



UNIVERSIDAD
DE GRANADA



TFM Trabajo Fin de Máster

Máster en Dibujo: Ilustración, Cómic y Creación Audiovisual

Título:
**EXPLORACIÓN GRÁFICA DE LOS MASCARONES DEL
PILAR DE CARLOS V**

Autor/a: Patricia Olivares Hurtado

Tutor/a: Rosario Velasco Aranda

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:

Dibujo y conservación del patrimonio

Departamento de Dibujo

Convocatoria: Junio

Año: 2024

TFM Trabajo Fin de Máster

Máster en Dibujo: Ilustración, Cómic y Creación Audiovisual

**Título: EXPLORACIÓN GRÁFICA DE LOS MASCARONES
DEL PILAR DE CARLOS V**

Autor/a: Patricia Olivares Hurtado

Tutor/a: Rosario Velasco Aranda

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM:

Dibujo y conservación del patrimonio

Departamento de Dibujo

Convocatoria: Junio

Año: 2024

ÍNDICE

1. Resumen	5
2. Introducción	7
3. Definición	8
4. Objetivos	11
5. Justificación	12
6. Hipótesis	13
7. Metodología	14
8. Investigación teórica	15
8.1. Aspectos formales	16
8.2. Ámbito geográfico e histórico	19
8.3. Aspectos simbólicos	20
9. Investigación práctica	23
9.1. Fase 1. Recopilación de información	23
9.2. Fase 2. Construcción de imágenes	25
9.3. Fase 3. Aplicación de las imágenes a través de sistemas de producción	27
9.3.1. El mantel	28
9.3.2. Los platos	29
9.3.3. <i>Packaging</i>	31
10. Concepto o prototipo	33
10.1. Idea y primeros dibujos	33
10.2. Prospección sobre la aplicación de la imagen en los sistemas de producción	36
11. Proceso de diseño	43
11.1. Investigación inicial	43
11.2. Conceptualización	43
11.3. Desarrollo del diseño	44
11.4. Diseño del mantel	44
11.5. Diseño de los platos de cerámica	45
11.6. Diseño del <i>packaging</i>	46
11.7. Conclusión	47
12. Proceso de producción	48
12.1. Producción del mantel	48
12.2. Producción de los platos	51

12.3. Producción del <i>packaging</i>	63
13. Estimación de medios y materiales	75
14. Valoración crítica	76
15. Conclusiones	78
16. Bibliografía	80
17. Índice de imágenes	82

1. Resumen

En la rica, pero a menudo descuidada herencia cultural de Granada, los mascarones del Pilar de Carlos V emergen como joyas olvidadas de su patrimonio local. Este proyecto Trabajo Fin de Máster propone revitalizar y recuperar el interés por estos elementos mediante la exploración gráfica de sus rostros grotescos utilizando la estética de la cerámica local. Desde un análisis de los volúmenes escultóricos de los mascarones, con la aplicación de un enfoque contemporáneo a la cerámica granadina, a través del dibujo, el diseño y la ilustración.

Nuestro objetivo es acercar las tradiciones del pasado a un contexto actual a través de la expresión gráfica contemporánea. Esto se logra mediante un proceso de transformación, traducción e implementación de la imagen de estos elementos patrimoniales en distintos medios de producción. Este proyecto aborda desde el análisis teórico hasta la experimentación artística, utilizando diversos procesos de creación para reavivar el interés por el patrimonio local y las tradiciones desde una perspectiva artística y estético-plástica.

El resultado de esta investigación y creación culmina con una colección centrada en los mascarones del Pilar de Carlos V y la cerámica local. Esta colección une los procesos tradicionales y artesanales con un enfoque contemporáneo, explorando nuevos intereses y formas de producción.

Palabras clave:

Mascarones del Pilar de Carlos V, cerámica local, artesanía contemporánea, patrimonio cultural

Abstract

In Granada's rich but often neglected cultural heritage, the masks of the Pilar de Carlos V emerge as forgotten jewels of its local heritage. This Master's thesis project proposes to revitalise and recover interest in these elements through the graphic exploration of their grotesque faces using the aesthetics of local ceramics. From an analysis of the sculptural volumes of the masks, with the application of a contemporary approach to ceramics from Granada, through drawing, design and illustration.

Our aim is to bring the traditions of the past into a contemporary context through contemporary graphic expression. This is achieved through a process of transformation, translation and implementation of the image of these heritage elements in different means of production. This project ranges from theoretical analysis to artistic experimentation, using various creative processes to revive interest in local heritage and traditions from an artistic and aesthetic-plastic perspective.

The result of this research and creation culminates in a collection centred on the masks of the Pilar de Carlos V and local ceramics. This collection unites traditional and artisanal processes with a contemporary approach, exploring new interests and forms of production.

Palabras Clave - Key Words

Mascarones del Pilar de Carlos V, cerámica local, artesanía contemporánea, patrimonio cultural

Pilar de Carlos V masks, local ceramics, contemporary crafts, cultural heritage

2. Introducción

La línea de este proyecto Trabajo Fin de Máster se encuentra dedicada al Dibujo y Conservación del Patrimonio a través de los procedimientos artísticos del dibujo, el diseño y la ilustración. El proyecto toma como eje vertebrador estético el valor de los mascarones del Pilar de Carlos V de la ciudad de Granada y la cerámica local. En ellos adquiere la motivación principal para desarrollar este proyecto sirviendo como objeto de interés artístico a nivel estético-plástico. La idea surge como una evolución natural de una línea de trabajo previamente establecida, influenciada por nuestra experiencia en las prácticas externas junto a la empresa Maya Vergel Cerámica.

Este proyecto se manifiesta en una exploración profunda y creativa de la riqueza cultural de Granada, en el disfrute de la cultura granadina mostrándose como orgullo e inspiración, centrándose en dos elementos icónicos que, a pesar de su importancia histórica, han caído en el olvido: los mascarones del Pilar de Carlos V y la cerámica local, con especial énfasis en las técnicas de artesanía tradicionales.

El disfrute por la cultura granadina nos permite sumergirnos en su riqueza cultural y artística utilizando el dibujo como herramienta principal. En la búsqueda de capturar, conservar y realzar la importancia del patrimonio local, a través de la representación visual y la expresión artística. En este caso, a través del dibujo y su capacidad como medio de expresión y documentación cultural de nuestro pasado. En este sentido, se destaca como vínculo entre el pasado y el presente en Granada, fusionando la tradición con la innovación, contribuyendo así a preservar su identidad cultural. De este modo, el proyecto utiliza los elementos históricos y establece nuevos códigos visuales adaptados al mundo contemporáneo, respondiendo a los nuevos intereses actuales y generando nuevos focos de interés por el patrimonio local granadino, a través del estudio y la evolución de su imagen, se busca una posterior adaptación en distintos sistemas de producción, facilitando la reinterpretación y la valoración de estos elementos patrimoniales en un contexto actual.

3. Definición

El presente Trabajo Fin de Máster se enmarca dentro del *Máster Universitario en Dibujo: Ilustración, Cómic y Creación Audiovisual* de la Universidad de Granada, específicamente dentro de la línea de trabajo de *Dibujo y Conservación del Patrimonio*. Este trabajo expone una exploración concreta y creativa de la riqueza cultural de Granada, focalizando su atención en dos elementos emblemáticos e icónicos: los mascarones del Pilar de Carlos V y la cerámica local. El Pilar de Carlos V, una fuente ubicada en el conjunto de la Alhambra de Granada, fue diseñado por Pedro Machuca y terminado en 1545 durante el reinado de Carlos I de España. Por otro lado, la cerámica granadina, con su rica tradición artesanal, ha sido una expresión artística esencial de la región. Ambos elementos son valiosos testimonios de nuestro pasado cultural. Sin embargo, en la actualidad, ambos han perdido el reconocimiento que merecen. A través de este proyecto, buscamos revitalizar su relevancia histórica y artística mediante la integración de dinámicas contemporáneas de diseño y creación. Al combinar lo tradicional con lo moderno, aspiramos a reforzar su valor cultural y destacar su importancia en la identidad de Granada.

El objetivo principal de este Trabajo Fin de Máster es adentrarse en la esencia cultural de Granada, utilizando el dibujo como herramienta principal no sólo para ilustrar visualmente estos elementos emblemáticos, sino también para contribuir a su preservación y reconocimiento dentro del contexto del patrimonio local. Este enfoque se vincula directamente con la línea de trabajo dedicada a la conservación del patrimonio del Máster, destacando la relevancia del dibujo como medio de expresión y documentación cultural.

Rescatar y resaltar la presencia prácticamente olvidada de los mascarones del Pilar de Carlos V y la cerámica local constituye la esencia de este Trabajo Fin de Máster. Granada es una ciudad rica en historia y en cultura, y ofrece un sinfín de tesoros que merecen ser resaltados y preservados. Los mascarones del Pilar de Carlos V y la cerámica local son dos ejemplos de esta herencia, cada uno con su propia historia y significado que contribuyen a la narrativa más amplia de la ciudad.

Los mascarones del Pilar de Carlos V, concebidos como rostros ocultos a la mirada del transeúnte, desempeñan un papel crucial en este proyecto. Estos rostros no solo sirven como elementos arquitectónicos, sino que también tienen la función de verter agua y calmar la sed de aquellos que pasean por su lado. Ocultos entre el bullicio de la población, los mascarones se convierten en la fuente de inspiración para este proyecto, estableciendo una conexión simbólica con el agua, la piedra y la propia historia de Granada, desde su origen hasta la actualidad.

Las fuentes y pilares, en general, han sido una fuente constante de inspiración para poetas destacados de la época, como Federico García Lorca y Antonio Machado, entre otros, quienes encontraron en Granada un terreno fértil para la expresión artística. Además, artistas locales como José Val del Omar, a través de su obra cinematográfica «Aguaspejo granadino» en 1955, capturaron de manera repetida los elementos emblemáticos que caracterizan la ciudad. Val del Omar utilizó el juego entre planos para mostrar elementos

como los mascarones, niños de etnia gitana, nubes agitadas, árboles, montañas, caños de agua y, principalmente, el imponente monumento de La Alhambra. Este enfoque sirve como memoria visual de los elementos más relevantes de su ciudad natal, demostrando un arraigo profundo por sus raíces.

Por otro lado, la cerámica de local representa una conexión entre la artesanía tradicional y el patrimonio de Granada. Con sus raíces en el Siglo XVI en las casas rurales de la zona, la cerámica ha experimentado una evolución significativa. Antiguamente, formaba parte del menaje cotidiano en los hogares, pero en la actualidad, se encuentra desvalorizada por las nuevas generaciones, relegada a un rincón decorativo. Este cambio refleja una transformación de lo cotidiano a lo excepcional, con algunos consumidores considerando la compra de estos artículos como souvenir o recuerdo, lo que ha contribuido a la disminución de su consumo con el tiempo. Además, el valor de estos productos artesanales ha experimentado una revalorización significativa, aunque su precio varía según el lugar de venta. En Granada, el precio es más asequible, mientras que en el extranjero se multiplica. En este caso, Sara Barragán del Rey (2022) nos confiesa en una entrevista con Toni Torrecillas, cofundador de la tienda de cerámica La Oficial, en Madrid, para su artículo de la revista *Architectural Digest (AD)*¹:

En cualquier caso, como él mismo nos comenta, no son piezas muy caras. En este momento, los lebrillos grandes no suelen superar los 30 euros, las fuentes cuestan en torno a 15 euros y los platos en torno a 10. Precios muy asequibles con los que podemos tener en casa una bonita pieza hecha a mano por artesanos españoles. Eso sí, en tiendas en el extranjero, como en *Lafayette* o en *Los Hamptons*, los precios se multiplican de formas casi imposibles. (Barragán, 2022)

También se destaca el cambio en la naturaleza de los productos, que han evolucionado de simples utensilios cotidianos a objetos más complejos y elaborados con fines museísticos. Pues en un recorrido por la historia de la cerámica local, Barragán del Rey (2022) añade:

La cerámica popular granadina toma el nombre de Fajalauza por la fábrica que abrió sus puertas hace 300 años, aunque tiene su origen en el siglo XVI. Si bien, esta fábrica de Fajalauza, que sigue en funcionamiento, se dedica ahora a crear piezas museísticas que se alejan de las piezas más populares proponiendo diseños mucho más complejos y elaborados. Originalmente, esta tradición alfarera nació para las casas populares, partiendo de la anterior cerámica morisca. La técnica utilizada, que hoy en día sigue siendo la misma, piezas de torno y pintadas a mano. (Barragán, 2022)

¹ Barragán del Rey, S. (2 de marzo de 2022). *Cerámica de Fajalauza: qué es y dónde comprar la cerámica que arrasa entre los interioristas*. Architectural Digest (AD). <https://www.revistaad.es/decoracion/alerta-tendencia/articulos/ceramica-de-fajalauza-que-es-y-donde-comprar-la-ceramica-que-arrasa-entre-los-interioristas>

En conclusión, este Trabajo Fin de Máster busca explorar y destacar la riqueza cultural de Granada a través de la atención centrada en los mascarones del Pilar de Carlos V y la cerámica de local. Estos elementos emblemáticos, aunque casi olvidados, representan no solo la historia y el patrimonio de la ciudad, sino también su evolución y transformación a lo largo del tiempo.

Figura 1
Pilar de Carlos V.



Olivares, Patricia., 2022. Fotografía.

4. Objetivos

Objetivo general:

- Investigar sobre la máscara arquitectónica del Pilar de Carlos V y la cerámica local en Granada.

Objetivos específicos:

- Transformar las imágenes escultóricas de las máscaras del Pilar de Carlos V en dibujos bidimensionales, explorando la estética y los volúmenes de estos elementos arquitectónicos.
- Realizar una interpretación visual de dichas máscaras arquitectónicas a través del dibujo, la ilustración y el diseño, replanteando su estética a través de diversas técnicas, dando relevancia a la cerámica.
- Experimentar con diferentes técnicas de transformación estético-plástica de formas escultóricas a formas de dibujo y diseño.
- Desarrollar y diseñar una colección de productos inspirada en los mascarones del Pilar de Carlos V.
- Crear una colección de productos inspirada en los mascarones del Pilar de Carlos V, utilizando tanto las técnicas tradicionales como las contemporáneas.
- Explorar nuevas formas de expresión artística mediante la fusión de elementos tradicionales con técnicas contemporáneas, buscando la innovación en la representación de la arquitectura y la cerámica tradicional.
- Proporcionar un espacio de aprendizaje y reflexión acerca de la relación entre historia, arte y técnicas contemporáneas.
- Contribuir a la preservación y difusión de la cultura local de Granada, destacando la importancia histórica y estética de la máscara arquitectónica y la cerámica.

Estos objetivos se interrelacionan para lograr una comprensión profunda y una expresión creativa que destaque la riqueza cultural y artística de Granada.

5. Justificación

Este Trabajo de Fin de Máster se adentra en la exploración y reinterpretación de elementos emblemáticos de la riqueza cultural y artística granadina, como la cerámica de local y el Pilar de Carlos V. Se fundamenta en la exploración y fusión de diversas disciplinas artísticas y técnicas, desde la investigación teórica hasta su aplicación práctica, abordando la riqueza cultural y artística de Granada en diferentes niveles.

Desde la perspectiva cultural, el proyecto se enfoca en la preservación de la riqueza tradicional de la cerámica de local y el monumental Pilar de Carlos V, elementos emblemáticos del patrimonio cultural de Granada. La iniciativa aspira a conservar, difundir y reinterpretar estas expresiones artísticas y arquitectónicas, destacando su importancia a través de una interpretación visual comprometida con la cultura local. Y como objetivo principal he de destacar y revitalizar estas piezas arquitectónicas emblemáticas a través de la expresión artística, ofreciendo una nueva perspectiva que contribuya a su revalorización.

En el ámbito de la innovación e investigación este proyecto se centra en la representación de elementos arquitectónicos, experimentando con diferentes modos de representación, desde la transformación de imágenes escultóricas en dibujos bidimensionales hasta su aplicación final en diversos formatos y soportes. Este proceso experimental explora nuevas posibilidades creativas y estéticas, considerando tanto el aspecto estético como la relación intrínseca entre el significado del objeto y el material utilizado. Asimismo, se busca transmitir la esencia y el simbolismo recogidos en los elementos patrimoniales únicos de Granada con un enfoque contemporáneo y accesible a todos los públicos.

En el ámbito educativo, el proyecto se presenta como una oportunidad para el aprendizaje y la investigación en el campo artístico y cultural, fomentando la reflexión crítica sobre la interrelación entre historia, estética y técnica. Proporciona un espacio para adquirir habilidades prácticas en el diseño, enriqueciendo la experiencia formativa dentro del ámbito artístico y destacando la versatilidad del campo artístico.

Por último, a nivel estético y simbólico, la creación de un proyecto que incorpora elementos inspirados en la cerámica de local y el Pilar de Carlos V aporta un valor estético y simbólico a la culminación del proceso creativo. El resultado final no solo representa la materialización de la investigación y experimentación llevadas a cabo a lo largo del proyecto, sino que también se presenta como un símbolo tangible de la conexión entre la tradición y la contemporaneidad, transmitiendo la riqueza cultural de Granada de una manera accesible y visual.

6. Hipótesis

Este trabajo de investigación profundiza en elementos tradicionales olvidados como los mascarones del Pilar de Carlos V de Granada y la estética de la cerámica de local granadina en un contexto creativo contemporáneo con nuevas formas de expresión y significado. La investigación no sólo se plantea desde el campo del conocimiento de la historia y el patrimonio cultural de Granada, sino también se proyecta en el campo de la creación artística contemporánea al explorar nuevas formas de reinterpretar y revitalizar elementos tradicionales en un contexto actual desde la intersección entre la tradición cultural y la expresión artística contemporánea.

Este trabajo de investigación se centra en una parte significativa de la riqueza cultural de Granada, explorando la conexión entre los mascarones del Pilar de Carlos V y la estética de la cerámica local, y su expresión en el diseño contemporáneo. La investigadora tiene como objetivo principal reimaginar y revitalizar estos elementos tradicionales en el contexto creativo actual, infundiéndoles nuevos significados y relevancia sin perder su esencia original.

Para lograrlo, se propone un enfoque interdisciplinario que abarque la investigación histórica, la producción creativa y el análisis estético. Esto implica llevar a cabo estudios detallados de los mascarones del Pilar de Carlos V, y que las conclusiones de estos estudios se trasladen al mundo cerámico. Para ello se colaborará estrechamente con expertos ceramistas locales para obtener una comprensión profunda de su técnica y tradición.

Además, la investigadora planea organizar sesiones de trabajo colaborativo con artesanos locales, lo que permitirá explorar nuevas formas de representación y expresión inspiradas en estos elementos tradicionales. Se espera que esta colaboración fomente un diálogo creativo entre el pasado y el presente, generando piezas de arte que reflejen tanto la historia como la vitalidad artística contemporánea de Granada.

En última instancia, la investigadora está convencida de que este proyecto no solo enriquecerá el conocimiento y la preservación del patrimonio cultural de la ciudad, sino que también abrirá nuevas perspectivas creativas en el ámbito del diseño, el dibujo y el arte contemporáneo. Es un emocionante viaje hacia la creación de obras que capturen la esencia única de Granada y su profunda conexión con la creatividad y la innovación.

7. Metodología

Este proyecto adopta una metodología teórico-empírica, en la que la comprensión teórica y la aplicación práctica se integran de forma coherente. Se desarrollará en tres fases consecutivas y complementarias.

En una primera fase, se ha llevado a cabo una concreta recopilación de información sobre el objeto de estudio, centrándose específicamente en la figura de la máscara arquitectónica del Pilar de Carlos V y la cerámica local en la ciudad de Granada. En esta fase, examinaremos la documentación bibliográfica e imágenes vinculadas al tema, explorando diversos artículos de revistas, libros, documentales y fotografías. Esta revisión nos ha permitido sumergirnos en algunas de las fuentes documentales existentes y en las representaciones visuales relacionadas con nuestro objeto de estudio. A través de este exhaustivo análisis, hemos podido entender cómo ha sido abordado nuestro tema, específicamente en términos estético-plásticos a lo largo del tiempo. La recopilación de este material ha contribuido significativamente a enriquecer nuestro conocimiento sobre nuestro objeto de estudio.

En una segunda fase, se ha enfocado en la construcción de las imágenes. Se ha realizado una investigación y un análisis del objeto de estudio mediante una documentación fotográfica, incluyendo un recorrido por las tres prominentes máscaras arquitectónicas que adornan el Pilar de Carlos V. El propósito ha sido capturar estas máscaras grotescas, con sus rostros cargados de expresiones caricaturescas que cubren sus caños. Estas imágenes se han considerado objetos de interés artístico a nivel estético-plástico en el marco del proyecto. Posteriormente, se ha procedido a adaptar estas imágenes escultóricas en dibujos bidimensionales, utilizando el dibujo, el diseño y la ilustración para estudiar su jerarquía y composición. Se han realizado diversos bocetos para lograr un resultado final satisfactorio.

En una tercera fase, se ha destinado a la aplicación de las imágenes a través de los distintos sistemas de producción, para la producción de una colección inspirada en los mascarones del Pilar de Carlos V. Para la elaboración de los distintos productos, se han estudiado las distintas aplicaciones sobre los diversos soportes, así como los materiales. Este proceso ha combinado investigación teórica con experimentación práctica, buscando fusionar la tradición con la innovación en la creación artística. Desde el conocimiento de la técnica y su tradición hasta la búsqueda de nuevas formas de representación y nuevas perspectivas creativas en sus posibles aplicaciones. En el plano de la cerámica local, se ha tomado contacto con expertos ceramistas locales para su profunda comprensión compartiendo sesiones de trabajo donde nos han proporcionado un conocimiento profundo sobre la técnica. Con este propósito, se ha contado con las horas de prácticas externas llevadas a cabo en el taller de la ceramista Maya Vergel, artista local, donde nos ha permitido conocer la técnica a través de la teoría y la praxis. En resumen, esta fase nos ha permitido proyectar sobre los distintos soportes la exploración gráfica llevada a cabo, traspasando el plano bidimensional, vinculado al diseño, al dibujo y a la ilustración para llegar al plano tridimensional concluyendo con la producción física de los productos que componen la colección.

8. Investigación teórica

Granada, las fuentes y su agua ha sido una fuente constante de inspiración para artistas a lo largo del tiempo como poetas destacados como por ejemplo Federico García Lorca, Antonio Machado, Azorín o Juan Ramón Jiménez, quienes han dedicado parte de su arte a la belleza de sus fuentes, pilares y agua, ya que como destaca Alfredo Leyva (2008) «si existe en Granada un elemento que lo envuelve todo, que le da vida y hace navegar la imaginación de poetas y viajeros románticos es el agua».

Desde la abundante poesía árabe-andaluza hasta los escritores modernistas, encabezados por Francisco Villaespesa, el que cantó a las Fuentes de Granada, y Manuel Machado, el que definió a Granada como “agua oculta que llora”, un turbión de escritores ha alabado las surgencias hídricas de esta ciudad, derramando sobre ellas casi tanta tinta encomiástica, desde fuera, como agua vivificante sale desde las entrañas de su apostura pétreo. En Granada el agua es pie forzado en su paisaje literario. En ello se hermana con Venecia, Brujas y algunas otras ciudades, aunque su relativa cercanía al trópico, con el marchamo desértico de parte de su provincia, le confiere una singularidad bien ensalzada por las culturas usuarias de la escritura que la han habitado, alguna de ellas familiarizada con los oasis y lo que éstos suponen de paradisiaco. (Molinari, 2019, p.13)

Esta inspiración trasciende el ámbito literario y se refleja en diversas disciplinas artísticas como por ejemplo el arte audiovisual, con la obra documental «Aguaespejo granadino» del artista José Val del Omar. O incluso la ilustración y el dibujo con el estudio de la arquitectura hidráulica, como el llevado a cabo por Sarragua Leyva en el libro titulado «Pilares de Granada», este ofrece una visión detallada de los pilares que se encuentra a lo largo de toda la ciudad, acompañado por un breve texto de Luis Quesada.

Otra contribución destacada es la de Antonio Moreno Garrido, cuyas publicaciones sobre el grabado en Granada durante el siglo XVII, tanto en calcografía como en xilografía, ofrecen una visión única de la ciudad en esa época. Especial relevancia tienen los «Libros Plúmbeos» o la «Plataforma de Granada» de Ambrosio Vico, placas de plomo grabadas que funcionan como mapas y se encuentran en el Sacromonte de Granada. Elementos que revisaremos detalladamente más adelante al aproximarnos a las fuentes documentales y de inspiración más próximas relacionadas con nuestro objeto de estudio.

Después de este recorrido contextual, como diría Andrés Molinari (2019) «para ir ascendiendo en el conocimiento y el aprecio del agua y los símbolos enamorados de ella, tomando como ejemplo el paisaje dibujado con piedra, agua y metal sobre Granada y sus contornos» (p.15) nos adentramos en nuestro objeto de estudio: los mascarones del Pilar de Carlos V en Granada, una arquitectura hidráulica que, según Juan Manuel Martín García (1998), «es la más tradicional y a la vez la más olvidada del paisaje urbano de esta ciudad» (p.313). Esta joya arquitectónica, aunque oculta a la mirada del caminante, invita a explorar su historia y analizar la sutileza de los volúmenes que conforman estas máscaras, siendo fuente de inspiración y origen de un proceso creativo.

8.1. Aspectos formales

En un acercamiento a los aspectos formales de nuestro objeto de estudio, los mascarones del Pilar de Carlos V, revisaremos algunos documentos acerca del tema, entre ellos uno de los más importantes *Símbolo y pretexto: Pilar de Carlos V* por el autor Andrés Molinari (2019) en el que nos introduce a la máscara arquitectónica de la arquitectura hidráulica del conjunto monumental y su presencia sobre el mismo. Partiendo en un inicio sobre su entablamento y el concepto que ocupa en lo que denominamos como «pilar». Para ello, Molinari (2019) nos proporciona unas nociones básicas sobre la construcción de los pilares y su finalidad, el porqué de su presencia en el que expone con las siguientes palabras:

Decenas de creaciones humanas, tanto arquitectónicas como escultóricas, han domeñado el agua con los más diversos fines. Aljibes y albercas para acumular el agua, acequias y acueductos para conducirla y llevarla de un sitio a otro, abrevaderos para que beban los animales, norias y pozos para llegar hasta las capas freáticas y subir su tesoro a la superficie, presas, molinos y algunos artilugios más, casi todos ellos agrarios, rústicos o campestres. (Molinari, 2019, p.73)

El Pilar de Carlos V es un pilar adosado, conocido también como abrevadero por su tipología y su función principal es proporcionar agua al ganado. Aunque, debido a sus características formales, simbólicas, geográficas e históricas, el Pilar de Carlos V se presentaba más que un simple abrevadero de caballos.

El pilar es símbolo del poder que derrama sobre el pueblo: el dadivoso muestra la jarra en alto y deja caer su bien sobre la mesa que es la masa que yace en la parte baja. Para dejar esto patente el segmento vertical, donde se refleja el poderío y la pujanza del poderoso, aquel lugar del que emana lo bueno, que es el agua, se adorna con estatuas y se certifica con escudos, señoriales o reales, figuras ambas que aluden a las virtudes del mandatario. (Molinari, 2019, p.99)

A nivel formal, este pilar adosado presenta una prominente fachada de arenisca se compone de un gran muro frontal que tenía una función clara y es que como señala Nuria Martínez Jiménez (2020) «la fuente serviría como muro de contención de una nueva plaza ubicada delante de la Puerta de la Justicia» (p.73). En este sentido, como marca Molinari, «porque otra de las características del pilar es su querencia muraria. Son edificios de piedra y otros materiales, creados para el agua y adosados a una pared o a un monumento que es su paisaje de fondo» (Molinari, 2019, p.97). Además, es tal su monumentalidad que pasaría como desaparecido esa «querencia muraria» ya que de acuerdo con las palabras de Molinari:

Con este Pilar se acicalaba el balate creado por el terraplén de acceso a la Puerta de la Justicia creando un muro de contención vertical pero tan disimulado por el nuevo aderezo escultórico que pasaría casi desapercibido para el viandante apresurado, más atento al ornato tallado que a su función de muro retenedor de una parata inclinada. (p.130)

En cuanto a su estructura, el pilar se compone de una estructura básica que se comporta como patrón para el resto de los pilares y con ello se recogen los siguientes datos:

El pilar consta de dos partes claramente diferenciadas: El pilón y el frontis. El pilón, pila o vaso es el elemento bajo, que se apoya directamente en el suelo o, en todo caso, sobre un escabel de obra. Suele ser un cajón pétreo en el que se recoge el agua y a veces se estanca durante un tiempo, para poder surtirse de ella sin tener que esperar a que los caños llenen los cubos. [...] El frontis o frontal es la lápida o el conjunto escultórico tallado en piedra que va colocado sobre el borde interior de la pila y pegado a la pared. Su centro, otros puntos señeros o sus mascarones van horadados y en el agujero van encajados los caños, casi siempre metálicos, por los que sale el agua. (Molinari, 2019, p.102)

En este caso, presentamos un aspecto común entre todos ellos, pero si es cierto que se presentan otros patrones y otros elementos que los hacen claramente diferenciados en la tipología de ciertos pilares. Este sería el caso del pilar granadino, y es que su forma lo hace destacar de los demás pilares. El pilar granadino talla las paredes exteriores de su pila en su conocido «pecho paloma», es decir, «cada saliente del borde completa su aspecto de balconcillo macizo mediante su correspondencia abajo con una pieza ancha y urceolada, con cierto aspecto de pecho de paloma pero poco elegante en este parecido» (Molinari, 2019, p.259). Aunque existen otras muchas que lo hacen reconocibles, pero si hablamos del más destacado sería de este. Y por supuesto, otro elemento característico común que aúna a todos ellos es el material, los pilares granadinos suelen estar tallados en piedra gris de Sierra Elvira, un mármol extraído de las canteras de Sierra Elvira, en las proximidades de la ciudad.

Para continuar, volviendo a su estructura, analizaremos brevemente la estructura que compone el Pilar de Carlos V. En un nivel superior, podemos observar que el pilar se encuentra adosado a una fachada, que a la vez se encuentra fragmentada o dividida por seis pilastras dóricas adosadas y entre ellas, en sus vanos se encuentran cuatro tondos distribuidos en los vanos más externos, dejando el vano central libre para la ornamentación de la parte central superior del pilar. Estos tondos son un bajorrelieve de las en las que se encuentran representados varias escenas mitológicas. Algunas de las escenas recopiladas por Martínez (2020) serían: «Hércules matando a la Hidra, Los hermanos Frixo y Hele sobre el velloncio, Dafne perseguida por Apolo y Alejandro Magno sobre el Búfalo» (p.74). Todo su conjunto se encuentra recogido en el carácter extenso de la gran fachada y coronado por una cornisa corrida (Martínez, 2020).

En un nivel inferior, sobre la fachada, encontraríamos el conjunto en piedra de Sierra Elvira, reconocido por su estructura de mármol. En lo que Molinari (2019) expone sus dos partes fundamentales a modo de recordatorio y añade a esto:

El pilón o abrevadero sigue la norma de adoptar la forma rectangular, en este caso muy alargada, por su condición de abrevadero. El frontis es de forma triangular y, como también suele ser habitual, acumula prácticamente toda la carga simbólica y decorativa del conjunto. (p.256)

De esta forma, en su base, el pilón se muestra con una presentación amplia y panorámica, donde encontramos la pila de la fuente con unos entrantes y salientes en formato rectangular que adornan la pared del mismo rematando sus perfiles laterales de una manera elegante, con ese característico «pecho paloma» granadino. Y en una parte superior, el frontis se encuentra dividido en tres cuerpos superpuestos que, a modo de pirámide, presenta una base más ancha y se va estrechando a medida que se alza en altura. En su base, cuatro pedestales dividen la gran franja horizontal que componen este cuerpo, dando como resultado tres grandes vanos, donde se encuentran distribuidos los destacados mascarones que vierten agua al pilar a través de sus caños. En sus extremos, añade Martínez (2020) que «en los pedestales se apoyan dos putti sosteniendo caracolas y campean las armas del II Conde de Tendilla» (p.74). Y en los pedestales más céntricos luce el emblema de Granada con su representación en ramos de granado. En su cúspide, a modo de remate nos encontramos como menciona detalladamente Martínez (2020):

Se halla un frontón curvo con las armas de Carlos V, flanqueado por dos putti que sostienen delfines y coronado por un querubín. En la parte central del segundo cuerpo se halla la cartela con la inscripción: IMPERATORI CAESARI KAROLO QVINTO HISPANIARVM REGI ubicada entre dos plintos: uno de ellos presenta el emblema del Plus Ultra; el otro, las aspas de la casa Borgoña. En los extremos se despliegan los dos roleos. (p.74)

De esta manera, la colocación y distribución de todas sus partes en su conjunto presenta un gran majestuosismo que logra captar la atención de todos los viandantes. Aunque si hay un elemento que logra conseguir toda la atención de este conjunto son los tres mascarones hidróbolos. Y es que es clara su exaltación que en palabras de un poeta recogidas previamente por Molinari (2019) ya contaban a modo de confesión este protagonismo:

Son los mascarones los que me llaman la atención, no los ángeles en su desnudez, los delfines ahogados de aire, las columnas de Hércules, las águilas bicéfalas, las inscripciones antiguas. Son las tres figuras inspiradas en rostros envejecidos, su vigilancia de cejas encorvadas, los extraños huecos de sus miradas vacías, los cabellos ocupados de uvas, los suplicantes lazos de flores, el doloroso murmullo del trigo. Me pierdo en la hipnosis de sus rasgos allí condenados, ocultos en tempestad de lienzo, grilletes de piedra, espinas de caños, voces que vuelan en estrofas de agua ... hocicos de caballos que buscan saciar la eterna sed del desterrado en los tres ríos de Granada: Genil, Darro y Dauro. (p.268)

Los tres mascarones se tratan de un trío de relieves esculpidos en piedra gris de Sierra Elvira, camuflados en el conjunto del pilar por el uso del mismo material. Entre ellos, se mantiene un equilibrio ya que mantienen una composición y una estructura similar, dejando en armonía en el conjunto monumental, pero sin llegar a la repetición, lo cual lo hace aún más llamativo, único y bello. En cuanto a su representación, Molinari (2019) documenta que «los tres representan rostros masculinos, provecos, barbudos, con el pelo cubierto, e incluso transformado, en vegetales» (p.268). Y en cuanto a su estilo, este se parece apartar del clasicismo y optar por algo más libre, ya que no busca la representación o exaltación de lo «bello» si no la «fealdad», pues «renuncian a la belleza en sí misma, fría y distante, que suele definir las pautas clásicas, para escorarse hacia los sentimientos, afectos y otras

emociones creadas en el espectador mediante sus gestos, rictus, edades y atuendos» (Molinari, 2019, p.269).

En cuanto a su presencia, podemos observar cómo se componen cada uno de ellos a través de sus características diferencias. El primer mascarón en el lateral izquierdo, con un rostro sereno muestra sobre su cabeza calva dos haces o gavillas de vegetales espigados en simetría a ambos lados, dejando ver las orejas. Ambas haces van atados por su mitad con una cinta ancha de tela, que se muestra algo arrugada, con cabos sueltos y ondulados. En ellos se recoge y empaqueta un manojo de doce espigas hacia arriba y otras pocas hacia abajo. La procedencia de las espigas de estas haces podría ser trigo (Molinari, 2019, p.273). El segundo mascarón en el centro, con un rostro de resignación presenta sobre su cabeza flores a modo de «huerto-jardín» colocado en disposición de turbante o tocado, apretado en la frente y abierto hacia los lados, dejando ver sus orejas. Además de flores también podemos observar frutillos y manojos de habas o vainas (Molinari, 2019, p.275). En el tercer mascarón en el lateral derecho, con un rostro de enfado muestra sobre su cabeza vid, comprendido por racimos de uvas y varias hojas de parra, propias de su ramaje, dejando ver al mismo tiempo los sarmientos que servían como enlace entre los diversos ramos (Molinari, 2019, p.276).

La presencia de estos mascarones dentro del conjunto de piedra es meramente decorativa, aunque aún en día es complejo hablar de una función clara sobre los mismos como se puede apreciar en el siguiente fragmento, aunque posteriormente veremos algunos acercamientos a sus posibles significados:

Por supuesto la función de estos tres mascarones en este Pilar es la meramente decorativa. Pero siempre queda un mínimo resquicio para ir más allá. Porque el mascarón ha sido utilizado por muchas culturas antiguas relacionándolo, por ejemplo, con la magia. Se dice que su fealdad espantaba a los malos espíritus, que los mascarones en las proas de los barcos los protegían de las furias del mar, incluso autores como J. Carcopino afirman que, hasta el siglo V, los mascarones mantenían un valor apotropaico, sobre todo para los soldados. (Molinari, 2019, p.269)

8.2. Ámbito geográfico e histórico

El Pilar de Carlos V, también conocido anteriormente como el Pilar de las Cornetas, fue diseñado por Pedro Machuca y elaborado por Niccolò da Corte entre 1545 y 1548 por encargo del Conde de Tendilla en apoyo a la corona del Emperador de Carlos V, como figura en el texto de Molinari (2019) «Padre e hijo realizaron una importante labor de apoyo a Carlos y se ayudaron del genio de Pedro Machuca para dejar grandiosas improntas imperiales en la ciudad palatina que gobernaban» (p.130).

El Pilar de Carlos V, pasó a ser un monumento y un documento sobre la figura del Emperador. Y el reflejo de su figura se vio representada en múltiples ocasiones en varias partes del mundo con la elevación de monumentos en alabanza a su persona como si de un dios se tratase para ellos, ya que a lo largo de todo este tiempo «otros muchos monumentos fueron diseñados, costeados y erigidos por hombres que deseaban con ellos

elegir una graciosa y permanente alabanza a sus dioses, y también esperando la respuesta con que éstos les premiarían en la otra vida» (Molinari, 2019, p.112).

Su resultado dio lugar a un gran conjunto monumental de piedra gris de Sierra Elvira que se encuentra ubicado en la Calle Real de La Alhambra, en el Bosque de la Alhambra bajo la Puerta de la Justicia adosado al muro que da acceso a la propia Alhambra. Los accesos hacia el Pilar son varios, aunque el más frecuentado sería por la Puerta de las Granadas utilizando la vía de la izquierda, un camino de tierra con una característica cuesta inclinada con vistas a los muros occidentales de la Alcazaba. O por la vía de la derecha, actualmente asfaltada que desemboca frente la Puerta de la Justicia a la altura de la fuente del Tomate. También, otro acceso sería saliendo del recinto de la Alhambra por la Puerta de la Justicia (Molinari, 2019, p.207).

El Pilar está enclavado en un espacio de enorme atractivo visual, gracias a un conjunto edilicio y forestal de innegable cariz escenográfico, formado por el propio Pilar, el cubo semicilíndrico de defensa, que se arrima a uno de sus lados, y detrás la majestuosa Torre de la Justicia que, junto a los cipreses actuales que asoman aquí y allá, hacen de telón de fondo de esta escenografía. La riqueza formal y el aprecio visual se basan, sobre todo, en los volúmenes escalonados, las luces y las sombras a lo largo del día, el amplio radio para el paseo del observador, el contraste cromático que ofrecen los diferentes tipos de roca, la aparición fragmentaria de la arquitectura entre la arboleda y en decenas de detalles más. La curvatura, en planta, del torreón defensivo queda espejeada, y en parte deformada, por los dos arcos consecutivos de la Puerta-Torre de la Justicia; frente a su verticalidad ciclópea y a la de sus cipreses cortesanos se amaga la horizontalidad, perpendicular a ellas, del propio Pilar y la curva elegante y suave, pero marcial y extrovertida hacia el sur, del cubo defensivo, que además aporta el aspecto de ruina, tan romántico y apreciado por los viajeros de antaño. De esta forma lo nazarí, lo renacentista y lo romántico resumen en poco trecho los tres tópicos que tanta tinta han hecho correr sobre la Alhambra. (Molinari, 2019, p.208)

8.3. Aspectos simbólicos

En cuanto a los aspectos simbólicos del Pilar de Carlos V, nos vamos a centrar en la iconografía de mascarones, nuestro objeto de estudio. Ya que si revisáramos la simbología de cada uno de los elementos que componen el conjunto monumental tomaría un largo y extenso recorrido que no ayudaría a la hora de focalizar nuestro acercamiento hacia el punto de origen de este proyecto.

Tres son los mascarones que forman parte del conjunto del Pilar de Carlos V. Número que se ha repetido innumerables veces a lo largo de la historia, como expone Molinari (2019):

El número tres es uno de los de mayor riqueza simbólica. Personajes reunidos en tríos protagonizan dogmas, leyendas, conjuntos decorativos, etc. desde los tríos de dioses de todas las religiones, incluida la Trinidad cristiana y la tríada capitolina, hasta los Magos de Oriente que pronto fueron especificados como Tres Reyes Magos, pasando por la respuesta de Edipo a la esfinge sobre las tres edades del hombre, las tres carabelas de Colón, Los

Tres Mosqueteros, (que eran cuatro), tres continentes conocidos al final de la Edad Media, las tres Gracias, el triduo pascual de la iglesia católica, con sus tres Oficios de Tinieblas, cada uno compuesto por tres salmos y tres lecturas, etc. (p.271)

El mascarón tiene su origen en la máscara teatral grecorromana, cuyas bocas se mantenían abiertas para permitir escuchar las interpretaciones de los actores. En el caso del Pilar de Carlo V, las bocas se mantienen abiertas, pero aquí su función es la de verter agua. La función cambia, pero el simbolismo de las máscaras no se elimina, simplemente se adapta a un nuevo contexto. No obstante, el concepto de máscara también se encuentra asociado al concepto de carnaval. Por lo que de acuerdo con Molinari (2019) se podría interpretar que estos tres mascarones representan tres personajes de tercera edad disfrazados en señal de mofa, con adornos autóctonos, para una denominada «mascarada» (p.270). O incluso una ofrenda al dios de la vendimia, pues como se confirma «mascarones coronados de vides, flores y espigas bien granadas, como se suele representar al dios de la vendimia, el éxtasis vital y la satisfacción» (Molinari, 2019, 262).

Pero, si algo se ha repetido innumerables veces sobre la simbología de estos tres mascarones es que representan los ríos de Granada: Darro, Beiro y Genil, interpretados también como las estaciones de Verano, Primavera y Otoño, correspondiendo a las tres estaciones productivas. Estas representaciones incluyen elementos como espigas, flores y frutas (uvas) (Águila, 2003, p.66). Pues como ya vimos en el punto anterior y como también señala Nuria Martínez (2020) citando al autor Ferreti:

... estas fuentes tenían un fuerte carácter ejemplarizante, que se integraba a la perfección en los ingresos triunfales de los Austrias, puesto que en ellas se encuentran elementos simbólicos y alegorías destinadas a ensalzar la identidad de la ciudad anfitriona (de ahí la presencia de símbolos autóctonos o de mitos fundacionales) y la de los propios monarcas, asociados a la mitología grecorromana. (p.71)

En este caso, reconocibles por la adición de elementos autóctonos sobre las cabezas de estos mascarones, que a modo de metamorfosis transforman su pelo en objetos simbólicos (Molinari, 2019, p.283). De este modo, la presencia de símbolos autóctonos, reconocibles a través de su «tocado vegetal», hace que podamos asociar estos elementos a las estaciones más productivas del año o a los ríos propios de la ciudad de Granada. Pues como podemos observar, la iconografía de estos mascarones «se escoran algo más hacia la metamorfosis de sus cabellos en espigas, ramos de flores y tallos de vid, que en una simple colocación de un herbario sobre su pelo» (Molinari, 2019, p.284).

Por un lado, la vinculación a los ríos se encuentra atribuida principalmente por la barba como elemento simbólico vinculado con los ríos, representado a través de las ondas de su barba. Y representan en este caso los ríos que tienen más proximidad a la ciudad de Granada: Genil, Darro y Beiro. Estos se encuentran representados, al igual que su distribución en el ámbito geográfico, de la siguiente manera según data Molinari (2019) «de Oeste a Este, como en el propio Pilar, serían: el de nuestra izquierda sería el Beiro, el central el Darro y el de nuestra derecha el Genil» (p.290). Aunque es cierto

que en sus representaciones no hay ningún elemento que los haga diferenciarse entre sí, ni por sus caños ni por otros detalles que nos permitan acercarnos a las intenciones del escultor (Molinari, 2019, p.290). Pero, si hablamos de representar los ríos más próximos a la ciudad y con ello los más importante para su desarrollo, estos serían cuatro: Beiro, Darro, Genil y Monachil. Lo cual estaríamos dejando de lado el río Monachil, con fuerte carácter para Granada y su reflejo no se ve representado en este conjunto monumental (Delgado, 2020).

Por otro lado, la vinculación de las estaciones más productivas del año se encuentra atribuido esencialmente por sus «tocados vegetales». Y se encuentran representados, de la siguiente manera, aunque no de una forma lógica, ya que «la secuencia de los adornos vegetales no coincide con las estaciones pues espigas, flores y vides corresponderían a verano, primavera y otoño» (Delgado, 2020). Pero sí hablamos de las estaciones más productivas del año en la ciudad de Granada, es necesario mencionar el invierno, cuando esta se trata de la estación más importante para la ciudad y esta no aparece tampoco representada en la simbología del Pilar. Pues desde el razonamiento de Molinari (2019):

... es precisamente el invierno una de las estaciones más 'productivas' del año, gracias a Sierra Nevada, que no sólo daba la nieve de los 'Neveros' para cuando hiciese falta, sino que esa nieve es la 'semilla' para el agua de los ríos que bajan a la vega y, por tanto, para que a éste y otros pilares nunca les falte la esencia hídrica que les da sentido. (p.286)

A lo que se le añade un contrapunto en su representación pues como bien sabemos «tradicionalmente las estaciones del año suelen estar representadas por figuras femeninas y no por viejos barbudos» (Delgado, 2020) lo que hace que descifrar la simbología de estos mascarones sea un reto para el espectador pues aparecen varias controversias que dificultan su lectura, lo que hace que actualmente su simbología sea cuestionada a través de los detalles de su construcción.

Figura 2

Mascarones del Pilar de Carlos V.



Olivares, Patricia., 2022. Fotografía.

9. Investigación práctica

9.1. Fase 1. Recopilación de información

En esta fase inicial, se ha realizado un acercamiento al objeto de estudio mediante un análisis profundo y la recopilación de información. Para ello, utilizamos diversas fuentes, como la documentación bibliográfica, las imágenes y las representaciones visuales relacionadas con el tema. Este análisis nos proporcionará una visión de cómo ha sido abordado el tema a lo largo del tiempo, tanto en términos teóricos como estético-plásticos, enriqueciendo así el conocimiento sobre el objeto de estudio. Esto servirá de base y precedente para el inicio y desarrollo de este proyecto.

En esta revisión, debemos destacar algunos ejemplares clave que nos han hecho examinar la máscara arquitectónica en detalle y en su conjunto. Entre ellos, el documento bibliográfico «El Pilar de Carlos V: Símbolo y pretexto» de Andrés Molinari, que ofrece un análisis desde lo formal hasta lo simbólico. Además de las fuentes académicas, también hemos explorado la influencia de artistas locales que han sido estéticamente impactados por estas máscaras arquitectónicas, generando obras que reflejan una profunda conexión entre la máscara, el agua y la ciudad de Granada.

Un ejemplo destacable es la obra documental *Aguaespejo granadino*² del artista José Val del Omar, que muestra esta fascinación a través de la creación audiovisual, reproduciendo y representando en detalle los elementos esenciales de la ciudad, como el agua, sus fuentes y pilares. En esta obra, la máscara arquitectónica toma un protagonismo especial en varios fragmentos como podemos ver en la Figura 3 y Figura 4, asumiendo un carácter central.

Figura 3

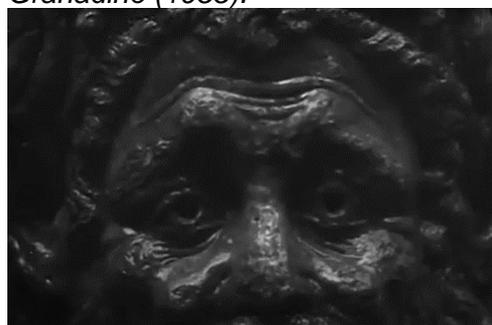
Fragmento de Aguaespejo Granadino (1955).



Youtube. 2019. Fragmento de vídeo.

Figura 4

Fragmento de Aguaespejo Granadino (1955).



Youtube. 2019. Fragmento de vídeo.

² De Arte Reina Sofía, M. N. C. (2010). *Desbordamiento de Val del Omar*. http://books.google.ie/books?id=Q9ArcMUbaBwC&q=Aguaespejo+granadino+del+artista+Jos%C3%A9+Val+del+Omar,&dq=Aguaespejo+granadino+del+artista+Jos%C3%A9+Val+del+Omar,&hl=&cd=3&source=gb_s_api

Otro ejemplo es el cartel anunciador del *Granada Paradiso Festival de Cine Mudo y Cine Clásico*³ de 2018 por el diseñador granadino PerroRaro, donde la figura del mascarón es el elemento central y principal del cartel. Estos ejemplos demuestran cómo la máscara arquitectónica ha sido reinterpretada y valorizada en diferentes contextos artísticos, aportando una perspectiva contemporánea y creativa a elementos tradicionales de Granada.

Estas máscaras también han sido reproducidas en diversas publicaciones, como en el libro de Sarragua Leyva titulado *Pilares de Granada*⁴. En esta obra, los mascarones y su conjunto son representados con un tratamiento fiel, que permite ilustrar detalladamente los textos descriptivos de Luis Quesada sobre el propio pilar. Las revisiones de estas representaciones son múltiples y podemos encontrar estos dibujos más descriptivos en varios archivos, como en la colección de dibujos de la Alhambra⁵, ejemplificada por la «Lámina 9. Pilar de Carlos V» (Figura 5) del dibujante Joan Josep Vidal Martí. Esta lámina es digna del estudio profundo y detallado, está cargada de pura complejidad en su representación. Sirve como un documento de estudio y reproducción destinado a la ilustración y representación visual de los detalles más minuciosos del Pilar de Carlos V. El tratamiento estético-plástico es meramente documental, digno de ilustradores científicos. Este tratamiento se ha expandido en todos los documentos donde figura con la intención de mostrar fielmente lo que los textos exponen sobre el objeto de estudio.

Figura 5

Lámina 9. Pilar de Carlos V.



Patronato de la Alhambra y Generalife. 2009. Fotografía.

³ Canal UGR. (s.f.) *GRANADA PARADISO 2018. Festival de cine mudo y cine clásico*. <https://canal.ugr.es/convocatoria/granada-paradiso-2018-festival-de-cine-mudo-y-cine-clasico/>

⁴ Sarragua Leyva, C., Gallego Morell, A., & Quesada, L. (1985). *Pilares de Granada*. Granada: Universidad de Granada.

⁵ Patronato de la Alhambra y Generalife. (s.f.). *Recursos de Investigación de la Alhambra. Colección de dibujos*. <https://www.alhambra-patronato.es/ria/handle/10514/19>

En este ámbito, desde la perspectiva de la ilustración y de la representación visual de documentos, en términos locales debemos destacar la *Plataforma de Granada*⁶ del autor Ambrosio Vico, de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, que acompaña los textos de Justino Antolínez en la *Historia eclesiástica de Granada*. En esta ilustración, podemos ver la cartografía de la ciudad de Granada a finales del siglo XVI, representada a modo de mapa. Sin embargo, la importancia de la representación era puramente simbólica, tratando de representar un territorio sagrado, encasillado en la documentación de sus textos, pues «la *Plataforma* de Vico transmitía, en suma, la imagen confortadora de una ciudad piadosa, exorcizada de sus demonios islámicos: si su grado de exactitud y su utilidad como herramienta urbana dejaban mucho que desear, triunfaban en cambio los valores simbólicos» (Instituto de Estadística y Cartografía de Andalucía [IECA], 2023). La imagen está construida por dos grandes placas de plomo grabadas, y tanto éstas como sus reproducciones se encuentran en el Sacromonte de Granada. En este caso, la calcografía servía como medio de representación e ilustración de los textos, actuando como sistemas de reproducción de documentos bibliográficos.

En esta revisión, también cabe destacar brevemente la contribución de Antonio Moreno Garrido, cuyas publicaciones sobre el grabado en Granada durante el siglo XVII, tanto en calcografía como en xilografía⁷ ofrecen una visión única de la ciudad en esa época. Su trabajo proporciona un contexto valioso y una comprensión más profunda de la evolución de las técnicas de reproducción y su impacto en la documentación visual de los elementos arquitectónicos y culturales de Granada.

A lo largo de este análisis, observamos cómo el medio de representación y reproducción estaba estrechamente vinculado al ámbito de la ilustración, destinado principalmente a publicaciones. Destacando especialmente la calcografía y sus métodos de reproducción, nos acercamos a la siguiente fase, recopilando previamente documentación fotográfica sobre el objeto y realizando un análisis detallado desde su proximidad.

9.2. Fase 2. Construcción de imágenes

En esta segunda fase, el enfoque se ha dirigido hacia la construcción de imágenes a partir de la investigación previa y el análisis del objeto de estudio mediante la documentación fotográfica. Partiendo de las capturas fotográficas de las máscaras grotescas del Pilar de Carlos V, se ha emprendido un esfuerzo por capturar la esencia y la complejidad de estos elementos escultóricos a través del dibujo.

⁶ Instituto de Estadística y Cartografía de Andalucía. (7 de noviembre de 2023). *Cartografía urbana de Andalucía: Granada 1600*. Junta de Andalucía. <https://ws089.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/blog/2023/11/cartografia-urbana-de-andalucia-granada-1600/>

⁷ Moreno Garrido, A. (1976). *El grabado en Granada durante el siglo XVII*. Granada: Universidad de Granada.

El proceso ha implicado sumergirse en la volumetría de estos elementos, explorando las relaciones entre luces y sombras para crear una representación visual detallada y fiel. Este enfoque meticuloso ha permitido documentar exhaustivamente las formas y volúmenes de los tres grandes mascarones, tratando cada trazo como un estudio científico en sí mismo. La precisión con la que se ha ilustrado cada detalle ha contribuido a crear una representación con un grado de iconicidad bastante alto, donde cada aspecto del objeto de estudio ha sido minuciosamente analizado y representado a través de un entramado de líneas.

Una vez completado este estudio inicial de volúmenes, se ha dado paso a una fase de interpretación más gráfica. Aquí, se ha buscado un mayor acercamiento y un nuevo enfoque a nivel estético-plástico. Desde la rigidez de la trama y su estructuración hasta la fluidez de la pincelada, se han explorado diferentes técnicas y estilos de representación. Se ha experimentado con la composición de las formas, la jerarquización de los elementos y la integración de una variedad de formas y símbolos propios de la cerámica local.

La composición se ha centrado en cada mascarón con su detalle respectivo, relacionándolos con sus significados estacionales. Se ha prestado especial atención a los detalles que componen estas máscaras arquitectónicas, especialmente las coronaciones de los tres rostros escultóricos. Se ha profundizado en la iconografía de las coronaciones en base a las fuentes documentales, vinculadas con las tres estaciones más productivas: Verano, Primavera y Otoño, presentándose con la producción del trigo, las flores y la vid, pues: «Estos son interpretados por algunos como símbolos de los ríos de Granada: Darro, Beiro y Genil, y otros como el Verano, Primavera y Otoño por tener sus cabezas coronadas con espigas, flores y frutas» (Patronato de la Alhambra y Generalife, s.f.).

Finalmente, se ha concluido con una composición central, donde el objeto de estudio se coloca en el centro como elemento principal y a su alrededor los elementos secundarios, dando como resultado una miscelánea de formas y símbolos que integran el elemento principal en una unión armónica. La jerarquía en su composición no sólo busca resaltar el protagonismo del elemento principal, sino también establecer un diálogo visual con los elementos circundantes, creando una composición compleja llena de elementos que reflejan de alguna manera los aspectos estéticos y culturales tanto del objeto representado como de su entorno, la ciudad de Granada.

Esta reinterpretación en línea modulada se ha convertido en el punto de partida para la aplicación en distintos sistemas de producción. Se ha establecido un nuevo código estético-plástico que unifica las diferentes representaciones, creando una identidad visual cohesiva y distintiva. Este proceso no sólo ha permitido profundizar en la comprensión del objeto de estudio, sino que también ha sentado las bases para su difusión y reconocimiento a través de un lenguaje visual compartido y reconocible.

Figura 6
Construcción de las imágenes.



Olivares, Patricia., 2024. Dibujo digital.

9.3. Fase 3. Aplicación de las imágenes a través de sistemas de producción

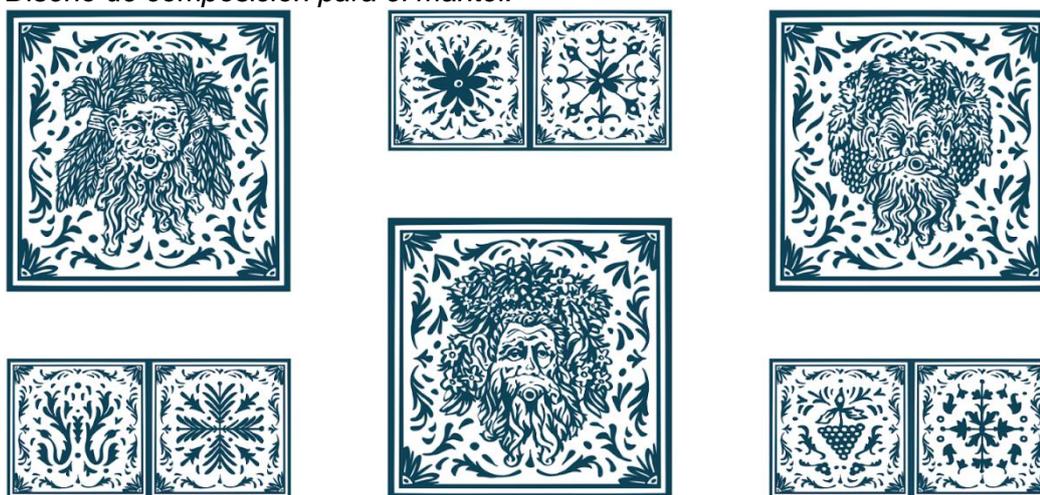
En esta tercera y última fase, nos adentramos en la aplicación de las imágenes a través de diversos sistemas de producción, con el objetivo de crear una colección en torno a los tres mascarones del Pilar de Carlos V. Para ello, se ha realizado una revisión exhaustiva de las distintas aplicaciones posibles, así como de los diversos soportes y materiales, combinando la investigación teórica con la experimentación práctica. Esto nos ha permitido explorar nuevas posibilidades creativas.

9.3.1. El mantel

Una de las aplicaciones de las imágenes a través de los sistemas de producción se ha realizado mediante la experimentación con la técnica de estampación de vinilo textil. Las imágenes de las máscaras arquitectónicas, presentadas en formato de azulejo e inspiradas en la cerámica local, mantienen una composición cuadrada. Esta composición se ha completado con la iconografía de las coronaciones de los tres rostros escultóricos, vinculadas a las tres estaciones más productivas: verano, primavera y otoño, representadas por el trigo, las flores y la vid. De este modo, la composición se ha centrado en cada mascarón y sus detalles estacionales, creando una integración armónica entre el elemento principal y su iconografía (Figura 7).

Figura 7

Diseño de composición para el mantel.



Olivares, Patricia., 2024. Dibujo digital.

El formato elegido para la representación ha sido un mantel, simbolizando la llegada de las producciones estacionales al hogar y su disposición sobre la mesa. Este enfoque no solo resalta la importancia del monumento, sino que también se conecta con la tradición cultural mediante un elemento tradicional como el mantel bordado a mano. La investigación incluye una revisión de la iconografía de la cerámica local identificando los elementos comunes como el trigo, las flores y la vid, coincidiendo así con la iconografía de los propios mascarones. Se han creado tres grandes azulejos inspirados en esta estética, acompañados de dos pequeños azulejos para cada mascarón, destacando sus respectivos detalles e incorporando los trazos característicos de los artesanos cerámicos locales.

Los diseños se han trasladado al vinilo textil para estamparlos en el mantel, imitando la apariencia de los bordados o pinturas de los manteles tradicionales con elementos decorativos. Se han explorado técnicas de la mantelería tradicional, como la vainica y la puntilla de crochet, para proporcionar una estructura visual que separe las partes del formato en grupos verticales, destacando cada mascarón y sus detalles. El orden y la disposición de los mascarones respetan la disposición original del propio pilar.

De este modo, la primera parte de la colección corresponde a la elaboración de un mantel artesanal, combinando técnicas contemporáneas como la estampación de vinilo textil con las labores tradicionales de mantelería.

En cuanto a la elección del material, se ha optado por una tela de algodón, debido a su durabilidad y versatilidad al trabajar tanto con técnicas artesanales como la vainica y la puntilla de crochet, así como técnicas contemporáneas como la estampación de vinilo textil termoadhesivo. Esto permite una mejor hibridación de técnicas sobre un mismo soporte. Finalmente, las distintas aplicaciones se han trabajado desde una gama monocromática en un color azul cobalto, propio de los vidriados de la cerámica local granadina.

9.3.2. Los platos

Otra aplicación se ha llevado a cabo a través de la realización de una serie de platos con el mismo motivo. La imagen se ha adaptado al formato circular de los platos, completando la mayoría del soporte (Figura 8) a modo de *horror vacui*, similar a los platos cerámicos tradicionales (Figura 9). Este proceso incluye la experimentación con la cerámica, colaborando con ceramistas locales expertos y compartiendo sesiones de trabajo durante las prácticas externas en talleres especializados. Al mismo tiempo, se ha investigado sobre la técnica de la cerámica y su influencia en la localidad granadina, utilizando documentos bibliográficos de gran relevancia como *La cerámica en Granada* de Carlos Cano Piedra y José Luis Garzón Cardenete.

Figura 8

Diseño interior de los platos.



Olivares, Patricia., 2024. Dibujo digital.

Figura 9

Platos de cerámica tradicional granadina.



Brownrigg (s.f.) Fotografía.

Utilizando la técnica de modelado por planchas, se formaron los platos, y mediante la técnica del gofrado, se han elaborado los diseños en su interior. Se han creado tres platos, cada uno representando uno de los mascarones del Pilar de Carlos V. Para asegurar la precisión y calidad del diseño final, se ha realizado un *mockup* previo lo que ha permitido estudiar y ajustar su apariencia antes de la producción definitiva (Figura 10).

Figura 10

Mockups platos.



Olivares, Patricia., 2024. Diseño digital.

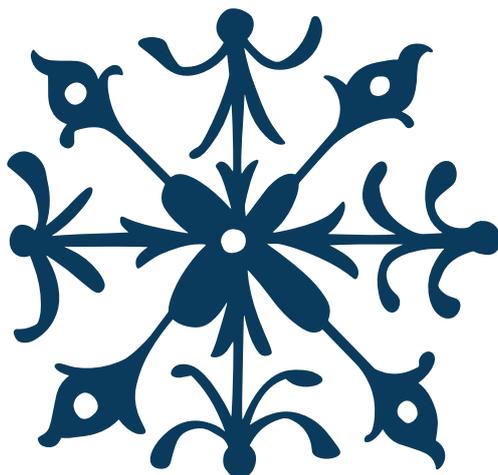
La técnica que ha sido elegida para la ejecución de los platos ha sido la cerámica. Partiendo de un núcleo a modo de molde, se han creado tres réplicas de igual tamaño. Los diseños se han realizado en linóleo, donde las imágenes en relieve se han impreso en la pasta cerámica en dureza de cuero.

Luego, se les ha dado forma y se ha aplicado engobe de azul cobalto, color característico de la cerámica local. Finalmente, se ha limpiado el relieve de la superficie, dejando el color y por tanto, la imagen dentro de los huecos, de modo que esta limpieza hace que salga la propia imagen.

9.3.3. Packaging

Para finalizar, se ha diseñado un *packaging* adecuado para proteger y presentar los elementos de la colección con un sello identificativo de la marca. Este sello funciona a modo logo proporcionando coherencia y sentido a la marca, representando la esencia de esta a través del diseño, véase la Figura 11.

Figura 11
Sello identificativo.



Olivares, Patricia., 2024.
Diseño digital.

Figura 12
Inscripción identificativa.

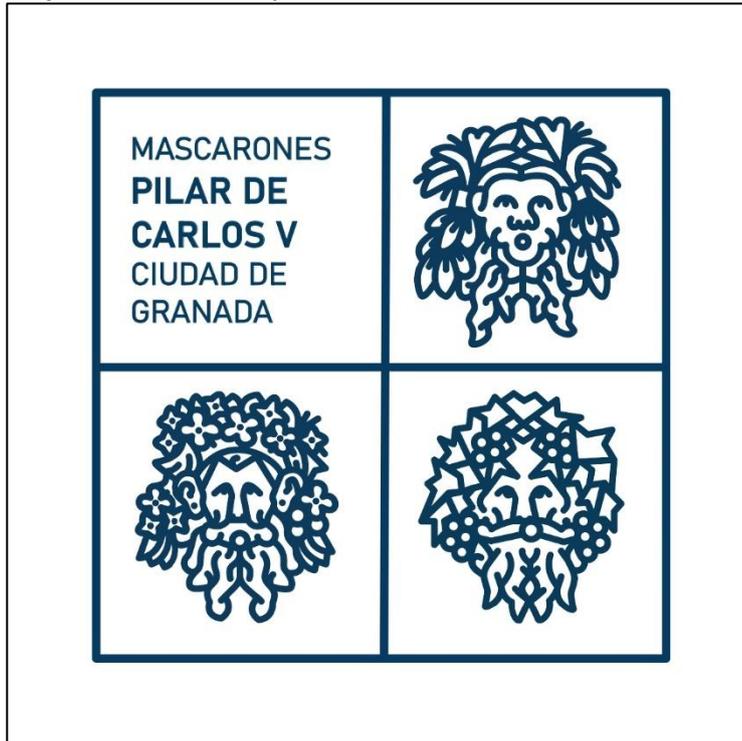


Olivares, Patricia., 2024.
Diseño digital.

En cuanto a los productos que componen la colección, el mantel se ha doblado y recubierto con una cuerda de algodón del mismo tono que la tela y se ha acompañado del sello identificativo de la marca a modo de etiqueta. Mientras que los platos se han colocado cada uno en una talega de tela estampada con la inscripción identificativa de «Mascarón del Pilar de Carlos V. Ciudad de Granada.» (Figura 12) y en su interior un tarjetón informativo. En el tarjetón se incluye por la parte delantera la identidad visual perteneciente a cada mascarón junto con la inscripción identificativa nombrada anteriormente, sirviendo de postal o recordatorio para guardar a modo de ilustración (Figura 13). Y por la parte trasera, una información básica sobre el Pilar de Carlos V y sobre los mascarones y su simbología (Figura 14). Finalmente, todos los productos se incluirán en una caja de madera de color blanco, con el sello de la marca.

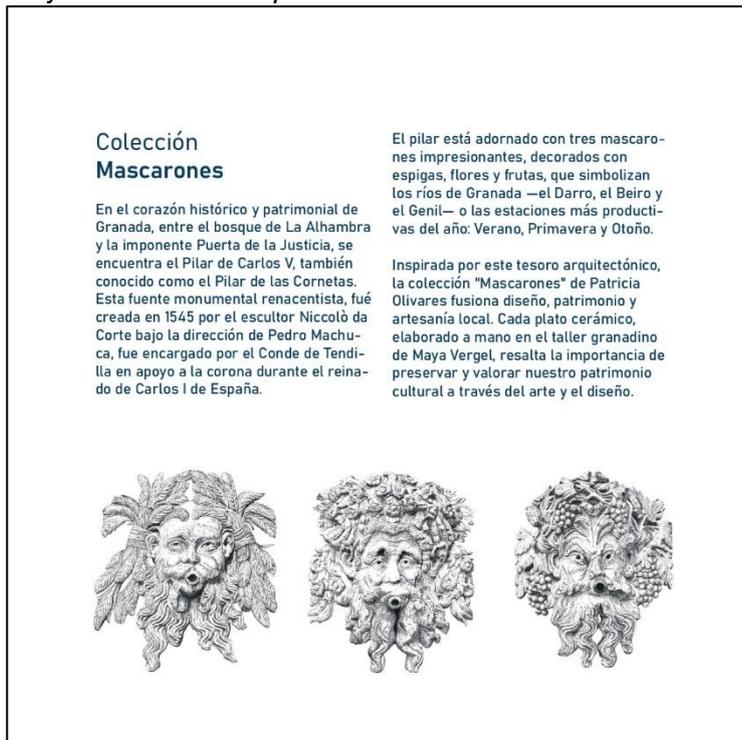
De este modo, la colección no solo ha profundizado en la comprensión y representación del objeto de estudio, sino que también ha sentado las bases para su difusión y reconocimiento a través de un lenguaje visual compartido y reconocible.

Figura 13
Tarjetón informativo parte delantera.



Olivares, Patricia., 2024. Diseño digital.

Figura 14
Tarjetón informativo parte trasera.



Olivares, Patricia., 2024. Diseño digital.

10. Concepto o prototipo

10.1. Idea y primeros dibujos

El proyecto se inicia con el estudio detallado de la máscara arquitectónica del Pilar de Carlos V, explorando su riqueza cultural y artística desde una perspectiva cercana. Comenzamos con un análisis minucioso de un entramado de líneas, que nos sirve de base para comprender los volúmenes y transformar esta información en diversas técnicas, incluyendo el grabado, con la elaboración de matrices detalladas y precisas mediante gubias y buriles (Figura 15).

Figura 15

Estampaciones de los mascarones del Pilar de Carlos V en linografía.



Olivares, Patricia., 2022. Estampas en linografía.

Posteriormente, el diseño se ha orientado hacia una interpretación más contemporánea de la máscara del Pilar de Carlos V, capaz de fusionarse con la cerámica local a través de su estética. Simplificando los volúmenes para lograr una visión más refrescante y contemporánea, incorporando elementos vegetales característicos de la cerámica local granadina y manteniendo los colores predominantes de esta cerámica: blanco y azul cobalto. Esto ha dado lugar a múltiples aplicaciones, ampliando los caminos de proyección.

Otra línea de proyección se ha centrado en crear una identidad visual que mantenga la esencia de estas máscaras a través de la sencillez de sus formas, convirtiéndolas en símbolos representativos de la identidad de Granada. Este enfoque busca resaltar la singularidad y belleza de estos elementos mediante el dibujo y el diseño gráfico, inspirando orgullo y conexión con la historia y cultura locales (Figura 16, 17, 18 y 19).

Figura 16
Construcción de la identidad visual.



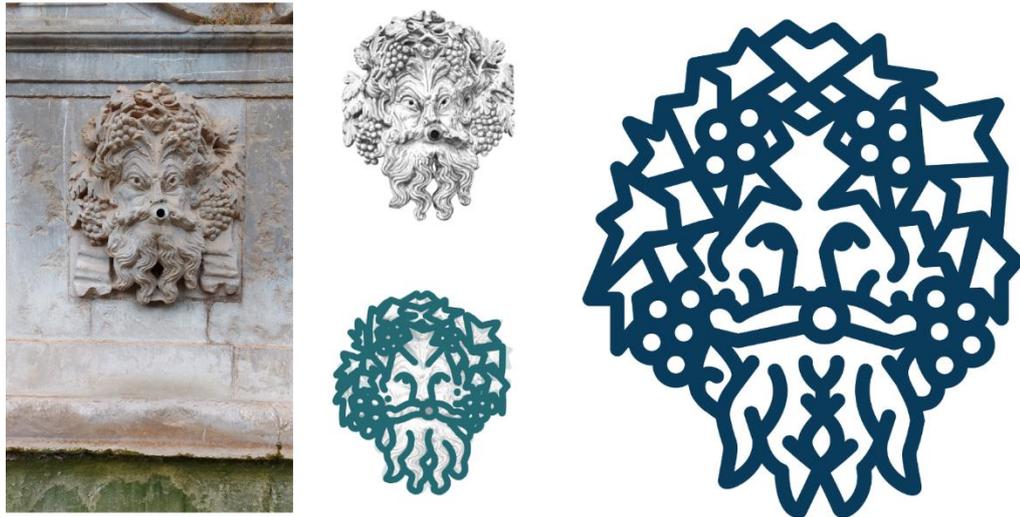
Olivares, Patricia., 2024. Dibujo digital.

Figura 17
Construcción de la identidad visual.



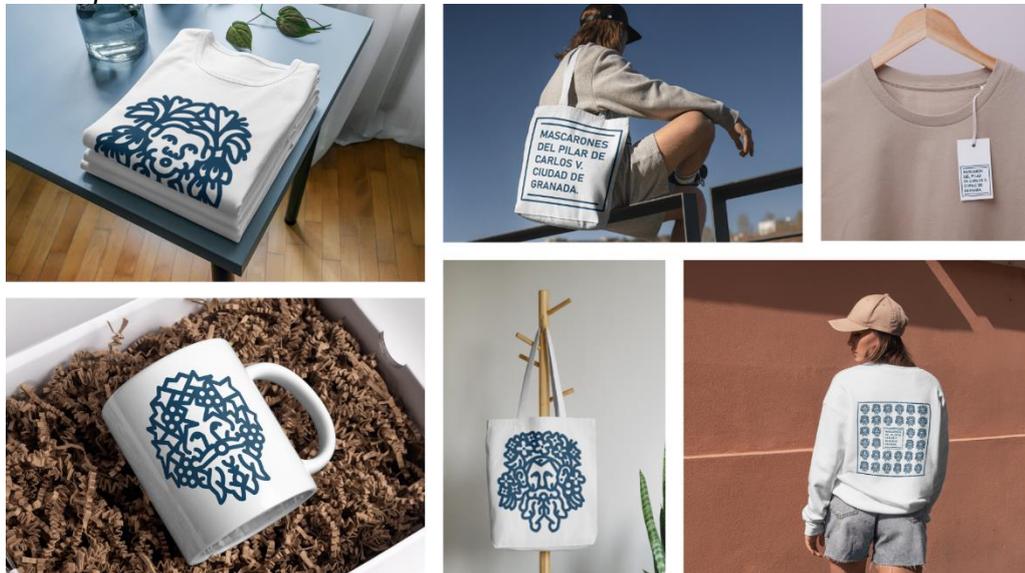
Olivares, Patricia., 2024. Dibujo digital.

Figura 18
Construcción de la identidad visual.



Olivares, Patricia., 2024. Dibujo digital.

Figura 19
Mockups de la identidad visual.



Olivares, Patricia., 2024. Mockups.

Durante este proceso gráfico, se ha explorado las posibilidades de transformación estética de estos mascarones y las diversas proyecciones que ofrecen. Se ha mantenido una línea que incluye elementos de la cerámica local como un homenaje a su origen, y se ha explorado nuevas formas de proyección mediante la aplicación de las imágenes resultantes en distintos sistemas de producción, considerando el soporte, formato, técnica y el diálogo con la propia imagen.

10.2. Prospección sobre la aplicación de la imagen en los sistemas de producción

En esta parte, se ha explorado la simbología vinculada con las estaciones más productivas del año, considerándolas como ofrendas espirituales a los dioses y proveedoras de los alimentos que llegan a nuestras mesas. Se ha investigado sobre la artesanía y los productos seriados que se utilizan en el hogar, particularmente aquellos destinados a la mesa. Entre los seleccionados se encuentran el mantel y los platos, que sirven como formatos y soportes para esta simbología, convirtiéndose en contenedores de historias.

El mantel, como producto artesanal, ofrece la oportunidad de proyectar elementos decorativos de gran riqueza visual. Se trata de un producto elaborado minuciosamente, donde la mano y la vista se unen en una labor de costura de gran atractivo visual. Se emplean técnicas como la puntilla y la vainica, rescatadas para la construcción del mantel, donde cada detalle se cuida con esmero.

Los platos cerámicos, también artesanales y típicos de la cerámica local, son productos cotidianos que comparten nuestro almuerzo y decoran nuestros hogares. Estos objetos, elaborados con esfuerzo y destreza, tienen una utilidad práctica pero también decorativa. Su complejidad y riqueza visual los hacen dignos de ser expuestos, manteniendo así su carácter decorativo.

La proyección se centra en la creación de una colección compuesta por un mantel y tres platos inspirados en los mascarones del Pilar de Carlos V y el patrimonio local, con un guiño a la preciada cerámica regional. Se estudia el *packaging* como una nueva forma de presentación de estos elementos tradicionales, buscando un enfoque más contemporáneo e innovador en su presentación. Además, se fusionan estos productos artesanales con técnicas contemporáneas, manteniendo un diálogo entre el pasado y el presente, entre la tradición y la innovación.

A continuación, se muestran algunos de los/as referentes más destacados/as que han influenciado e inspirado este proyecto durante el proceso creativo.

- **Asis Percales**

Asis Percales es un artista granadino dedicado a la ilustración y al dibujo. Su obra es conocida por incorporar elementos de la cultura popular de su región natal en sus proyectos. El enfoque artístico de sus piezas se encuentra influenciado por el mundo del tatuaje, el circo, la iconografía religiosa, la publicidad, el cómic y la cumbia. Percales se distingue por una estética marcada por lo grotesco y lo bizarro, en la que explora y redefine de forma original la identidad cultural de Granada.

Asis Percales ha sido entrevistado en varias ocasiones, destacándose por su perspectiva única sobre el arte grotesco y bizarro. En una entrevista con Elemental, menciona: «Lo grotesco y lo bizarro, aunque no sean agradables al gran público, tienen una gran fuerza visual» (Von, 2020). Esta visión refleja su interés por lo que no es convencionalmente estético, pero que posee un impacto visual poderoso.

En la misma entrevista, Percales habla sobre su inspiración: «La inspiración surge, a veces, con cosas aleatorias, pero hay que estar pendientes y casi siempre trabajando» (Von, 2020). En este sentido, el autor destaca su inspiración por lo cotidiano y su entorno, trabajando en sus proyectos desde la inspiración más cercana.

Su obra y proyectos pueden verse a través de los perfiles de sus redes sociales: en Instagram como @asispercales, en Facebook como Asis Percales o en su página web como Bazar Percales.

Figura 20

Diseño de pañuelo «Pañoleta Grana» de Asis Percales.



Bazar Percales. 2024. Fotografía.

- Polly Fern

Polly Fern es una ilustradora y ceramista del Reino Unido. Su obra se distingue por proyectar historias locales relacionadas con su infancia, las cuales toman forma en una variedad de objetos como jarrones, fuentes, platos, azulejos y cojines. Lo característico de las creaciones de Fern es que todas estas piezas son elaboradas a mano, otorgándoles un toque único y distintivo.

La artista utiliza la cerámica como medio para dar vida a sus narrativas visuales, fusionando la ilustración con la artesanía tradicional. Las historias locales que impregnan su trabajo ofrecen a las piezas una dimensión narrativa cargada de gran significado, convirtiéndose en algo más que simples objetos decorativos.

En una entrevista con Artisans, Polly explicó su proceso creativo desde la nostalgia, en el que nos confiesa:

Colecciono cerámica, principalmente platos infantiles y piezas de lustre del siglo XIX. Disfruto leyendo e investigando sobre las diversas técnicas y temas para la decoración en cerámica. Soy una ávida compradora de antigüedades y, a menudo, encuentro inspiración en los objetos únicos que encuentro, ya sea una silla de madera artesanal hecha a mano o un carrito de té, siempre hay algo interesante en la forma en que se ha armado o en el tipo de decoración que se ha utilizado. (Frost, 2021)

Este proceso artesanal le permite a Fern crear piezas únicas que cuentan historias a través de la cerámica, fusionando el mundo de la ilustración con la cerámica de una manera artística y narrativa.

Su trabajo se puede ver a través de sus perfiles de redes sociales: en Instagram como @pollyfern, en Facebook como Polly Fern Art o en su página web Polly Fern.

Figura 21

Jarrón Romántico «Slight Second Farm Life» de Polly Fern.



Polly Fern (s.f.) Fotografía.

- **Lorena Moreira**

Lorena Moreira es una artista plástica y visual de Río de Janeiro, conocida por su enfoque en el arte popular brasileño a través de la artesanía. Sus obras se caracterizan por el uso de colores monocromáticos, especialmente por el uso del azul cobalto. Esto ha captado la atención de diversas marcas de moda provocando que sus piezas se hayan convertido en nuevos patrones textiles sirviendo de estampados para diversas prendas como conjuntos, vestidos, pantalones y camisetas, demostrando la versatilidad de su arte en los diferentes medios de producción.

En una entrevista para la revista JP, Moreira confiesa la motivación por sus proyectos: «Me gusta jugar con figuras y crear casi alter egos, darle rostro y forma a las emociones para reconocerlas de otra manera. Todo se convierte en un gran manifiesto de lo que realmente quiero en materia personal y colectiva» (Arrais, 2021). Esto nos lleva a conocer el origen y la inspiración en su proceso creativo a modo de confesión, poniendo el foco en el empoderamiento y la autoexpresión como tema recurrente en sus piezas artísticas.

Su obra se puede encontrar a través de los perfiles de sus redes sociales: en Instagram como @lorenadmoreira, en Facebook como Lorena Moreira o en su página web Lorena Moreira Art.

Figura 22
Lorena Moreira.



Glamurama. 2021. Fotografía.

- **Mark Conlan**

Mark Conlan es un ilustrador de Irlanda, cuya obra se inspira en los clásicos griegos y se fusiona con enfoques contemporáneos, empleando una variedad de soportes que incluyen tanto papel como textil.

El estilo distintivo de Conlan se caracteriza por su singularidad, el sentido del humor y un toque caprichoso, destacando principalmente por su uso de paletas de colores limitadas, así como de todo el espectro, lo que le permite crear composiciones equilibradas y llamativas. En cuanto a su paleta, Conlan confiesa lo que significa el color azul para él una entrevista para OD Hotels:

El azul es más una forma de pensar para mí, era una forma limitada de ver la composición y el tema sin complicar demasiado la paleta. Descubrí que aprendí mucho sobre composición y equilibrio limitándome a uno o dos colores a lo largo del tiempo. También el azul es así. Gran color y definitivamente refleja el estado de ánimo de las piezas por derecho propio. (OD Hotels, 2021)

La versatilidad de Conlan en sus proyectos le ha permitido colaborar con marcas de gran renombre mundial como Airbnb, Coca-Cola y Stripe. Sus ilustraciones han sido presentadas en publicaciones destacadas como The New York Times y The Guardian, lo que consolida su reconocimiento a nivel internacional.

Sus proyectos son visibles a través de los perfiles de sus redes sociales: en Instagram como @markconlan, en Facebook como Mark Conlan Art o en su página web oficial como Mark Conlan.

Figura 23

Ilustración «The Place to Be» de Mark Conlan.



Mark Conlan. 2023. Fotografía.

- **Myriam Van Neste**

Myriam Van Neste es una diseñadora e ilustradora de Canadá. Su obra se distingue por la incorporación de formas atrevidas y divertidas que impregnan una amplia variedad de productos. Su versatilidad abarca desde el diseño de productos y patrones hasta portadas de libros, ilustraciones y murales.

En su proceso creativo, Myriam se apoya en técnicas tradicionales, destacando el uso del collage con recortes de papeles coloridos, y las combina con técnicas digitales para refinar y depurar las formas. Myriam confiesa en una entrevista para TDK: «Antes de hacer ilustraciones reales, trabajé mucho con collages en papel. Todavía empiezo muchos proyectos con un collage (es mi forma de dibujar) y creo que se nota en el arte final» (TDK, 2019).

De esta manera, la combinación de técnicas le proporciona un estilo único a su trabajo, contagiando de frescura y originalidad a cada proyecto. Aunque, en la misma entrevista, Myriam añade: «Pero creo que el estilo es algo que siempre está evolucionando y no me preocupo demasiado por tener un estilo definido. Personalmente, creo que está bien explorar y no limitarse a una sola cosa, sobre todo al principio» (TDK, 2019).

Sus proyectos se pueden visitar en sus redes sociales: en Instagram como @myriam_vanneste, en Facebook como Myriam Van Neste Art o en su página web oficial como Myriam Van Neste.

Figura 24

Caja de cerillas de Myriam Van Neste.



Instagram. 2023. Fotografía.

- **Andrea Wisnewski**

Andrea Wisnewski es una ilustradora y grabadora de Estados Unidos. Su obra se distingue por el uso recurrente de animales, pájaros y flores, inspirados en sus experiencias de la infancia.

La obra de Wisnewski se caracteriza por la fusión de diversas disciplinas, como la ilustración, el grabado y el diseño, que se entrelazan armoniosamente en sus piezas. Ha creado ilustraciones para libros de cocina y literatura infantil, muchos de los cuales son también de su autoría. Su talento también se ha plasmado en colaboraciones con reconocidos medios como Paris March, The New York Times y The Washington Post.

Actualmente, dirige Running Rabbit Press, una línea donde utiliza la linografía para imprimir piezas en objetos cotidianos como almohadas y artículos para el hogar. La habilidad de fusionar diversas formas de arte la ha consolidado como una figura destacada en el ámbito de la ilustración contemporánea.

Sus proyectos se encuentran visibles en sus redes sociales: en Instagram como @andreawisnewski, en Facebook como Andrea Wisnewski Art, y en su página web oficial como Running Rabbit Press.

Figura 25

Parche estampado con linografía de Andrea Wisnewski.



Instagram. 2023. Fotografía.

11. Proceso de diseño

11.1. Investigación inicial

Para comenzar el proceso de diseño, se ha llevado a cabo una investigación exhaustiva que comprende un análisis minucioso de la máscara arquitectónica del Pilar de Carlos V (Figura 26). Esto incluye un estudio teórico detallado para comprender sus características estéticas, simbólicas y culturales. Al mismo tiempo, se ha realizado un recorrido por la cerámica local mientras se ha investigado sobre sus técnicas de elaboración y el estilo característico de la cerámica granadina. Para ello, nos hemos enfocado en su rica tradición y los elementos decorativos más representativos, como el uso predominante del azul cobalto y el blanco. Como indica Cano y Garzón (2009) «el azul que formando pareja con el *reflejo metálico* es propio de las lozas nazaríes, salta de los recipientes áulicos a los productos populares» (p.57) y en específico el azul proveniente del mineral de cobalto, es el más representativo en de la cerámica local ya que según Cano y Garzón (2009) es «responsable de los vibrantes azules de los vidriados albaicineros» (p.74).

Figura 26
Traducción en dibujo.



Olivares, Patricia., 2022. Dibujo digital.

11.2. Conceptualización

La fase de conceptualización se ha centrado en la fusión de la máscara del Pilar de Carlos V con la estética de la cerámica local (Figura 27). La idea principal es crear una representación contemporánea que mantuviera la esencia histórica y cultural de ambos elementos. Inspirados por la sencillez y la elegancia de las formas tradicionales, buscamos una revisión más refrescante y actualizada de la máscara, simplificando sus volúmenes y destacando sus elementos más icónicos de su propia simbología como el trigo, las flores y la vid, relacionada con las estaciones más productivas del año y la cosecha de sus respectivos alimentos.

Figura 27
Interpretación del dibujo.



Olivares, Patricia., 2024. Dibujo digital.

11.3. Desarrollo del diseño

Primero, se han realizado dibujos muy detallados de los mascarones para comprender sus formas y volúmenes, utilizando técnicas de tramado de líneas. Luego, estos dibujos se han transformado en grabados de gran riqueza visual, elaborando matrices con gubia y buril, lo que permite una exploración más profunda de los detalles y texturas. A continuación, en un diseño más actual, se ha rediseñado el estudio de la máscara para adaptarse a un estilo más contemporáneo, incorporando elementos vegetales típicos de la cerámica granadina (Figura 28). Y se han mantenido los colores tradicionales de la cerámica, el blanco y el azul cobalto, para conservar la conexión con el patrimonio local.

Figura 28
Implementación del dibujo.



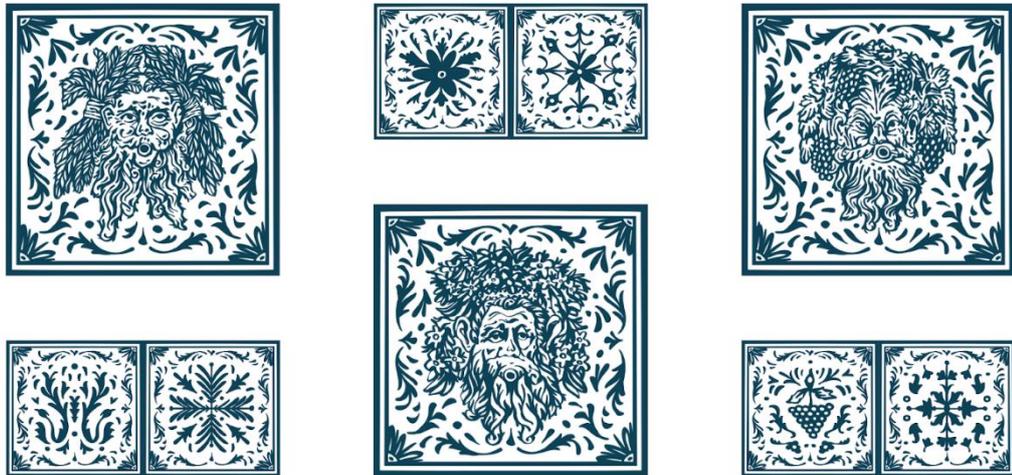
Olivares, Patricia., 2024. Dibujo digital.

11.4. Diseño del mantel

El diseño del mantel ha empezado con un estudio digital de la composición, la jerarquía y el diálogo de imágenes, permitiendo jugar con estos elementos como si fueran piezas de un rompecabezas. Una vez se ha definido la

estructura, se ha estudiado la disposición real de los elementos en el mantel, considerando los espacios, el juego entre vacíos e imágenes, y el diálogo con otros elementos (Figura 29). Además, se ha investigado la intervención de técnicas tradicionales como la vainica y la puntilla de crochet. Esto ha permitido crear un esquema de medidas precisas para la elaboración del mantel.

Figura 29
Composición.



Olivares, Patricia., 2024. Dibujo digital.

11.5. Diseño de los platos de cerámica

Para los platos de cerámica, se ha centrado la composición de la imagen en un formato circular, asegurando que el diseño dialoga adecuadamente con el soporte (Figura 30). Tras finalizar la elaboración de la imagen, se han estudiado las medidas y la posición de los elementos en el soporte cerámico. Se ha creado un *mockup* para ajustar y perfeccionar el diseño antes de iniciar la producción, permitiendo proyectar y previsualizar las ideas para corregir los aspectos básicos y mantener la esencia del producto original. En ambos casos, se ha trabajado sobre objetos existentes, manteniendo su esencia, pero mejorando su aspecto final. Según Norman (1990), los objetos pueden evolucionar basándose en la experiencia previa, eliminando problemas y añadiendo mejoras, dando lugar a productos funcionales y estéticamente agradables (p.178):

Quando los objetos se hacen a mano, como las alfombras, la cerámica, las herramientas o los muebles, cada nuevo objeto se puede modificar algo a partir del anterior, eliminando pequeños problemas, introduciendo pequeñas mejoras o sometiendo a prueba nuevas ideas. Con el tiempo este proceso desemboca en unos objetos funcionales y agradables desde el punto de vista de la estética. (p.178)

Figura 30
Implementación del dibujo.



Olivares, Patricia., 2024. Dibujo digital.

11.6. Diseño del *packaging*

También se ha planteado el diseño del *packaging* de la colección, para presentar y proteger adecuadamente los productos durante su transporte. Se ha diseñado una etiqueta con el sello identificativo para el mantel, y una talega para cada uno de los platos cerámicos junto con un tarjetón informativo sobre el origen y simbología de los mascarones del Pilar de Carlos V. En el tarjetón se ha empleado un diseño más depurado de cada uno de los mascarones a través de la síntesis de las formas, sirviendo de identidad visual al mismo (Figuras 31 y 32). Todo ello dentro de una caja con el sello identificativo. Esto no solo proporciona un sello de identidad y distingue los productos en el mercado, sino que también añade coherencia y sentido al diseño:

Un árbol tiene coherencia: el contorno de su silueta, la forma de sus hojas, los anillos del tronco, la línea de las raíces, todo comparte el mismo ADN y constituye una unidad. Y esperamos que los objetos creados por el ser humano reproduzcan de alguna manera esa cualidad. (Sudjic, 2009, p.20)

Figura 31
Identidad visual.



Olivares, Patricia., 2024. Diseño digital.

Figura 32

Implementación de la identidad visual.



Olivares, Patricia., 2024. Diseño digital.

11.7. Conclusión

Este proceso de diseño se ha concluido en una colección que combina tradición y modernidad, destacando la rica herencia cultural de Granada. La unión de técnicas artesanales con métodos contemporáneos ha permitido crear productos visualmente atractivos y funcionales, capaces de contar historias y conectar con el patrimonio local de una manera innovadora. En ambos casos, se ha trabajado sobre objetos existentes, manteniendo su esencia, pero mejorando su aspecto final, logrando un equilibrio entre la individualidad y la coherencia, asegurando que los productos sean distintivos y reconocibles. Como señala Norman (1990):

Existe otro problema, y es la maldición de la individualidad. Los diseñadores tienen que establecer su sello individual, su marca, su firma. Y si hay diferentes empresas que fabrican el mismo tipo de producto, cada una de ellas tiene que hacerlo de forma diferente para que su producto se pueda distinguir de los de las otras. Esto de la individualidad es sólo una maldición a medias, pues el deseo de ser diferente produce algunas de nuestras mejores ideas e innovaciones. (p.179)

Se han considerado aspectos estéticos y funcionales de los productos para asegurar que estos no solo fueran atractivos, sino también prácticos y duraderos. Haciendo un balance entre la estética y la funcionalidad:

Si el diseño de los objetos cotidianos estuviera regido por la estética, la vida podría ser más agradable a la vista, pero menos cómoda; si estuviera regido por la utilidad, podría ser más cómoda, pero menos fea. Si predominasen el costo o la facilidad de fabricación, es posible que los productos no fueran atractivos, funcionales ni duraderos. (Norman, 1990, p.188)

12. Proceso de producción

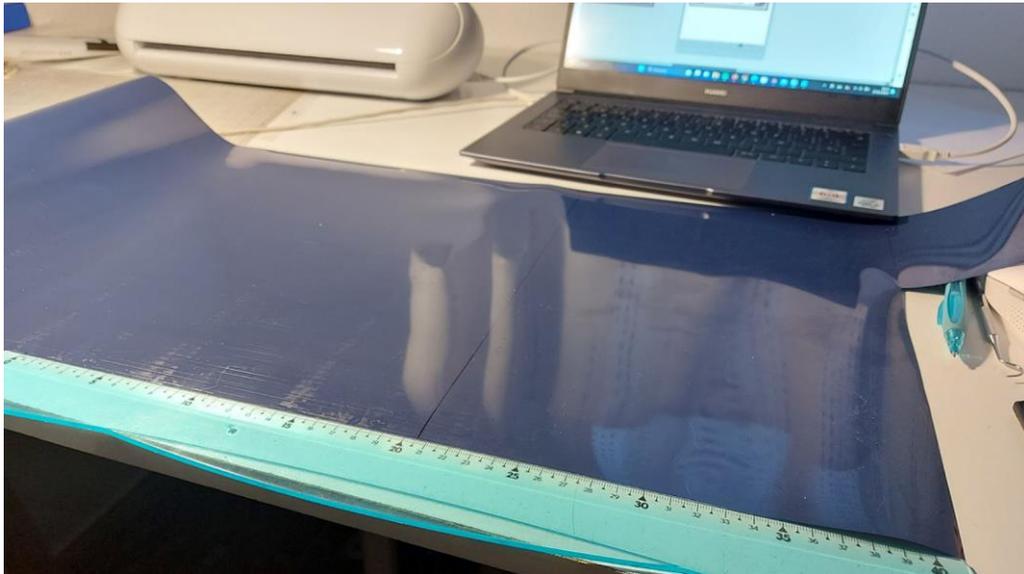
En este apartado se detallan las fases del proceso de producción de los manteles y los platos de cerámica, destacando tanto las técnicas artesanales como los métodos contemporáneos aplicados.

12.1. Producción del mantel

Para la producción del mantel, primero se ha realizado una selección de los materiales. En este caso se ha elegido una tela de algodón ya que nos permite una hibridación de técnicas tanto tradicionales como la vainica y la puntilla de crochet o más contemporáneos como la estampación de vinilo textil, tal y como comentamos anteriormente. Para ello, el diseño del mantel ha sido concebido y adaptado para el proceso de estampación, teniendo en cuenta los requisitos técnicos necesarios para su ejecución. Una vez se ha tenido su diseño, se ha procedido a su recorte utilizando una máquina de plotter de corte. El material sobrante que no forma parte de la imagen se ha retirado mediante herramientas específicas en un proceso conocido como pelado (Figuras 33, 34, 35 y 36). Posteriormente, se ha preparado el soporte textil considerando la disposición de los elementos a través de algunas marcas de encaje que facilitarán el proceso de estampación, asegurando una integración armoniosa de todos los elementos en el formato de mantelería.

Figura 33

Recorte de vinilo termoadhesivo.



Olivares, Patricia., 2024. Recorte de vinilo.

Figura 34
Proceso de pelado.



Olivares, Patricia., 2024.
Fotografía.

Figura 35
Proceso de pelado.



Olivares, Patricia., 2024.
Fotografía.

Figura 36
Proceso de pelado.



Olivares, Patricia., 2024.
Fotografía.

La estampación de las piezas diseñadas se ha llevado a cabo planchando el vinilo textil sobre el tejido utilizando una plancha transfer a 160°C durante 15 segundos con una presión media-alta. Una vez completado este proceso, se ha retirado cuidadosamente el transportador, es decir, la lámina de plástico que sostenía el diseño (Figura 37). En ausencia de una plancha transfer, el vinilo textil también se puede aplicar con una plancha doméstica, garantizando igualmente la fijación adecuada del diseño sobre el tejido.

Figura 37
Aplicación del vinilo.



Olivares, Patricia., 2024.
Fotografía.

Figura 38
Vainica.



Olivares, Patricia., 2024.
Fotografía.

Figura 39
Puntilla de crochet.

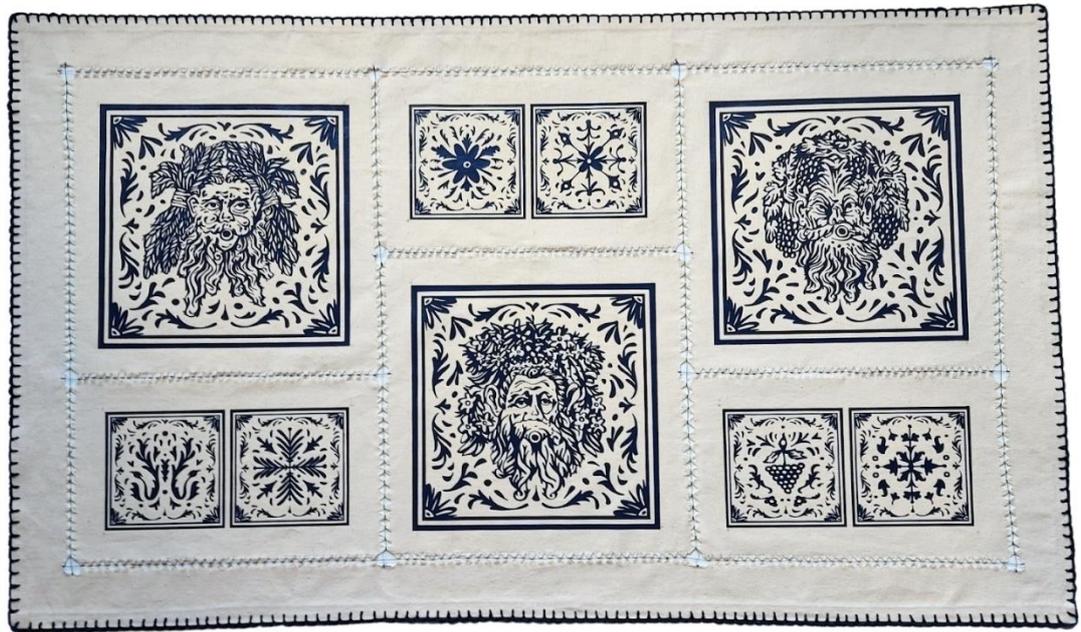


Olivares, Patricia., 2024.
Fotografía.

Para concluir, tras el proceso de estampación, se aplicaron las distintas técnicas tradicionales de mantelería como la vainica y la puntilla de crochet alrededor del soporte (Figuras 38 y 39). Esta fase ha marcado la culminación

del proceso creativo, obteniendo como resultado un mantel que integra las diversas piezas internas dispuestas en formato rectangular, en sintonía con la estética de los azulejos granadinos (Figura 40). Esta última etapa aportó un toque especial a la pieza, fusionando técnicas contemporáneas de estampación con elementos tradicionales de la mantelería, uniendo la tradición con la innovación.

Figura 40
Mantel.



Olivares, Patricia., 2024. Estampación de vinilo textil sobre algodón 49x82 cm.

Figura 41
Detalle del mantel.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Figura 42
Detalle del mantel.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Figura 43
Detalle del mantel.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

12.2. Producción de los platos

Para la producción de los platos de cerámica, primero se ha hecho la selección de la pasta cerámica con la que se va a trabajar. En este contexto, se ha elegido la pasta cerámica PRAI, conocida por la pureza de su color blanco, la cual contrasta con el diseño de su interior, haciéndolo visible. Además, esta pasta es de alta calidad, permitiendo cocciones a alta temperatura, lo que se traduce en piezas cerámicas fuertes y duraderas en el tiempo.

En cuanto al proceso de elaboración de las piezas cerámicas, Cano y Garzón (2009) nos indican: «el proceso de obtención de los cacharros crudos a partir del barro es el modelado. Se puede modelar de dos maneras diferentes: torneando y modelando» (p.63). En nuestro caso, se ha seleccionado el proceso de modelado a través del modelado por planchas ya que el proceso de torneado requiere una formación y experiencia mayor con la técnica y el material, que en nuestro caso era complicado ya que no teníamos ninguna experiencia previa con la cerámica y el tiempo era limitado.

En primer lugar, se ha llevado a cabo el proceso de laminado. Para ello, se ha preparado la pasta cerámica mediante su amasado para eliminar posibles burbujas de aire, asegurando una consistencia homogénea. Este paso es crucial para evitar grietas y deformaciones, o incluso que las piezas exploten durante la cocción. Luego, utilizando la técnica de modelado por planchas, se ha pasado la pasta cerámica por la laminadora, garantizando una uniformidad en el grosor (Figura 44). En esta parte del proceso se ha puesto la pasta cerámica entre dos telas de algodón para que pueda pasar por la laminadora sin que se quede adherida a su rodillo. En cuanto al grosor de las planchas, este se nivela en la propia laminadora, en nuestro caso lo hemos nivelado a un grosor de 0,70cm para que tenga una consistencia adecuada para la posterior estampación del gofrado.

Figura 44

Laminado.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Figura 45

Corte con plantilla.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Una vez laminada la pasta cerámica, se han cortado las planchas con la forma y el diámetro deseados, mediante el uso de plantillas específicas y después, se ha retirado su exceso (Figura 45). Una vez cortadas las formas, se ha alisado su superficie con una espátula cerámica, eliminando a través de la presión las posibles burbujas de aire que pudiesen haber quedado después de su amasado (Figura 46). Las burbujas que no se han ido con este

procedimiento se han quitado explotándolas con un pequeño corte (Figura 47) y añadiendo pasta cerámica en su lugar, después se ha alisado de nuevo la superficie y se ha repetido tantas veces como ha hecho falta. Este procedimiento se ha realizado por la superficie de ambas caras.

Figura 46

Alisado.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Figura 47

Eliminación de burbujas de aire.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

En segundo lugar, se ha aplicado el diseño sobre las planchas de barro utilizando la técnica del gofrado. Para ello, se han preparado previamente las planchas de linóleo tallándolas con las gubias a través de una guía mediante un transfer con disolvente con el diseño en composición circular destinado al interior de estos platos (Figuras 48, 49 y 50). Con el mismo procedimiento, se ha realizado un pequeño sello para la parte trasera del plato (Figuras 51 y 52).

Figura 48

Transferencia de la imagen.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Figura 49

Grabado en linóleo.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Figura 50

Planchas talladas en linóleo.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Figura 51

Transferencia de la imagen.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Figura 52

Plancha tallada en linóleo.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

La linografía al igual que xilografía «es el arte de realizar sobre la superficie plana de un taco de madera un dibujo, suprimiendo lo ajeno a él por medio de corte o entalladuras, con el fin de obtener reproducciones del mismo sobre papel» (Larraya, 1979, p.5). La linografía como variante de la xilografía, la matriz de madera sería sustituida por una matriz de aceite de linaza, aunque en nuestro caso ha sido sustituida por una de PVC. Para la elaboración del dibujo sobre la plancha, como indica Larraya (1979) «hay que tener siempre presente que el xilógrafo dibuja por supresión, en oposición a las formas habituales, con las que se hace por adicción. Con lápiz o tinta se dibujan los negros; en xilografía los blancos» (p.9).

De esta forma la imagen se construye eliminando o retirando el contragrafismo, es decir, las formas que no conforman la imagen; y manteniendo el grafismo, es decir, las áreas, líneas y zonas que sí que la conforman. En este caso, vamos a trabajar mediante la técnica del *gofrado* sustituyendo el papel por una plancha de pasta cerámica, en el que a través de la presión obtenemos un hundimiento en la superficie de las partes más salientes de la matriz y un realce de las zonas de rebaje. El resultado que nos

proporciona es un registro de la matriz sobre el soporte a modo de relieve en el que se ha registrado la huella de su talla.

En tercer lugar, una vez se ha concluido el proceso de talla, se han llevado a estampar las matrices de los diseños grabados sobre las planchas cerámicas en un estado de dureza de cuero. En este estado el barro presenta la humedad suficiente y la consistencia necesaria para registrar los detalles sin deformarse. Antes de comenzar con el proceso de estampación, se ha realizado una pequeña prueba sobre el estado de la plancha como muestra del registro de la imagen, así como también de la profundidad del relieve, enfocado sobre todo en la parte más crítica de nuestro diseño, el rostro del mascarón (Figuras 53 y 54).

Figura 53

Prueba de estampación.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Figura 54

Detalle prueba de estampación.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Este paso ha sido fundamental, ya que nos ha permitido conocer los relieves de nuestra plancha y por tanto el funcionamiento de la presión, en qué zonas debe ser mayor y menor el hundimiento. Por un lado, la presión ha tenido que ser mayor en la figura de los mascarones, para registrar adecuadamente la cantidad de detalles que la contiene, ya que además la profundidad de la talla era menor y era más complicado registrar dichos detalles. En este caso, la talla era poco profunda por la estrechura de los surcos, ya que en una talla tan pequeña es difícil tomar profundidad con la gubia, ya que la anchura en la talla de la talla fina va marcada por la anchura de la gubia. Por otro lado, la presión ha tenido que ser menor para los detalles del contorno del mascarón que componen su formato circular, ya que eran formas más simples y con cierta espacialidad lo que ha permitido una mayor profundidad de la talla.

Una vez se ha comprobado el estado de la plancha, se ha pasado al proceso de estampación sobre los soportes finales. Para ello, se han encajado las tres planchas de linóleo sobre el centro de las planchas de la pasta de cerámica en formato circular. Y se ha procedido a su estampación con la ayuda de un rodillo ejerciendo presión sobre la plancha, asegurando que su presión sea uniforme y lo suficientemente profunda para obtener una clara definición en los detalles del diseño (Figura 55). Después del proceso de estampación, se ha levantado la plancha de linóleo con la ayuda de unas pinzas y se ha retirado con cuidado de no dañar la imagen (Figuras 56, 57 y 58).

Figura 55

Estampación sobre la pasta cerámica.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Figura 56

Estampación sobre la pasta cerámica.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Figura 57

Estampación sobre la pasta cerámica.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Figura 58

Estampación sobre la pasta cerámica.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

En cuarto lugar, se ha procedido a conformar las planchas estampadas para lograr la forma del plato. Este proceso se ha realizado con la ayuda de un núcleo de escayola en el que, dando la vuelta a la plancha cerámica, dejando el diseño estampado en el interior sobre la superficie del núcleo y asegurando que este se quedara centrado correctamente, se ha modelado la plancha suavemente hasta lograr la forma deseada, asegurándose de mantener una uniformidad en el grosor y el diámetro de los platos (Figura 59). En esta parte es importante que la pasta tenga la humedad necesaria para que sea flexible y nos permita modelar adecuadamente. Para ello, modelamos si es necesario con la ayuda de una esponja humedecida y siempre dando toques suaves, y siempre de la más alta hacia la más baja. Ya que en caso de que esta no tenga la suficiente humedad empezará agrietarse una vez que la manipulemos, lo que hará que la pieza se rompa. Una vez que la pieza ya no ha requerido tanta humedad y ya estaba casi conformada la forma de plato, se ha terminado ajustando con las manos la forma a su alrededor.

Figura 59
Conformado.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Figura 60
Marcado de la altura del plato.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Después, se han rematado sus bordes con la ayuda de un compás. En el que nivelando desde el borde más pequeño se ha marcado una línea con la altura del borde de todo el plato (Figura 60). Posteriormente, siguiendo esta línea se ha cortado con un bisturí para realizar un corte más limpio (Figura 61). Finalmente, antes de sacar la pieza del núcleo, se ha añadido el sello identificativo (Figuras 62 y 63). Para concluir esta parte del proceso se han limpiado los bordes del plato, se ha volteado la pieza y se ha retirado el núcleo, para poder repasar las imperfecciones que han podido salir durante el proceso de cortado. Las imperfecciones se han quitado utilizando una esponja y agua, pasándolo suavemente por las aristas de sus bordes (Figura 64).

Figura 61
Cortado de la altura del plato.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Figura 62
Estampado del sello identificativo.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Figura 63
Detalle de la estampación del sello.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Figura 64
Limpieza de bordes.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Aunque, se ha de aclarar, después de sus consecuencias este ha tenido que eliminarse como parte del proceso ya que al estampar el sello por la parte trasera el diseño de la cara delantera perdía su relieve al hacer presión sobre una superficie plana y todavía ser flexible, por lo tanto, este perdía relieve en una parte muy importante, la cara. Se optó por recuperar el rostro encajando a la perfección la plancha nuevamente y pasando el rodillo. Cualquier desliz de la plancha en esta segunda estampación podía haber hecho que perdiéramos la estampación ya que quedaría un efecto de desajuste en la estampación. Una posible solución a este problema sería estampar a modo de sándwich. De este modo queda una estructura de sello, pasta cerámica y sello, y la presión sobre su estructura podría mantener ambos relieves. En nuestro caso, al ser dos sellos de dos tamaños diferentes el proceso se dificulta apareciendo en la zona del sello más pequeño una abolladura, y para ello, tendríamos que calzarlo con la misma altura del sello, evitando ese escalón.

En quinto lugar, se aplicó el color mediante engobes, eligiendo el color azul cobalto (Figura 65). Los autores Cano y Garzón (2009), destacan la importancia histórica de este color, señalando que «el mineral de cobalto, responsable de los vibrantes azules de los vidriados albacineros, ha venido siempre de la vecina Almería» (p.74). El engobe se aplicó con un pincel de cerdas naturales bien húmedo, permitiendo que el color penetrara en los huecos del estampado (Figura 66). Luego, se limpió con una esponja la superficie en relieve, dejando visible el color blanco de la pasta cerámica (Figuras 67 y 68).

Figura 65
Aplicación del engobe.



Olivares, Patricia., 2024.
Fotografía.

Figura 66
Aplicación del engobe.



Olivares, Patricia., 2024.
Fotografía.

Figura 67
Limpieza del engobe superficial.



Olivares, Patricia., 2024.
Fotografía.

Figura 68
Limpieza del engobe superficial.



Olivares, Patricia., 2024.
Fotografía.

Finalmente, se añadió un remate con engobe rojo alrededor del borde del plato. Para este paso, nos ayudamos del torno para aplicar el engobe de una manera uniforme alrededor del borde de toda la pieza (Figura 69). A continuación, siguiendo la indicación de que «una vez terminado el modelado de los cacharros y antes de bañarlos -vedriarlos- hay que proceder a su secado» (Cano & Garzón, 2009, p.68). Las piezas se dejaron secar lentamente en una estantería con huecos que les permitiese hacer un circuito de aire y secar la pieza uniformemente, las piezas se han de secar a una temperatura ambiente para evitar grietas (Figura 70). En la fase de secado esta pasta (PRAI) encoge un 5,9% lo cual se traduce en que nuestras piezas han pasado de medir en un principio 28,5x3,5 cm a 26,8x3,3 cm aproximadamente.

Figura 69
Aplicación del engobe en los bordes.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Figura 70
Secado de los platos cerámicos.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Figura 71
Reparación de grietas.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

En nuestro caso, durante el proceso de secado aparecieron grietas. Para arreglarlas se ha seguido el consejo de Maya Vergel y se ha aplicado vinagre con un pincel sobre la misma (Figura 71), ya que el vinagre funciona como un aditivo en las pastas cerámicas, para reparar roturas. Para rematar, se ha aplicado un poco de pasta cerámica y se ha modelado hasta conseguir un aspecto similar al anterior. En los casos que ha perjudicado al engobe que previamente se había puesto, se ha aplicado con un pincel muy fino el mismo engobe sobre la zona afectada. Finalmente, se han secado las piezas nuevamente y se han llevado a bizcochar al horno a una temperatura de 980°C. En este paso el barro pasa a ser cerámica y la pieza toma consistencia. Para esta cocción se ha realizado en el horno eléctrico (atmósfera oxidante) del Taller de Maya Vergel, siguiendo la siguiente curva de cocción baja: de 0-600°C en 8 h, de 600°C a 980°C en 2,30 h, sin mantenimiento con una caída libre hasta completar un total de 22h. de cocción.

En sexto lugar, en bizcocho las piezas, se aplicó un vidriado transparente brillante sobre toda la superficie del plato mediante la técnica del «chorreo», en el que el esmalte se vierte sobre la superficie de la pieza en vertical, dejando que caiga el esmalte a modo de cortina asegurando una cobertura uniforme (Figura 72). En cuanto al esmalte, Cano y Garzón (2009) explican que «los esmaltes son los revestimientos vitrificados que recubren las piezas» (Cano & Garzón, 2009, p.71).

Figura 72
Esmaltado por chorreo.



Olivares, Patricia., 2024.
Fotografía.

Figura 73
Limpieza de las gotas del esmaltado.



Olivares, Patricia., 2024.
Fotografía.

Las gotas de esmalte que han podido aparecer durante su aplicación se han quitado con un bisturí (Figura 73) con el fin de evitar que en su cocción aparezcan manchas blancas por el exceso de esmalte. En las partes donde las gotas eran menos pronunciadas, se ha retocado con los dedos ya que el esmalte es un polvo que se adhiere sobre las piezas y que podemos retirar con el simple hecho de tocarlo. Antes de finalizar, se ha limpiado el posible esmalte ha caído en la parte trasera de las piezas con una esponja y agua, ya que si este entre en contacto con el suelo del horno puede que la pieza se quede adherida y por tanto la perdamos en el proceso de cocción.

Para finalizar, las piezas se han llevado a una fase de cocción llegando a una temperatura de 1.250°C, permitiendo el esmalte pudiese desarrollarse adecuadamente y vitrificar, al mismo tiempo que garantiza la durabilidad y el acabado brillante de las piezas cerámicas (Figuras 74 y 75). Para esta cocción se ha realizado en el horno eléctrico (atmósfera oxidante) del Taller de Maya Vergel, siguiendo la siguiente curva de cocción alta: de 0-600°C en 4 h, de 600°C a 1.250°C en 4,30 h, 10 min de meseta y luego caída libre hasta completar un total de 28h. de cocción. En la fase de cocción esta pasta (PRAI) encoge un 7% lo cual significa ahora que nuestras piezas han pasado de medir 26,8x3,3 cm a 24,8x3,1 cm aproximadamente.

Figura 74
Pieza en el horno.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Figura 75
Piezas horneadas.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Esta fase se ha desarrollado con la ayuda de la ceramista Maya Vergel en un taller especializado de cerámica lo que permitió conocer y profundizar en la técnica de la cerámica a través de las horas de formación de las prácticas externas.

12.3. Producción del *packaging*

Para concluir el proceso de producción de la colección, se ha llevado a cabo la creación del *packaging* de una manera detallada y cuidadosa para garantizar una excelente presentación y un transporte óptimo. El mantel se ha envuelto en con una cuerda de algodón y una etiqueta impresa con el sello identificativo (Figura 76), mientras que los platos cerámicos se han introducido en unas talegas de tela hechas a mano (Figura 77) y estampadas (Figura 78), y se ha acompañado junto con un tarjetón informativo impreso (Figura 79). Todo ello recogido en una caja de color blanco estampado con el sello identificativo (Figura 80).

Figura 76
Etiqueta impresa.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Figura 77
Confección de las talegas.



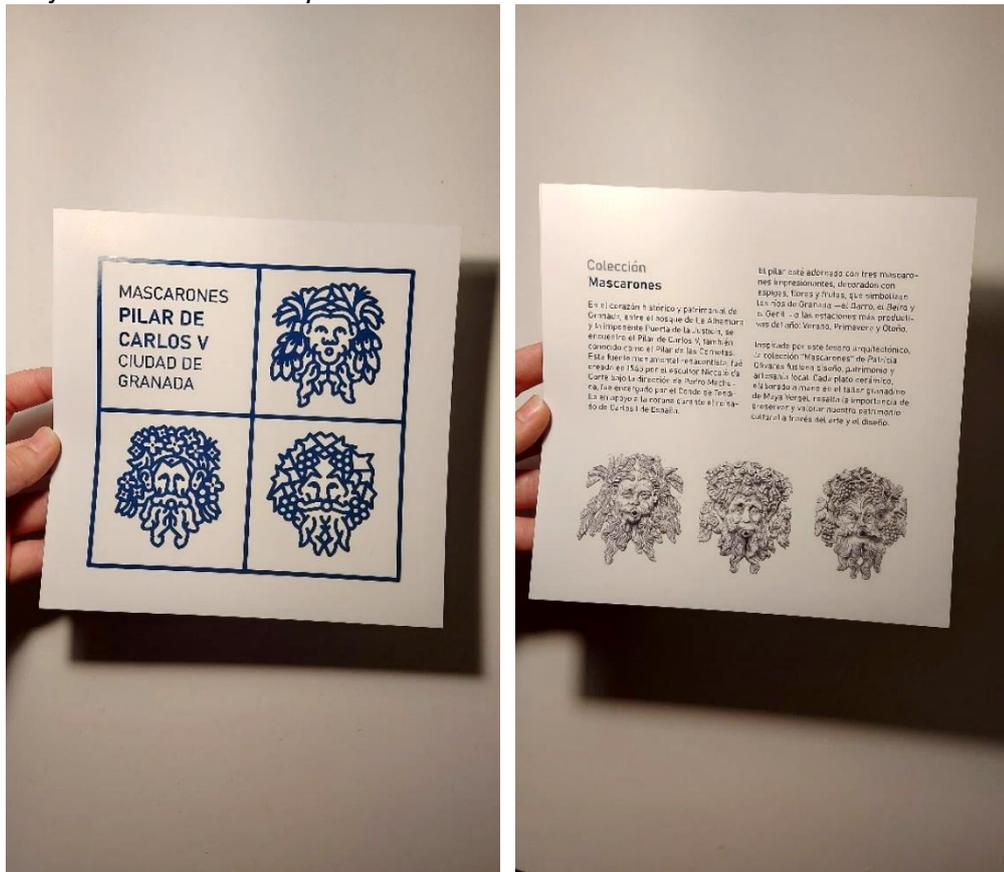
Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Figura 78
Estampación de las talegas.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Figura 79
Tarjetón informativo impreso.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Figura 80
Caja con la estampación del sello identificativo.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

El *packaging* tiene una doble finalidad. Por un lado, la funcionalidad, garantizando la protección adecuada a los productos de su interior para su proceso de transporte, asegurando que lleguen en perfectas condiciones a su destino. Por otro lado, la estética, enfatizando la estética del producto para fortalecer la identidad del producto y su carácter, lo que incrementa su atractivo en el mercado.

Estos elementos que forman parte del *packaging*: la etiqueta para el mantel, las talegas de tela estampadas para los platos cerámicos y la caja de madera de color blanco para albergar todos los productos de la colección no sólo tienen una función práctica, sino que también forman parte del diseño de esta colección y contribuyen a la experiencia única de cada producto, así como de su conjunto. De esta forma, no solo se garantiza la protección de los productos, sino que además se logra transmitir una impresión duradera en el cliente, destacando la calidad y el meticuloso cuidado que define a esta colección.

Figura 81
Colección Mascarones Pilar de Carlos V.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Figura 82
Colección Mascarones Pilar de Carlos V.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Figura 83
Colección Mascarones Pilar de Carlos V.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Figura 84
Colección Mascarones Pilar de Carlos V.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Figura 85
Colección Mascarones Pilar de Carlos V.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Figura 86
Colección Mascarones Pilar de Carlos V.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Figura 87
Colección Mascarones Pilar de Carlos V.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Figura 88
Colección Mascarones Pilar de Carlos V.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Figura 89
Colección Mascarones Pilar de Carlos V.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Figura 90
Colección Mascarones Pilar de Carlos V.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Figura 91
Colección Mascarones Pilar de Carlos V.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Figura 92
Colección Mascarones Pilar de Carlos V.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

Figura 93
Colección Mascarones Pilar de Carlos V.



Olivares, Patricia., 2024. Fotografía.

13. Estimación de medios y materiales

MANTEL:

Tela de algodón en crudo 2,10x1mt = 9,35€

Hilo de coser (azul cobalto) = 0,80€

Cinta para dobladillos = 0,90€

Hilo de algodón (azul cobalto) = 2,50€

Vinilo textil termoadhesivo 30,5x600 cm = 24,99€

TOTAL: 38,54€

PRECIO POR UNIDAD (APROX.): 11,78€

PLATOS:

Planchas de linóleo (suelo vinílico) 60x60 cm = 9€

Refractario Albino Impalpable PRAI (Temperatura de cocción 1240°C-1300°C)
25kg = 13,77€

Engobe EASP 14 azul cobalto (temperatura de cocción 980°C-1280°C) bote
1kg = 21,85€

Engobe rojo EASP 06 rojo (temperatura de cocción 980°C-1280°C) bote 1 kg =
27,39€

Esmalte transparente brillo 0-6025 para alta temperatura bolsa de 5 kg = 19,57€

Horneado baja temperatura (950°C) Horno Nabertherm 36 L (300 x 470 mm) =
35€

Horneado alta temperatura (250°C) Horno Nabertherm 100 L (470 x 530 mm)
= 70€

* En nuestro caso, Maya Vergel no nos ha querido cobrar nada por los materiales cerámicos ni el horneado, pero se ha hecho un estudio sobre la estimación del coste de su producción.

TOTAL: 196,58€

PRECIO POR UNIDAD (APROX.): 9,19€

PACKAGING:

Tela de algodón en crudo 2,10x1 mt = 9,35€

Hilo de coser (blanco) = 0,80€

Cuerda de algodón en crudo 4mm. 20 mt = 2,20€

Vinilo textil termoadhesivo 30,5x600 cm = 24,99€

Caja de madera grande = 36,95€

Vinilo adhesivo pack de 50 láminas de 30,5x20,5 cm = 25,99€

Papel de seda color azul cobalto (10 unidades) = 0,90€

Impresiones (tarjetón y etiquetas) = 6€

TOTAL: 109,18€

PRECIO POR UNIDAD (APROX.): 54,99€

TOTAL DE LOS GASTOS DE LA COLECCIÓN: 94,34€

14. Valoración crítica

Nos encontramos junto al imponente Pilar de Carlos V de la ciudad de Granada, cuyos tres rostros vierten sus aguas para saciar la sed de los visitantes que se acercan a sus caños en busca de alivio tras un largo trayecto. Desde este emblemático lugar, contemplamos el largo recorrido que ha marcado el proceso de investigación en el patrimonio granadino.

Durante esta travesía, exploramos la riqueza cultural local a través de una representación visual influenciada por diversas fuentes de información, analizando tanto su evolución histórica como su expresión artística y experimentación técnica. Nos centramos en la transformación estético-plástica de estos elementos, fusionando los elementos tradicionales del patrimonio histórico con técnicas contemporáneas propias de la expresión artística actual, con el objetivo de avivar el interés por estas joyas arquitectónicas casi olvidadas.

El proyecto bebe y se nutre desde múltiples perspectivas, abarcando desde el campo del conocimiento hasta la expresión artística, con un carácter multidisciplinar. Desde su comienzo, en el campo del conocimiento, la investigación bibliográfica y la revisión de imágenes relacionadas con los mascarones muestran un compromiso por el acercamiento en el contexto histórico y cultural que rodea a estos elementos arquitectónicos. La integración de diferentes fuentes, como artículos de revistas, libros y documentales, muestra el esfuerzo por adquirir un conocimiento profundo.

Mientras, en el campo de la expresión artística, la fase de la construcción de las imágenes utilizando el dibujo como herramienta principal, resalta el intento de capturar y transmitir la esencia visual de los mascarones. Así como también, la adaptación y traducción de estas imágenes tridimensionales a dibujos bidimensionales y su transformación estético-plástica. Esto demuestra una habilidad técnica que no solo implica la representación precisa, sino también la interpretación artística capaz de fusionar los elementos tradicionales, como los mascarones del Pilar de Carlos V, con la estética de la cerámica local, con un nuevo interés por reavivar los detalles locales. Así como también, la experimentación con las distintas técnicas como la técnica de estampación y la técnica de cerámica añaden un componente de transformación estético-plástica, llevando las formas escultóricas a un nuevo medio y explorando las distintas posibilidades creativas que este conlleva.

Finalmente, ambos campos se retroalimentan durante el proceso y convergen con la culminación del proyecto manifestándose con la creación de una colección que aplica estas imágenes a través de distintos sistemas de producción. Desde una narrativa visual cohesionada, en combinación con la cerámica local y técnicas tradicionales, obteniendo como resultado piezas cargadas de gran significado cultural y estético, capaces de conectar con el patrimonio cultural granadino.

A modo de conclusión diríamos que este proyecto se distingue por su enfoque multidisciplinario que se despliega desde un perfil investigador y explorador creativo dentro del patrimonio local granadino, revitalizando elementos

históricos con técnicas contemporáneas en unión a la estética de la tradición local. La combinación de estas disciplinas valida la hipótesis inicial sobre cómo la fusión de técnicas tradicionales y contemporáneas puede reinterpretar elementos patrimoniales y conectar el arte histórico con el público moderno. En este sentido, el proyecto no solo se manifiesta por las tradiciones culturales, sino que también las reinterpreta de una manera innovadora y accesible, ofreciendo como resultado productos tanto artísticos como funcionales en su contexto actual. No obstante, el hecho de traer elementos del pasado al presente sirve como un tributo a la historia y el patrimonio, mostrando un compromiso profundo con su arte y cultura.

15. Conclusiones

Hemos tenido la oportunidad de sumergirnos en la maravillosa riqueza cultural de Granada gracias a este proyecto, donde hemos explorado algunos elementos patrimoniales como el Pilar de Carlos V y sus mascarones, además de adentrarnos en el mundo de la cerámica local. A través de este proceso, hemos podido explorar y aprovechar su potencial estético-plástico en particular a través del dibujo, el diseño y la ilustración.

Al comienzo del proyecto se propuso una hipótesis que proponía un enfoque multidisciplinario, fusionando investigación histórica y expresión artística. Este planteamiento no sólo busca lograr una comprensión más profunda de estos elementos arquitectónicos, sino también revitalizar su importancia cultural y visual en el mundo contemporáneo. Por lo tanto, el análisis histórico de las máscaras arquitectónicas del Pilar de Carlos V a través de la investigación histórica y cultural se demostró esencial para situar nuestro tema de estudio en su contexto adecuado, destacando los aspectos más relevantes acerca del origen, función y simbolismo. Realizar este paso fue fundamental para establecer las bases necesarias que permitieron el desarrollo del proceso creativo de este proyecto, garantizando así una sólida conexión entre las interpretaciones visuales y un auténtico entendimiento de su contexto original.

Para realizar el proyecto, hemos utilizado diversos medios y herramientas de trabajo como la fotografía y el dibujo. Estos nos han permitido adentrarnos en los mascarones desde diferentes perspectivas artísticas, ampliando así nuestro conocimiento sobre este objeto de estudio. También, la combinación de la estética tradicional de los mascarones con el simbolismo de la cerámica local ha generado una forma única de expresión artística que se destaca por su innovadora experimentación en técnicas contemporáneas como el uso del vinilo textil para la estampación de los diseños.

En contraste, la combinación de los mascarones tradicionales con la iconografía cerámica local ha generado una forma artística única al explorar desde la estampación en vinilo textil hasta la técnica de cerámica. Esto ha permitido descubrir nuevas posibilidades estético-plásticas, transitando desde lo tridimensional de las esculturas hasta lo bidimensional del dibujo y sus formas de representación.

Asimismo, esta fusión ha dado pie a una interpretación visual de estos mascarones estableciendo un puente entre la tradición y la modernidad. Con lo cual hay que destacar cómo este proyecto muestra cómo la arquitectura tradicional puede inspirar formas artísticas contemporáneas, fusionando el pasado con el presente.

De otro modo, al abordar elementos casi invisibles a la mirada de los viandantes como los mascarones del Pilar de Carlos V o elementos casi olvidados por los consumidores como la cerámica local, el proyecto ha contribuido a la preservación y difusión de la cultura local. De forma que a través de la incorporación de estos elementos en la producción artística se mantenga viva la memoria de estas joyas culturales y poder así compartir su significado en el contexto actual.

También he de destacar de este proceso la construcción de un espacio de aprendizaje y reflexión, explorando la historia, la estética y las técnicas tanto tradicionales como contemporáneas, desarrollando en este caso habilidades prácticas en el diseño, la estampación, la mantelería tradicional y la cerámica local. En este contexto, la inclusión de técnicas tradicionales de mantelería, como la vainica y la puntilla de crochet, o técnicas de cerámica locales, rinde especial homenaje a las prácticas artesanales de tradición antigua y demuestra cómo la expresión artística contemporánea puede enriquecerse con técnicas más tradicionales desde un enfoque educativo y formativo.

Finalmente, el proyecto concluye con una colección de gran atractivo visual, donde los productos que la componen se ensamblan armoniosamente, a través de un código visual propio que le proporciona identidad y cuerpo al proyecto, recordando los procesos artesanales desde un enfoque contemporáneo. Donde el pasado y el presente se enriquecen conjuntamente en cuanto a conocimiento y técnica se refiere, sirviendo de inspiración y motivación el uno al otro durante su proceso, estableciéndose un puente entre ambos, un puente entre pasado y presente, en el que dialogan a través del ámbito del dibujo, el diseño y la ilustración, como medios de expresión artística donde la temporalidad es ausente.

Para concluir a lo anteriormente expuesto, este proyecto representa una exploración profunda en el patrimonio de Granada, resaltando la intersección entre historia, arte y técnica, y contribuyendo al enriquecimiento y preservación de la identidad cultural de esta gran ciudad desde su lujo, siguiendo el significado de Sudjic (2009):

El lujo era un respiro que el ser humano se daba en su lucha diaria por la supervivencia. Era el placer de apreciar la calidad de las cosas materiales hechas a conciencia y con cuidado. Era una forma de compartir la satisfacción que un objeto le había producido a su diseñador o a quien lo había fabricado. Era una reflexión inteligente sobre un conjunto de sensaciones táctiles. (p.81)

16. Bibliografía

- Águila García, L. (2003). *La Arquitectura del agua: fuentes y pilares de la edad moderna en Granada* [Tesis de Doctorado, Universidad de Granada]. Repositorio institucional-Universidad de Granada.
<https://digibug.ugr.es/browse?authority=97a5e165-846d-4a8f-96a2-00e2523e687b&type=author>
- Artisans. (6 de mayo de 2021). *En conversación con la artesana Polly Fern, ilustradora y ceramista. Historias de artesanos.*
<https://daily.artisans.life/interview-with-illustrator-ceramicist-polly-fern/>
- Barragán del Rey, S. (2 de marzo de 2022). Cerámica de Fajalauza: qué es y dónde comprar la cerámica que arrasa entre los interioristas. *Architectural Digest (AD)*. <https://www.revistaad.es/decoracion/alerta-tendencia/articulos/ceramica-de-fajalauza-que-es-y-donde-comprar-la-ceramica-que-arrasa-entre-los-interioristas>
- Cano Piedra, C., & Garzón Cardenete, J.L. (2004). *La cerámica en Granada*. Granada: Diputación Provincial de Granada.
- Delgado, J.L. (29 de octubre de 2020). Los tres mascarones del Pilar de Carlos V. *Granada Hoy*. https://www.granadahoy.com/granada/mascarones-Pilar-Carlos-Granada-Alhambra_0_1513948800.html
- Drogaudix. (13 de noviembre de 2019). *Aguaespejo Granadino 1955*. [Archivo de Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=q-f2x7Ov5t4>
- Elemental. (29 de octubre de 2020). *Asis Percales: “Lo grotesco y lo bizarro, aunque no sean agradables al gran público, tienen una gran fuerza visual”*. <https://elemental.com/2019/02/28/asis-percales-lo-grotesco-y-lo-bizarro-aunque-no-sean-agradables-al-gran-publico-tienen-una-gran-fuerza-visual/>
- Garzón Cardenete, J.L. (2004). *Cerámica de Fajalauza*. Granada: Albaida.
- Glamurama. (4 de octubre de 2021). *Guarda este nombre: arte de Lorena Moreira*. <https://glamurama.uol.com.br/cultura-e-entretenimento/salve-esse-nome-arte-de-lorena-moreira-propaga-a-imagem-da-independencia-emocional-feminina/>
- Instituto de Estadística y Cartografía. (7 de noviembre de 2023). *Cartografía urbana de Andalucía: Granada 1600*. <https://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/blog/tag/planos/>
- Jiménez, N. M. (2020). Niccolò da Corte, escultor de portadas y fuentes en Génova y Granada. *De Arte*, 19, 61-77. <https://doi.org/10.18002/da.v0i19.6242>
- Larraya, T.G. (1979). *Xilografía. Historias y técnicas del grabado en madera*. Barcelona: Sucesor de E. Meseguer.
- López Guzmán, R., & Henares Cuéllar, I. (1987). *Tradición y clasicismo en la Granada del XVI: arquitectura civil y urbanismo. Prólogo de Ignacio Henares Cuéllar*. Granada: Diputación Provincial de Granada.

- Martín García, J. M. (1998). *El programa artístico-ornamental de los pilares de agua de Granada*. Granada: Cuadernos de la Universidad de Granada.
- Molinari, A. (2019). *Símbolo y pretexto*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, Fundación AguaGranada.
- Morris, W. (2011). *Arte y Artesanía*. Cuadernos de Langre. San Lorenzo del Escorial.
- Munari, B. (1994). *El arte como oficio*. Editorial Labor.
- Munari, B. (2010). *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*. Gustavo Gili.
- Norman, D. A. (1990). *La psicología de los objetos cotidianos*. Nerea.
- Norman, D. A. (2005). *El diseño emocional: por qué nos gustan (o no) los objetos cotidianos*. Paidós.
- Od Hotels. (15 de septiembre de 2021). *Entrevista con Mark Conlan*. <https://www.od-hotels.com/magazine/interview-with-mark-conlan/>
- Patronato de la Alhambra y Generalife. (s.f.). *Pilar de Carlos V*. <https://www.alhambra-patronato.es/edificios-lugares/pilar-de-carlos-v>
- Patronato de la Alhambra y Generalife. (s.f.). *Recursos de Investigación de la Alhambra*. <https://www.alhambra-patronato.es/ria/handle/10514/19>
- Sarragua Leyva, C., Gallego Morell, A., & Quesada, L. (1985). *Pilares de Granada*. Granada: Universidad de Granada.
- Sudjic, D. (2009). *El lenguaje de las cosas*. Turner Publicaciones.
- The Design Kids. (noviembre de 2019). *Myrian Van Neste*. <https://thedesignkids.org/interviews/myriam-van-neste/>
- Universidad de Granada. (s.f.). *Granada Paradiso 2018: Festival de Cine Mudo y Cine Clásico*. Canal UGR. <https://canal.ugr.es/convocatoria/granada-paradiso-2018-festival-de-cine-mudo-y-cine-clasico/>

17. Índice de imágenes

Figura 1 -Olivares, Patricia., 2022. Pilar de Carlos V. Fotografía.

Figura 2 - Mascarones del Pilar de Carlos V.

-Olivares, Patricia., 2022. Mascarón del Pilar de Carlos V. Fotografía.

-Olivares, Patricia., 2022. Mascarón del Pilar de Carlos V. Fotografía.

-Olivares, Patricia., 2022. Mascarón del Pilar de Carlos V. Fotografía.

Figura 3 -Youtube, 2019. Aguaespejo Granadino (1955) [en línea] Fragmento de vídeo. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=q-f2x7Ov5t4>

Figura 4 -Youtube, 2019. Aguaespejo Granadino (1955) [en línea] Fragmento de vídeo. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=q-f2x7Ov5t4>

Figura 5 -Patronato de la Alhambra y Generalife, 2009. Lámina 9. Pilar de Carlos V. [en línea] Fotografía. Disponible en: <https://www.alhambra-patronato.es/ria/handle/10514/219>

Figura 6 -Construcción de las imágenes.

-Olivares, Patricia., 2022. Mascarón del Pilar de Carlos V. Fotografía.

-Olivares, Patricia., 2022. Traducción en dibujo. Dibujo digital.

-Olivares, Patricia., 2024. Interpretación en dibujo. Dibujo digital.

-Olivares, Patricia., 2024. Síntesis del dibujo. Dibujo digital.

-Olivares, Patricia., 2022. Mascarón del Pilar de Carlos V. Fotografía.

-Olivares, Patricia., 2022. Traducción en dibujo. Dibujo digital.

-Olivares, Patricia., 2024. Interpretación en dibujo. Dibujo digital.

-Olivares, Patricia., 2024. Síntesis del dibujo. Dibujo digital.

-Olivares, Patricia., 2022. Mascarón del Pilar de Carlos V. Fotografía.

-Olivares, Patricia., 2022. Traducción en dibujo. Dibujo digital.

-Olivares, Patricia., 2024. Interpretación en dibujo. Dibujo digital.

-Olivares, Patricia., 2024. Síntesis del dibujo. Dibujo digital.

Figura 7 -Olivares, Patricia., 2024. Diseño de composición para el mantel. Dibujo digital.

Figura 8 -Diseño interior de los platos.

-Olivares, Patricia., 2024. Diseño interior del plato. Dibujo digital.

-Olivares, Patricia., 2024. Diseño interior del plato. Dibujo digital.

-Olivares, Patricia., 2024. Diseño interior del plato. Dibujo digital.

Figura 9 -Brownrigg, s.f. Lámina 9. Platos de cerámica tradicional granadina. [en línea] Fotografía. Disponible en: <https://www.brownrigg-interiors.co.uk/product/antique-ceramics-glass/antique-ceramics/late-19th-century-spanish-lebrillo-from-fajalauza-granada/>

Figura 10 -Mockups platos.

-Olivares, Patricia., 2024. *Mockup* del plato. Diseño digital.

-Olivares, Patricia., 2024. *Mockup* del plato. Diseño digital.

-Olivares, Patricia., 2024. *Mockup* del plato. Diseño digital.

Figura 11 -Olivares, Patricia., 2024. Sello identificativo. Diseño digital.

Figura 12 -Olivares, Patricia., 2024. Inscripción identificativa. Diseño digital.

Figura 13 -Olivares, Patricia., 2024. Tarjetón informativo parte delantera. Diseño digital.

Figura 14 -Olivares, Patricia., 2024. Tarjetón informativo parte trasera. Diseño digital.

Figura 15 -Estampaciones de los mascarones del Pilar de Carlos V en linografía.

-Olivares, Patricia., 2022. Estampa del mascarón del Pilar de Carlos V. Linografía sobre papel Zerkall Intaglio 250gr. 35 x 25 cm.

-Olivares, Patricia., 2022. Estampa del mascarón del Pilar de Carlos V. Linografía sobre papel Zerkall Intaglio 250gr. 35 x 25 cm.

-Olivares, Patricia., 2022. Estampa del mascarón del Pilar de Carlos V. Linografía sobre papel Zerkall Intaglio 250gr. 35 x 25 cm.

Figura 16 -Construcción de la identidad visual.

-Olivares, Patricia., 2022. Mascarón del Pilar de Carlos V. Fotografía.

-Olivares, Patricia., 2022. Traducción en dibujo. Dibujo digital.

-Olivares, Patricia., 2024. Síntesis del dibujo. Dibujo digital.

-Olivares, Patricia., 2024. Identidad visual. Dibujo digital.

Figura 17 -Construcción de la identidad visual.

-Olivares, Patricia., 2022. Mascarón del Pilar de Carlos V. Fotografía.

-Olivares, Patricia., 2022. Traducción en dibujo. Dibujo digital.

-Olivares, Patricia., 2024. Síntesis del dibujo. Dibujo digital.

-Olivares, Patricia., 2024. Identidad visual. Dibujo digital.

Figura 18 -Construcción de la identidad visual.

-Olivares, Patricia., 2022. Mascarón del Pilar de Carlos V. Fotografía.

-Olivares, Patricia., 2022. Traducción en dibujo. Dibujo digital.

-Olivares, Patricia., 2024. Síntesis del dibujo. Dibujo digital.

-Olivares, Patricia., 2024. Identidad visual. Dibujo digital.

Figura 19 -Mockups de la identidad visual.

-Olivares, Patricia., 2024. *Mockup* de la identidad visual sobre camiseta. Diseño digital.

-Olivares, Patricia., 2024. *Mockup* de la identidad visual sobre bolsa de tela. Diseño digital.

-Olivares, Patricia., 2024. *Mockup* de la identidad visual sobre etiqueta. Diseño digital.

-Olivares, Patricia., 2024. *Mockup* de la identidad visual sobre taza. Diseño digital.

-Olivares, Patricia., 2024. *Mockup* de la identidad visual sobre bolsa de tela. Diseño digital.

-Olivares, Patricia., 2024. *Mockup* de la identidad visual sobre sudadera. Diseño digital.

Figura 20 -Bazar Percales, 2024. Pañoleta de Grana. [en línea] Fotografía. Disponible en: <https://asispercales.bigcartel.com/product/pipote>

Figura 21 -Polly Fern, s.f. Slight Second Farm Life. [en línea] Fotografía. Disponible en: <https://shop.pollyfern.com/product/slight-second-farm-life-romantic-vase>

Figura 22 -Glamurama, 2021. Lorena Moreira. [en línea] Fotografía. Disponible en: <https://glamurama.uol.com.br/cultura-e-entretenimento/salve-esse-nome-arte-de-lorena-moreira-propaga-a-imagem-da-independencia-emocional-feminina/>

Figura 23 -Mark Conlan, 2023. The Place to Be. [en línea] Fotografía. Disponible en: <https://www.markconlan.com/theplacetobe>

Figura 24 -Instagram, 2023. Caja de cerillas. [en línea] Fotografía. Disponible en: https://www.instagram.com/myriam_vanneste/p/C0m05KCgj21/?img_index=3

Figura 25 -Instagram, 2023. Parche estampado. [en línea] Fotografía. Disponible en: https://www.instagram.com/p/Co27J_TP2wC/

Figura 26 -Traducción en dibujo.

-Olivares, Patricia., 2022. Traducción en dibujo. Dibujo digital.

-Olivares, Patricia., 2022. Traducción en dibujo. Dibujo digital.

-Olivares, Patricia., 2022. Traducción en dibujo. Dibujo digital.

Figura 27 -Interpretación en dibujo.

-Olivares, Patricia., 2024. Interpretación en dibujo. Dibujo digital.

-Olivares, Patricia., 2024. Interpretación en dibujo. Dibujo digital.

-Olivares, Patricia., 2024. Interpretación en dibujo. Dibujo digital.

Figura 28 -Implementación en dibujo.

-Olivares, Patricia., 2024. Implementación en dibujo. Dibujo digital.

-Olivares, Patricia., 2024. Implementación en dibujo. Dibujo digital.

-Olivares, Patricia., 2024. Implementación en dibujo. Dibujo digital.

Figura 29 -Olivares, Patricia., 2024. Composición. Dibujo digital.

Figura 30 -Implementación del dibujo.

-Olivares, Patricia., 2024. Implementación del dibujo. Dibujo digital.

-Olivares, Patricia., 2024. Implementación del dibujo. Dibujo digital.

-Olivares, Patricia., 2024. Implementación del dibujo. Dibujo digital.

Figura 31 -Identidad visual.

-Olivares, Patricia., 2024. Identidad visual. Diseño digital.

-Olivares, Patricia., 2024. Identidad visual. Diseño digital.

-Olivares, Patricia., 2024. Identidad visual. Diseño digital.

Figura 32 -Implementación de la identidad visual.

-Olivares, Patricia., 2024. Implementación de la identidad visual. Diseño digital.

-Olivares, Patricia., 2024. Implementación de la identidad visual. Diseño digital.

-Olivares, Patricia., 2024. Implementación de la identidad visual. Diseño digital.

Figura 33 -Olivares, Patricia., 2024. Recorte de vinilo termoadhesivo. Fotografía.

Figura 34 -Olivares, Patricia., 2024. Proceso de pelado. Fotografía.

Figura 35 -Olivares, Patricia., 2024. Proceso de pelado. Fotografía.

Figura 36 -Olivares, Patricia., 2024. Proceso de pelado. Fotografía.

Figura 37 -Olivares, Patricia., 2024. Aplicación del vinilo. Fotografía.

Figura 38 -Olivares, Patricia., 2024. Vainica. Fotografía.

Figura 39 -Olivares, Patricia., 2024. Puntilla de crochet. Fotografía.

Figura 40 -Olivares, Patricia., 2024. Mantel. Estampación de vinilo textil sobre algodón 49x82 cm.

Figura 41 -Olivares, Patricia., 2024. Detalle del mantel. Fotografía.

Figura 42 -Olivares, Patricia., 2024. Detalle del mantel. Fotografía.

Figura 43 -Olivares, Patricia., 2024. Detalle del mantel. Fotografía.

Figura 44 -Olivares, Patricia., 2024. Laminado. Fotografía.

Figura 45 -Olivares, Patricia., 2024. Corte con plantilla. Fotografía.

Figura 46 -Olivares, Patricia., 2024. Alisado. Fotografía.

Figura 47 -Olivares, Patricia., 2024. Eliminación de burbujas de aire. Fotografía.

Figura 48 -Olivares, Patricia., 2024. Transferencia de la imagen. Fotografía.

Figura 49 -Olivares, Patricia., 2024. Grabado en linóleo. Fotografía.

Figura 50 -Olivares, Patricia., 2024. Planchas talladas en linóleo. Fotografía.

Figura 51 -Olivares, Patricia., 2024. Transferencia de la imagen. Fotografía.

Figura 52 -Olivares, Patricia., 2024. Plancha tallada en linóleo. Fotografía.

Figura 53 -Olivares, Patricia., 2024. Prueba de estampación. Fotografía.

Figura 54 -Olivares, Patricia., 2024. Detalle prueba de estampación. Fotografía.

Figura 55 -Olivares, Patricia., 2024. Estampación sobre la pasta cerámica. Fotografía.

Figura 56 -Olivares, Patricia., 2024. Estampación sobre la pasta cerámica. Fotografía.

Figura 57 -Olivares, Patricia., 2024. Estampación sobre la pasta cerámica. Fotografía.

Figura 58 -Olivares, Patricia., 2024. Estampación sobre la pasta cerámica. Fotografía.

Figura 59 -Olivares, Patricia., 2024. Conformado. Fotografía.

Figura 60 -Olivares, Patricia., 2024. Marcado de la altura del plato. Fotografía.

Figura 61 -Olivares, Patricia., 2024. Cortado de la altura del plato. Fotografía.

Figura 62 -Olivares, Patricia., 2024. Estampado del sello identificativo. Fotografía.

Figura 63 -Olivares, Patricia., 2024. Detalle de la estampación del sello. Fotografía.

Figura 63 -Olivares, Patricia., 2024. Detalle de la estampación del sello. Fotografía.

Figura 64 -Olivares, Patricia., 2024. Limpieza de los bordes. Fotografía.

Figura 65 -Olivares, Patricia., 2024. Aplicación del engobe. Fotografía.

Figura 66 -Olivares, Patricia., 2024. Aplicación del engobe. Fotografía.

Figura 67 -Olivares, Patricia., 2024. Limpieza del engobe superficial. Fotografía.

Figura 68 -Olivares, Patricia., 2024. Limpieza del engobe superficial. Fotografía.

Figura 69 -Olivares, Patricia., 2024. Aplicación del engobe en los bordes. Fotografía.

Figura 70 -Olivares, Patricia., 2024. Secado de los platos cerámicos. Fotografía.

Figura 71 -Olivares, Patricia., 2024. Reparación de grietas. Fotografía.

Figura 72 -Olivares, Patricia., 2024. Esmaltado por chorreo. Fotografía.

Figura 73 -Olivares, Patricia., 2024. Limpieza de las gotas del esmaltado. Fotografía.

Figura 74 -Olivares, Patricia., 2024. Pieza en el horno. Fotografía.

Figura 75 -Olivares, Patricia., 2024. Piezas horneadas. Fotografía. Cerámica esmaltada 24,8x3,1 cm.

Figura 76 -Olivares, Patricia., 2024. Etiqueta impresa. Fotografía. Impresión digital sobre papel satinado 230 gr 7x7 cm.

Figura 77 -Olivares, Patricia., 2024. Confección de las talegas. Fotografía. Cosido de tela de algodón 35x37 cm.

Figura 78 -Olivares, Patricia., 2024. Estampación de las talegas. Fotografía. Estampación de vinilo textil sobre algodón 35x37 cm.

Figura 79 –Tarjetón informativo impreso.
-Olivares, Patricia., 2024. Tarjetón informativo impreso cara delantera. Fotografía. Impresión digital sobre papel satinado 230 gr 20x20 cm.
-Olivares, Patricia., 2024. Tarjetón informativo impreso cara trasera. Fotografía. Impresión digital sobre papel satinado 230 gr 20x20 cm.

Figura 80 -Olivares, Patricia., 2024. Caja con la estampación del sello identificativo. Fotografía. Estampación de vinilo adhesivo sobre madera 29x40x13 cm.

Figura 81 -Olivares, Patricia., 2024. Colección Mascarones Pilar de Carlos V. Fotografía.

Figura 82 -Olivares, Patricia., 2024. Colección Mascarones Pilar de Carlos V. Fotografía.

Figura 83 -Olivares, Patricia., 2024. Colección Mascarones Pilar de Carlos V. Fotografía.

Figura 84 -Olivares, Patricia., 2024. Colección Mascarones Pilar de Carlos V. Fotografía.

Figura 85 -Olivares, Patricia., 2024. Colección Mascarones Pilar de Carlos V. Fotografía.

Figura 86 -Olivares, Patricia., 2024. Colección Mascarones Pilar de Carlos V. Fotografía.

Figura 87 -Olivares, Patricia., 2024. Colección Mascarones Pilar de Carlos V. Fotografía.

Figura 88 -Olivares, Patricia., 2024. Colección Mascarones Pilar de Carlos V. Fotografía.

Figura 89 -Olivares, Patricia., 2024. Colección Mascarones Pilar de Carlos V. Fotografía.

Figura 90 -Olivares, Patricia., 2024. Colección Mascarones Pilar de Carlos V. Fotografía.

Figura 91 -Olivares, Patricia., 2024. Colección Mascarones Pilar de Carlos V. Fotografía.

Figura 92 -Olivares, Patricia., 2024. Colección Mascarones Pilar de Carlos V. Fotografía.

Figura 93 -Olivares, Patricia., 2024. Colección Mascarones Pilar de Carlos V. Fotografía.

CURRÍCULUM

Nombre y Apellidos: Patricia Olivares Hurtado

Título académico:

- Grado en Bellas Artes con Mención en Diseño Gráfico de la Universidad de Granada.
- Máster en Profesorado de Enseñanza Secundaria Obligatoria y Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanzas de Idiomas, por la especialidad de Dibujo, Imagen y Artes Plásticas de la Universidad de Granada.
- Actualmente cursando el Máster Universitario en Dibujo: Ilustración, Cómic y Creación Audiovisual de la Universidad de Granada.

Dirección Postal: 18514

Dirección electrónica: polhur@hotmail.com

Formación académica

- **(2016-2018)** Bachillerato artístico - Escuela de Artes y Oficios de Guadix (Granada).
- **(2018-2022)** Grado de Bellas Artes con Mención en Diseño Gráfico - Facultad de Bellas Artes Alonso Cano de la Universidad de Granada.
- **(2019)** Cursos de formación en robótica educativa e impresión en 3D.
- **(2021-2022)** Cursos de grabado: «El color en el grabado en relieve», «Litografía a color» y «Planchas puzzle», por el Centro Mediterráneo y la Universidad de Granada.
- **(2022)** Curso: «Ebru, arte turco de fabricación de papel jaspeado» por la Universidad de Granada.
- **(2022)** Certificado B1 en inglés.
- **(2022)** Participación en la Jornada «III Jornada Prevención del Suicidio: Jóvenes y Adolescentes»
- **(2022-2023)** Beca de colaboración con el Departamento de Dibujo y el Taller de Grabado y Estampación de la Facultad de Bellas Artes Alonso Cano de la Universidad de Granada.
- **(2022-2023)** Máster en Profesorado de Enseñanza Secundaria Obligatoria y Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanzas de Idiomas, por la especialidad de Dibujo, Imagen y Artes Plásticas de la Universidad de Granada.
- **(2023)** Curso de soplado de vidrio de Castril.
- **(2023-2024)** Máster Universitario en Dibujo: Ilustración, Cómic y Creación Audiovisual de la Universidad de Granada.

Experiencia profesional

- Diseños de distintos carteles, imágenes corporativas y páginas webs.
- Elaboración de la portada y contraportada de una tesis doctoral en 2018.
- Exposición Bag 2nd «Compartiendo miradas: la ciudad y los selfies» en la Facultad de Bellas Artes de Granada en 2018.
- Publicación de un libro colectivo en 2020.
- Exposición Commonwealth2021 en el Museo del Instituto de Artes y Diseño de la Universidad Estatal de Udmurtia en 2021.
- Participación en la 7ª Muestra Internacional de Videonarración A/r/tografía en 2021.
- Participación en la exposición «A la calle» en 2022.

- Exposición Internacional Commonhealth en el Instituto de Arte y Diseño de la Universidad Estatal de Udmurtia (Rusia) en 2021.
- Participación y exposición por el motivo del IV Concurso de Pintura Rápida de Diezma en 2023,
- en el Ayuntamiento de Diezma (Granada).
- Exposición «Chiado, Carmo, París. Os «lugares» de Dorio Gomes e as bifurcações da pintura. Artes na esfera pública» en Portugal, Francia, España, Italia y Polonia en 2023. En Portugal: en el Museu Nacional de Arte Contemporânea de Lisboa, en la Faculdade de Belas-Artes da ULisboa, en el Museu Arqueológico do Carmo de Lisboa, en el Museu Nacional Soares dos Reis de Porto y en CITA de Arroios. En Francia, en la Casa de Portugal de París. En España, en el Auditorio Manuel de Falla de Granada. En Italia, en el Spazi espositivi, Accademia di Belle Arti de Bolonia. En Polonia, en el Aula Gallery Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego de Lodz.
- Participación en el 43.º Mini Print Internacional de Cadaqués, 2023 como artista seleccionada.
- Exposición 43.º Mini Print Internacional de Cadaqués, 2023 en el Taller Galeria Fort de Cadaqués (España), en Wingfield Barns (Reino Unido), en la galería «L'Etangd'Art» de Bages (Francia) y en la fundación Tharrats de obra gráfica de Pineda de Mar (España) en 2023.
- Finalista en el concurso de ilustración «málagatienetela» de Diario Sur con la colaboración de Reale Seguros en 2023.
- Participación en la exposición «Málaga tiene tela» en el espacio expositivo de la Diputación de Málaga en 2023.
- Prácticas en la empresa Maya Vergel Cerámica en 2024.

