarla a sus composiciones contemporáneas.



Il. 30. Marín Montoya, Jorge. (2022). *Cartel de la Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Perdón y María Santísima de la Aurora del Albayzín Coronada para la Semana Santa 2022* [cartel].
<https://www.cope.es/emisoras/andalucia/granada-provincia/z> [Consultada el 27-06-2023]

Además, debido al fuerte vínculo identitario de la cerámica tradicional con la ciudad de Granada, no resulta extraño que asuma un destacado rol propagandístico al formar parte del repertorio visual colectivo. Este es el caso de *Granada mágica* del ilustrador ejidense Pablo Valverde, obra ganadora del concurso *Granada tiene tela* (2023), organizado por el diario local *Ideal* con el fin de decorar bolsas de tela que difundan una imagen cultural de la ciudad, donde el ave y la vegetación se encuentra presente en un *maremagnum* de referencias a la historia y al arte de Granada: “está Lorca, que me encanta retratarlo de manera minimalista. Están las manos del flamenco, Puerta Elvira, la Alhambra, uno de sus leones, que es algo que es muy difícil de ilustrar”⁷⁵ (Cabrero, 2023). Otro caso lo representa el cartel *Perdón y Aurora. Jueves Santo*

⁷⁴Según sus propias palabras, para ella, la inspiración en la tradición granadina es resultado de un significativo estudio previo de la misma: “Fue sobre todo observar y extraer los colores y motivos (vegetales, animales o pinceladas...) que utilizaba en los productos tradicionales para adaptarlos a mi producto y ver qué técnica de dibujo se acercaba mejor para captar la esencia, en este caso fue la tinta y la acuarela líquida” (O. Ruiz, comunicación personal, 30 de mayo de 2023).

⁷⁵Curiosamente, las otras dos obras finalistas del concurso, *Los 12 leones de la Alhambra* de Olalla Ruiz y *Siempre preferí Granada a Nueva York* de Laura Gil, representan otros dos compendios de alusiones a lo granadino y ambas comparten con la pieza de Valverde la presencia tanto de los motivos de la tradición de la loza local como de los zócalos teselados de la Alhambra, lo cual pone de manifiesto la importancia simbólica que representa la cerámica para la imagen de la ciudad. Igualmente, entre las 552 ilustraciones participantes, cabe señalar que un buen número han sido realizadas introduciendo las novedades técnicas y artísticas que ofrece el diseño digital, como es el caso de la propia obra ganadora.

2022, realizado en óleo sobre azulejo 60x80cm por Jorge Marín Montoya⁷⁶, con motivo de la Semana Santa de 2022, donde el rostro de la Virgen de la Aurora (Il. 30), titular de la hermandad homónima de la iglesia de San Miguel Bajo, queda sumergido entre los motivos ornamentales de la loza granadina, en tonos azul y verde sobre fondo blanco; siendo una evidente alusión simbólica al vínculo inherente entre la alfarería tradicional con la propia esencia del barrio del Albaicín, que ha sido su lugar de gestación durante siglos⁷⁷ (De la Chica, 2022). Del mismo modo, el grupo Manigua se constituye como un nuevo ejemplo a citar, en tanto que han sido los diseñadores del logo de la Fundación Fajalauza así como, en 2008, realizaron el cartel del LVII Festival Internacional de Música y Danza de Granada (Il. 31) en una síntesis de la estética de la tradición granadina.



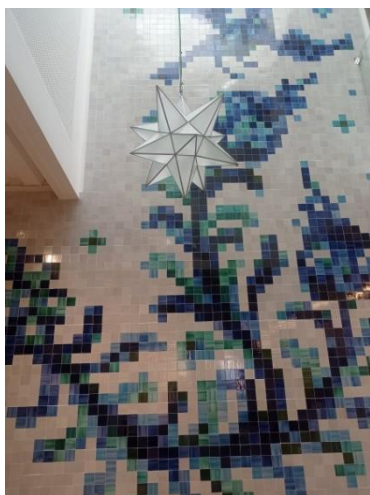
Il. 31. Manigua. (2008). *Cartel del 57 Festival Internacional de Música y Danza de Granada* [cartel] <https://www.elrincondeltrotamundos.com/2008/06/20/57-edicion-del-festival-de-musica-y-danza-de-granada/> [consultada el 28-06-2023]

A su vez, la estética de la cerámica tradicional ha sido asimilada en el ámbito de la ornamentación arquitectónica de edificios públicos, precisamente, en esa concepción de trasladar una idea asociativa de la cerámica como emblema distintivo de la ciudad⁷⁸. En este sentido, el Grupo Miguel Ruiz Jiménez, en colaboración con Campoabierto y El nido singular, llevó a cabo la realización de un mural para el Hostel Nut de Granada en 2018, constituido por más de 8.400 azulejos de 15x15cm, donde se ha tratado de llevar a

⁷⁶Asimismo, para la realización del soporte cerámico, se contó con la colaboración de José España Arco, dueño de Albayzín Cerámica.

⁷⁷En palabras de Encarna Ximénez, quien se encargó de realizar la presentación oficial del cartel, este es definido de la siguiente manera: “María Santísima se nos presenta rodeada de tallos, flores, granadas y un pajarillo que parece mirarla, el cual podría ser cualquiera que la observe y pueda quedar embelesado, y con el cual el autor reconoce que ha querido hacer un guiño a ese apodo cofrade de los «halcones». [...] Por tanto, la obra en sí quiere representar la Aurora como el centro del Albaicín porque todos tenemos que saber que ese pasado que tenemos del azulejo, de esa tradición que nos trajeron los musulmanes y que se han dedicado no solamente a esas labores en las casas, sino que es una costumbre habitual en las hermandades” (De la Chica, 2022).

⁷⁸Ello por no aludir a que cada uno de los rótulos de las calles granadinas cuentan con una decoración que emula los diseños de la cerámica.



Il. 32. Campoabierto Arquitectura y Ruiz Jiménez, Miguel. (2018). *Mural de motivos granadinos* [azulejería]. Granada: Hostel Nut. Imagen de autoría propia.

cabo una revisión y actualización vanguardista de los motivos de la cerámica tradicional, que se completa con la incorporación de los faroles granadinos a su alrededor (Il. 32). De esta forma, se pretende dar continuidad al uso tradicional de la cerámica como revestimiento constructivo, cuya práctica arraiga con los zócalos medievales de la Alhambra y otros edificios nazaríes, pasando por la aplicación de la tradición granadina a partir ya de la Edad Moderna (Campoabierto, 2019; Grupo MRJ, 2022). Por tanto, ello supone una síntesis de la tradición en aras de proyectar una imagen moderna de la misma, a través de una composición en la línea del *op art*, con el objeto de dotarla de difusión y conocimiento entre los huéspedes alojados en el local, tal y como asevera Fidel Garrido Carretero, arquitecto director de El nido singular:

Este encargo surge a raíz de otros proyectos que los promotores habían visto nuestros donde, de alguna manera, trabajábamos con temas relacionados con la identidad y recursos locales de nuestro patrimonio granadino. A partir de ahí, juega la forma un poco de intentar enfocar la cerámica tradicional y adaptarla a este establecimiento, un hostel abierto al público, que aspira a tener visitantes de todo el mundo (Coca, 2021).

Finalmente, el influjo de la tradición granadina ha llegado a hacerse eco en el ámbito de la moda donde, más allá de que grandes marcas como Zara Home⁷⁹, Loewe o El Corte Inglés hayan implementado recientemente su propia línea de vajillería basada en la alfarería local⁸⁰, cabe destacar la figura de Antonio Gutiérrez quien, en colaboración con la Fundación Fajalauza, para la Pasarela Flamenca Granada 2022, presentó *Jondo*

⁷⁹El propio Márquez Morales, patrono de la Fundación Fajalauza, considera que el hecho de que grandes multinacionales como Zara se hayan fijado en la tradición granadina supone una forma de difusión muy potente, donde ellos mismos han participado en la elaboración de un total de 2.200 piezas, bajo la dirección de Manuel España: “Es una oportunidad para que se posicione la cerámica granadina en todo el mundo. Estamos contentísimos, hemos hecho un esfuerzo extraordinario para sacarla adelante por lo que beneficios económicos no es que nos haya dejado muchos pero la promoción es impagable” (Navarrete, 2022).

⁸⁰Del mismo modo, existe un auge de la demanda de cerámica granadina desde el ámbito del interiorismo tanto a nivel nacional, por ejemplo, la Real Fábrica Española, como internacional, con tiendas de lujo como *Land of Belle* en Los Hamptons (EE. UU.) o *Casa López* en París (Francia) (Sader, 2020).

como una colección al más puro estilo granadino a través de estampados con motivos de la cerámica tradicional para la conmemoración del centenario del primer Concurso de Cante Jondo en 1922⁸¹. Al mismo tiempo, en el marco de la bisutería, destacan Lucía Díaz Barrales, autodenominada como «Lucía Mineral», trata de experimentar con los procesos cerámicos como medio de expresión al representar un sentido mágico de permanencia en el tiempo, prestando particular atención a la geometría heredada del mundo andalusí (Gallego, 2021: 239-242); así como María Soto ha desarrollado una línea de collares y pendientes inspirados tanto en la abstracción nazarí como en el motivo de la granada de la tradición alfarera local.



Il. 33. Gutiérrez, Antonio. (2022). *Jondo* [textil]. Sevilla: Semana Internacional de la Moda Flamenca. <https://sevilla.abc.es/estilo/bulevarsur/noticias/moda/simof-2022-antonio-gutierrez-fotos/174257/> [Consultada el 28-06-2023]

En definitiva, se atisba que la loza granadina posee un legado vivo que, en los últimos años, parece haberse revitalizado en buena medida a través de diferentes propuestas expositivas y de difusión cultural, lo cual ha derivado en su expansión a las diferentes disciplinas artísticas, desde la propia cerámica tradicional y contemporánea hasta el instalacionismo o el diseño gráfico digital, pasando por sectores como la pintura,



Il. 34. Soto, María. *Las granadas de María* [bisutería]. Granada. <https://lasgranadasdemaria.es/> [Consultada el 28-06-2023]

el textil o la arquitectura. De este modo, para exponer dos casos de práctica contemporánea en el mundo de la cerámica granadina, se procede a continuación al análisis de la vida y obra de Agustín Morales Jiménez y Carmen Jiménez Garrido que, siendo cada uno de una generación artística diferente, sirvan ambos de ejemplos ilustrativos para dar cuenta de cómo la tradición local ha llegado a tener un impacto sustancial en la producción de los artistas de la provincia y en qué medida admite un notable abanico de posibilidades para la experimentación e innovación.

⁸¹Ya para la celebración del Simof 2020, Gutiérrez presentó una línea de vestidos de moda flamenca inspirados en la iconografía de la cerámica granadina y de la taracea (Cordobaflamenca.com, 2020).

4.3.2.1. Agustín Morales Jiménez (1949)

Hijo de Dolores Jiménez Callejas y de Agustín Morales Alguacil, propietario de las fábricas Cerámica y Azulejos San Isidro, su vínculo con la tradición granadina proviene desde su infancia a raíz de su conexión con la empresa familiar: “La cerámica es mi mundo, en el que me he criado”⁸² (Il. 35). No obstante, tal y como él mismo asevera, «al principio no tenía grandes intereses en este mundo», ya que, en sus primeros años de juventud, estuvo enfocado hacia sus estudios en la Escuela de Ingenieros Técnicos de Linares. A su regreso del municipio jiennense, empezó a trabajar en el negocio familiar en cuestiones relativas a la gerencia y la gestión del taller, pero no a nivel artístico ni decorativo, pues dichas labores eran acometidas por los encargados y oficiales, dirigidos por el maestro Morales Alguacil.



Il. 35. Piezas de cerámica tradicional (las de la balda superior fueron realizadas por Agustín Morales Jiménez en los años 80 y las de la inferior proceden de la fábrica de San Isidro) [cerámica]. Granada: Colección particular de Agustín Morales Jiménez. Imagen de autoría propia.

Sin embargo, pronto, volvería a dejar la fábrica de San Isidro al matricularse en la Licenciatura de Historia de la Universidad de Granada⁸³, donde llegaría a especializarse en Historia Contemporánea⁸⁴. Ahora bien, simultaneándolo con sus clases en la Facultad de Filosofía y Letras, Morales Jiménez decidió concluir sus estudios académicos sobre

⁸²En referencia a sus orígenes artísticos, Ruiz Ruiz (2010: 21) indica: “En ese entorno de antigua tradición ceramista nace y se cría Agustín Morales Jiménez. Por lo que desde niño – alrededor de sus parientes y de la maestría de su padre, el ceramista Agustín Morales Alguacil – el gusto por dibujar, pintar, modelar arcilla, decorar, crear y sorprenderse ante la última palabra del fuego, jamás fueron para él elementos extraños o complicados de asumir; todo lo contrario, formaban parte de su cotidianeidad”.

⁸³A partir de ese momento, tal y como afirma Morales Jiménez, tan solo haría algún pequeño trabajo con los hornos del taller familiar para obtener algún ingreso, pero prácticamente se encontraba desvinculado, a diferencia de sus hermanas, quienes sí trabajaban junto a su padre.

⁸⁴De su etapa como estudiante universitario, Morales Jiménez recuerda a la Dra. Cristina Viñes Millet, con quien comenzó a realizar su tesina sobre cerámica granadina y le animó a elaborar su tesis doctoral sobre la misma, la cual no llegaría nunca a llevar a cabo al decantarse por su vida artística.

Cerámica en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Granada⁸⁵; al tiempo que, en paralelo, continuaba realizando un aprendizaje autodidacta a través de la experimentación con los dibujos y composiciones de la loza granadina junto a su padre⁸⁶ (Il. 36).



Il. 36. Morales Alguacil, Agustín. *Dibujo de un ave típica de la cerámica granadina* [dibujo]. Granada: Colección particular de Agustín Morales Jiménez. Imagen de autoría propia

Posteriormente, entre 1985 y 1986, marcharía a Madrid para realizar el curso anual *Creatividad Combinada*, bajo la dirección de Juan Manuel Llácer Clofent, en la Escuela Madrileña de Cerámica de la Moncloa, donde comenzará a trabajar con la arcilla refractaria y el gres⁸⁷, junto con esmaltes de alta temperatura, así como descubrirá la importancia del hueco⁸⁸ en la obra escultórica para culminar en su primera colección

⁸⁵Según señala Morales Jiménez, su padre los había matriculado a él y al resto de sus hermanos desde adolescentes, por lo que se dedicó a completar aquellas materias que le restaban pendientes para obtener el título; diplomándose en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Jaén.

⁸⁶Es más, Morales Jiménez reconoce que su interés por la cerámica contemporánea podría haber nacido gracias a su padre, a quien considera de la siguiente manera: “Era muy moderno y le gustaba que hiciéramos cosas nuevas y nos animaba a ello”.

⁸⁷Tanto la técnica refractaria como el gres poseen casi las mismas características, pues ambos cuecen a la misma temperatura, así como los esmaltes y los óxidos también cuecen a los mismos grados. Ahora bien, Morales Jiménez reconoce que casi toda su obra contemporánea está realizada en la técnica refractaria que, a pesar de ser más difícil aplicar líneas rectas en ella por su distintiva chamota (no así en el gres, que es más suave y tiene menos impurezas), le confiere unas singulares texturas de superficie, junto con la presencia de un cromatismo limpio y vistoso, a causa de la extensa gama de óxidos metálicos aplicados (Cano Piedra y Garzón Cardenete, 2009: 132).

⁸⁸Este hecho se vincula simbólicamente con la función doméstica que ha tenido la cerámica desde los albores de la civilización humana: “Todo esto tiene un sentido que yo quiero transmitir de que las obras son receptores de un contenido, pues en su interior tiene que haber algo. Esto es un principio vinculado al origen de la cerámica, pues desde los tiempos antiguos ha sido concebida para contener y ser útil. De ahí, el que me guste poner aberturas porque remiten a este significado”.



Il. 37 Morales Jiménez, Agustín. *Pieza de cerámica contemporánea de la tipología “Interiores”* [escultura]. Granada: Colección particular de Agustín Morales Jiménez. Imagen de autoría

artística: *Interiores*⁸⁹ (Il. 37). De este modo, aquellos estudios le sirvieron para iniciarse en el campo de la cerámica contemporánea ya que, como su título indica, se buscaba alcanzar «la creación individual combinada con las aportaciones del profesor, con el fin de crear una impronta propia»⁹⁰. Además, dicha formación la pudo complementar con un proceso de experimentación artística en el taller que su hermana M.^a José Morales había instalado por aquellos años en la capital española:

Esta experiencia madrileña supuso un gran cambio para mí, porque nunca había hecho trabajos de modelado en cerámica contemporánea pues, aunque había experimentado algo en la Escuela de Artes y Oficios de Granada eso fue lo más moderno que hice, porque aquí no había ese tipo de enseñanza ni iba por ese camino. En definitiva, ya fuera con piezas más grandes o pequeñas, mi año en Madrid supuso el inicio de mi dedicación a la cerámica contemporánea.

Tras volver a Granada, retornó al trabajo y se instaló en la tienda familiar, Cerámica Árabe San Isidro, en cuya planta superior dispuso su propio taller. Por ende, en sus primeras andanzas a nivel profesional, la producción de la cerámica granadina le garantizaba su estabilidad económica mientras que, al mismo tiempo, iba desarrollando obras más vanguardistas para satisfacer su interés por innovar y crear nuevos conceptos artísticos en base a la tradición, lo cual a la postre le acabaría cosechando sus primeros frutos comerciales y le iba a consolidar como un artista de éxito:

La primera vez que llegó un cliente y se interesó por una pieza de cerámica contemporánea supuso un momento emocionante y en aquel momento era dinero. Después, ya la segunda, tercera o cuarta vez que te piden algo para el extranjero se te hace más normal, pero las primeras veces siempre son muy importantes. [...] Por otra parte, participando en una escuela de

⁸⁹A través de esta tipología, Morales Jiménez va a configurar el punto de partida de toda su producción contemporánea: “Las formas, de una gran variedad creativa, acogen y envuelven el vacío, pues el espacio queda recubierto por los planos que definen sus creaciones” (Guzmán Pérez, 2010: 14).

⁹⁰Morales Jiménez confiesa que Llácer Clofent fue quien le orientó en su formación en el ámbito de la cerámica escultórica contemporánea y sus innovaciones, en especial en la forma de trazar el dibujo. De hecho, el propio Morales Jiménez señala: “Yo siempre he ido hacia líneas rectas o curvas, pero muy limpias, siguiendo una forma muy constructiva de hacer las cosas creo yo en escultura contemporánea”.

verano, en la que estuve dos meses en Gijón, recuerdo que me llamaron por teléfono, diciéndome que había ido a la tienda un señor árabe y había adquirido toda la colección de escultura contemporánea; por lo que para mí aquello supuso un gran reconocimiento.

De hecho, en el citado curso gijonés, llevado a cabo en el Taller Textura en 1987 y dirigido por la ceramista navarra Concha Cilveti Echeverría, aprendió a desarrollar la técnica de la porcelana⁹¹. Ello se vería consolidado en un viaje que realizó a Escocia e Inglaterra en 1992, donde vio que la alfarería local podía ser innovadora y, al mismo tiempo, no servir para nada, ya que allí existía mucha cerámica moderna utilitaria, pero apenas quedaba tradición⁹². Como consecuencia, a su regreso, el maestro granadino creará sus primeras obras de la colección *Útil-In-Útil* (Il. 38), donde combina la arcilla refractaria con porcelana, madera y aluminio.



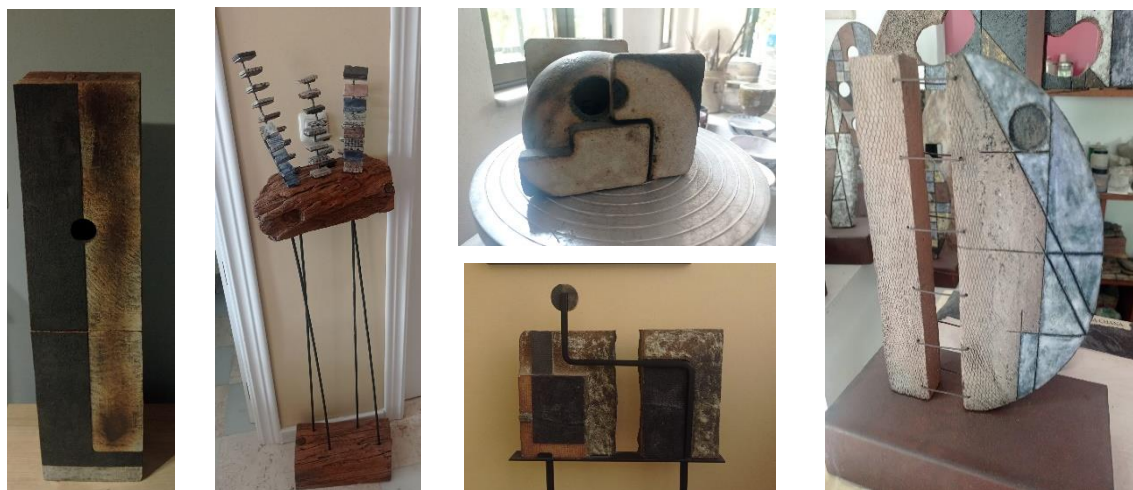
Il. 38. Morales Jiménez, Agustín. *Jarra de «Útil-In-Útil»* [cerámica]. Granada: Colección particular de Agustín Morales Jiménez. Imagen de autoría propia.

Asimismo, Morales Jiménez ha creado un auténtico repertorio individual de tipologías de cerámica contemporánea a lo largo del transcurso del tiempo. Primero, cabría citar *Aires* (Il. 39) que, sustentadas sobre plataformas muy finas y diluidas, se trata de unas obras que pretenden evocar «lo etéreo, lo fluido», pues simulan «flotar en mitad del universo». Otra serie la configuran *Estelas*, que consisten en piezas con un carácter más totémico, rotundo y sólido, ya que se fundamentan en el uso de las líneas rectas y la escasa aplicación de decoración, aunque con un colorido muy fuerte y uniforme. También, ha realizado *Bosques*, que son esculturas basadas en la superposición de diferentes teselas en refractario que se apoyan cada una en diferentes varillas de hierro con soportes que, tal y como relata Morales Jiménez, encontró en el herrero con el que trabaja para sus

⁹¹Morales Jiménez señala que su procedimiento dista del aplicado en la arcilla refractaria o el gres: “Tiene otro tipo de trabajo, también complejo, porque es muy dúctil y suave, así como cuece a menos temperatura y necesita a lo mejor dos cochuras porque, para poner dos colores, tal vez, se necesita una cochura para poner un color y luego otra para el otro (primero el que tiene más temperatura y el segundo el que tiene menos, para que no se vaya el de más temperatura)”.

⁹²En este sentido, el propio Morales Jiménez subraya la importancia del viaje como experiencia que abre nuevas puertas de conocimiento: “Te da ideas, te gustan cosas y ves a gente que se mueve también, te abre la mente”.

creaciones contemporáneas; al tiempo que toda la estructura descansa sobre una base de madera de traviesas de tren antiguas. Finalmente, señalar sus *Oquedades* que, representando una derivación de sus *Interiores*, son piezas casi siempre horizontales y huecas por dentro, en las que trata de jugar con los planos geométricos; así como las denominadas genéricamente como *Arquitecturas*, las cuales son sus obras más recientes y, en línea con las anteriores, se caracterizan por contar con algún espacio vacío a modo de pequeñas ventanas⁹³.



Il. 39. [De izquierda a derecha y de arriba abajo] Morales Jiménez, Agustín. *Piezas pertenecientes a distintas series: “Estelas”, “Bosques”, “Oquedades”, “Aires” y “Arquitecturas”* [esculturas]. Granada: Colección particular de Agustín Morales Jiménez. Imágenes de autoría propia.



Il. 40. Morales Jiménez, Agustín. *Detalle de las piezas en el interior del horno*. Granada: Taller de Agustín Morales Jiménez. ©Agustín Morales Jiménez

Por otro lado, para Morales Jiménez, su inspiración fundamental como artista está en la tradición de la loza granadina, por todo lo que representa tanto a nivel personal como técnico y estético⁹⁴ (Il. 40). Por esta razón, su procedimiento de elaboración sigue el modelo más purista y clásico, en tanto que comienza con el almacenamiento de la arcilla en el terral para después tornearla o aplicarla en los

⁹³En un intento por relacionar a las diferentes categorías entre sí, Guzmán Pérez (2010: 15) afirma: “Todas participan del universo conceptual y mágico que artísticamente posibilitan su existencia. Son el fruto de ese depuradísimo léxico artístico, de la insobornable vocación y dedicación de su autor, de su rigor e investigación. Obras en las que deja patente desde su exquisita sensibilidad al cuidado extremo en todos los detalles”

⁹⁴Del mismo modo, se ha encargado de reproducir piezas antiguas y actualizar su decoración, como es el caso de varias obras del Museo Arqueológico y Etnológico de Granada, que, a su vez, le han valido para recuperar algunos motivos que ya no se utilizan para sus creaciones.

moldes y, una vez estructurada su morfología, las piezas se introducen en el horno para, finalmente, ser esmaltadas y decoradas. De esta manera, el resultado que se obtiene son obras con una fidelidad indisociable al concepto tradicional de la cerámica local: “Las piezas que hago siguen la tradición de la cerámica granadina, pero la tradición buena, bien hecha, con alma y espíritu artístico” (Il. 41).

Ahora bien, en su ímpetu experimental, el maestro ceramista afirma que, a la hora de elaborar sus trabajos contemporáneos, no parte de ninguna base específica ni proyecta ningún límite⁹⁵, lo cual le ha llevado a trabajar con múltiples materiales alfareros (barro rojo, porcelana, refractario, gres, etc.) y con todas las categorías de esmaltes que ello supone. De esta forma, considera que lo contemporáneo le ha permitido «expandirse» hacia nuevos horizontes y evitar ese carácter repetitivo que sí tiene la cerámica local, cuya esencia radica en la reiteración de los mismos formatos y diseños, a pesar de que en ocasiones pueda admitir cierto margen para la originalidad⁹⁶.



Il. 41. Morales Jiménez, Agustín. *Pieza basada en la cerámica tradicional* [cerámica]. Granada: Colección particular de Agustín Morales Jiménez. Imagen de autoría propia.

En lo relativo a su participación en exposiciones temporales, Morales Jiménez remarca que, en 1987, se produjeron dos de importante significación. Por un lado, entre el 11 y 20 de abril, tuvo lugar la primera exposición de cerámica contemporánea conjunta con su hermana M.^a José en la Sala de Arte del Ayuntamiento de Mojácar (Almería), para la cual Hermógenes Ruiz y Antonio Ortega se encargaron de diseñar los carteles (Il. 42). Más adelante, en octubre, participó en una exposición colectiva en la Galería Aldaba de Madrid, titulada *5 Ceramistas Granadinos*, junto a Antonio Martínez Gómez, Eulalia

⁹⁵En su forma de concebir la cerámica contemporánea, Morales Jiménez reconoce un cierto influjo de la obra del artista alicantino Arcadio Blasco (1928-2013), a raíz de su apreciación en una exposición celebrada en La Madraza en los años 80.

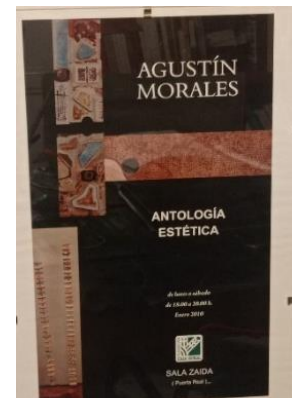
⁹⁶Siguiendo esta línea, Moreno Pérez (2010: 19) afirma: “Agustín, criado e iniciado en la rica simiente de la Escuela Granadina, ha encontrado su manera natural de manifestarse actualizando la cadencia del conocimiento antiguo; desde la más pura tradición artesana, hacia lo único e irrepetible de la obra de arte. Es esa peculiar forma de exclamar ante la vida: maestría propia del tiempo y exquisita sensibilidad, lo que le ha llevado a conquistar un lugar propio en el arte contemporáneo”.



Il. 42. Cartel de la exposición de 1987 en la Sala de Arte del Ayuntamiento de Mojácar. Granada: Colección particular de Agustín Morales Jiménez. Imagen de autoría propia.

Ariza Rubio, Agustín Ruiz de Almodóvar y, de nuevo, M.^a José Morales; los cuales se denominaron como el «Grupo de Granada»⁹⁷ en un acto de reivindicación del florecimiento de la cerámica contemporánea granadina frente a Madrid y Barcelona, los dos principales núcleos artísticos a nivel nacional por entonces (Ruiz Ruiz, 2017). Igualmente, en 1992, se lanzará a la escena internacional por primera vez con una exposición de artistas hispanoamericanos en el Florida Museum of Hispanic and Latin American Art de Miami (EE. UU.).

Por lo que respecta a sus exposiciones monográficas, la primera que cabría mencionar sería la desarrollada en la Sala Oriente de la Caja de Ahorros San Fernando en Sevilla en 1989. Asimismo, en 1996, presentó *Esculturas cerámicas* en el Palacio de La Madraza en Granada; así como, en 1998, expuso en el Museo de La Rioja en Logroño. Asimismo, en 2010, se llevó a cabo en la Sala Zaida del edificio de Caja Rural de Puerta Real en Granada una muestra que, titulada *Agustín Morales. Antología Estética* (Il. 43), se configuró como un epítome o compendio de su obra artística contemporánea en aras de reflejar su consolidación como ceramista de vanguardia, al reunir más de treinta piezas de sus diferentes series producidas a lo largo de



Il. 43. Cartel de la exposición "Agustín Morales. Antología Estética" de 2010 en la Sala Zaida. Granada: Colección particular de Agustín Morales Jiménez. Imagen de autoría propia.

⁹⁷Con dicha agrupación, Morales Jiménez colaborará en distintas exposiciones futuras, entre las que se debe señalar *Muestra Internacional de Escultura al Aire Libre. Alto Almanzora* (1999) en Las Menas de Serón (Almería) donde, de hecho, dará a conocer por primera vez su serie *Estelas*, pues debían ser piezas muy resistentes y capaces de aguantar a la intemperie. Posteriormente, los mismos integrantes de dicho colectivo, junto a Gerardo García, Al Bacha, Esperanza Romero y Carmen Osuna, organizaron la exposición *Barro, un material para la escultura* (2003) en el Centro Cultural Gran Capitán de Granada, lo cual supondrá una expansión del grupo e, incluso, se podría considerar como un preludio de *Encuentros Cerámica Contemporánea* (2017), que actuará a su vez como germen para la constitución del COCER.

veinticinco años de bagaje profesional (*Aires, Arquitecturas, Bosques, Interiores, Oquedades, Estelas, Útil-In-Útil*, etc.)⁹⁸.

No obstante, un hito expositivo que requiere una mención aparte es *La tradición renovada* (2005), realizada en el Anticuario Ruiz Linares de Granada, propiedad de



Il. 44. Morales Jiménez, Agustín. *Tres cuencos de "Tradición renovada" junto a varias piezas de tradición granadina* [cerámica]. Granada: Colección particular de Agustín Morales Jiménez. Imagen de autoría propia.

Fernando Carnicero Ruiz. En ella, Morales Jiménez pretendía plasmar una transformación de la cerámica tradicional granadina (Il. 44 y 45) puesto que, a pesar de mantener el cromatismo y los esmaltes granadinos (óxido de cobre -verde-, cobalto -azul- y óxido de manganeso -marrón), buscaba nuevos diseños a través de la intervención en los motivos propios de la loza local (aves, granadas, flores, rameado, etc.) y la introducción de cambios en ellos:

El concepto de «tradición renovada» se va desarrollando sin sentirlo, pues es una coyuntura que, poco a poco, si tienes un poco de alma, vas experimentando y planteas invertir la tradición [...], pues lo que debería estar repintado no lo está y las figuras que, normalmente están rellenas, se decoran con los motivos vegetales u otros, pues pongo las aves y el resto de los motivos buscando una nueva armonía.



Il. 45. Morales Jiménez, Agustín. *Bandeja de "Tradición renovada"* [cerámica]. Granada: Colección particular de Agustín Morales Jiménez. ©Agustín Morales Jiménez.

De este modo, aunque jubilado desde 2014, en su humilde taller de Las Gabias (Il. 12), Morales Jiménez continúa experimentando, innovando y creando cerámica, ya sea tradicional o contemporánea, con el objeto de seguir generando nuevas obras de arte⁹⁹.

⁹⁸El propio comisario de la exposición, el Dr. Rafael López Guzmán (2010: 13), señalaba: “Esta exposición no es una muestra Antológica en el sentido de una trayectoria vital, sino como visión amplia y comprensiva de las posibilidades creativas de un artista que ha sabido evolucionar entre sus raíces formativas y las necesidades expresivas de alguien no ajeno a su contemporaneidad”.

⁹⁹A este propósito, de manera elocuente, Ruiz Gutiérrez (2010: 17) sentencia: “Agustín Morales Jiménez forma parte de un grupo de ceramistas contemporáneos granadinos que han encaminado su obra hacia la



Il. 46. *Detalle de la mesa de decorado*. Granada: Taller de Agustín Morales Jiménez. Imagen de autoría propia.

Así pues, al hacer balance de su trayectoria vital, se muestra muy satisfecho con todo el camino profesional recorrido, asimilando la tradición y renovándola, mediante una sabiduría artística que solo el tiempo, la experiencia y el talento otorgan. Por tanto, el maestro granadino remarca la importancia intrínseca que ha tenido el deseo de hacer piezas bellas a lo largo de toda su actividad artística que, unido a un constante trabajo y esfuerzo, le ha llevado a querer perfeccionarse y reinventarse constantemente:

Para mí no ha sido fácil llegar hasta aquí, ya que estaba muy condicionado familiarmente y eso al final te lleva a afianzarte en hacer lo que te gusta. Con todo esto, he llegado a una edad respetable viviendo bien y en una vida en la que todo lo que he hecho me ha llenado mucho, incluso la cerámica tradicional que para mí era más usual me ha satisfecho, ya que siempre intentaba hacerla bonita y armoniosa, lo mismo que la Tradición renovada y la escultura.

4.3.2.2. Carmen Jiménez Garrido (1977)

Nacida en Granada, desde joven, ha tenido contacto con el mundo de la cerámica y se ha sentido atraída por el universo artístico¹⁰⁰. De hecho, antes de finalizar sus estudios universitarios en Biología, decidió matricularse en Cerámica por la Escuela de Artes y Oficios de Granada, pues le resultaba muy sugerente todo lo relativo a lo manual y a los volúmenes¹⁰¹. En consecuencia, durante el transcurso de su aprendizaje, se le desveló su

escultura. Conocedor de los materiales y técnicas en la elaboración de piezas con una utilidad más práctica, para evolucionar como artista. A través de su formación, inquietudes y creatividad ha desarrollado una trayectoria artística única, llena de matices naturalistas gracias a sus esmaltados y a la genialidad de sus formas, logrando una estructura final muy compensada”.

¹⁰⁰Según ella misma asegura: “Recuerdo que, cuando de pequeña veía los vídeos de los alfareros trabajando en el torno, pensaba «quiero hacer eso»”. Del mismo modo, ya en el instituto, confiesa que disfrutaba con la realización de los trabajos plásticos, pues le fascinaba la creación artística y el tratamiento tanto del dibujo como del color.

¹⁰¹En este sentido, reconoce admirar a múltiples personalidades dentro de la producción contemporánea de cerámica; tales como Agustín Ruiz de Almodóvar, Agustín Morales, Mercedes Lirola, Cerámica Micazuki o Raúl Castillo y sus cristalizaciones: “cito artistas de la tierra porque me parece que tenemos muy buenos

auténtica vocación en el ámbito de la cerámica de baja y alta temperatura: “No quería que llegase el fin de semana, pues yo de lunes a viernes descubrí allí una pasión y decidí que quería optar por la cerámica e intentar vivir de ella”.

Al finalizar su titulación en la Escuela de Artes y Oficios, tuvo la oportunidad de viajar a Sargadelos (Lugo), donde pudo participar en un encuentro anual de ceramistas, celebrado en los meses de agosto, que reúne artistas tanto nacionales como internacionales¹⁰². Posteriormente, marchó a una estancia de tres meses en la Escuela de Cerámica de La Bisbal (Gerona) para llevar a cabo un taller de torno y esmaltes. Asimismo, Jiménez Garrido destaca su vinculación con el Centro de Artes de Mijas, localidad malagueña en la que ha residido durante varios años, pues se encarga de parte de su gestión¹⁰³.

A su regreso a Granada, decidió montar su propio taller de cerámica, especializado en revestimiento y azulejería¹⁰⁴, lo que le llevó a aprender a usar serigrafía manual aplicada a la cerámica, pues le satisfacía la idea de hacer trabajos personalizados para interioristas y arquitectos: “me solicitaban o bien una propuesta de diseño o un diseño ya elaborado que querían plasmar en cerámica. A su vez, disponía de mi propio muestrario



Il. 47. Jiménez Garrido, Carmen. *Azulejería del bar La buena estrella* [cerámica]. Granada. <https://kilixceramica.tumblr.com/post/55689752479/bar-la-buena-estrella-granada>

[Consultada el 27-06-2023]

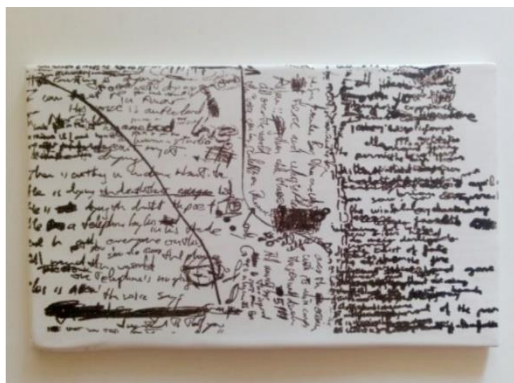
ceramistas y creo que tenemos la suerte que en Granada se tocan muchos ámbitos, y muy diferentes, dentro de la cerámica contemporánea. También Toni Cumella, Xavier Montsalvatge, María Oriza, entre otros”.

¹⁰²En relación con dicho encuentro, Jiménez Garrido afirma: “En sus instalaciones, tenían una importante zona de talleres y trabajábamos con sus barros, refractario y porcelana, cociendo a 1.400°C. Pasamos todo el mes conviviendo y compartiendo con otras personas el interés por la cerámica, así como luego salíamos a hacer turismo; siendo una experiencia que me enganchó todavía más a la cerámica”.

¹⁰³Jiménez Garrido remarca el importante papel que representó la creación del Centro de Artes de Mijas hace ya más de cincuenta años pues, impulsado por un par de artistas extranjeros que querían acercar el arte y la creatividad a los niños del pueblo en aquella época, ha servido para incentivar la formación tanto en cerámica como en pintura u otras disciplinas plásticas: “Hubo allí una integración muy interesante entre los extranjeros que llegaron a Mijas, donde se quedaron como residentes, y los locales”.

¹⁰⁴A este propósito, cabe señalar su colaboración, además, con la fábrica de Cerámicas Viceira.

de diseños y esmaltes”¹⁰⁵. Al mismo tiempo, se le concedió un vivero de empresas en la Diputación de Granada, que le sirvió para enseñar su trabajo terminado y recibir a los clientes, así como asumió todo el trabajo empresarial (proveedores, embalaje, presupuestos, producción, etc.); lo cual define como un gran desafío emprendedor.



Il. 48. Diseño de productor musical de Lecrín. Azulejo “Hey Hombre” [cerámica]. Lecrín (Granada).

<https://kilixceramica.tumblr.com/post/55693453231/hey-man-lecr%C3%ADn-granada> [Consultada el 28-06-2023]

Así pues, uno de sus encargos fue la realización de un azulejo artesanal para el bar La buena estrella de Granada (Il. 47) mediante serigrafía manual donde, igualmente, llevó el seguimiento de la colocación de los mismos junto al interiorista. Se colocaron sin fragua mostrando así la imperfección de los azulejos elaborados artesanalmente. Asimismo, ha realizado numerosos trabajos de personalización de azulejos para baños y cocinas en diferentes proyectos de interiorismo; entre los que destaca la elaboración y

decoración de una cenefa para el baño de la casa de un artista internacional en Lecrín (Il. 48) donde, a partir de los diseños ofrecidos por su cliente y en colaboración con el diseñador Sergio Bonila, se creó un conjunto de azulejería original: “se trata de una cenefa en la que cada pieza es única; adaptándose a las curvas de la pared y a toda la forma que tenía aquella habitación. Por tanto, fue un trabajo muy minucioso, del que me siento bastante orgullosa y contenta”.

Por otro lado, en colaboración con el arquitecto José Luis Muñoz y su equipo, por encargo de la Fundación Zayas, se ocupó de la elaboración de la señalética en cerámica del Molino de la Almazara de Las Laerillas en Nigüelas (Il. 49). Las placas diseñadas eran de



Il. 49 Jiménez Garrido, Carmen. Señalética del Molino de Las Laerillas. Nigüelas (Granada).

©Carmen Jiménez Garrido

¹⁰⁵En esta misma línea, añade: “Una parte importante de mi trabajo ha sido captar de manera adecuada la idea de lo que se quiere plasmar en un espacio por parte del cliente o del interiorista, es decir, personalizar que es lo que quieren y sacarle el máximo partido al espacio y a la cerámica, siempre teniendo en cuenta que hay una parte en nuestros trabajos que es el presupuesto, por lo que se trata de tener la habilidad de sacar el mayor partido a lo que se puede ofrecer con un presupuesto «x»”.

distintas dimensiones, contando algunas con un gran formato, por lo que las tuvo que cocer en vertical y, por ende, suponía una dificultad técnica añadida. A todo ello, se sumaba la realización de tres cocciones de cada pieza para aplicar la calca cerámica, técnica escogida para la decoración de las mismas.

Sin embargo, un punto de inflexión lo marcaría la Crisis Financiera de 2007-2008, pues le conduciría a simplificar su labor productiva para empezar a compaginarla con otras ocupaciones profesionales, en tanto que observó la complejidad que suponía vivir exclusivamente del trabajo artístico¹⁰⁶. De este modo, decidió «reciclarse» como bióloga al trabajar en actividades de laboratorio, así como inició su perfil docente al dar cursos para desempleados, bajo el marco del programa de Formación Profesional para el Empleo de la Junta de Andalucía, en laboratorio y sobre cerámica, moldes de escayola y otros aspectos.



Il. 50. Fachada de la tienda-taller en Camino de Ronda. Granada. ©Carmen Jiménez Garrido

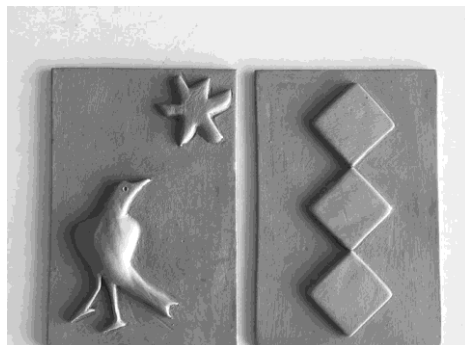
Más adelante, entre 2014 y 2017, montó una tienda-taller en Granada (Il. 50), situada en Camino de Ronda, donde retomaría el trabajo con los azulejos combinado con la impartición de talleres sobre cerámica¹⁰⁷ y el impulso de un nuevo proyecto creativo basado en el desarrollo de postales de cerámica: Ceramic Postal¹⁰⁸. Una de sus líneas de trabajo con

¹⁰⁶En este sentido, la artista matiza: “Admiro a todos los ceramistas porque la cerámica es un oficio complicado. No solamente el hecho de sacar adelante un taller y una producción, sino el propio oficio en sí. El horno es el que tiene la última palabra. Puedes estar trabajando durante varias semanas en un proyecto y luego el horno te va a decir si sí o si no, por lo que hay momentos que te generan frustración porque has trabajado mucho y, de repente, tu pieza no vale. Entonces, para mí, cualquiera que se dedique a la cerámica de manera profesional tiene mi admiración”.

¹⁰⁷Por ejemplo, ha dado clase en un taller del Museo Picasso de Málaga sobre la elaboración de sus postales de cerámica con inspiración en los motivos decorativos de la obra del artista malagueño, así como en el Museo Ralli de Marbella. En ellos, Jiménez Garrido enseña la técnica de sobrecubierta e incentiva a los alumnos a realizar sus propios diseños personalizados (Jiménez Garrido, comunicación personal, 28 de junio de 2023).

¹⁰⁸Sobre su innovación con esta tipología, Jiménez Garrido apunta: “Pensé que podía ser una buena opción tomar una pieza que, inicialmente, no podemos imaginarla en cerámica porque se hace en papel. Quise hacerla lo más fina posible, entre 3 y 4 mm, por lo que como ceramista me suponía un reto”.

dichas postales se basa en una experimentación con la tradición granadina, como es el caso de una serie de postales en las que el ave es colocada en relieve (Il. 51), con el objeto de emular el volumen a través de lo pictórico. Por tanto, según describe ella misma, el concepto era partir de la cerámica tradicional para, a partir de esta, generar una «reinterpretación para un souvenir diferente y más contemporáneo»¹⁰⁹.



Il. 81. Jiménez Garrido, Carmen. *Postal con ave y geometría en relieve* [cerámica]. Almuñécar (Granada): Colección particular de Carmen Jiménez Garrido. ©Carmen Jiménez Garrido.

Asimismo, a raíz de llevar varios años sumergida en la iniciativa de Ceramic Postal, descubrió el movimiento artístico *Artmoney*, arraigado en Dinamarca, cuyo formato era muy similar a sus postales de cerámica: “en aquel momento lo tenía en 11,5x17,5cm y el de Artmoney es 12x18cm, por lo que adapté mis dimensiones a este formato artístico” (Jiménez Garrido, comunicación personal, 27 de junio de 2023). Además, se trata de una corriente artística que admite piezas elaboradas con una gran diversidad de materiales (papel, cartulina, cerámica, metal, etc.), pero siempre respetando su pequeño formato en cuanto al tamaño y que el precio de todas las obras sea el mismo. De hecho, gracias a ello, la artista granadina ha tenido ocasión de participar en exposiciones de diversos lugares a nivel internacional (Dinamarca, Francia, etc.).



Il. 52. Jiménez Garrido, Carmen. *Vajilla inspirada en la reinterpretación de la tradición granadina* [cerámica]. Almuñécar (Granada): Colección particular de Carmen Jiménez Garrido. ©Carmen Jiménez Garrido

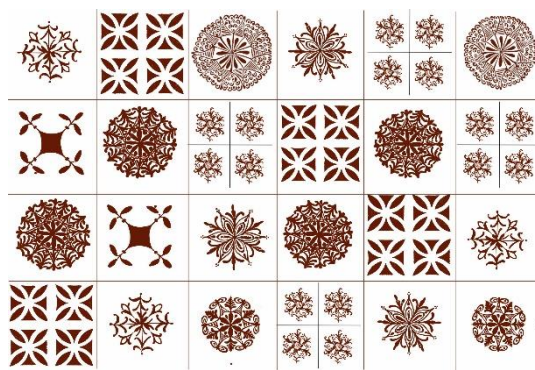
Del mismo modo, Jiménez Garrido ha desarrollado otros diseños en los que trata de recrearse en las posibilidades que ofrece la geometría¹¹⁰ pues, por ejemplo, realiza azulejos con una decoración que simula una flor, pero, en realidad, evoca a las teselas de la Alhambra unido a la organicidad de la loza granadina. En esta línea, por encargo de unos amigos para un regalo de bodas en

¹⁰⁹Incluso, ello le ha llevado a vender sus postales en la tienda-librería de la Alhambra en 2014-2015, así como en el Museo Picasso de Barcelona (Jiménez Garrido, comunicación personal, 28 de junio de 2023).

¹¹⁰La propia artista reconoce un particular interés por «lo caleidoscópico», ya que se trata de un efecto óptico que, basado en la multiplicidad de la repetición, aplica a sus creaciones inspiradas en la cerámica granadina.

2017, le surgió un diseño de vajillería donde, en el plato llano (Il. 52), precisamente, buscaba sintetizar las teselas de los azulejos geométricos de la Alhambra con un estampado de los motivos de la cerámica tradicional, en aras de establecer una simbiosis entre dos fases históricas de la alfarería local a través de una única pieza: “Me pareció interesante romper con la geometría o, mejor dicho, unir la geometría con lo orgánico”. Asimismo, el plato de postre (Il. 6) se configura entero de esmalte blanco y cuenta con el ave prototípica que, como si de un tatuaje se tratase, aparece rellena con la decoración orgánica *a priori* más propia del exterior de la cerámica granadina, ya que los motivos suelen ir pintados de azul u otro color, en un intento de dejar la zona externa con un cromatismo plano¹¹¹.

Por otra parte, la artista granadina ha elaborado colgantes con estampaciones (Il. 53), algunos de ellos llevados a cabo mediante el uso del sistema de la calca cerámica. Estas piezas son reflejo de su interés por trasladar sus dibujos y decoraciones a una dimensión más diminuta, lo cual suponía un reto a nivel formal y técnico¹¹²: “Es una forma de estampación sobre cerámica que se inició con la Revolución Industrial y una de sus ventajas



Il. 53 Jiménez Garrido, Carmen. *Ejemplos de los diseños de estampado* [diseño]. ©Carmen Jiménez Garrido

¹¹¹Dicha línea interpretativa de la tradición granadina, salvando las distancias, podría recordar a las innovaciones introducidas por Agustín Morales Jiménez en su *Tradición renovada*. Sin embargo, la artista reconoce que, en el momento de realizar dicha experimentación, no tenía constancia de la obra de Morales Jiménez y remarca la posibilidad de llegar a soluciones similares, aunque desde planteamientos diferentes y originales en sí mismos: “Recuerda un poco, por el hecho de decorar el ave, pero luego hay otras diferencias en la parte creativa; imagino que, a la hora de interpretar la cerámica granadina, entre las opciones, esta es una de ellas y se pueden trazar líneas de trabajo parecidas, pero a la vez muy distintas” (Jiménez Garrido, comunicación personal, 24 de junio de 2023).

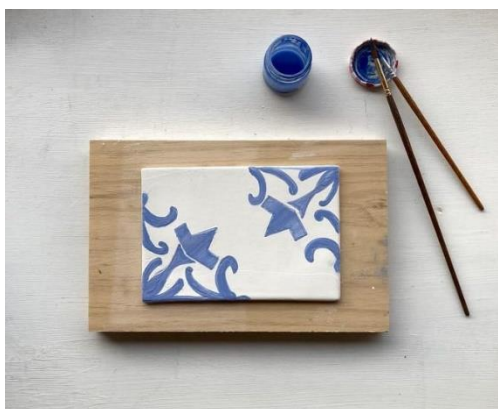
¹¹²En cuanto al procedimiento de elaboración, Jiménez Garrido señala que es una calcomanía cuyos colores son pigmentos cerámicos y, por tanto, resisten la temperatura de cocción: “Se suele aplicar en una tercera cocción, aunque también se puede colocar en segunda cocción utilizando un tapaporos. Se cuece o bien a 750°C o a 980°C, siendo esta última más práctica, pues permite incluir las piezas decoradas con calcas en cocciones de esmaltado de baja temperatura, ya que sino hay que hacer cocciones especiales a 750°C, lo cual implica tener un mayor número de piezas decoradas con calcas para llenar una hornada completa”.

es que permite plasmar los diseños tal cual los has diseñado en el ordenador, algo muy útil para aplicar el diseño gráfico sobre la cerámica”.

En la actualidad, reside en Almuñécar y compagina su actividad artística con la impartición de docencia como maestra de primaria que, gracias a su doble formación como bióloga y ceramista, le permite ofrecer unas clases muy creativas a su alumnado. Así pues, a través de la cerámica, es capaz de enseñar sus asignaturas de ciencia y arte de una forma innovadora y en pro de reflejar una visión integradora e interdisciplinar de la transferencia del conocimiento:

Por ejemplo, las huellas de animales de la fauna local las muestro mediante impresiones de huellas sobre barro, para explicar las adaptaciones de los animales, así como elaboramos estampaciones de hojas de plantas también sobre el barro, mientras explicamos las tipologías o las pintamos con acuarelas. Todo para que el alumnado trabaje con las manos, siendo una forma demostrada muy buena de aprender y memorizar, pues es cierto que están aprendiendo y afianzando muchos conceptos de las ciencias naturales. A su vez, están valorando la elaboración artística y el conocimiento de materiales como el barro. De hecho, algunas de estas piezas las llevamos al horno y les voy hablando sobre la cerámica.

De este modo, para Jiménez Garrido, la cerámica representa «una forma de vida», que le lleva a experimentar y a seguir reinventándose de manera constante por su pasión hacia la creatividad artística (Il. 54). Por esta razón, logra sintetizarla de forma magistral con su faceta como docente, ya que constituye parte de su esencia personal: “Le puedo dedicar más o menos tiempo, aunque en mi mente sigo pensando en cerámica y sé que



Il. 54. Jiménez Garrido, Carmen. *Decoración de una postal de cerámica* [cerámica]. Almuñécar (Granada): Colección particular de Carmen Jiménez Garrido. ©Carmen Jiménez Garrido

cuando tenga más tiempo voy a producir más cerámica y más cosas”. Así pues, según la artista, se trata de un espíritu vocacional compartido con todos aquellos creadores dedicados al mundo de la cerámica, puesto que se configura como universo de gran complejidad que, a pesar de sus vicisitudes, comporta un deleite pleno al materializarse en piezas puramente artesanales: “Los que nos hemos dedicado a la cerámica somos unos convencidos de hacer cerámica, pues nos gusta y nos encanta, así como sentimos la necesidad de hacerla”.

5. PROPUESTAS DE FUTURO PARA LA CERÁMICA GRANADINA

5.1. Los inventarios y catálogos de colecciones museísticas

5.1.1. La digitalización de los inventarios en España

En el caso español, el rico y variado patrimonio cultural ha sido escasamente conocido e insuficientemente valorado, a pesar de que es mucho el camino recorrido y muchas las labores de protección realizadas a nivel normativo, administrativo y social durante la segunda mitad del siglo XX. La deuda de nuestro país respecto al patrimonio sigue siendo la elaboración de un sistema de catalogación y/o inventario de los bienes culturales en su conjunto (Alba Pagán, 2014: 55).

Con esta afirmación, la Dra. Ester Alba Pagán pone de manifiesto que una de las asignaturas pendientes en lo relativo a la gestión del patrimonio histórico español es la configuración de un sistema de catalogación y/o inventario taxonómico y uniforme, que sea capaz de englobar a todo el conjunto de los bienes culturales de nuestro país. Así pues, la consecución de este objetivo se constituye como un reto a cumplir si se quiere alcanzar una mayor democratización de los fondos museísticos, puesto que el desarrollo de una red común de los contenidos histórico-artísticos actuaría en pro de su difusión y accesibilidad por parte del gran público¹¹³.

En este sentido, por lo que respecta a la legislación sobre los inventarios y catálogos en España, resulta preciso retrotraerse a las paradigmáticas *Instrucciones* (1942) de Joaquín María de Navascués, en tanto que supusieron un intento pionero no solo de generar el diseño de un modelo de ficha homogéneo¹¹⁴, sino también de dotar de una perspectiva de futuro a la administración museológica a través de la creación de una gestión unificada de las colecciones: “si los Museos que ahora no dependen directamente de esta Inspección General estimaran útil para ellos seguir el plan de estas Instrucciones,

¹¹³A este propósito, Rodríguez Domingo (2020: 216) señala que un adecuado sistema de gestión de colecciones debe ser capaz de satisfacer la demanda del público para acceder a los datos de las piezas a través de sus búsquedas así como, al mismo tiempo, poseer las medidas de seguridad pertinentes para que solo el personal autorizado pueda introducir, editar o ver la información específica contenida en el sistema.

¹¹⁴Su valor en la historia del inventario y de la catalogación en nuestro país es tal que, de hecho, más del 90% de los campos incluidos en los sistemas documentales actuales ya aparecían reflejados en este documento (Rodríguez Domingo, 2020: 80).

podrían sumarse a la labor común, y entonces habríamos realizado entre todos una verdadera política de unidad” (Navascués, 1942: 14). De este modo, se pretendía poner fin tanto a la disparidad metodológica existente entre las diferentes instituciones¹¹⁵, como a la falta de libros de registro en la mayoría de los museos nacionales, que obligaba a emplear como soporte cada uno de los inventarios elaborados para los traslados de los museos, lo que suponía la multiplicación de la numeración de los fondos¹¹⁶ (Rodríguez Domingo, 2020: 84 – 85).

Además, con la implantación del Inventario General, el Catálogo Sistemático y el Catálogo Monográfico, se buscaba delimitar el proceso de documentación de una manera muy precisa, con el objeto de proyectar una taxonomía sobre la gestión de los bienes museísticos completamente estructurada y ordenada. Por esta razón, el inspector general de Museos Arqueológicos establecerá una definición concreta para cada uno de los diferentes mecanismos de clasificación a través de los respectivos artículos 1, 39 y 61:

La finalidad del Inventario General es identificar un objeto del Museo o conocer los fondos del establecimiento con independencia de su significación científica o artística dentro de las colecciones. [...] El fin del Catálogo sistemático es dar a conocer los objetos del Museo en relación con el cuadro artístico, arqueológico o histórico del territorio o comarca a que alcanza su área de acción, y que convenga a las necesidades docentes y científicas del mismo. [...] En el Catálogo monográfico se reunirán y agruparán todos los antecedentes, noticias, trabajos, estudios y observaciones a que se hayan dado lugar cada uno de los objetos del Museo, ya por parte de los

¹¹⁵El propio Navascués (1942: 12) llegaba a tildar de «anarquía completa y desorden absoluto» la situación que se vivía en aquel momento en relación con la organización museística e indicaba: “Esta falta de precisión del Reglamento respecto a elementos tan fundamentales para la organización de los Museos ha ocasionado que cada uno se fuera rigiendo en este punto según el criterio particular de sus conservadores, sometido a las alteraciones o cambios introducidos por las generaciones sucesivas. Tal estado de las cosas fue origen de grave desorientación y profundas divergencias en los métodos de trabajo, siendo funestas en cuanto al orden que en este aspecto, como en los demás, de la actividad de los Museos debe siempre presidir”.

¹¹⁶Esta idea queda reflejada en el artículo 6 de las *Instrucciones*: “La numeración en el Inventario general será correlativa, y por ningún concepto se duplicarán ni triplicarán los números. Tampoco podrán reservarse números en blanco entre el total de los que alcance el inventario. La última cifra del inventario, deducido el total de bajas si las hubiese, debe ser testimonio fehaciente de que corresponde con exactitud al número de objetos inventariados existentes en el Museo. Las bajas que por causa justificada y conocida, o aprobada, por la Inspección General pudieran producirse en el inventario, no podrán ser sustituidas por otro objeto con el número de la baja” (1942: 17).

conservadores del mismo, ya por parte de personas extrañas a él¹¹⁷ (Navascués, 1942: 17, 24 y 30).

Así pues, sobre los cimientos asentados por Navascués, se erigirá la idea de interconexión entre los diferentes museos estatales impulsada desde la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español (LPHE), tal y como queda patente en su artículo 61.3: “la Administración del Estado promoverá la comunicación y coordinación de todos los Archivos, Bibliotecas y Museos de titularidad estatal existentes en el territorio español”. No obstante, será en el Real Decreto 620/1987, de 10 de abril, sobre el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos donde, a través de su artículo 12.1, se consolide dicha concepción de colaboración institucional y se establezca una sistematización de datos mediante el Inventario y el Catálogo como principales instrumentos técnico-científicos¹¹⁸, cuyas funciones venían directamente heredadas de las del Inventario General y del Catálogo Sistemático de las *Instrucciones* de 1942:

a) El Inventario, que tiene como finalidad identificar pormenorizadamente los fondos asignados al Museo y depositados en este, con referencia a la significación científica o artística de los mismos, y conocer su ubicación topográfica. Este Inventario se llevará por orden cronológico de entrada de los bienes en el Museo.

b) El Catálogo, que tiene como finalidad documentar y estudiar los fondos asignados al Museo y los depositados en el mismo en relación con su marco artístico, histórico, arqueológico, científico o técnico. El Catálogo deberá contener los datos sobre el estado de conservación, tratamientos, biografía, bibliografía y demás incidencias análogas relativas a la pieza.¹¹⁹

¹¹⁷A partir de dichos enunciados, se observa cómo Navascués pretende elaborar una categorización basada en diferentes niveles: el Inventario General sería el grado más somero y con una información sintética, ajustada a los aspectos más objetivos de los bienes; el Catálogo Sistemático ofrecería datos más específicos al vincular las distintas obras con su contexto histórico-cultural; y, por último, el Catálogo monográfico sería un complemento del anterior que recopilaría la producción bibliográfica y documental en torno a cada pieza (Alba Pagán, 2014: 62).

¹¹⁸De hecho, en la LPHE, se hace hincapié en la utilidad del inventario y del catálogo de todos los bienes integrantes del patrimonio cultural, más allá de aquellos con interés histórico-artístico, así como se configuran distintos niveles de tutela y protección de los bienes muebles; destacando las figuras del Inventario General de Bienes Muebles y del Bien de Interés Cultural (Alba Pagán, 2014: 68).

¹¹⁹Asimismo, conviene advertir que, con la descentralización de las competencias estatales en materia de patrimonio, cada comunidad autónoma ha configurado sus propias herramientas de inventario y

Sin embargo, todavía quedaba por resolver una tediosa problemática que se venía arrastrando desde los tiempos de Navascués y, a pesar de que las medidas aplicadas por el inspector general tuvieron buena acogida, sobre todo en los museos arqueológico, continuaba sin una solución viable: la diversidad y disparidad de sistemas de trabajo ante la falta de criterios comunes en los museos¹²⁰. Por ello, tras la realización de un informe de diagnóstico en 1993 acerca de la situación documental de los museos estatales, se constituyó la Comisión de Normalización Documental, que redactó el documento *Normalización Documental de Museos: elementos para una aplicación informática de gestión museográfica* (1996) con la principal finalidad de crear un auténtico sistema transversal de gestión documental capaz de seguir toda la historia de las piezas y, por tanto, superar los tradicionales ámbitos reducidos del inventario y la catalogación (Rodríguez Domingo, 2020: 87):

Si bien el proyecto contempla la posibilidad de gestión autónoma de cada centro, la meta final es la interconexión que facilite el flujo de información entre instituciones. Para ello, como colofón, deberá establecerse una red informática que conecte los diversos museos entre sí y con sus respectivos Servicios Centrales, o en su defecto arbitrar dispositivos alternativos para el intercambio de información. De particular interés en esta fase será la conexión con los órganos gestores de los Inventarios de Bienes Muebles y Registros de Bienes de Interés Cultural (Carretero Pérez et al., 1998: 5).¹²¹

catalogación; como es el caso de la Ley 8/2007, de 5 de octubre, de Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía mediante la cual se ha constituido el Registro Andaluz de Museos y Colecciones Museográficas cuya misión, según se establece en el artículo 14, es incorporar “Los datos relativos a la titularidad, domicilio, denominación, tipología y ámbito temático de la institución y la descripción de los bienes muebles e inmuebles que la conforman”.

¹²⁰Dicha idea es reafirmada por Rodríguez Domingo (2020: 45): “Uno de los problemas más frecuentes deriva de la multiplicación de códigos asignados a cada objeto (registro, inventario, catálogo topográfico, catálogo monográfico...) y la disparidad de criterios en esa codificación (número currens, combinaciones alfanuméricas...).

¹²¹En el caso de Andalucía, gracias a la citada Ley de Museos y Colecciones Museográficas, a través del artículo 41.2, se ha articulado el Sistema de Gestión Documental de los Museos y Colecciones Museográficas: “La Consejería competente en materia de museos contribuirá activamente a la implantación progresiva de acuerdo con las nuevas tecnologías de la comunicación y la información, de sistemas integrados de información, documentación y gestión en los museos y colecciones museográficas del Sistema andaluz de museos y colecciones museográficas”.

Como consecuencia, en 2001, el programa informático Domus se instauró de forma sistemática, con el ánimo de contribuir en pro de la uniformidad de los fondos museográficos y documentales en España. De hecho, aquel mismo año, Carretero Pérez (2001: 173) constataba que la creación de dicho sistema era tan solo el inicio del proyecto impulsado por la Comisión de Normalización Documental y, por tanto, existían «cuatro áreas de evolución paralelas: desarrollo informático; implantación en museos; volcado de información; y normalización y unificación terminológica»; aludiendo a que «una aplicación informática nunca es un producto acabado» porque «la reflexión lleva a imaginar nuevas funcionalidades»¹²². Sumado a estos fines, Alquézar Yáñez (2004: 41) afirmaba que, a través de Domus, el Proyecto de Normalización Documental debía aspirar como objetivo último a la creación de un Catálogo Colectivo de Museos que «reúna información de todos los fondos museográficos y documentales de los museos, y que sirva tanto a las necesidades de los propios centros como del público en general». Este hecho acabaría materializándose en 2010 con el nacimiento de la Red Digital de Colecciones de Museos de España, CER.ES, que, inspirada en la plataforma francesa de Joconde, actualmente se constituye como el gran sistema de gestión documental español en línea¹²³, al ofrecer un amplio abanico de los bienes culturales de los museos, tanto estatales o autonómicos como de otras titularidades; al tiempo que cuenta con una perspectiva de futuro pues, yendo más allá de los bienes museísticos, aspira a expandirse al conjunto de todas las obras que integran el patrimonio histórico de nuestro país (Alba Pagán, 2014: 71-72).

Por tanto, debido al desarrollo de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TICs) en las últimas décadas¹²⁴, cabe destacar que la digitalización de los

¹²²De hecho, como señala Rodríguez Domingo (2020: 214 y 227), un sistema eficiente debe contar con la suficiente flexibilidad como para poder actualizarse y almacenar más cantidad de información según se incrementan las colecciones museísticas.

¹²³Este portal se configura como el culmen de las posibilidades que ofrece el hipertexto al servicio del patrimonio histórico español en tanto que, más allá de la democratización del acceso a la cultura que conlleva, se presenta como una red interactiva donde el usuario puede trazar una búsqueda de múltiples sendas, mediante los vínculos asociativos que permiten interrelacionar diferentes piezas de distintos museos a partir de un término concreto (Bellido Gant, 2008: 37-45).

¹²⁴Mención aparte requieren los últimos tres años desde que, en 2020, se iniciara la pandemia del covid-19 y, con ello, los museos tuvieran que cerrar sus puertas a nivel mundial; lo cual derivó en su apertura al

inventarios y catálogos museísticos se ha convertido en uno de los principales recursos para la optimización del almacenamiento de los datos de cada uno de los bienes integrados en las distintas colecciones, así como la dinamización de las búsquedas realizadas por parte de los usuarios, tanto investigadores como el público general. Además, la digitalización solo adquiere significación en sí misma cuando se aspira a inscribir al patrimonio dentro de un *corpus* con carácter global, en tanto que la información debe ubicarse en una red transversal que reúna los contenidos de las diferentes instituciones; con el fin de transformar la concepción de museo en un fenómeno más perceptible, participativo e, incluso, afectivo para el conjunto de la ciudadanía no solo local o nacional, sino mundial (Fernández et al. 2021: 575-579).

2. La cerámica granadina en CER.ES¹²⁵.

En primer lugar, es preciso señalar que, *grosso modo*, el inventario de las artes decorativas acostumbra a ser menos detallado con respecto al de obras pictóricas y/o escultóricas (Il. 54) en tanto que, debido a su clásica concepción como artes menores o artesanales, se tiene menos información sobre las piezas de esta tipología tan extensa que abarca múltiples ámbitos (textil, orfebrería, mobiliario, vidriería, mosaico, etc.). En este sentido, la cerámica (Il. 55) no representa una excepción ya que, al tratarse de objetos ligados a la vida cotidiana de las diferentes culturas, la historia y la autoría de la mayoría de las obras resultan prácticamente desconocidas¹²⁶, al tiempo que sus descripciones suelen ser muy someras y centradas en indicar los posibles motivos decorativos, así como las referencias bibliográficas superan en muy pocos casos las tres citas.

público a través de los medios digitales e hizo replantear el futuro de los museos bajo un enfoque «más social, más transversal, más digital» (Fernández et al., 2021: 570).

¹²⁵Conviene advertir que los casos analizados atienden a aquellas piezas realizadas entre los siglos XVI y XX, por lo que se omiten los ejemplos relativos a la época nazarí la cual, debido a su propia especificidad y singularidad como expresión cultural del islam medieval, merecería un análisis separado con respecto a la cerámica de mestizaje que surge a partir de la conquista cristiana de Granada.

¹²⁶Con un poco de fortuna, en algunos casos, se puede llegar a localizar el taller de procedencia, gracias a la existencia de alguna inscripción o sello en la propia loza.



:: Ampliar Imagen ::

Museo	Museo de Bellas Artes de Córdoba
Inventario	CE2121P
Clasificación Genérica	Pintura
Objeto/Documento	Cuadro
Autor/a	Valdés Leal, Juan de (Lugar de nacimiento: Sevilla (m), 04/05/1622 - Lugar de defunción: Sevilla (m), 15/10/1690)
Título	Inmaculada con San Antonio y San Eloy; La Virgen de los Plateros
Materia/Soporte	Lienzo Óleo
Técnica	Óleo
Dimensiones	Altura = 220 cm; Anchura = 222 cm
Descripción	Más conocida como "La Virgen de los Plateros", presidió un altar que el importante gremio de plateros de la ciudad había erigido a sus santos patronos en el lugar conocido como La Platería, sito en la antigua calle Pescadería. Fue realizada por Valdés Leal durante su documentada segunda estancia en Córdoba, donde, hacia 1645, y, antes de partir definitivamente a Sevilla, había comenzado su andadura tras estudiar con Antonio del Castillo y contraer matrimonio con Isabel de Carrasquilla. Pone de manifiesto su entonces incipiente competencia con Murillo, cuya "Inmaculada con fray Juan de Quirós", conservada en el Palacio Arzobispal de Sevilla, parece pretendió emular aquí.
Iconografía	Inmaculada con Santos
Inscripciones/Leyendas	Cartela portada por angelito, pie de la peana El Platero Universal / de Dios el Eterno Padre / una Joya hizo tal / que en ella puso el caudal / porque fuera para su Madre Al dorso, en marco, etiqueta Dorador Camacho
Datación	1654[ca]-1656[ca]
Contexto Cultural/Estilo	Escuela Sevillana [barroca sevillana]
Lugar de Producción/Ceca	Córdoba (m) (Campiña Baja (comarca), Córdoba)
Lugar de Procedencia	Calle Platería, Córdoba (m)(Campiña Baja (comarca), Córdoba): Altar
Lugar Específico/Yacimiento	Calle Platería
Tipo de Colección	Colección Estable
Bibliografía	ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. 'Pintura del siglo XVII'. 1971. 373; Ars Hispaniae. T. XV. Madrid, 1971 BERUETE; MORET, Aureliano de. Valdés Leal. 1911. 14 y 20. Madrid, 1911 CEÁN BERMÚDEZ, J. Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España. T. V. 1965. 115. Madrid, 1800 (Madrid, 1965) GARCÍA DE LA TORRE, Fuensanta. 'La pintura barroca en Córdoba'. 1985. 324; Córdoba y su provincia. T. III. Sevilla, 1985 GESTOSO PÉREZ, José. Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal. 1916. 29. Sevilla, 1927 GUE TRAPIER, Elisabeth du. Valdés Leal. Spanish baroque painter. 1960. 8-9. Nueva York, 1960 Julio Romero de Torres. Vida y obra. 2021. 143, 204, 241. Autor: Teodoro Fernández Vélez KINKEAD, Duncan Theobald. Juan de Valdés Leal (1622-1690). His life and work. 1978. 59-61 y 337. Nueva York, 1978 MORENO CUADRO, Fernando. Iconografía mariana. La Inmaculada. Catálogo de la exposición. 1997. 87. Córdoba, 1997 ORTIZ JUÁREZ, Dionisio. 'La Virgen de los Plateros de Valdés Leal'. 1986. 5-12; Boletín de la Real Academia de Córdoba, nº. 110. Córdoba, 1986 ORTIZ JUÁREZ, Dionisio. Catálogo de la exposición de Orfebrería cordobesa. 1973. 107-108. Córdoba, 1973

II. 54. Anónimo. (s.f.). *Ficha de inventario*. Disponible en: <http://ceres.mcu.es/pages/Main> [Consultada el 22-03-2023]

Ficha Completa

Resultados en Europeana (1)

Crear PDF Volver



:: Ampliar Imagen ::

Museo	Museo Lázaro Galdiano
Inventario	11888
Clasificación Genérica	Materiales cerámicos
Objeto/Documento	Orza
Título	Orza con escudo de España bajo corona imperial
Materia/Soporte	Cerámica
Técnica	Esmaltado Pintado
Dimensiones	Altura = 49 cm; Diámetro boca = 36 cm
Descripción	Orza de cerámica esmaltada decorada con motivos vegetales y heráldicos en azul de cobalto sobre el blanco del esmalte. Escudo de España: cuartelado de Castilla, León y Granada, acolada el águila bicéfala del Sacro Imperio Romano-Germánico, al timbre corona imperial.
Iconografía	Representación vegetal; Heráldica
Datación	1901=1933
Contexto Cultural/Estilo	Edad Contemporánea
Lugar de Producción/Ceca	Granada (p) (Andalucía, España)
Clasificación Razonada	Cerámica de Fajalauza, nombre con el que se designa a la cerámica realizada en distintos alfares de la provincia de Granada como los de Jun, Cortes de Baza, Órgiva o Monadri. Su nombre proviene de una puerta medieval ubicada en la muralla del Albaicín o cerca de Don Gonzalo que daba acceso al barrio de los alfareros, conocida como Puerta de Fajalauza o del Collado de los Almendros (Bab Fayy al-Lawza)
Forma de Ingreso	Donación al Estado
Catalogación	Espinosa Martín, Carmen

II. 55. Espinosa Martín, C. (s.f.). *Ficha de inventario*. Disponible en: <http://ceres.mcu.es/pages/Main> [Consultada el 22-03-2023]

Partiendo de esta premisa común, la situación de la cerámica granadina en el marco de la Red Digital de CER.ES¹²⁷ corrobora lo expuesto hasta el punto de que, para especificar la cronología de las obras, los períodos que se indican a menudo son un tanto imprecisos, puesto que los datos ofrecidos abarcan un espectro temporal demasiado genérico. Esto se debe nuevamente al mencionado uso popular de las obras, lo cual se presenta como un importante obstáculo de cara a situar en una datación concreta las piezas de loza y, por tanto, ello se configura como un reto casi incognoscible. En la siguiente tabla¹²⁸, a través de una serie de ejemplos, se puede observar dicho fenómeno:

DATOS DE LA PIEZA		CRONOLOGÍA
Jarra (DJ00335) – Museo Arqueológico y Etnológico de Granada		1511 – 1549
Orza con asas de oreja (CE01054) – Museo Casa de los Tiros		1801 – 1900
Plato (CE01148) – Museo Casa de los Tiros		1701 – 1900
Fuente (CE0135) – Museo de Artes y Costumbres Populares del Alto Guadalquivir		1801 – 1966
Jarro de boca de vinagre (CE0277) – Museo de Artes y Costumbres Populares del Alto Guadalquivir		1726 – 1966

A partir de estas muestras, se aprecia que las dataciones ofrecidas por los diferentes museos no llegan a manifestar un momento con concreción, sino que los tiempos oscilan desde unas pocas décadas hasta más de dos siglos en función de la obra;

¹²⁷Dentro de la base de datos de CER.ES, se ha detectado la presencia de 134 piezas de cerámica granadina, pertenecientes a diferentes instituciones museísticas y correspondientes al mencionado período cronológico objeto de estudio.

¹²⁸Todas las piezas seleccionadas en esta tabla, así como en las siguientes, han sido localizadas mediante CER.ES y sus datos extraídos de esta misma fuente.

habiendo, al margen de las piezas seleccionadas para esta tabla, también algunas que ni siquiera cuentan con una periodización¹²⁹. Además, cabe citar el caso del Museo Arqueológico y Etnológico de Granada ya que, de sus 26 lozas registradas en CER.ES, todas cuentan con la misma cronología, situada entre 1511 y 1549. Asimismo, salvo dos casos¹³⁰, se atisba una ausencia absoluta de ejemplos donde se otorgue una fecha exacta a las obras, de modo que este hecho confirma las dificultades presentes a la hora de datar la cerámica, especialmente aquellas cuya antigüedad se remonta más allá de la segunda mitad del siglo XX.

Por otra parte, un detalle llamativo es que la búsqueda general en CER.ES del término «cerámica granadina» no arroja ni un solo resultado¹³¹, mientras que «fajalauza» ofrece un total de 113 piezas, a pesar de que no todas se corresponden con esta loza local. De hecho, en las propias descripciones de las obras, independientemente de la época a la que pertenezcan, aparece el empleo de la palabra «fajalauza» (Il. 56) para hacer alusión a cualquier pieza artesanal procedente de la órbita regional de Granada en un sentido global. Sin embargo, este hecho denota un notable error en el uso de dicho concepto ya que, si bien ha sido popularmente aceptado para designar al conjunto de la cerámica de la provincia (véase apartado 3), dentro del ámbito científico conviene desterrar su utilización genérica; en tanto que «fajalauza» tan solo hace referencia a una de las fábricas-taller del siglo XX de manera que, clasificar a un objeto del XVI bajo la citada terminología, supone un sustancial anacronismo.

¹²⁹Este es el caso de 13 piezas, pertenecientes todas ellas al Museo Casa de los Tiros.

¹³⁰Se trata de un plato (E02457) y un puchero (E02779) conservados en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, ambos datados en 1975.

¹³¹Para obtener algún resultado con una terminología similar, es preciso emplear la búsqueda avanzada del navegador e incorporar «cerámica» en el campo relativo a clasificación genérica y «Granada» en lugar de procedencia, la cual ofrece al usuario 720 casos, aunque la mayoría de ellos son piezas relativas a yacimientos prehistóricos y de la Edad Antigua; siendo tan solo 21 ejemplos pertenecientes a la cerámica de reflejo metálico del siglo XVI o posterior y que no se pueden obtener con la búsqueda de «fajalauza».



Foto: Inmaculada de la Torre Castellano

:: Ampliar Imagen ::

Museo	Museo Arqueológico y Etnológico de Granada
Inventario	DJ00393
Clasificación Genérica	Cerámica. Elementos Domésticos
Objeto/Documento	Jarro
Materia/Soporte	Arcilla
Técnica	Vidriado A.Torno
Dimensiones	Altura = 18,50 cm; Diámetro = 14,50 cm
Descripción	Jarro de cerámica pintada en azul sobre fondo blanco. El cuerpo presenta una cenefa de motivos vegetales y en el cuello hojas con branquias. Le falta el asa y parte de la boca.
Iconografía	Iconografía Ornamental
Datación	1511-1549
Contexto Cultural/Estilo	Edad Moderna
Uso/función	Servicio de mesa
Descriptores Geográficos	Andalucía
Lugar de Procedencia	Hospital Real, Granada (Andalucía, España): Zona B / H.R./ 17046 Excavación Arqueológica de Urgencia, Fresneda Padilla, Eduardo [Estos materiales proceden de una gran fosa cuya importancia estriba en la deposición estratificada de los registros castellanos tras el incendio del Hospital, que sucedió el 3 de junio de 1549. Por lo que tenemos un contexto amortizado por un acontecimiento documentado históricamente.]
Lugar Específico/Yacimiento	Hospital Real
Clasificación Razonada	Se trata de producciones estandarizadas y estilo conocido como granadino y que toma el nombre del topónimo Fajalauza , que es una de las áreas de la ciudad donde se asentarán los primeros alfareros castellanos.
Tipo de Colección	Colección Museística de Andalucía
Bibliografía	FRESNEDA, E.; et ál. Excavación arqueológica de emergencia en la necrópolis musulmana de Sahl ben Malik. Hospital Real (Granada). 1992. pp. 173-178; Anuario Arqueológico de Andalucía 1990, tomo III (Actividades de urgencia), Sevilla, 1992. LÓPEZ LÓPEZ, M.. La necrópolis musulmana de la Puerta de Elvira (Granada). 1995. Memoria de Licenciatura, Universidad de Granada. RODRÍGUEZ AGUILERA, A.; REVILLA NEGRO, L. "La cerámica cristiana de los siglos XVI-XVII de la ciudad de Granada". 1997. pp. 147-168; Transferències i comerç de ceràmica a l'Europa mediterrània (segles XIV-XVII). XV Jornades d'Estudis Històrics Locals. Palma de Mallorca. VV.AA., Cerámica granadina: siglos XVI al XX. 2001. Granada: Fundación Rodríguez Acosta.
Observaciones	Disponible para exposición temporal, de acuerdo a la normativa legal vigente

II. 56. Anónimo. (s.f.). *Ficha de inventario*. Disponible en: <http://ceres.mcu.es/pages/Main> [Consultada el 22-03-2023]

Asimismo, otro aspecto que se percibe es la ausencia de una nomenclatura homogénea en lo relativo a la denominación de las distintas piezas pues, de nuevo, al tratarse de objetos de uso popular, no existe un tratamiento uniforme a la hora de definirlos. El fenómeno más reiterado que se ha observado es la utilización de los nombres «jarro» o «jarra» para elementos que, aun guardando cierta similitud en cuanto al tamaño en su mayoría, presentan rasgos formales muy diferentes entre sí¹³²:

DATOS DE LA PIEZA	
Jarro (DJ00336) – Museo Arqueológico y Etnológico de Granada	

¹³²Además, esto no es un hecho que se reduzca solo a que cada institución aplica su propio sistema de inventario y/o catalogación puesto que, dentro de un mismo museo, se emplea el mismo término de «jarro» para objetos distintos. En especial, señalar el caso del Museo Arqueológico y Etnológico de Granada donde, incluso, se llega a acuñar el término «jarrito» para la pieza DJ00373.

Jarro de vino y vinagre (CE01090) – Museo Casa de los Tiros	
Jarro (054071) – Museo de la Alhambra	
Jarra (40031) – Museo Sorolla	
Jarra (40032) – Museo Sorolla	

Del mismo modo, la confusión terminológica se repite en el Museo Casa de los Tiros a la hora de designar a los objetos como «fuente» (Il. 57); en tanto que las piezas CE01134 y CE01139 se denominan «lebrillo» y «plato», respectivamente, cuando el primero no tiene la dimensión de diámetro lo suficientemente grande como para ser un lebrillo ni el segundo posee el carácter plano de un plato; por lo que, en realidad, por sus características se asemejan más a otras piezas que sí son consideradas como fuentes (CE01237 o CE01190). Otro caso a destacar gira en torno al concepto de «orza», ya que la pieza 40041 del Museo Sorolla recibe dicho nombre y, sin embargo, sus dimensiones distan bastante de las orzas que, por ejemplo, se pueden encontrar en el Museo Casa de los Tiros (CE01054 y CE01070).



Museo Museo Casa de los Tiros
Inventario CE01237
Objeto/Documento Fuente
Materia/Soporte Barro
Pigmento
Lugar de Producción/Ceca Granada (Andalucía, España)

:: Ficha Completa ::

Documento nº 37



Museo Museo Casa de los Tiros
Inventario CE01134
Objeto/Documento Lebrillo
Materia/Soporte Barro
Pigmento
Lugar de Producción/Ceca Granada (Andalucía, España)

:: Ficha Completa ::

Documento nº 38



Museo Museo Casa de los Tiros
Inventario CE01139
Objeto/Documento Plato
Materia/Soporte Barro
Pigmento
Datación 1801=1900
Lugar de Producción/Ceca Granada (Andalucía, España)

:: Ficha Completa ::

Documento nº 39



Museo Museo Casa de los Tiros
Inventario CE01190
Objeto/Documento Fuente
Autor/a Atribuido a: Morales Moreno, Cecilio
Materia/Soporte Barro
Pigmento
Datación 1901=1950
Lugar de Producción/Ceca Granada (Andalucía, España)

:: Ficha Completa ::

Il. 57. Anónimo. (s.f.). *Ficha de inventario*. Disponible en: <http://ceres.mcu.es/pages/Main> [Consultada el 25-03-2023]

Finalmente, hay que reseñar que la cerámica granadina goza de una representatividad notable en las instituciones museísticas no solo locales y andaluzas, sino que también se encuentra presente en las colecciones de otros museos españoles. No obstante, debido a que la consulta en CER.ES se ve limitada dentro del ámbito nacional¹³³, se reconoce la carencia de análisis en el presente estudio del impacto de la loza granadina en museos europeos e internacionales, lo cual sería de gran interés para comprobar en qué medida se halla introducida dentro de los fondos museográficos a nivel mundial. Así pues, a continuación, se elabora una relación de los diferentes museos con el número de muestras de cerámica granadina que atesoran:

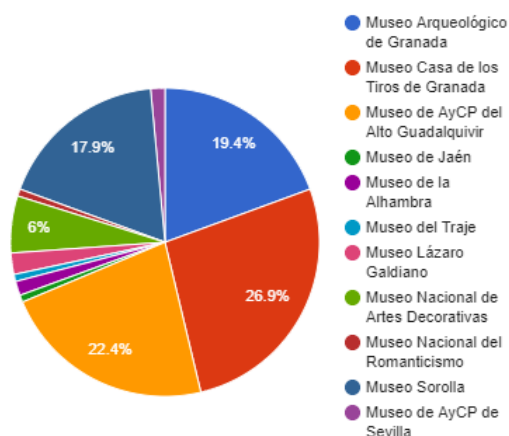
¹³³ Asimismo, dado que CER.ES tan solo muestra una cantidad parcial de los fondos de los museos nacionales, la investigación llevada a cabo sobre la cerámica inventariada se encuentra muy limitada a los contenidos seleccionados por cada institución para su carácter público; por lo que, para un estudio más completo, sería preciso llevar a cabo un análisis de la base de datos de cada institución en Domus.

NOMBRE DEL MUSEO	NÚMERO DE PIEZAS
Museo Arqueológico y Etnológico de Granada	26
Museo Casa de los Tiros de Granada	36
Museo de Artes y Costumbres Populares del Alto Guadalquivir	30
Museo de Jaén	1
Museo de la Alhambra	2
Museo del Traje de Madrid. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico	1
Museo Lázaro Galdiano de Madrid	3
Museo Nacional de Artes Decorativas	8 ¹³⁴
Museo Nacional del Romanticismo	1
Museo Sorolla de Madrid	24
Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla	2

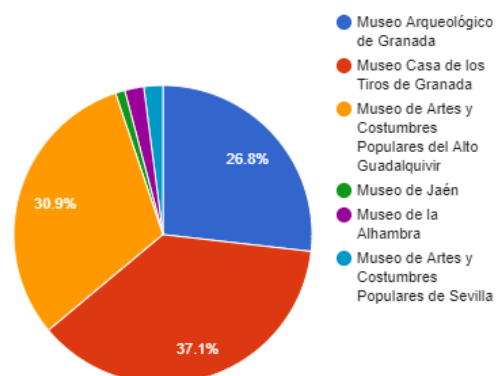
De este modo, a partir de lo expuesto (Il. 58), en general, se aprecia que los museos locales son los que mayor cantidad de piezas poseen, ya que el Museo Arqueológico y Etnológico de Granada reúne 26 ejemplares y el Museo Casa de los Tiros alcanza los 36, siendo este último el que más obras almacena dentro del panorama analizado; representando, entre ambos, una ratio del 46,3% del total de objetos en las colecciones nacionales, un 63,9% en las andaluzas y un 96,9% en las provinciales. Asimismo, otras instituciones con porcentajes verdaderamente destacables fuera del territorio granadino son el Museo de Artes y Costumbres Populares del Alto Guadalquivir, cuyas 30 lozas lo posicionan en el segundo lugar tanto a nivel nacional (22,4%) como andaluz (30,9%); así como el Museo Sorolla de Madrid que, con 24 piezas, se sitúa en el cuarto lugar a nivel nacional (17,9%).

¹³⁴Cinco de estas piezas del Museo Nacional de Artes Decorativas corresponden a la cerámica de Hellín, la cual ha sido incluida por la fuerte influencia que posee de la cerámica granadina en cuanto a técnica y motivos; además de que se trata de los únicos ejemplos que CER.ES ofrece si se realiza la búsqueda «cerámica de Hellín».

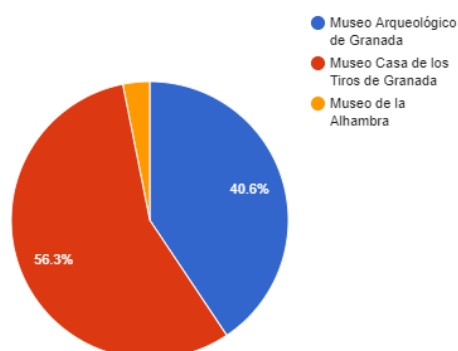
Museos y Cerámica Granadina (nivel nacional)



Museos y Cerámica Granadina (nivel andaluz)



Museos y Cerámica Granadina (nivel local)



Il. 58. Gráficos con la proporción de la presencia de la cerámica granadina en los museos a nivel nacional, autonómico y local, según los datos extraídos a partir de la consulta en CER.ES.

5.1.3. Dos casos prácticos de estudio: el Museo de la Alhambra y la Colección Agustín Morales Alguacil – Fábrica San Isidro de la UGR

5.1.3.1. Museo de la Alhambra

Dado el problema que presenta la capacidad de CER.ES por ofrecer unos datos completos y verosímiles sobre los inventarios de los museos en su versión de consulta general, se vuelve necesaria una investigación de las propias bases de datos en Domus de los diferentes museos. Por esta razón, con el objeto de exponer un análisis más veraz sobre la presencia de la cerámica granadina en los inventarios museísticos, se ha procedido al estudio del inventario digitalizado del Museo de la Alhambra.

Así pues, durante la consulta en el catálogo de Domus de dicha institución, se procedió a introducir el campo «fajalauza», con lo que se arrojaron 1.333 resultados, lo que supone un reflejo de cómo existe una profunda identificación de este término con la

cerámica granadina datada a partir del siglo XVI¹³⁵. De hecho, resulta reseñable la ausencia de elementos anteriores a la conquista de Granada por parte de los Reyes Católicos en 1492, de manera que se atisba la relación de sinonimia establecida entre la loza del período cristiano y «fajalauza»¹³⁶, como un matiz diferenciador con respecto a la alfarería hispanomusulmana¹³⁷. Por ende, en el marco de esta cronología, se ha percibido una presencia predominante de las piezas comprendidas entre los siglos XVI y XVIII¹³⁸, si bien es cierto que ha quedado de manifiesto la dificultad que suponen los objetos cerámicos a la hora de fijar su datación en torno a una fecha exacta, por lo que se observa que se suele tender a circunscribirlos dentro de una centuria a nivel general¹³⁹.

Por lo que respecta a la tipología de las piezas, se debe señalar que el 95% de las mismas son pequeños fragmentos de procedencia arqueológica y de distintas categorías (platos, fuentes, lebrillos, etc.), de modo que ello revela cuán presente ha estado la cerámica en la vida cotidiana granadina a lo largo del tiempo, en tanto que estos restos son testimonio sustancial de la dimensión que ha tenido la industria alfarera en la ciudad en los últimos cinco siglos. A dicho porcentaje, se suman 47 objetos (3,5%) que, conservados en su totalidad o con algún desperfecto parcial, se constituyen como bienes

¹³⁵De hecho, resulta reseñable que, mientras que el campo «fajalauza» proporcionaba unos resultados adecuados en su mayoría al período y tipología correspondientes, por el contrario, el empleo de la terminología «cerámica granadina», dada la amplitud del término, derivaba en una búsqueda que aglutinaba todo tipo de alfarería desde la prehistoria hasta el siglo XX.

¹³⁶No obstante, conviene señalar que, en la clasificación razonada de algunas piezas del siglo XVI y XVII (041740, 041741 o 041744), se menciona la nomenclatura «pre-fajalauza» para referirse a aquellos objetos vidriados con un esmaltado en blanco decorado en azul cobalto y motivos florales, en un intento por aludir a su carácter primigenio como una loza de transición hacia el concepto actual de la cerámica granadina.

¹³⁷En este sentido, la única pieza en dicha búsqueda que supone una excepción es un candil (003821), cuya datación se comprende entre 1232 y 1492, por lo que se trata de un elemento de época nazarí, a pesar de que aparece en la consulta del término «fajalauza».

¹³⁸En lo que respecta al número de piezas de época contemporánea (es decir, siglos XIX y XX), se trata de una cantidad irrisoria en proporción con el resto de las centurias; en tanto que solo se aprecian los siguientes casos: dos recipientes (062682 y CA000140), un cántaro (107646), un lebrillo (101819), un macetero (123704), un plato (123731) y una fuente (CA000136).

¹³⁹Incluso, tal es el desconcierto en ocasiones, que existen obras cuya cronología abarca doscientos años o más; como es el caso de dos jarras (041744 y 086984), situadas en torno a 1500-1699, así como un par de platos (013323 y 013325), datados entre 1501-1900 y 1601-1900, respectivamente.



Il. 59 Anónimo. (1600-1699). *Jarra* [cerámica]. Granada (España): Colección Artística del Patronato de la Alhambra y Generalife. Disponible en el Sistema Integrado de Documentación y Gestión Museográfica Domus en el Museo de la Alhambra [Consultado el 25-04-2023]

patrimoniales fehacientes de la producción granadina, que reflejan tanto los materiales como técnicas y decoración empleados en la fabricación de la loza local en los distintos momentos históricos; pudiendo atisbarse que el uso del esmalte blanco con policromía azul, y de forma excepcional verde y marrón, es una constante en los diferentes casos (Il. 59). Finalmente, el resto de los elementos obtenidos en dicha búsqueda son 1 estela, 3 maquetas y 9 azulejos; siendo estos últimos los que completan el panorama tipológico de la alfarería granadina, dada su presencia también en el contexto de la cerámica arquitectónica.

Paralelamente, las distintas piezas del inventario vienen a confirmar cómo los motivos vegetales y geométricos han sido una dinámica persistente e ininterrumpida durante el transcurso del devenir de la loza granadina. Igualmente, el dibujo del ave se encuentra presente en las muestras más antiguas, como atestigua un fragmento datado en el contexto cultural de la Edad Moderna (Il. 60). No obstante, resulta llamativa la ausencia en todo el inventario de una muestra que posea la granada como motivo decorativo, símbolo por antonomasia de la cerámica tradicional; si bien es cierto que es muy frecuente la presencia de otros elementos florales que, incluso, salvando las distancias, cuentan con una cierta similitud formal con respecto a dicho fruto; como es el caso de la pieza 054070 y la 091578, entre otras.



Ilustración 60 Anónimo. (ss. XVI - XVIII). *Plato* [cerámica]. Granada (España): Colección Artística del Patronato de la Alhambra y Generalife. Disponible en el Sistema Integrado de Documentación y Gestión Museográfica Domus en el Museo de la Alhambra [Consultado el 25-04-2023]

De este modo, gracias al estudio de su inventario digital, se atisba que el Museo de la Alhambra cuenta con una colección de extrema significación sobre la cerámica granadina en sus fondos, pues permite establecer un recorrido evolutivo a través de sus cinco siglos de historia a través de un conjunto de piezas que oscilan desde su germinación en el siglo XVI hasta la producción del XX y principios del XX. Por tanto, aunque se haya

tratado de un análisis somero y de carácter general, sea suficiente lo expuesto en estas líneas para trazar una idea de cómo la investigación de los catálogos digitales puede contribuir a reconstruir o redefinir la evolución histórico-artística de las artes tradicionales y, como ya se ha señalado, en el caso de la loza granadina, el número de instituciones con piezas en sus fondos es muy notable y sería de especial interés la puesta en acción de una indagación en los diferentes inventarios.

5.1.3.2. COLECCIÓN AGUSTÍN MORALES ALGUACIL – FÁBRICA SAN ISIDRO¹⁴⁰

Conservada en el Área de Reserva de Patrimonio de la Universidad de Granada, la colección de cerámica Agustín Morales Alguacil – Fábrica San Isidro fue donada a dicha institución en abril de 2021 por parte de los hermanos Morales Jiménez. reúne un extenso repertorio de piezas, cuya naturaleza es muy diversa y particular. Por esta razón, se trata de una colección que trasciende del ámbito puramente alfarero y se extiende a muestras de todas las artes plásticas prácticamente, lo cual pone de manifiesto el carácter polifacético de Agustín Morales Alguacil como artista.

Por esta razón, la mayoría de las esculturas, relieves y modelados que se encuentran presentes en la donación están enmarcados entre las décadas de 1930 y 1940; pudiendo apreciar cómo, a partir de 1951, a raíz de la muerte de su hermano José Luis, la



Il. 61. Morales Alguacil, Agustín (1943). *San Juan de Dios* [escultura]. Granada (España): Colección de cerámica granadina Agustín Morales Alguacil – Fábrica San Isidro. (Imagen de autoría propia).

producción de Morales Alguacil se redujo al ámbito cerámico y de azulejería al tener que hacer frente de la dirección plena de la Fábrica de Cerámica San Isidro. No obstante, su huella como ceramista de nacimiento queda de manifiesto, en tanto que el material más empleado en sus bustos y estatuas de bulto redondo es siempre la arcilla modelada y cocida;

¹⁴⁰El estudio de esta colección se llevó a cabo en el transcurso de mi Trabajo Fin de Grado en Historia del Arte, titulado *Agustín Morales Alguacil: 500 años de tradición cerámica granadina*, durante el curso académico 2021-2022, que consistió en la catalogación y elaboración del inventario de 351 de las 399 obras que componen dicha colección (Milla Mercado, 2022).

pudiendo dejarla vista o bien luego acabarse en reflejo metálico (Il. 61). Igualmente, las esculturas de Morales Alguacil revelan su proceso de formación como artista plástico; ya que se trata de piezas en las que aplica un meticuloso conocimiento no solo de la anatomía humana sino también de las expresiones y de la psicología de los rostros; al tiempo que existen representaciones de ramajes y flores que no dejan de ser interesantes, puesto que parecen tener su correspondencia directa con los motivos vegetales que proliferan en sus piezas de cerámica (Il. 62).



Il. 62 Morales Alguacil, Agustín. (1925 – 1930). *Bajo o medio relieve de margaritas* [relieve]. Granada (España): Colección de cerámica granadina Agustín Morales Alguacil – Fábrica San Isidro. (Imagen de autoría propia).



Il. 63 Anónimo. (ss. XVI - XVII). *Olambrillas azul y verde hechas a mano* [azulejería]. Granada (España): Colección de cerámica granadina Agustín Morales Alguacil – Fábrica San Isidro. (Imagen de autoría propia).

Por lo que respecta a las piezas de alfarería, estas son las que representan el verdadero grueso de la colección, de las cuales la mayoría se corresponden con obras producidas en la Fábrica de Cerámica San Isidro a lo largo del siglo XX, bien por el propio Morales Alguacil o por otro artífice asociado a ella. No obstante, se trata de cerámicas que abarcan un amplio espectro cronológico que va desde algunas olambrillas datadas entre los siglos XVI y XVII (Il. 63), así como diversas fuentes semillanas, zafas y tazones del XVIII y XIX.

En este sentido, cabe mencionar las obras elaboradas por Morales Alguacil durante su estancia formativa en la Escuela de Cerámica de Manises, cuyo interés fundamental reside en que suponen la recuperación y reincorporación a la cerámica granadina de la técnica del reflejo metálico (Il. 64). Por otra parte, dentro de la colección, existe un buen número de recipientes realizados por Morales Alguacil en la Escuela



Il. 64 Morales Alguacil, Agustín. (1940). *Jarra de varios colores* [cerámica]. Granada (España): Colección de cerámica granadina Agustín Morales Alguacil – Fábrica San Isidro. (Imagen de autoría propia).

Nacional de Porcelana de Madrid entre 1945 y 1950. En este sentido, grosso modo, se trata de pequeñas tazas, lecheras y tazones hechos en bizcocho visto, así como sus correspondientes esmaltados en porcelana.

Asimismo, en lo referido a las obras producidas en la Fábrica de Cerámica San Isidro a lo largo del siglo XX, se puede encontrar una amplia variedad tipológica que se extiende desde lebrillos, bombonas, orzas y tarros toneles de grandes dimensiones hasta



Il. 65. Anónimo. (1970 aprox.). *Fuente semillana* [cerámica]. Granada (España): Colección de cerámica granadina Agustín Morales Alguacil – Fábrica San Isidro. (Imagen de autoría propia).

pequeños ceniceros y rabaneras; pasando por piezas de tamaño intermedio como fuentes semillanas, escurridores, tazones ordinarios, platos y jarras (Il. 65). Del mismo modo, dentro de esta diversidad de piezas, se puede hacer una distinción entre aquellas que siguen el modelo tradicional decorativo monocolor o bicolor de la cerámica granadina y las obras que siguen más un estilo «neoárabe», mediante el uso de la cuerda seca, al presentar una mayor innovación en cuanto a colores, formas y temas.

Paralelamente, es preciso mencionar la notable cantidad de moldes presenten en la colección, cuyo valor reside en el hecho de que revelan cómo era el proceso de elaboración de las obras de San Isidro; tanto en la cerámica como en el modelado escultórico. De hecho, muchos de estos moldes cuentan con representaciones de paisajes granadinos y escenas costumbristas, generalmente de aguadores (Il. 66), que siguen la línea estética del gusto por la vida cotidiana y popular granadina; hasta el punto de que existen los moldes de las denominadas bandejas “tipo Zuloaga”.



Il. 66. Anónimo. (s.f.). *Fuente ovalada con aguador*. [cerámica]. Granada (España): Colección de cerámica granadina Agustín Morales Alguacil – Fábrica San Isidro. (Imagen de autoría propia).

Igualmente, hay que hacer referencia a las piezas musivarias producidas en San Isidro, en tanto que la colección consta de 18 paños de azulejos que ofrecen representaciones de lugares de Granada (Paño de azulejos “Camino de Santiago”, 00406),

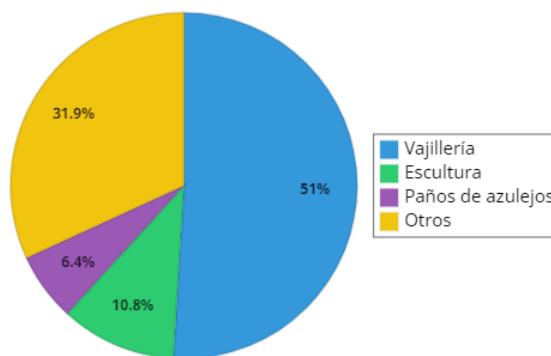


Il. 67. Anónimo. (década de 1960). *Azulejos helicoidales y plantilla serie “AGMOAL”* [azulejería]. Granada (España): Colección de cerámica granadina Agustín Morales Alguacil – Fábrica San Isidro. (Imagen de autoría propia).

de imágenes religiosas, de retratos o de poemas; entre otras temáticas. Además, sobre todo, destacan las obras que componen la serie “AGMOAL” (Il. 67), las cuales suponen una traslación de los motivos decorativos de la cerámica granadina al ámbito de la azulejería (aves, granadas, flores, geometría, etc.), así como cuentan con unos bocetos que revelan cómo era el proceso de creación artística de Morales Alguacil.

Asimismo, dado su carácter todavía reciente en propiedad universitaria¹⁴¹, en la actualidad, se encuentran digitalizadas 203 obras en el Sistema de Información del Patrimonio de la Universidad de Granada, lo que supone un 47,5% del total de las piezas. Así pues, en lo que se refiere a las obras presentes en la base de datos, si las clasificamos por tipologías (Il. 68), cabe señalar que 104 de las mismas se corresponden con objetos de vajillería (platos, fuentes semillanas, cuencos, vinagreras, jarras, etc.), de las cuales 81 siguen la decoración típica de la tradición granadina (77%), 16 son en cuerda seca (15%) y 7 (8%) tienen otras categorías ornamentales (cerámica de Manises, platos conmemorativos, regalos, etc.). Asimismo, 22 piezas son esculturas (7 esmaltadas y 15 en arcilla vista), 13 paños de azulejos y 65 corresponden a elementos varios: ceniceros, orzas, tarros toneles, bombonas, lebrillos, un ajedrez, etc.

Tipología de las piezas

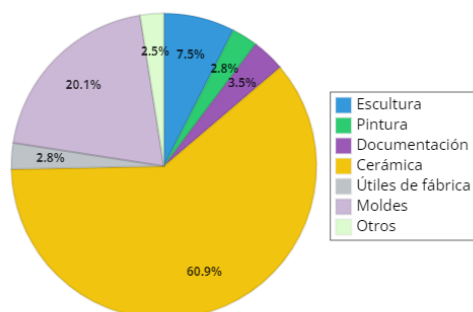


Il. 68 Gráfico con la relación de las piezas digitalizadas en el Sistema de Información del Patrimonio de la Universidad de Granada por tipologías.

¹⁴¹Ya se ha indicado en el apartado 3 que fue donada a la Universidad de Granada por la familia Morales Jiménez en 2021.

No obstante, dado que estos son datos provisionales a la espera de que se complete la digitalización de todas las piezas, para ofrecer un panorama más amplio y completo de la colección, de nuevo, cabe recurrir al análisis de las obras que todavía no cuentan con

Tipología de las piezas de la colección



Il. 69 Gráfico con la relación tipológica de las distintas obras que componen la colección Agustín Morales Alguacil – Fábrica San Isidro de la Universidad de Granada.

un carácter abierto al público. Por ello, retomando el estudio tipológico (Il. 69), hay que citar que la mayor envergadura de la colección lo representan los 243 objetos de cerámica, que significan un 60,9%; los cuales se hayan seguidos de los 80 moldes empleados para hacer las piezas¹⁴² (20,1%) y de las 30 obras escultóricas¹⁴³ (7,5%). El resto de los elementos son 14 documentos y fotografías (3,5%), 11 obras pictóricas¹⁴⁴ (2,8%), 11 útiles de fábrica¹⁴⁵ (2,8%) y otras piezas sin adscripción concreta¹⁴⁶ (2,5%).

Asimismo, dentro de la categoría de cerámica (Il. 70), resulta preciso elaborar una sistematización propia de las piezas debido a su extensa variedad formal y estética. En este sentido, de manera incontestable, predominan los 145 objetos relativos al ámbito de la vajillería¹⁴⁷ (59,9%) frente a 32 obras que, por sus dimensiones, se presentan en una clasificación independiente¹⁴⁸ (13,2%). Los sectores restantes serían las 16 olambrillas

¹⁴²De estos moldes, 11 son de piezas escultóricas y los otros 69 para cerámica.

¹⁴³El desglose de esta categoría sería: 16 esculturas modeladas y dejadas en arcilla vista, 8 esculturas modeladas y esmaltadas y 6 relieves.

¹⁴⁴En dicha categoría se integran 2 acuarelas, 1 óleo, 1 cartel y 7 bocetos.

¹⁴⁵Estos son los materiales utilizados por los ceramistas para elaborar las piezas en el taller: un gumar, un botijo para pintor, varias trébedes, un tarro para esmaltar las piezas, unas abrazaderas para moldes, etc.

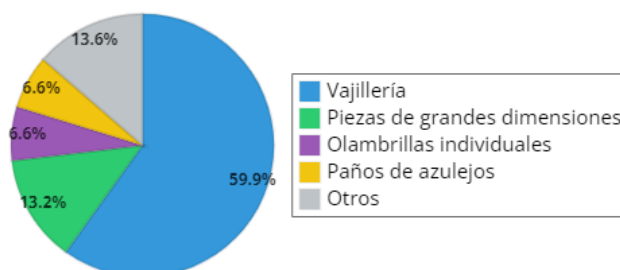
¹⁴⁶Ello viene representado por unas cajas cerillas, las letras hierro de la fábrica, fragmentos de cerámica antigua, sellos metálicos de impresión, una caja de taracea, un reloj de pared, etc.

¹⁴⁷Aquí se incluyen la gran mayoría de piezas cerámicas de uso doméstico (platos, jarras, fuentes, cuencos, tazones ordinarios, rabaneras, etc.). Además, hay que destacar que 106 de las mismas cuentan con la decoración propia de la tradición granadina (73%), mientras que el resto están realizadas en distintas técnicas y estéticas (cuerda seca, cerámica de Manises, porcelana, reflejo metálico, etc.).

¹⁴⁸Pertenecientes a esta sección serían los lebrillos, las orzas, la réplica del Jarrón de las Gacelas, las bombonas, los tibores, los tarros toneles, las macetas, etc.

individuales (6,6%), los 17 paños de azulejos (6,6%) y 33 objetos que, de nuevo, no participan en un determinado grupo¹⁴⁹ (13,6%).

Tipología de las piezas de cerámica



Il. 70. Gráfico con la relación tipológica de las distintas obras de cerámica que componen la colección Agustín Morales Alguacil – Fábrica San Isidro de la Universidad de Granada.

Por último, siguiendo en las piezas de cerámica, hay 143 que están realizadas al estilo tradicional granadino en esmalte blanco y repintado en azul, verde o marrón. Además, esto se extiende más allá de los objetos de la mayoría ya que, a pesar de representar un 74% de los mismos, hay obras pertenecientes a otras categorías que se encuentran ejecutadas mediante la técnica y estética propia de la loza local; como es el caso de las bombonas, el ajedrez, una orza, los ceniceros, los rótulos de propaganda, los lebrillos o las olambrillas, entre otros.

5.1.4. ¿Hacia el «museo imaginario» de la cerámica granadina?

Hoy en día, apenas existen dudas de que la digitalización de los inventarios y catálogos es un hecho ineludible al que debe aspirar cualquier museo, ya sea una prestigiosa institución nacional o un pequeño centro de interpretación de carácter local, puesto que ello contribuye no solo a una mejor difusión de sus colecciones, sino también a una potenciación de la investigación en pro de un mayor dinamismo y agilidad en las búsquedas de los fondos. Sin embargo, la creación de un gran repositorio en línea que albergue todas las piezas de los diferentes museos españoles aún dista bastante de ser una realidad, en tanto que la transformación de CER.ES en una base de datos global se constituye como un reto de proporciones casi utópicas para nuestro presente (Alba Pagán,

¹⁴⁹Aquí se incluyen piezas de muy diversa índole: un ajedrez, diez ceniceros, un mortero, dos tarros para almíbar, un tintero, tres tarros de farmacia, una repisa, unas granadas en miniatura, etc.

2014: 55 y 71); a la vez que las instituciones que poseen un inventario completo de sus colecciones se configuran como una excepción, dado que la gran mayoría están en constante ampliación de sus fondos y renovación de sus catálogos (Alquézar Yáñez, 2004: 30-37).

Asimismo, el estudio de la casuística en torno a la presencia de la cerámica granadina en los inventarios digitales de los museos permite ilustrar dicho problema colectivo, puesto que las 134 piezas que se ofrecen a la libre disposición de los internautas es, probablemente, ínfima en comparación con la suma real de los distintos fondos museísticos en lo relativo a esta tipología de lozas, tal y como se confirma con los 1.333 casos de la plataforma de Domus del Museo de la Alhambra. De este modo, esta cuestión se interrelaciona con la idea de intangibilidad que rodea al ciberespacio (Bellido Gant y Ruiz Torres, 2012: 3) ya que, debido a su condición etérea, se ofrece un contenido que se presupone *a priori* sin límites; pero, si se realiza una indagación *a posteriori*, se perciben las carencias técnicas que envuelven la configuración de una red digital que, aunque permite tener conectados los inventarios y catálogos de los diferentes museos nacionales, cuenta con el almacenamiento de las colecciones de una manera muy parcial¹⁵⁰. Además, en ocasiones, las búsquedas pueden resultar poco intuitivas para los usuarios hasta el punto de que, más allá de existir algunas confusiones terminológicas en los sistemas informáticos, se puede llegar a dar una falsa impresión de exceso de información, al arrojar resultados que no tienen una relación estrecha con lo que cada persona desea encontrar (Bellido Gant, 2008: 46).

En definitiva, el desarrollo de Domus y CER.ES contribuye a una organización optimizada de la información sobre los bienes histórico-artísticos a través de su aplicación informática; si bien, a causa de la falta de coordinación entre los distintos museos, desde los tiempos de Navascués, se sigue arrastrando la ausencia de un modelo de gestión de los fondos museográficos y documentales totalmente normalizado. Por tanto, a pesar de que con el paso del tiempo se van perfeccionando los programas y se amplían las colecciones digitalizadas, en España, todavía la situación está lejana a la consecución del

¹⁵⁰En relación con este propósito, una ventaja del Sistema de Información del Patrimonio de la Universidad de Granada con respecto a un macroproyecto como CER.ES es que, al tratarse de una plataforma digital centrada exclusivamente en las distintas colecciones del patrimonio universitario granadino, cuenta con una mayor versatilidad y eficacia para abarcar una plausible totalidad de sus contenidos en acceso abierto a la consulta de cualquier internauta.

llamado «museo imaginario», teorizado por André Malraux y por el cual, ya en época predigital, se pretendía describir la hoja de ruta del futuro de las instituciones culturales hacia la creación de un museo que actuara a la manera de un compendio global de datos, sin límites de contenidos ni fronteras espaciotemporales (Fernández López, 2020: 210-211).

5.2. La Fundación Fajalauza: una vía para la creación de un centro de interpretación de la cerámica granadina

La Fundación Cerámica de Fajalauza Cecilio Morales (Il. 71) nace en 2017, a raíz de la iniciativa de la familia Morales por preservar la integridad del edificio de la antigua fábrica, situada en Carretera de Murcia n.º 166, debido al sustancial valor histórico que atesora como espacio de producción de la cerámica granadina durante siglos. De este modo, tal y como expone José Miguel Márquez Morales, sobrino de Cecilio Morales Moreno y patrono de la fundación, el objetivo esencial era evitar que, a la muerte de su tío, el bien inmueble cayera en desgracia y acabara derivando en la ruina absoluta¹⁵¹. Con tal finalidad, a través de la Resolución de 13 de marzo de 2018, la asociación de la familia Morales fue inscrita oficialmente en el Registro de Fundaciones de Andalucía.



Il. 79. Detalle de la fachada interior de la fábrica de Fajalauza. Imagen de autoría propia.

¹⁵¹Según sugiere Márquez Morales, la idea pionera de crear la fundación tendría su germen en una recomendación que el arquitecto Carlos Sánchez habría realizado a Cecilio Morales, íntimo amigo suyo, con el fin de impedir precisamente la desaparición de la fábrica.

5.2.1. Descripción de la fábrica de Fajalauza

En primer lugar, resulta preciso mencionar y describir someramente los diferentes espacios que constituyen el edificio histórico para comprender, en un sentido más completo, el significado cultural que representa la fábrica en el contexto sociocultural de la producción de la cerámica granadina¹⁵²:



Il. 72. Detalle del muro de la fachada de la fábrica de Fajalauza. Imagen de autoría propia.

- **Fachada exterior:** La puerta de acceso se halla enmarcada por dos torreones neomudéjares, hechos en ladrillo y con azulejos neonazaríes, que despliegan un amplio muro a cada lado, uno de los cuales es colindante con la muralla Alberzana y, además, posee un gran panel de azulejos que indica: “LA TRADICIONAL CERÁMICA DE FAJALAUZA. CECILIO MORALES MORENO. FABRICACIÓN Y VENTA” (Il. 72).

- **Patio de acceso y fachada interior:** El patio de entrada se encuentra presidido por una fuente neomudéjar (Il. 73) con un revestimiento de azulejos neonazaríes que, al igual que los torreones de la fachada exterior, evocan de forma directa a la geometría de los zócalos de la Alhambra. Asimismo, desde este espacio, se accede tanto a la fábrica nueva como a la tienda y a la fábrica antigua, la cual presenta la fachada principal decorada con diversas fuentes semillanas y cuencos de cerámica granadina, así como está presidida por los rótulos: “FAJALAUZA. FÁBRICA DE CERÁMICA



Il. 73. Detalle de la fuente del patio de acceso. Imagen de autoría propia.

¹⁵²A este respecto, convendría señalar que, dentro del ámbito patrimonial, los «significados» de los bienes son esenciales para comprender lo que estos simbolizan o representan de forma inmaterial para el conjunto de la sociedad humana; diferenciándose de los «valores», en tanto que estos últimos tienen que ver más con la naturaleza intrínseca del patrimonio (arqueológica, científica, documental, bibliográfica, etc.), mientras que los significados vienen determinados por el reconocimiento colectivo de los objetos histórico-artísticos (Castillo Ruiz, 2022: 37-40).

GRANADINA” y “VENTAS / VERKAUF / SALES / VENDITE / VENTES”.



Il. 74. Detalle de la leñera.

Imagen de autoría propia.

- **Leñera** (Il. 74): Alberga la boca del zefrí (Il. 75), por donde se introducía en el horno árabe la leña y se llevaba a cabo la tradicional quema de las aulagas para llegar a producir rápidamente un ambiente térmico de unos aproximados 985°C, que es idóneo para la correcta cocción y vidriado de las piezas bizcochadas. Además, cabe destacar parte de su techumbre en madera, pues data en torno al siglo XVII, así como los muros

cuentan en su paramento con sillares de mampostería, ladrillos y otros materiales incrustados (gumares, por ejemplo), cuyo estudio está pendiente de realización, pero se cree que podría contar con restos del período medieval, e incluso romano (Il. 76)¹⁵³; siendo reflejo de cómo la fábrica, más allá de prevalecer por su carácter etnológico e industrial, posee un sustancial valor arquitectónico que, desconociéndose todavía su verdadera dimensión, permite atisbar su unicidad.



Il. 75. Detalle de la boca del zefrí. Imagen de autoría propia.



Il. 76. Detalle del muro en aparejo de mampostería. Imagen de autoría propia.

En la actualidad, tras una campaña de donaciones realizada en 2021, se ha procedido a la eliminación de la gran cantidad de objetos acumulados en la zona desde su abandono en los años 70, con el fin de crear un emplazamiento abierto al público y en el que se desarrollan actividades, tales como conciertos, desde el año 2023. Sin embargo, aún restan por ejecutar algunos de los objetivos

marcados: colocación de paños de cristal que permitan cerrar y aislar la leñera del exterior; instalación de sistema eléctrico para la iluminación de la sala y la proyección de posibles recursos audiovisuales; ejecución de un suelo continuo que asegure la

¹⁵³Esta información cabe tomarla con precaución, ya que es una teoría aún no demostrada, por lo que, a expensas de que se ejecute una investigación científica en el futuro, no se puede emitir ningún juicio que avale o refute esta idea.

uniformidad del pavimento; y aplicación de medidas de seguridad, así como consolidación de las vigas para evitar su desprendimiento (Fajalauza, 2021).

- **Jardines:** Cabe destacar la presencia de una higuera centenaria (Il. 77) que, junto a otras especies vegetales, se sitúa muy próxima a la leñera y presenta un notable valor por su dimensión natural e histórica, pues su vida corre en paralelo a la de la fábrica.



Il. 77. Detalle de la higuera. Imagen de autoría propia.



Il. 78. Detalle de las albercas de decantación. Imagen de autoría propia.

- **Zona de preparación de la arcilla:** Abierta al aire libre frente al obrador, se trata del área donde se fabricaba la arcilla durante la temporada seca (mayo-septiembre), que garantizaba el suministro de barro para el resto del año, mediante un complejo proceso de elaboración que se dividía en cuatro fases. Primero, se procedía al «desajelado», que consistía en la limpieza de la arcilla de sus impurezas, por lo que para ello se empleaban dos batidoras para mezclar la arcilla con agua y,

de ahí, era conducida a las tres albercas que funcionaban como depósitos de decantación (Il. 78). Luego, la arcilla pasaba a la placeta inclinada, con el objeto de que discurriera por su superficie y adquiriera la densidad adecuada tras su desecación (Redalh, 2012; Granada al Día Cultura, 2017).

- **Terrar** (Il. 79): Área situada en uno de los extremos del obrador, donde se acumulaba la arcilla pura para conservarla en las mejores condiciones a lo largo del año, tras extraerla de la placeta.



Il. 79. Detalle de la arcilla acumulada en el terrar. Imagen de autoría propia.

- **Obrador:** En su interior, se encuentra la zona reservada para los tres tornos subterráneos destinados a la formación de la estructura de las diferentes piezas de cerámica, desde



Il. 80. *Detalle de la maquinaria.* Imagen de autoría propia.

pequeños platos hasta lebrillos de importante diámetro. También, cuenta con toda la maquinaria (Il. 80) que se fue incorporando a la producción de la fábrica a lo largo del siglo XX; así como un espacio de almacén (Il. 81) que posee una amplia cantidad de cacharros y azulejos cocidos, pero sin esmaltar. Ahora bien, lo esencial es que posee el acceso al antiguo horno hispanomusulmán (Il. 82) que,



Il. 81. *Detalle del espacio de almacén del obrador.* Imagen de autoría propia.

en los mejores momentos del oficio, pudo llegar a funcionar una vez por semana y permitía la cocción de numerosos cacharros al mismo tiempo.



Il. 82. *Detalle del acceso al horno hispanomusulmán.* Imagen de autoría propia.

Sin embargo, en la actualidad, precisa de una intervención inmediata ante el riesgo que supone el posible colapso del tejado, cuyo grave estado de conservación refleja su acusado deterioro. Por ello, una de las prioridades de la Fundación Fajalauza es evitar su derrumbe a través de una restauración que garantice la seguridad del inmueble y, por tanto, permita habilitarlo para la visita pública, junto con la apertura de distintos espacios que se hallan cerrados por el momento (Fundación Fajalauza, 2023c, 7).

- **Cámara de secado y vidriado** (Il. 83): Ubicada en la planta superior del obrador, es un espacio destinado a la consolidación de las piezas, tras su paso por el horno, y a dotarlas de una capa de vidriado en blanco y una decoración a color. En ella, todavía se conservan varios lebrillos con restos de pigmentos molidos que atestiguan el recuerdo de lo que fue en su momento aquel espacio. Además, al fondo de la estancia, hay un fragmento de pintura mural que, a falta de ser estudiado, podría remontarse su origen al período andalusí; lo que vendría a reforzar aún más el valor histórico-artístico del bien.



Il. 83. *Detalle de la cámara de secado y vidriado.* Imagen de autoría propia.



Il. 84. Detalle de la zona "mirador" de la fábrica. Imagen de autoría propia.

mirador en esta zona, en tanto que se trata de la parte más elevada de la fábrica y ofrece una panorámica que se proyecta hacia el Albaicín, Sierra Nevada y la Alhambra (Il. 84). Igualmente, esta área de la terraza presenta una cámara cubierta que, de limpiarse y vaciarse de los objetos acumulados en su interior, permitiría configurar otro espacio más adaptado a la futura museografía del lugar (Il. 85).



Il. 85. Detalle de la cámara cubierta, en su estado de deterioro actual. Imagen de autoría propia.

- **Almela:** Situada colindante al obrador, se trata de un horno de reverbero, en el que se fundía el plomo viejo y el metal de estaño para producir la mezcla que llamada «jarta», que formaba parte de la composición de esmalte blanco árabe, típico de la cerámica granadina (Granada al Día Cultura, 2017).

- **Casa de Cecilio Morales:** Por un lado, la planta inferior alberga la sala de entrada, hoy en día utilizada como salón de recepción al público y para la proyección del documental *Fajalauza, 500 años de cerámica granadina*; la sala de las piezas de cerámica (algunas de ellas vidriadas en reflejo metálico), actualmente en fase de catalogación (Il. 86); y el archivo, que alberga entre unos 1.000 y 1.500 bloques de documentos. Por otra parte, la



Il. 86. Detalle de una de las salas de la casa de Cecilio Morales. Imagen de autoría propia.

planta superior cuenta con las estancias destinadas a la vida diaria del antiguo propietario de la fábrica (dormitorios, baños, sala de estar, etc.). Uno de los planteamientos barajados por parte de la Fundación Fajalauza es convertir toda la vivienda en el futuro espacio expositivo, donde se muestre el repertorio de obras de loza granadina y se complemente al resto de la antigua fábrica como centro de interpretación.

- **Fábrica nueva**¹⁵⁴ → Espacio que ha reemplazado la producción del antiguo obrador que, en la actualidad, gracias al trabajo de Manuel España, continúa produciendo obras de cerámica, con el objeto de mantener la pervivencia del negocio familiar. De hecho, recientemente, se ha adecuado un espacio para ubicar la tienda (Il. 87), que permite vender *in situ* las piezas producidas a los visitantes de la fábrica y, de este modo, contribuir con las ganancias a la reforma del bien inmueble.



Il. 87. *Detalle la tienda.* Imagen de autoría propia

Por todo ello, resulta preciso señalar la relevancia patrimonial que representa el bien no solo en su dimensión material, sino también en torno a su valor histórico, ya que, a pesar de no conocerse la fecha exacta de su fundación¹⁵⁵, se estima su antigüedad en una datación que se remontaría entre unos 200 y 300 años atrás en el tiempo. De hecho, desde mínimo finales del siglo XVIII o principios del XIX, la fábrica habría mantenido su sistema productivo de manera ininterrumpida hasta la década de 1970, cuando se prohibieron tanto la explotación comercial de las aulagas, principal combustible para el funcionamiento del horno árabe, como el uso de plomo en el proceso de vidriado y decoración pictórica por su impacto medioambiental y sus perjuicios para la salud humana. Como consecuencia, esto supuso que un sistema centenario de producción cerámica, que había ido sucediéndose de una generación a otra, tuviera que ser reinventado¹⁵⁶, con el consiguiente abandono del obrador hispanomusulmán; lo que conllevó a que dicho espacio quedara congelado en el tiempo hasta nuestros días.

A su vez, hay que destacar la existencia de un valor arqueológico ya que, como ya se ha señalado, existen ciertas zonas de la fábrica que podrían atesorar restos de mampostería y decoraciones de época medieval o romana. Además, cabría sumar a este respecto la maquinaria empleada en el último siglo para la producción cerámica, lo cual

¹⁵⁴No confundir con el taller de Gustavo Morales Mas, hijo de Miguel Morales Moreno.

¹⁵⁵Tal y como señala Márquez Morales, a partir de 1700, «hay informaciones contradictorias del número de empresas, de catastros en que aparezca y de mapas en los cuales se establecen».

¹⁵⁶El propio Márquez Morales lo expresa de la siguiente manera: “Todo eso se ha evaporado, pues ya se trata de esmaltes basados en circonio, no estaño, que no tienen plomo y se cuecen con un combustible que no es esa leña que se usaba antiguamente y que, técnicamente, supone una revolución”.

hoy en día tiene un valor industrial de especial relevancia; aunque, en este sentido, hay que hacer hincapié en la conservación del horno hispanomusulmán. Incluso, se podría hablar del entorno que rodea al bien, ya que el Albaicín es un área de un inconmensurable valor arqueológico por ser el emplazamiento granadino donde se han ido sucediendo los asentamientos de las diferentes culturas históricas desde la Antigüedad (Orfila Pons, 2013, 17).

Finalmente, la antigua fábrica de Fajalauza se constituye como un paradigma de la arquitectura industrial en Granada que, a su vez, posee un extraordinario valor etnológico, al estar intrínsecamente vinculada con una de las principales tradiciones culturales de la ciudad y de la provincia. Así pues, su historia es indisociable tanto de la propia cerámica granadina como del barrio albaicínero pues, por un lado, ha contribuido a la elevación del prestigio de la loza local a un nivel nacional e, incluso, internacional; al tiempo que, por otra parte, se ha constituido como el buque insignia de la producción alfarera desarrollada a lo largo de los últimos cinco siglos en la zona alta del Albaicín. Por tanto, como asegura Márquez Morales, él y el resto de su familia, como herederos de una tradición centenaria, tienen la «responsabilidad» de evitar la desaparición del bien:

Es bonito y también emocionante, pero es una responsabilidad porque esto es parte del patrimonio de Granada, de España, de la humanidad y no podemos permitir que por la desidia de las administraciones, la dejadez familiar o lo que sea se vayan cayendo piezas, destruyendo parte del patrimonio y, al final, construyan bloques de pisos (Ramírez, 2022).

5.2.2. Los desafíos patrimoniales y museográficos de la Fundación Fajalauza.

Como ya se ha apuntado previamente, en el presente, el reto esencial de la Fundación Fajalauza es lograr restaurar y proteger la estructura de la antigua fábrica, por lo que resulta preciso «conseguir financiación para ir arreglando espacios, abrirlos al público y empezar a mover aquello como centro de interpretación y espacio donde haya vida cultural». Por ello, para recaudar fondos, la fuente principal de ingresos es la venta de cerámica, en tanto que «abrir la fábrica con entrada a tres euros, cuando hay días que entra mucha gente y días que no entra nadie, no te da para pagar el montón de gastos que tiene una cosa así». Por esta razón, el lema de Márquez Morales es «sobrevivir creciendo» que, además, a su juicio, es igualmente aplicable por extensión al conjunto de la loza granadina, puesto que el camino a seguir por todos los ceramistas debe ser la unión entre

talleres para eliminar las rivalidades históricas¹⁵⁷; así como el fomento de la participación de los jóvenes en el oficio alfarero, ya que la mayoría de los fabricantes son personas cercanas a la edad de jubilación.

En esta línea, entre el 28 de febrero y el 16 de abril de 2023, se llevó a cabo una campaña de micromecenazgo con el apoyo de la asociación nacional de Hispania Nostra, orientada a la actuación en pro de la protección, tutela y puesta en valor del patrimonio cultural y natural. Así pues, el enfoque de este plan ha sido incentivar la recepción de donaciones para financiar la restauración del tejado del antiguo obrador (Il. 88) que, como ya se ha señalado previamente, requiere de una intervención urgente ante el riesgo inminente de colapso y hundimiento, lo cual amenaza la integridad del horno hispanoárabe: “si colapsara el tejado se caería encima de los tres tornos enterrados que hay en el terral, donde está almacenado la arcilla, que está equipado de unas máquinas que tienen solamente 80 años, pero que son arqueología industrial, y sería una catástrofe” (Fundación Fajalauza, 2023). Como resultado, se han logrado reunir 20.250€ de los 45.000€ necesarios para el arreglo de la techumbre que, por fortuna, representan la mitad de los gastos y garantizan el inicio de las obras; a pesar de que existe incertidumbre sobre el coste final de las reparaciones ya que, en función de las necesidades, requerirán de una mayor o menor suma de dinero.



Il. 88. *Detalle del tejado del obrador en su estado actual de deterioro. Imagen de autoría propia*

De hecho, la emergencia que supone la actuación de asegurar la techumbre del obrador representa uno de los principales escollos para la declaración como Bien de Interés Cultural del edificio. Precisamente, Márquez Morales señala la «falta de

¹⁵⁷El propio Márquez Morales confiesa: “Cuando empezamos con la Fundación, yo me acerqué tanto a Los Arrayanes como a los Casares para explicarles el proyecto y quedamos en que tenemos que hacer cosas juntos. Incluso, se habló de hacer una serie que pusiera Fajalauza y Arrayanes en el sello y hacer cosas juntos, pero tenemos que verlo. Ahora mismo hay tantas cosas que tenemos que hacer que vamos poco a poco”. Incluso, uno de sus máximos anhelos es lograr volver a hacer funcionar el horno hispanomusulmán una vez al año, a través de la obtención de los permisos necesarios por parte del Ayuntamiento, y hacer una «celebración» de la cocción de la cerámica durante 24 horas ininterrumpidas.

operatividad» que supone contar con el expediente de BIC ya que, a pesar de garantizar la protección del inmueble, cualquier medida aplicable precisa de unos trámites administrativos que son de una duración excesiva en comparación con la premura que requiere. Por ello, a su juicio, lo primero a ejecutar es la restauración de la cubierta, así como todo aquello que dispense de una pronta intervención, y ya con posterioridad se ultimaré el proceso de incoación.

Del mismo modo, la cuestión de la declaración de la cerámica granadina como patrimonio inmaterial, y por ende su incorporación en el Atlas del Patrimonio Inmaterial de Andalucía, es otra de las labores pendientes que se aspira llevar a cabo por parte de la Fundación Fajalauza en pro de la legitimación oficial de la loza local dentro del ámbito institucional. Es más, para reflejar la plausibilidad de dicho planteamiento, un referente paradigmático en ese sentido se puede encontrar en la cerámica de Talavera de la Reina, pues fue declarada como Bien de Interés Cultural en la categoría de Bien Inmaterial en 2015 y, posteriormente, logró la inscripción mixta con la de El Puente del Arzobispo y las mexicanas de Talavera de Puebla y Tlaxcala en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por parte de la UNESCO en 2019.

Asimismo, al tratarse de una fundación de reciente creación cuyos esfuerzos se encuentran concentrados actualmente en la reforma del histórico inmueble, todavía no se halla en disposición suficiente como para organizar una amplia labor de difusión cultural¹⁵⁸. Sin embargo, con el ánimo de dar a conocer la labor desempeñada de recuperación y defensa del espacio, a la vez que se pretende poner en valor la cerámica tradicional granadina, la participación en eventos impulsados por agentes externos es incesante; como es el caso de la organización de visitas a la antigua fábrica durante el XIII Congreso Internacional sobre Cerámica Medieval y Moderna en el Mediterráneo (8-13 de noviembre de 2021) o la conferencia ofrecida por el propio Márquez Morales en la Sala Antiquarium de Sevilla (20 de enero de 2023).

Probablemente, uno de los hitos de mayor trascendencia hasta la fecha haya sido la promoción del documental *Fajalauza, 500 años de cerámica granadina* (2021),

¹⁵⁸Ahora bien, cabe mencionar la reciente celebración de los llamados «encuentros» (16 de abril, 21 de mayo y 4 de junio de 2023) en los que, a lo largo de una jornada, se desarrollan diferentes actividades: proyección del documental *Fajalauza, 500 años de cerámica granadina*, taller de *Bautizo en el barro* en el torno y conciertos en los espacios del Horno y Muelle.

realizado bajo la dirección de Pablo Coca, así como con el impulso de la Agencia Pública Albaicín-Granada y la colaboración del Laboratorio MEMOLab y el Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas de la Universidad de Granada; donde, a través de la recopilación de las declaraciones de diferentes expertos en la materia, se aspira reivindicar el valor histórico-cultural que encarna la loza local. Por ello, desde su inauguración en el Teatro Isabel la Católica de Granada el 24 de noviembre de 2021, ha contado con sucesivas proyecciones posteriores en diferentes lugares, *verbi gratia* el Centro Cívico Albaicín (22 de febrero y 15 de marzo de 2022) y La Madraza (13 de octubre de 2022), por lo que ello ha dado lugar a un refuerzo en la divulgación no solo de la historia de la cerámica granadina, sino también de las acciones impulsadas desde la Fundación Fajalauza.

Por lo que respecta al proyecto museográfico de la Fundación Fajalauza¹⁵⁹, aún está pendiente de plantearse de forma efectiva, pero la concepción esencial es que sea «un espacio de vivencia», con el fin de que los visitantes puedan «sentir el barro en sus manos», pues se pretende ofrecer el fenómeno de la creación artesanal como una «experiencia» abierta a todos los públicos. De hecho, entre mayo y septiembre de 2023, está previsto que se evalúen las posibilidades existentes tanto en la fábrica como en la casa de Cecilio Morales, para ir distribuyendo cada sala a una función concreta y acondicionándolas a sus respectivas necesidades (archivo, museo, producción, visitas de grupos, etc.). En este sentido, bajo el nombre provisional de «Centro de Interpretación de la Cerámica de Fajalauza: Historia, Entorno y Vigencia», se anhela poder constituir un enclave cultural con tres objetivos principales: la puesta en valor de la fábrica histórica; la revitalización de la producción tradicional a través del apoyo y estímulo de los artistas que mantienen el oficio; y la apertura de un centro de estudios de Fajalauza¹⁶⁰ (Fundación Fajalauza, 2023c, 4-6).

¹⁵⁹Todos los entrevistados en el transcurso de la investigación han coincidido en la necesidad de reconvertir la antigua fábrica en un centro de interpretación de la cerámica granadina, en tanto que representa un paradigma histórico de la arquitectura industrial tradicional. Por ejemplo, Jiménez Garrido la define como «un lugar muy mágico y único»; así como Viceira Muñoz la considera «cuna en el Albaicín de la que han salido muchos alfareros».

¹⁶⁰No obstante, Morales Jiménez advierte que, al margen de la creación del centro de interpretación por parte de la Fundación Fajalauza, sería idóneo para la ciudad de Granada la creación de un museo íntegro sobre la historia de la cerámica en la provincia, dado su potencial y arraigo en la región: “Pienso que un

Así pues, para llevar a término la primera de sus finalidades, se busca configurar un enfoque transdisciplinar ya que, por un lado, como espacio museístico debe servir para que toda la ciudadanía tenga acceso al universo de la loza granadina y, al mismo tiempo, permita reactivar culturalmente la zona alta del Albaicín¹⁶¹; mientras que, por otra parte, como espacio educativo¹⁶² propiciará la formación de ceramistas profesionales, así como se llevarán a cabo actividades de diversa índoles, desde talleres infantiles hasta ponencias magistrales por parte de maestros especialistas¹⁶³. En cuanto al segundo propósito, fundamentalmente, se persigue el diseño de un sello de «calidad y denominación de origen» que, a la hora de su venta en el mercado, permita identificar la cerámica elaborada según la tradición local y, por ende, distinguirla de productos de fabricación industrial en serie, de escasa calidad y de origen externo, tal y como afirma Márquez Morales: “De las cosas que estamos hablando con el Ayuntamiento de Granada es que se hiciera un sello de calidad «hecho en Granada», [...] porque para el no-experto es muy difícil saber si un plato está hecho a mano o hecho con serigrafía” (Agencia Pública Albaicín-Granada, 2022). Por último, la idea de crear *in situ* un centro de estudios de Fajalauza se configura como una apuesta idónea en pro del incentivo de la catalogación y restauración de piezas, la investigación documental, la restitución planimétrica del alfar histórico con incorporación del uso de las TICs y la proyección de un circuito de visitas y difusión sobre la cerámica granadina¹⁶⁴ (Fundación Fajalauza, 2023c, 4-6).

centro de interpretación estaría muy bien y también un museo aparte en la ciudad baja en un barrio antiguo, como el barrio del Boquerón donde se podría habilitar una casona para ello”. Siguiendo su estela, por su parte, Jiménez Garrido señala: “Ya está hecho el museo, porque tenemos una riqueza exagerada, lo que hay que hacer es recopilarlo y ponerlo ahí para que la gente lo pueda ver y visitar”.

¹⁶¹En esta línea, Morales Jiménez afirma: “La antigua fábrica de Fajalauza favorecerá la reactivación cultural de una zona del Albaicín que no ofrece un entorno tan atractivo para el turismo, a pesar de que cuenta con un gran potencial como es la vista al Cerro de San Miguel, la Plaza de la Cruz de Piedra, el mirador de San Cristóbal y el Arco de Fajalauza. Por ello, si se continuara el proyecto de crear un centro de interpretación se tendría un motivo para revivir esa parte”.

¹⁶²Para dicho fin, según se detalla en el Plan Director (Fundación Fajalauza, 2023c, 7), se pretende llevar a cabo la «reconversión de las cocheras en aula de formación».

¹⁶³Incluso, si se concediera el permiso, se baraja la posibilidad de albergar la sede de la Escuela Superior de Cerámica de Andalucía (Fundación Fajalauza, 2023c: 4)

¹⁶⁴Dicho recorrido abarcaría el entorno comprendido desde el área de Cartuja-Aynadamar hasta la Puerta de Fajalauza; incluyendo, por tanto, los alfares romanos y renacentista de Cartuja y el alfar de Fajalauza.

Paralelamente, en lo referido a la colección que custodia la fundación, hay que destacar que, desgraciadamente, es muy reducida, en torno a unas 30 o 40 piezas, cuya datación no se remonta más allá de los siglos XIX y XX: “lo que quedó allí eran las cosas que se usaban los días especiales y luego piezas que hizo nuestro tío Cecilio cuando estaba en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos que las guardaba él, pero no hay gran cosa”¹⁶⁵. De hecho, lo que prima en la propiedad de la Fundación Fajalauza es el bien inmueble en sí mismo de la antigua fábrica, por toda su infraestructura industrial que se ha conservado y perpetuado íntegramente en el tiempo hasta nuestros días. Ante esta situación, Márquez Morales plantea que cualquier colección de cerámica granadina, que actualmente no se halle expuesta al público general y permanezca depositada en fondos museísticos, podría integrarse en el futuro centro de interpretación:

Allí, la idea de que haya un museo algún día es porque la universidad tiene la colección Morales Alguacil, que todo el mundo, yo entiendo, que estaría muy contento de que se pudiera poner en algún lugar y qué mejor sitio que en la fábrica, cuando estuviera bien organizada. [...] El Museo Arqueológico podría prestar de forma estable las piezas que fueran necesarias para hacer un museo de cerámica granadina aquí. [...] Yo no creo que el problema sean las colecciones que podamos tener aquí porque ha habido mucha gente que nos ha dicho que nos las prestaría. También hace años, Paco Tito de Úbeda dijo que ellos tienen una colección de Fajalauza tremenda metida en cajas y que podrían cederla por un año sí, un año no, pero bueno que la gente que tiene esas piezas estaría contenta de que se pudieran ver.

Por otro lado, cabe hacer alusión a los fondos documentales que posee la Fundación Fajalauza, cuya recuperación comenzó a principios de 2023 y se espera que su estudio contribuya a abrir nuevas puertas en el ámbito de la investigación, con el objeto de reconstruir la historia tanto de la antigua fábrica como de la cerámica granadina. El propio Márquez Morales asegura que, ante el interés que suscita el posible descubrimiento de información desconocida hasta ahora¹⁶⁶, se ha habilitado una de las salas de la casa de

¹⁶⁵Entre las citadas piezas de la etapa de formación de Cecilio Morales, cabe mencionar la presencia de una réplica en vaciado de escayola del busto de San Pablo de Alonso Cano, conservado en la Catedral de Granada. A su vez, se corresponde con una copia ejecutada por Agustín Morales Alguacil hacia 1930, integrada actualmente en la colección donada por la familia Morales Jiménez a la Universidad de Granada, lo cual es prueba manifiesta de cómo ambos maestros ceramistas tuvieron un vasto aprendizaje artístico.

¹⁶⁶Recientemente, se ha hallado una escritura de 1700 sobre una compraventa donde no se hace alusión alguna al apellido Morales, por lo que surge el interrogante de por qué dicho documento, procedente de otra fábrica de cerámica, ha llegado a estar en manos de la familia.

Cecilio para instalar las cajas de documentos, con la pretensión de crear allí un espacio de archivo en el futuro. De hecho, la creación del archivo se confía que sirva para aglutinar otros documentos procedentes de colecciones privadas y vinculables con la bibliografía conservada: “En cuanto esté el archivo disponible, habrá fondos que la gente particular, las administraciones y otras fundaciones nos pidan estudiar o, por lo menos, conectarlo con alguna información y empezará a haber gente que haga trabajos de investigación, que avancen en el conocimiento que hay, que es muy poco, basado en los productores de cerámica granadina”¹⁶⁷.

Asimismo, otro de los aspectos fundamentales a tratar es garantizar el máximo grado de accesibilidad a los visitantes. Con tal fin, por ejemplo, se contempla la posibilidad de la instalación de ascensores y cuartos de baño específicos para personas con movilidad reducida (Fundación Fajalauza, 2023c, 7). No obstante, el acercamiento de la fábrica a todos los públicos no pasa solo por reformas en el seno del bien inmueble, sino que hay un trasfondo que va más allá y se extiende a la reactivación de dicha zona del Albaicín; en tanto que la creación del centro de interpretación supondría la proyección de un foco cultural que atraería la llegada del turismo que, hasta ahora, se halla monopolizada por el área del mirador de San Nicolás. Por tanto, si se salva la antigua fábrica, se estará revitalizando su entorno circundante porque lo dotaría de vida social y contribuiría a una mayor puesta en valor de enclaves patrimoniales como la muralla Alberzana, la cerca de Don Gonzalo, la acequia de Aynadamar, la iglesia de San Luis o la iglesia de San Cristóbal: “Abogar por nuevos itinerarios para las visitas turísticas, reduciendo la presión turística en el mirador de San Nicolás y abriendo nuevos espacios hacia el mirador de San Miguel y toda la zona de San Luis” (Granada quiere..., 2023).

En definitiva, a pesar de las incertidumbres que aguarda el amplio camino que le queda todavía por recorrer, la Fundación Fajalauza afronta el presente con confianza ya que, bajo la firme convicción de preservar y difundir un legado centenario, los próximos años auguran la posibilidad de revitalizar la antigua fábrica a través de su anhelada nueva funcionalidad como espacio museístico. Así pues, para Márquez Morales, el «futuro está claro» porque, sin importar cuánto puedan durar las obras de rehabilitación ni sus

¹⁶⁷En suma, Sánchez Gómez considera que las dos misiones principales de la Fundación Fajalauza son llevar a cabo «la gran exposición de Fajalauza y la gran historia de la cerámica granadina»: “Se puede empezar a investigar y se puede ofrecer a estudiosos que ayuden para que, al final, podamos sentirnos orgullosos de tener ya documentada toda nuestra cerámica granadina” (Coca, 2021).

respectivas fases de intervención, considera que ni el bien inmueble en sí mismo ni lo que representa inmaterial y etnológicamente para la cerámica granadina se van a perder; en tanto que, teniendo en mente el lema de «sobrevivir creciendo», el objetivo es perpetuar el lugar como símbolo de una forma de hacer y una manera de sentir la cerámica que son atemporales:

Hemos evitado la ruina en el proceso más delicado, que fue la transmisión de Cecilio Morales Moreno a su muerte, que era el peligro. [...] Lo que se trata es de ir avanzando. Hay gente que llega aquí y nos dice: «Chemi, no os queda nada...» y yo les digo «no mires lo que nos queda, mira lo que hemos avanzado». En un año, se ha avanzado más que en los cincuenta anteriores de abandono y el tejado, con un poco de suerte, lo acabamos en octubre y se queda arreglado para otros cincuenta años, por lo menos. En cuanto esté arreglado el tejado, ya nos podemos poner con la cubierta del horno; en cuanto esté acabada la cubierta del horno, ya nos podemos poner con la camarilla, donde irá el archivo definitivo [...]. Esto es como una escultura gigante que hay que hacer el boceto, mueves una pieza y se mueven las de al lado. Un grupo escultórico de Rodin no se hacía uno y luego se hacía otro, sino que iba haciendo el boceto de cada uno de los personajes, en relación con los otros pues mi sensación es esa en la fábrica, que cada una de las partes se relaciona con las otras de una forma dinámica y hay que ir las dándoles forma poco a poco todas a la vez.

5.3. El medio digital: ¿hacia una nueva concepción de las artes tradicionales?

5.3.1. El «Maker Movement»

Como ya se ha venido apuntando, al igual que otras artes decorativas, la cerámica ha estado considerada como una disciplina anclada en la tradición y con una escasa adaptación al desarrollo científico-técnico. Sin embargo, esta visión se halla en las antípodas de tratarse de una realidad completa en tanto que, como señala Romero Frías (2021: 137), el trabajo artesano incorpora con frecuencia «tecnologías muy sofisticadas y actuales»; por lo que se trata de una percepción errónea que se configura como resultado

de la mirada peyorativa que, históricamente, se ha dirigido hacia la creación de carácter popular, que se ha visto etiquetada bajo el sello de «artes menores»¹⁶⁸.

Asimismo, en la era de la globalización y del consumismo capitalista, dicha concepción negativa se ha visto reforzada ante la imposibilidad de buena parte de los negocios locales por hacer frente a las demandas de un mercado cada vez más enfocado a la producción en masa. Como consecuencia, se atisba lo que Huang y Anderson (2019: 225-226) denominan como «crisis de la herencia», debido a que las generaciones más jóvenes rechazan continuar con los oficios tradicionales ante la complejidad que supone mantener una profesión que, parcialmente, se ha visto relegada por la fabricación industrial de objetos a bajo coste a lo largo de las últimas décadas. Al mismo tiempo, este fenómeno se corresponde con la pérdida de relevancia de las zonas rurales frente a los espacios urbanos, al ofrecer, en teoría, unas perspectivas más elevadas de progreso social y económico para los individuos que se encuentran localizados en las ciudades.

Inevitablemente, este panorama acaba teniendo su traducción en la desaparición, degradación o transformación del patrimonio cultural (y, en ocasiones, natural), tanto en su vertiente material como inmaterial; perdiendo la mayoría de sus valores perceptivos (legibilidad, singularidad, diversidad, etc.) y generando un desapego por parte de los propios habitantes. Por ende, la despoblación acaba provocando tanto un deterioro de la propia identidad local y regional como un debilitamiento de la imagen proyectada por parte de dichas comunidades a lo largo de la historia (Cortés Pedrosa, 2015: 136):

La cultura adquiere formas diversas a través del tiempo y del espacio. Esta diversidad se manifiesta en la originalidad y la pluralidad de las identidades que caracterizan los grupos y las sociedades que componen la humanidad. Fuente de intercambios, de innovación y de creatividad, la diversidad cultural es, para el género humano, tan necesaria como la diversidad biológica para los organismos vivos. En este sentido, constituye el patrimonio común de la humanidad y debe

¹⁶⁸Sobre las dificultades en lo referido a las cuestiones de identidad y prestigio del oficio artesano, resulta reseñable la siguiente afirmación: “Nuestra sociedad está impregnada de la revolución industrial, de un concepto burgués del progreso. La artesanía presenta una tozudez clara de resistencia a la industrialización que la hace aparecer a los ojos de muchos ciudadanos, como una actividad retrógrada, intrínsecamente cara, y funcionalmente obsoleta. [...] Ello en medio de una frecuente degeneración estética que ha hecho que el cariño general que despertaba (con su reconocimiento de ingenuidad) ha acabado desapareciendo en una valoración global de sus productos como pertenecientes al «kitsch»” (González Arias et al., 2007: 19).

ser reconocida y consolidada en beneficio de las generaciones presentes y futuras (Castillo Ruiz, 2022: 29).

No obstante, ante los nuevos retos que requiere la sociedad global del siglo XXI, la cerámica, junto al resto de artesanías, aún cuenta con interesantes propuestas que ofrecer como contrapunto a los productos manufacturados; con el objeto de constituir no solo un acto de resistencia por parte de aquellas manifestaciones artísticas de origen y tradición centenarios, sino también un mecanismo de adaptación a las necesidades de los nuevos tiempos¹⁶⁹. En esta línea, a pesar de la presión ejercida por la competencia de la industria extranjera, que conlleva una «desvirtuación» del origen de las artes populares, García López (2014: 21-23) indica que las primeras décadas de la presente centuria están suponiendo una «reconciliación con el medio y el material»¹⁷⁰, en tanto en cuanto existe una significativa cantidad de artistas que tienden a dirigir su enfoque hacia la materia, el proceso artesanal y el vínculo de las obras con el entorno.

Por esta razón, en los últimos años, incentivado en parte por Chris Anderson (1961-) y su obra monográfica *Makers: The New Industrial Revolution* (2012), se ha producido un auge del designado «Maker Movement»¹⁷¹, que ha derivado en la creación de numerosas comunidades de artesanos en línea¹⁷², con el fin de colaborar mutuamente

¹⁶⁹A este propósito, conviene hacer referencia a las siguientes palabras de García Canclini (1990: 221): “El incremento de las artesanías en países industrializados revela [...] que el avance económico moderno no implica eliminar las fuerzas productivas que no sirven directamente a su expansión si esas fuerzas cohesionan a un sector numeroso, aún satisfacen necesidades sectoriales o las de una reproducción equilibrada del sistema. A la inversa, y complementariamente, la reproducción de las tradiciones no exige cerrarse a la modernización”.

¹⁷⁰De forma similar, Pomar (1993: 96) destaca el papel esencial que desempeñan el «conocimiento» y el «dominio» de la materia prima por parte de los profesionales de la artesanía, pues ello supone la configuración de un sistema de trabajo propio que, mediante el traspaso generacional a lo largo del tiempo, acaba perpetuándose como un símbolo cultural distintivo de una comunidad determinada, a la que dota de cohesión e identidad.

¹⁷¹En lo referido al significado del término «maker», existe una considerable ambivalencia debido a sus múltiples acepciones posibles. Por ello, Menichinelli (2017: 19) ha señalado que la nomenclatura de *maker* puede aludir a «una persona, una empresa o una máquina que hace algo», de modo que se trata de una palabra muy genérica y universal, cuyo éxito en la difusión radica, precisamente, en su amplitud semántica.

¹⁷²Vinculado a este asunto, García López (2021: 54) considera la creación de redes colaborativas de *makers* como un desafío básico a cumplir: “Es clave asumir que la conexión entre las comunidades a escala global y el fomento del trabajo en red ayuda a reforzar la identidad local y el tejido empresarial ligado al territorio

y compartir proyectos en el ámbito del diseño (Marqués Ibáñez, 2021: 170-171). Así pues, se trata de poner los avances tecnológicos de la digitalización al servicio de la fabricación alfarera, con el objeto de readaptar la concepción del «Do It Yourself» (DIY) a la nueva demanda de un mundo interconectado:

La filosofía *maker* o DIY [...] se basa en la idea de que el individuo es capaz de crear cualquier tipo de objeto sin la ayuda de ningún técnico o especialista, valorando el hecho de adquirir los conocimientos para llevar a cabo el proyecto, la técnica personal y la imaginación para solucionar los problemas que puedan surgir. A pesar de que la idea del DIY existe desde la revolución industrial, como reacción a la especialización en la automatización, es con la llegada de Internet y, más recientemente, con la introducción de las impresoras 3D que el movimiento llega al ámbito tecnológico e impregna otros ámbitos como el creativo (Fàbregas, 2017: 37-38).

A raíz de dicha síntesis entre la artesanía y la digitalización, la cultura *maker* ha promovido el surgimiento de una hibridación en los mecanismos de la producción contemporánea¹⁷³, donde la figura del diseñador ha irrumpido con una notoria relevancia a través de la aportación de la «cultura del proyecto»¹⁷⁴. Por ello, el diseño se presenta como una pieza clave dentro del engranaje de las conocidas como «industrias artesanas» (García López, 2021: 27), en las que, en el proceso de desarrollo del producto artesano,

a base de compartir herramientas, conocimiento y soluciones que son el sustento de la co-creación y el diseño distribuido”.

¹⁷³Ello supone un cambio de paradigma con respecto a la clásica oposición entre «lo culto y lo popular» o «lo moderno y lo tradicional», tal y como expone García Canclini (1990: 224-228), en tanto que las nuevas generaciones de artesanos, lejos de permanecer impasibles ante las novedades incorporadas por el medio digital, se introducen en él y experimentan con las oportunidades que ofrece para producir una concepción renovada y actualizada de las artes locales: “La integración de las tecnologías digitales pueden incidir positivamente en: la eficiencia de los procesos de diseño y fabricación, reduciendo tiempos y costes; la creatividad, estando expuestos a multitud de creaciones de otros artesanos y diseñadores así como empleando técnicas de prototipado más rápidas y económicas; la personalización de los artículos, ampliando aún más el carácter de autenticidad de la artesanía; la interacción, a través de la incorporación de sensores; y la hibridación, creando innovadoras propuestas que combinen la mano del artesano con el potencial de lo digital” (Romero Frías, 2021: 151).

¹⁷⁴Caballero-Rodríguez (2021: 181), citando a Santos-Capa (2020), hace alusión de este concepto por oposición a la «cultura del proceso», propia del artesano, pues entiende que: “La conexión y colaboración entre ambos es lo que incorpora valores añadidos al producto artesanal contemporáneo, porque tiende a incluir la inspiración, lo intangible, la transmisión de valores, el lenguaje, el dibujo-diseño, los valores experienciales, la exposición pública y la comunicación”.

los sistemas tradicionales de fabricación alcanzan una simbiosis con la intervención de otros agentes vinculados al sector de la innovación¹⁷⁵ y de la estrategia empresarial¹⁷⁶. De esta forma, las artes locales aspiran a servirse de los instrumentos que le brindan el diseño y la digitalización para alcanzar un impacto masivo que, hasta hace unos pocos años, habría sido imposible de concebir y, sin embargo, en la actualidad permite abrir nuevas perspectivas de mercado: “las responsabilidades de los diseñadores han ido más allá de la mera creación funcional y artefactos llamativos. El diseño se ha convertido en un importante instrumento para construir estrategias empresariales y sociales, así como para generar grandes cambios culturales y económicos” (Huang y Anderson, 2019: 227).

Paralelamente, Di Benedetto (2021: 202-203) habla del diseño generativo como una herramienta de extrema utilidad en pro de dicha renovación tecnológica del sector artesano ya que, mediante la aplicación de la Inteligencia Artificial (IA), se busca mantener la originalidad del objeto artístico al fomentar una producción de «generaciones» del mismo, mediante una metodología de selección de «supervivientes aptos», hasta llegar a una «generación final»: “Los elementos sobrevivientes son claramente referibles al producto artesanal que los generó, pero, al mismo tiempo, claramente reconocibles como diferentes objetos dotados de su propia autonomía”. Consecuentemente, ello posibilita la elaboración de un modelo de gestión híbrido, donde la IA cuenta con un papel activo dentro del proceso creativo, al ofrecer infinidad de posibilidades a los artesanos gracias al desarrollo de algoritmos para *big data*,

¹⁷⁵A este respecto, resulta reseñable lo establecido en la definición de «innovación» ofrecida por el *Manual de Oslo* (2005): “Una innovación es la introducción de un producto (bien o servicio) o de un proceso, nuevo o significativamente mejorado, o la introducción de un método de comercialización o de organización nuevo aplicado a las prácticas de negocio, a la organización del trabajo o de las relaciones externas” (OCDE y Eurostat, 2005: 49). Por ello, en lo referido a la producción artesanal, fundamentalmente, se trata de una síntesis entre la innovación de producto y de proceso, en tanto que: “Implica mejoras significativas tanto en las características del servicio ofrecido como en los métodos, equipo o conocimientos utilizados para mejorar la prestación del servicio” (OCDE y Eurostat, 2005: 56).

¹⁷⁶En relación con el diseño, Martínez Torán (2012: 6) define la «estrategia empresarial»: “Es una previsión de cómo la empresa alcanzará unos objetivos a la vista de los recursos que dispone y las características del entorno en el que desarrolla su actividad. Para elaborar un plan estratégico, la empresa examina su entorno (factores exógenos) y su propia estructura interna (factores endógenos), evalúa cuáles son sus fortalezas y sus debilidades y prevé una serie de medidas que le permitirán aprovechar las oportunidades identificadas y mitigar y combatir las amenazas con un objetivo final: pervivir y ser competitiva en el mercado global en el que desarrolla su actividad”.

computación en nube y datos experimentales, aunque siempre bajo la supervisión del *maker* humano¹⁷⁷, que es quien orienta el diseño generativo (García López, 2021: 49-50).

Por otra parte, la cultura *maker* pretende incorporar a las artes populares dentro del circuito de la economía circular, auspiciada por la Agenda 2030 para los Objetivos de Desarrollo Sostenible, a través de la reivindicación de los valores ecológicos de la producción «hecha a mano». En este sentido, una iniciativa reseñable es el actual proyecto de I+D+i de *Reuse Reduce Recycle AI-based platform for automated and scalable Maker culture in Circular economy* (RRREMAKER)¹⁷⁸, iniciado en 2022, cuyo fin es fomentar una artesanía basada en el principio de las cuatro «R» (reutilizar, reciclar, reducir y recuperar), capaz de sintetizar la economía naranja con dicho modelo circular, a través del «desarrollo de una plataforma de fabricación basada en inteligencia artificial para el diseño y la producción de productos artesanales» (RRREMAKER, 2022). Así pues, se aspira a la creación de Fab Labs¹⁷⁹ y espacios digitales para conectar a las diferentes comunidades de *makers*, con el doble objeto de contribuir al intercambio de conocimiento artístico a una escala internacional y, a su vez, plantear un modelo de producción que incentive una renovación de lo local aunando las nuevas influencias externas y multiculturales en aras de una fabricación inteligente y sostenible:

¹⁷⁷Un factor esencial que se tiene en cuenta a la hora de la aplicación tecnológica en el campo de la artesanía es que se preserve su valor de autenticidad, el cual se constituye como un elemento intrínseco de su naturaleza. Ello no supone un fenómeno antagónico, pues existe una «coexistencia» armonizada entre lo «hecho a mano» y lo digital a lo largo de todo el proceso creativo, sin que lo segundo contamine a lo primero (Caballero-Rodríguez, 2021: 196).

¹⁷⁸El programa RRREMAKER se constituye como la proyección europea del proyecto nacional de investigación *Propuesta para la transformación digital de la industrial cultural relacionada con la artesanía, a través del diseño, los procesos colaborativos y la cultura Maker* (2020-2022), dirigido por la Dra. Ana García López y el Dr. Esteban Romero Frías, que impulsó la creación de la plataforma MakerArt, cuyos objetivos principales eran: “Adquirir un conocimiento profundo de la situación actual del sector artesanal, generar mecanismos que mitiguen las amenazas a las que se enfrenta, favorecer el procomún utilizando la filosofía y el movimiento Maker y crear una estructura que potencie la co-creación por medio de las nuevas tecnologías” (MakerArt, s.f.; García López, 2021: 48-49)

¹⁷⁹Marqués Ibáñez (2021: 169) define los Fab Labs de la siguiente manera: “Los Fab Labs son espacios colaborativos que funcionan como laboratorios *maker* que tratan de propiciar el trabajo en comunidad, así como construir una identidad única en el ámbito profesional debido al enriquecimiento de aunar profesionales de disciplinas diversas”.

En este marco se introducirá el concepto de *nutriente tecnológico* que convierte un recurso ya utilizado en alimento para otro proceso para definir la unidad de información de diseño único. El ecodiseño como estrategia y herramienta para transformar a través de la innovación los procesos de creación y de consumo en sostenibles, se hace indispensable en el camino del artesano contemporáneo pues prioriza la reducción de su impacto ambiental. Solo así será el sector artesanal capaz de seguir pautas eficientes en el uso de recursos en línea con los principios de la economía circular (García López, 2021: 50).

En este sentido, cobra especial significado aludir al fenómeno de la «glocalización»¹⁸⁰ pues, en una acción derivada de la globalización¹⁸¹, según Mazuecos (2014: 85-88), las transferencias culturales, acaecidas en el arte contemporáneo a lo largo de la última mitad de siglo, han derivado en unos procesos de hibridación que, al mismo tiempo, han desencadenado la asimilación de una interculturalidad tanto a nivel social como artístico. Además, tal y como afirma García Canclini (1990: 223), este mestizaje ha conllevado una profunda reorganización de las conexiones entre «lo tradicional y lo moderno», «lo popular y lo culto» y «lo local y lo extranjero» que, en última instancia, ha representado la apertura de las artes tradicionales no solo ante nuevas influencias

¹⁸⁰Se trata de un término enunciado por Roland Robertson (1938-2022) en sus estudios teóricos sobre la globalización, tales como *Globalización: teoría social y cultura global* (1992) o *Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad* (1995), cuyo significado se deriva del vocablo japonés *dochakuka*, que viene a referirse como «localización global». Por ello, se postula acerca de la interdependencia entre «lo local» y «lo global» ya que, en la contemporaneidad, las culturas locales cuentan con una mayor versatilidad a la hora de incorporar los fenómenos globales, con el fin de «satisfacer sus necesidades, creencias y costumbres particulares»: “La glocalización se ha convertido en una práctica común en la vida social diaria, al menos, por dos razones: por un lado, hemos sido testigos de la veloz intensificación de las formas globales de «conectividad» masiva, gracias en gran medida a los avances de las modernas comunicaciones y de los desplazamientos por todo el mundo; por otro lado, vivimos en un mundo donde se producen crecientes flujos transnacionales de personas, bienes, capitales, ideas e imágenes. [...] Es más realista imaginar un mundo de culturas «glocales», las cuales han recibido influencias de fuerzas culturales diversas con orígenes cada vez más indeterminados” (Giulianotti y Robertson, 2006: 10-11).

¹⁸¹Ya Beck (2008: 33) señalaba: “La *globalidad* significa lo siguiente: *hace ya bastante tiempo que vivimos en una sociedad mundial*, de manera que la tesis de los espacios cerrados es ficticia. No hay ningún país ni grupo que pueda vivir al margen de los demás. Es decir, que las distintas formas económicas, culturales y políticas no dejan de entremezclarse y que las evidencias del modelo occidental se deben justificar de nuevo. Así, «sociedad mundial» significa la totalidad de las relaciones sociales que no están integradas en la política del Estado nacional ni están determinadas (ni son determinables) a través de esta”.

culturales, sino también a nuevos horizontes de venta ante la «planetarización»¹⁸² del mercado (Hopenhayn, 2001: 76). Por tanto, bajo este contexto globalizado, lo local deja de ser puramente un fenómeno autóctono para pergeñarse como «translocal» (Mazuecos, 2014: 99), en tanto que la interculturalidad conlleva una síntesis artística que deriva en la transformación de lo primigenio hacia la elaboración de nuevas formas de manifestación plástica¹⁸³.

En resumen, como señala Caballero-Rodríguez (2021: 181-182), la «artesanía digital» supone una transformación en la forma de concebir las artes tradicionales, que conlleva entenderlas dentro de una comunidad *online* de *makers* abiertos al mundo y a los avances tecnológicos, de los que se sirven para ofrecer nuevos productos, en tanto que «diseñar y fabricar algo, requiere de la interacción humana con la tecnología» pues se trata de una «combinación entre trabajo intelectual y manual combinado con la sensibilidad estética, la competencia en diseño y el conocimiento tecnológico de las herramientas digitales innovadoras». Incluso, más allá del área productiva, la globalización *maker* se extiende al ámbito del consumo, gracias a una mayor presencia en redes sociales y webs por parte de los artistas para la difusión y la venta de sus obras a través de Internet¹⁸⁴.

¹⁸²En esta línea, Huang y Anderson (2019: 235) hablan de la necesidad de conservar y proteger la «memoria cultural compartida» ya que, lejos de quedar la artesanía relegada a un plano de interés especializado y reservado a una élite intelectual relativa al ámbito de la investigación museística y del coleccionismo profesional, las artes locales deben ser aceptadas y asimiladas por la ciudadanía global en la configuración de un nuevo enfoque transcultural del negocio artesano.

¹⁸³Bajo este fenómeno, siguiendo la tesis de Marcos Arévalo (2004: 927), se atisba la visión antropológica sobre lo tradicional no como un hecho anquilosado y congelado en el tiempo, sino como un ente en constante exposición al cambio, pues se deriva de un proceso de selección cultural. En este sentido, se entiende la tradición como un producto generado por las sociedades del presente a partir de los diferentes legados del pasado, en tanto que los colectivos actuales escogen aquella herencia que mejor se adapta a su realidad e identidad cultural.

¹⁸⁴En los últimos años, los canales de venta *online* han ido creciendo de manera exponencial y el sector de la artesanía no ha sido una excepción. Tal es así que algunas corporaciones globales han adaptado una sección concreta de sus servicios para los productos artesanos, como es el caso de Amazon con *Amazon Handmade* o Ebay con *Handcrafted & Finished Pieces*; así como existen plataformas específicas destinadas a la venta de artesanía, siendo el caso más paradigmático el de Etsy (Romero Frías, 2021: 152-157).

5.3.2. La digitalización de la artesanía en Granada

En 2015, la Escuela de Organización Industrial (EOI) publicó el *Informe de competitividad y principales variables económicas*, con el objeto de analizar la situación de las artes tradicionales en nuestro país y actualizar los datos de 2010, publicados en el documento *La competitividad del sector artesano en España*. En lo relativo a la aplicación de las TICs en la industria artesana (EOI, 2015: 35-39), se atisbaba un crecimiento generalizado en el uso de recursos informáticos con respecto a la anterior evaluación de 2010, en tanto que un 81,3% de las empresas artesanas estaban dotadas de impresoras y ordenadores personales, un 80% contaban con redes inalámbricas, un 75% disponían de cámaras digitales y scanner y más del 60% poseían ordenadores portátiles; aunque aún presentaban carencias en cuanto a la presencia de servidores (22,2%) e impresoras 3D (2,4%). Asimismo, con respecto a su visibilidad en Internet, por entonces, solo el 59% de las empresas poseían página web propia, si bien se había incrementado en un 26,8% en comparación con el panorama de 2010, así como el 57% estaba presente en redes sociales; lo cual suponía un reflejo del cambio de paradigma que se estaba produciendo en el negocio artesano en la pasada década pues, a pesar de que los usos más habituales de la red digital eran para la consulta de información (93,9%) y la relación con clientes y proveedores (91,1%), se había producido un aumento exponencial de su empleo para la búsqueda de oportunidades comerciales (63,2%), acciones de marketing (70%) y formación *online* (45,9%), que en 2010 contaba con unos casi irrisorios porcentajes del 20,2%, 31,8% y 8%, respectivamente.

Posteriormente, en 2020, a raíz de la llegada de la pandemia del covid-19, desde la Universidad de Granada, en colaboración con el CRN Albayzín, se elaboró el *Informe sobre la situación del sector de la artesanía en España durante la emergencia sanitaria del covid-19*, con el fin de medir el impacto socioeconómico que habían tenido los dos meses de confinamiento severo, durante el estado de alarma, en los oficios tradicionales. Ello supuso la puesta en evidencia de la consolidación de la digitalización en el ámbito artesanal ya que, ante la ausencia de negocio presencial¹⁸⁵, el canal de difusión y

¹⁸⁵En este sentido, Romero Frías (2021: 164) señala: “Los efectos de la pandemia sin duda serán un acicate para acelerar la digitalización del sector situando la estrategia digital como uno de los ejes fundamentales de cualquier actividad artesanal, al igual que podría ser anteriormente el planificar la participación en ferias o el contar con una tienda presencial”.

comercialización pasó a ser, de manera irremediable, completamente *online*¹⁸⁶. De este modo, se detectó que el 61% de los artesanos encuestados declaró que poseían página web propia y redes sociales (Facebook un 76,4%, Instagram un 65,8% y WhatsApp un 39,5%), lo cual supone un aumento del 2% y del 4% en relación con 2015, respectivamente, aunque más de la mitad no poseían tienda *online*¹⁸⁷.

En este sentido, en el caso de los talleres de cerámica granadina¹⁸⁸ (Il. 89), dicho patrón parece cumplirse en buena medida ya que, si atendemos a los negocios analizados en apartados anteriores¹⁸⁹, es muy sugerente que el 100% poseen un sitio web, aunque tan solo Albayzín Cerámica¹⁹⁰ y Al Yarrar poseen tienda *online*¹⁹¹. En cuanto al uso de las

¹⁸⁶Ya, a modo de preámbulo, en el informe de 2015, el 84% de las empresas artesanas declaró que el uso de las TICs mejoraba sus procesos de negocio (compras, ventas, etc.). Ahora bien, según la evaluación realizada por el Crafts Council (2020: 10 y 94) en el contexto del Reino Unido, aunque interesante en la medida en que puede ser extrapolable al caso español, se apreciaba una tendencia donde, a pesar de que la población joven era la más proclive a la compra *online*, la mayoría de encuestados en cualquier rango de edad prefería ir a los establecimientos de forma presencial, si bien es cierto que alrededor de un tercio de las personas empleaban la web para la búsqueda de los locales más adecuados a sus intereses.

¹⁸⁷En relación con dicho aspecto, Caballero-Rodríguez (2021: 191) indica que, a pesar del negativo impacto sanitario y socioeconómico del covid-19, la pandemia ha supuesto también una «oportunidad», pues ha abocado a buena parte de los artesanos y diseñadores hacia una reorientación de sus ventas y servicios a través del comercio a distancia, con lo que han ganado en «visibilidad» y «accesibilidad».

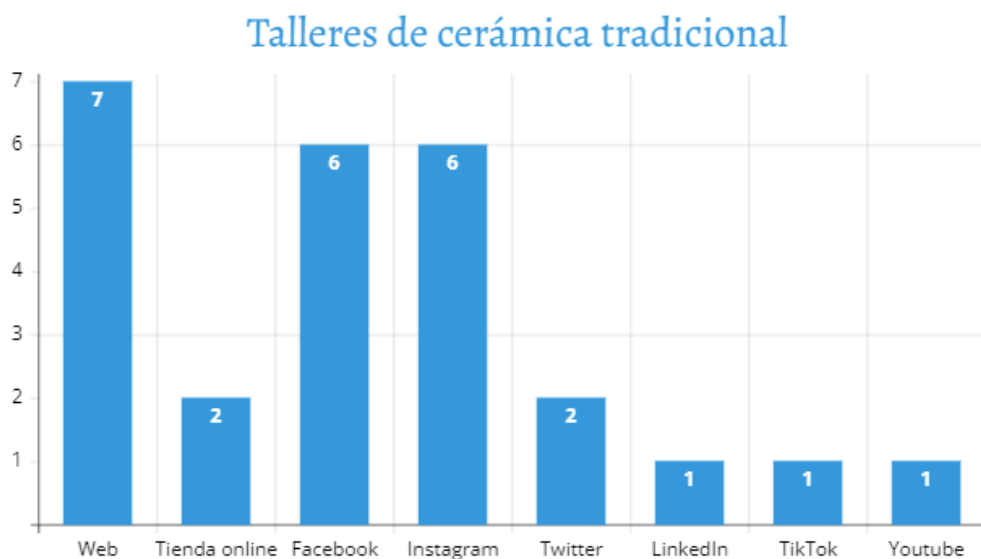
¹⁸⁸De hecho, Márquez Morales señala: “Creo que la clave está en que las personas y las fábricas se unan en el sentido de que hay que hacer una página web para que todo el mundo venda sus cosas y se lleve una comisión, porque hay gente en Japón que le gustaría comprar esta cerámica y no le llega o, al menos, con la agilidad que el mercado necesita hoy en día”.

¹⁸⁹Estos son: Fajalauza-Miguel Morales, Los Arrayanes, Hnos. Casares, Cerámica Viceira Muñoz, Albayzín Cerámica, Cerámica Al Yarrar y Grupo Miguel Ruiz Jiménez.

¹⁹⁰Desde su propia web (Albayzín Cerámica, 2023), se percibe el notable compromiso y apuesta por la digitalización desde este negocio: “Albayzín Cerámica, además, actualiza su diseño y, en ocasiones, reinventa sus usos. 30 años después de nuestros primeros pasos, hemos actualizado nuestra comunicación apostando de forma decidida por la digitalización de nuestro oficio. Sin restarle un ápice a la esencia de nuestro trabajo queremos enamorar a las nuevas generaciones con nuestro arte. La cultura de las nuevas generaciones, conformada por jóvenes activos y conectados, está empujando los límites de nuestra creatividad y nuestra innovación”.

¹⁹¹A ellos se podrían sumar Viceira Muñoz y Miguel Ruiz Jiménez que, si bien no cuentan con una tienda *online* como tal, sí que permiten solicitar presupuesto de los distintos productos de su catálogo por medio de su web.

redes sociales¹⁹², el uso de Facebook e Instagram se impone de forma innegable pues, a excepción de Hnos. Casares, todos emplean ambas aplicaciones; mientras que el resto tienen una presencia bastante marginal¹⁹³.



Il. 89. Gráfico con la relación de la presencia de los distintos talleres en Internet y redes sociales.

Asimismo, por lo que respecta a los miembros del Colectivo de Ceramistas de Granada (COCER) y otros artistas contemporáneos que han inspirado su obra en la cerámica tradicional granadina¹⁹⁴ (Il. 90), cabe señalar que el 83,7% tienen alguna presencia en la Red. Dentro de dicho porcentaje, se atisba que el 61,2% poseen web propia, aunque solo el 32,2% cuentan con tienda *online*, de los cuales un buen número no la poseen en su propia web, sino en otras plataformas de venta, como es el caso de Etsy. Por otra parte, en lo relativo a las redes sociales, Instagram adquiere un carácter hegemónico con el 87% de usuarios¹⁹⁵, seguida de Facebook (58%) y Pinterest (38%), lo

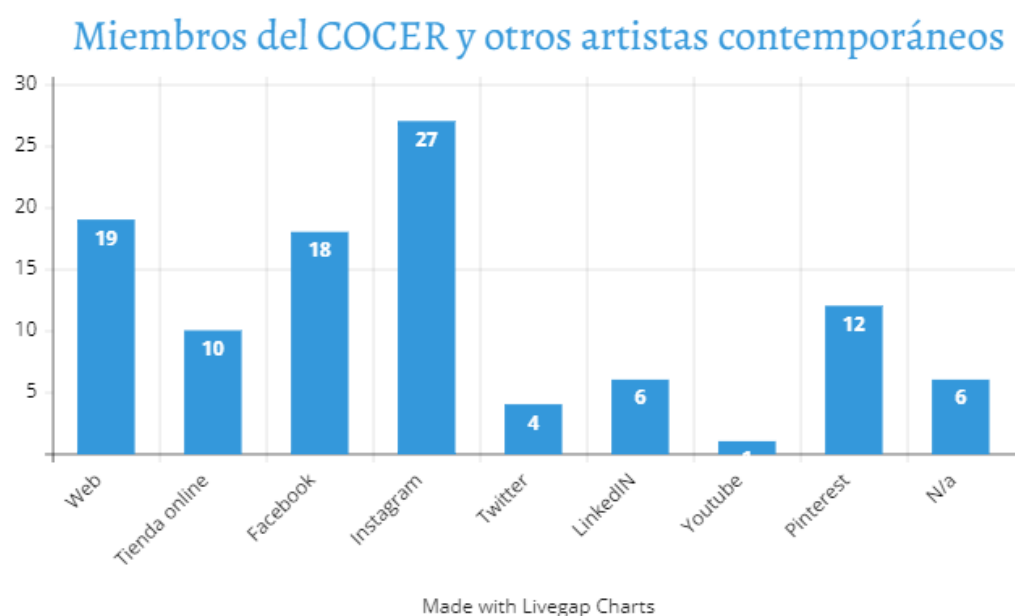
¹⁹²Conviene advertir que, por lo general, un mismo negocio suele poseer tanto web como más de una red social.

¹⁹³Twitter ocupa el tercer lugar al ser utilizada por Los Arrayanes y Viceira Muñoz; Al Yarrar es el único con canal en Youtube; así como LinkedIn y TikTok tan solo cuentan con la presencia del Grupo Miguel Ruiz Jiménez.

¹⁹⁴En total, se han analizado 37 casos, de los que tan solo 6 no cuentan ni con página web ni redes sociales.

¹⁹⁵De hecho, los propios artistas corroboran la preponderancia de Instagram como canal de difusión; como es el caso de Maya Vergel que, en una entrevista, señalaba: “Instagram se ha convertido en la red social por excelencia que utilizamos para promocionar los productos y eventos de novedad relacionados con la actualidad de la marca. A su vez este canal está vinculado con nuestra web, donde se dirige al cliente para realizar la compra de productos y estar informado de descuentos y promociones” (Mazuecos, 2021: 267).

cual refleja un interés predominante hacia aquellas aplicaciones con una interfaz más visual, que permite a los artistas crear una gran galería de imágenes sobre sus productos en sus respectivos perfiles, con el objeto de dotarlos de una mayor difusión entre el público. Igualmente, aunque en un grado mucho más minoritario, LinkedIn (19%) destaca por ofrecer la posibilidad de crear cuentas profesionales que facilitan la puesta en valor del *curriculum* de los artistas. Además, resulta reseñable que los casos estudiados abarcan todos los rangos de edad, desde los creadores más jóvenes hasta los más veteranos, de modo que supone una demostración de cómo la concurrencia en el medio digital es un hecho que está extendido cada vez más en el mundo artístico, pues otorga unos niveles superiores de visibilidad y divulgación, en un claro reflejo de respuesta glocal.



Il. 90. Gráfico con la relación de la presencia de ceramistas y otros artistas contemporáneos vinculados a la cerámica granadina en Internet y redes sociales.

Por otra parte, resulta preciso citar la convocatoria anual del Premio Cervezas Alhambra de Arte Emergente ARCO que, desde 2017, ha venido incentivando la producción de artistas contemporáneos de todas las disciplinas en torno a la reinterpretación de los materiales, las técnicas y la estética alhambrenas; entre los que han tenido cabida numerosos proyectos inspirados en la síntesis entre la artesanía y el diseño artístico. A pesar de que no se va a ahondar en los diferentes trabajos presentados, al menos, se hará referencia al proyecto *Si se pareciera a algo, ya no sería el todo* (Il. 91) de Alberto Odériz (1983), ganador de la recién celebrada VII Edición en febrero de 2023, pues se trata de un conjunto escultórico que hunde sus raíces en la abstracción nazarí. En

él, a través de la colaboración con el taller pamplonés de los hermanos Javier y Miguel Muñoz, el artista propone un nuevo lenguaje basado en las múltiples combinaciones de la geometría, así como en el vínculo entre la obra humana y los factores naturales; tal y como declara él mismo con sus propias palabras: “unas formas que cambian con la acción de la luz y el tiempo” (Cervezas Alhambra, 2023).



Il. 91 Óderiz, Alberto. (2023). *Si se pareciera a algo, ya no sería el todo* [escultura]. Madrid (España): ARCO. Disponible en: <https://www.cervezasalhambra.com/es/crearsinprisa/arco> [Consultada el 29-06-2023]

Finalmente, cabe citar el Proyecto Fajalauza-HD (2021) que, impulsado desde la Fundación Fajalauza en colaboración con el Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas de la Universidad de Granada y el Grupo de Investigación PRINMA, pretendió constituirse como un ejercicio de aplicación de las Humanidades Digitales al ámbito de estudio sobre la cerámica tradicional granadina. De este modo, se aspiraba a contribuir a la dilucidación de un mayor conocimiento arqueológico e histórico-artístico sobre las transformaciones acaecidas en los procesos de fabricación alfarera en el período post-medieval mediante el análisis de piezas de diferentes tipologías, cronologías y procedencias, pues se han estudiado muestras tanto arqueológicas como obras pertenecientes a fondos museísticos y colecciones privadas¹⁹⁶. Al mismo tiempo, se buscaba crear una biblioteca virtual de cerámica granadina en la que se han llevado a cabo más de 70 representaciones tridimensionales de los objetos patrimoniales (Il. 92), a través de su digitalización mediante el uso de fotogrametría y modelado 3D, con el objeto de reforzar su conservación y su difusión sociocultural gracias a su acceso abierto, que permite su consulta y descarga *online*:

Fajalauza-HD is a pioneering study, since it is the first time that photogrammetric models have been made of Fajalauza ceramics and since they are freely accessible through a virtual online library. In addition to contributing to archaeological and historical knowledge, the results of this project allow us to propose models based on the integration of archaeological studies and the Digital Humanities (Busto Zapico et al., 2021: 7-8).

¹⁹⁶Principalmente, se estudiaron piezas del Museo Arqueológico y Etnológico de Granada, del Patronato de la Alhambra y del Generalife, de la Fundación Fajalauza y de la colección Agustín Morales Alguacil-Fábrica San Isidro de la Universidad de Granada.



Il. 92. Fajalauza-HD. *Reproducción en 3D de una bacía*. <https://blogs.ugr.es/fajalauza-hd/biblioteca-virtual/> [Consultada el 09-06-2023]

En definitiva, tras lo analizado en este capítulo, se atisba que la digitalización de la artesanía no es un horizonte de futuro, sino que se trata de una «realidad presente» (Romero Frías, 2021: 163), cuyo destino está ligado a una síntesis e hibridación con el diseño, pues este le otorga una mayor eficiencia productiva y divulgativa, al tiempo que las artes tradicionales le confieren unicidad. De hecho, según sugiere García López (2014: 29), cada vez existe una mayor demanda de piezas «que no estén pasadas por el tamiz de la globalización» por parte de los consumidores, en tanto que se requieren productos dotados de una «identidad» y hundan su esencia en una «raíz cultural». Por esta razón, la cerámica granadina se presenta como piedra angular de dicho planteamiento en tanto que, heredera de un legado centenario tanto a nivel técnico como estético, constituye una fuente de referencia para el diseño contemporáneo, tal y como atestigua Luis Jarillo Calvarro:

Fajalauza es un recurso muy apetecible para un diseñador, para un creador. Realmente, sobre todo en Granada, es como un ciclo más de la ciudad, o sea, tan importante como cualquier otro. He visto en la cerámica como un estilo de todos los granadinos. Se trata de revisitar, explorar y actualizar nuestra riqueza cultural, usar la tradición como base para crear nuevos lenguajes porque tiene ese trazo como primitivo, tan auténtico, en el que se recibe la expresión popular y se eleva a categoría de arte (Coca, 2021).

6. CONCLUSIONES

En la contemporaneidad, la loza granadina afronta una situación paradójicamente dual pues, mientras cada vez son menos los negocios tradicionales que mantienen la producción, se percibe una notable revalorización de la cerámica y el resto de las artes decorativas a nivel social y artístico. Sin embargo, la ausencia de un amparo institucional y las restricciones económicas a las que se ven sometidos, unido a la fuerte competencia que representan los objetos industriales fabricados en masa, hacen que dedicarse al oficio alfarero sea una labor titánica; lo que deriva en que, en la actualidad, las nuevas generaciones de ceramistas compaginen su labor artística con otra profesión. De este modo, esto supone un trabajo que conlleva una extrema dedicación y entrega diarias para la correcta elaboración de piezas que, más allá de denominarse «artesanales», se configuran como auténticas obras de arte; pero que, sin embargo, como señalaban Márquez Morales y Casares Barbero, en pocas ocasiones recibe el reconocimiento adecuado.

En este sentido, y en paralelo con otras artes tradicionales, se percibe un enfoque equívoco en torno a la consideración de la cerámica como un fenómeno artístico. Así pues, por un sector importante de la sociedad, es entendida sencillamente como objetos destinados al uso doméstico, por lo que se ven desprendidos no solo de su carácter estético, sino también de toda su complejidad técnica. Por ello, como apuntaba Jiménez Garrido, no se trata tanto de cuestionarse si merece la pena dedicarse a nivel profesional al mundo ceramista en nuestros tiempos, sino si verdaderamente la población es compradora de productos «hechos a mano», pues dicha reflexión podría conducir a un replanteamiento en los hábitos de consumo actuales.

En la otra cara de la moneda, cabe destacar el incipiente auge de la tradición granadina en el contexto de la vanguardia artística del siglo XXI, lo que refleja que se trata de un sustrato cultural vivo que, tal y como ha subrayado Morales Jiménez, admite un amplio margen para su reinterpretación y reinención. Este hecho es palpable no solo desde las propias manifestaciones plásticas de los creadores, sino desde el marco de la promoción y la difusión artística pues, más allá de la formación en instituciones como el CRN Albayzín o la Escuela de Arte José Val del Omar, existe un notable incentivo de la organización de eventos culturales como exposiciones (*Granada en mano*, 2006; *Pintar imaginarios*, 2017; *Fajalauza*, 2020. *De aquellos barros, estos lodos*, 2020; *Luces de*

barro: El legado de las Fábricas de cerámica S. Isidro Morales Alguacil, 2020; etc.) o concursos (Concurso Internacional de Escultura Cerámica de Granada “Quinta Alegre”, Granada tiene tela, Premio Cervezas Alhambra de Arte Emergente, etc.). De esta forma, en una sociedad occidental marcada por la «aniquilación del tiempo» a través de lo instantáneo (Bauman, 2000: 126), la cerámica pretende establecerse como un espacio para detenerse a la meditación sobre el trabajo pausado y aislado del frenesí contemporáneo¹⁹⁷; así como un reflejo de la pervivencia histórica de unos materiales, procedimientos y motivos, que han logrado trascender de forma atemporal a lo largo de los siglos y se han constituido como una seña de identidad de la ciudad de Granada.

En este sentido, a pesar de que una amplia parte del presente proyecto se basa en una selección de talleres y artistas contemporáneos, se trata de una enumeración de distintos casos que actúan en reflejo de la extensa variedad de disciplinas artísticas y eventos de difusión cultural, que se han hecho eco del papel clave que representa la cerámica tanto por sus materiales y técnica como por sus motivos. Por tanto, en este punto, es donde radica la complejidad de esta investigación ya que, al tratar una temática vinculada a la más extrema contemporaneidad, resulta difícil medir el impacto de los ejemplos expuestos en la historiografía del futuro; si bien es cierto que existen personalidades artísticas, con una trayectoria más que consolidada y de un carácter muy personal, como es el caso de aquellos creadores pertenecientes a una generación más veterana, como Agustín Morales, Esperanza Romero o Agustín Ruiz de Almodóvar.

Paralelamente, la Fundación Fajalauza representa una extraordinaria iniciativa para la puesta en valor de la cerámica ya que, si alcanza sus objetivos de rehabilitación de la antigua fábrica en un futuro relativamente próximo, puede convertirse en un hito paradigmático como asociación cultural. De hecho, la creación de un centro de interpretación de la cerámica granadina convertiría al edificio histórico en un espacio abierto para que cualquier categoría de público pudiera tener acceso y contacto con el universo productivo de la alfarería tradicional. Por tanto, en dicha línea por revitalizar la cerámica granadina, más allá de significar un lugar destinado a la exhibición de obras, se pretende transmitir que la protección y preservación de la tradición es compatible con la

¹⁹⁷No obstante, como ya se ha señalado en capítulos anteriores, hay fábricas, como es el caso específico de Cerámicas Viceira, que, al estar integradas dentro de un circuito comercial a nivel internacional, poseen una elevada demanda que, incluso, no pueden llegar a abastecer por completo, precisamente, por la escasez de negocios alfareros dedicados a la producción tradicional.

fabricación; en tanto que el plausible complejo expositivo no será de «algo que ya está muerto», sino sobre una actividad que debe ser reivindicada y potenciada (Coca, 2021).

Al mismo tiempo, las TICs se han convertido en una nueva herramienta a favor no solo de la actualización y renovación de la cerámica granadina, sino también para dotarla de una proyección museográfica y artística en un eventual futuro. Por un lado, dentro del ámbito museístico, la digitalización de los inventarios constituye un mecanismo en pro de la elaboración de un registro dotado de una mayor agilidad y eficiencia, tanto para la propia catalogación de las obras como para su consulta por parte de los internautas. Ahora bien, como ya se ha señalado, en el caso de las colecciones de loza granadina, existe un problema de identificación terminológica al no encontrar apenas resultados con la búsqueda de «cerámica granadina», de los cuales una buena parte están ligados a muestras de alfarería de la Prehistoria o de la Edad Antigua, pero sí con «fajalauza»; pudiendo ser ello un objeto más de debate para la controversia existente sobre cómo debe ser definida la tradición granadina.

En un segundo plano, dentro del ámbito creativo, el medio digital ha impulsado a las artes tradicionales hacia su consolidación y expansión dentro de la cultura *maker*, al proliferar redes de artistas que han dado lugar a una hibridación entre la artesanía y el diseño. De este modo, en un reflejo de respuesta de carácter glocal, se trata de la adaptación del DIY a los requerimientos de un mundo interconectado que cada vez solicita un mayor número de productos únicos y excepcionales. Por esta razón, con su elevado potencial, la cerámica granadina debe ser capaz de sintetizarse en este nuevo circuito productivo y comercial, tal y como certifica Jiménez Garrido, ya que resulta fundamental la oferta y demanda de productos de calidad.

Así pues, a partir de lo expuesto, se puede afirmar que la innovación y la originalidad del presente proyecto radica en su carácter integral, en aras de constituir una suerte de pequeño compendio o síntesis de la realidad actual de la cerámica granadina. De hecho, desde su amplitud disciplinar, este trabajado pretende servir de puente para futuras investigaciones que ahonden en las distintas temáticas y supuestos enunciados en torno a la loza local a día de hoy. Por ende, se anhela poder servir de base para ampliar nuevos horizontes de estudio e incentivar la puesta en valor de un bien cultural de excepcional simbolismo, tanto para la ciudad como para su provincia y las circundantes, en tanto que se trata de una tradición que, aunque surgida tal y como hoy la entendemos hace cinco siglos, arrastra un recorrido milenario que arraiga allende los tiempos.

En este sentido, como sentenciaba Márquez Morales, es una responsabilidad de nuestra sociedad actual garantizar la pervivencia y la continuidad de este vasto legado cultural; de manera que, ante los nuevos retos de la contemporaneidad, resulta preciso una actuación colectiva a través de la digitalización, musealización y difusión cultural, tanto a nivel artístico como ciudadano, para acabar con la situación incertidumbre que, al igual que sucede con otras artes tradicionales, envuelve a la histórica loza y dotarla de una sólida proyección de futuro. Por tanto, para concluir, cabe recordar la siguiente afirmación de González-Varas (2015: 209) sobre el carácter indispensable e inherente que constituye lo tradicional en la configuración de la esencia cultural de las sociedades humanas:

El patrimonio etnológico está constituido, por tanto, por el conjunto de testimonios que pertenecen a la llamada *cultura popular* o *cultura tradicional* en sus aspectos materiales, sociales o espirituales, que son transmitidos consuetudinariamente y que, como tales, caracterizan la forma de vida de un colectivo humano. La discusión centrada en torno al patrimonio cultural como elemento clave para la definición de la identidad de los pueblos, las colectividades o los grupos sociales también ha contribuido a situar al patrimonio etnológico en el centro del debate actual, situación reforzada [...] por la crisis del Estado-nación, la expansión de la dimensión globalizadora y los procesos de afirmación de las identidades locales.



Il. 93. Taller de San Isidro. (circa 1970). *Azulejos de cerámica tradicional* [azulejería]. Granada: Colección particular.

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y ELECTRÓNICAS

7.1. Monografías y capítulos de libros

- Aníbal González et al., *La cerámica azul de Úbeda (Aportación al estudio de la vajilla decorada andaluza del Siglo de Oro)*, Jaén, Editorial de la Universidad de Jaén, 2019, 191 págs.
- Alba Pagán, Ester, «Catálogo e inventario como instrumentos para la gestión del patrimonio cultural». en López Martín, Ramón (coord.), *Educación y Entorno territorial de la Universitat de València*, Valencia, Universitat de València, 2014, págs. 55-79. <http://hdl.handle.net/10550/35409> [Consultada el 17-03-2023]
- Anderson, Chris, *Makers: la nueva revolución industrial*, Barcelona, Empresa Activa, 2013, 349 págs.
- Beck, Ulrich, *¿Qué es la globalización? Falacias del globalismo, respuestas a la globalización*, Barcelona, Editorial Paidós, 2008, 299 págs.
- Bellido Gant, María Luisa, «Los fundamentos del medio digital», en Bellido Gant, María Luisa (Dir.). *Difusión del Patrimonio Cultural y Nuevas Tecnologías*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2008, págs. 36-53.
- Bauman, Zygmunt, *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, 232 págs.
- Caballero-Rodríguez, Francisco, «Artesanía digital. La revolución pendiente de la artesanía», en García López, Ana y Suárez Martín, Antonio (eds.), *Repensar la artesanía. Estrategias para impulsar la artesanía contemporánea*, Granada, Editorial Comares, 2021, págs. 177-198.
- Cano Piedra, Carlos; Garzón Cardenete, José Luis, *La cerámica en Granada*, Granada, Los Libros de la Estrella, 2009, 152 págs.
- Carretero Pérez, Andrés et al., *Normalización Documental de Museos: elementos para una aplicación informática de gestión museográfica*, Madrid, Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones, 1998, 549 págs. <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/museos/mc/ndm/capitulos.html> [Consultada el 19-03-2023]

- Castillo Ruiz, José, *Los límites del patrimonio cultural. Principios para transitar por el desorden patrimonial*. Madrid, Cátedra, 2022, 289 págs.
- Di Benedetto, Giacomo, «La relación entre la expresión del diseño generativo y la artesanía», en García López, Ana y Suárez Martín, Antonio (eds.), *Repensar la artesanía. Estrategias para impulsar la artesanía contemporánea*, Granada, Editorial Comares, 2021, págs. 199-214.
- Dirección General de Política de la Pequeña y Mediana Empresa, *La competitividad del sector artesano en España*, Madrid, Subdirección General de Desarrollo Normativo, Informes y Publicaciones, 2011, 177 págs.
<https://www.eoi.es/es/savia/publicaciones/81604/la-competitividad-del-sector-artesano-en-espana> [Consultada el 07-06-2023]
- Fernández López, Olga, *Exposiciones y comisariado. Relatos cruzados*, Madrid, Cátedra, 2020, 276 págs.
- Gallego, María Dolores, «Contemporary Art now! Itinerario por la geografía española sobre prácticas artísticas basadas en procesos artesanales: una muestra de creadoras y obras», en García López, Ana y Suárez Martín, Antonio (eds.), *Repensar la artesanía. Estrategias para impulsar la artesanía contemporánea*, Granada, Editorial Comares, 2021, págs. 235-252.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Ciudad de México, Editorial Grijalbo, 1990, 391 págs.
- García López, Ana, «Estrategias de comunicación del patrimonio a través del arte contemporáneo: transferencias culturales entre artesanía, arte y diseño», en Bellido Gant, María Luisa y García López, Ana (eds.), *Entre Granada y Tetuán. Artesanía, diseño y arte contemporáneo*, Granada, Editorial Atrio, 2014, págs. 19-30.
- García López, Ana, «La investigación como estrategia para impulsar la artesanía», en García López, Ana y Suárez Martín, Antonio (eds.), *Repensar la artesanía. Estrategias para impulsar la artesanía contemporánea*, Granada, Editorial Comares, 2021b, págs. 9-25.
- González Arias, Manuel et al., *Claves Estratégicas para la Promoción de la PYME Artesana*, A Coruña, Oficio y arte, Organización de los Artesanos de España,

- 2007, 102 págs. <https://www.eoi.es/es/savia/publicaciones/81603/claves-estrategicas-para-la-promocion-de-la-pyme-artesana> [Consultada el 07-06-2023]
- González-Varas, Ignacio, *Patrimonio cultural. Conceptos, debates y problemas*, Madrid, Cátedra, 2015, 246 págs.
 - Hopenhayn, Martín, «¿Integrarse o subordinarse? Nuevos cruces entre política y cultura», en Mato, Daniel (ed.), *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2001, págs. 69-89. <https://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/gt/20100912040009/6hopenhayn.pdf> [Consultada el 06-06-2023]
 - Malraux, André, *El museo imaginario*. Madrid, Cátedra, 2017, 204 págs.
 - Martínez Torán, Manuel, *Escenarios de futuro de la artesanía española*, Valencia, Instituto de Diseño y Fabricación, 2012. https://www.researchgate.net/publication/327120989_Escenarios_de_futuro_de_la_artesania_espanola [Consultada el 05-06-2023]
 - Marqués Ibáñez, Ana María, «Conexiones híbridas: arte, tecnología y artesanía en el ámbito de los FabLabs y Cultura Maker», en García López, Ana y Suárez Martín, Antonio (eds.), *Repensar la artesanía. Estrategias para impulsar la artesanía contemporánea*, Granada, Editorial Comares, 2021, págs. 169-176.
 - Mazuecos, Belén, «Glocalización e hibridación en los proyectos artísticos contemporáneos. Estudio de casos en el contexto granadino», en Bellido Gant, María Luisa y García López, Ana (eds.), *Entre Granada y Tetuán. Artesanía, diseño y arte contemporáneo*, Granada, Editorial Atrio, 2014, págs. 85-100.
 - Mazuecos, Belén, «El artista emprendedor y la nueva artesanía: tres modelos de proyectos empresariales singulares creados por egresados de la Facultad de Bellas Artes de la UGR», en García López, Ana y Suárez Martín, Antonio (eds.), *Repensar la artesanía. Estrategias para impulsar la artesanía contemporánea*, Granada, Editorial Comares, 2021, págs. 253-272.
 - Navascués, José María, *Instrucciones para la redacción del inventario general, catálogos y registros en los museos servidos por el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*. Madrid, Anabad, 1942, 198 págs.

<https://www.anabad.org/biblioteca/instrucciones-para-la-redaccion-del-inventario-general-catalogos-y-registros-en-los-museos-servidos-por-el-cuerpo-facultativo-de-archiveros-bibliotecarios-y-arqueologos-o-m-de-16-de-mayo-de-1/> [Consultada el 19-03-2023]

- Rodríguez Domingo, José Manuel, *Catalogación de obras de arte. Metodología y recursos para la documentación del patrimonio artístico mueble*, Madrid, Confederación Española de Centros de Estudios Locales, 2020, 239 págs.
- Romero Frías, Esteban, «La transformación digital de la artesanía: innovando en los modelos de negocio», en García López, Ana y Suárez Martín, Antonio (eds.), *Repensar la artesanía. Estrategias para impulsar la artesanía contemporánea*, Granada, Editorial Comares, 2021, págs. 137-168.
- Rosselló Bordoy, Guillem, «Observaciones sobre la cerámica común nazarí: continente y contenido», en Bermúdez López, Jesús (coord.), *Arte islámico en Granada. Propuesta para un Museo de la Alhambra*, Granada, Editorial Comares, 1995, págs. 133-144.

7.2. Artículos de investigación

- Alquézar Yáñez, Eva María, «Domus, un sistema de documentación de museos informatizado. Estado de la cuestión y perspectivas de futuro». *Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, vol. 1, 2004, págs. 28-41. <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:0d6d309f-6835-46bf-8ccd-cd18258c84a3/domusrev0.pdf> [Consultada el 20-03-2023]
- Bellido Gant, María Luisa y Ruiz Torres, David, *Museos de nueva generación: la pantalla como acceso*. En museosargentinos.org.ar, Fundación YPF, 2012. <https://www.ugr.es/~mbellido/PDF/012.pdf> [Consultada el 26-03-2023]
- Busto Zapico et al., «Fajalauza-HD: Post-medieval pottery in the digital humanities». *Society for Post-Medieval Archaeology. Newsletter*, vol. 89, 2021, págs. 1-9. <https://ria.asturias.es/RIA/handle/123456789/14086> [Consultada el 09-06-2023]

- Carretero Pérez, Andrés, «El Proyecto de Normalización Documental de Museos: reflexiones y perspectivas». *PH*, vol. 34, 2001, 166-176 págs. Disponible en: <https://doi.org/10.33349/2001.34.1146> [Consultada el 20-03-2023]
- Cortés Pedrosa, Juan, «Identidad territorial y paisaje. Evolución morfológica de los núcleos en Castilla y León», *Observatorio Medioambiental*, vol. 18, 2015, págs. 131-147. https://doi.org/10.5209/rev_OBMD.2015.v18.51287 [Consultada el 04-06-2023]
- Fàbregas, Jordi, «MakerConvent», en Hinojos, Mario, Martínez, Óscar y Mestres, Àngel (eds.), *Deconstruyendo el Manifiesto Maker*, Barcelona, Trànsit Projectes - Maker Convent, 2017, págs. 18-33. <https://conventagusti.com/maker/deconstruyendo-el-manifiesto-maker/> [Consultada el 04-06-2023]
- García López, Ana, «Tradición vanguardia y glocalización: investigación y reflexiones sobre artesanía contemporánea desde la Cátedra de Innovación en Artesanía, Diseño y Arte contemporáneo de la Universidad de Granada», *Cuadernos del Centro Estudios en Diseño y Comunicación*, vol. 141, 2021a, págs. 45-57. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8403724> [Consultada el 05-06-2023]
- Giulianotti, Richard y Robertson, Roland, «Fútbol, globalización y glocalización», *Revista Internacional de Sociología*, vol. 64, 2006, n.º 45, págs. 9-35. <https://revintsociologia.revistas.csic.es/index.php/revintsociologia/article/view/14> [Consultada el 06-06-2023]
- Huang, Tao y Anderson, Eric, «Designing for Revitalization of Communities through New Business Models for Traditional Arts and Crafts», *Art and Design Review*, vol. 7, 2019, págs. 225-236. <https://doi.org/10.4236/adr.2019.74018> [Consultada el 04-06-2023]
- Marcos Arévalo, Javier, «La tradición, el patrimonio y la identidad», *Revista de estudios extremeños*, vol. 60, 2004, n.º 3, págs. 925-956. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/107116> [Consultada el 06-06-2023]
- Menichinelli, Massimo, «Deconstruyendo y rehaciendo las identidades de los Makers», en Hinojos, Mario, Martínez, Óscar y Mestres, Àngel (eds.), *Deconstruyendo el Manifiesto Maker*, Barcelona, Trànsit Projectes - Maker Convent, 2017, págs. 18-

33. <https://conventagusti.com/maker/deconstruyendo-el-manifiesto-maker/>
[Consultada el 04-06-2023]
- Milla Mercado, Juan Manuel, *Agustín Morales Alguacil: 500 años de tradición cerámica granadina* [Trabajo Fin de Grado], Granada, Universidad de Granada, 2022, 980 págs.
 - Molera, Judit et al., «La tecnología de la cerámica islámica y mudéjar». *Caesaragusta*, 73, 1997, pp. 15 – 41. Disponible en: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/21/23/02molera.pdf> [consultado el 12-02-2023]
 - Morales Jiménez, Agustín y Ruiz Ruiz, Hermógenes, *Agustín Morales Alguacil y la cerámica granadina en el siglo XX*, Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Museo de Artes y Tradiciones Populares, 2001. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/8618> [Consultada el 16-06-2023]
 - Orfila Pons, Margarita, «Granada en época romana. Los restos arqueológicos, una visión global», *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 2013, vol. 25, págs. 15-28. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4384389> [Consultada el 16-05-2023]
 - Pomar, María Teresa, *Artesanía, tradición e innovación*, 1993. <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/bitstream/cidap/831/1/ARTESAN%C3%8DA,%20TRADICI%C3%93N%20E%20INNOVACI%C3%93N-MAR%C3%8DA%20TERESA%20POMAR.pdf> [Consultada el 04-06-2023]
 - Redalh, «Taller: cerámica granadina de Fajalauza. Cecilio Morales. Granada», *Catálogo de recursos artesanales relacionados con la arquitectura. Provincia de Granada*, 2012. http://www.redalh.es/fileadmin/user_upload/artesanos/ceramica/FAJALAUZA-GRANADA.pdf [Consultada el 14-05-2023]
 - Rosselló Bordoy, Guillem, «La relación comercial Málaga-Mallorca en los siglos XIII-XIV. Una comprobación arqueológica». *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana: revista d'estudis històrics*, vol. 36, 1978, pp. 209 – 217. Disponible en: <https://ibdigital.uib.es/greenstone/sites/localsite/collect/bolletiSocietatLulliana/in>

[dex/assoc/BSAL_197/8v36p209.dir/BSAL_1978v36p209.pdf](#) [consultado el 12-02-2023]

7.3. Actas de congresos, seminarios, simposios o conferencias

- Fernández, Guillermo et al., «Cómo gestionar programas de digitalización en museos», en *CIMED21 – I Congreso Internacional de Museos y Estrategias Digitales*, Valencia, Editorial Universitat Politècnica de València, 2022, págs. 567-583. <https://doi.org/10.4995/CIMED21.2021.12405> [Consultada el 20-03-2023]
- García Porras, Alberto, «El azul en la producción cerámica bajomedieval de las áreas islámica y cristiana de la Península Ibérica», en Gelichi, Sauro, *Atti del IX Congresso Internazionale sulla Ceramica Medievale nel Mediterraneo*, Florencia, Edizioni All'Insegna del Giglio, 2012. <http://www.rmoa.unina.it/2199/1/RM-GarciaPorras-Azul.pdf> [Consultada el 25-06-2023]
- Santos-Capa, Juan Carlos, *Construyendo el relato*, II Jornadas ADA: Artesanía+Diseño+Arte, 18/06/2020. (Webinar online).

7.4. Catálogos de exposición

- González Romojaro, José María y Suárez Gisbert, Ana, *I Concurso Internacional de Escultura Cerámica de Granada “Quinta Alegre”: Reinterpretar la cerámica granadina* [Catálogo de Exposición, Granada, 2022], Granada, AEDAS Homes, 2022.
- Guzmán Pérez, María, «Las esculturas cerámicas de Agustín Morales», en López Guzmán, Rafael y Ruiz Gutiérrez, Ana (coords.), *Agustín Morales. Antología Estética* [Catálogo de Exposición, Granada, 2010], Granada, Fundación Caja Rural de Granada, 2010.
- López Guzmán, Rafael, «Estética y gusto», en López Guzmán, Rafael y Ruiz Gutiérrez, Ana (coords.), *Agustín Morales. Antología Estética* [Catálogo de Exposición, Granada, 2010], Granada, Fundación Caja Rural de Granada, 2010.

- Moreno Pérez, Julia, «Agustín Morales Jiménez. El escultor de lo esencial», en López Guzmán, Rafael y Ruiz Gutiérrez, Ana (coords.), *Agustín Morales. Antología Estética* [Catálogo de Exposición, Granada, 2010], Granada, Fundación Caja Rural de Granada, 2010, págs. 18-19.
- Ruiz Gutiérrez, Ana, «Del boceto al objeto: técnicas cerámicas de Agustín Morales Jiménez», en López Guzmán, Rafael y Ruiz Gutiérrez, Ana (coords.), *Agustín Morales. Antología Estética* [Catálogo de Exposición, Granada, 2010], Granada, Fundación Caja Rural de Granada, 2010.
- Ruiz Ruiz, Hermógenes, «Agustín Morales Jiménez», en López Guzmán, Rafael y Ruiz Gutiérrez, Ana (coords.), *Agustín Morales. Antología Estética* [Catálogo de Exposición, Granada, 2010], Granada, Fundación Caja Rural de Granada, 2010, págs. 21-25.

7.5. Artículos de periódicos

- Barrera, Javier F., «Cerámica Fajalauza: Una vida entre tierra, agua, fuego y aire», *Ideal*, 6 de marzo de 2019. <https://www.ideal.es/granada/memorias-ida-vuelta/ceramica-fajalauza-vida-20190306002637-nt.html> [Consultada el 26-06-2023]
- B.C.I. «La empresa que ha revolucionado la cerámica granadina», *Ideal*, 5 de enero de 2022. <https://www.ideal.es/content-local/la-empresa-que-ha-revolucionado-la-ceramica-granadina/> [Consultada el 19-06-2023]
- Cabrero, José, «Fajalauza 'made in China': «Si yo lo vendo a 10 y ellos a uno, ¿a quién se lo van a comprar?», *Ideal*, 17 de enero de 2020. <https://www.ideal.es/culturas/fajalauza-made-china-vendo-10-ellos-1-quien-van-a-comprar-20200117175139-nt.html> [Consultada el 12-05-2023]
- Cabrero, José E., «La “Granada mágica” se lleva la tela», *Ideal*, 12 de abril de 2023. <https://www.ideal.es/culturas/granada-magica-lleva-tela-20230412165721-nt.html> [Consultada el 24-06-2023]
- Cárdenas, Andrés, «Miguel Ruiz, el arte como destino», *Ideal*, 8 de marzo de 2020. https://www.granadahoy.com/granada/Miguel-Ruiz-arte-destino_0_1444055743.html [Consultada el 19-06-2023]

- «Granada quiere que la antigua fábrica de Fajalauza sea espacio artesanal de referencia en Europa», *Ideal*, 27 de enero de 2023. <https://www.ideal.es/granada/ayuntamiento-explora-vias-rehabilitacion-fajalauza-granada-20230127131250-nt.html> [Consultada el 16-05-2023]
- Moreno, Pepe, «Fin a cinco generaciones dedicadas a la cerámica granadina», *Ideal*, 4 de enero de 2022. <https://www.ideal.es/navidad-en-granada/personajes/alfareros-ceramica-granadina-20211122143322-nt.html> [Consultada el 18-06-2023]
- M.V., «La huella de los Ruiz Muros: de Otura a la historia», *GranadaHoy*, 21 de enero de 2021. https://www.granadahoy.com/vivir/Ruiz-Muros-Otura-historia_0_1540046537.html [Consultada el 17-06-2023]
- Navarrete, Mercedes, «Zara impulsa la cerámica de fajalauza con la venta de una colección hecha en Granada», *Ideal*, 4 de septiembre de 2022. <https://www.ideal.es/granada/zara-impulsa-ceramica-20220904000901-nt.html> [Consultada el 16-05-2023]
- Núñez, Rosa, «De Otura a Arabia Saudí: la historia de Isidro Muros, creador de los materiales de la única réplica exacta de La Alhambra», *GranadaDigital*, 14 de febrero de 2021a. <https://www.granadadigital.es/isidro-ruiz-muros-autor-materiales-visten-monumentos-andaluces-granada-otura/> [Consultada el 17-06-2023]
- Núñez, Rosa, «La empresa Cerámicas Viceira y Muñoz trabaja desde hace años en la restauración de la Alhambra», *GranadaDigital*, 2 de mayo de 2021b. <https://www.granadadigital.es/empresa-ceramicas-viceira-munoz-trabaja-anos-restauracion-alhambra/> [Consultada el 18-06-2023]
- Ramírez, María José, «La pionera fábrica de Fajalauza, un legado con más de cinco siglos que se quiere preservar», *GranadaDigital*, 6 de febrero de 2022. <https://www.granadadigital.es/pionera-fabrica-fajalauza-granada-legado-mas-tres-siglos-preservar-fundacion/> [Consultada el 15-05-2023]
- Ruiz Ruiz, Hermógenes, «Ceramistas consagrados y emergentes muestran sus creaciones en el Centro Gran Capitán», *Ideal*, 7 de septiembre de 2017. <https://en-clase.ideal.es/2017/09/07/ceramistas-consagrados-y-emergentes-muestran-sus-creaciones-en-el-centro-gran-capitan/> [Consultada el 21-06-2023]

- Sader, «TENDENCIA decó 2020: cerámica de FAJALAUZA», *Revista AD*, 10 de enero de 2020. <https://www.revistaad.es/decoracion/alerta-tendencia/articulos/tendencia-deco-2020-ceramica-de-fajalauza/24791>
[Consultada el 24-06-2023]
- Sánchez Gento, Marta, «Cecilio Morales cumple 100 años, un siglo inmerso en la tradición alfarera nazarí», *La Voz del Sur*, 23 de octubre de 2021. https://www.lavozdelsur.es/la-voz-seleccion/reportajes/cecilio-moreno-siglo-tradicion-alfarera-nazari-ceramica-fajalauza_266641_102.html [Consultada el 26-06-2023]
- Sotorrío, Regina, «El imaginario popular se reinventa en Genalguacil», *Diario Sur*, 17 de agosto de 2017. <https://www.diariosur.es/culturas/imaginario-popular-reinventa-20170817004018-nt.html> [Consultada el 25-06-2023]
- Wappíssima, «Manuel Eslava, ganador del certamen de diseñadores noveles de la Pasarela Flamenca Granada 2022», *Diario de Sevilla*, 7 de marzo de 2022. https://www.diariodesevilla.es/wappissima/moda-flamenca/Manuel-Eslava-ganador-Pasarela-Flamenca-Granada-2022_0_1663034108.html [Consultada el 24-06-2023]

7.6. Páginas Web

- Agencia Pública Albaicín-Granada, *Nuevas proyecciones del documental «Fajalauza, 500 años de cerámica granadina»*, 26 de abril de 2021. <https://www.albaicin-granada.com/nueva-proyeccion-documental-fajalauza-500-anos-ceramica-granadina/> [Consultada el 10-05-2023]
- Albayzín Cerámica, *Nosotros*, 2023. <https://albayzinceramica.com/nosotros/>
[Consultada el 19-06-2023]
- Alfonso Góngora, *Historia del alfar*, s.f. <https://www.alfaralfonsogongora.com/historia-del-alfar.html> [Consultada el 23-06-2023]
- Campoabierto, *Hostel Nut*, 2019. <http://www.campoabierto.es/portfolio-items/hostel-nut/> [Consultada el 25-05-2023]

- Casa de Porras, *Exposición: Fajalauza 2020. De aquellos barro, estos lodos*, 2020.
<https://casadeporras.ugr.es/sesion-oficinas/exposicion-fajalauza-2020-de-aquellos-barros-estos-lodos/> [Consultada el 23-06-2023]
- Cátedra de Innovación en Artesanía, Diseño y Arte contemporáneo, *Información*, 2023.
<https://catedras.ugr.es/artesania/informacion/presentacion> [Consultada el 21-06-2023]
- Cerámicas Viceira Muñoz, *Nosotros*, 2023. <https://www.ceramicasviceira.es/nosotros/> [Consultada el 17-06-2023]
- Cervezas Alhambra. *VII Premio Cervezas Alhambra de Arte Emergente ARCO*. 2023.
<https://www.cervezasalhambra.com/es/crearsinprisa/arco> [Consultada el 29-06-2023]
- Colecciones en Red. (s.f.). *Red Digital de Colecciones de Museos de España*. Ministerio de Cultura y Deporte. Disponible en: <http://ceres.mcu.es/> [Consultada el 22-03-2023]
- Consejería de Empleo, Empresa y Trabajo Autónomo, *Blas Emilio Casares Barbero*, s.f.
<https://www.juntadeandalucia.es/organismos/empleoempresaytrabajoautonomo/reas/comercio/artesania/paginas/alfareria-becasares.html> [Consultada el 18-06-2023]
- Consejería de Empleo, Empresa y Trabajo Autónomo, *La exposición itinerante “Artesanía con A de Andalucía” arranca el 2 de marzo en Sevilla*, 24 de febrero de 2023.
<https://www.juntadeandalucia.es/organismos/empleoempresaytrabajoautonomo/servicios/actualidad/noticias/detalle/398905.html> [Consultada el 18-06-2023]
- Cordobaflamenca.com, *Antonio Gutiérrez. Simof 2020*, 2020.
<https://cordobaflamenca.com/simof-2020/antonio-gutierrez-souvenir/> [Consultada el 24-06-2023]
- Corrala de Santiago, *Esculturas de Agustín Ruiz de Almodóvar* [Archivo de Vídeo] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=TI9wsZ-PPKU> [Consultada el 23-06-2023]

- Crafts Council, *The Market for Craft*, Londres, 2020, 107 págs.
https://www.craftscouncil.org.uk/documents/880/Market_for_craft_full_report_2020.pdf [Consultada el 07-06-2023]
- Diario de un Ceramista, *Entrevista a Esperanza Romero*, 7 de junio de 2017a.
<https://diariodeunceramista.wordpress.com/2017/06/07/entrevista-a-esperanza-romero/> [Consultada el 23-06-2023]
- Diario de un Ceramista, *Entrevista a Agustín Ruiz de Almodóvar Sel*, 8 de noviembre de 2017b. <https://diariodeunceramista.wordpress.com/2017/11/08/entrevista-a-agustin-ruiz-de-almodovar-sel/> [Consultada el 23-06-2023]
- Escuela de Arte en Granada, *Historia*, s.f.
<http://www.escueladeartedegranada.es/historia.html> [Consultada el 22-06-2023]
- Espacio Lavadero [@espaciolavadero], *Damos la bienvenida a nuestra quinta residente @delcarpio_stephanie que estará realizando su estancia durante dos meses* [Fotografía], Instagram, 1 de marzo de 2022a.
<https://www.instagram.com/p/Cakwz9vqesJ/> [Consultada el 24-06-2023]
- Espacio Lavadero [@espaciolavadero], *Os presentamos a @rita_sailor, artista rusa que estará en nuestra residencia durante el mes de diciembre* [Fotografía], Instagram, 8 de diciembre de 2022b. <https://www.instagram.com/p/Cl6TmQQjfeZ/> [Consultada el 24-06-2023]
- España Artesana, *Artisanos. Los Arrayanes*, 2022. <https://espanaartesana.com/los-arrayanes> [Consultada el 19-06-2023]
- Esperanza Romero, *Sobre Esperanza*, s.f.
<https://www.esperanzaromero.com/index.php/about> [Consultada el 23-06-2023]
- Fajalauza HD, *Objetivos*, s.f. <https://blogs.ugr.es/fajalauza-hd/objetivos/> [Consultada el 09-06-2023]
- Fundación Fajalauza, *Campaña de donaciones 2021*, 2021.
<https://www.fajalauza.org/campana-de-donaciones-2021/> [Consultada el 14-05-2023]
- Fundación Fajalauza, *Encuentros II Fase*, 31 de marzo de 2023b.
<https://www.fajalauza.org/encuentros-ii-fase/> [Consultada el 10-05-2023]

- Granada Artesana, *Manifiesto*. Asociación Granada Artesana, s.f. <https://asociaciongranadaartesana.com/> [Consultada el 21-06-2023]
- Grupo MRJ, *Hostel Nut by Campoabierto*, 2022. <https://www.grupo-mrj.com/copia-de-plaza-espa%C3%B1a-sevilla-1> [Consultada el 25-06-2023]
- Hispania Nostra, *Europa Nostra. La voz del patrimonio cultural en Europa*, 2023. <https://www.hispanianostra.org/donde-estamos/europa-nostra/> [Consultada el 11-05-2023]
- Hodei Herreros, *Cartera de Hodei Herreros Rodríguez*, 12 de enero de 2021. https://issuu.com/hodeiherrerosrodriguez/docs/portfolio_hodei_herreros_rodriguez_paginas [Consultada el 05-02-2023]
- MakerArt, *Sobre MakerArt*, s.f. <https://makerart.es/sobre-makerart/> [Consultada el 05-06-2023]
- Manuel Senén Ruiz, *Fajalauza 2020*, s.f. <https://www.manuelsenenruiz.com/fajalauza2020> [Consultada el 05-02-2023]
- Morales, Esther, *Blas Casares, maestro alfarero: cinco generaciones de ceramistas que preservan el tiempo*, Cervezas Alhambra, 18 de abril de 2022. <https://www.cervezasalhambra.com/es/mirador/cultura/blas-casares-maestro-alfarero-cinco-generaciones-de-ceramistas-que-preservan-el-tiempo> [Consultada el 18-06-2023]
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, Ciencia y la Cultura, *Procesos artesanales para la elaboración de la Talavera de Puebla y Tlaxcala (México) y de la cerámica de Talavera de la Reina y El Puente del Arzobispo (España)*, 2018. <https://ich.unesco.org/es/RL/procesos-artesanales-para-la-elaboracin-de-la-talavera-de-puebla-y-tlaxcala-mxico-y-de-la-cermica-de-talavera-de-la-reina-y-el-puente-del-arzobispo-espaa-01462> [Consultada el 17-05-2023]
- RRREMAKER, *About RRReMaker*, 2022. <https://www.rremaker.com/about-rremaker/> [Consultada el 05-06-2023]

7.7. Leyes y documentos legales

- España, Acuerdo de 13/10/2015, del Consejo de Gobierno, por el que se declara Bien de Interés Cultural la Cerámica de Talavera de la Reina (Toledo), con la categoría de Bien Inmaterial, *Diario Oficial de Castilla-La Mancha*, 16 de octubre de 2015, núm. 203, págs. 27.672-27.676.
<https://cultura.castillalamancha.es/sites/default/files/2018-08/BIC%20CER%20MICA%20TALAVERA.pdf> [Consultada el 17-05-2023]
- España, Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, *Boletín Oficial del Estado*, 29 de junio de 1985, núm. 155, págs. 1-34.
<https://www.boe.es/buscar/pdf/1985/BOE-A-1985-12534-consolidado.pdf>
[Consultada el 19-03-2023]
- España, Ley 8/2007, de 5 de octubre, de Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía, *Boletín Oficial del Estado*, 30 de octubre de 2007, núm. 260, págs. 1-30. <https://www.boe.es/buscar/pdf/2007/BOE-A-2007-18779-consolidado.pdf>
[Consultada el 19-03-2023]
- España, Orden de 14 de noviembre de 2017, por la que se declara al Taller Alfarería Blas Casares, Hnos. Casares, S.L. Punto de Interés Artesanal, *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía*, 25 de enero de 2018, núm. 18, págs. 107-108.
https://www.juntadeandalucia.es/boja/2018/18/BOJA18-018-00002-910-01_00128458.pdf [Consultada el 18-06-2023]
- España, Real Decreto 620/1987, de 10 de abril, por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos. *Boletín Oficial del Estado*, de 13 de mayo de 1987, núm. 114, págs. 1-13.
<https://www.boe.es/buscar/pdf/1987/BOE-A-1987-11621-consolidado.pdf>
[Consultada el 19-03-2023]
- España, Resolución de 13 de marzo de 2018, de la Dirección General de Justicia Juvenil y Cooperación, por la que se inscribe en el Registro de Fundaciones de Andalucía la Fundación Cerámica Fajalauza Cecilio Morales, *Boletín Oficial de la Junta de Andalucía*, 27 de abril de 2018, núm. 81, págs. 136-138.

https://www.juntadeandalucia.es/boja/2018/81/BOJA18-081-00003-7299-01_00134715.pdf [Consultada el 08-05-2023]

- Fundación Fajalauza, *Plan de actuaciones 2023-2030*, Sevilla, Registro de Fundaciones de Andalucía, 2023c, nºGR-1451.
- García López, Ana et al., *Informe sobre la situación del sector de la artesanía en España durante la emergencia sanitaria del covid-19*, Granada, Centro de Referencia Nacional de Artesanía, 2020, 15 págs. https://www.researchgate.net/publication/346020380_Informe_sobre_la_situacion_del_sector_de_la_artesania_en_Espana_durante_la_emergencia_sanitaria_del_covid-19 [Consultada el 07-06-2023]
- Lizarralde, Eduardo, *Informe de competitividad y principales variables económicas*, Madrid, Fundación EOI, 2015, 158 págs. <https://www.eoi.es/es/savia/publicaciones/78572/situacion-de-la-artesania-en-espana> [Consultada el 07-06-2023]
- OCDE y Eurostat, *Manual de Oslo. Directrices para la recogida e interpretación de información relativa a innovación*, Madrid, Dirección General de Universidades e Investigación, 2005, 165 págs. <http://www.madrid.org/bvirtual/BVCM001708.pdf> [Consultada el 05-06-2023]

7.8. Documentales y reportajes

- A Pleno Sur, *Entrevista a Agustín Morales Alguacil y Agustín Morales Jiménez* [Archivo de Vídeo], Vimeo, 1989. https://agustinmoralesjimenez.es/?page_id=53 [Consultada el 26-06-2023]
- Agencia Pública Albaicín-Granada, *Conoce el Albaicín y su cultura. Octavo programa (semana 2-6 mayo de 2022): Fábrica de Fajalauza* [Archivo de Vídeo], 9 de mayo de 2022. https://www.youtube.com/watch?v=vwBCQ_pXaRE [Consultada el 11-05-2023]
- AndalucíaLab, *Innovación turística: Proyecto Ceramic Postal* [Archivo de Vídeo], 8 de marzo de 2017. [youtube.com/watch?v=WH3vApwdJZo](https://www.youtube.com/watch?v=WH3vApwdJZo) [Consultada el 29-06-2023]

- *Aquí la Tierra*. Director y presentador: Jacob Petrus. RTVE, 2018. RTVE Play.
<https://www.rtve.es/play/videos/aqui-la-tierra/aqui-tierra-ceramica-fajalauza/4598178/> [Consultada el 18-06-2023]
- Coca, Pablo. *Fajalauza, 500 años de cerámica granadina*. [Documental]. Granada: Agencia Pública Albaicín-Granada, 2021.
- De la Chica, Jorge, «El cartel de la Aurora acompaña a la Virgen de la cerámica tradicional granadina» [grabación sonora]. *Cruz de Guía*, 30 de enero de 2022.
https://www.cope.es/emisoras/andalucia/granada-provincia/granada/cruz-de-guia/noticias/cartel-aurora-acompana-virgen-ceramica-tradicional-granadina-20220130_1757626 [Consultada el 24-06-2023]
- En Clase Educación y Cultura, *Exposición “Cerámica contemporánea utilitaria”, en el Centro de Artesanía “El Gallo” (Albaicín)* [Archivo de Vídeo], Youtube, 12 de abril de 2022a. <https://www.youtube.com/watch?v=uWO6lvyNBOQ&t=172s> [Consultada el 21-06-2023]
- En Clase Educación y Cultura, *El Colectivo de Ceramistas, COCER, muestra una selección de obras originales en el Cuarto Real* [Archivo de Vídeo], Youtube, 19 de mayo de 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=2NvA2vp1liA&t=6s> [Consultada el 21-06-2023]
- *España Directo*. Director: Kike Álvarez. Presentador: Roberto Leal. RTVE, 2018. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Q7jg6VPsk4c> [Consultada el 19-06-2023]
- Fundación Fajalauza, *Campaña en Hispania Nostra. Canal Sur Noticias* [Archivo de Vídeo], 10 de marzo de 2023a. <https://www.youtube.com/watch?v=5izGxVwzTAY&t=11s> [Consultada el 11-05-2023]
- Granada al Día Cultura, *Fajalauza. El arte de la cerámica* [Archivo de Vídeo], Facebook, 7 de febrero de 2017. <https://www.facebook.com/watch/?v=1253129071407653> [Consultada el 14-05-2023]
- Historias de Luz, *HDL Antonio Flores, tradición y vanguardia unidas en cerámicas moldeadas por el Mediterráneo* [Archivo de Vídeo], Youtube, 21 de abril de 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=349bUYfJqH0&t=9s> [Consultada el 23-06-2023]

- Servicio Andaluz de Empleo, *CRN Artesanía Granada 2021* [Archivo de Vídeo], Youtube, 29 de abril de 2021.
<https://www.youtube.com/watch?v=sIfpziQI560&t=1s> [Consultada el 21-06-2023]
- *Testigos Hoy*. Presentadora y editora: Susana Herrera. Canal Sur Televisión. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=9LT6X_f89HU [Consultada el 19-06-2023]

8. ANEXOS

8.1. Entrevista a José Miguel Márquez Morales (4 y 5 de mayo de 2023)

1. ¿Cuál es el origen de la Fábrica de Fajalauza?

Lo primero que hay que señalar es que hay una pequeña confusión entre lo que es “cerámica granadina” y “cerámica de Fajalauza”, habiendo diferentes opiniones al respecto, voy a intentar ser aséptico.

Lo que llamamos “cerámica granadina” nació en Granada a tenor de la conquista de los Reyes Católicos en 1492, cuando se funden la tradición que había en ese momento, básicamente islámica, con fondo blanco y los colores verde cobre, marrón manganeso y azul cobalto. La primera noticia que tenemos, de momento, es un pleito de 1517, el cual lo firman olleros que había en Granada trabajando en Granada en ese instante, que se estaban trasladando desde el Realejo hasta la zona alrededor de la Puerta de Fajalauza en el Albaicín. Uno de esos olleros es Hernando de Morales, que lo firma pleiteando contra el Ayuntamiento; de hecho, José Luis Garzón Cardenete, que hizo una tesis doctoral sobre las fábricas, enlazó a dicho Hernando de Morales con Alonso Morales de principios del siglo XVI y, a partir de él, ha ido enlazando hasta nosotros en el siglo XXI.

Los Morales han estado haciendo cerámica ininterrumpidamente en la zona alta del Albaicín, aunque no exactamente en el solar donde está la fábrica que la Fundación quiere proteger. Esa fábrica no tiene 500 años, no sabemos qué tiempo tiene porque a partir de 1700 hay informaciones contradictorias del número de empresas, de catastros en que aparece y de mapas en los cuales se establecen, pero sí sabemos que por lo menos tiene 200 años.

Esa cerámica no la hicieron ni la inventaron los Morales y ni siquiera son la base fundamental. Han sido una parte muy importante de la gente que ha trabajado durante esos 500 años, habiendo muchos Morales de varias ramas diferentes, pero hay otras familias importantísimas que también han hecho que la cerámica llegue a ser lo que es hoy.

En la tesis doctoral de Garzón Cardenete, que es un volumen que se encuentra descatalogado, hay un árbol genealógico de varias familias de las que él encontró más

representantes (Puertolobo, Alonso, etc.). En fin, la producción cerámica no ha sido una cosa familiar, sino gremial. En el siglo XVI, se fue construyendo la iconografía, fundiendo todos esos elementos islámicos adaptados al gusto cristiano (tipologías de platos, diseños, etc.), y ha permanecido bastante inalterada en el transcurso de los siglos, cosa que es rara y casual. Quizás permaneció inalterada, precisamente, porque desde el principio nunca fue algo muy reglado, pues no hay unas formas claras que definan, sino que cada pintor/a le daba su aire totalmente diferente a ese tipo de imágenes. De hecho, hay animales de muchos tipos, no solo pájaros, y para nada un solo pájaro, y ya luego en el siglo XX se popularizó la granada como elemento único por la cosa turística, pero no fue así en los siglos anteriores.

2. ¿Qué relación existía entre la Fábrica de Fajalauza y San Isidro tras la desvinculación de esta última por parte de Manuel Morales Alonso? ¿Se sabe del contacto entre Agustín Morales Alguacil con los dueños de Fajalauza?

Las relaciones familiares han sido y siguen siendo complejas, como en todas las familias. Cuando Manuel Morales se fue y dejó esa fábrica, le dieron su dinero y montó lo que fue San Isidro, pero no rompieron las relaciones. De hecho, cuando yo era pequeño, los Morales Alguacil venían a las celebraciones familiares y había muy buena relación con todas las ramas familiares. Mi madre conocía a todos sus primos e iba a todos los actos sociales y viceversa. Por ello, no hubo una separación como sí luego la hubo con Miguel y Cecilio Morales Moreno, que se pelearon seriamente y sin llegar a hablarse.

Así pues, la relación entre Fajalauza y San Isidro fue positiva desde un primer momento y hacia 1960-1970 era muy buena y sabemos, por documentos escritos, que llegaban a prestarse trabajadores en momentos de necesidad e, incluso, personas para apoyar un encargo o pico de trabajo. Iban y volvían y esas relaciones han funcionado a lo largo de todo el siglo XX.

3. ¿Qué puntos destacaría en la vida de Cecilio Morales Moreno? ¿Ha sido su figura la que ha jugado decisivamente en la preservación del edificio de la fábrica de Fajalauza hasta nuestros días?

Cecilio Morales Moreno fue el primogénito de su saga, además era el hermano mayor de otro varón y cinco mujeres. Se acostumbró a vivir a su estilo, con una personalidad propia, lo cual ha sido fundamental para la pervivencia de la fábrica histórica que, posiblemente, en manos de otra persona, se hubiera vendido para hacer bloques de pisos y habría

supuesto el fin del edificio. Pero él quiso mantener el oficio familiar y no permitió que la fábrica cayera en desgracia, lo que hizo que haya existido hasta nuestros días.

No obstante, en relación con cómo imaginaba el futuro, dos o tres años antes de morir, mi tío llegó a decirle un periodista: “a mí el futuro me da igual, cuando yo falte, estos [refiriéndose a Cecilio Madero y a Chemi Márquez] que hagan lo que quieran. Si lo quieren tirar que lo tiren, yo he traído la fábrica hasta aquí”. Así pues, él no tenía una visión de perpetuidad, pero durante toda su vida tuvo un apego sentimental por la fábrica que le llevó a conservarla.

4. ¿Cómo es la producción hoy en día en la nueva fábrica de Fajalauza?

La pena de esto es que, durante siglos y siglos, hubo un sistema productivo que, en los años 1970, se fue al traste, ya que no se podía usar el horno árabe porque quema ulagas, que los parques naturales ya no permiten que se cojan matas del monte bajo para explotación comercial, por lo que el combustible ya no se puede coger, no se puede trabajar al estilo antiguo de ritmo porque hay que pagar seguridad social, afortunadamente, los trabajadores tienen unos gastos de seguro tremendos. Cuando llegó la seguridad social, había 40 personas trabajando y, de un día para otro, hubo que empezar a pagar un tercio más de lo que se pagaba y eso fue subiendo incluso.

Evidentemente, el plomo supuso el cambio total porque ya no se podían utilizar esos esmaltes que son la receta secreta que se había pasado de generación en generación, la cual Cecilio Morales nunca nos dio la receta del plomo y hablo yo que soy el único sobrino que estudió cerámica. En el año 1987, me subí a trabajar con él a ayudarlo, nunca me pagó, pero estaba allí practicando, e hicimos una paleta de colores nuevos sin plomo. Sin embargo, yo le pregunté por la receta del plomo y no me la quiso dar porque ya era una cosa anecdótica al no poderse utilizar; siendo su secreto que solo podía pasar al maestro cuando tuviera ya el nivel.

De esa receta, ahora, tenemos lo que, entre unos y otros, han ido sacando los investigadores y lo que han dicho ya de muy mayores los ceramistas. De hecho, Cecilio muy mayor contó ya lo que recordaba de las proporciones, pero había un aura mágica en torno a la clave de hacer el esmalte. Todo eso se ha evaporado, pues ahora se trata de esmaltes basados en circonio, no estaño, que no tienen plomo y se cuecen con un combustible que no es esa leña que se usaba antiguamente y que, técnicamente, supone una revolución. No obstante, todo el mundo tenía claro que había que intentar mantener

el estilo estético por lo que, aunque el esmalte sea diferente, se mezcla el blanco para que no sea uno nuclear, sino que sea transparente y tenga un tono rosado. De hecho, la producción es complicada porque la gente no paga por un plato lo que cuesta hacer ese plato y, mucho menos, al estilo antiguo en el torno, coge el plato, vete andando, sube las escaleras, llévalo a la cámara de pintura donde hay una persona que coge uno, lo pinta, se lava las manos, baja, habla con otro...

Ahora se intenta que haya un cierto ritmo que haga un poco más ágil la producción: se han quitado escalones, se intenta que no haya mucho trasiego de piezas que antes era demencial, al estilo medieval, pues se tiraban trabajando todo el día y se le pagaban cuatro perras gordas. Pero eso, incluso hoy, Manolo está pintando y viene un cliente y se para y charla con él y viene otro cliente con un problema, entonces se paran a verlo... Yo lo analizo muchas veces y digo que la gente no comprende que, de la jornada laboral, la mitad del tiempo se nos va en contestar preguntas que tienen un encargo especial.

En fin, se trató de adaptar eso a la producción no solo de Fajalauza sino de todos los artesanos de Granada y no solo de cerámica, sino de todas las actividades artísticas, pues hoy en día todos tenemos, afortunadamente, buenos sueldos y seguridad social y se le paga a la empresa de riesgos laborales y los extintores que todos los años hay que renovar... Por tanto, es mucho dinero lo que hace falta para hacer un plato.

5. ¿Cuáles son los retos que afronta hoy en día la antigua fábrica?

Los retos casi estaban en el Plan Director de la Fundación, pero nos estamos dando cuenta de que realmente es lo que funciona, que ese espacio de fábrica que como tal no va a volver a hacer cerámica, tiene una potencia cultural para hacer actos, lecturas poéticas, presentaciones de libros, conciertos, exposiciones... Esto es muy importante, sobre todo en esa zona del Albaicín que está bastante abandonada porque el Albaicín que mira a la Alhambra tiene turistas, dinero, movimiento... El otro, sin embargo, está abandonado, cuando podría ser esa zona una maravillosa porque tiene conexión a través de autobuses y cercanías. Entonces, la fábrica histórica, en cuanto consigamos espacios ya rehabilitados que tengan seguridad de que nada se va a descolgar del techo y ninguna teja se va a caer ni va a haber ninguna gotera. Por ejemplo, la leñera es una delicia, ya hemos hecho varios conciertos en ella y todo el mundo coincide en decir que es maravilloso, por lo que pretendemos volver a darle sentido a esos espacios, readaptándolos a lo que hoy en día se necesita.

6. ¿Qué dimensión tiene la colección que se ha conservado en la fábrica de Fajalauza?

Muy poca, es muy pequeña. En la fábrica, lo que se hizo se vendía y ya hay muy pocas piezas, unas 30 o 40. No hay una gran colección, ni mucho menos, del siglo XVIII no hay nada, del XIX puede que haya algo. Lo que quedó allí eran las cosas que se usaban los días especiales y piezas que hizo nuestro tío Cecilio cuando estaba en la Escuela de Artes y Oficios que las guardaba. La idea de que haya un museo algún día es porque la universidad tiene la colección Morales Alguacil, que todo el mundo entiendo que estaría muy contento de que se pudiera poner en algún lugar y qué mejor sitio que en la fábrica, cuando estuviera bien organizada. Pero lo de Fajalauza no es para nada una gran colección, sino lo que pesa más es el edificio y la infraestructura industrial de cómo se hacía la cerámica, que está toda.

7. ¿Qué se sabe del proyecto de declaración como BIC del edificio de la fábrica? ¿Se contempla la posibilidad de incluir en dicha declaración a la cerámica granadina en su conjunto por su valor etnográfico e industrial?

Es un proceso que está muy avanzado. La Junta de Andalucía nos dijo: “si vais a hacer obras urgentes, haced las obras y luego tramitáis lo del BIC” porque, para intervenir el tejado que se está hundiendo físicamente, si eres BIC, incluso para una acción de urgencia, se necesita un proyecto muy detallado que vaya a la Comisión Provincial de Patrimonio, que tarda 3 o 4 meses en dar un dictamen que sea favorable porque, si dices que vas a cambiar una madera por otra madera, pueden no aceptártelo. Ahora mismo no somos BIC, pero intentamos hacer las cosas como si lo fuéramos. En el tejado hay dos tipos de vigas: las más antiguas, que son rectangulares y de madera más dura, que fueron sustituidas hace 200 años por vigas de chopo, rollizos de chopo redondos.

¿Cómo rehabilitamos el tejado y cambiamos las vigas que están totalmente inservibles? ¿Ponemos rollizos de chopo, que es una madera mala y más barata, pero que es la que estamos cambiando, o ponemos una de una madera de pino por lo menos que sea como las otras que hay al otro lado? Este es un debate que tenemos a nivel de técnicos que nos aconsejan y, si fuéramos BIC, tendríamos que irnos a la Comisión y esperar un año a que entre ellos decidan y, al final, te digan cómo hay que hacer las cosas obligatoriamente y no te puedes salir de la línea que te marcan.

El delegado de cultura, no el actual sino el anterior, me dijo: “Chemi, haced las obras urgentes y, cuando tengáis asegurado que nada se va a caer, haced el proyecto de obras cuando sea BIC a dos años vista: redactad el proyecto, presentadlo, que lo vean, que lo piensen, que lo estudien...”. Todo el mundo habla BIC, pero es que nosotros mismos nos hemos asustado porque, para pintar una pared blanca que se va a pintar de blanco en un BIC, hace falta un proyecto y que te autoricen pintar del mismo color que había. Ahora, que tu piques y digas que es blanco pero que la anterior mano de pintura era negra, entonces, ¿pintas de negro o de blanco? En cualquier caso, tiene que ir a la Comisión Provincial de Patrimonio y que te diga que tienes que restaurar en el último color o en el primero y con un tipo concreto de pintura. Eso está muy bien, pero es muy poco operativo.

Por eso, hay tres tejados que se están hundiendo junto con el techo del horno, y la idea es protegerlos como BIC para ver si así tenemos subvenciones para el centro de interpretación, que eso va a ser una obra de años. Hay que poner ascensores para que sea accesible o un cuarto de baño para minusválidos que exige más espacio, pero un BIC tiene un trámite muy poco ágil.

Por otro lado, la declaración de la cerámica granadina como bien de interés inmaterial de Andalucía es otra de la gran cantidad de cosas que tenemos que hacer y que nadie la va a hacer si no la hace la Fundación, pero tendría que impulsarla el Ayuntamiento y pagar los gastos. De hecho, hay que presentar un trabajo y, precisamente, la persona que lleva el Atlas del Patrimonio Inmaterial en la Junta de Andalucía sale en el documental y dice que la cerámica tendría que estar ya en el Atlas. Sin embargo, esto es un expediente como el de BIC que conlleva una gran cantidad de papeles que cumplan los requisitos para que se conceda la autorización.

El BIC que tenemos nosotros sobre la mesa es una declaración del espacio físico de la casa-fábrica de Fajalauza n.º 2, que justifica la declaración de BIC por causa de la cerámica que se hace; pero son dos cosas diferentes porque el patrimonio inmaterial va por otro lado.

8. ¿Cuál es el valor histórico que representa el horno hispanomusulmán de la Fábrica?

Lo triste es que es el único que queda en Granada porque el resto se destruyeron para construir bloques de pisos. Por ello, el valor histórico, pero es un edificio con un estilo de trabajo que se ha utilizado en Granada, en Europa, en Asia, en el imperio musulmán de

hace 1.000 años, incluso el Imperio Romano en Granada, en el horno de Cartuja; pues esa semilla, ese desarrollo, termina, en el caso de al-Ándalus, en ese tipo de horno con esa cerámica y que no ha quedado en pie ninguno.

En Sevilla, tienen dos medios hornos e hicieron una intervención de millones de euros para hacer el Centro de Interpretación de Triana. Con menos que esto, en Sevilla, han hecho un centro de interpretación de la cerámica que lo han sufragado el Ayuntamiento de Sevilla y la Junta de Andalucía, mientras que aquí esto parece que se cae y es una lástima. Por eso, lo que nos mueve a la Fundación es la responsabilidad de esa herencia que regalamos a la Fundación y ahora, si no se pone en marcha, se hundén los tejados y cuando se hundieran entonces ya sería ruina total.

Al mismo tiempo, la cerámica de Talavera está declarada Patrimonio Inmaterial por la UNESCO y, si vas a Talavera, nada más llegar empiezas a ver letreros “Museo de la Cerámica” hasta llegar al museo, que es de titularidad pública, con los inconvenientes que eso tiene, y te dicen que es propiedad de la Junta de Castilla- La Mancha. Así, han pagado una obra nuevamente millonaria para adecuar un espacio que, desde mi humilde punto de vista, no tiene nada que envidiar nuestra fábrica, pero lo han puesto en un valor tremendo como espacio, como colecciones y como patrimonio inmaterial. Eso aquí nadie lo apoya y todos los políticos han venido a dar palmadas en la espalda y nadie ha dicho: “vamos a ponernos, que hace falta”.

En Sargadelos, la familia, en vez de tomar nuestro camino, lo ha hecho comercial para sacarle beneficio. Igualmente, en Delft, en Holanda, la familia ha dicho *vamos a sacar dinero de ello*. Aquí, como en nuestra familia, nadie quiso meterse en el negocio en su momento pues, cuando murió Cecilio Morales con 100 años y la fábrica estaba en estas condiciones, la solución era hacerlo público o se perdería.

**9. Suele asociarse el término de “cerámica granadina” con “cerámica de Fajalauza”.
¿Es correcto? ¿En caso de que no, porqué se ha producido esta vinculación?**

Es muy complicado porque entiendo que la gente que tiene una fábrica de cerámica en Granada, que les digan que lo que hacen es “Fajalauza” les molesta, porque hay dos fábricas que explotan comercialmente el nombre de “Fajalauza” y es lógico. Pero, por otra parte, los historiadores de los siglos XVIII y XIX les llamaban “las fajalauzas” a las cosas que se hacían en ese entorno geográfico. Ahí el que fue listo, fue nuestro bisabuelo

Manuel Morales Alonso que, gracias a don Luis Seco de Lucena y otros intelectuales, que le dijeron que cambiara el nombre a la fábrica y le pusiera Fajalauza.

Asimismo, la fábrica de Abajo es la que ahora mismo tienen los herederos de Miguel Morales Moreno en el camino de San Antonio 42 y 44; siendo dos fábricas que están muy juntas y, hasta el siglo XVIII, eran una de los Alonso y otra de los Morales, cuyo patrimonio acabaría uniéndose con Manuel Nicomedes Morales Jiménez y Josefa Alonso Villegas y, de sus hijos, Manuel Morales Alonso montó San Isidro y Cecilio Morales Alonso se quedó con el resto de la familia en Fajalauza; mientras, aquella de abajo, es ya mucho más abajo en las Eras de Cristo que sería toda el área de San Isidro. No obstante, la que decimos fábrica de Abajo es la que hoy en día regenta Gustavo Morales Mas, mi primo-hermano, hijo de Miguel Morales Moreno. Por tanto, en el siglo XX, podemos decir que ha habido tres fábricas: Fajalauza de Arriba, Fajalauza de Abajo y la herencia de San Isidro (que, a su vez, estuvieron primero en una fábrica y luego en otra).

Además, Agustín Morales Alguacil tuvo la Azulejera San Isidro que, después, Cecilio Morales Moreno comenzó a hacer azulejos porque vieron que había demanda porque, antes en las fábricas antiguas, no había azulejería, se hacían a mano, pero no eran azulejos prensados de los que se hacen hoy para cuartos de baño, sino que eran alicatados de la Alhambra, que son piezas gordas que están cortadas a mano una por una. La Azulejera, que hace azulejos de forma industrial, ya fue en el siglo XX.

10. ¿Se percibe compromiso por parte de la ciudadanía granadina con su cerámica? ¿Existe un valor de identidad entre población y cerámica?

El valor existe absolutamente, pero los granadinos somos como somos y no actuamos, sino que esperamos a que lo haga el Ayuntamiento. La gente que va dice que es una maravilla, que hay que protegerlo, que hay que defenderlo... Sin embargo, nos cuesta porque todo está muy bien, pero que venga otro y lo pague; que, posiblemente, sea la diferencia con Sevilla porque ahí la gente dice de poner su dinero para que las cosas salgan y obligan al político a hacerlo también. En Granada, por el contrario, levantamos los hombros y ya está.

A pesar de ello, la cerámica es la figura iconográfica seguro más potente de Granada. La silueta de Sierra Nevada y la Alhambra y luego está la cerámica granadina. Ya quisieran en otros lugares tener imágenes tan reconocibles y potentes de la ciudad. Todo el mundo lo utiliza para todo, incluso en las bolsas de pipas se representa la estética de unos platos

de cerámica. En efecto, en el tema de los carteles se emplea con mucha frecuencia y ni qué decir tienen los carteles del Corpus o el día de la Cruz, pues todas las cruces que se montan en Granada tienen cerámica, por lo menos algo siempre tienen, porque sino no es la Cruz de Mayo.

Por eso, la idea sería que las administraciones lo controlen, es decir, a los artesanos de Granada habría que controlarlos estéticamente para hacer un sello de calidad, que tenga unos estándares de calidad y de temperatura de los hornos. No es dinero, es voluntad, pero es muy complicado, porque cada productor tiene lo suyo. Si fuéramos inteligentes, haríamos al igual que sucede cuando un bar está lleno y montan un bar al lado no es competencia, sino que va a venir más gente porque saben que hay dos bares, por lo que se montan veinte bares porque ganan más que si hubiera uno solo. Y en la cerámica, hay un potencial de mercado para que en Granada hubiera 60 fábricas trabajando y vendiendo cerámica a todo el planeta porque vienen los turistas y se enamoran, no compran más porque no lo tenemos organizado. Al final quien se lleva el gato al agua es el producto extranjero, pero no es una injusticia, sino que estamos aquí sin hacer nada y diciendo qué grandes somos, mientras otros trabajan y juegan bien en el sistema económico.

11. ¿Cómo surge la Fundación Fajalauza?

La Fundación nace en 2017 con la convicción de que, a la muerte de Cecilio Morales Moreno, iba a suceder en ese tránsito lo que se preveía y, si no hubiese habido una Fundación detrás, iba a ser imposible que se preservara el legado. Además, todavía la Fundación no tiene toda la propiedad de la fábrica vieja, sino que tenemos la parte de nuestra rama familiar, pero estamos aún pendientes de que alguien (administración o nosotros) pueda comprarles a los otros herederos su parte. Pero, si no hubiese habido Fundación, hubiera muerto Cecilio Morales Moreno con una herencia repartida entre muchos primos, sin haber un consenso al ser de todos, pero que no es de nadie. Por ello, fue providencial que el arquitecto Carlos Sánchez Gómez, muy amigo de nuestro tío Cecilio, le dijo de hacer una fundación para que eso no se perdiera.

Entonces, nuestro tío dijo de hacer una fundación donde estuviéramos de patronos para conseguir que la fábrica no decayera. Por tanto, a los primos que quisimos, decidimos que esta labor nos tocaba a nosotros y, de no haber estado la Fundación, estoy convencido de que a su muerte habría empezado el deterioro terminal de aquella y se habría hundido,

pues por lo menos, aunque no hemos arreglado, hemos ido apuntalando para evitar que se hunda y llevamos ya tres años poniendo puntales.

12. ¿Cuál cree que es el principal reto para la Fundación Fajalauza en la actualidad? ¿Y para la cerámica granadina?

Por un lado, la Fundación tiene el reto de conseguir financiación para ir arreglando espacios, abrirlos al público y empezar a mover aquello como centro de interpretación y espacio donde haya vida cultural, así como recaudar fondos para poder mantenerse abierta. Ahora mismo, la única forma de mantener esto es producir cerámica porque, vendiéndola, es como conseguimos sacar dinero para prosperar. No estaba muy claro al principio, pero ahora sí, es la única forma, porque abrir la fábrica con entrada a tres euros, cuando hay días que entra mucha gente y días que no entra nadie, no te da para pagar el montón de gastos que tiene una cosa así. Entonces, nuestro reto es sobrevivir creciendo y, posiblemente, sea la misma respuesta para qué tiene que hacer la cerámica granadina: sobrevivir creciendo.

Ahora mismo, creo que la clave está en que la gente y las fábricas se unan en el sentido de que hay que hacer una página web para que todo el mundo venda sus cosas y se lleve una comisión, pero que se haga, porque hay gente en Japón que le gustaría comprar esta cerámica y no le llega o, al menos, con la agilidad que el mercado necesita hoy en día. Con la competencia, hemos llegado hasta aquí con cada uno con sus cosas y, si veo que el vecino baja un euro, yo bajo un euro diez para ser más barato que él y, vamos bajando el precio, hasta que sale tan bajo que no conseguimos salir. Además, nadie invierte en formación de gente joven para que sigan con la tradición; con lo cual, ahora mismo, en Granada no hay personas preparadas, salvo Viceira en Las Gabias, y la mayoría son gente de 60 años que están pendientes de jubilarse y que veremos a ver.

13. ¿Qué labor de difusión de la cerámica granadina se realiza a través de la Fundación (talleres, seminarios, redes sociales, publicaciones, etc.)?

Hasta ahora, hemos hecho un documental que se llama *500 años de tradición cerámica granadina*, que se estrenó en el Teatro Isabel la Católica y se ha puesto varias veces. Hemos colaborado con gente que nos llama, por ejemplo, hemos estado hace poco en Sevilla, que nos invitaron desde el Ayuntamiento a la Sala Antiquarium, en La Madraza también hubo una proyección de la película y una mesa redonda, o en el Congreso de Cerámica Medieval, que vino toda la gente que quiso del congreso, que fueron unas 200

personas y estuvieron allí visitando la fábrica. En fin, colaboramos con todo aquel que podemos, aunque todavía no damos abasto para organizar más cosas.

14. ¿Cuáles han sido los resultados de la reciente campaña de mecenazgo en Hispania Nostra? ¿En qué medida se estima que van a contribuir a la reforma del edificio?

Esa campaña es para restaurar el tejado del obrador, que es lo más urgente, y si pudiéramos hacer algo de la cubierta del horno árabe, pero eso ya depende del dinero que podamos recaudar hasta que empecemos la obra y de lo que cueste, que nadie lo sabe, porque conforme nos metamos en ella, iremos viendo lo que vamos gastando hasta que nos quedemos sin dinero y hasta ahí podamos llegar.

15. ¿Qué relato museográfico se pretende seguir con la creación del centro de interpretación de la cerámica en el edificio de la fábrica de Fajalauza?

Todavía está por ver. Tenemos que ir encajando. Lo único que tenemos claro es que tiene que ser un espacio de vivencia, no de observación, donde todo aquel que quiera pueda sentir el barro en sus manos a través de una pequeña pieza o experimentar lo que es el trabajo en un torno. Eso tenemos que investigarlo.

Naturalmente, pretendemos hacer talleres de formación de cerámica, en cuanto podamos. Hay una cantidad de cosas que tenemos empezadas... Algún taller se ha hecho de grupos escolares que vienen y hacen alguna cosita, aunque de muy corta duración. A largo plazo, habrá formación semanal.

16. ¿Se tratará de incluir obras procedentes de otras fábricas aparte de la de Fajalauza?

Cualquier colección de cerámica granadina sería entregable en ese museo porque ya te digo que habrá que llamarle, de momento, “cerámica granadina” y no “Fajalauza” para no herir sensibilidades. Incluso, hemos hablado con productores para vender aquí cerámica de todo el mundo que quiera y ofrecerla todos juntos.

Cuando estaba Isidro Toro de director del Museo Arqueológico, en el documental de hecho sale y lo dijo varias veces en varios foros públicos de aquel momento: en cuanto hubiera un espacio digno, el Museo Arqueológico podría prestar de forma estable las piezas que fueran necesarias para hacer un museo de cerámica granadina aquí. Lo que nos hace falta es tener el espacio, adecuarlo, protegerlo y luego ya temas de temperatura,

de humedad y todos los líos. Pero no creo que el problema sean las colecciones que podamos tener aquí porque ha habido mucha gente que nos ha dicho que nos las prestaría. También hace años, Paco Tito de Úbeda dijo que ellos tienen una gran colección de Fajalauza metida en cajas y que podrían cederla por un año y la gente que tiene esas piezas estaría contenta de que se pudieran ver. El problema es que nos hace falta un espacio que sea digno.

17. ¿Existe un proyecto museográfico definido hoy en día o, al menos, una idea de cómo se enfocará?

No, sobre eso, estamos viendo a ver quién nos puede ayudar a hacerlo porque hay tantos frentes abiertos que es complicado. El primer inicio, el primer germen, de lo que podría ser el museo se está planteando desde este mes de mayo hasta septiembre para pensar en posibilidades, proponer y hablar con mucha gente que opine. Tenemos que encontrar espacio para el archivo, para el museo, para la producción, para la visita de grupos más o menos grandes (sobre todo, escolares), etc. Entonces, vamos arreglando salas y vamos viendo provisionalmente qué se pone en ellas y, poco a poco, iremos lográndolo.

18. ¿Existe algún vínculo entre la Fundación y los talleres que aún mantienen su productividad hoy en día (como Los Arrayanes o Blas Casares)?

Sí, concretamente, has dicho los dos con los que tenemos más contacto. Con Manolo de Arrayanes hemos hecho algunas cosas juntos y también con los de Monachil, así como hemos establecido contacto con Cerámicas Viceira en Las Gabias y con Miguel Ruiz tenemos que hablar pronto, yo hace que no lo veo más de 20 años; pero lo tengo de las cosas que hay que hacer, hablar con todos ellos y establecer relaciones positivas de comunicación.

Cuando empezamos con la Fundación, yo me acerqué tanto a Los Arrayanes como a los Casares para explicarles el proyecto y quedamos en que tenemos que hacer cosas juntos. Incluso, se habló de hacer una serie que pusiera Fajalauza y Arrayanes en el sello y hacer cosas juntos, pero tenemos que verlo. Ahora mismo hay tantas cosas que tenemos que hacer que vamos poco a poco.

19. ¿Qué fondos documentales sobre la historia de la fábrica y, en general, de la cerámica granadina posee la Fundación Fajalauza?

La Fundación posee un gran número de legajos, se han calculado más de 1.000 y menos de 1.500 bloques de documentos. Su análisis empezó hace tres meses y ahora mismo se está haciendo una primera criba, sacando polvo con guantes y pinceletas, porque estaban llenos de tierra en algunos casos. Por ejemplo, aparecieron el otro día unas escrituras de una fábrica, que no es la nuestra y que todavía no hemos llegado a entender por qué están esos documentos allí desde 1700 hasta 1900, luego desaparecen, es decir, que esa fábrica en cuestión desapareció y aparecen nombres de mucha gente que la van comprando y vendiendo, pero los Morales todavía no han aparecido. Cada una de esas cosas abre una línea de investigación porque habría que ponerse e ir las sacando, pero para que te hagas una idea de lo emocionante que es. El otro día, Eva, quien se encarga de su estudio, decía: “es que ha aparecido una escritura de 1700, voy encontrando compras-ventas de la misma finca durante cientos de años y todavía no sabemos por qué lo guardaban los Morales, si es que ellos fueron los últimos compradores y luego falta la de que los Morales lo vendieron”. Hay muchísimos documentos y hojas de encargo, que están apareciendo, de Luis Seco de Lucena aparecieron hojas de encargo sin pagar y cualquier día aparece algún encargo de Lorca o de Manuel de Falla.

Los documentos no estaban en el Plan Director de hace tres años, que hicimos un plan a diez años de lo que íbamos a hacer, y como a los documentos nadie les había echado un vistazo, no caímos. Cuando hemos ido limpiando habitaciones y hemos recogido los documentos llenos de polvo, de tierra, de escombros, apareció gente que nos está ayudando graciosamente y ahora mismo es lo que más nos tiene ocupados. De hecho, hemos habilitado una habitación especial destinada al archivo para que trabaje esta gente en buenas condiciones, así como se ha pedido una subvención para comprar estanterías, las carpetas, las cajas especiales de archivo, que son de un material especial, o sea que ahora se ha adelantado mucho más que otras cosas.

20. ¿Qué artesanos actuales conoce que trabajen con las técnicas y materiales tradicionales de la cerámica granadina?

Están Arrayanes, Casares... No sé si está jubilado, José España, que lleva Albayzín Cerámica, que es nuestra misma herencia; de hecho, su hermano es nuestro maestro, Manolo España. Está Fabre, que también se acaba de jubilar hace muy poco, ahí en Haza

Grande. Viceira, en Las Gabias, que son herederos de Isidro Ruiz de Otura, quien se jubiló, pero trasladó su saber a Elisabeth, que fue su heredera emocional e incluso le trasladó los moldes y demás cosas. Naturalmente, Miguel Ruiz y no recuerdo más nombres.

21. ¿Qué artistas actuales (no artesanos) conoce que se hayan inspirado en la estética de la cerámica granadina para su producción artística?

De carteles, hay que destacar La Manigua, quienes hicieron nuestro logo, pues hicieron una campaña del Festival de Música y Danza de gran envergadura sobre Fajalauza y fue hace 4 o 5 años. Asimismo, no sé si este curso académico o el que viene, la Orquesta Ciudad de Granada va a basar la imagen de su cartelería en Fajalauza, pues ahora mismo se está preparando un set, no sé si lo presentan ya o en septiembre, pues desconozco cómo van los ciclos de la OCG. De hecho, se está trabajando a partir de Fajalauza para la imagen de la campaña. También, muchos arquitectos hacen todo tipo de interpretaciones contemporáneas, como es el caso del Hostel Nut, ubicado en el centro de Granada y que sale en el documental, donde han hecho unos murales con azulejos planos de los colores propios de Fajalauza; haciendo un mural a gran escala en el que aparecen pájaros y otros motivos.

22. ¿Existe algún respaldo desde la Fundación hacia artistas contemporáneos que trabajen con la cerámica granadina? Si es así, ¿con cuáles se ha colaborado?

No, hay mucha gente que viene buscando apoyo para desarrollar cosas y, tristemente, tenemos que decirles todavía no, pero lo haremos sin duda en el futuro, porque ahora mismo nuestra prioridad es sobrevivir, pagar las facturas de la luz, del agua y otras muchas facturas que se pagan en una fábrica, así como ir avanzando en esa línea de restaurar la base del edificio. Cuando eso esté ya funcionando, el paso siguiente será desarrollar apoyo a todo el mundo que quiera crear desde la idea de Fajalauza. Pero ofrecimientos hemos tenido muchos, decenas, de gente de todas partes del mundo.

23. ¿Existe algún vínculo entre la Fundación y el Colectivo de Ceramistas de Granada (COCER)?

Hay muy buena relación emocional, pero todavía, por lo que estamos hablando, no hemos hecho nada juntos. Yo los conozco a ellos, a Agustín Ruiz de Almodóvar, a Esperanza Romero, a Mercedes Lirola, a Cecilia Punzo... Cuando ellos han hecho cosas vamos a

verlos con gran gusto y nos encanta lo que hacen y creo que ellos a nosotros también valoran que estamos empezando a recuperar aquello. Cuando tuviéramos un poquito más de estabilidad, podríamos hablar con todo el mundo y decir de hacer cosas. Además, como granadinos, tienen trabajos inspirados en la cerámica tradicional granadina, pues está en nuestro ser.

Un proyecto interesante sería poder rehabilitar el horno árabe para funcionar una vez al año, pidiendo un permiso al Ayuntamiento para el humo y otro a la Junta para recoger aulagas. Ya hemos hablado con la Asociación de Pastores, que tienen burros y mulos, para que pudiéramos volver a reproducir todo el proceso y hacer un documental precioso. El fin último sería hacer una fiesta de cocción 24h con conciertos ininterrumpidos durante la cocción del horno árabe, que se llenaría con una pieza de todas esas personas que quisieran, con el concepto de sacar algo que, aun no sabiendo cómo puede salir del horno, su proceso mismo de fabricación podría ser muy interesante.

24. ¿Qué opina de que grandes marcas, como es el caso de Zara, y diseñadores de moda, como Antonio Gutiérrez, hayan adoptado la cerámica granadina como parte de su estrategia de marketing?

Me parece fenomenal, estamos contentísimos, que la gente desarrolle eso a su estilo es lo que hay que hacer. La pena es que no esté rentabilizado, pues la gente viene a coger la idea, pero la cerámica de Granada no está apoyada; pero Antonio Gutiérrez grabó el vídeo a la fábrica. Es lo que digo, es lo que debería de pasar, pero lo que falta es un poco de apoyo a la base, a la arquitectura productiva, no nuestra, sino de todo el mundo. Ese es el viejo debate en que los artesanos dicen: “si todo el mundo vive acosta de la fama de la artesanía en los diferentes sitios. ¿Por qué el Ayuntamiento no apoya a los artesanos y no les hace una reducción del IBI de su finca en la que se hace cerámica? Eso podría hacerse, el tipo de actividad que queremos apoyar tiene algún tipo de descuento en impuestos, de subvenciones, pero no, todo el mundo les da palmadas a los artesanos en los hombros, pero no se hace nada más.

25. ¿Cuál es su visión acerca del futuro que depara a la Fundación Fajalauza y, por tanto, a la centenaria fábrica?

El futuro está claro, lo que no está claro es cuándo y en qué fases se va a desarrollar. Creo que ya no se va a perder y está asegurado. Hemos evitado la ruina en el proceso más delicado, que fue la transmisión de Cecilio Morales Moreno a su muerte. Ya, con todo lo

que se ha trabajado y con la gente que ha hecho donaciones, tardaremos un año o cinco años en abrir poco a poco los espacios para el uso y, en cuanto los haya, empezará a haber rendimiento, no económico (aunque también), sino cultural y se puedan hacer conciertos allí. Por lo que respecta al archivo, nos darán la subvención este año o, si lo hemos hecho mal, nos la darán el que viene, pero vamos a conseguir, puede tardar seis meses o seis años, pero el archivo estará disponible y habrá investigadores que vengan a consultar. En cuanto esté el archivo disponible, habrá fondos que la gente particular, las administraciones y otras fundaciones nos pidan estudiar o, por lo menos, conectarlo con alguna información y empezará a haber gente que haga trabajos de investigación, que avancen en el conocimiento que hay, que es muy poco, basado en los productores de cerámica granadina.

En cuanto eso empiece a andar, empezará a aparecer gente que diga: “tengo unos papeles de mi abuelo, echadle un vistazo” y resultará que una información conectará con otra; siendo algo exponencial. De cero información, en cuanto empiece a haber algo, se va ampliando rápidamente y animará a hacer tesis doctorales que ahora la gente ni se atreve, a permitir a documentalistas relacionar los archivos que hay de todos esos siglos que vamos encontrando y cómo se van enganchando estas informaciones.

Espero que para septiembre abramos algo allí que llamaremos “museo”, aunque seguro que no será museo todavía, pero será un primer paso. De este modo, se verán los diferentes tipos de cerámicas que se han hecho en la fábrica, los colores, las formas y las piezas especiales que tiene la familia de cuerda seca y de reflejo metálico; con el fin de entender todo lo que se ha hecho de cerámica en estos cinco siglos en Granada. Eso será el germen, tardará, pero para septiembre y octubre tendremos algún adelanto y, quizás para final de año, la gente empiece a darnos más cosas o la universidad nos deje parte de la colección de los Morales Jiménez o Paco Tito, el de Úbeda, o el Arqueológico... Básicamente, depende del impulso que tengamos, no solo económico, sino de gente que se encargue. Por ejemplo, lo del archivo ha sido porque una sola persona, Eva Martín, vio aquello y dijo que nos quería ayudar y, desde entonces, los martes se encarga de sacar papeles de cajas y escombros para irlos limpiando por lo que, de pronto, eso ha corrido.

Lo que se trata es de ir avanzando. Hay gente que llega aquí y nos dice: “Chemi, no os queda nada...”. Y yo les digo: “no mires lo que nos queda, mira lo que hemos avanzado”. En un año, se ha avanzado más que en los cincuenta anteriores de abandono y el tejado, con un poco de suerte, lo acabamos en octubre y se queda arreglado para otros cincuenta

años, por lo menos. En cuanto esté arreglado el tejado, nos podemos poner con la cubierta del horno; en cuanto esté acabada la cubierta, nos podemos poner con la camarilla, donde irá el archivo definitivo, que ahora está provisional, y se trasladaría de forma estable; teniendo el archivo allí, ya habría gente que empezaría a hablar de colecciones documentales que se pueden conectar con la nuestra.

En fin, estamos en proceso de empezar a pensar en el museo, catalogar piezas, hacer propuestas de cómo podría ser... Esto es como una escultura gigante que hay que hacer el boceto, mueves una pieza y se mueven las de al lado. Un grupo escultórico de Rodin no se hacía uno y luego se hacía otro, sino que iba haciendo el boceto de cada uno de los personajes, en relación con los otros pues mi sensación es esa en la fábrica, que cada una de las partes se relaciona con las otras de una forma dinámica y hay que ir dándoles forma poco a poco todas a la vez.

8.2. Entrevista a Agustín Morales Jiménez (19 de mayo de 2023)

1. ¿Qué es la cerámica para usted?

Para mí, ha sido mi vida, aunque yo no tenía al principio grandes intereses en el mundo de la cerámica, ya que durante mis primeros años me dediqué a estudiar, sino que me dediqué posteriormente, siendo algo ya más mayor. Primero, estuve trabajando con mi padre en la fábrica de San Isidro, pero después me aparté y empecé a estudiar Historia Contemporánea en la Facultad de Filosofía y Letras, que es en lo que me licencié. A partir de entonces, con unos 28 años, fue cuando empecé a desarrollar mi vida como ceramista de cara a venta, a pesar de que antes había hecho algunas cosas de niño. Por tanto, estaba estudiando y a la vez dedicándome a estos primeros trabajos.

La cerámica es mi mundo, en el que me he criado, pero de trabajo hasta los 28 años no empecé a trabajarla manualmente e intelectualmente. Sí es cierto que había trabajado ya en la fábrica, pero más a nivel de gestión de trabajadores, del funcionamiento de la empresa... En aquellos momentos, en torno a los años 70 y 80, la producción de la fábrica era totalmente tradicional bajo el punto de vista decorativo, mientras que los hornos árabes ya se habían acabado debido al desarrollo económico de la sociedad de entonces, a causa de la falta de personal dedicado a ir a los montes a recoger la leña y los materiales para los esmaltes se habían encarecido mucho, siendo el estaño el principal, por lo que ello exigía al cambio de fórmulas. Por ello, hacia 1975, ya es todo a base de gas propano o electricidad, pero la producción en esencia era tradicional, aunque había cosas que ya se descollaban ante la posibilidad de ocurrir algún cambio en los diseños.

2. ¿Por qué decidió ser ceramista/artista? ¿Cómo y dónde se formó? ¿Cómo recuerda su etapa formativa? ¿Cómo recuerda el trabajo en San Isidro?

Todo fue un poco encadenado. Primero, estuve estudiando en la Escuela de Ingenieros Técnicos de Linares, de máquinas eléctricas, y entonces estuve muchos años fuera de la fábrica, hasta el punto de que no sabía lo que pasaba. Después, al volver de Linares, fue cuando empecé a trabajar en la fábrica en cuestiones de gerencia y gestión, no a nivel artístico o decorativo (aunque podía orientar en algunas cosas), que eso correspondía a los encargados y oficiales que llevaban la fábrica a nivel artístico, entre ellos mi padre. En un momento dado, dejé la fábrica, porque quería estudiar Historia, y me matriculé en

la Facultad de Filosofía y Letras. A partir de entonces, yo solo empecé a hacer algunas pequeñas cosas utilizando los hornos de la fábrica para tener algún ingreso, aunque yo ya no estaba allí trabajando, pero sí algunas de mis hermanas.

Luego, me fui a Madrid a estudiar el curso *Creatividad combinada* (el nombre viene a hacer referencia a la creación individual combinada con las aportaciones del profesor, con el fin de crear una impronta propia) en la Escuela Madrileña de Cerámica de Vicente y Jacinto Alcántara, situada entre el Paseo Rosales y La Florida, donde estuve un año; al tiempo que también trabajaba porque mi hermana tenía el taller instalado allí, así que yo aprovechaba para hacer mis cosas. Después, regresé a Granada y me instalé en nuestra tienda familiar de Cerámica Árabe San Isidro y en la parte de arriba organicé mi taller. Así fueron mis inicios en los que, además de hacer la cerámica tradicional, empecé a hacer la cerámica contemporánea en escultura y comencé a montar mis primeras exposiciones. De hecho, la cerámica tradicional era la que me servía como sustento económico y lo contemporáneo era lo que me servía para elevarme el espíritu de hacer cosas hechas por mí mismo.

En resumen, mi formación fue: la fábrica de San Isidro, que era el ambiente en el que había vivido desde pequeño; la Licenciatura de Historia en la Facultad de Filosofía y Letras y, en paralelo, la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Granada, donde mi padre nos había matriculado a todos desde pequeños, pero no la había terminado en su momento e hice, por las tardes, las asignaturas que me faltaban por aprobar con clases de cerámica, modelado, etc.; y la Escuela Madrileña de Cerámica. Igualmente, todo ello se mezclaba con un aprendizaje autodidacta en el que mi padre me aconsejaba cómo hacer los dibujos y las composiciones; al tiempo que estuvimos colaborando mucho tiempo juntos, pues él murió en 1999.

3. ¿Cuáles son los materiales y técnicas con los que trabaja o ha trabajado?

He trabajado barro rojo, porcelana, refractario, gres y con todos los tipos de esmaltes que eso conlleva. No es lo mismo un esmalte para un barro rojo a baja temperatura, que cuece a 960-970°C, que para la porcelana que muchas veces requiere de dos cocciones y, por tanto, lleva otros esmaltes distintos; así como el gres, yo por ejemplo con la arcilla refractaria por lo menos 1.200 o 1.215°C para que esté bien cocido y los pigmentos y esmaltes aplicados queden bien. Por tanto, son distintas fórmulas de esmaltes,

composiciones de arcilla y temperaturas, tanto de la arcilla común (roja) hasta la arcilla refractaria, que es la que necesita más fuego.

4. ¿Cuáles fueron sus primeros trabajos? ¿Hay alguno que quiera destacar con especial interés?

Mis primeros trabajos fueron algunas cosas que hice en moldes de cajitas y platitos, que había visto hacer en la fábrica, así como algunas veces hacía cosas en el torno. Eran todo pequeños objetos que vendía en la tienda y luego ya me fui extendiendo a obras más grandes, como la escultura. Fue un desarrollo muy normal, pues una cosa iba llevando a la otra.

Asimismo, cuando llegué a Madrid, en torno al año 1983-84-85, Juan Manuel Llácer Clofent, como sabía de dónde venía y conocía nuestra fábrica, me dijo si sabía qué era lo que quería hacer en cerámica contemporánea, porque yo me matriculé en cerámica-escultura contemporánea. Yo le contesté que quería hacer innovaciones. Y allí estuve todo el año. Aún en los álbumes de fotos tengo las piezas que hice allí, algunas se vendieron en una exposición de fin de curso y ello supuso un éxito ver que una de mis obras iba a estar en un piso del Paseo de la Castellana, que de hecho esa misma pieza la tengo en formato pequeño en mi taller. Por tanto, Esta experiencia madrileña supuso un gran cambio para mí, porque nunca había hecho trabajos de modelado en cerámica contemporánea pues, aunque había experimentado algo en la Escuela de Artes y Oficios de Granada eso fue lo más moderno que hice, porque aquí no había ese tipo de enseñanza ni iba por ese camino. En definitiva, ya fuera con piezas más grandes o pequeñas, mi año en Madrid supuso el inicio de mi dedicación a la cerámica contemporánea.

De hecho, recuerdo que una profesora de la facultad, Cristina Viñes Millet, que fue con quien hice una tesina sobre la cerámica granadina, me dijo que realizara una tesis doctoral que podía ser interesante porque no había nada hecho todavía. Sin embargo, yo empecé a trabajar y ya tuve que dejar de escribir y hacer estudios sobre cerámica granadina. Entonces, todo lo que yo sabía, junto con muchas cosas que me decía mi padre, está plasmado en la tesina.

Por otra parte, participando en una escuela de verano, en la que estuve dos meses en Gijón, recuerdo que me llamaron por teléfono, diciéndome que había ido a la tienda un señor árabe y había adquirido toda la colección de escultura contemporánea; por lo que para mí aquello supuso un gran reconocimiento.

Otro hito fue empezar a hacer como una transformación de la cerámica granadina en lo que yo le llamo la “tradición renovada” porque me dio muchas alegrías al principio y todavía continúa. Se trata de algo que se va de lo tradicional y sigue un camino distinto.

Otras exposiciones monográficas importantes fueron la de la Madraza o la de la Sala Zaida. También, he hecho varias exposiciones junto a mi hermana María José, quien también ha trabajado la cerámica contemporánea, por lo que nos uníamos e hicimos una primera exposición en Mojácar, realizando ella, Hermógenes y Antonio Ortega los carteles a mano. Después, hicimos varias exposiciones juntos varios ceramistas de Granada (Carmen Vila, Eulalia Ariza, mi hermana María José, Agustín Ruiz de Almodóvar, Antonio Martínez y yo), que nos hacíamos llamar el Grupo de Granada en un intento por mostrar el florecimiento de la cerámica contemporánea granadina con respecto a zonas más avanzadas como lo sería primero Barcelona y luego Madrid, fuera de la cerámica tradicional, como la de la sala de la Galería Aldaba en la cuesta de Segovia de Madrid o en Las Menas de Almería al aire libre. También, había gente que trabajaba cerámica contemporánea en Pamplona, Gijón o Zaragoza. Asimismo, yo solo hice una exposición muy interesante en el Museo de Bellas Artes de Logroño, que después se ha quedado una pieza mía expuesta en el Museo de Arte Contemporáneo de La Rioja en Haro.

Todo esto son hitos. Por ejemplo, la primera vez que llegó un cliente y se interesó por una pieza de cerámica contemporánea supuso un momento emocionante y en aquel momento era dinero. Después, ya la segunda, tercera o cuarta vez que te piden algo para el extranjero se te hace más normal, pero las primeras veces siempre son muy importantes.

Otro hito fue la exposición que llamé *Tradición renovada*, que la realicé en la galería de Fernando Carnicero en la calle Estribo y me dio muchas alegrías, pero también inicialmente mucha pena porque su inauguración coincidió el mismo día con la muerte de mi madre, por lo que no pude estar presente en la apertura de la exposición. Sin embargo, después me dio mucha alegría porque vendí muchas piezas en aquella exposición y luego he hecho, y sigo haciendo, cosas de ese tipo.

Asimismo, el concepto de “tradición renovada” se va desarrollando sin sentirlo, pues es una cosa que, poco a poco, si tienes un poco de alma, vas experimentando y planteas invertir la tradición. Por ello, lo que es rameado lo pongo al revés y donde está el rameado lo pongo liso o con pinceladas. Entonces, esa fue la primera noción que tuve, aunque

luego vino la idea de cambiar los diseños de las aves, de las granadas y otras cosas como no poner solo granadas y decorar algunas piezas con algún florero desecho, es decir, que no tenga una forma homogénea, sino que esté la panza por un lado, el asa por otro... En fin, se trataba de ver qué salía y me salió bien, o creo que me salió bien. Esto es la tradición renovada, en la que he seguido siempre utilizando el colorido y los esmaltes de la cerámica tradicional granadina (verde, azul y marrón), pues no he querido irme hacia otros colores, salvo una línea más comercial en la que hago algunas cosas con colores, pero eso no cuenta.

5. ¿Qué ceramistas le han inspirado?

Yo me baso en la cerámica granadina, eso es notorio. Sin embargo, con el tiempo, si tienes alma y sangre en las venas, vas investigando y viendo qué hacer, qué no hacer, qué cambiar o qué no cambiar, por lo que ello te lleva a hacer cosas distintas; pero mi base es la tradición granadina. Por su parte, mi cerámica contemporánea no tiene una base, tal vez en alguna tipología, morfología o formato, pero en lo que consiste la cerámica contemporánea yo pienso que es romper totalmente, no tiene lazos.

En cuanto a personalidades de referencia, en la cerámica tradicional granadina, básicamente mi padre, aunque también era muy moderno y le gustaba que hiciéramos cosas nuevas y nos animaba a ello. En cerámica contemporánea, podría decir a Juan Manuel Llácer, mi profesor en Madrid, especialmente en la forma de trazar las líneas. Yo siempre he ido hacia líneas rectas o curvas, pero muy limpias, siguiendo una forma muy constructiva de hacer las cosas creo yo en escultura contemporánea. Luego, las clases de Gijón también me influyeron mucho en el colorido.

A nivel de estudios, Cristina Viñes. A nivel emocional, Hermógenes siempre me ha incentivado a hacer diferentes exposiciones, así como la colaboración con mi hermana María José que nos ha permitido apoyarnos mutuamente a la hora de hacer exposiciones que, en vez de hacerlas solos, hemos podido hacerlas conjuntamente. En definitiva, he tenido suerte de contar a mi alrededor con gente apañada que me ha ayudado y he podido encontrar personas con quien colaborar a nivel profesional.

Asimismo, sobre cerámica contemporánea, en La Madraza, hacia los años 80, hubo una exposición de Arcadio Blasco que me encantó. Él ya era un señor mayor y yo era joven, por lo que creo que fue la base de decir que eso me gustaba a mí.

6. ¿Cuáles considera que son las principales obras que han marcado su trayectoria profesional?

Por ejemplo, una pieza que expuse en los trabajos de fin de curso de la Escuela Madrileña de Cerámica, celebrados en el espacio llamado La Chimenea, situado junto a la escuela. Para mí, aquella pieza fue muy importante. Igualmente, el hecho de que, cuando estaba en Gijón, me enterara que se habían vendido algunas obras para llevarlas a Arabia Saudí. También, fue significativa mi participación en una exposición de artistas hispanoamericanos en el Florida Art Museum de Miami, donde mandé dos piezas.

Cada exposición y cada pieza que he hecho ha supuesto un reto. Para mí, vivir de la cerámica era vivir de la cerámica tradicional y expansionarme en la cerámica contemporánea y la tradición renovada, con el objeto de no estar haciendo lo mismo siempre, porque la cerámica tradicional la base es repetir lo mismo siempre, aunque quieras cambiar (que de hecho, he cambiado) muchos formatos y diseños. También, he buscado piezas antiguas y las he copiado, así como actualizar mucha decoración antigua y renovarla; por ejemplo con piezas del Museo Arqueológico de Granada, con las que he tomado decoraciones que ya no se utilizan.

7. ¿En qué grado le ha inspirado la cerámica tradicional granadina en la elaboración de sus obras?

Ya ha sido contestada reiteradamente en preguntas anteriores.

8. ¿Cómo piensa que puede adaptarse la cerámica tradicional al arte contemporáneo?

Se está intentando hacer y, de hecho, yo lo he intentado creo que con éxito. Mi experiencia de *Tradición renovada* creo que es buena y creo que ha podido servir de base para que mucha gente siga esos caminos; tampoco soy quién para ponerme el mérito de haber influido en otras personas, pero creo que hay artistas que siguen estos caminos de innovar. No te sé decir si hay influencia, puede ser, ahora mismo está en boga la cerámica tradicional y entonces todo el mundo quiere ponerle granadas y pajarillos a todo, hasta manteles, por lo que está de moda.

Por esta razón, creo que algo habremos contribuido los que la hemos trabajado para que esté así; pero lo que es la influencia en lo que es cerámica contemporánea como tal, no creo que esté todavía totalmente explorado eso, aunque sí se hacen intentos. Además,

ahora hay mucha gente joven de la Facultad de Bellas Artes o de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos que siguen esas líneas y hay mucha efervescencia de lo que es la cerámica contemporánea intentando adaptarse a la cerámica granadina.

Asimismo, mi cerámica contemporánea se nota que es mía porque me gustan las líneas rectas, las curvas muy limpias, las cuadrículas, los agujeros, etc. Todo esto tiene un sentido que yo quiero transmitir de que las obras son contenedores de un contenido, pues en su interior tiene que caber algo. Esto es un principio vinculado al origen de la cerámica, pues desde los tiempos antiguos ha sido concebida para contener y ser útil. De ahí, el que me guste poner los agujerillos porque remiten a este significado.

9. ¿Qué cree que le falta a la ciudad de Granada respecto a la cerámica?

Yo pienso que hacer un museo monográfico es fundamentalísimo y se podría apoyar en las colecciones que hay de personas y de instituciones como el Museo Arqueológico o la Casa de los Tiros, aunque esta última sea más pequeña. De hecho, la del Museo Arqueológico es muy buena y tiene la gracia de que tiene de todas las épocas, desde las excavaciones del Hospital Real, cuyas piezas están datadas algunas del siglo XVI, hasta donaciones que se han hecho, como la de mi padre hacia los años 70; por lo que tiene una variedad de épocas que permite estudiar la evolución perfectamente. Igualmente, hay colecciones particulares que son muy interesantes que podrían llevar a hacer un museo que yo creo que se merece la ciudad y la categoría de la cerámica; por lo que creo que sería fundamental.

10. ¿En qué medida cree que se encuentra valorada la cerámica hoy en día por parte de la sociedad y las instituciones?

Creo que la cerámica granadina está muy valorada e, incluso, diría que las piezas antiguas han alcanzado una auténtica revalorización porque hay un interés creciente en los últimos tiempos. La gente sabe que, si tienen una fuente de su abuela o de su bisabuela, tiene más de cien años haciendo cuentas. De hecho, los lebrillos están en la cresta de la ola ahora.

No obstante, que las autoridades lo sepan o quieran saberlo, es otra cosa. No sé si será por desidia, por falta de reparación o porque no saben lo que tienen entre manos. Lo que sí es cierto que la sociedad sí valora la cerámica y sería muy bueno para la ciudad hacer un museo que fuera medianamente céntrico, rehabilitando alguna casa para ello.

Yo soy de la opinión que los museos grandes son muy pesados y es mejor contar con pequeños museos, que sean variados y estén en distintos lugares de la ciudad. Es una opinión personal y pienso que es mejor que no se concentre todo en el centro porque está ya que no se cabe, tampoco que esté perdido en mitad de la nada, pero sí en algún barrio bonito, que no sea todo Reyes Católicos, Puerta Real, Plaza Nueva, principio de Gran Vía, Cuesta de Gomérez y poco más. Es mejor que saque un poco fuera hacia barrios más periféricos hacia casonas que pueda haber por el barrio de la Magdalena, del Boquerón o la zona de Elvira. Creo que eso sería una buena política de museos porque los museos grandes cansan muchísimo, mientras que los museos pequeños son muy bonitos e interesantes.

En este sentido, la antigua fábrica de Fajalauza favorecerá la reactivación cultural de una zona del Albaicín que no ofrece un entorno tan atractivo para el turismo, a pesar de que cuenta con un gran potencial como es la vista al Cerro de San Miguel, la Plaza de la Cruz de Piedra, el mirador de San Cristóbal y el Arco de Fajalauza. Por ello, si se continuara el proyecto de crear un centro de interpretación se tendría un motivo para revivir esa parte. Hace muchísimos años que no piso la fábrica de Fajalauza, tal vez unos 30 o 40, por lo que no sé cómo está. A pesar de ello, pienso que es una idea buenísima intentar hacer este tipo de proyectos, aunque requieran su tiempo y ayuda.

11. ¿Qué legado le gustaría dejar a las futuras generaciones de ceramistas?

Primero, que el trabajo es muy importante, sin esfuerzo no hay nada. También, he hecho cosas bellas y deseo que puedan seguir conservándose en el tiempo y puedan servir a otras personas para seguir hacia adelante. Yo, aunque sea a muy pequeña escala, sigo haciendo cosas, pero vamos que mi legado sería transmitir que todo se basa en el trabajo y en esfuerzo constante, lo cual tiene que ir acompañado de ser artista. Igualmente, hay que saber innovar, pues se debe ver qué cosas nuevas se pueden hacer. Por tanto, es fundamental hacer cosas bellas que gusten y que la gente disfrute al verlas, yo siempre he tenido esa máxima, pues trabajar en esto es un placer y ya, con esto, uno tiene suficiente porque, cuando ves en el horno aparecer la pieza y ves que ha salido preciosa, da una inmensa alegría, pues es una experiencia que no se sabe hasta que no se tiene.

Otra conclusión básica a la que he llegado después de tantos años es que es muy difícil vivir solo de lo que es ser ceramista. Yo tuve la suerte de que desde el comienzo estuve en la tienda y tuve mi taller, por lo que era un trabajo dual y era un circuito cerrado. De

hecho, siempre, las personas que se han dedicado solo a la cerámica lo han pasado bastante mal porque para vivir exclusivamente de ello hay que tener cierto reconocimiento. Casi todo el mundo que se ha dedicado a la cerámica ha estado involucrado en otro empleo para su sustento económico (profesor, clases particulares, etc.). De hecho, aconsejo a las personas que se dediquen a otra cosa y, por ejemplo, se centren en la cerámica en sus ratos libres.

Asimismo, para mí no ha sido fácil llegar hasta aquí, ya que estaba muy condicionado familiarmente y eso al final te lleva a afianzarte en hacer lo que te gusta. Con todo esto, he llegado a una edad respetable viviendo bien y en una vida en la que todo lo que he hecho me ha llenado mucho, incluso la cerámica tradicional que para mí era más usual me ha satisfecho, ya que siempre intentaba hacerla bonita y armoniosa, lo mismo que la Tradición renovada y la escultura.

12. ¿En qué proyectos está embarcado ahora?

A nivel cerámico, trato de hacer mis cosas poco a poco, yendo algunos días a mi taller para distraerme tanto en cerámica tradicional como contemporánea, pero sobre todo lo que más me gusta es viajar.

13. ¿Qué artesanos actuales conoce que trabajen con las técnicas y materiales tradicionales de la cerámica granadina?

Bueno están Los Arrayanes, Blas Casares... En Fajalauza no sé muy bien ahora que están haciendo porque hay dos fajalauzas y hay que tenerlas ambas en cuenta. Tengo relación con ellos como familiares, pero no a nivel de fábrica. De hecho, con el anterior presidente de la Fundación Fajalauza, Cecilio Madero Morales, primo segundo mío, tengo muy buena relación.

14. ¿Qué artistas actuales (no artesanos) conoce que se hayan inspirado en la estética de la cerámica granadina para su producción artística?

Sé que hay gente, pero no sé sus nombres porque estoy un poco despegado de lo que hacen otras personas. De hecho, la cerámica granadina está ahora muy de moda y se hacen concursos, como el patrocinado por AEDAS Home, que se celebró en el Palacio de Quinta Alegre en 2022, pero no conozco a las personas que hizo aquello.

15. ¿Cómo se creó el Colectivo de Ceramistas (COCER) de Granada? ¿Qué labor desempeñan y qué proyectos ha llevado a cabo dentro del mismo?

Primero, hace varios años, los ceramistas antiguos hicimos una exposición titulada *Barro* en Gran Capitán y, más adelante, hace como cinco o seis años se realizó otra allí mismo, donde nos reunimos los artistas antiguos con los modernos y fuimos unos diez o doce ceramistas. A raíz de aquello, creo que se hizo la asociación. Sin embargo, yo con ellos solo he participado en las reuniones que se han llevado a cabo, pero no suelo asistir a las actividades que organizan, como fiestas al aire libre, porque no soy muy partidario de todo eso. Eso lo he heredado de mi padre: no me gustan las exposiciones que no estén bien montadas, porque sino no las hago, me gusta que todo esté digno ya que así las cosas cogen valor.

16. ¿Qué piensa del proyecto de la Fundación Fajalauza por convertir la antigua fábrica en un centro de interpretación de la cerámica granadina?

Creo que es muy buena idea, pero pienso que eso es una cosa y el museo otra. El museo tendría que estar aquí abajo y aquello ser un centro de interpretación, pero sin asumir la fundación como únicos y verdaderos, pues eso es equivocado bajo mi punto de vista, porque hay mucha gente que está haciendo cosas y no son ellos. Lo veo muy bien porque es salvar una fábrica que está íntegra y le puede dar vida a la zona como se ha dicho antes, así como darle prestigio a la cerámica, pero creo que se debe asumir que la cerámica granadina es una cosa distinta a lo que es la fábrica de Fajalauza, pues Fajalauza es una fábrica y Arrayanes es otra, Blas Casares es otra, San Isidro era otra; de modo que no todo es Fajalauza, sino cerámica granadina.

Pienso que un centro de interpretación estaría muy bien y también un museo aparte en la ciudad baja en un barrio antiguo, como el barrio del Boquerón donde se podría habilitar una casona para ello, pero claro para eso hace falta que el Ayuntamiento o los poderes públicos intervengan, ya que la gente no tenemos dinero para exponer nuestras colecciones.

17. ¿Cuál es su visión acerca del futuro que depara a la cerámica granadina?

Muy bien, con mucho trabajo, siempre que haya quien se quiera mover y renovar. No le tiene que dar a uno miedo las cosas que se están haciendo porque, si hay que meter nuevos colores, se meten, pues hay que vivir. En general, le veo buenas perspectivas, que pueden contribuir a definir el camino que se irá labrando poco a poco con lo que hacemos. De

hecho, se están haciendo unas cosas muy bonitas, algunas mejores y otras peores, pero siempre lo bueno perdurará y lo malo se quedará en el camino, como siempre pasa.

Cuando voy a exposiciones, me doy cuenta de que hay ceramistas que han desarrollado un estilo similar al mío o, incluso, se han podido inspirar en mí. Eso me pasó hace poco en una exposición de Mercedes Lirola en la Galería Arrabal y Cía, no hará ni un año, donde había varias personas exponiendo y conocí a Carmen Jiménez Garrido, hija de Dolores Garrido, quien tenía una línea interpretativa de la cerámica granadina muy similar a mi *Tradición renovada*, pero no porque se hubiera inspirado en mí. Es más, hay mucha efervescencia y mucha gente trabajando, como es el caso del COCER, con múltiples tendencias. Hay una pareja que están en Cónchar, Micazuki, donde ella es japonesa y él español, y los veo en algunos puestos, aunque no les veo tanta relación con la cerámica granadina, sino con lo japonés.

Por otro lado, desgraciadamente, algunas personas de mi época ya han muerto y no eran mayores. Por ejemplo, cuando hicimos la exposición de Gran Capitán de los antiguos y los modernos, durante esos días, murió Antonio Martínez; o el caso de Eulalia Ariza hace cuatro o cinco años, que era profesora de la Escuela de Artes y Oficios. También, anteriormente, hicimos una exposición todos juntos en la Galería Aldaba de Madrid y fue muy buena; pudiendo ser en el año 1986-1987, donde estábamos Antonio Martínez, Eulalia Ariza, María José Morales, Agustín Ruiz de Almodóvar y yo, porque Esperanza Romero se incorporó después, pues no vivía en Granada por entonces.

Luego, hay gente que hace cosas tradicionales, pero innovando, como es el caso de Carmen Jiménez Garrido. También, están los concursos, pero ahí la temática de cerámica granadina es más bien una excusa para presentarse al certamen, pues luego cada artista tiene su trayectoria profesional propia al margen de la tradición. Es lo mismo que todo el grupo que acabo de citar anteriormente, pues ninguno de ellos se dedicaba a la cerámica granadina tradicional, sino que han producido cerámica contemporánea, aunque mi hermana haya podido tocar algunos puntos de cerámica más utilitaria y Esperanza Romero también, aunque siempre dándole un enfoque contemporáneo.

Asimismo, un día, cuando vivía en el Albaicín, en el anticuario de Fernando Martín, situado en San Jerónimo, estuve hablando con una hija de Pepe Estévez, el de los farolillos granadinos, de que recordaba la época estupenda que era cuando yo era pequeño, pues se vendían muchas cosas y exportábamos a todo el mundo. Entonces, ella me dijo: “pero

vendíamos obras de arte a precio de saldo porque eran piezas buenas hechas a mano”. Por entonces, eran los años 60 o 70, cuando estaban su padre, el mío y otras grandes personalidades, que hacían obras maravillosas, pero que las vendían a precio irrisorio porque había que vender y tampoco éramos del todo conscientes de su valor, pues no íbamos a pedir mucho dinero por una fuente o un lebrillo, sino que lo fuimos después.

Visita al taller de Las Gabias (20 de junio de 2023)

El proceso de elaboración comenzaría en el terral, lo que en el argot cerámico se conoce como el lugar donde se almacena el barro para después pasar al torno. Ahora bien, yo el torno apenas lo utilizo porque no me gusta demasiado y, además, tengo la posibilidad de que mi hermana me hace las cosas que yo quiero. Yo lo que uso más son los moldes (placa, pila de agua bendita, platos, etc.). Después, se cuece en el horno (en mi caso, el eléctrico porque el de gas es más industrial), luego se esmalta y ya, si se quiere, se decora.

Por un lado, las piezas que hago siguen la tradición de la cerámica granadina, pero la tradición buena, bien hecha, con alma y espíritu artístico. Conforme se va trabajando y va pasando el tiempo, se tienen más ideas y, para no estar estancado, se innova y surge la “tradición renovada”, donde se invierten los motivos pues lo que debería estar repintado no lo está y las figuras que, normalmente están rellenas, se decoran con los motivos vegetales u otra cosa, pues pongo los pájaros y el resto de los motivos como quiero. Finalmente, otro aspecto es la cerámica contemporánea en la que los huecos tienen un sentido pues, en un principio, todo lo que es la cerámica tiene un hilo utilitario y me gusta poner esa oquedad, así como me atraen las líneas, las cosas rectas, curvas pero muy limpias, con un tipo de colorido basado en el uso de tonos amarillentos, azules y negros como reflejo del refractario una vez cocido (prácticamente todas mis piezas contemporáneas son en refractario, mientras que lo tradicional es arcilla común; aunque lo Útil-In-Útil es porcelana – es otro tipo de cochura, pues tiene menos grados y necesita otro tipo de esmaltes –, mientras que el gres, al ser parecido al refractario por tener el mismo tipo de cochura y poder recibir los mismos tipos de esmaltes, lo he empleado menos).

La porcelana aprendí a realizarla en Gijón, en el Taller Textura, donde daba un curso Concha Cilveti Echeverría, ceramista navarra, hará unos 30 años ya. Asimismo, hice un viaje a Escocia, Inglaterra y Gales donde vi unas cosas que podían ser utilitarias y, al mismo tiempo, no servir para nada; pues allí hay mucha cerámica moderna utilitaria, pero

casi no queda tradición. Muchas veces las cosas que uno ve se quedan en el imaginario propio y ya después se van plasmando, por lo que viajar es muy importante bajo mi punto de vista, porque te da ideas, te gustan cosas y ves a gente que se mueve también, te abre la mente. Por ello, en mi serie Útil-In-Útil casi todo es porcelana.

En gres, he hecho algunas cosas también, pero no tengo ahora mismo representación, porque las habré vendido. No obstante, tanto en gres como en refractario, se usan los mismos materiales para esmaltes, decorativos y todo eso. La única diferencia es que, cuando usas el refractario, es más complicado de trabajarlo porque tiene más granillo, por lo que para hacer las líneas rectas es más difícil de trabajar, mientras que el gres es más suave y tiene menos impurezas. Por lo demás, cuecen a la misma temperatura y los esmaltes y los óxidos cuecen también a la misma temperatura; mientras que la porcelana tiene otro tipo de trabajo, también complejo porque es muy dúctil y suave (es como un pastel porque, como lo cojas sin cuidado, se te va de las manos), así como cuece a menos temperatura y necesita a lo mejor dos cochuras porque, para poner dos colores, tal vez, se necesita una cochura para poner un color y luego otra para el otro (primero el que tiene más temperatura y el segundo el que tiene menos, para que no se vaya el de más temperatura).

Aires

Se trata de una vertiente de mi cerámica contemporánea, en la que elaboro piezas que tratan de evocar lo etéreo, lo fluido, como si flotaran en mitad del universo o dieran la sensación de que fueran a echar a volar. De hecho, están puestas sobre plataformas más finas y diluidas.

Estelas

Son piezas de cerámica contemporánea más totémicas, rotundas y sólidas; por lo que se contraponen conceptualmente a la tipología de “Aires”. Las hice pensando en una exposición que hicimos en las menas de Las Menas de Almería, pues debían estar al aire libre en verano, por lo que tenían que ser resistentes para que en la intemperie aguantaran y destacaran. Por esta razón, son piezas de líneas rectas, muy poco decoradas, pero con decoración de colorido muy fuerte, no tanto mucho color, pero que sea uniforme y no sea muy distraído.

Bosques

Otras piezas de cerámica contemporánea que están hechas a partir de unas varillas con soportes, que encontré en el herrero que me hace los plintos o apoyos para las piezas contemporáneas, y sobre ellas hice las teselas en refractario. Igualmente, se asientan sobre una base realizada en madera de traviesas de tren antiguas. En la Facultad de Ciencias de la Salud, en el PTS, hay una obra expuesta.

Oquedades

Otras piezas de cerámica contemporánea que son casi siempre horizontales y, generalmente, de gran formato. Son siempre huecas por dentro y también muy fuertes. Además, les pongo unos planos que son el anverso y el reverso y voy jugando con eso.

Arquitecturas

Son mis piezas de cerámica contemporánea más recientes y no les he puesto nombre. Se caracterizan por tener unas pestañas o ventanitas.

8.3. Entrevista a Elisabeth Viceira Muñoz (31 de mayo de 2023)

1. ¿Qué información clave destacaría en su trayectoria profesional? ¿Cómo surge este taller? ¿Cuál es su historia?

Mi padre, José Manuel Viceira, abrió el taller en los años 80. No viene de ninguna saga familiar anterior. Él se ha dedicado desde los ocho años a la fabricación de ladrillos y de fábrica, y emprendió en la década de los 90. Allí, empezó el negocio artesanal y yo hace unos veinte años es cuando empecé con la decoración en el ámbito de la restauración.

Mi padre se formó en Vélez-Málaga porque Las Gabias y Campanillas están hermanados y la gente se iba de un lado a otro a trabajar porque había muchas fábricas. Cuando empezó, él estuvo en una sociedad de una fábrica también de Las Gabias y luego decidió abrir su fabricación de ladrillo, que no era como el que hacían el resto de fábricas, sino un ladrillo de caravista artesanal, como se hacía antiguamente.

Asimismo, yo me quedé con la fábrica de Isidro Muros, que era de los alfareros de Otura y eran primos-hermanos de Cecilio Morales. Su familia era del Albaicín y se separaron, por lo que sus padres se vinieron a Otura y abrieron su alfarería. Llevaban todo el tema de restauraciones de la Alhambra, de patrimonio en Andalucía... Sus hijas no quisieron seguir con la tradición y me quedé yo con el taller. Llevaré ya unos veinticinco años ejerciendo con él la profesión, como si hubiéramos absorbido su sabiduría, que por muchos libros que haya no se puede llegar a aprender. De hecho, todavía sigue viniendo a la fábrica Isidro y, para cualquier duda que tenemos, él está aquí para apoyarnos.

Mi padre e Isidro se conocieron por el tema de la Alhambra de Arabia Saudí, por lo que hicieron amistad y como él era mayor (hoy ya tiene unos 90 años), se había muerto su hermano y no tenía quien se quedara con la fábrica, yo, que ayudaba a mi padre en la artesanía de ladrillería, pero no tenía la sabiduría de unas restauraciones más emblemáticas con un tipo concreto de tejas u otras piezas especiales, me quedé con su fábrica e Isidro se vino a trabajar. En resumen, yo he aprendido con Isidro.

2. ¿Cuáles son los materiales y técnicas con los que se trabaja o se ha trabajado en el taller?

No se ha alterado el método. Cada restauración que nos traen, hacemos un estudio y utilizamos los mejores barros; adaptando las cosas nuevas, pero sin alterar como se hacía antiguamente. Tenemos hornos árabes contruidos, que todavía están en funcionamiento

y son cocidos a leña para otro tipo de productos (ladrillo, suelos de barro, etc.). También, tenemos el esmaltado, que es una zona más limpia, donde cocemos en diferentes hornos (uno eléctrico, otro a gas y otro a gasoil, a fuego), cuyas cocciones pueden variar los tonos de color y muchos otros aspectos.

3. ¿En qué grado le han inspirado la cerámica tradicional granadina en la elaboración de sus obras?

Todos nuestros modelos están inspirados en la Alhambra, aparte de que somos restauradores de la misma desde hace más de treinta años, sirviéndonos de los mismos materiales para hacer nuestras réplicas. Todos los paños de los invidentes los hemos hecho nosotros en la Alhambra. Todos los años hacemos miles de restauraciones, hace poco le hemos hecho cuatrocientas olambrillas, es decir, las piezas que hay en relieves en los suelos alhambreños. Somos los únicos que tenemos toda la colección de todas las olambrillas que hay en la Alhambra. La gente de allí son los que nos dicen que les enseñemos las fotos de los modelos que hay, para elegir el tipo de modelo que pueden elegir para cada restauración, porque, como están desgastadas casi todas, no tienen los modelos que había realmente.

4. En relación con lo anterior, ¿para qué tipo de piezas se trabaja con la cerámica tradicional de tipo “Fajalauza”? ¿Y la de herencia nazarí?

Abarcamos más materiales, pues somos una fábrica más grande. Aquí se hace como se hacía antiguamente, porque Fajalauza ha ido perdiendo muchos ámbitos, ya que antes también allí se hacían ladrillos, baldosas y otros elementos de alfarería, y ya en estos tiempos se han centrado más en lo que es la pintura granadina, en lo que se conoce como “fajalauza”. Sin embargo, aquí sí seguimos con nuestros hornos árabes, que ellos ya tienen desde hace muchos años cerrados porque no pueden cocer, y seguimos haciendo ladrillos en moldes de madera, sin alterar nada y tejas (como en la restauración de la Catedral de Jaén, donde hemos tenido que reconstruir la teja que había antiguamente, por lo que hemos hecho moldes de madera y reproducido los mismos colores, hacerla tal como era, pero siempre consiguiendo mejores materiales para tener mejor calidades).

Fajalauza no tenemos, creo que cada fábrica tiene una producción diferente. Nosotros, a lo mejor, granadino sí, hay gente que nos pide granadino y hacemos granadino como fábrica que somos. Pero nuestra prioridad está más en lo árabe.

5. ¿Podrían indicar algunas obras relevantes que se hayan realizado durante estos años? Es decir, alguna pieza o encargo que haya supuesto un “hito”.

Un hito de aquí fue hacer la Alhambra de Arabia Saudí. Imagínate hacer una réplica de la Alhambra. De aquí, salían todos los meses no sé cuántos barcos de ladrillos... Tuvimos que alquilar otra fábrica en Alhendín para poder abastecer tanto a ellos como a los demás fabricantes. Esa fue la obra maestra más grande que hemos hecho.

También, para el Seminario Diocesano de Málaga, en 2014 o 2015, tuvimos que hacer unos 20.000 metros de azulejos. Igualmente, hemos trabajado para el obispado de Córdoba. En general, en los monumentos más emblemáticos, ahí va nuestro sello.

6. ¿Cómo piensan que puede adaptarse la cerámica tradicional al arte contemporáneo?

Lo cierto es que estamos ahora mismo vendiendo mucho a arquitectos y decoradores porque la azulejería se ha puesto de moda, es decir, nosotros hemos adaptado lo que son los modelos antiguos geométricos de la Alhambra a nuevas tendencias de hoy en día, tanto en colores como en medidas; pues a lo mejor hay piezas en la Alhambra que son de 1cm y las hemos adaptado a los nuevos tiempos para que los albañiles puedan llegar a colocarlas con más facilidades. Somos productores en el sentido de que nos adaptamos a todo tipo de medidas. De eso se trata, de adaptarse a las nuevas ideas y proyectos, que es lo que se demanda, no una fabricación a lo grande que no se puede adaptar. Nosotros al ser artesanales, en ese sentido, nos ha venido muy bien porque nos podemos adaptar.

Ahora mismo, en Granada, tenemos una gran cantidad de restaurantes y bares de moda, que están hechos totalmente con nuestros materiales. Por ejemplo, en el Centro Comercial Neptuno, hay un bar, La Loca María, con un mural de grandes dimensiones que hemos hecho nosotros; así como Moana Poké.

7. ¿Qué creen que le falta a la ciudad de Granada respecto a la cerámica?

A nosotros nos han venido muy bien las redes sociales porque nos han abierto las puertas. Para un taller como el nuestro, que estábamos abiertos solo a los alrededores (Almería, Málaga, Jaén...), abrirnos las ventas de Internet nos ha permitido mostrarnos a gente del extranjero porque, ahora, la mayoría de nuestros clientes son extranjeros (en torno a un 80%). En definitiva, aunque tengamos demanda granadina, Internet nos ha abierto las puertas, nos ha abierto al mundo, nos ha abierto más el abanico, en definitiva.

Asimismo, hemos tenido representación en Londres con una mujer que estuvo haciendo una recopilación de todas las fábricas de Andalucía para ver qué tipo de fábrica era la que quería representar allí y fuimos una de ellas. Estuvo trabajando para nosotros, y sigue trabajando; su empresa se llama Tile Desire “Azulejo Deseado”, donde hace una especie de representación del azulejo nazarí y el artesanal típico de Andalucía allí en Londres.

Por lo que respecta a la pandemia, nos ha afectado poco, pues continuamos con nuestra producción porque teníamos trabajo, sobre todo del exterior, porque es verdad que aquí en España estuvo la cosa más parada. Así pues, al estar abiertos al mundo, pudimos seguir produciendo.

8. ¿En qué medida cree que se encuentra valorada la cerámica hoy en día por parte de la sociedad y las instituciones?

Poco, tanto en España en general como aquí en Granada. No valoramos lo que es un producto artesanal. Por esta razón, el 80% de la producción es para el extranjero. La gente extranjera, cuando viene aquí, se siente atraída por el producto artesanal. Saben que es más caro este producto, porque es muy elaborado, pero tienen mucha más consideración por él. Por tanto, valoran tener un producto artesanal como lo que realmente se debe apreciar, porque sino se pierde. Si pongo una máquina, se pierde la esencia del azulejo, tanto en los colores como en el resto de sus propiedades. De hecho, hay muchos engaños dirigidos hacia el público no especializado, pues se le dice que “está hecho a mano” para que compren los objetos industriales, cuando realmente no es así. Sin embargo, cuando realmente conocen y saben de qué tipo de producto se trata, es cuando valoran y dicen: “esto sí que es artesanal”.

Además, se trata de una producción artesanal y ecológica, pues es tierra, barro y vidrio, y las cocciones que hacemos en barro son con leña y madera de derribo, junto con endocarpio o hueso de aceituna, por lo que la contaminación es cero. Sin embargo, tenemos problemas con el medio ambiente, pero más bien vecinales porque, al echar humo los hornos, parece que contamina, pero, cuando vienen de Medio Ambiente, dicen que no tiene nada de contaminación porque es leña. Pero hoy en día aguantamos muy poco; por lo que el tema artesanal, de hornos árabes y de producción de ladrillo se va a ir perdiendo, ya que no tenemos ningún apoyo ni de la Junta de Andalucía ni de los ayuntamientos de Granada ni de diputaciones para proteger una fábrica con estas dimensiones. De hecho, la Alhambra nos ha pedido recientemente 50.000 ladrillos y no

les hemos podido servir porque no podemos encender los hornos; de modo que se debería tener más consideración con este tipo de negocios, que son antiguos y, aunque nos adaptemos a los nuevos tiempos, deben respaldarlos porque sino se van a ir perdiendo.

Asimismo, por parte de las nuevas generaciones, tampoco se aprecia un interés por la dedicación en estos negocios. Tengo 39 años, me crie aquí con mi padre y lo he vivido desde pequeña. Tengo a mi marido y prácticamente a toda la familia aquí trabajando, pues esto es un negocio familiar. Tenemos aquí a amigos y conocidos, pero la gente no tiene mayor interés; igual se quieren sentar a pintar, pero después los pones a hacer otro tipo de cosas y no quieren. Además, es una profesión que la tienes que aprender con los años, esto no se aprende en un día, ni en un mes, esto es a base de años.

9. ¿Qué legado les gustaría dejar a las futuras generaciones de ceramistas?

Conciencia porque se están perdiendo los negocios y se han perdido muchos ya que los políticos no han apoyado a los negocios, es la realidad y cada día nos ponen más peros medioambientales y nos comparan con grandes industrias. Entonces, cuando nos ponen a hacer unas cosas para estar bien con Medio Ambiente, comparándonos con una gran industria, no podemos abastecer los gastos. Por tanto, nos tienen que comparar con lo que somos, con una artesanía, pero esa categoría no existe, por lo que nos toman como una gran industria y ahí es donde se están perdiendo fabricaciones. Aquí, en Las Gabias, si tiramos de hemeroteca, antiguamente había más de quince fábricas abiertas porque hay canteras, ha sido un pueblo de tierra, pues donde había tierra buena abrían las fábricas; pero, en los últimos veinte años, han ido desapareciendo y ya solo quedamos nosotros, se va a perder.

10. ¿En qué proyectos están embarcados ahora en el taller?

Ahora lo que estamos haciendo mucho es a particulares y arquitectos para el tema de casas. Por ejemplo, hemos contribuido en proyectos para Marbella y Mallorca, es decir, zonas donde hay más poderío de dinero porque también este producto es más asequible para ellos. De 100€ el metro cuadrado, quizás todo el mundo no se lo puede costear, por lo que, normalmente, la renta de nuestros clientes suele ser media-alta. Además, hemos hecho restauraciones, las últimas han sido para la Casa Amarilla de Tenerife y otras tejas que hemos reproducido para Málaga.

11. ¿Qué artesanos actuales conocen que trabajen con las técnicas y materiales tradicionales de la cerámica granadina?

Somos muy pocos, estamos los que estamos, no hay más (como no sea que haya gente que se dedique en su casa a hacer cualquier cerámica). Fábricas como la nuestra hay poquitas, lo que hay en Arrayanes y en Blas Casares, que no es lo mismo que hay aquí, pues nosotros abarcamos mucho en ese sentido, pues nos dedicamos tanto a restauración, al azulejo nazarí, a nuevos tiempos... Es decir, a cacharros no nos dedicamos, como sí por ejemplo Arrayanes, que se dedican más a vajillas, al igual que Fajalauza en los últimos tiempos, porque antiguamente en Fajalauza hacían de todo, pero han ido reduciendo su producción. Como nuestra fábrica, en Andalucía no hay ninguna que se dedique a todo tipo de productos, pues la cerámica está englobada en unos nada más que a vajillería, otros a pintura, etc.

En definitiva, talleres puede haber muchos, pero que engloben todo el tema, muy pocos, pues una fábrica de ladrillo artesanal como la nuestra no creo que haya en Andalucía; de restauración estamos muy seleccionados en Andalucía y, en cuanto al tema nazarí, que tenga la variedad que tenemos nosotros, hay pocos. Se trata de adaptar el tamaño, el color y las nuevas formas de geometría a los clientes porque tenemos nuestras formulaciones propias. Sin embargo, hoy en día, la gente que empieza a dedicarse a esto va a las fábricas de esmaltes y les encasillan a trabajar con un solo color, por lo que no saben hacer formulaciones ni trabajar con más colores, por lo que gente profesional en ese sentido apenas hay, se pueden contar con los dedos.

12. ¿Qué vínculo existe entre este taller y otros dedicados a la producción actual de cerámica granadina? ¿Y con los artistas?

Con los que hemos colaborado un poco más ha sido con Arrayanes. Empezaron a meter nuestros suelos de barro y los vendían; así como a nosotros nos ha podido hacer falta cualquier cosa y hemos colaborado con ellos para que nos lo sirvieran. Pero a la hora de hacer un trabajo específico, no.

13. ¿Qué piensan del proyecto de la Fundación Fajalauza por convertir la antigua fábrica en un centro de interpretación de la cerámica granadina?

La fábrica se iba a perder y ha sido un hito en Granada, por lo que debe conservarse porque representa lo que todo el mundo entiende por cerámica granadina. Es decir, ha

sido la cuna en el Albaicín de la que han salido muchos alfareros, no solo Cecilio Morales, sino muchísimos más como Isidro Ruiz Muros de alfareros de Otura, que ha sido reproducido por toda España en el tema de restauración. Fajalauza está más centrada en la pintura en los últimos años y solo a lo granadino. Por su parte, Isidro Ruiz Muros ha sido más reconocido fuera de Granada, aparte de que ha sido el que ha llevado la restauración de la Alhambra, así como la restauración en casi toda España, es decir, ha sido reconocido por todo el país y le han hecho muchos reportajes.

14. ¿Cuál es su visión acerca del futuro que depara a la cerámica granadina?

Que se vaya perdiendo a causa de la sustitución de la tradición por la producción en masa de la cerámica granadina, que está pasando ya. No han fomentado que la gente nueva conozca la cerámica ni que la hagan, por lo que vamos a seguir los que estamos: Arrayanes, nosotros y deja de contar.

Asimismo, en cuanto al asunto de que hay un *boom* reciente con la cerámica granadina, creo que es porque la han puesto los extranjeros de moda, no porque los españoles la incentivemos. Ahora mismo, sé que en Francia hay mucha demanda de lo granadino porque decoradores muy importantes la han puesto en las mesas de decoración. Pero se va a ir perdiendo porque no hay nadie y no fomentan que se conserve. De hecho, a Fajalauza le está costando trabajo quedarse ahí porque no tienen mucha gente. Nosotros lo mismo, a ver si hacemos una nave en el polígono de Escúzar por el mismo motivo, porque nadie protege este negocio y lo dejan que se pierda.

Quedamos muy pocos, vivimos del turismo en España y si esos monumentos no se restauran como se tienen que restaurar, los turistas se van a ir a otro país. Los políticos deberían beneficiar y conservar este tipo de talleres porque no los hay y tienen que apoyarnos tanto a Fajalauza como Arrayanes, Blas Casares o nosotros. Son talleres que, como se pierdan, no hay prosperidad porque yo mis hijos no quiero que sigan en este tipo de negocio, por lo que con nosotros se termina la saga directamente.

8.4. Entrevista a Roberto Casares Barbero (5 de junio de 2023)

1. ¿Cómo surge este taller? ¿Cuál es su historia?

El taller es de origen familiar, pero no se puede datar, nosotros somos, mínimo, la quinta generación. Como taller en Monachil estamos desde 1941 y seríamos la tercera generación: mi abuelo, mi padre -Blas Casares-, y nosotros. Antes, mi bisabuelo y tatarabuelo trabajaban para otros talleres y, a partir de 1941, es cuando se establecieron como taller independiente. Después de la jubilación de mi abuelo, se quedó mi padre quien, tras diferentes avatares de la vida, siguió con el taller fijo desde finales de los años 70 hasta su jubilación por enfermedad en el año 2000. A partir de ahí, el taller lo cogimos sus hijos hasta el día de hoy.

Nosotros somos Morales, pero no directos. Digamos que, en la época de la conquista de Granada, los Morales se vinieron para la ciudad y se fueron subdividiendo. Somos Morales de Granada, pero de la parte de Monachil desde siempre. Por ejemplo, tanto mi madre como mi padre son Morales, siendo del mismo municipio, pero son diferentes; así que la rama genealógica no es ni de este siglo, ni del pasado ni del anterior.

2. ¿Han participado en alguna exposición?

Sí, por ejemplo, en los años 80, le dieron a mi padre un premio, pero se lo daban con la condición *sine qua non* tenía que ir a recogerlo a Madrid. Eso para él era algo inconcebible y, aparte, había una gran cantidad de trabajo; con lo que se quedó sin premio.

No obstante, no somos mucho de presentarnos a premios, aunque en museos sí tenemos piezas tanto de mi padre como de mi abuelo o de mi hermano Blas. Por ejemplo, en Valoria la Buena está el Museo del Cántaro, que es de un señor que va por toda España recogiendo cántaros y tenía uno de mi padre, de mi abuelo y ahora se había llevado de mi hermano. Asimismo, en A Coruña, hay un museo llamado José María Kaydeda o Museo Os Oleiros, donde se celebra una de las ferias de estilo antiguo y se trata de un museo que todos los años crece por las piezas cedidas por los artesanos que van allí; por lo que llevamos más de veinte años participando, de modo que tienen muchas piezas nuestras. También, en Cataluña, tenemos un par de piezas, que nosotros sepamos, porque luego viene gente que nos dice que en tal lugar han visto alguna y nos sorprenden.

Sin embargo, en Granada no tenemos piezas en ningún museo, pero sí que hemos hecho exposiciones. Ahora hay una exposición llamada *Artesanía con A de Andalucía*,

organizada por la Consejería de Empleo, Empresa y Trabajo Autónomo, de la cual depende actualmente la artesanía, que es itinerante y va por todas las ciudades de Andalucía; y este 2 de junio se inauguró en el Centro Albayzín con Antonio Suárez, donde tenemos una pieza nuestra expuesta: una bombona tradicional granadina.

Al margen de esto, en el Ayuntamiento de Granada, creo que, en una asociación de artesanos, tenemos alguna pieza, no sé si la habrán quitado o se habrá perdido, pero también había. Por otra parte, hemos cedido piezas para el Día de la Cruz u otros acontecimiento típicos.

3. ¿Cuáles son los materiales y técnicas con los que se trabaja o se ha trabajado en el taller?

Totalmente tradicionales, conforme se puede. Las técnicas de decoración para hacer una buena cerámica o alfarería granadina son pintado en silla y decorado a mano, para que cada pieza sea totalmente diferente, sin la intervención de máquinas. Para hacer una pieza de alfarería, antes de que pase a cerámica, se tiene que hacer en torno, por lo que seguimos los cánones históricos. Se puede decir que somos muy clásicos en cuanto a ese aspecto, pero también para mantener la tradición, porque, si va evolucionando muy rápido como es hoy en día en diferentes tipos de profesiones, se pierde la esencia y nosotros queremos seguir manteniéndola.

Las piezas se meten en una mufla, que es un horno grande que sube más o menos a unos 1.000°C de temperatura, porque una de las características de la cerámica granadina es que es de doble cocción: primero se cuece la pieza una vez en bizcocho y se queda tal cual cocida, para luego ser esmaltada en blanco y se decora, para volver a cocerla. Por tanto, con respecto a las cerámicas de monococción, cuando las piezas están cocidas, se esmaltan y se decoran, por lo que se le da un extra de dureza.

4. ¿En qué grado le han inspirado la cerámica tradicional granadina en la elaboración de sus obras?

Hasta día de hoy, este trabajo es de aprendices y maestros. Mi padre tuvo sus maestros y mis hermanos tuvieron los suyos que, normalmente, eran de San Isidro o de Fajalauza, que era de donde salían prácticamente todos. Mi padre estuvo trabajando de alfarero en Fajalauza, pues antes era algo mucho más casero de lo que puede parecer hoy en día.

En Granada, hay escuelas de cerámica y de vidrio, pero de alfarería granadina no hay nada. Nosotros nos formamos con mi padre y con los trabajadores que había en la alfarería. De hecho, uno de mis hermanos hizo pintura y el otro hizo cerámica, pero iban con dieciséis años a la escuela de cerámica y sabían más que los profesores. Eso es un problema que persiste actualmente y que no se ha solucionado, que es integrar el conocimiento tradicional con una enseñanza formalizada.

5. En relación con lo anterior, ¿para qué tipo de piezas se trabaja con la cerámica tradicional de tipo “Fajalauza”? ¿Y la de herencia nazarí?

En primer lugar, sobre el término “Fajalauza”, unos se enfadan y otros no, pero lo nuestro es cerámica granadina. En un momento puntual de la historia, le dieron el nombre “Fajalauza”, pero hasta principios del siglo XX era “Vidriados San Antonio”, y eso fue toda una estrategia de marketing porque sirvió para dotarla de proyección. Realmente, si nos dicen Fajalauza, cerámica granadina o alfarería Blas Casares, nos parece bien, no somos muy puristas con la terminología.

En cuanto al tema de lo nazarí, trabajamos muy poco, algunas lacerías o dibujos que se han sacado de la cuerda seca, pero poco más porque ya sería otra cuestión. La cuerda seca se recuperó a mediados del siglo XX porque, sobre todo, tiene unos colores muy llamativos y bonitos, así como también existe el “abanico” que, cuando se vendía la cuerda seca, se demandaba mucho y eso de tradicional no tiene nada, era puro *souvenir*.

Así pues, nuestra cerámica es preeminentemente barroca. Que se diga que es árabe, como pasa con Fajalauza, queda muy bonito, pero las primeras piezas son del siglo XVI y XVII y son muy toscas. En ellas, los motivos florales no llegan a distinguirse del todo, pues unos dicen que son rosas, otros dicen que son las flores de la adormidera y otros que son las flores de un cardo borriquero; así que la interpretación muchas veces es libre. Por otra parte, normalmente, las azucenas solamente se hacen en los lebrillos.

6. ¿Podrían indicar algunas obras relevantes que se hayan realizado durante estos años? Es decir, alguna pieza o encargo que haya supuesto un “hito”.

Hicimos la restauración de las tejas de la iglesia de San Juan de Dios. En los años 80, el arquitecto de la Alhambra venía para llevarse tejas o ladrillos del taller de mi padre y hemos hecho obras también para San Jerónimo y otros edificios antiguos.

7. ¿Cómo piensan que puede adaptarse la cerámica tradicional al arte contemporáneo?

Hay algunas piezas de Fajalauza de los años 20-30 que se pueden considerar, o al menos yo así las consideraría, como Art Decó porque están muy recargadas y tienen unos motivos vegetales muy trabajados. Para mí, la cerámica se integra muy bien en lo contemporáneo, lo que pasa es que aquí en Granada se ve todo como muy añejo porque la gente está acostumbrada a verla en las casas antiguas de los abuelos, por lo que lo asocian a eso y no lo valoran. Entonces, para situarlas hoy en día, nos tenemos que ir fuera de Granada por desgracia porque, como siempre, nadie es profeta en su tierra. Esta, que es una de las cerámicas más elaboradas y trabajadas, aquí no se valora, sino que son los extranjeros, que cuando vienen alucinan, o de Madrid para arriba los que normalmente sí la aprecian mucho. Este fenómeno no es algo exclusivo, sino que pasa con muchas otras alfarerías andaluzas, pues en Andalucía hay una calidad y una variedad de alfarería impresionante, pero no se tiene en consideración y la están dejando desangrarse poco a poco.

En este sentido, mi pregunta es: ¿por qué no dejan a maestros artesanos, a gente muy preparada en la profesión, para que den clases en cursos formativos de las escuelas-talleres? Considero que es algo básico en aras de que se produzca una síntesis entre el aprendizaje formal y el tradicional porque, sino, se pierden muchísimos detalles y valores. De hecho, alguien recién salido de Bellas Artes sí puede dar clases de alfarería, mientras que alguien que lleve treinta o cuarenta años trabajando en el oficio no puede, y toda esa enseñanza que podría transmitir se va a perder. Tal vez se quede un porcentaje, pero minúsculo, pues lo fino, el detalle y las cosas pequeñas se van a perder y perdidas se van a quedar.

La Administración siempre dice que sí, se puede hablar con cualquier alcalde o la Consejería. En nuestro caso, estuvimos hablando hace poco con la consejera de la Junta de Andalucía, y lo ven estupendo, pero después no hacen nada. Por eso, cuando se quieran dar cuenta será tarde y será cerámica granadina, de Úbeda o de Sorbas, pero será diferente. Entonces, dirán cuánto sabían los antiguos, por decirlo de alguna forma metafórica, pero es que lo han dejado durante años y años que se muriese.

Aquí en Monachil, de pequeño, yo solamente había conocido tres talleres, pero antes, a principios de los años 70, había cinco y nosotros somos los últimos. Pero los últimos de

los últimos, porque no queremos que nuestros hijos se dediquen a esto, pues son muchas horas. Se vive muy cómodamente, lo que pasa que siempre tienes que estar luchando, porque no está reconocido para el trabajo y el valor que tiene. Cualquier pieza que se venda aquí a 10€, en el resto de Europa, lo puedes vender fácilmente a 30€, te lo valoran y te dan las gracias; sin embargo, aquí, el que te la compra se cree que le tienes que dar tú las gracias porque ha venido a comprarte las piezas... Por tanto, falta una cultura de artesanía en general, pues no se nos enseña desde pequeños en los colegios, y la gente cree que todo es Amazon o cualquier cosa generada mediante un clic o con una impresora 3D, que lo escaneas, le das y te lo crea, y no es así. El trabajo manual es diferente. Somos unos pequeños quijotes que estamos luchando contra molinos y ahí estamos aguantando hasta que veamos cuando llegue la hora, si Sancho no se nos vuelve Quijote.

8. ¿Qué creen que le falta a la ciudad de Granada respecto a la cerámica?

Falta un reconocimiento por parte de las autoridades, pero no un reconocimiento de ¡ay, qué bonito! y me echo la foto, sino un compromiso para trabajar, con el objetivo de intentar seguir manteniendo la cerámica, a través de publicidad, sitios para exposiciones permanentes o, simplemente, regalos institucionales. Es muy difícil que a día de hoy se haga un regalo institucional de artesanía, no me voy a fijar solo en la cerámica, pues, en lugar de regalar la placa de alpaca o de policarbonato que queda muy bonita y perfecta, hacerla de artesanía, que es de cerámica, pues estupendo. Entonces, donde vaya o se enseñe, se verá que un ayuntamiento está regalando artesanía, pero no lo hacen, sino que últimamente en cualquier evento se dan cosas en dorado. Por tanto, el problema está en que, si al político de turno no le gusta la artesanía, no funciona.

En los años 80, hubo gente a la que sí le gustaba la artesanía y sabía el valor que tenía, por lo que se organizaron ferias y eventos, a los que el artesano hasta el punto de que, estando técnicamente más atrasados que ahora, se le pagaba el desplazamiento, el hotel y la comida, siendo algo fabuloso porque, si el alfarero estaba perdido en un pueblo de Zamora, por ejemplo, no tenía problema de desplazarse ya que, al menos si iba y no vendía, sabía que tenía asegurada la manutención. Entonces, esto hizo que se empezaran a mover mucho las ferias y los artesanos iban, a pesar de que a lo mejor pudieran pensar que no iban a vender sus productos, porque eran alfarerías muy rústicas y toscas; lo que hacía era que perdieran el miedo a salir de su zona de confort y al final conseguían vender, porque eran alfarerías muy bonitas y tradicionales. Por ello, la gente las valoraba, aunque era gente mayor.

De hecho, hay un problema con una generación concreta, situada entre los 30 y los casi 60 años, que no valoran la artesanía. A partir de más de 55 años, la valoran, se pueden quejar más o menos, pero te la pagan y no ponen pega. Asimismo, la gente joven de 30 para abajo, sí van teniendo más cultura en comparación con la generación anterior, por lo que prefieren vajillas de cerámica y les puedes decir el precio; les puede gustar más o menos, pero nunca te lo critican, y eso es algo que apreciamos mucho. Si no pueden con el precio de una decoración o de una terminación más elaborada, nos vamos a una categoría inferior. Incluso, nos ha pasado que viene una persona y dice: “¿por qué no me dejáis este que vale 10€ por aquel que vale 5€?”, “pues porque tiene más trabajo”, “sí, pero es que me voy a llevar dos”. Ante esa situación, es como a mí que me cuenta porque, cuando vas a comprar 2kg de peras, ¿le dices al frutero que te lo ponga más barato porque te vas a llevar 2kg?, lógicamente no. Entonces, esta nueva generación, afortunadamente para nosotros, el concepto lo tiene cambiado, pero no sabemos si podremos aguantar a que crezcan porque, a día de hoy, de presupuesto están muy mal, hasta que no consigan un trabajo estable y puedan permitirse comprar artesanía sin miedo.

9. ¿Qué legado les gustaría dejar a las futuras generaciones de ceramistas?

En mi casa, tengo puesto en cerámica: “al final de la rosa, al final lo que queda es el nombre”. Cualquier pieza que valore la gente. Realmente, lo que quiero es que se sientan con una pieza, ya sea de mis hermanos o mía o de cualquier otro artesano, y que la valoren. Con eso me vale, nada de cosas grandes ni grandes nombres, que las generaciones futuras la valoren, la disfruten, la conserven, no pido más; e, incluso, si no tienen acceso directo a las piezas, sean capaces de ir al artesano de ese momento y la compran, con eso soy feliz.

11. ¿En qué proyectos están embarcados ahora en el taller?

Normalmente, nosotros trabajamos sobre encargo. Por ejemplo, si ves muchos platos verdes ahora mismo, es porque son para un hotel que tenemos que hacer una vajilla. El trabajo puede estar más apretado o menos, pero proyectos siempre hay, aunque lo intentamos acompañar con otros trabajos; como es el caso de *Calidad y Destino*, a la que nos unimos para que, cuando venga un turista, encuentre todo en condiciones y reúna una serie de requisitos mínimos para intentar dar un poco más de calidad o abolengo al taller. También, estamos en el Parque Natural de Sierra Nevada y buscamos darlo a conocer, así como tenemos unas pautas que debemos seguir y cumplir, que son difíciles porque

significa compaginar el trabajo con unos detalles que normalmente no estamos acostumbrados a realizar. Para nosotros, son proyectos que, económicamente, no nos aportan ningún beneficio, pero nos enriquecen para darles mayor visibilidad.

Asimismo, presentamos una candidatura para que el taller fuera punto de interés artesanal de la Junta de Andalucía y nos lo concedieron. Además, a un hermano mío, lo hicieron maestro artesano en el 2016 y luego a mi otro hermano y a mí nos nombraron hará un par de años. Es difícil que en un taller haya tres maestros artesanos, porque hay que tener unos requisitos específicos y son proyectos que nos dan papeleo a la hora de presentarnos; pero que al final nos llenan. De todas formas, si te gusta este trabajo tanto como si te gusta cualquier trabajo artesano, no es tanto el beneficio económico, que evidentemente se trabaja para ello, sino que hay otros reconocimientos, pues se trata de buscar la satisfacción personal y verse uno reconocido. No es que te pongan una medalla por ser el mejor en algo, sino un simple reconocimiento para vivir tranquilo.

12. ¿Qué artesanos actuales conocen que trabajen con las técnicas y materiales tradicionales de la cerámica granadina?

Uno de los problemas principales de la artesanía granadina es que se ha trabajado mucho bajo cuerda o en “B”, es decir, gente que tiene en su casa un pequeño taller o está trabajando en otras cuestiones o simplemente está cobrando ayudas y trabaja, pero no paga sus impuestos. Hasta hace relativamente poco, esto era una tónica general frente a la que no se podía hacer nada. De hecho, en los años 80 y 90, te podías enterar de que un artesano que estaba trabajando en Fajalauza había montado un taller en tal sitio. Sin embargo, a día de hoy, hay que conocer a la gente que trabaja en esto porque ya somos literalmente cuatro gatos y, tal vez, pueda haber alguno que no tengamos controlado, pero normalmente sabemos quiénes son los demás compañeros de profesión.

En este sentido, habría que citar Los Arrayanes, Fajalauza (antes de la muerte de Cecilio), Agustín Morales (con quien tuvimos colaboraciones hasta que se jubiló en 2014), Arcos en el Fargue, Cerámica Álvarez (vende muchas cosas de Marruecos), Cerámicas Viceira (más cerámica de construcción) o Miguel Ruiz. Algo muy significativo es que la mayoría de los talleres están fuera de Granada.

13. ¿Qué artistas actuales (no artesanos) conocen que se hayan inspirado en la estética de la cerámica granadina para su producción artística?

No tanto que se inspiró, pero podría señalar a Mariano Fortuny con su conocido como “azulejo Fortuny”, hecho en reflejo metálico y comprado en Granada. También, de Sorolla hay unas piezas fabulosas de cerámica granadina en el Museo Sorolla. Picasso realizó trabajos en cerámica, pero desconozco si llegó a meter la granada en alguna obra. También, de Rosales o Acosta que, alguna vez ha aparecido en el *Ideal* “vajilla granadina”, y creo que esto puede ser lo más contemporáneo que te pueda decir, con una antigüedad relativamente de unos 10-15 años.

Sin embargo, artistas actuales que trabajen y hagan arte con la artesanía no sabría decir. Ese es otro tema, lo relativo a la terminología de la “artesanía” porque es un arte, lo que pasa que se le pone el sufijo “-anía” y lo degrada. Es un arte popular, pero hay algunas piezas que son auténticas obras de arte. Artistas a son todos, pero el problema es que este arte es de 2,50€ y otro artista que tiene más nombre lo puede vender por 50€; siendo la misma pieza, pues lo primero es “artesanía” y lo otro es “artista”, ahí es donde está el problema con la nomenclatura.

14. ¿Qué vínculo existe entre este taller y otros dedicados a la producción actual de cerámica granadina? ¿Y con los artistas?

No, con otros talleres no, porque este es un mundo muy cerrado, como puede ser el de los guitarreros de Granada. Lo máximo ha sido colaborar con Fajalauza o alguna gente para determinadas cuestiones. Por ejemplo, si nos hace falta arcilla, que antes teníamos arcilla autóctona, o piezas porque nos han hecho un encargo muy grande, como macetas, pedimos que nos den macetas para pintarlas. Pero son cosas muy esporádicas. Se ha hablado mucho de competencia, pero, a día de hoy, prácticamente no hay, cada uno se dedica a lo suyo y antes todos se dedicaban a lo mismo, por lo que se podría denominar que había un poco más de tensión, mientras que ahora cada taller tiene su zona de trabajo, su zona de confort o su especialidad, como se quiera llamar, y no hay problema, pero las colaboraciones las justas y necesarias.

15. ¿En qué medida ha afectado la pandemia al negocio? ¿Exportan más al exterior?

Sí nos afectó, pero, como éramos un taller que estábamos totalmente legalizados, con tres hermanos en un taller abierto al público, pudimos solicitar nuestras ayudas, nos revisaron

y vieron que todo estaba en regla y nos las concedieron. Quitando eso, la problemática que tuvimos todos con la pandemia pero, en cuanto a eso, el taller no sufrió, puesto que estaba todo en orden.

En cuanto a las ventas, son más bien fuera de Granada que a nivel local, aunque más o menos estarían al 50%. Sí es cierto que al extranjero son muchas menos, a pesar de que nos han ofertado, pero es muy complejo a la hora de tratar de embalar.

16. ¿Qué piensan del proyecto de la Fundación Fajalauza por convertir la antigua fábrica en un centro de interpretación de la cerámica granadina?

En su momento, estuvieron aquí Chemi Márquez y Cecilio Madero para explicárnoslo, lo vimos bien y nos dijeron que ya se pasarían para decirnos que se pondría una estantería con el nombre del taller, pero no nos han vuelto a decir nada más. Pero bien, siempre que sea publicidad de la cerámica granadina o de Fajalauza es algo positivo.

17. ¿Cuál es su visión acerca del futuro que depara a la cerámica granadina?

El futuro para la cerámica lo veo complicado. No es que se deba diversificar, se valora, pero fuera y no aquí, mientras que si se valorara aquí se podrían hacer cosas mucho más bonitas y elaboradas. Sí hay futuro y no hay futuro, porque es demasiado mecánico, pero hay un porcentaje muy pequeño como los maceteros del Generalife con sus asas características o la botija tornada, pero claro de ese futuro puedes comer un 10% y lo bonito sería que el 80% fuera de ese. Por eso, estamos ahí en la lucha, con lo de *Metal o Artesano* o el punto de interés turístico de Sierra Nevada, para ir, desde nuestra perspectiva y nuestra visión de la artesanía, dando cada vez más la visualización de un arte y que se le pueda quitar la “-anía”, pero poco a poco.

A todo ello, se suma la competencia de negocios que venden piezas que hacen pasar por cerámica granadina, cuando en realidad son producción en masa industrial. Lo ideal sería que se diferenciara, a través de un sello o de un logo, “artesanía” de “*souvenir*”, porque es que, aparte, se está engañando al turista y después el turista se irá a otro lugar y se encontrará que, lo que compró como “recuerdo de Granada” en ese otro sitio pone “recuerdo de Tahití”. En resumen, no hay voluntad y, si no hay voluntad, pues hay poco que hacer.

Sin tener nada que ver, hemos hecho recreaciones de objetos hallados en el Cerro de la Encina, en Monachil, que son de la época del Argar (hacia 1.800 a.C.). Disfrutamos

mucho haciéndolas y ya nos han dicho arqueólogos que pueden pasar fácilmente por una pieza de arqueología, aparte de que está cocida en leña y no en horno. Y estas piezas que, relativamente, tienen menos trabajo, las puedes vender bastante más caras que, por ejemplo, piezas de cerámica granadina que tienen más. Entonces, intentamos ir moviéndonos conforme surge, pero poco a poco, porque somos tres hermanos y no podemos hacer una revolución de la noche a la mañana.

Clientes de vajillas podríamos tener a montones, pero no tenemos, tan solo un par, porque no queremos, pues los tenemos de complemento, pues queremos vivir de la cerámica granadina. Podríamos vivir sin las vajillas, pero a su vez queremos hacerlo de forma puntual.

8.5. Entrevista a Carmen Jiménez Garrido (21 de junio de 2023)

1. ¿Por qué decidió ser ceramista/artista?

Yo he estudiado Biología como carrera universitaria, pero siempre tuve un interés artístico. Recuerdo que, en el instituto, cuando hacía los trabajos de dibujos, no es que fuera una gran dibujante, pero me gustaba el color y la parte artístico-creativa, acababa muy pronto. Me planteé estudiar Bellas Artes, pero al final en aquel momento era estudiar para algo práctico y no hice Bellas Artes.

Antes de terminar la carrera, me aficioné a lo manual, es decir, quería hacer algo. Entonces, me apunté a cerámica. Fue un poco por casualidad porque buscaba algo artístico y creativo en la Escuela de Artes y Oficios y había plaza en Cerámica y en otras más, pero la que más me interesaba de las que había plaza era Cerámica. Recuerdo que, cuando de pequeña veía los vídeos de los alfareros trabajando en el torno, pensaba «quiero hacer eso». Me atraía lo manual, el volumen, más que el tema de pintura. Y al final, cuando llegué a la cerámica en la Escuela de Artes y Oficios, no quería que llegase el fin de semana, pues yo de lunes a viernes descubrí allí una pasión y ya decidí que quería optar por la cerámica e intentar vivir de ella.

2. ¿Cuáles fueron sus primeros trabajos? ¿Hay alguno que quiera destacar con especial interés?

Cuando terminé en la Escuela de Artes y Oficios, tuve la oportunidad de ir a Sargadelos (Lugo), pues durante muchísimos años allí tenían lugar unos encuentros de ceramistas en el mes de agosto, tanto a nivel nacional como internacional. En sus instalaciones, en sus instalaciones, tenían una importante zona de talleres y trabajábamos con sus barros, refractario y porcelana, cociendo a 1.400°C. Pasamos todo el mes conviviendo y compartiendo con otras personas el interés por la cerámica, así como luego salíamos a hacer turismo; siendo una experiencia que me enganchó todavía más a la cerámica.

Después, estuve en la Escuela de Cerámica de La Bisbal, en Gerona, durante tres meses en un taller de torno y de esmalte. Cuando regresé a Granada, ya tenía muy claro que quería montar mi propio taller y que quería dedicarme a la cerámica. Me gustaba mucho la parte de revestimiento y de azulejería, por lo que quería hacer trabajos personalizados para interioristas y arquitectos, que me solicitaban o bien una propuesta de diseño o un

diseño ya elaborado que querían plasmar en cerámica. A su vez, disponía de mi propio muestrario de diseños y esmaltes. Además, aprendí a usar serigrafía manual y a aplicar serigrafía sobre cerámica.

Luego, decidí hacer una mayor inversión, con el objeto de tener mi taller, así como me dieron un vivero de empresas en la Diputación de Granada con un alquiler muy económico, donde podía enseñar mi trabajo terminado y recibir a los clientes, así como tenía taller. Asimismo, el proyecto pasó por muchas fases porque llegó la crisis de 2007 y a mí se me juntó eso con el hecho de que asumí todo el trabajo empresarial (proveedores, embalaje, clientes, presupuestos, producción, etc.), por lo que al final terminé muy cansada y estresada.

Entonces, decidí simplificar mi trabajo y, a partir de ahí, empecé a compaginarlo con otros trabajos, pues ya tenía poco más de treinta años, por lo que decidí que era difícil dedicarse únicamente a eso. Por ello, me reciclé un poco como bióloga y, a partir de ahí, empecé a compaginar trabajo de biología en laboratorio y como docente, pues comencé a ser docente para cursos de desempleados de FPE de cerámica, de moldes de escayola, de laboratorio... Y así, he ido llevando mi taller, con más o menos intensidad, en función de las veces.

Después de eso, volví a montar mi tienda en Granada capital del 2014 al 2016-2017, que me encantaba. Estaba situada en Camino de Ronda y tenía un gran ventanal que lo hacía un espacio muy luminoso. Allí, junté la parte de los azulejos con las postales de cerámica, lo cual esto último era un concepto que me surgió posteriormente, pues era un *souvenir* un poco diferente y me motivé mucho con ese proyecto. Luego, he continuado con la cerámica porque es una forma de vida y ahora la compagino con mis clases como maestra de primaria, le puedo dedicar más o menos tiempo, aunque en mi mente sigo pensando en cerámica y sé que cuando tenga más tiempo voy a producir más cerámica y más cosas.

Así pues, actualmente, me dedico como maestra de primaria, pues enseño ciencias y arte en un colegio de la costa tropical, que es pequeño y cuenta con pocos alumnos, donde los maestros y maestras tenemos oportunidad de ser muy creativos y, entonces, puedo explicar muchas cosas de la ciencia a través de la cerámica y del arte en general. Por ejemplo, las huellas de animales de la fauna local las muestro mediante impresiones de huellas sobre barro, para explicar las adaptaciones de los animales, así como elaboramos estampaciones de hojas de plantas también sobre el barro, mientras explicamos las

tipologías o las pintamos con acuarelas. Todo para que el alumnado trabaje con las manos, siendo una forma demostrada muy buena de aprender y memorizar, pues es cierto que están aprendiendo y afianzando muchos conceptos de las ciencias naturales. A su vez, están valorando la elaboración artística y el conocimiento de materiales como el barro. De hecho, algunas de estas piezas las llevamos al horno y les voy hablando sobre la cerámica.

3. ¿Qué ceramistas le han inspirado?

A mí, siempre me ha gustado mucho y me ha inspirado muchísimo. Me parece muy mágica y única, pues supongo que me toca como granadina y luego como ceramista. Luego, hay ceramistas que admiro muchísimo como, por ejemplo, la obra escultórica de Ruiz de Almodóvar y, en cerámica granadina, tanto Agustín Morales como su hermana me gustan mucho. Igualmente, Mercedes Lirola me parece que hace unas piezas muy interesantes, así como la cerámica japonesa de Micazuki o las cristalizaciones de Raúl Castillo. Cito artistas de la tierra porque me parece que tenemos muy buenos ceramistas y creo que tenemos la suerte que en Granada se tocan muchos ámbitos, y muy diferentes, dentro de la cerámica contemporánea. También Toni Cumella, Xavier Montsalvatge, María Oriza, entre otros.

En realidad, admiro a todos los ceramistas porque la cerámica es un oficio complicado. No solamente el hecho de sacar adelante un taller y una producción, sino el propio oficio en sí. El horno es el que tiene la última palabra. Puedes estar trabajando durante varias semanas en un proyecto y luego el horno te va a decir si sí o si no, por lo que hay momentos que te generan frustración porque has trabajado mucho y, de repente, tu pieza no vale. Entonces, para mí, cualquiera que se dedique a la cerámica de manera profesional tiene mi admiración.

4. ¿Cuáles considera que son las principales obras que han marcado su trayectoria profesional?

Mi trabajo como ceramista ha estado enfocado, sobre todo, a interiorismo y decoración en colaboración con otros profesionales. Una parte importante de mi trabajo ha sido captar de manera adecuada la idea de lo que se quiere plasmar en un espacio por parte del cliente o del interiorista, es decir, personalizar qué es lo que quieren y sacarle el máximo partido al espacio y a la cerámica, siempre teniendo en cuenta que hay una parte en nuestros

trabajos que es el presupuesto, por lo que se trata de tener la habilidad de sacar el mayor partido a lo que se puede ofrecer con un presupuesto «x»

He hecho trabajos en Granada, como es el caso del bar La buena estrella en la Plaza de Toros, donde tengo un azulejo artesanal de 10x10cm, con una serigrafía manual, con un blanco mate y el esmaltado es de un color como caramelo desgastado. Luego, los azulejos se colocaron sin fragua, de manera que el azulejo artesanal baila un poco y da la sensación de estar pegado a mano, con un carácter muy espontáneo, pero a la vez está bien estructurado en la colocación.

También, trabajé en un proyecto muy interesante de una casa en Lecrín, que era para un artista y productor musical, a quien le hice una cenefa en el baño, plasmando parte de sus diseños y otros. Con un acabado muy sencillo, en blanco, azul y dibujos en negro, cada azulejo era una pieza única. Se trata de una cenefa en la que cada pieza es única; adaptándose a las curvas de la pared y a toda la forma que tenía aquella habitación. Por tanto, fue un trabajo muy minucioso, del que me siento bastante orgullosa y contenta.

Igualmente, he hecho otros trabajos de arquitectura. He estado trabajando en el Molino de Nigüelas, donde hice la señalética en cerámica, pues allí hubo un proyecto de recuperación del molino con un equipo fantástico junto a la Fundación Zayas. Eran placas de diferentes tamaños y llegó a haber algunas de bastantes dimensiones, que las tuve que cocer en vertical, por lo que había una dificultad técnica interesante, porque, además, iban con calca cerámica, lo que implica tres cocciones a 1.000°C.

Asimismo, he vivido unos años en Mijas y, de hecho, estoy vinculada y gestiono su Centro de Artes, que tiene 50 años de historia y fundado por unos artistas extranjeros. En aquel momento, Mijas no estaba bien comunicado, pues se sitúa en lo alto de una colina, y era complicado llegar allí, por lo que no había arte para los niños por la dictadura de Franco, de modo que decidieron montar el Centro de Arte para dar clase y, durante los años 80 y parte de los 90, hubo allí una integración muy interesante entre los extranjeros que llegaron a Mijas, donde se quedaron como residentes, y los locales. Casi todos los niños de aquella época, es decir, gente de mi edad, entre unos 35 y 45 años, han pasado por el Centro de Arte para hacer cerámica o pintura con profesores ingleses, americanos, daneses, etc.

5. ¿Cómo piensa que puede adaptarse la cerámica tradicional al arte contemporáneo?

En 2014, cuando empecé con el proyecto de las postales de cerámica, comencé a hacer un tipo de cosas donde partía de un plato de Fajalauza. Entonces, pensé que podía ser una buena opción tomar una pieza que, inicialmente, no podemos imaginarla en cerámica porque se hace en papel. Quise hacerla lo más fina posible, entre 3 y 4 mm, por lo que como ceramista me suponía un reto. Así, en la parte de la cerámica tradicional, pensé hacer una reinterpretación para un *souvenir* diferente y más contemporáneo. A partir de ahí, me surgió un diseño hacia el 2017, porque unos amigos me encargaron un regalo de bodas para otro amigo y querían que estuviese inspirado en la cerámica granadina, por lo que con ello empezó el reto. Entonces, finalmente, salió una vajilla que quedó interesante y se repensó, donde el plato llano combina la cerámica de las teselas de los azulejos geométricos de la Alhambra con una impresión o un estampado de la cerámica de Fajalauza, es decir, dos épocas completamente diferentes y separadas por cientos de años, pero unidas en una pieza, pues me pareció interesante romper con la geometría o, mejor dicho, unir la geometría con lo orgánico.

Asimismo, el plato de postre es entero blanco con un filito azul y tiene el pajarito, donde me planteé primero que era funcional y había que tomar alimentos allí, por lo que me gustaba la idea de dejar espacios en blanco y luego que el pájaro fuese el que llevase tatuado la decoración del exterior de la cerámica granadina y que el exterior quedase en blanco, en un color plano. Normalmente, el pájaro va en azul y el resto va decorado de manera orgánica (flores, vegetales, etc.), por lo que aquí quise hacer lo opuesto. En el caso de esta coincidencia con la *Tradición renovada* de Agustín Morales Jiménez, se trata de una casualidad, pues desconocía ese aspecto, ya que yo le conozco más por su escultura contemporánea de los años 90 y 2000. Al final, las búsquedas en torno a un tema pueden coincidir.

Tengo otras cosas jugando un poco, como es colocar un poco de oro en algunas zonas. También, he trabajado postales en las que el pájaro está en relieve, pues me gusta imaginarme cómo lo pictórico puede pasar a un volumen, siendo algo que he trabajado bastante y tengo algún proyecto en mente, que ahora mismo tengo aparcado, pero sí tengo cosas en torno a eso. Otro diseño es un azulejo geométrico, que parece una flor, pero que es una tesela de la Alhambra unida a lo orgánico de Fajalauza. Asimismo, me gusta mucho lo caleidoscópico, ese efecto óptico basado en la repetición de la repetición, por lo que me gusta buscar dicha impresión para recordar a lo tradicional, al ser también propia de las teselas de la Alhambra o de Fajalauza.

Paralelamente, he hecho colgantes con estampaciones. Para ello, hay distintas técnicas de trabajo, pues es casi imposible hacerlo a mano, ya que, si se piensa vender como un collar, probablemente no traiga a cuenta realizarlo manualmente con un pincel muy fino y eso tiene mucha dificultad. En mi caso, esto está hecho con calca cerámica que a mano quedaría algo muy bonito, pero igual no sería posible y se quedaría diferente. A mí, me apetecía mucho que se viera muy diminuto, muy chiquito y desmenuzado, por lo que pensé que la calca cerámica me daba la solución que yo buscaba, pues es una forma de estampación sobre cerámica que se inició con la Revolución Industrial y una de sus ventajas es que permite plasmar los diseños tal cual los has diseñado en el ordenador, algo muy útil para aplicar el diseño gráfico sobre la cerámica. Es como la calcamonía que nos poníamos en la mano, solamente que tiene pigmentos cerámicos y un papel especial para cerámica que aguanta la temperatura, así como técnicamente se suele aplicar en una tercera cocción, aunque también se puede colocar en segunda cocción utilizando un tapaporos. Se cuece o bien a 750°C o a 980°C, siendo esta última más práctica, pues permite incluir las piezas decoradas con calcas en cocciones de esmaltado de baja temperatura, ya que sino hay que hacer cocciones especiales a 750°C, lo cual implica tener un mayor número de piezas decoradas con calcas para llenar una hornada completa.

6. ¿Qué cree que le falta a la ciudad de Granada respecto a la cerámica?

Bueno, a Granada y a muchos lugares, tanto de Andalucía como de España. Creo que, cuando sales y ves en Europa (especialmente, países del norte), te das cuenta de ello. Tengo suerte de conocer a amigas artistas por el tiempo que me dedico a la cerámica y porque he vivido en Mijas, donde hay muchos extranjeros residentes, y he podido conocer gente que vive en Dinamarca, por ejemplo, y allí el concepto que se tiene del arte es completamente diferente. Así pues, se valora mucho la pieza única, ya que vas a una tienda para buscar algo diferente y estás dispuesto/a a pagarlo. Eso es algo que está ya interiorizado.

Pienso que eso nos falta aquí, tanto en Granada como en España, pues nos falta decir: “quiero algo distinto y estoy dispuesto a pagarlo”. Igual no se tiene un gran presupuesto, pero se puede comprar algo pequeño a un precio módico y se participa de este circuito. Creo que falta mentalizarse un poco y cambiar nuestra concepción porque no son tan caras las piezas. De hecho, habría que preguntarse: ¿consumimos la suficiente cerámica? No arte de cuadros de 800€, sino piezas únicas de uso diario. Y nos falta también en

Granada sacar pecho de lo que hacemos porque hay gente muy buena en todas las profesiones.

7. ¿Qué piensa del proyecto de la Fundación Fajalauza por convertir la antigua fábrica en un centro de interpretación de la cerámica granadina?

Son ese tipo de cosas que nos falta por hacer pues, si hubiera un museo de cerámica en Granada, se podría apreciar todo tipo de piezas. Es más, es que ya está hecho el museo, porque tenemos una riqueza exagerada (yo vivo en Almuñécar y aquí también hay de todo, pero apenas hay nada), lo que hay que hacer es recopilarlo y ponerlo ahí para que la gente lo pueda ver y visitar. Es verdad que vamos lentos en Granada, pues nos falta estar orgullosos de lo que tenemos y mostrarlo, pero ya irá surgiendo. De hecho, sería bueno para aumentar y diversificar el turismo, así como para los propios habitantes de Granada sería ideal tener un lugar para ver y poner en valor la cerámica local.

Asimismo, hace 15-20 años, no mirábamos a Málaga, sino que Granada era más el centro cultural y, sin embargo, Málaga ha despuntado. Por el contrario, aquí, no sé qué pasa en la gestión y en el atreverse a hacer cosas, yo creo que falta asumir más riesgos y tener menos miedo al fracaso. Queramos creer que esto va a cambiar en los próximos años.

8. ¿Cuál es su visión acerca del futuro que depara a la cerámica granadina?

Yo lo miro desde un punto de vista optimista. Realmente, con lo que he vivido, he podido ver una evolución muy favorable de la cerámica. De hecho, los que nos hemos dedicado a la cerámica somos unos convencidos de hacer cerámica, pues nos gusta y nos encanta, así como sentimos la necesidad de hacerla. Por ello, observo que existe una nueva percepción sobre ella y la artesanía, en general, mucho más favorable y que va en aumento. Quiero pensar que no es una moda, sino que se trata de un fenómeno que ha venido para quedarse: valorar lo hecho a mano de nuevo, la pieza única, el trabajo más cuidado, etc.

De hecho, en los últimos años, ha habido una revolución total, en ese sentido la pandemia ha ayudado, pues hemos terminado tan cansados de pantallas que se ha vuelto al hecho de distraerse con las manos y al querer estar conectados con gente. Creo que, para un buen futuro, para que se viva de la cerámica o el oficio perdure, hace falta una gestión, decisiones y apuestas, con el objeto de que haya más gente interesada en dedicarse a esto porque se pueden tener ciertos ingresos. De este modo, es fundamental que haya una parte

de educación para que la gente se replantee que se pueden comprar cosas y no es una cosa tan rara, sino que todo es una cuestión de prioridades. Me resulta muy curioso cómo no tenemos ninguna duda a la hora de ponernos unos pantalones o un buen calzado, pero dudamos mucho a la hora de comprar una pieza de artesanía y, al final, la sensación que te transmite es algo especial.

¿Por qué no pensamos que la artesanía nos hace sentir bien? Eso es lo que veo que nos diferencia con respecto a otros países, pues ellos ya lo tienen muy interiorizado. De nuevo, tiene que ver con la pregunta de si estamos dispuestos a gastar dinero en un plato de cerámica, cuando te puede costar 8€ de fajalauza, pues una cerámica popular tiene precios populares, asequibles. ¿Por qué no cambiamos nuestra mentalidad y decimos a mí qué me supone esto? Es cierto que hay gente que no se lo puede permitir en un momento determinado y hay un gran debate en torno a eso, pero hay personas que quizás sí se lo pueden permitir, pero priorizan otras cosas, ya que se gastan mucho dinero en algo, pero en la cerámica se invierte lo mínimo: si hay una vajilla entera por 25€ fenomenal.

Mi amigo Miguel Ángel Lorente de cerámica Micazuki, compañero de profesión, pues de hecho estudiamos juntos, y Saika han estado varias ocasiones en Japón. Él me transmitió, creo que estábamos todavía estudiando en la Escuela de Artes y Oficios, esa sensación que tuvo cuando llegó a Japón, ya que allí la gente consume los juegos de té de una forma que lo sienten como necesario y lo compran porque el té tiene ese valor ritual, que requiere de una cerámica especial, lo cual está muy interiorizado. Por tanto, hay ceramistas que se dedican a hacer juegos de té y viven muy bien, porque el oficio está muy valorado, pues en la sociedad está muy integrado el consumo de cerámica, que creo que es lo que aquí falta.

No obstante, yo creo que ahora tenemos a más gente que quiere tener la experiencia de hacer cerámica, de probar, de aprender, de hacer cosas en casa de alfarería y la llevan a hornos, pues no requiere hacer una inversión ya que, a nivel de aficionado y autodidacta, se elabora la pieza y se lleva a un horno de algún taller para que la cuezan. Cada vez hay más gente que hace esto y creo que ahora es el mejor momento para la cerámica y puede continuar, aunque hay que cuidarla y protegerla, así como gestionarla.