

La obra tejida de los Vaquero y su inserción en la tapicería española del siglo XX

• LAURA DE LA CALLE VIAN •

Universidad Complutense de Madrid

UNA VISIÓN PANORÁMICA: TRADICIÓN Y VANGUARDIA EN LA TAPICERÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

Los tapices contemporáneos siguen siendo los grandes desconocidos de nuestras artes. En los años sesenta y setenta del siglo pasado Moreno Galván en Madrid habló de ellos; Francesc Miralles lo hizo en Barcelona; también Giralt-Miracle, Torralba y algunos otros. Durante dos decenios se sucedieron exposiciones, catálogos, alguna revista especializada y después el olvido. Pérez Castillo¹ rescata tangencialmente el tema en su artículo sobre el primero y cita, apoyándose en el crítico sevillano, como figuras destacadas en la renovación del tapiz español a Tàpies, Royo y Garrido. Siendo cierta la participación de estos tres artistas en lo que ha venido llamándose Nueva Tapicería, no es menos cierto que sus posiciones dentro de este arte son tan diversas, que es necesario detenerse algo más para entender la naturaleza de las innovaciones, que irrumpieron en el mundo de los telares en los años sesenta. Hagamos algunas observaciones imprescindibles para comprender en su totalidad por qué, cómo y cuándo el arte del tapiz resucitó, primero, y se metamorfoseó, después, en España.

Tras casi un siglo de vacilaciones, complejos, desorientación y ruina, el arte del tapiz experimenta en Europa los primeros indicios de renovación en el último tercio del siglo XIX. Unos cuantos artistas lúcidos habían puesto sobre el tablero de dibujo las bases que permitirían un nuevo despliegue de talento. No olvidemos tampoco la importancia que tuvieron en esta transformación el descubrimiento y estimación de los tejidos coptos, y el redescubrimiento de los tapices góticos. La literatura científica, que alcanzó un buen desarrollo en el último tercio de ese siglo, propició la organización de exposiciones y la publicación de libros divulgativos y de viajes, que empezaban a considerar entre sus destinos aquellos palacios o templos donde se guardaban algunos de los mejores paños del pasado. Toda esta agitación tuvo la virtud de estimular los oxidados fundamentos de las pocas fábricas que seguían en pie. Bélgica y Francia, que habían protagonizado en el pasado la gran historia del tapiz, recuperan el tiempo perdido. Desde entonces críticos e historiadores de ambos países no han cesado de dar a la estampa todo tipo de escritos sobre la materia, que han permitido difundir las virtudes de este arte y abrir para su industria artística nuevos mercados. Recor-

dar, aunque sea brevemente, a los principales artífices de esta espléndida revitalización del tapiz europeo es irrealizable en los límites de un artículo, pero lo que sí es posible es detenernos un poco en los autores del renacimiento español, tan injustamente olvidados por nuestra historia y nuestra crítica.

Una primera tentativa de renovación se produce en los años veinte: en Madrid la Real Fábrica de Tapices recupera su vigor bajo la dirección de Livinio Stuyck Millenet y la colaboración del pintor Manuel Benedito. En Barcelona, gracias a la iniciativa de Tomás Aymat –que fundó una pequeña fábrica en Sant Cugat del Vallés– se introduce el arte de la tapicería. La crisis económica de los primeros años treinta corta en flor estas prometedoras experiencias y, poco después, la guerra arruina las dos fábricas. Finalizada la contienda, la industria del tapiz se recupera rápida y asombrosamente en un escenario de posguerra. Ya en 1939 se reinicia el trabajo en la Real Fábrica de Tapices. Comienzan a llegar los encargos, también a la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, y a las nuevas manufacturas de creación privada como Tapices y Alfombras Miguel Stuyck, Telas y Alfombras Españolas o la Fundación Generalísimo Franco-Industrias Artísticas Agrupadas, sin olvidar la recién inaugurada Escuela Mayor de Artesanía. Tanto en unas como en otras se tejen réplicas de paños históricos, pero lo más notable fue el impulso que se dio a los tapices tejidos sobre nuevos cartones. Artistas como Ramón Stolz, Daniel Vázquez Díaz, José Antonio Morales, Roberto Domingo o Carlos Sáenz de Tejada, pintan para los telares unos cartones que, respetando el concepto tradicional de producción, ofrecen nuevos temas y nuevas formas de composición. La Casa Aymat en Barcelona, por su parte, teje varios modelos de Jean Lurçat, realizados por este artista francés para la fábrica barcelonesa y, en su estela, Grau, director artístico de Aymat, diseña algunos de sus mejores tapices. Este es en Francia el tiempo de la Association de Peintres Cartonnières de Tapisseries, en Bélgica el de Forces Murales y en Suiza el de la fundación en 1961 del C.I.T.A.M. y en 1962 de la Bienal de Lausana, que supuso la consagración de un arte que había alcanzado una nueva madurez².

A partir de la II Bienal se pone de manifiesto la emergencia de nuevos textiles, provenientes del este de Europa, que serán, tanto en su fondo como en su forma, una contestación áspera

a la renovación lurçatiana. Desde entonces, las salas de exposiciones de las Bienales verán el rápido declive de esta y el triunfo de lo que pronto comenzaría a llamarse *nouvelle tapisserie*. Un derroche de cuerdas y nudos, una copiosa mezcla de materiales textiles y no textiles, una deriva hacia la escultura y los montajes efímeros, una embestida ideológica contra lo establecido, todo eso y más era el nuevo *Fiber Art* –al que ya no podemos llamar tapicería– que desplazó sin contemplaciones al antiguo arte de los telares. Teniendo esto en cuenta, y conociendo el auge que había alcanzado el tapiz mural en aquel tiempo, no hay otro modo de calificar estas nuevas expresiones plásticas sino como una ruptura con la tapicería y no como un desarrollo de la misma. Pues bien, entre los extremos marcados por ambas formas de entender el arte textil se mueven nuestros artistas de la segunda mitad del siglo XX.

En los años cincuenta siguen activos en España los dos focos que habían despuntado en los años veinte: Madrid, con la riqueza de una tradición secular a sus espaldas, y Barcelona que, por su breve historia, se sentía menos comprometida con ella. Casi todos los pintores de la segunda vanguardia española sintieron la tentación de pintar para los telares –Tharrats, Guinovart, Cuixart, Subirachs, Juan Guillermo, Redondela, Sempere, Jesús Nuñez, Agustín de Celis, José Luis Sánchez, Farreras, Labra, Tàpies, Saura, Millares, Torner, son algunos de ellos–. Decimos “pintar para los telares”, porque estos artistas mantenían con las fábricas la misma relación que siglos atrás habían tenido, por ejemplo, Bayeu, Maella, Castillo o Goya. Los tejedores, ciertamente, debían adaptar sus recursos expresivos a los nuevos cartones, pero el modelo organizativo continuaba inmutable. Este no era el sistema, sin embargo, que empleaban los artífices de la *nouvelle tapisserie*, que conquistaban Lausana. Desde los países de Europa oriental llegaban a las Bienales unas obras que los artistas no solamente diseñaban, sino que ejecutaban por sí mismos, valiéndose de unos procedimientos heterodoxos y de unas herramientas y materiales que poco tenían que ver con los empleados por la industria tradicional. Este tipo de diseñador-artesano es al que Moreno Galván llamaba *tapicista*.

Volvamos ahora brevemente a los artistas españoles que Pérez Castillo menciona en su artículo: Tàpies, Royo y Garrido y

tratemos de ubicarlos en ese amplio espacio al que nos hemos referido antes, atendiendo no tanto a su modo de entender la pintura, sino a su forma de incorporarse a los telares.

Antoni Tàpies (Barcelona, 1923-2012) ocupa el puesto del antiguo pintor de cartones, no tiene relación ninguna con el telar, sus obras son tejidas por artesanos que, según el taller al que pertenecen o su formación profesional, traducirán de muy distinta manera sus obras. Así, por ejemplo, las confiadas al taller de Carola Torres (Motril, 1927-Barcelona, 2017) han perdido toda la ligereza del gesto con que fueron pintados los modelos y tanto el resultado final como el lento procedimiento de tejido son la más viva contradicción con el espíritu del cuadro, aunque el resultado (otro) sea decorativamente brillante. Por su parte, los modelos confiados a la Casa Aymat entre 1967 y 1969: *Nudo negro*, *Cuatro manchas rojas* y *Díptico* –tejidos por el equipo formado por Royo, Aymerich y Busquets– están resueltos con un buen manejo de las técnicas que ha hecho posible hacer creer que el tejido es sencillo e intuitivo, cuando en realidad hay que emplearlo con cierto artificio, algo que permanece oculto para los que no conocen a fondo el oficio. Aquí hay un ejemplo claro de que la espontaneidad y la rudeza, que tanto se ponderaban en las nuevas obras, eran más un obstáculo que un beneficio. Muchos años después, en 1986, se tejió en la Escuela Massana de Barcelona otro pequeño patrón de Tàpies, trazado desmañadamente, que plantea a los tejedores un sinfín de problemas a pesar de su extremada sencillez. Lo que puede ser expresivo en un medio, en otro puede ser desabrido e insulso. Tàpies no *piensa en lana*, como en otro tiempo y a una distancia estética muy grande ocurriera con Delacroix o Goya, por ejemplo, y eso tiene inevitables efectos. A pesar de que los tejedores han tratado de dar la sensación descuidada de las líneas, no lo han conseguido, porque el lenguaje de las canillas está en las antípodas de esos modos de pintar. El resultado es una especie de ejercicio escolar, que vuelve una vez más a contrariar la sustancia de la obra.

Si nos detenemos en Josep Royo (Barcelona, 1945) habría que decir cosas bien distintas. Aunque también pinta, su formación artística ha estado estrechamente vinculada con los telares, pues entró en Aymat siendo un adolescente. Su adiestramiento técnico lo realizó con Vicente Pascual Sancho (Madrid, 1934-

1974) y, tras un tiempo dedicado a la traducción de las obras de otros, empezó a tejer sus propios modelos. Desde una timidez inicial muy acusada, fue entrando en un terreno más expresionista en el que los materiales se convertían en protagonistas indiscutibles. Aparecen los relieves, las roturas, los desgarros, las urdimbres al aire. Pero no hay que dejarse llevar por esta primera impresión, porque Royo tiene un temperamento contenido que no se desmiente ni en las obras más aparentemente feroces. La notoriedad de Royo le ha venido sobre todo por su colaboración con Miró en los tapices monumentales, que tuvieron en su día gran repercusión mediática. Emplea en ellos gruesas tramas –que en ocasiones son madejas completas de lana– para formar relieves, utiliza distinto grano en las superficies grandes para darles movilidad, interpreta con fuerza los delineados, etc., pero en todo esto no hay sombra de arrebatada espontaneidad, sino oficio bien controlado. Después de morir Miró y Maeght, con los que había colaborado tan estrechamente, Royo pierde aliento y se va dejando ganar poco a poco por su natural retraído. Royo es, por tanto, un artista a medio camino entre el tejedor tradicional, al servicio de los modelos de otros artistas, y el *tapicista* moderno al que se refería Moreno Galván.

Luis Garrido (Madrid, 1925) es y se siente pintor. Su sólida formación como tejedor se hizo en los Gobelinos de París, siendo con Tomás Aymat los dos únicos españoles formados en la manufactura parisina. Garrido ama el muro y no se ha separado de él en ningún momento. Concibe el tapiz como cuadro tejido, pero conociendo bien las técnicas textiles, sin desmentirlas ni contrariarlas. Es maestro en el manejo del color, que pone constantemente al servicio de una inspiración poética. Los tapices del principio de su carrera tienen parentesco con la herencia francesa de la posguerra y, poco a poco, se van acercando a las nuevas maneras, pero sin abandonar jamás su vocación mural. Adopta algunos recursos novedosos, como los relieves, con los que logra cuajar una serie de tapices llenos de poesía y color, pero pronto se somete a una depuración formal para evitar caer en el río de las exageraciones materiales que, como presentía con acierto, iban a llevar a la tapicería a un nuevo despeñadero. Garrido siempre teje sus propios diseños, su seguridad en el gobierno de los colores, los materiales y las formas son indiscutibles. Garrido es uno de los representantes de esa nueva forma de trabajar en solitario –en un pequeño taller, con un único telar y con pocos medios– que se extendió tanto por aquellos años. Garrido fue el que inspiró a Moreno Galván el apelativo de *tapicista*.

¿Qué podríamos decir de Mampaso, Caballero, Gabino, Palazuelo, Pérez Villalta, Picasso, Dalí, Gonzalo Ariza, Esteban Vicente y tantos otros cuya relación con el tapiz fue solo como pintores y casi siempre ocasional? ¿O qué de Grau, que evolucionó desde el estilo lurçatiano de sus primeros cartones a los tejidos escultóricos de su etapa independiente en Barcelona, y desde las amables composiciones murales de los años cincuenta a los atroces montajes de ahorcados tejidos por él mismo? Cada uno de estos artistas es un mundo³.

Este es el marco en el que ven la luz las obras tejidas de Joaquín Vaquero Palacios y Joaquín Vaquero Turcios. Ambos artistas, padre e hijo, tuvieron una sólida formación y amplia experiencia profesional en distintos campos como la arquitectura, la escultura y la pintura. Su obra ha sido objeto de estudio y publicaciones variadas, sin embargo sus tapices son lo más ignorado de sus respectivas producciones.

JOAQUÍN VAQUERO PALACIOS

Nació en Oviedo en el año 1900, donde se inició en la pintura con Manuel Arboleya, que fue su único maestro directo, ya que después fue progresando en el arte por el estudio y observación de la obra de todos los pintores contemporáneos o del pasado que le interesaban. Frecuentó en esos años los talleres de Casariego, Piñole, Valle y Soria. En 1919 celebra su primera exposición individual en su ciudad natal. En 1922 se traslada a Madrid para estudiar, al tiempo que acude a los estudios de Vázquez Díaz, Sorolla, Solana y otros. En 1925 viaja a París en compañía de su cuñado, también arquitecto y pintor, Francisco Casariego. Al terminar la carrera en 1927 regresa a la capital francesa para después continuar viaje a Nueva York y distintos países de América, iniciando así una larga vida de viajero. Su obra artística es amplísima y variada, yendo desde la planificación y construcción de grandes proyectos arquitectónicos industriales a los edificios de viviendas, de las inmensas decoraciones esculpidas directamente sobre hormigón de las centrales eléctricas asturianas al diseño de muebles, y de la pintura mural a la de cabalette, que cultivó hasta su muerte acaecida en Madrid en 1998⁴.

En esta rica vida artística no podía faltar la experiencia de los tapices. Aunque desconocemos el camino por el que llegó a ellos, es fácil suponer que una curiosidad y dinamismo como los suyos podían haber ido alimentando la afición inconscientemente, tan solo observando la efervescencia del mundo textil tan grande desde principios del siglo XX. Un contacto inicial bien pudiera haber sido su primer viaje a París. Sabemos que acudió a la Exposición de Artes Decorativas e Industriales de 1925, movido sobre todo por el interés hacia la nueva arquitectura, y consta la fascinación que le suscitó el Pabellón del Turismo, obra del arquitecto Mallet-Stevens. Podemos suponer que también se sentiría atraído por el Pabellón de L'Esprit Nouveau de Le Corbusier y Pierre Jeanneret –tanto Mallet-Stevens como Le Corbusier autores de diseños para alfombras y tapices–. Con seguridad su visita no se limitaría a los exteriores, sino que se adentraría en muchos de los pabellones que ofrecían conjuntos decorativos muy interesantes, como las cuatro galerías de la explanada de los Inválidos, l'Hôtel du Collectionneur, el Pabellón de Bélgica construido por Horta, el de España y tantos otros.

La exposición, que había sido convocada con la intención de que se convirtiera en escaparate de las nuevas tendencias en artes decorativas, no logró completamente su objetivo por lo que se refiere a tapices y alfombras, pues junto a los nuevos e impactantes diseños *art déco* se expusieron obras que continuaban la tradición. Vaquero tuvo ocasión de ver tapices teji-

dos en la manufactura de los Gobelinos de París como *El Palco* de Bracquemond, *La Fuente de la Juventud* de Tapissier y *La salida de las tropas americanas de Filadelfia* de Jaulmes⁵; el tapiz y las alfombras de Braquenié & Cie. para el Pabellón Ruhlmann, conocido como *L'Hôtel du Collectionneur*, sobre cartones de Gaudissard⁶; el conjunto de tapices y la gran alfombra que representaba un mapa simbólico de Bohemia con sus ciudades, ríos y ocupaciones de sus habitantes en el Pabellón de Checoslovaquia, que se destinaban al ornato del palacio de Hradčany, residencia del presidente de la república; el Pabellón de Bélgica donde se mostraba *Vers l'idéal*⁷, tapiz tejido en Bruselas por Fernande Dubois sobre cartón del pintor Constant Montald. La representación española contaba en la exposición, además de con su pabellón nacional, con algunos espacios en la Rotonda del Grand Palais y la galería Saint-Dominique. En esta última se instaló el *boudoir* diseñado por Santiago Marco que se vestía con una alfombra redonda y dos tapices de Tomás Aymat⁸: *Diana cazadora* y *La vendimia*⁹. Otro tapiz de Aymat, *La primavera*¹⁰, se mostraba en el *stand* de la viuda de José Ribas.

Junto a las piezas anteriores, que se injertaban en la tradición, aunque renovada, se mostraban diseños tan novedosos como las alfombras de Da Silva Bruhns, para el *stand* de Jules Leleu o las dos de Jean Lurçat para Myrbor, la tienda parisina de la mecenas y promotora Marie Cuttoli¹¹. Fueron muchos más los diseñadores y fábricas que presentaron alfombras según el nuevo estilo, lo que demuestra que el *art déco* se introdujo más fácilmente en los proyectos para alfombras que en los de tapices, lo que por otra parte es muy lógico, teniendo en cuenta el largo tiempo que necesita la ejecución de una de estas obras y, en consecuencia, la más lenta adaptabilidad a los cambios.

Otra posible vía de acercamiento a los tapices pudo abrirse por su contacto con los pintores Vázquez Díaz y Sorolla, cuyos estudios visitaba en Madrid como ha quedado antes apuntado. Sobre modelos de Vázquez Díaz se tejieron cuatro tapices entre 1944 y 1969 en distintos talleres madrileños¹². Por lo que se refiere al taller de Sorolla, este fue maestro de Manuel Benedito, autor de varios cartones que se estaban tejiendo en la Real Fábrica de Tapices por los años en que Vaquero cursaba estudios en Madrid. Quizá tuviera ocasión de conocer en el estudio de Sorolla a Benedito, que en 1923 acababa de ingresar en la Real Academia de San Fernando con un discurso sobre la Real Fábrica de Tapices¹³.

Otra posibilidad podría derivarse del trato frecuente con el marqués de Lozoya, con quien convivió estrechamente en Roma durante los años cincuenta en la Academia Española de Bellas Artes¹⁴, y a quien le unía previamente una gran amistad. El marqués de Lozoya estuvo directamente implicado después de la guerra en todo el proceso de renacimiento del tapiz en España desde los distintos cargos que desempeñó¹⁵. Al él también se debe, como presidente de la Asociación de Amigos del Arte, la iniciativa de la gran exposición celebrada en 1950, en la que se mostraban reunidos los tapices del siglo XV de la colegiata

de Pastrana y las magníficas réplicas que se habían hecho en la Real Fábrica de Tapices, así como el traslado de las mismas al Alcázar de Segovia, en cuyas salas del Solio y la Galera estuvieron hasta su adquisición en 1953 por el gobierno de Portugal¹⁶.

Otro detalle en el que podemos basar la relación de Vaquero con los tapices reside en el hecho de que fue coautor de la reforma y decoración del I Mercado de Artesanía, abierto en la calle Floridablanca nº 1 de Madrid en 1942¹⁷. Este Mercado formaba parte de una red nacional de Mercados de Artesanía, puestos en marcha por la Obra Sindical "Artesanía" y gestionados por los propios artesanos, donde se exponían y vendían productos de alfarería, bordado, orfebrería, instrumentos musicales, encaje, talla, etc. y también tapices y alfombras procedentes del Taller Mayor de la Escuela Mayor de Artesanía, y de los que se habían fundado con su patrocinio en otros puntos de España. La O.S.A. tuvo un papel muy relevante en la recuperación del tapiz español y sobre todo en la introducción de las nuevas corrientes estéticas¹⁸.

SURCOS, EL TAPIZ PRECURSOR

Por cualquiera de estas vías, o por la reunión de todas ellas, Vaquero Palacios pudo conocer el florecimiento que experimentaba el tapiz español y, por tanto, no es extraño que sintiera atracción por utilizar este medio expresivo, que ya habían probado otros notables artistas, y se valiera de él facilitando un modelo para ser tejido: su cuadro titulado *Surcos* (fig. 1).

El tejido está comenzado por uno de los costados. No tiene enlaces y como consecuencia de la abundancia de líneas rectas o quebradas hay muchos *relais* cosidos. Este tapiz carece de marca o etiqueta, tampoco se conserva ningún documento relacionado con la fabricación; por tanto, no es posible demostrar con seguridad absoluta la procedencia del mismo, pero sí hacer algunas deducciones. En primer lugar, la atribución al taller de Carola Torres, sugerida recientemente por persona cercana a Vaquero, no parece plausible por las siguientes razones: el taller de Carola Torres se abrió en 1964 tras un periodo de tiempo de aprendizaje en el taller de Luis Garrido. En el comienzo instaló un telar en su propia casa y poco después creó una pequeña empresa. Su dedicación fundamental fueron las alfombras –con funciones frecuentemente murales–, tejidas por artesanos alfombristas procedentes de la Real Fábrica de Tapices, que dedicaban horas extras al trabajo después de su jornada laboral en la Fábrica. De los primeros años de su taller parecen ser los tapices de los ríos *Tinto* y *Odiel*¹⁹ de la Diputación de Huelva, sobre dibujos de Caballero, que demuestran una técnica todavía muy tosca, que no se parece a la utilizada en *Surcos*. Tampoco se entendería que Vaquero hubiera confiado al telar en los años sesenta una obra pintada quince años antes, sabiendo que siguió pintando el tema durante toda su vida y que hubiera podido entregar una obra más reciente. Esta opinión se refuerza por el testimonio de Joaquín Vaquero Turcios en la entrevista mantenida por la autora con él en su casa-taller de Madrid, el 29 de diciembre de 2005. Preguntado directamente sobre el particular, dijo no saber quién había sido el au-



1

1 Joaquín Vaquero Palacios: *Surcos*, 1950-1952, a partir de una pintura de 1949. Colección particular. (Foto: L. de la Calle Vian). © Joaquín Vaquero Palacios, VEGAP, Madrid, 2020.

2 Joaquín Vaquero Turcios: *La hoguera*, 1954-1957. Paradero desconocido. (Foto: *Exposición de tapices realizados sobre cartones de artistas contemporáneos*, Madrid, 1958). © Joaquín Vaquero Turcios, VEGAP, Madrid, 2020.

tor del tapiz de su padre. Teniendo en cuenta que en el taller de Carola Torres se tejió un tapiz del propio Vaquero Turcios en los años sesenta, no es posible que ignorara, si así hubiera sido, que allí mismo se había hecho el de su padre en idéntica fecha. Por otra parte, en la citada entrevista el pintor dijo haber hecho algunas visitas, acompañando a su padre, a un taller situado en Alcalá de Henares a finales de los años cuarenta o primeros cincuenta. Este recuerdo de Vaquero Turcios nos lleva a hacer una hipótesis de atribución, basada en lo siguiente: en la calle Santa Úrsula nº 5 y 5 bis de Alcalá de Henares existía una casona señorial del siglo XVII –derribada en los años sesenta– donde tenía su negocio de antigüedades y domicilio Bernardo Suárez Crosa²⁰, que desde 1941 se convirtió en gerente de la Fundación Generalísimo Franco-Industrias Artísticas Agrupadas, recién creada. En las dependencias del piso bajo se instalaron, provisionalmente en ese año, los telares Jacquard del primer taller de tejidos artísticos de la Fundación, que en 1947 se trasladaron a la nueva sede del monte de El Pardo. En 1950 Suárez Crosa fue cesado como gerente y volvió a su antiguo negocio en la casona de Alcalá, donde murió repentinamente en 1952. Durante estos años se sirvió de algunos empleados de la Fundación Generalísimo que, como en el caso del taller de Carola Torres, trabajaban fuera de horario laboral para él. Esto ocurrió, por ejemplo, con Cayetano de la Fuente, jefe del área textil de la citada Fundación, y colaborador en sus ratos libres como dibujante de alfombras para Suárez Crosa. Es muy fácil suponer que alguna tejedora de la Fundación²¹ se prestara a tejer para él el tapiz de Vaquero, lo que explicaría la ausencia de marca. En cuanto a cómo trabó conocimiento Vaquero con

Suárez Crosa, lo más sencillo de conjeturar es que fuese a través del marqués de Lozoya que, como miembro del Consejo Asesor Artístico de la Fundación Generalísimo, conocía al que fue su gerente. El tapiz nunca se puso en el mercado, se tejió desde el principio para la colección personal del artista. Como conclusión, salvo nuevos hallazgos que lo desmientan, pensamos que el tapiz *Surcos* se hizo por iniciativa de Vaquero Palacios y fue tejido, posiblemente, en un telar doméstico por una artesana de la Fundación Generalísimo, a través de Bernardo Suárez Crosa, entre los años 1950 y 1952.

Cabe señalar también que Vaquero Palacios inicia con *Surcos* una senda que continuaría poco después Jesús Núñez con su tapiz tejido en la empresa de Telas y Alfombras Españolas –ex-puesto en la Sala Santa Catalina en 1958– y que luego consagraría Luís Garrido en sus poéticos paisajes castellanos.

UNA ROMERÍA EN LA ERMITA. EL CARTÓN QUE NO SE TEJIÓ
En 1980 el ministro de Cultura, Ricardo de la Cierva, firma una disposición ministerial mediante la cual se convoca un Concurso nacional de cartones y bocetos para tapiz²². Con esta medida se pretendía reactivar esta industria artística, que atravesaba por una de sus crisis, proporcionándole modelos nuevos. El premio estaba dotado con un millón de pesetas, además el cartón se tejería en la Real Fábrica de Tapices.

Acudieron a la convocatoria más de ochenta artistas que presentaron ciento setenta y ocho bocetos para tapiz, entre ellos Vaquero Palacios que envió *Una romería en la ermita*²³. Vuel-

ve a su querido tema de las tierras áridas de Castilla donde un hombre, un pequeño rebaño, una espadaña, una iglesia, ponen la nota espiritual en las desolaciones mesetarias. No fue elegido y, por tanto, no se llegó a tejer a pesar de la belleza de la pintura. Aunque no nos consten las razones por las que se desestimó, es indudable que el modelo no era lo más adecuado para un tapiz, arte al que conviene una composición más decorativa, más construida, y que Vaquero era muy capaz de hacer, pero no hizo, por no conocer a fondo el medio en el que debía traducirse. Tenía muchas cualidades para haber sido un importante cartonista de tapices, especialmente si hubiera dado al telar modelos basados en sus murales, como su *Mural del Trabajo* pintado en 1944 para el Instituto Nacional de Previsión de Oviedo, que se adaptaban perfectamente a las exigencias del telar y a las características decorativas de los grandes tapices.

JOAQUÍN VAQUERO TURCIOS

Nació en Madrid en 1933, hijo del matrimonio de Joaquín Vaquero Palacios con Rosa Turcios Darío, y falleció en Santander en 2010. Estudió arquitectura y pintura en Roma. Casó con Mercedes Ibáñez Novo en 1970. Su obra es tan amplia y variada como la de su padre, con quien estuvo siempre unido no solo en lo personal sino también en lo profesional, llegando a colaborar en muchos proyectos con él. Arquitectura, escultura, grandes murales en hormigón, pinturas monumentales, pintura de caballete, diseño de muebles, etc., fueron fruto de un trabajo infatigable. Aunque su personalidad tiene rasgos propios, no deja de percibirse la huella de su progenitor en muchas de sus creaciones. Tampoco nos detendremos aquí en el análisis y evolución de su obra, que ha sido bien estudiada²⁴, salvo en aquellos puntos de conexión con sus tapices. El recorrido que haremos respetará el orden cronológico de creación de los mismos.

EL PRIMER TAPIZ: LA HOGUERA

Su contacto con los telares se produjo muy poco después que el de su padre, hacia 1954, y dentro del mismo círculo de profesionales. Expliquemos brevemente la génesis de los hechos. Ya hemos visto que en 1941 Bernardo Suárez y Juan Eguiaray entran en la recién creada Fundación Generalísimo Franco, el primero como gerente y el segundo como jefe de producción, y que ambos dejarán la Fundación en 1950. A partir de entonces seguirán caminos separados: Suárez Crosa regresa a su negocio en Alcalá de Henares y Eguiaray crea con otros socios Telas y Alfombras Españolas. En 1954 dicha sociedad se había convertido en una empresa sólida y en crecimiento, lo que le permitió ampliar la plantilla, contratando a Jesús Núñez como dibujante y a varios artesanos provenientes de la Real Fábrica: unos cuantos alfombristas y los hermanos Carracedo, que eran tejedores de tapices. Con este nuevo equipo la empresa diversifica la producción, que hasta ahora se había centrado en las alfombras de nudo español, incorporando el nudo turco y una primera colección de tapices. Fue Jesús Núñez quien promovió la idea de recurrir a otros artistas para que diseñaran unos modelos en consonancia con las nuevas tendencias. Primero propuso el proyecto a Vázquez Díaz, a cuyo taller acudía por entonces como alumno, y después a un

grupo de jóvenes colegas entre los que se encontraba Joaquín Vaquero Turcios, que tenía tan solo veintiún años.

La colección variada y novedosa se expuso en 1958 en la Sala Santa Catalina del Ateneo de Madrid²⁵. Participaron Abelenda, Caballero, Clavo, Gabino, Labra, Juan Guillermo, Mampaso, Redondela, Farreras, el propio Jesús Núñez y los mencionados Vázquez Díaz y Vaquero Turcios. Todos los tapices, debemos suponer, fueron tejidos por los hermanos Carracedo, que eran los únicos tejedores de tapices de la empresa, aunque quizá llegara a intervenir un alfombrista –del que no sabemos más que su nombre de pila: Casto– que conocía la técnica y que en ocasiones participó en las piezas de más sencilla realización.

El tapiz diseñado por Vaquero Turcios fue inmediatamente comprado por el propietario de los restaurantes Jockey y Club 31, que en aquellos años eran dos de los más prestigiosos de la capital de España. Desde 1958 hasta los primeros años ochenta estuvo colgado en la sala central del Club 31, cerca del tapiz de Farreras que también fue adquirido por el empresario. Algunos otros, sin que podamos precisar cuáles, fueron comprados y colgados durante un tiempo en el mismo Club 31 pero pronto fueron puestos a la venta y pasaron a ser propiedad de un coleccionista de Estados Unidos, que había encargado alfombras a la empresa de Eguiaray²⁶. Recientemente ha salido al mercado la obra de Farreras pero la de Vaquero Turcios está en paradero desconocido (fig. 2).



2

Solo hay tres fotografías del tapiz: una en blanco y negro, procedente del catálogo de la exposición del Ateneo, y otras dos en color del interior del Club 31 de los años sesenta y setenta. A pesar de la mala calidad de las imágenes, con ayuda de una lupa se distinguen algunos detalles, como el hecho de que ha sido tejido a partir de uno de los costados, lo que ha permitido que las líneas verticales del diseño se ejecuten con mayor precisión, minimizando el salto de hilo de la urdimbre, tan evidente sin embargo en algunas de las líneas oblicuas; esto ya nos dice que la urdimbre es poco densa –quizá cuatro hilos por cm que es la del tapiz de Farreras que sí hemos tenido ocasión de estudiar²⁷– y la trama de lana gruesa. Abundan las líneas limpias, los espacios de color yuxtapuestos, a veces delineados a modo de vidrieras emplomadas. En algunas pequeñas zonas se utiliza el *trapiel*, el chiné y las pasadas contrapeadas. La falta de estudio directo no permite juzgar la calidad del tejido y otras características técnicas importantes, pero sí relacionar este primer modelo de tapiz con la pintura que Vaquero Turcios realizaba por aquellos años.

En 1955 Vaquero hace unos cuantos dibujos de contenido religioso a tinta china –*San Pedro y el gallo*, *Predicación*, *La Última Cena*, *Pentecostés*– en los que ya se insinúan muchas de las características de su pintura posterior como el monumentalismo de sus figuras, que se percibe incluso en dibujos tempranos como estos. En uno de ellos, *Pentecostés*, el tema del fuego se representa en forma de un gran incendio sobre los Apóstoles. El fuego fue un tema que le acompañó a lo largo de toda su obra, ahí tenemos para corroborarlo el proyecto de su mural de Pentecostés para la catedral de Tepic en Méjico –que no llegó a realizarse–, sus bonzos inmolándose en medio de las llamas, las banderas ardiendo, o el fuego en el mural de Grandas de Salime, que hizo en colaboración con su padre, de sesenta metros lineales, que representa una gran descarga eléctrica. Esta hoguera del tapiz del Club 31 está, como todo lo que sale de sus manos, tan sólidamente construida que adquiere calidad pétreo. Las llamas, representadas por superficies coloreadas en amarillos y naranjas sobre un escueto fondo oscuro que las rodea, ascienden en formas puntiagudas en contraste con los rectángulos de la base, que evocan los troncos ardiendo, pero unas y otros, pese a su distinta naturaleza, participan de la misma compacidad y dureza.

UN TAPIZ MONUMENTAL: SAN PEDRO Y SAN PABLO, COLUMNAS DE LA IGLESIA

En 1955 el arquitecto español Julio Lafuente (Madrid, 1921-2013)²⁸ recibe el encargo de construir un gran complejo religioso en Collevaenza, localidad de la comuna de Todi (Perugia, Italia). El trabajo le fue confiado por la Congregación del Amor Misericordioso, fundada en 1930 por la beata española Esperanza de Jesús (Murcia, 1893 - Collevaenza, 1983). El proyecto contemplaba la edificación de un santuario, una basílica y una hospedería para peregrinos. Entre marzo de 1963 y marzo de 1967 se construye la basílica²⁹, edificio de una nave con capillas circulares a ambos lados, levantadas con paramentos de ladrillo y suelo de baldosas de barro, dispuestas en círculos concéntricos. La altura de las capillas era de trece metros y el desarrollo del muro de veintidós. Lafuente intervino directamente en el diseño de la decoración de todas las capillas, encargándose después a distintos artistas la realización de cada una. La construcción del conjunto finalizó en 1975.

La participación de Vaquero en el proyecto se debe a la propuesta directa que le hizo el arquitecto. Ambos se habrían conocido, seguramente, en la Academia Española de Bellas Artes de Roma, lugar de encuentro obligado de todos los artistas españoles que residían en la capital italiana y que, además, en el caso de Vaquero, había sido su domicilio familiar³⁰. Se le ofreció la decoración de una de las capillas de la izquierda, próxima al presbiterio, que la comunidad religiosa pensaba dedicar a San José, San Pedro y San Pablo. El estudio de la documentación conservada en el archivo de Julio Lafuente³¹ permite seguir el proceso completo del proyecto, que sufrió muchos cambios desde la idea primitiva hasta llegar a la obra final. Veámoslo:

1. Lafuente hace los dos primeros croquis, en los que aparecen los tres santos y la anotación: “basso rilievo” (fig. 3). La primera modificación –suponemos que por decisión de la comunidad– fue la supresión de la figura de San José y la adición de unos versículos del Nuevo Testamento. En octubre de 1966 Lafuente solicita a Vaquero que desarrolle la idea y presente un boceto y una maqueta de su proyecto. Una decoración esculpida, por tanto, y no un tapiz.

3 Julio Lafuente: *croquis para la decoración de la capilla de San José, San Pedro y San Pablo*, 1966. Archivo Histórico de Julio Lafuente. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Depósito: Studio Lafuente, Roma. (Foto: L. de la Calle Vian).

4 Joaquín Vaquero Turcios: *primer boceto para el bajorrelieve de la capilla de San José, San Pedro y San Pablo*, 1966. Archivo Histórico de Julio Lafuente. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Depósito: Studio Lafuente, Roma. (Foto: L. de la Calle Vian). © Joaquín Vaquero Turcios, VEGAP, Madrid, 2020.

2. Vaquero acepta el encargo: “Estoy trabajando en la maqueta y dentro de unos días te mandaré las fotografías (...). Hace unos días vi a Carlos de Miguel³² y le enseñé las primeras ideas, que le gustaron mucho”³³.

Poco después escribe de nuevo y envía el boceto y las fotografías de la maqueta: “Como ves las dos figuras están juntas, compuestas con las dos frases «Tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meum» y «Saule, Saule, quia me persequeris?»³⁴. Los cortes están hechos a escala con un entrante máximo de 10 cm. Algunas zonas pueden estar pulimentadas (con disco abrasivo) jugando con las otras rugosas. Los cortes o líneas pueden hacerse también con disco (probablemente) lo que abarataría la cosa. Las letras de la inscripción son 72 (para los efectos de scalpellino). La posición del altar no está fijada”³⁵ (fig. 4).

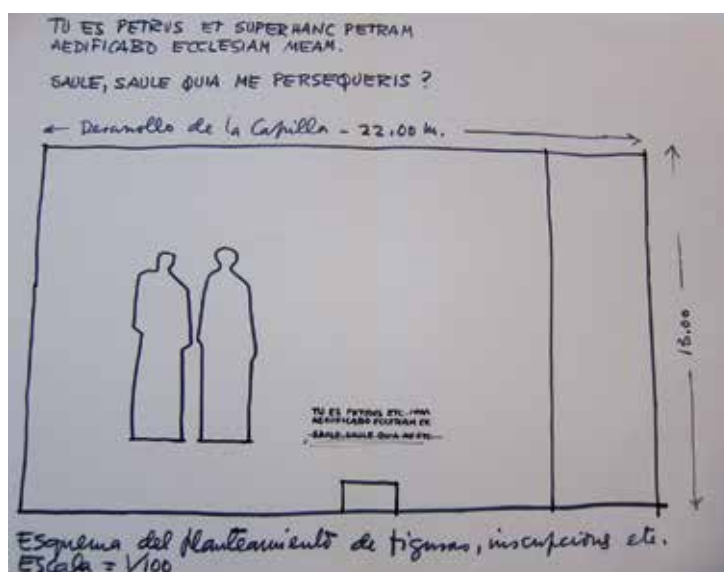
A pesar de los parabienes de Carlos de Miguel, esta primera idea es rechazada. La razón que se alega era el pobre resultado visual, quizá por interferir las incisiones del diseño con las llagas del ladrillo. Para remediar el problema, Vaquero envía nueva maqueta, esta vez proponiendo enlucir el paramento y tallar sobre la capa de hormigón. Solicita la opinión de Lafuente al respecto: “Siempre decimos que hay que colaborar para esto de la integración, o sea que tienes que decirme lo que tú crees del asunto. Y también lo que crees de precio, material, etc. Tengo varios bocetos que prepararé para mandártelos en cuanto tú me digas. O mejor, te los mando mientras vas pensando en todo esto”³⁶.

Tanto en esta propuesta como en la anterior, hay un evidente parentesco con la obra de su padre en las centrales eléctricas asturianas, especialmente con la de Miranda de 1962, en cuya fachada Vaquero Palacios hizo una talla directa sobre hormigón de cuarcita de dos figuras monumentales: Atlas y Prometeo, de once metros y medio de altura.

Este segundo proyecto de Vaquero Turcios es igualmente rechazado. No constan las razones, pero es plausible que se opusieran a enlucir el paramento de la capilla, para no romper la armonía con el resto del edificio. Señalemos que la idea de la talla sobre hormigón no le abandonó, y que once años después Vaquero la materializó en los cuatro bloques de los Jardines del



3



4

5 Joaquín Vaquero Turcios: *maqueta para la talla sobre hormigón de los santos Pedro y Pablo*, 1966. Archivo Histórico de Julio Lafuente. Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo. Depósito: Studio Lafuente, Roma. (Foto: L. de la Calle Vian). © Joaquín Vaquero Turcios, VEGAP, Madrid, 2020.

6 Joaquín Vaquero Turcios: *Los Reyes Católicos*, 1977. Jardines del Descubrimiento, plaza de Colón, Madrid. (Foto: L. de la Calle Vian). © Joaquín Vaquero Turcios, VEGAP, Madrid, 2020.

Descubrimiento, en la plaza de Colón de Madrid (figs. 5 y 6). Desarrolla en este monumento el procedimiento de figuras y textos grabados mediante incisiones. Reparemos además que, en el bloque norte de los dos centrales, en su cara oeste, talló las figuras de los Reyes Católicos, que recuerdan de inmediato el proyecto de Collevalenza. Las dos siluetas, de cierta rigidez columnaria, transmiten la misma idea: la de ser pilares, en este caso, de España y su aventura americana.

3. Ante este nuevo fracaso, Lafuente envía otra carta a Vaquero, proponiendo un giro drástico del proyecto: “Siento tener que decirte que el boceto de San Pedro y San Pablo no ha tenido mucho éxito. Ante el peligro de que la cosa se quedase en nada, he propuesto pedirte que hagas otro boceto con el mismo tema pero técnica diferente. Quizá un tapiz moderno, ejecutado en España. Con éste se podría conseguir una capilla muy acogedora, y pictóricamente el campo es más amplio y libre ¿Qué te parece? Si estás de acuerdo, por favor pregunta el precio de un trabajo de este tipo en España”³⁷.

La iniciativa, como vemos, sigue correspondiendo a Lafuente. Pero ¿qué le hace concebir la idea de un tapiz? Ciertamente Vaquero habían tenido relación con los telares, y seguramente Lafuente lo sabía, pero ninguna de las dos experiencias alcanzaba la magnitud necesaria como para haber inspirado la idea. Más parece influencia del auge internacional que estaba viviendo la tapicería en ese momento. Estamos en 1966; hay acontecimientos recientes a tener en cuenta: en 1965 se ha celebrado la II Bienal de Lausana, en la que España ha participado con obras de Aurelia Muñoz, Luis Cienfuegos y Josep Grau Garriga. Las exposiciones se multiplican en galerías especializadas como *La Demeure* de París³⁸. Las publicaciones son numerosas: en ese mismo año, por ejemplo, aparece *Le grand livre de la tapisserie* de Joseph Jobé³⁹. La participación de arquitectos en proyectos de esta naturaleza es frecuente; pensemos en el Parlamento y Palacio de Justicia de Chandigarh, que se inaugura en 1962 con los tapices de Le Corbusier. Por lo que se refiere a España, la actividad es extraordinaria: las exposiciones de tapices, promovidas desde instancias oficiales, habían comenzado en la temprana fecha de 1939 en Buenos Aires; en 1940 en Lisboa; 1947 Centenario de Cervantes; 1949 Exposición Na-

cional de Artes Decorativas; 1950 Sociedad de Amigos del Arte; 1951 en Burdeos, Tánger y Hartford; 1952 en Baltimore; 1953 en Basilea; en 1956 la Exposición flotante del Ciudad de Toledo; 1958 Bruselas; 1959 Múnich; etc. Las galerías de arte españolas muestran a menudo tapices. Madrid: 1958 Sala Santa Catalina del Ateneo; 1960 Biosca; 1962 Quixote y Biosca. En Barcelona: 1961 Sala Parés. En Bilbao: 1961 Galería Decar. En Tarrasa: 1963 Museo Textil. Una exposición de gran transcendencia fue la celebrada en los salones de la Asociación de Amigos del Arte en Madrid en 1952, en la que se pudo contemplar una magnífica colección de obras francesas de todos los tiempos, desde piezas como *El Apocalipsis* de Angers hasta una selección de las obras más novedosas; esta exposición, que recorrió muchos países, llegó a España por las gestiones de Juan Pablo Lojendio, Director General de Relaciones Culturales. Lo dicho hasta aquí, no es más que una pequeña muestra de la gran vitalidad de la tapicería dentro y fuera de España; no es de extrañar que Lafuente sintiera la seducción de los tapices.

4. En respuesta a esta nueva proposición, Vaquero envía cuatro bocetos: “Te mandé el paquete con los bocetos pequeños y enrollables. Van numerados por detrás del 1 al 4. Como verás hay dos que son más figurativos que otros. A mí el que me parece que habría que hacer el 4, pero mando los otros también como estados anteriores del proceso”⁴⁰.

Poco después Lafuente transmite a Vaquero la decisión de la comunidad: “No he conseguido hacerle aceptar (al rector) el (boceto) que más nos gustaba, pero estoy seguro de que éste, cuando lo lleves adelante, te quedará muy bien. He reducido un poco las medidas conservando las proporciones de tu boceto (como si éste estuviera a escala 1:10) a 3’50 x 4’90 o sea aproximadamente 17 m². La solución a nudo cortado en su versión más rica de matices (seis mil pesetas el m²) cabe más o menos en el presupuesto previsto por los Padres; 17 m² a seis mil pesetas más cien mil pesetas por el boceto y tu asistencia artística, hacen más o menos los dos millones de liras previstos”⁴¹ (fig. 7).

La elección del taller se había dejado al arbitrio de Vaquero. Entre los que estaban en activo, se encontraba Telas y Alfombras Españolas, con la que ya había colaborado. La empresa



5

seguía viva, pero había dejado la confección de tapices y ahora se dedicaba solamente a las alfombras y a la venta y restauración de muebles antiguos⁴². Esta posibilidad, por tanto, no la tiene en cuenta. Había otros talleres, como la Real Fábrica o la Fundación Generalísimo, que estaban en pleno auge, pero Vaquero se decantó por el pequeño obrador que Carola Torres había fundado muy pocos años antes. Los modelos que debían tejer los artesanos eran todos de vanguardia, una novedad que asumieron al principio con no poca resistencia. Los cartones los suministraban artistas como Saura, Millares o Guinovart, con los que Carola Torres había entrado en contacto a través de su marido, el crítico José María Moreno Galván. El objetivo que el taller se proponía –dar continuidad a la tradición, incorporando nuevos modelos– fue definido por este con las siguientes palabras: “(...) no ha cultivado ni una sorpresa incuestionable ni ningún tipo de ruptura con la tradición; más bien ha tratado de corresponder a esa tradición y aportar a ella algunas innovaciones discretamente perceptibles (...). Pues yo creo que sí, que merecerá el título de original, pero no por el cultivo de la novedosidad (*sic*) sino, sobre todo, por la fidelidad a unos orígenes”⁴³.



6

La razón por la que Vaquero eligiera el taller de Carola Torres –y desechara Telas y Alfombras Españolas, que utilizaba la misma técnica– hay que buscarla, primero, en el éxito que había tenido en 1964 la colección de diez alfombras hechas allí sobre modelos de Saura, y, en segundo lugar, su relación estrecha con Moreno Galván, que en ese mismo año había escrito sobre él y su obra⁴⁴ (fig. 8).

La técnica con la que se confeccionó este tapiz merece algún comentario. La primera evidencia es que no se trata de una obra tejida con ligamento de tafetán, el más comúnmente utilizado para confeccionar tapices, sino una obra realizada totalmente en nudo turco, habitual en la fabricación de alfombras –dejemos constancia de que también se han tejido con ligamento de tafetán bellos ejemplares para extender sobre el pavimento, hecho que demuestra la permeabilidad de los métodos desde tiempos antiguos–. Tengamos en cuenta, en el caso que nos ocupa, que los operarios eran alfombristas y no tejedores de tapiz. El taller estaba especializado en este tipo de procedimiento, aplicándolo a unas obras que se utilizaban indistintamente para cubrir el suelo o como decoración mural; en este caso



7

la obra fue concebida desde el principio para ser colgada. La práctica de tejer tapices con punto de nudo no es tampoco una novedad ni de Carola Torres, ni tan siquiera del siglo XX con sus continuas transgresiones y fusiones, sino que viene de muy atrás; tenemos un ejemplo notable en el siglo XVII: *Luis XIII transmitiendo el poder a su hijo, en presencia de la reina Ana de Austria, el duque de Orleans y la Fama*, tejido por el taller de Pierre Dupont en las galerías del Louvre de París⁴⁵. La *nouvelle tapisserie* adoptó el procedimiento como recurso habitual, aunque casi siempre en combinación con otros ligamentos y efectos textiles. Si bien este tapiz de Vaquero se hizo desde el principio, como decimos, para ser colgado en el muro y no para extenderse en el suelo, los alfombristas siguieron la costumbre de reforzar los laterales con pasadas de trama de algodón crudo en una anchura variable de entre cuatro y seis centímetros, que es práctica usual en su trabajo. Los artesanos han hecho una magnífica labor de interpretación del boceto. Aquí se cumple la regla básica de que un tapiz debe superar siempre al cartón y este debe ser solamente una buena guía para el tejido. Se han potenciado todos los efectos buscados por el pintor: las líneas arrastradas, los punteados, las transiciones y mezclas, sin parecer artificial ni malograr la fuerza que transmiten las figuras. En el archivo del pintor se conserva el pequeño patrón que sir-

vió de base, pero debió existir un cartón a tamaño natural del modelo definitivo, en el que estuvieran mejor definidas las líneas del tapiz; lamentablemente no se ha localizado, por lo que no es posible saber el grado de libertad que tuvieron los artífices a la hora de interpretar el modelo.

En cuanto al diseño de *San Pedro y San Pablo, columnas de la Iglesia* es notable su correspondencia con la serie pintada de los *Torsos*, que realizó Vaquero Turcios durante los años cincuenta –y que después prolongó en el tiempo hasta los años setenta– inspirándose en las estatuas togadas que se encontraban detrás del teatro de Ostia: Trajano, Claudio, Tiberio, Galba, Germánico, Domiciano, Nerón, Tito o Vespasiano, están en la base de este tapiz. Aquí están las rayas verticales que evocan los pliegues de las túnicas y que siguen reapareciendo de una u otra forma en su variada producción. Además, los poros, las hendiduras, las incisiones, las grietas poco profundas, las texturas irregulares de los materiales trabajados por el tiempo en sus cuadros de fachadas clásicas. Se percibe también un rastro de la pintura arquitectónica que Vaquero Palacios hacía en Roma por esas mismas fechas, especialmente presente se encuentra su *Fustes* de 1955. Hay en este tapiz la misma solidez en las formas y la misma austeridad en los colores que le son características, puestas aquí al servicio del tema admirablemente, pues Pedro y Pablo fueron realmente las columnas de la Iglesia naciente y convenía a sus figuras la representación rocosa e inquebrantable que supo imprimirles la mano maestra del pintor. Algunos detalles confieren individualidad a cada apóstol, algo que también requería la composición, y que los separa del anonimato de los *Torsos* sin cabeza ni manos. Las cabezas del tapiz son tan berroqueñas como los cuerpos-columnas sobre los que se asientan y las manos, que se adivinan más que se ven, sostienen firmemente los emblemas con los que se les identifica: la llave de Pedro, símbolo de la misión que le confió el Maestro, y la espada de Pablo coronada con la cruz que, por una parte, simboliza sus tiempos de perseguidor de cristianos y, por otra, su combate espiritual para extender el Reino de Cristo entre los gentiles después de su conversión.

El colorido sobrio en blancos, negros y grises refuerza el aspecto granítico de las dos figuras, y una banda horizontal en pardo, granate y blanco que atraviesa por la parte baja toda la composición, contrapesa la poderosa verticalidad de los santos. Una faja de color gris rodea la composición por sus cuatro lados. Por último, hay que hacer constar la importancia en el efecto final del tamaño de la obra, corroborando la potencia de la idea, que hubiera quedado cercenada de otro modo. Mayor aún podría haber sido el impacto, si se hubiera respetado la dimensión que proyectó Vaquero, pero, como hemos visto, Lafuente hubo de reducir las medidas para ajustar el precio al presupuesto. También se suprimieron los versículos del Nuevo Testamento.

Para la misma capilla Vaquero Turcios diseñó un altar sostenido por dos columnas que se corresponden con los santos del tapiz, y que por el modo de resolver los fustes refuerzan el

7 Joaquín Vaquero Turcios: boceto del tapiz *San Pedro y San Pablo, columnas de la Iglesia*, 1966. Colección del artista. (Foto cedida por el artista). © Joaquín Vaquero Turcios, VEGAP, Madrid, 2020.

8 Joaquín Vaquero Turcios: tapiz de *San Pedro y San Pablo, columnas de la Iglesia*, 1967. Capilla de San Pedro y San Pablo en la Basílica del Amor Misericordioso, Collevaenza, Italia. (Foto: L. de la Calle Vian). © Joaquín Vaquero Turcios, VEGAP, Madrid, 2020.



8

simbolismo general. Pedro está representado por una columna toscamente labrada, que alude a su condición de pescador palestino, y Pablo por un fuste estriado, que evoca su calidad de ciudadano romano.

El tapiz, una vez acabado, tampoco agradó a la comunidad religiosa, que lo mantuvo embalado en Madrid durante algunos

meses, sin decidirse a colgarlo en la basílica de Collevaenza. Se barajó incluso la posibilidad de llevarlo a la casa que la Orden tenía en Bilbao, para ahorrarse el coste del transporte y la aduana. La objeción que se alegaba ahora era el supuesto parecido que tenía el rostro de uno de los santos con el de Benito Mussolini. En el Archivo de Julio Lafuente se conserva una larga carta de Vaquero Turcios –siempre parco en sus otras misivas– donde



9

deja clara su “tristeza y estupefacción (...) y más sorpresa, ya que como sabes el tapiz fue expuesto en Madrid y tuvo mucho éxito –de palabra y por escrito– no sólo entre los críticos y arquitectos sino hasta con los curas españoles”. Se niega a desfigurar la cara por medio de pintura –una de las sugerencias que se le hicieron– por considerar que era “una porquería”⁴⁶. La otra posibilidad que se le proponía: retejer el rostro, era una intervención muy costosa que consideraba injustificada porque “te confieso que no veo que tenga más parecido a ese señor que a Cicerón, a Marlon Brando o a mí mismo”⁴⁷. A pesar de todas sus resistencias, Vaquero viajó a Collevalenza junto con Lafuente el 28 de agosto de 1968 y efectuó el retoque solicitado, como se desprende de la documentación conservada en el archivo de la Congregación: “Viene a Collevalenza el arquitecto Julio Lafuente con Vaquero Turcios, que retoca el tapiz de San Pedro y San Pablo, el cual seguidamente se coloca en la respectiva Capilla del Santuario”⁴⁸.

ENCUENTRO O NUDO: PRIMER PREMIO DEL CONCURSO NACIONAL DE CARTONES. 1980

Igual que había hecho su padre, Vaquero Turcios presenta un modelo al Concurso⁴⁹. Ese paralelismo vital que se observa en ambos vuelve aquí a presentarse, aunque estilísticamente sus modelos estén en este caso muy alejados (figs. 9 a 11).

Parece que Vaquero Turcios hubiera comprendido mejor que su padre las necesidades del tejido y, a la vista del pequeño



10

tamaño en que habría de tejerse el cartón premiado –según las disposiciones del concurso: 150 cm por 200 cm–, optó por un dibujo sencillo y sin perspectiva. El modelo está resuelto como un conjunto de cintas cortadas –que también podrían ser caminos– que se enlazan caprichosamente unas con otras, sugiriendo el modo en que se entrecruzan las vidas de los hombres o quizá una alusión lejana a los ligamentos con que se fabrican los tejidos. Sobre un fondo uniforme de color beis resalta el intenso azul de la zona central, rodeada de tonos grises y arenas. Hay un recuerdo claro de *La hoguera* en la forma de ocupar casi todo el campo con un diseño plano, superficies bien definidas y perfiladas, cuyos matices están confiados únicamente a colores simples y contrastados; aquí también el fondo unido hace funciones exclusivamente de marco. La lana y la seda se utilizan a veces unidas en la misma canilla, y otras por separado para facilitar las transiciones de color. El tejido tiene imperfecciones y errores, que denotan el haberse confiado la ejecución a manos poco expertas o desgana- das. No olvidemos que estas novedades, tanto en los diseños como en las técnicas, no eran bien recibidas por los antiguos maestros tejedores, que consideraban todas estas experiencias como una corrupción del arte de la tapicería. Un detalle revelador es que la marca de la Real Fábrica no está tejida sino bordada; el grosor de la trama, el pequeño tamaño de la obra, o la impericia del artesano, han impedido que la marca sea tejida como es debido.



11

Hay en todo esto una impresión de fracaso del concurso, como si las perspectivas se hubieran visto frustradas por las limitaciones a que se vio sometida la ejecución. En mi opinión, entre los bocetos enviados había algunos que habrían sido tapices excelentes, pero que hubieran demandado una urdimbre más densa y un tamaño final más grande. La dirección de la Fábrica quizá no viera compensado el esfuerzo de tejer esos otros modelos con el pago del trabajo –también un millón de pesetas–, quizá los jurados pensarán que el modelo de Vaquero Turcios era más sencillo de traducir, o que ofrecía una visión más moderna de este arte, pero en esto nos movemos en el terreno de las hipótesis. Lo que es manifiesto es que el resultado final, por las causas técnicas antedichas, no tiene la fuerza que corresponde a un artista como él.

LOS TAPICES POMPEYANOS: ATRIUM, LABERINTO Y POMPEYA

En los primeros días de 1984 se produce un encuentro entre Joaquín Vaquero Turcios y Lorenzo Ramos Paúl, a la sazón gerente de la Fundación Generalísimo Franco-Industrias Artísticas Aplicadas. Esta institución estaba atravesando una grave crisis, que la llevará a pasar por importantes transformaciones, la primera de las cuales será el cambio de nombre. A partir de noviembre del mismo año pasaría a denominarse Fundación de Gremios-Industrias Artísticas Agrupadas⁵⁰. Urgía renovar los modelos para darle nuevos y más modernos aires a la producción y una de las primeras medidas adoptadas por el gerente

9 Joaquín Vaquero Turcios: boceto de *Encuentro o Nudo*, 1980. Colección del artista. (Foto cedida por el artista).
© Joaquín Vaquero Turcios, VEGAP, Madrid, 2020.

10 Joaquín Vaquero Turcios: cartón de *Encuentro o Nudo*, 1980. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. (Foto: MNCARS, Madrid).
© Joaquín Vaquero Turcios, VEGAP, Madrid, 2020.

11 Joaquín Vaquero Turcios: tapiz *Encuentro o Nudo*, 1980-1981. Ministerio de Cultura, Madrid. (Foto cedida por el Ministerio de Cultura).
© Joaquín Vaquero Turcios, VEGAP, Madrid, 2020.

fue firmar con Vaquero Turcios un contrato, por el que este se comprometía a diseñar una colección de tapices, alfombras y muebles que se fabricarían en los talleres de la Fundación. El pintor diseñó tres tapices con los títulos de *Atrium*, *Pompeya* y *Laberinto* (figs. 12 a 14). Los modelos tomaban como base los grabados que Vaquero había hecho sobre unos poemas escritos por su esposa, inspirados en las ruinas de Pompeya.

La Fundación asumió el compromiso de no tejer más de siete ejemplares de cada modelo, pero la desaparición de parte de los archivos comerciales de la Fundación después de su cierre en 1995, impide saber cuántos se tejieron realmente –han sido localizados dos ejemplares de *Atrium* y uno de *Laberinto*. *Pompeya* fue tejido al menos una vez, pero está en paradero desconocido-. En abril de 1984 se exhibió en la sala Nájera⁵¹ la colección completa, constituida por los tres primeros tapices y las siete alfombras, así como una mesa de taracea, un repostero, grabados, esculturas y serigrafías, incluso se colocó en el escaparate un telar con una de las alfombras en curso de realización. Sin embargo, no se obtuvo el éxito comercial que se esperaba por varias razones: La primera de ellas fue que la clientela habitual de la Fundación no se sentía identificada con cambios estilísticos de esa magnitud. Tampoco los potenciales nuevos clientes, con otros gustos, se interesaban por los productos de una fábrica que identificaban con estilos periclitados, y los nuevos gestores de la institución no supieron abrir mercados en esta



12

12 Joaquín Vaquero Turcios: tapiz *Atrium*, 1984. Colección del artista. (Foto: L. de la Calle Vian). © Joaquín Vaquero Turcios, VEGAP, Madrid, 2020.

13 Joaquín Vaquero Turcios: tapices *Atrium*, 1985, y *Laberinto*, 1984. Sede del IMSERSO, Madrid. (Foto: L. de la Calle Vian). © Joaquín Vaquero Turcios, VEGAP, Madrid, 2020.

14 Joaquín Vaquero Turcios: tapiz *Pompeya*, 1984. (Foto: catálogo de la exposición de los Tapices y Alfombras de Vaquero Turcios, celebrada en la Sala Nájera de Madrid). © Joaquín Vaquero Turcios, VEGAP, Madrid, 2020.

15 Joaquín Vaquero Turcios en su casa-taller de Madrid, 29 de diciembre de 2005. En la pared, una colección de *Torsos* que inspiraron el tapiz de *San Pedro y San Pablo, columnas de la Iglesia*. En el suelo, la alfombra *Barcelona*. (Foto: L. de la Calle Vian). © Joaquín Vaquero Turcios, VEGAP, Madrid, 2020.

franja de posibles compradores. Por su parte, los artesanos sentían un fuerte rechazo por los diseños nuevos y también por los procedimientos de tejido que consideraban toscos y equivocados. Por último, el escollo constante era la falta de valentía para tejer en tamaños adecuados al arte mural. Se aprecia un trabajo rápido, lleno de imperfecciones y errores que parece hecho por personas sin ninguna experiencia o con mucho disgusto, que para los resultados viene a ser lo mismo. Se repite el problema de la Real Fábrica con relación al tapiz *Encuentro*. Si ha de hacerse un cuadro-tapiz –que es en realidad lo que se hizo, adhiriendo las obras a un soporte rígido e incluso enmarcándolas con una moldura y cubriéndolas con un cristal–, la técnica tiene que ser delicada y virtuosa y el diseño adaptado. Los



13



14

modelos de Vaquero demandaban grandes tamaños para que la rudeza de la ejecución sugiriera esos muros pompeyanos corroídos por la historia, que estaban contenidos en los poemas de Mercedes Ibáñez y en los grabados del pintor. Ese desajuste entre la idea y su realización no hace justicia al autor.

El trabajo de este gran artista se completó con la confección, como hemos mencionado, de siete alfombras que llevan nombres de ciudades españolas: *Barcelona, Segovia, Mérida, Santiago, Valencia, Itálica y Tarragona* (fig. 15). Todas realizadas en nudo español que proporciona el característico efecto en zigzag de las líneas. Las alfombras, de diseños simples y decorativos, tampoco obtuvieron el éxito comercial que se merecían. La decadencia que afectaba a la Fundación, y que se iría agravando a gran velocidad, impidió explorar a fondo las posibilidades de los nuevos modelos y acometer obras de la magnitud que en el pasado habían constituido la gloria de la institución.

CONCLUSIONES

Subrayemos la primera de ellas: la tapicería experimentó en España un resurgimiento notabilísimo entre los años 40 y 80 del pasado siglo. Este florecimiento fue consecuencia de la conjunción de varios factores: por una parte, la administración públi-



15

ca que dispensó una ayuda inestimable, apoyándola con distintas medidas, tanto de orden económico como laboral y docente. Por otra, la iniciativa privada que tuvo un papel relevante en la puesta en marcha de nuevas empresas, y en la apertura del mercado interior y exterior para sus productos. Finalmente, los artistas que pusieron su arte al servicio de los telares. La colaboración de todos hizo posible que los tapices dejaran de ser unas obras destinadas exclusivamente al ornato de los palacios reales, y recuperaran parte de su antiguo esplendor popular. Los templos, las sedes sociales de las grandes empresas, los hoteles y restaurantes, incluso las casas particulares, volvieron a servirse de los tapices para su decoración. No olvidemos que la tapicería es un arte coral, y que del buen empaste de todas sus voces depende su éxito.

No es este el modo de proceder de los artífices de la Nueva Tapicería, que la practicaron con un espíritu cercano al del artista independiente, al creador solitario, más atento a comunicar sus mociones íntimas que a pensar en los tapices como un arte mural de función social y decorativa. La subjetividad, como timón del arte, concernió tanto al fondo como a la forma de las obras y, en consecuencia, se incorporaron materiales de cualquier procedencia y calidad, se desdeñaron los procedimien-

tos y herramientas tradicionales del oficio, se aproximaron a fórmulas de otras disciplinas artísticas, hasta llegar a unas expresiones mixtas que no tuvieron la virtud de generar mayores horizontes, como se auguraba, sino, paradójicamente –o quizá no tan paradójicamente–, el colapso de la tapicería. El afán de autonomía de los artistas, unido a la crisis económica de los ochenta –que obligó a cerrar muchas empresas– y a la desatención progresiva de la administración pública –que suprimió la Escuela Mayor de Artesanía y otros programas formativos– rompió la unidad de los tres factores que habían sido el soporte del esplendor anterior.

Los tapices de los Vaquero, aunque no muy numerosos, se extienden por todo el arco temporal del que estamos hablando. De 1950 es la primera obra de Vaquero Palacios, y la última de Vaquero Turcios de 1985; por tanto, los dos vivieron el despertar y el declinar de la tapicería. Ambos, que fueron artistas de andamio y de manos en el barro, por así decir, no probaron suerte en el telar, lo que indica ya el respeto que les merecía una técnica que no es ni fácil ni cómoda. La arquitectura les formó en la ciencia de la colaboración. Su relación con los tapices, por tanto, fue exclusivamente desde el puesto tradicional del cartonista.

Los Vaquero, muy ligados en tantas parcelas del arte, tuvieron, sin embargo, un acercamiento muy distinto a la tapicería. El padre, a pesar de ser un muralista de excepción, no aplicó esos mismos principios al tapiz, que es también un arte mural. El hijo, en

cambio, con ese afán por el muro, por el plano, por la superficie, a veces arañada o fracturada, dibujó acertadamente para los telares, pero tropezó con el escollo de las pequeñas dimensiones que se le ofrecían. Salvo su primera incursión con *La hoguera*, la mayor parte de su producción se concentra en los años ochenta, cuando la crisis era ya imparable. Solamente dio la medida de sí mismo en el tapiz de Collevenza que, desafortunadamente, no tuvo la aceptación esperada. La obra es magnífica en su diseño y en su realización –mejor hubiera sido de haberse respetado las medidas colosales de la primera idea– así que el fiasco no estriba en razones artísticas sino en el problema general del arte sacro en torno a la época del Concilio Vaticano II.

La obra tejida de los Vaquero deja un sabor agríndice en quien la contempla. Ambos tenían cualidades para haber realizado muchos y valiosos cartones, dejando para la historia de la tapicería española un gran legado, pero no existió un trabajo continuado de cooperación con los talleres, debido a causas diversas que se han ido desgranando en estas páginas. Los dos artistas eran magníficos muralistas, pero las fábricas empezaban a contagiarse del cambio de rumbo que tomaban los pequeños talleres de los nuevos tapicistas: el abandono de las grandes superficies, el desdén por lo decorativo y la pretensión de hacer del tapiz la expresión de la subjetividad. No obstante Vaquero Palacios y Vaquero Turcios han dejado una original impronta en la tapicería española del siglo XX que merece el reconocimiento que aún no se les ha tributado. ■

• NOTAS •

- 1 M. R. Pérez Castillo, "José María Moreno Galván. Artes populares y expresión contemporánea", *Goya*, 360, 2017, pp. 256-263.
- 2 Entre los muchos libros que pueden consultarse, sobre la renovación francesa y sus consecuencias: R. Guinot, *La tapisserie d'Aubusson et de Felletin*, Les 3 Épis, s.l., 1995 (fecha de impresión). B. H. Poupouard (dir.), *La tapisserie française, du Moyen Âge a nous jours*, Éditions du Patrimoine, París, 2017; sobre la creación en Bélgica de Forças Murales: J. Guisset y C. Baillargeon (dir.), *Forças Murales, un art manifeste*, Éditions Mardaga, Wavre, Bélgica; para una visión de conjunto sobre las dieciséis Bienales de Lausana: G. Eberhard-Cotton et al., *Les Biennales de Lausanne 1962-1995. De la tapisserie au fiber art*, Skira, 2017. Existe también edición en inglés.
- 3 Una perspectiva general de la tapicería española del siglo XX se ofrece en: L. de la Calle Vian, *La Edad de Plata de la tapicería española*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2013, 500 pp.
- 4 Sobre la vida y obra de Vaquero Palacios, entre la amplia bibliografía existente, el más reciente y documentado de los libros consagrados al artista: F. Egaña Casariego, *Vaquero*, Trea Ediciones, Gijón, 2008.
- 5 *La Loge*. Cartón de Pierre Bracquemond. Medidas: 280 cm de alto por 276 cm de ancho. Urdimbre: 7 h/cm. Trama: lana y seda. Fecha de tejido: 1923-1925. *La Fontaine de la Juvenance*. Cartón de Edmond Tapisier. Fecha de tejido: 1924. *Le départ des troupes américaines de Philadelphie*. Cartón de Gustave Jaulmes. Medidas: 530 cm de alto por 701 cm de ancho. Fecha de tejido: 1919-1923. Ubicación actual: Philadelphia Museum of Arts.
- 6 Una de las alfombras de este pabellón se encuentra actualmente en la Fundación Serralves de Oporto, Portugal.
- 7 Cartón: Constant Montald, pintado en 1897. Trama: Lana. Fecha de tejido: 1908-1920. Ubicación actual: Colección real belga. Como dato curioso sépase que en 1928 fue regalado por la reina Astrid a su esposo el rey de Bélgica.
- 8 Santiago Marco decorador y presidente del F.A.D. desde 1921. Tomás Aymat (1891-1944), pintor y tejedor de tapices, fundador de la Manufactura que lleva su nombre que se instaló en Sant Cugat del Vallés (Barcelona) en 1926. Esta manufactura fue precedida por un pequeño taller abierto en 1916 en la ciudad de Barcelona.
- 9 *Diana cazadora*. Medidas: 252 cm de alto por 232 cm de ancho. Tapiz de lana en nudo turco. Fecha de terminación: 1924. Marca en la parte superior derecha. Ubicación actual: Museo de Sant Cugat (Barcelona). Existe otra versión anterior, realizada en 1923, de tamaño ligeramente mayor, 264 cm de alto por 230 cm de ancho, que se mostró en la Exposición internacional del mueble y la decoración de interiores de 1923 celebrada en Barcelona, formando parte del salón de té diseñado por Santiago Marco. Este primer ejemplar estuvo colocado en el *boudoir* de la reina Victoria Eugenia en el palacio de Pedralbes entre 1924 y 1926. Actualmente se encuentra en el Museo del Diseño de Barcelona.
- 10 *La primavera*. Medidas: 183 cm de alto por 193 cm de ancho. Urdimbre: 4 h/cm. Trama: lana. Fecha de ejecución: 1925. Marca: en la parte inferior del orillo derecho. Ubicación actual: Museo de Sant Cugat.
- 11 Marie Cuttoli (1879-1972). *Le Jardin*, una de las primeras alfombras diseñadas por Jean Lurçat, fue expuesta colgada de la pared y vendida inmediatamente al decorador Jean Doucet; la otra se vendió al embajador de Japón. De *Le Jardin* se realizaron varias ediciones, una de ellas decoraba el arranque de la escalera de Myrbor. Sobre esta importante mecenaz de la tapicería: D. Paulivé, *Marie Cuttoli. Myrbor et l'invention de la tapisserie moderne*. Norma Editions, París, 2010.
- 12 El primero de los suyos se tejió en 1944, basado en un fragmento de los frescos de la Rábida, por Carlos Espantaleón en el Taller Mayor de Tapices de la Escuela Mayor de Artesanía, ubicado en aquellas fechas en la calle Zurbano número 75 de Madrid. En el taller de tapices de la empresa Telas y Alfombras Españolas se tejió en fecha indeterminada, entre 1954 y 1958, otro tapiz, del que tan solo conocemos el fragmento que aparece en el catálogo de la exposición celebrada en la Sala Santa Catalina del Ateneo de Madrid en 1958. Por último, dos pinturas más de este pintor se tradujeron al tapiz entre 1964 y 1969 en la Escuela de Artes y Oficios número 2 de Madrid, por Vicente Pascual Licerán, alumno de Espantaleón y sucesor suyo en el puesto de profesor en la citada Escuela. De estos dos tapices titulados *El Trópico* y *Las Amazonas*, solamente conocemos el segundo, que se encuentra en los almacenes del Museo

- Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, pues el primero está en ignorado paradero.
- 13 M. Benedito y Vives, *El porvenir de la Real Fábrica de tapices y alfombras de Madrid*, Mateu S.A., Madrid, 1924.
 - 14 Entre 1950 y 1957 fue nombrado Subdirector de la Academia Española de Bellas Artes en Roma. De 1957 a 1960 desempeñó el cargo de Director. El marqués de Lozoya fue Director de la Academia desde 1953 a 1957.
 - 15 Director General de Bellas Artes entre 1939 y 1951. Vocal de la Comisión Artística y de Publicaciones dependiente del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional desde 1939. Miembro del Consejo Asesor Artístico de la Fundación Generalísimo Franco-Industrias Artísticas Agrupadas desde 1941. Asesor del Departamento Técnico-artístico de la Obra Sindical "Artesanía" desde 1943.
 - 16 La serie completa se mostró por última vez en España en febrero de 1953 en la Exposición del Libro Español, celebrada en la Biblioteca Nacional; los cuatro tapices habían sido entregados por el Patronato del Alcázar de Segovia a M. Villalpando –Biblioteca Pública de Segovia– el día 18 de octubre de 1952, quien fue responsable de que se colgaran en la Sala de Manuscritos de la Biblioteca durante la citada exposición. El día 19 de febrero de 1953 los cuatro paños se trasladaron a la Real Fábrica de Tapices, donde se hizo entrega de los mismos al embajador de Portugal. A su llegada al país vecino se colgaron en la biblioteca del Ministerio de Finanzas, después en el Museu das Janellas Verdes y en 1957 pasaron al palacio de los duques de Braganza en Guimarães donde continúan. Ver: L. de la Calle Vian, "Réplica das tapeçarias de D. Afonso V, o Africano", en A. Ponte (coord.), *Museus de Portugal. Paço dos Duques de Bragança*, QN Edição e Conteúdos, S.A., Vila do Conde, Portugal, 2011. Actualmente se muestra en la Sala del Cordón del Alcázar de Segovia una réplica parcial de *La entrada en Arzila*, cuya adquisición se debe probablemente a la iniciativa del marqués de Lozoya. Esta pieza pertenece al numeroso grupo de réplicas que se hicieron en la Real Fábrica, debido al éxito que alcanzó la serie desde su exposición pública en 1950. La calidad es muy inferior a la de la réplica que se encuentra en Guimarães. En el inventario textil del Patronato del Alcázar, aparece una descripción del mismo que contiene algunas inexactitudes, como datarla en el siglo XIX, no identificar la marca MD que pertenece a la Real Fábrica de Tapices, y otros detalles. En una ficha distinta se data correctamente el tapiz en el siglo XX y se atribuye a la R.F.T. (Patronato del Alcázar. Segovia. Catálogo sistemático [40]. Inventario textil: T 42). La fecha, que estaba en la faja junto a la marca, ha desaparecido parcialmente; el cerro, que subsiste, hace pensar en que fue tejido en 1960. Medidas: Ancho: 232'5 superior-119'5 cm inferior. Alto: 260 cm izquierda-265 cm derecha. Urdimbre: 5 hilos/cm. Trama: lana. Marca: MD. Fecha: 1960 (?). Sobre la intervención del marqués de Lozoya en la restauración y decoración del Alcázar, desde su cargo de vocal de su Patronato –el proyecto de creación es del 17 de julio de 1949; la constitución de 18 de enero de 1951–, ver A. Ruiz Hernando, *El Patronato del Alcázar de Segovia*, Segovia, 2002.
 - 17 Vaquero formaba equipo con Luis María Feduchi, Serny, Carlos Tauler y Manuel Eguía, bajo la coordinación de Gerardo Salvador Merino y Enrique Caruncho Astray.
 - 18 La O.S.A. editó desde el comienzo de su andadura un boletín, que pronto se transformó en una revista de difusión nacional desde cuyas páginas se difundían las nuevas ideas. Véanse: "Hacia la renovación del arte del tapiz", *Revista de las Artes y los Oficios*, 2, julio de 1944, pp. 17-20. Y "El renacimiento del tapiz español", *Revista de las Artes y los Oficios*, 3, agosto 1944, p. 8. La revista cambió su nombre por el de *Artesanía* en 1950. En 1975 –después de un paréntesis sin publicarse en los años sesenta– cambió de nuevo su título por el de *Artesanal*. En 1977 dejó de publicarse definitivamente.
 - 19 *Río Tinto y Río Odiel*. Medidas de cada uno: 285 cm alto por 100 cm ancho. Urdimbre: 4 hilos/cm. Trama: lana y seda. Por sus características parece que fueron tejidos en la misma urdimbre, uno a continuación del otro. José Caballero colaboró con la Diputación de Huelva desde comienzos de los 50 a mediados de los 60, diseñando muebles, apliques de pared, un mural y tres tapices. El tercer tapiz diseñado por Caballero se titula *Los olvidados*. Medidas: 289 x 99 cm. Urdimbre: 4 hilos/cm. Trama: lana. Está dedicado a los hombres que formaron parte de la tripulación de las carabelas de Colón, cuyos nombres no recuerda nunca la historia. Está realizado en nudo turco, con distintas alturas de corte. Las medidas sugieren haber sido hecho en el mismo telar que los *Ríos Tinto y Odiel*, pero por alfombristas especializados; esto puede indicar que se tejió algún tiempo después, cuando Carola Torres ya había creado su pequeña empresa y contratado a artesanos de la Real Fábrica. La falta de documentación no nos permite hacer sino conjeturas.
 - 20 Bernardo Suárez Crosa era ingeniero de profesión, anticuario, socio fundador con Santiago y Juan Eguigaray en los años veinte de una empresa de reposteros en León de gran éxito, que contaba entre sus clientes a los duques de Windsor. Cuando se hizo cargo de la gerencia de la Fundación Generalísimo Franco, se llevó consigo a Juan Eguigaray como jefe de producción.
 - 21 Hasta 1962 el taller de tapices de la Fundación Generalísimo Franco estaba integrado solamente por mujeres. Su jefe de taller era Petra Salgado.
 - 22 B.O.E., nº 40, 15 de febrero de 1980, p. 3680 y A.H.R.F.T. Sig. 51/2(1.3.) y 664/7. El concurso volvió a convocarse al año siguiente con el tema obligatorio de homenaje a Picasso (B.O.E., nº 137, 9 de junio de 1981). Se nombró a la comisión calificadora, compuesta por: Livinio Stuyck, director de la Real Fábrica; Carola Torres, premio Nacional de Bellas Artes 1980; Joaquín Vaquero Turcios y Agustín de Celis, ganadores del año anterior. (B.O.E., nº 4 de 5 de enero de 1982). El concurso se declaró desierto (B.O.E., nº 57, de 8 de marzo de 1982), aunque se anunció convocatoria nueva, que finalmente no se realizó.
 - 23 Una fotografía del cuadro de Vaquero Palacios se puede ver en J. A. Cabezas, "En busca de un Goya del siglo XX", *Diario ABC* de 2 de julio de 1980, p. 91.
 - 24 Una amplia visión de su obra: Carlos Bousoño, *Vaquero Turcios*, Principado de Asturias, Consejería de Cultura, Oviedo, 1991.
 - 25 Catálogo *Exposición de tapices realizados sobre cartones de artistas contemporáneos*, (Madrid, Sala Santa Catalina del Ateneo, 10 de enero a 10 de febrero de 1958), F. Torralba, Madrid, 1958.
 - 26 La pérdida de la documentación comercial de la empresa Telas y Alfombras Españolas, así como de los contratos de compra de los tapices por parte del propietario del Club 31, no permiten identificar las obras. La noticia de que otros tapices de la exposición de 1958 fueron a parar al prestigioso restaurante madrileño, y después a un coleccionista americano, se debe a Ana María Noriega, alfombrista y responsable de la administración de Telas y Alfombras Españolas desde los años cincuenta hasta el cierre de la empresa, y al pintor José Ferreras, de quienes recibimos testimonio directo el 19 de mayo de 2011 y el 17 de diciembre de 2005 respectivamente.
 - 27 Ficha del tapiz de Ferreras. Medidas: 72 cm de alto por 161 cm de ancho. Urdimbre: 4 hilos/cm. Trama: lana.
 - 28 Uno de los últimos estudios sobre su obra: M. Pastor Estébanez, *La invención en la obra de Julio Lafuente: Entre la utopía y la construcción*, Departamento de proyectos arquitectónicos, Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, 2015.
 - 29 En el proyecto colaboraron con Lafuente los ingenieros Benedetti y Rebecchini. La inauguración se produjo en octubre de 1965, sin haber finalizado completamente las obras.
 - 30 Clara Lafuente, hija de Julio Lafuente y arquitecto como él, indicó esta posibilidad como la más probable durante una conversación con la autora en su estudio de Roma, el día 5 de noviembre de 2018.
 - 31 Archivo Histórico de Julio Lafuente: Fase. 46 JL-2.1./46. Ministero dei Beni e Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo Soprintendenza archivística e bibliográfica del Lazio. Via di San Michele, 17. 00153 Roma. En depósito: Studio Lafuente. Via dei Foraggi, 90. 00186 Roma.
 - 32 Carlos de Miguel (Madrid 1904-1986), arquitecto. Fue director del Boletín de la Dirección General de Arquitectura y de la Revista Nacional de Arquitectura entre 1948 y 1972.
 - 33 Carta de Vaquero a Lafuente. Madrid, 22 de octubre de 1966. Archivo Histórico de Julio Lafuente, Fase 46 JL-2.1./46. Depósito: Studio Lafuente. Roma.
 - 34 "Tú eres Pedro y sobre esta piedra edificaré mi iglesia" (Mateo 16, 18). "Saulo ¿por qué me persigues?" (Hechos de los apóstoles 9, 4).
 - 35 Carta de Vaquero a Lafuente. Madrid, 7 de noviembre de 1966. *Ibid.*
 - 36 Carta de Vaquero a Lafuente. Se ha perdido la fecha, seguramente de finales de noviembre o principios de diciembre. *Ibid.*
 - 37 Carta de Lafuente a Vaquero. Roma, 11 de diciembre de 1966. *Ibid.*
 - 38 *La Demeure* se creó en 1950 por la asociación de Denise Majorel y Madeleine David. Fue sede de la A.P.C.T. (Association de Peintres Cartoniers de Tapisseries), que se fundó en 1947 pero que venía funcionando desde 1945 con el nombre de "le groupe Majorel".
 - 39 J. Jobé, *Le grand livre de la tapisserie*, Bibliothèque des Arts, Lausanne-Paris, 1965.
 - 40 Carta de Vaquero a Lafuente. Madrid, 15 de febrero de 1967. Archivo Histórico de Julio Lafuente. Fase 46-JL-2.1./46. Depósito: Studio Lafuente, Roma.
 - 41 Carta de Lafuente a Vaquero. Roma, 5 de marzo de 1967. *Ibid.*
 - 42 En este cambio influyó la sustitución de Juan Eguigaray (1905-1978) en la dirección de la producción por Matilde Ruiz de Villa, que renuncia a la colaboración con artistas de la vanguardia. Telas y Alfombras Españolas cerró a principios de los años ochenta.
 - 43 Citado por V. Nieto Alcalde, *Los tapices de Carola Torres*, catálogo del Premio Nacional de Artes Plásticas 1980 (Madrid, Palacio de Velázquez, marzo-abril de 1981), Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Ministerio de Cultura, Madrid 1981.
 - 44 J. M. Moreno Galván, *Vaquero Turcios. 1964*, Oficina de Publicaciones de la Comisaría General de España para la Feria Mundial de Nueva York, Nueva York, 1964-1965.
 - 45 Pierre Dupont falleció en 1640, continuando al frente del taller su hijo Louis, bajo cuya dirección se tejió el tapiz mencionado. Jules Guiffrey atribuyó el cartón a Simon Vouet. Un grabado de este tapiz puede contemplarse en: L. Braquenié y J. Magnac, *La manufacture de La Savonnerie du quai de Chaillot*, Éditions Albert Morancé, Paris, 1924, lám. 5.
 - 46 Esta mala práctica se prohibió ya en tiempos de Carlos V, por una ordenanza promulgada en Bruselas el 26 de mayo de 1544.
 - 47 Carta de Vaquero a Lafuente. Los Ángeles, California, 15 de abril de 1968. Archivo Histórico de Julio Lafuente. Fase 46 JL-2.1./46. Depósito: Studio Lafuente, Roma.
 - 48 "Viene a Collevalenza l'arch. Julio Lafuente con Vaquero Turcios che ritocca l'arazzo di S. Pietro e S. Paolo, che quindi viene sistemato nella rispettiva Cappella del Santuario". *Diario delle Congregazione*, 28 de agosto de 1968.
 - 49 El primer premio del concurso lo compartió Vaquero Turcios con Agustín de Celis que había presentado un boceto titulado *El pájaro de la noche*. Catálogo: *Hilos de modernidad. Tapices y alfombras de la Real Fábrica de Tapices*, (Madrid, Real Fábrica de Tapices, sala Rafael Mengs. Del 26 de diciembre de 2008 al 31 de enero de 2009), Madrid, 2009.
 - 50 Modificación Estatutaria de 28 de noviembre de 1984. Notaría de Antonio Rodríguez Adrados. Número de protocolo 2473.
 - 51 Sala de exposiciones y tienda que se encontraba en la plaza de la Independencia nº 4 de Madrid. Fue adquirida por la Fundación Generalísimo Franco en 1945 y desde esa fecha fue el mejor escaparate de sus productos en el centro de la capital.