

# EL SIGLO XX: EDAD DE PLATA DEL TAPIZ ESPAÑOL

Laura de la Calle Vian  
*Universidad Complutense de Madrid*

**Resumen:** Durante el siglo XX el arte de la tapicería vivió en España su Edad de Plata. Resurgió la Real Fábrica de Tapices y se fundaron otras nuevas; se creó un plan nacional de enseñanza y una red de mercados; se promovieron exposiciones y aparecieron publicaciones especializadas. Los mejores artistas colaboraron con las manufacturas y a partir de los años 50 la tapicería se incorporó a la vanguardia internacional.

**Palabras clave:** tapices españoles contemporáneos, tapicería y vanguardia.

**Abstract:** During the XXth century the art of tapestry had its Silver Age in Spain. The *Real Fábrica de Tapices* resurfaced and many others were born; an education national plan and a market network were created; exhibitions were promoted and several specific publications appeared. The best artists collaborated with manufactures and from the 50s, tapestry was incorporated into the international avant-garde.

**Keywords:** contemporary spanish tapestries, tapestry and avant-garde.

## 1. LOS PRIMEROS RENUEVOS

Tras casi un siglo de descrédito la tapicería da los primeros signos de recuperación a finales del siglo XIX. Al oeste de Europa: Arts & Crafts en Inglaterra, los talleres franceses de La Marche y las nuevas fábricas belgas. Al este: los telares domésticos, que nunca habían desaparecido de estas tierras, cobran nuevo vigor. Razones estéticas y económicas en los primeros y el sentimiento nacionalista que buscaba apoyarse en sus tradiciones en los segundos, impulsaron estas dos corrientes de las cuales se va a nutrir todo el renacimiento del tapiz contemporáneo.

España no fue una salvedad en esta recuperación sino que vivió durante el siglo XX un florecimiento tan brillante que bien podríamos calificar de asombroso si tenemos en cuenta el pasado de ruinas del que partía nuestra industria artística. Desde la Guerra de la Independencia a la falta de nuevos talentos se sumaba el quebranto secular de nuestra economía y las innumerables calamidades políticas que asolaron durante aquella centuria nuestra tierra. Sin embargo en el último cuarto del siglo también aquí se advierten indicios de cambio: se rehabilita la Real Fábrica, se comienza la catalogación de la colección de la Corona y se promueve la exposición de nuestros mejores paños históricos en muestras internacionales. Al llegar los años veinte del siguiente siglo se produce un periodo de estabilidad política y de mejora económica que tiene de inmediato su reflejo en la tapicería. Este es el momento en que se establecen los dos focos que van a animar todo el movimiento artístico del siglo: Madrid y Barcelona.

En la capital será la Real Fábrica de Tapices<sup>1</sup> quien iniciará la renovación por medio de su asesor artístico, el pintor Manuel Benedito y Vives (1875-1963), quien sin modificar las bases de la tradición dio algunos modelos a los telares que gozaron de gran éxito, como *La vuelta de la montería* del que se hicieron

---

<sup>1</sup> CALLE VIAN, L.de la. (2009). *Cien años de tapiz español. La Real Fábrica de Tapices 1900-2000*. Madrid: Fundación Universitaria Española. 436 páginas.

dos ejemplares entonces, uno adquirido por el marqués de Urquijo y otro por un coleccionista argentino que hoy se encuentra en el Museo de Artes Decorativas de Buenos Aires. El discurso que pronunció Benedito con motivo de su ingreso en la Real Academia de San Fernando<sup>2</sup>, que versó sobre la Fábrica y su futuro, tuvo también la virtud de llamar la atención de hombres influyentes en el ámbito de la cultura y del arte sobre esta institución.

En Barcelona, por su parte, se fundó la primera fábrica documentada de su historia gracias a la iniciativa de Tomás Aymat (1891-1944), un artista muy completo que a su formación de pintor y escenógrafo añadió la recibida en París como tejedor de tapices. *Cataluña, La vendimia, Escena naval o Diana cazadora*, son sólo algunas de las muestras del Art Nouveau en nuestros telares. Benedito y Aymat fueron los que dieron el primer impulso a la tapicería española y con ellos los maestros tejedores de aquellos años, responsables de formar a toda una generación de artesanos, que a su vez transmitió unos saberes de los que se han alimentado todas las fábricas españolas del resto del siglo.

Nada más comenzar el siguiente decenio la nueva crisis económica que aflige a España y después la guerra arruinan las dos fábricas.

## 2. LOS AÑOS DE ESPLENDOR

El 29 de marzo de 1939, sin haberse proclamado todavía oficialmente el fin de la guerra, la Real Fábrica de Tapices reinicia su actividad. Infinitas gestiones administrativas, reparaciones a cargo del Patrimonio Nacional y la rehabilitación por parte del nuevo gobierno del crédito suspendido desde 1936, permitieron tejer la réplica de los cuatro tapices de Alfonso V el Africano de la colegiata de Pastrana<sup>3</sup>. Esta serie española excepcional, inexplicablemente ignorada, se encuentra hoy en el palacio de los duques de Braganza en Guimarães (Portugal). La Real Fábrica inaugura un periodo artístico espléndido con réplicas admirables y nuevas producciones sobre cartones contemporáneos debidos a los mejores artistas del momento, como José María Sert y sus modelos de la serie *El último Abencerraje* o como los dos tapices de Juan Antonio Morales, *Pizarro* y *La misión de fray Junípero Serra en California*, por citar tan sólo dos entre tantos otros. Sus clientes se multiplican y sus obras son objeto de atención en todo tipo de publicaciones periódicas.

En Madrid también resucitan las Escuelas de Artes y Oficios donde se formarán en estos años numerosos artistas del tapiz y en cuyos talleres se tejerán obras nuevas tan significativas como de *La batalla de las Navas de Tolosa* y *La fuente de la sabiduría* sobre cartones de Ramón Stolz y *Las amazonas* de Vázquez Díaz.

Así mismo, desde instancias oficiales se pone en marcha en Burgos desde 1938 un plan de formación de ámbito nacional que comenzando en las Escuelas Rurales, siguiendo por las Escuelas Gremiales y culminando en la Escuela Mayor de Artesanía tenía como objetivo fomentar el renacimiento de todos los oficios artísticos, depurando sus formas de la escoria adherida por falta de instrucción y aislamiento y capacitando a los alumnos en los aspectos administrativos, jurídicos y contables para poder regentar un taller con garantía de éxito. Una obra significativa del buen hacer de la Escuela fue *Los marineros*, fragmento de un fresco de Vázquez Díaz para el monasterio de La Rábida, tejido en el Taller Mayor de Tapices que como tantas obras maestras está en paradero desconocido.

La capital se convierte en el núcleo más importante del renacimiento de la tapicería, porque no sólo las instituciones ya existentes recuperan su actividad y otras de nueva creación como la E.M.A. vienen a llenar un vacío de siglos sino que la iniciativa privada se embarca en el establecimiento de nuevas empresas

<sup>2</sup> BENEDITO Y VIVES, M. (1924) *El porvenir de la Real Fábrica de Tapices y Alfombras de Madrid. Discurso leído por D. Manuel Benedito y Vives en el acto de su recepción pública y contestación del Excmo. Sr. D. Luis Landecho y Jordán de Urries, el día 22 de Junio de 1924*. Madrid: Mateu S.A.

<sup>3</sup> CALLE VIAN, L. de la: "Réplica das tapeçarias de D. Afonso V, o Africano", en PONTE, A. (coord.) (2011), *Paço dos duques de Bragança*. Museus de Portugal. Vila do Conde: QN Edição e Conteúdos S.A. pp. 24-31.

en un momento tan difícil como la posguerra. Así en febrero de 1941 se crea en Madrid la Fundación<sup>4</sup>, como institución privada sin ánimo de lucro gracias a una donación de cuatro millones de pesetas hecha por el fundador. Entre los muchos talleres que funcionaron en su seno destacó el de tapices de cuyos telares salieron obras tan importantes como la réplica de la serie de *El Apocalipsis de San Juan*, que se encuentra en la basílica del Valle de los Caídos en Madrid, o el tapiz de *La toma de Granada por los Reyes Católicos*, sobre un cartón de Carlos Sáez de Tejada que desapareció tras una exposición en los años setenta y que sigue en paradero desconocido, siendo por su composición y realización uno de los ejemplares más sobresalientes de la tapicería contemporánea española. Una de las peculiaridades de la Fundación era que a su cometido de rescate de todas las artes decorativas de tradición española unía un objetivo social: fomentar la creación de nuevos talleres a los que facilitaba modelos, herramientas y asesoramiento técnico y jurídico, igualmente sin coste<sup>5</sup>.

Telas y Alfombras Españolas, otra iniciativa privada de 1950, tejió la primera colección de tapices de inspiración totalmente contemporánea en la que participaron como cartonistas Vázquez Díaz, Farreras, Vaquero Turcios, Redondela, Núñez, Abelenda, Labra, Clavo, Gabino, Mampaso, Caballero y Juan Guillermo. Todo este conjunto se expuso en 1958, primero en la Sala Santa Catalina del Ateneo madrileño y después viajó a la exposición internacional del Atomium en Bruselas. (Fig. 1).

La sola enumeración de las fábricas antedichas sería suficiente motivo para que en España se conociera este admirable esplendor de la tapicería pero es sabido que nuestra historia propende a olvidar, cuando no a despreciar, lo mejor de sus logros. Series monumentales, llenas de aciertos estéticos e inmejorable técnica, permanecen en la oscuridad y siguen siendo consideradas por muchos como arte menor.



**Fig. 1:** José María Labra, (izq.) y Francisco Farreras (dcha.) ante el tapiz de éste en la Sala Santa Catalina del Ateneo de Madrid. Enero 1958. Fotografía del artista.

### 3. LA NUEVA TAPICERÍA. OTRA FORMA DE TEJER

Si dejamos a un lado la producción de las manufacturas y atendemos a ese otro aspecto tan valorado en nuestros días como es el genio creador del artista, tenemos también en España una nutrida muestra de tapices directamente nacidos de esa inspiración y realizados en pequeños talleres que se asemejan mucho a los estudios de pintor. Se trata de un modo de producción diferente que ya tuvo sus precedentes a principios del siglo XX en toda Europa con talleres regentados por artistas como los de Maillol, Manzana-Pissarro, Ranson, Noemi Ferenzky, Frida Hasen y muchos otros.

Las diferencias entre ambos modos de trabajo –el de las fábricas y el de los nuevos talleres– tendrán una gran repercusión sobre las obras, pese a que es tendencia general pensar que los logros artísticos son exclusivamente debidos a la personalidad del artífice. Esta creencia, que se hace extensiva a los tapices, viene de las categorías con que se enjuicia la pintura, error que no nos cansaremos de combatir pues pintura y tapicería son artes muy distintas. La tapicería ha sido históricamente un arte colectivo, resultado de la estrecha cooperación entre los miembros de un equipo formado por pintores, dibujantes, montadores, tintoreros y

<sup>4</sup> Esta institución funcionó durante cincuenta y cuatro años con distintos regímenes jurídicos y diferentes nombres: entre 1941 y 1962 fue una fundación privada sin ánimo de lucro llamada Fundación Generalísimo Franco; en 1962 perdió su carácter privado y se incorporó al Patrimonio Nacional, hasta 1982; entre 1982 y 1989 varias modificaciones estatutarias cambian sucesivamente su nombre por el de Fundación de Gremios y Nueva Fundación de Gremios, excluyéndola del Patrimonio Nacional. Su cierre se produjo en 1995.

<sup>5</sup> CALLE VIAN, L. de la (2013). *La Edad de Plata de la tapicería española*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 500 páginas.

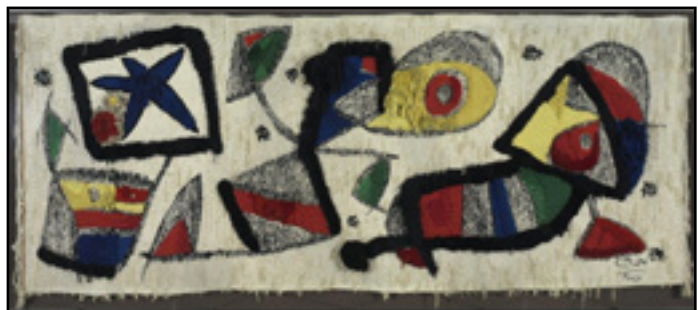
tejedores, bajo las órdenes de un director artístico pero, llegados los años cincuenta, las nuevas vanguardias y la influencia de ese otro modo de tejer que se estaba cultivando en los países del este de Europa van a dar un vuelco al mundo de los telares. El mejor escaparate de esta mudanza será las bienales de Lausana que, fundadas en 1962 como pináculo del renacimiento de la tapicería, acabarán siendo palenque de la pugna entre ambos modos de tejer y al final sepultura – esperemos que temporal- de los dos. Los nuevos tejedores trabajan solos, la mayoría de las veces en un único telar de dimensiones medianas y carecen de instalaciones de tintorería y de servicios auxiliares. Casi todos ellos provienen del mundo de la pintura y afrontan el desafío con conocimientos sumarios del oficio de tejedor. Las consecuencias inmediatas son sencillas de extraer: Los materiales con los que cuentan son limitados, las obras que se proyectan son pequeñas o medianas, tanto por el menor tamaño y solidez de los telares como por la imposibilidad de acometer en solitario obras grandes o series de varios paños que han sido, por otra parte, una de las señas de identidad de la tapicería y la mejor de sus bazas expresivas. Hay un declarado interés por abandonar la dependencia hacia el modelo pintado aunque no se consigue del todo y en ocasiones es aún mayor. Todas las novedades de los diferentes ismos pictóricos tendrán su traducción en los telares e incluso hubo una deriva hacia la escultura a la que muchos nuevos tejedores se adhirieron, introduciendo materiales tan extraños al textil como varillas de metal para sostener el armazón de sus nuevas esculturas. Si la influencia de las carencias señaladas fue sentida igualmente por todos los nuevos tejedores, la personalidad de cada uno de ellos marcó la diferencia entre sus obras pero a pesar del prurito de independencia de todos ninguno se sustrajo a la influencia del medio en que se desarrollaron: Madrid y Barcelona, que habiendo sido los focos de la primera recuperación continúan como escenarios de la Nueva Tapicería. Así los artistas madrileños asumieron el mayor peso de la tradición mientras que los barceloneses se hicieron pronto eco de la revolución textil de los países del este.

### 3.1. Madrid

Entre los primeros artistas madrileños podemos señalar a Luis Garrido (1925), a Carola Torres (1927-2017) y a Luis Cienfuegos (1928-2003). Garrido es pintor y además buen tejedor pues aprendió el oficio en la manufactura parisina de Los Gobelinos; en sus manos el paisaje se convierte en poesía. Carola Torres, por su parte, recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas en 1980 por haber logrado unir tradición y vanguardia en sus alfombras tejidas sobre modelos de Saura, Caballero, Tàpies, Sempere, etc. La mejor de sus obras fue *San Pedro y San Pablo, columnas de la Iglesia* tejida sobre boceto de Vaquero Turcios en 1967. Luis Cienfuegos es otro estilo de artista, sobrio y cerebral, cuyos modelos tienen una estética sencilla de gran potencia visual.

### 3.2. Barcelona

La fábrica de Tomás Aymat es reflatada en los años cincuenta por un nuevo empresario que rehabilita el pequeño taller de tapices dándole un nuevo sesgo estético. De su obrador salieron obras de todos los artistas del momento, en especial de quien fue su director artístico: José Grau Garriga (1929-2011). La empresa sufre la ruina definitiva a principios de los años ochenta y sus mejores artistas se dispersan: Grau se establece en Barcelona donde su obra experimenta una evolución drástica desde la influencia luçartiana de sus comienzos hasta la que ejercieron sobre él los artistas polacos y yugoeslavos con sus exuberancias materiales. (Fig. 2). José Royo en Tarragona, donde tejió obras en colaboración con Miró y el galerista Maeght que tuvieron una gran repercusión internacional. Por último Carlos Delclaux en Gerona, el más perseverante de



**Fig. 2:** Miró y Royo. Sin título. 1980. Colección La Caixa. Edificio central de la Avda. Diagonal de Barcelona. Fotografía de la autora.

todos, que ha sido traductor de numerosos artistas como Tharrats, Beulas o Millares, además de escritor de su propia historia personal en numerosos tapices de su autoría. (Fig. 3).

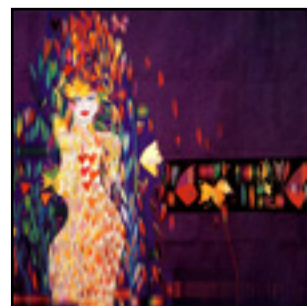
Casi todos los artistas mencionados han tenido alumnos, que han prolongado el estilo aprendido de sus maestros, aunque la menor competencia técnica y ambición propiciaron una nueva decadencia que a finales de los años ochenta era casi total. Las fábricas, por su parte, que habían resistido mal el embate de la nueva tapicería se hundieron ante la nueva crisis económica. Se cerraron en Madrid la Fundación y Telas y Alfombras Españolas. La Real Fábrica sufrió un nuevo periodo de tribulaciones financieras y sequedad artística. Se canceló oficialmente el programa formativo de la Escuela Mayor de Artesanía y se retiró de los programas de enseñanza el tejido de tapices en las Escuelas de Artes y Oficios. En Barcelona cerró Aymat. La investigación de todo este patrimonio tan resumidamente expuesta ha dado como fruto una tesis doctoral leída en 2008 y la aparición de varias publicaciones que quieren hacer justicia a muchos artistas cuyos méritos aguardan todavía el reconocimiento público que se les debe.

#### 4. NUEVAS CATAS

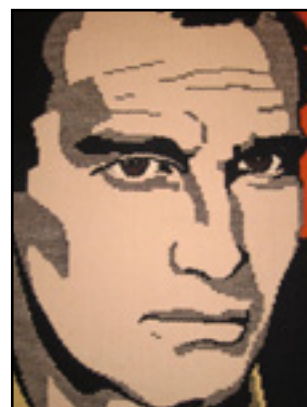
La riqueza del siglo XX ha sido tanta que permite seguir profundizando en las vetas abiertas. Como consecuencia de estas últimas investigaciones se han alcanzado nuevos objetivos: La catalogación de la obra completa de Vaquero Palacios y Vaquero Turcios, Tharrats, Beulas, Delclaux y Sánchez Sáez de Adana (Fig. 4). En vías de catalogación están Torner (Fig. 5) y Carola Torres. La investigación también empieza a remontarse río arriba, hacia finales del siglo XIX, para conocer la realidad de la que se partía; así se ha culminado el estudio de la Colección de tapices y alfombras del marqués de Linares, recuperada parcialmente y colocada en su lugar de origen, la actual Casa de América en Madrid. Imposible siguiera un mero esbozo de cada uno de estos artistas que han dejado su impronta en este arte espléndido de la tapicería.

#### 5. LA CONTINUIDAD DEL ARTE DEL TAPIZ. REALIDAD O QUIMERA.

Decía Luc Benoist en 1926: “*La technique même de la tapisserie paraît périmee. Le recrutement des ouvriers-artistes est de plus en plus difficile*”<sup>6</sup>. Veinte años más tarde unas palabras de Jean Lurçat arrojan otra luz: “*La tapisserie murale est chose grave. C’est un chant et, qui plus est, un chant d’intentions épiques*”.<sup>7</sup> Los juicios de ambos están hoy de plena actualidad. Por una parte, esa intención épica a la que se refería Lurçat ha sido relegada. Por la senda del ensimismamiento los artistas han perdido contacto con los temas universales y se han ido enredando en análisis estériles de pequeño calado. La tapicería ha menguado en sus intenciones y al encerrarse en fanales se ha transformado en otra cosa. Por otra parte, las características del oficio a las que aludía Benoist, parecen más que nunca reñidas con la velocidad de la vida actual. Ante esta realidad cabe preguntarse si es posible una nueva recuperación



**Fig. 3:** Carlos Delclaux. Título: *Por encima de ti sólo las flores*. 1981. Colección particular. Fotografía del artista.



**Fig. 4:** José Luis Sánchez Sáez de Adana. Título: *Charlton Heston*. 1980. Colección particular. Fotografía de la autora.



**Fig. 5:** Gustavo Torner. Título: *Finlandia*. 1958. Colección particular. Fotografía de la autora.

<sup>6</sup> BENOIST, L. (1926). *Les tissus. La tapisserie. Les tapis*. Paris, F. Rieder et Cie. Éditeurs, p.35.

<sup>7</sup> LURÇAT, J. (1947) *Le travail dans la tapisserie du Moyen Age*. Genève-Paris, Éditions Pierre Cailler, p.50.

del arte. Pese a todos los escollos referidos hay signos que hacen concebir cierta esperanza: el interés de los historiadores por la tapicería está renaciendo, las varias ponencias presentadas en este mismo congreso así lo ratifican. Es un primer paso hacia la rehabilitación pero ¿habremos de conformarnos con que los tapices sean tan sólo objetos de museo? ¿Podemos esperar que nuestro tiempo vuelva a sentir el deseo de vestir la arquitectura con tapices? Para ganar el futuro debemos aprender de la historia utilizando los mismos recursos que lograron el florecimiento universal de la tapicería en el pasado siglo: el oficio y la intención.

Es primordial recobrar el lenguaje olvidado de la tapicería. Muchos años de experimentación llevaron al oficio desde la voluntaria rusticidad a la total ignorancia. La excesiva preocupación por la expresividad de los materiales llegó a vaciar de sentido a muchas obras que se convirtieron en simple culto a la materia bruta. Hagamos una útil comparación con el habla donde el grito o el silencio pueden ser muy elocuentes pero desterrar la palabra es restringir la comunicación a lo básico y condenar a muerte a la literatura; a pesar de sus limitaciones la palabra es la mejor herramienta que poseemos. Así mismo la morfología y la sintaxis del tejido son el mejor medio del que disponen para expresarse los artistas del tapiz. Estudiar esa gramática en las obras maestras del pasado: las fórmulas coptas, medievales, renacentistas e incluso el virtuosismo dieciochesco, es lo que permitirá a los artistas manifestar su talento hasta para introducir la onomatopeya o la elipsis cuando convenga.

Pues bien, si la regeneración del oficio es indispensable no lo es menos la parte espiritual –llamémosla así- de la obra. También han sido muchos los años dedicados por los artistas a reflexionar sobre abstracciones tratando de alcanzar la idea desnuda, despojada de todo excepto de sí misma. Tapices sin tema, voluntariamente vacíos, que pretendían la vigencia eterna de lo desencarnado. Pero esa pretensión, si acaso la había, desembocó muchas veces en un lenguaje críptico indescifrable y no pocas en objetos que escondían malamente su trivialidad.

Recuperar el tapiz como lenguaje del siglo XXI pasa por devolverles su escritura y su contenido, reatando lo que nació para la unidad. Camino difícil como todos los que conducen a la belleza pero ¿qué es el arte de la tapicería sino una forma de hablar de ella?