

La Real Fábrica de Tapices de Madrid: muerte y resurrección de un arte

Laura de la CALLE VIAN
Departamento de Arte III (Contemporáneo)
Universidad Complutense de Madrid
viantapices@telefonica.net

Recibido: 15 de enero de 2010

Aceptado: 11 de mayo de 2010

RESUMEN

El tapiz, que fue el arte decorativo más importante durante cinco siglos, sufrió en el siglo XIX una gran decadencia como consecuencia de causas diversas (económicas, estéticas y políticas). La clientela habitual desapareció y muchas manufacturas en Europa se arruinaron. En España, envuelta en guerras y cambios políticos, la situación durante aquella centuria fue más grave aún, sin embargo en el siglo XX se produjo un espectacular renacimiento de la tapicería. La Real Fábrica de Tapices de Madrid fue una de las protagonistas de esta nueva edad de oro.

Palabras clave: Real Fábrica de Tapices de Madrid. Siglo XX .

The Royal Factory of Tapestry of Madrid. Death and Resurrection of an Art

ABSTRACT

The tapestry, which was the most important decorative art for five centuries, suffered in the XIX century a big decadence due to a set of diverse reasons (economical, aesthetics, political reason). Traditional customers disappeared and most manufactures in Europe went to the bankruptcy. In Spain, where there were at that time, multiple wars and political changes, the situation during that century was even worse. However, in the XX century there was an amazing rebirth of the tapestry. The Royal Factory of Tapestry of Madrid was one of the protagonists of this new golden age.

Key words: Royal Factory Tapestry of Madrid. XX century.

Índice

- I.- La crisis del tapiz en Europa
- II.- España: escenario de una muerte súbita
- III.- La Real Fábrica de Tapices el los albores del siglo XX
- IV.- D. Livinio Stuyck Millenet o la resistencia en la adversidad (1917-1942)
- V.- Un nuevo ciclo (1942-1975)
- VI.- El retorno de la crisis. (1975-1995)
- VII.- La Fundación (1996)

I.- La crisis del tapiz en Europa

La tapicería, que fue en Occidente el arte suntuario por antonomasia durante cinco siglos, sufre en el XIX una decadencia tan profunda que la llevó casi a su extinción. La razón de esta crisis hay que buscarla en la conjunción de varios factores -estéticos, técnicos, económicos y políticos- que se fraguaron en el siglo anterior, precipitando un ocaso del que todavía se resiente pese la existencia de algunos momentos fulgurantes vividos en los años centrales del siglo XX.

El aprecio de la pintura de caballete por encima de otras artes, entre los factores estéticos, tuvo letales consecuencias para el arte de la tapicería. Se rompe la tradicional armonía entre pintores, tintoreros y tejedores, que unidos al servicio del lenguaje artístico de los tapices habían logrado construir un arte de fuerza expresiva grandiosa. El pintor cartonista a partir del siglo XVIII va imponiendo su predominio y restando libertad de interpretación a los artesanos. Olvidando los recursos propios del telar – “les beaux défaut” que decía Focillon¹- exigen la traducción literal de sus modelos y someten a tintoreros y tejedores a una condición servil. Las pretensiones de los pintores obligaron a modificar el vocabulario textil para imitar hasta lo inverosímil los efectos del óleo y el trazo del pincel. Los tintoreros debieron aumentar las gamas de color y los tejedores adelgazar las tramas y las urdimbres para permitir un punto diminuto que pudiera traducir los menores detalles de las pinturas, incluidas las molduras de enmarque. Las dimensiones imponentes de los antiguos tapices adquieren medidas domésticas. El virtuosismo llega a ser extraordinario pero el resultado es deslavazado, sin grandeza, sin la fuerza persuasiva de los rudos paños medievales. El arte mayor de la tapicería se transforma en pobre trasunto de cuadros al óleo.

¹“(…) certains arts ont perdu leur puissance d’expression pour avoir ainsi rompu avec les servitudes de leurs beaux défauts” Citado por ANDRÉ CHANSON en “La tapisserie française retrouve sa fin et ses moyens” *Art et Décoration* n° 2, 1946, p. 127

Otros factores no menos esenciales coadyuvaron al hundimiento; las consecuencias económicas y políticas de la Revolución francesa fueron determinantes al respecto. Junto con la cabeza de Luís XVI rodó el prestigio de estas obras que la mentalidad revolucionaria asimilaba a la flor de lis. El Ancien Régime moría arrastrando consigo sus bellas artes².

En España también se gesta la decadencia a finales del siglo XVIII. Goya, el cartonista más célebre de la Real Fábrica de Tapices, se incorpora a su trabajo en 1775 con mentalidad de pintor de cuadros. Su deseo de ver copiadas sus obras con toda exactitud desencadena violentos enfrentamientos con tintoreros y tejedores, que no son capaces de hacerle comprender las peculiaridades de los recursos textiles y la necesidad de traducir los modelos pintados de acuerdo con esa singularidad. Polémicas de esta naturaleza ya se habían vivido en la Manufactura Real de Beauvais a propósito de los cartones de Jean Baptiste Oudry³ y volverán a provocarse en Los Gobelinos de París con las obras de Delacroix⁴. Estas controversias ponen de manifiesto el grave problema que afectaba a la tapicería, no por ausencia de talento en los pintores, ni por impericia de los artesanos sino por su desunión y por la falta de fe común en el arte al que decían servir.

En estas circunstancias, desprestigiados los tapices, interrumpida la tradición de pintores cartonistas, preteridos los recursos del oficio, transcurre el siglo XIX que ve morir muchas manufacturas en Europa. En este oscuro panorama solamente una

² Ciento treinta y siete años después de la Revolución un erudito francés podía afirmar todavía: “*Cet art si français avait trouvé pendant longtemps une ambiance raffiné favorable à un exceptionnel épanouissement; la Révolution le frappa d’un coup que l’on pût croire définitif*” LUC-BENOIST. *Les tissus, la tapisserie, les tapis*. Paris, F. Rieder et C^a Éditeurs, 1926. p. 7.

³ Jean Baptiste Oudry (París 1685- Beauvais 1755). Pintor animalista al servicio de Luis XV. Fue contratado como pintor de la Manufacture de Beauvais en 1726 con la misión de entregar seis composiciones al año como modelo para tapices. En 1734 fue nombrado director de la manufactura, cargo en el que permaneció hasta la fecha de su muerte. Desde 1736 ejerció como subinspector en la Manufactura de Los Gobelinos. En 1754 fue nombrado profesor de la Academia Real. La muerte le sorprendió el 30 de Abril de 1755 en su trabajo de Beauvais. E. Müntz deja constancia de este enfrentamiento: “*L’hostilité entre Oudry et les tapisseries, soutenus par les entrepreneurs, devint si grande que ceux-ci prirent le parti de se dispenser d’assister aux séances dans lesquelles Oudry, en sa qualité d’inspecteur de la fabrique, était chargé d’indiquer les corrections à faire aux tapisseries en cours d’exécution*”. MÜNTZ. E.. *La tapisserie*. Paris, A. Quantin, Imprimeur-Éditeur. Nouvelle édition. S.f. p.316.

⁴ Eugène Delacroix (Charenton-Saint-Maurice 1798-París 1863). En 1875 el director de Bellas Artes francés, Philippe de Chennevières, propone al administrador de la Manufacture National des Gobelins, A. Darcel (1871-1885), el tejido de dos obras de Delacroix -La justicia de Trajano y Los cruzados de Constantinopla- la oposición del jefe de taller es inmediata, alegando “*que le dessin en était trop peu précis et le coloris trop tourmenté*” LUC-BENOIST, op.cit. p. 10.

voz, la de Achille Jubinal⁵, se levanta para defender la belleza y valor histórico de las colecciones medievales francesas que habían sobrevivido a la destrucción pero que ahora yacían abandonadas a los estragos del tiempo y la polilla. En 1837, fecha del primer escrito sobre la materia de este erudito solitario, todavía se sentían próximos los efectos en la cultura de la tormenta revolucionaria. La aristocracia, diezmada, despojada y humillada, se había dividido en esta cuestión: algunos sienten cierto complejo de culpa y arrumban sus mejores tesoros en buhardillas y casas de campo; otros se suman a los nuevos gustos y se complacen en destruir los tesoros de sus antepasados. Jubinal se ve a sí mismo como una voz que clama en el desierto, y con razón, pues habría que esperar más de cuarenta años para que se recogiera su testigo.⁶

En el último cuarto de aquel siglo renace el interés por la herencia textil del pasado y comienzan a aparecer los primeros estudios históricos sobre la materia. Pinchart, Guiffrey y Müntz entre los extranjeros⁷, Cruzada Villaamil, Miquel y Badía o Pedro de Madrazo entre los españoles, son algunos de los nombres que van jalonando el camino de la recuperación. Se rescatan del olvido series como La Dama del Unicornio, hallada en el castillo de Boussac en lamentables condiciones⁸,

⁵ Achille Jubinal (1810-1875) Medievalista francés, miembro de la Société Royal des Antiquaires de France, Diputado por el Departamento de Haute Pyrénées entre 1852 y 1870. Su primera obra, una recopilación de poemas franceses de los siglos XIII y XIV, es de 1835. En 1837 publicó su primer estudio sobre tapices, *Tapisserie de Flandre qui formait l'intérieur de la tente de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne au siège de Nancy et qui orne aujourd'hui deux des salles de la Cour Royale de cette ville*. 6 pages de texte et 6 planches gravées sur cuivre par Victor Sansonetti. Paris, Aubert. Nancy Grimblot Sans. 1836. Un año después apareció su estudio *Les anciennes tapisseries historiées ou collection de monuments les plus remarquables, de ce genre, qui nous soient restés du Moyen Âge, a partir del XI siècle au XVI inclusivement*. Paris, Chez l'Éditeur de la Galerie d'Armes de Madrid, rue de Seine, 23. 1838

⁶ En el prefacio de su obra ya citada *Les anciennes tapisseries historiées...* Jubinal se refiere a su trabajo de investigación como "(...) ce qui n'était ni très facile ni peu dispendieux. D'ailleurs, cela terminé, qui s'intéresse assez aux choses de l'intelligence aujourd'hui pour se résoudre à faire l'acquisition d'un ouvrage, destiné par sa nature même, à couvrir un prix élevé? Les bibliothèques publiques? Elles n'ont pas de revenus. Les particuliers? Ils ne forment plus de bibliothèques"

⁷ J. Guiffrey, A. Pinchart y E. Müntz, escriben la primera historia general de la tapicería occidental en tres volúmenes, siendo cada uno de ellos autor de uno de los tomos. GUIFFREY, I. J., *Histoire de la tapisserie en France*. II. MÜNTZ, E., *Histoire de la tapisserie en Italie, en Allemagne, en Angleterre, en Espagne, en Danemark, en Hongrie, en Pologne, en Russie et en Turquie*. III. PINCHART, A., *Histoire de la tapisserie dans les Flandres*. Paris, P. Menillot, 1878-1884. Alexandre Pinchart, conservador de los Archivos General del Reino de Bélgica, había escrito ya su *Memoires sur les ancienne tapisseries de Belgique* en 1859 (inéedito) y en 1865 manda fotografiar la serie de Berna, es por tanto un adelantado en relación con los otros dos autores. Tendríamos que considerar a Pinchart como el primer estudioso que recoge el testigo de Jubinal.

⁸ La escritora Georges Sand (Aurore Dupin, París 1804- Nohant 1876) fue la primera que reparó en la importancia de esta serie en 1844. Próspero Merimé (1803-1870), Inspector de Monumentos Históricos, sugirió su adquisición por el Estado francés pero no fue hasta 1883 que se compró para el Museo Cluny de París donde continúa expuesta al público.

la de Les Anglards des Salers⁹ del Castillo de la Tremolière, o la grandiosa serie del Apocalipsis de Angers¹⁰.

Entretanto en las pocas manufacturas que seguían trabajando los resultados son pobres como consecuencia de tantos errores acumulados. Los más perspicaces intuían que la recuperación del esplendor perdido no se lograría por el camino ya transitado de la copia servil sino por una vuelta a los orígenes, rescatando el vigor de los procedimientos tradicionales, volviendo a los diseños decorativos de líneas claras, a las gamas de color reducidas y a las urdimbres menos densas. Además había que atraer a los talleres a pintores decoradores que conectaran con la mentalidad moderna. A pesar del valor de estas intuiciones y de las cualidades de algunos de estos artistas – recuérdense las obras de William Morris y Burne Jones en Merton Abbey¹¹, el taller de tapices de Maillol en Banyuls-sur-Mer¹², la fundación en 1879 de L'École Nationale d'Art Décoratif en Aubusson (Francia) y las opiniones de Antoine Jorrand¹³ y de E. Gerspach,¹⁴ - sus primicias habrían de esperar aún largo tiempo para alcanzar la madurez.

⁹ Serie tejida en la región francesa de La Marche con ocasión del matrimonio de Guy de Montclair y Renée de Chalais d'Orcival que se celebró en 1586. Conservada desde 1640 en el castillo de la Trémolière donde fue descubierta en 1860. Tras su restauración se exhibe en el castillo de Villemonteix (Francia)

¹⁰ Encargada en 1375 por Luís de Anjou y tejida en París por Nicolás Bataille sobre cartones de Jean Bandol, conocido por el nombre de Hennequin de Brujas, que se inspiró en las miniaturas del Apocalipsis de la Biblioteca de Cambrai y en un manuscrito de Carlos V conservado en la Biblioteca Nacional de París. La serie despreciada y arrinconada en 1783 sufrió importantes desperfectos. Se puso a la venta en 1843, fecha en que se restauró por primera vez. Actualmente se encuentra en el castillo de Angers (Francia).

¹¹ En 1861 se funda Morris, Marshall, Faulkner & Co que en 1875 se transforma en Morris & Co. En 1881 la Compañía se establece en Merton Abbey donde permaneció hasta 1940. En este nuevo emplazamiento se alojó un taller de tapices de alto lizo. El propio William Morris había hecho instalar en 1870 un telar de alto lizo en su casa donde tejió personalmente algunas obras, la primera de ellas un motivo decorativo de hojas y pájaros.

¹² A. Maillol, Banyuls-sur-Mer 1861-1944. En 1892 abrió en su villa natal un taller en el que trabajó durante un breve tiempo. Diseñaba sus cartones, teñía con plantas las lanas y tejía personalmente las obras. Cuando se mudó a París con su familia en 1896 abandonó la actividad.

¹³ Jorrand nació en Aubusson (Francia) en 1864, a los veinticinco años entra en el taller de J.P. Laurens y pocos años después toma la dirección de la Manufacture Croc-Jorrand, siendo uno de los defensores de la recuperación de los métodos medievales en la tapicería. *“On a tort de vouloir imiter la peinture. La peinture est un art, la tapisserie un autre. La peinture vit de vérité et de beauté, c'est la splendeur du vrai. La tapisserie vit de la fantaisie. La peinture est une page d'histoire, la tapisserie est un conte de fée. Peu importe, dans une tapisserie, que les couleurs ne soient pas vraies, pourvu qu'elles soient harmonieuses. (...) qu'on a voulu faire de la peinture en tapisserie, on a perdu le vrai but de ce tissu qui est le plus beau tissu d'ameublement.”* Palabras de Jorrand recogidas por GUINOT. R., en *La tapisserie d'Aubusson et de Felletin. Une passionnante épopée*. s.l. Librairie des trois épices. s.f. p. 60.

¹⁴ E. Gerspach, sucedió en 1885 a A. Darcel como administrador de la Manufacture National des Gobelins. En su *Répertoire détaillé des tapisseries des Gobelins exécutées de 1662 à 1892*, París A. Le Vasseur et Cie. éditeurs, 1893, dice *“Je suis un adversaire résolu de la copie des tableaux”* p. 25. *“Si le tapisserie arrivait à produire l'illusion complète de la peinture, la tapisserie n'aurait plus aucune raison d'être”* p. 27.

II.-España: escenario de una muerte súbita

La situación en España al comenzar el siglo XIX era aún más penosa que en el resto de Europa, porque a la crisis general de la tapicería vino a sumarse el desastre de la Guerra de la Independencia. Las tropas francesas asaltaron el edificio de la Real Fábrica de Tapices, arrancaron las obras de los telares y convirtieron los edificios en un acuartelamiento militar. De un solo golpe se dispersaron los artesanos y desapareció el oficio de pintor de cartones. Pasada la guerra en medio de tanta desolación, sin recursos económicos y con la política española en continua convulsión, la manufactura se transforma en un mero taller de conservación y limpieza de las colecciones reales. Cuando en 1868 Isabel II fue destronada, esta actividad marginal también desapareció porque Amadeo I y las autoridades de la I República se desinteresaron por la institución, que siempre había sido una dependencia de la Real Casa. Gregorio Cruzada Villaamil,¹⁵ a la sazón Inspector de Bellas Artes y Antigüedades, escribía por aquellas fechas con una mezcla de esperanza y temor:

*“La nueva era que ha de inaugurarse en España ¿dejará perecer esta industria? La Revolución de Septiembre y lo que de ella resultare ¿no hará por la manufactura de Santa Bárbara lo que todas las Revoluciones y todas las Restauraciones francesas han hecho por la de Gobelinos?”*¹⁶.

Frágil esperanza defraudada por la fuerza de los hechos. Se cumplieron sus peores pronósticos ya que en 1871 la Real Fábrica, en la ruina total, tuvo que cerrar sus puertas.

Cuatro años después la restauración de la Monarquía en la persona de Alfonso XII insufla cierta esperanza de recuperación. El joven rey se interesa nuevamente por los tapices y parece escuchar las quejas de Cruzada cuando éste hablaba de la *“manera inhumana en que están cortados, doblados, clavados y mutilados”*¹⁷ los tapices de la colección real. El Monarca encarga al Conde de Valencia de D. Juan la

¹⁵ G. Cruzada Villaamil fue nombrado Inspector General de Bellas Artes y Jefe del Servicio de Inventarios del Palacio de Madrid en 1869.

¹⁶ CRUZADA VILLAAMIL. G., *Los tapices de Goya*. Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 1870, p. 97. El autor escribió el libro poco después de haber descubierto en los sótanos del Palacio Real doscientos cincuenta y cinco ejemplares para tapiz pintados al óleo, entre los que se encontraban cuarenta y cinco de la mano de Goya.

¹⁷ Ibid. pp.16 y 17

confección de un inventario de todas las tapicerías de los Reales Palacios¹⁸ y a la Real Fábrica el retupido de ciento treinta paños y la custodia de todos los que no estuvieran colgados¹⁹. Este gesto no suponía el renacimiento de un arte difunto pero era una actitud alentadora para Gabino Stuyck Dulongval²⁰ tras su toma de posesión como director de la Real Fábrica en 1875.

La manufactura reabre sus puertas y poco después recibe el primer encargo de la Corona. Era pronto, sin embargo, para que se produjera una renovación estética; el pasado reciente era un lastre demasiado pesado del que no supo liberarse el nuevo director. Los años de ruina, el cierre y la ausencia de pintores especialistas, obligaban a Stuyck a buscar sus fuentes de inspiración en un tiempo anterior. Continuaba fuertemente arraigado el prejuicio dieciochesco de que la tapicería era un arte sometido a la pintura y que su mayor virtud era la copia servil de cuadros. No podemos olvidar tampoco que en Francia Napoleón III había encargado a la Manufacture des Gobelins el tejido de los retratos de la Galería de Apolo en el Louvre, cuyo virtuosismo en la copia de las pinturas es tal que llega a ser un verdadero trompe-l'oeil. En la misma línea se habían tejido los retratos de busto y de cuerpo entero del emperador y de su esposa Eugenia según las pinturas de Winterhalter, al tiempo que se ponían en los telares hasta el fin del Imperio copias de Rafael, Guirlandaio, Boucher, Sassoferrato o Tiziano²¹. El prestigio internacional que seguía manteniendo la manufactura francesa inevitablemente influía en la española. Por otra parte Cruzada Villamil había sido defensor de la misma orientación estética, no puede sorprender por tanto que la primera obra que se teja en la Real Fábrica en 1877 con destino al Palacio Real de Madrid sea la copia del *Retrato del Príncipe Baltasar Carlos* de Velázquez donde

¹⁸ CROOKE NAVARROT. J., (Conde viudo de Valencia de D. Juan). *Tapices de la Corona de España*. Madrid, Hauser y Menet, 1903. 2 vol. En la introducción del volumen I se indica que fue Alfonso XIII en 1879 quien dispuso se reprodujeran en fotografía los tapices de la colección de la Casa Real. La razón de este proyecto fue documentar su existencia en el caso de una eventual pérdida y también para dar a conocer el tesoro artístico e histórico de la Corona española. Los tapices seleccionados fueron ciento treinta y cinco, todos ellos flamencos. El libro une a las fotografías un profundo y documentado estudio de los tapices. Los paños inventariados por el Conde de Valencia de D. Juan (con la colaboración de su ayudante Paulino Savirón y el propio director de la Real Fábrica Gabino Stuyck Dulongval) son tan sólo una pequeña parte de la colección de la Corona; actualmente Patrimonio Nacional está acometiendo la catalogación definitiva y completa de la colección. Hasta el momento se han publicado tres volúmenes del citado catálogo, correspondientes a los siglos XVI, XVII y el XVIII (época de Felipe V). La obra comenzada por Paulina Junquera de Vega, continúa bajo la dirección de Concha Herrero Carretero.

¹⁹ A.G.P. Secc. Adm. Leg. 683

²⁰ Gabino Stuyck Dulongval (1849-1917) Heredero en línea directa de los Vandergoten-Stuyck, familia bajo cuya dirección estuvo la Real Fábrica de Tapices desde su fundación en 1721 hasta 1995. Era primogénito de D. Livinio Stuyck Martínez (1821-1872) y de D^a Eloísa Dulongval Chevrier, de cuya unión nació otro varón de nombre Carlos. D. Gabino se casó con D^a Rosa Millenet y tuvieron cuatro hijos: Eloísa, Livinio, Emilia y Francisco. Asumió la dirección de la Fábrica desde 1875 hasta su fallecimiento en 1917, siendo por tanto el primer director del siglo XX.

²¹ Los veintinueve retratos tejidos que ornan la Galería de Apolo se realizaron entre 1854 y 1863. En 1884 se comenzó el tejido del retrato de Enrique IV para sustituir al de Napoleón III que figuraba en la Galería. En cuanto a los retratos de los emperadores de 1858, según las pinturas de Winterhalter que se conservaban en la Manufacture des Gobelins, perecieron en el incendio que ésta padeció en 1871.

el príncipe niño aparece en pie, en traje de caza, con escopeta y un mastín tumbado a sus pies.²²

Fuera del ámbito de Palacio la atonía era general en España; no había interés por la adquisición de nuevas obras ni tampoco mercado para las antiguas. Un hecho confirma esta realidad: en 1877 el Duque de Alba subasta en París setenta y cinco colgaduras provenientes del palacio de Liria. La colección se componía de valiosas piezas de los siglos XVI, XVII y XVIII que salieron de España sin encontrar aquí comprador²³. Poco después se desaprovechó una magnífica oportunidad de revitalizar la industria cuando el Rey de España dispuso, mediante una Real Orden de 25 de Septiembre de 1881, ofrecer al Príncipe de Gales en calidad de depósito un conjunto de paños del siglo XVIII pertenecientes al patrimonio de la Corona, con la intención de sustituirlos por sus réplicas a medida que se fueran tejiendo. El depósito se consumió pero la prematura muerte del Rey hizo que el proyecto de hacer las réplicas cayera en olvido, perdiéndose para la Real Fábrica un importante encargo y para la colección real un conjunto apreciable de paños²⁴.

Mientras tanto nuestro mundo editorial parece animarse. Se dan a la estampa algunos libros que se ocupan del tema, sumándose al despertar de los estudios históricos en Europa. Ya nos hemos referido a Cruzada Villaamil y a su obra *Los cartones de Goya* de 1870, donde habla del pintor aragonés como el gran colofón del siglo XVIII y lamenta la traición que los tapices hacen a sus cartones. Aprovecha también para reprochar a Mengs, quien fuera director artístico de la Real Fábrica, su deseo de proveer a la manufactura de buenos cartonistas lo que en su opinión no logró, debiendo haberse limitado a ordenar la copia de cuadros del Rey. Aún reconociendo sus méritos no podemos estar en este punto más en desacuerdo con Cruzada, que era víctima de ese error funesto que destruyó la tapicería. Opiniones como ésta expresan cuán lejos estaba España todavía del renacimiento de este arte.

Francisco Miquel y Badía en 1879 publica su colección de *Cartas a una señorita*²⁵, destinada a la juventud femenina con un propósito educativo. En dos de ellas trata sobre los tapices haciendo una breve historia de sus momentos más brillantes. Se refiere a la Real Fábrica madrileña deplorando su estado de abandono y expresa el deseo, pionero en España, de que alguien con talento diseñe motivos apropiados a los nuevos tiempos. Miquel y Badía era nuestra voz solitaria como en otro tiempo lo fuera Achille Jubinal en Francia.

²² El tapiz mide 2'07 m. de alto por 1'15, está tejido en seda y lana y montado sobre un bastidor al modo de un lienzo. Actualmente se conserva en el Palacio de Riofrío.

²³ Escribe (Commissaire priseur) et al. *Collection du Duc de Berwick et D'Albe. Tableaux par Velazquez, Murillo, Rubens. 75 tapisseries de premier ordre en partie tissées d'or y d'argent. 4000 gravures anciennes et modernes de diferentes écoles.* S.L. Goupil y cie. 1877.

²⁴ En los años veinte el entonces director de la Real Fábrica, D. Livinio Stuyck Millenet (ocupó el cargo desde 1917 a 1942), recordó a D. Alfonso XIII el hecho, sin que tampoco se tomaran medidas al respecto. A.R.F.T. Sign. 44/4

²⁵MIQUEL Y BADÍA. F., *Muebles y tapices. Segunda serie de cartas a una señorita sobre la habitación.* Enciclopedia para la juventud, Barcelona, Librería de Juan Antonio Bastinos, editores, 1879.

De otro jaez es una interesante *Guide du touriste en Espagne et en Portugal*²⁶ publicada en el mismo año por Juan Laurent, fotógrafo especializado en fotografía de arte que poseía una colección de cinco mil negativos. El libro es una guía de viaje por el territorio de la Península Ibérica donde se señalan los lugares más pintorescos y los principales monumentos y obras de arte, incluido un número importante de tapices -doscientos cuarenta- pertenecientes a los Palacios Reales de Madrid y El Pardo, Palacio y Monasterio de El Escorial, así como un paño del Museo Arqueológico de Madrid. La mayoría de ellos flamencos, aunque también están representados algunos tapices realizados en la Fábrica de Madrid durante el siglo XVIII.

Diez años más tarde aparece *España artística y monumental*²⁷ de Pedro de Madrazo que es una respuesta editorial a la creciente demanda de cultura de consumo. Todo aquí está pensado para satisfacer ese interés: desde la elección del objeto hasta el formato de la publicación y sobre todo la utilización de la fotografía como reclamo esencial del libro. Las imágenes son obra de Laurent y Roswag, que en aquellos tiempos llevaban ya treinta años acumulando fotografías de arte español. La obra que se vendía por cuadernillos que aparecían periódicamente, constaba de cuatro series, la última de las cuales se consagraba a los tapices y la armería. Separadamente se vendían las fototipias correspondientes que en el caso de los tapices eran veinte, todos ellos flamencos pertenecientes a la colección real. En la explicación de las obras se hace la diferenciación entre obra artística y arte industrial, integrando los tapices en este último. Con este prejuicio tan arraigado ¿qué otra cosa sino copias insulsas podrían esperarse de los telares?

Por entonces María Cristina de Habsburgo ejercía la regencia tras la muerte de su esposo. La reina retoma y culmina en 1889 el proyecto de trasladar la Real Fábrica desde su antiguo emplazamiento junto a la Puerta de Santa Bárbara a un

²⁶ LAURENT ET CIE. J., *Guide du touriste en Espagne et en Portugal, ou itineraire à travers ces pays, au point de vue artistique, monumental et pittoresque. Catalogue*. Madrid, J. Laurent et Cie, 1879. El libro, además de guía turística, era un catálogo de imágenes fotográficas de todos los monumentos y piezas artísticas reseñadas que podían adquirirse mediante pedido. A tal efecto todas las vistas estaban clasificadas con letras y números: A para las fotografías de pintura y escultura. B para la orfebrería, mobiliario, tapices, cincelados y otros. Sólo con número y sin letra las dedicadas a la arquitectura y las escenas populares y pintorescas. Se conservan dos colecciones iguales de 59 de estas fotografías de tapices, una en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, formando parte de un titulado *Album del Palacio Real* –donde hay también otras fotografías de Laurent con diferentes vistas del Palacio- y otra en la Biblioteca Nacional, en este caso las fotos están montadas sobre cartón. El tamaño de las fotografías es ligeramente diferente, destacando sobre un fondo negro, que es un retoque fotográfico, cuyas medidas totales son 30'7 cm. por 39'5cm.

²⁷ DE MADRAZO. P., *España artística y monumental. Cuadros antiguos y modernos, monumentos arquitectónicos, objetos de escultura, tapicería, armería, orfebrería y demás artes de los museos y colecciones de España en reproducciones fototípicas*, por J. Laurent et Cie. Ilustraciones. (comentarios) por D. Pedro de Madrazo de las Reales Academias Española de la Historia y de Bellas Artes. Madrid, Viuda de Rodríguez-Casa Editorial 1889

nuevo edificio situado en el Olivar de Atocha²⁸ En el mismo año firma con Stuyck un contrato por el que se le permitía trabajar para los particulares por primera vez en su historia. La Fábrica será a partir de entonces, además de una dependencia de la Real Casa, una próspera empresa privada dedicada sobre todo a la confección de alfombras²⁹. Las perspectivas económicas eran halagüeñas pero el tapiz seguía en decadencia, falto de nueva savia artística y de demanda. Nada hacía presagiar el desarrollo que tendría en el siglo XX.

III.- La Real Fábrica de Tapices en los albores del siglo XX

Se inicia un nuevo siglo, el del renacimiento de la tapicería en Europa. En Bélgica y en Francia empiezan a cuajar las inquietudes finiseculares y, tras algunos tanteos -como los de Gaston Woedstad en Gante, la manufactura de Wit en Malinas, el taller de Chaudoir en Bruselas, Marius Martin y Marie Cuttonie en Aubusson- se produce en aquellos países tras la II Guerra Mundial un extraordinario florecimiento, liderado respectivamente por Forces Murales y por la Asotiation de Peintres Cartonniers de Tapisserie³⁰. Mientras esto ocurre en la cuna de la tapicería, en el centro y este de Europa se recupera el interés por el tejido artesano popular. Aquí deben incluirse las experiencias suecas, polacas, alemanas y suizas de principios de siglo de cuya fuente brotará más tarde la revolución textil de los años sesenta y setenta que, con Magdalena Abacanowick o Jagoda Buic a la cabeza, sumirá al tapiz de raíz clásica en una nueva crisis³¹.

²⁸A.G.P. Secc. Adm. Leg. 684 Exp.3; Leg. 684bis Exp. 1-5 (demolición de la antigua fábrica, subasta de solares destinados al ensanche de Madrid, disposiciones económicas sobre la aplicación de los fondos obtenidos, gastos de construcción de la nueva Fábrica); Sección Adm. C^a 2427 Exp. 37 (Entrega del nuevo edificio y abandono del anterior emplazamiento). La nueva Fábrica era una construcción de planta rectangular de 70 metros de fachada por 10 metros de fondo, proyectado por los Arquitectos Mayores José Segundo de Lema y Enrique Repullés y Segarra. Se alzaba entre las calles de Fuenterrabía, Andrés Torrejón, Vandergoten y Gayarre, donde sigue emplazada actualmente. El edificio respondía a los nuevos criterios sobre arquitectura industrial. Secc. Planos. Planos 6272 y 6274.

²⁹ Bases con que se ha contratado la Real Fábrica de Tapices de Madrid. Real Orden de 23 de Marzo de 1889. A.G.P. Secc. Adm. Leg. 683.

³⁰ El grupo belga Forces Murales fue fundado en 1947 por los pintores Louis Deltour (1927-1998), Roger Somville (1923) y Edmond Dubrunfaut (1920-2007); sus cartones se tejían en el Centre de la Rénovation de la Tapisserie de Tournai. La Asotiation des Peintres Cartonniers de Tapisserie se creó en Francia en aquel mismo año por iniciativa de Jean Lurçat (1891-1966) habiendo tenido como precedente el trío formado en 1939 por el propio Lurçat y los pintores Marcel Gromaire (1892-1971) y Pierre Dubreuil (1891-1970), sus cartones se tejieron principalmente en Aubusson. Tanto el grupo belga como el francés tuvieron un apoyo decisivo de los poderes públicos. En la difusión de la nueva tapicería entre los coleccionistas particulares tuvo así mismo un papel importante la galería parisina La Demeure, abierta en 1950 por Denisse Majorel.

³¹ A este respecto conviene aludir a las palabras de Richard J. Neutra en el prefacio del catálogo de la *I Biennale Internationale de la Tapisserie* celebrada en Lausana en junio de 1962, que recuerda las opiniones de Focillon de 1946: "*Les limitations techniques valent mieux que des possibilités sans bornes (...) nos possibilités actuelles nous noient. Notre époque est maudite par handicap de l'illimité*"



Fig. 1. Manuel Benedito y Vives. “*La vuelta de la montería*”. Óleo 1913. Fundación Banco Santander. Colección Santander

La Real Fábrica de Tapices va a afrontar esta recuperación de una forma peculiar debido a su aislamiento cultural y a la rémora de su propia historia.³² Su director, D. Gabino Stuyck Dulongval, al frente de la manufactura desde que tomó posesión de su cargo en 1875, ve con optimismo el futuro al comenzar el nuevo siglo gracias a la economía saneada de la empresa y al apoyo de la Corona. Sin embargo esta confianza no significa que hubiera todavía el menor atisbo de un renacimiento artístico del tapiz. La pequeña academia de dibujo que se organiza en el seno de la Fábrica por primera vez se dedica sobre todo a la confección de cartones de alfombras, industria en la que la Fábrica alcanzó merecida fama.

Los tapices a principios del siglo XX arrastraban la misma vida mortecina que venían padeciendo desde el XIX. Los poquísimos encargos que se recibían venían de

³² DE LA CALLE VIAN, L., *Cien años de tapiz español. La Real Fábrica de Tapices 1900-2000*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2009.

la Casa Real y de particulares vinculados a ella de uno u otro modo y todos consistían en réplicas de modelos históricos. Prueba de este anquilosamiento estético son los encargos que la reina regente hizo de varios Goyas y de un Teniers, en 1908 y 1914 respectivamente, para destinarlos a regalos diplomáticos³³. Entre los particulares sólo podemos destacar el que realizó en 1901 la infanta Isabel de Borbón, popularmente conocida por el sobrenombre de La Chata, para la decoración del comedor de su nueva residencia en el barrio de Argüelles. Este pedido, importante en cuanto al número de piezas, no era otra cosa que la traslación a su domicilio del estilo de decoración dieciochesca de los Palacios Reales en que había habitado hasta ese momento: Varias réplicas de Goya, confeccionadas a medida de los huecos previstos en el revestimiento de madera de las paredes de la estancia³⁴

IV.- D. Livinio Stuyck Millenet o la resistencia en la adversidad (1917-1942)

La sucesión en la persona de D. Livinio Stuyck Millenet³⁵ no entrañó ninguna novedad artística en los primeros tiempos. El nuevo director continuó la línea de trabajo emprendida por su padre, amparado en la buena situación económica que la empresa había alcanzado con la venta de alfombras y en la excelente relación que también mantenía con el monarca. El tejido de tapices, que todos los Stuyck se empeñaban en sostener a pesar de las dificultades, continuaba siendo algo testimonial en la producción de los talleres. Privados de nueva savia se retejían los cartones goyescos que seguían encontrando compradores, como *El quitasol*, *Lavendimia* y *La sorpresa* que se vendieron en la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Los escasos pedidos que se recibían eran un fatigoso ritornello de transformaciones y adaptaciones clásicas. Demostración palmaria de lo aducido es el encargo que hizo el Marqués de Villalobar, Embajador de España en Bruselas, en 1922 que consistió en una réplica de más de dieciséis metros cuadrados de *La puerta de San Vicente*, de Ginés Andrés de Aguirre, con la adición de una orla personalizada³⁶

³³ Para las habitaciones de la princesa de Asturias y de la infanta María Teresa se estaba tejiendo un tapiz en 1900, actualmente sin identificar. A.H.R.F.T. Sign. 39/1(3). Un tapiz, tampoco identificado, fue encargado en 1902 por el archiduque Renier, prócer austríaco de la cultura, especialista en papiros y editor en Viena de la Enciclopedia Católica. A.G.P. Adm. Leg. 683. Leg.4. Para el sultán de Marruecos se tejieron en 1908 varias réplicas de Goya. A.H.R.F.T. 40/11(2). Para ser ofrecido al presidente de la República Francesa se tejió en 1914 una réplica de *La boda* según modelo de Teniers. A.H.R.F.T. 40/25(5).

³⁴ Se tejieron seis paños con destino al comedor de la nueva residencia de la infanta, todos ellos de 2'93 m. de alto y de anchuras variables según el emplazamiento que debían ocupar: *La merienda* (3'25m ancho), *el columpio* (3,20m. de ancho), *El conejo*, también conocido como *Las floreras*, *La florista* o *La primavera*. (1'22m de ancho), *El paseo*, también conocido como *La maja* y *los embozados* o *El paseo de Andalucía* (1'08m de ancho), *Lamaja de llunar* (1'08m de ancho), *Lavendimia* (1'08m de ancho). A.H.R.F.T. Sign. 41/22

³⁵ D. Livinio Stuyck Millenet (1875-1942) Segundo de los hijos y primer varón de D. Gabino Stuyck Dulongval. Se casó en 1902 con D^a Teresa San Martín y tuvieron seis hijos: Gabino, Ángel, Miguel, Carlos, Carmen y Roberto. Sucedió a su padre en la dirección de la Fábrica en 1917, permaneciendo en el cargo hasta 1942.

³⁶ A.H.R.F.T. Sign. 41/22



Fig. 2. Manuel Benedito y Vives. “La vuelta de la montería”. Tapiz. 1924. Colección particular

A pesar de los frecuentes viajes al extranjero del director, motivados por la participación en distintas exposiciones internacionales de los tapices de la Corona, la Fábrica vivía aislada de las nuevas inquietudes artísticas que ya se manifestaban en las principales manufacturas europeas³⁷. La reducida y anticuada clientela seguía marcando sus derroteros estéticos. Las novedades que se produjeron en el equipamiento industrial, como la adopción de la hilatura mecánica y el teñido con tintes químicos,

³⁷ Formando parte de ese proyecto de divulgación cultural que pretendía Alfonso XII –y que fue continuado por Alfonso XIII– de dar a conocer el rico patrimonio en tapices que poseía la Corona, se organizaron varias importantes exposiciones a partir de 1880. Por lo que se refiere a la etapa concreta de Livinio Stuyck Millenet, la Fábrica participó en el montaje de varias muestras en el extranjero: 1919 en el Petit Palais de París *Les tapisseries de Goya tissées à la manufacture de Santa Bárbara*; con ocasión de esta exposición se editó el libro de TORMO, E. y SÁNCHEZ CANTÓN, F.J., *Los tapices de la Casa del Rey Nuestro Señor. Notas para el catálogo y para la historia de la colección y de la fábrica*. En 1926 Exposición de Filadelfia. 1928 Exposición internacional de Buenos Aires. 1929 Exposición Iberoamericana de Sevilla y Exposición internacional de Barcelona. 1930 Exposición internacional de Bruselas.

llegaban con más de cincuenta años de retraso en relación con los Gobelinos de París y en el momento en que esta manufactura volvía a los procedimientos antiguos desengañada por los malos resultados obtenidos.

La oportunidad para revitalizar arte tan decaído se presentó en 1918 con el diseño de algunos cartones de José María Sert y Badía³⁸. No consta quien promovió la idea, que contó con la inicial protección de D. Alfonso XIII, aunque conocida la trayectoria de los Stuyck cabe pensar que fuera D. Livinio quien la propusiera. Lamentablemente este proyecto tan renovador que incorporaba la fuerte personalidad de un gran muralista se frustró³⁹.

Pocos años después la Fábrica adquiere un nuevo activo en la persona de D. Manuel Benedito y Vives, pintor valenciano de valía, buen amigo de D. Livinio y entusiasta del arte del tapiz. Desde el puesto de director artístico de la manufactura promovió el tejido de nuevos cartones de factura propia y logró interesar a cierto sector de la aristocracia. Sin embargo las ideas expuestas en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, tan novedosas y que revelaban un conocimiento profundo de los cambios que se estaban produciendo en Francia, no cuajaron en un verdadero cambio estético⁴⁰. Los modelos de Benedito eran nuevamente cuadros al óleo que continuaban en cierto modo las composiciones del pasado. Esto no obsta para reconocer que *La vuelta de la montería*, tejida entre 1921 y 1924, es una obra magnífica que inauguraba una nueva y esperanzadora etapa. La impresión que produce el tapiz a primera vista es la de que Benedito había asimilado el concepto renacentista italiano que desarrolló Rafael en su serie de tapices *Los Hechos de los Apóstoles*. Una gran potencia de los personajes agrupados en una escena compacta con unidad de acción. Se transparenta aquí su formación romana más que lo aprendido en sus viajes por Francia, Bélgica y Holanda sobre los paños góticos, que años después serán el venero del que brotará la renovación de la tapicería. El tapiz está tejido siguiendo los procedimientos clásicos con lana y seda y enmarcado por una orla inspirada en las de las series *Historia de Dido y Eneas* e *Historia de Zenovia*, ambas tejidas en Bruselas en el taller de Gerardo Peemans hacia 1660 y pertenecientes al Patrimonio Nacional. Por otra parte el proyecto de Benedito de transformar la Real

³⁸ José María Sert y Badía (Barcelona 1876-1945) Hijo de un importante industrial textil que había fundado en 1848 junto con sus hermanos una fábrica de pañuelos de lana, Sert Hermanos y Solá. La industria prosperó y diversificó su producción adquiriendo fama internacional en la fabricación de mantas, alfombras y tapices. José María Sert estaba familiarizado con el diseño y fabricación de cartones para tapiz desde su juventud, aprendiendo con su padre los primeros rudimentos del oficio. La pintura mural, con la que consiguió sus mayores éxitos profesionales, no está muy alejada del espíritu decorativo de los tapices en el que se formó.

³⁹ IPARAGUIRRE. E. y DÁVILA. C., *La Real Fábrica de Tapices*. S.I. s.e. s.f. p. 92

⁴⁰ BENEDITO Y VIVES. M., *El porvenir de la Real Fábrica de Tapices y Alfombras de Madrid*. Madrid, Mateu Artes Gráficas, S.A. 1924. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído el 22 de Junio de 1924. El pintor nació en Valencia en 1875 y falleció en Madrid en 1963. Alumno de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y discípulo de Sorolla. Se traslada a Madrid cuando lo hace su maestro y en esta ciudad se establece definitivamente. Al morir Sorolla ocupa su puesto como profesor en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la que acaba desempeñando el cargo de director.

Fábrica en un auténtico centro de arte con museo, escuela y biblioteca, quedó relegado con el cambio de régimen político en 1931.

El 14 de Abril de aquel año, con la caída de la monarquía y la proclamación de la II República, el gobierno republicano se convierte en depositario de la colección de tapices de la Corona, integrada en lo que a partir de entonces se denominará Patrimonio de la República. Durante los primeros días del nuevo sistema político la situación de la Fábrica atravesó momentos de cierta inquietud, ya que las nuevas autoridades desconocían por una parte la naturaleza de su régimen jurídico y por otra, abrigaban cierta desconfianza hacia la persona de Stuyck por sus lazos personales con el Rey destronado. El director de entonces se puso desde el primer momento a las órdenes de la República en los mismos términos en que se había desarrollado su labor bajo la dinastía borbónica, urgiendo la toma de medidas para el funcionamiento de la Fábrica.⁴¹ Formalmente los cauces de la comunicación entre gobierno y Fábrica discurrían con normalidad pero planeaba desde el principio una desconfianza mutua que se percibe en los documentos de la época⁴².

De este corto y turbulento periodo cabe destacar la aceptación por parte del gobierno en 1932 del ambicioso proyecto, insistentemente expuesto por Utrillo⁴³ y Stuyck, de hacer la réplica de la serie de la Colegiata de Pastrana, formada por cuatro paños del siglo XV de valor histórico y artístico incalculable que conmemoraban las batallas del rey Alfonso V de Portugal en el norte de África en 1471. Con este trabajo magnífico -que fue terminado veinte años después durante el régimen político de Franco- no cambiaba nada en la línea artística de la Fábrica que continuaba por los caminos trillados de las réplicas, aunque

⁴¹ Escrito dirigido por Stuyck a la Subcomisión Artística de la Comisión Incautadora de los bienes que fueron patrimonio de la Corona, de 29 de Abril de 1931, solicitando la toma de medidas urgentes para continuar la industria, paralizada como consecuencia de cambio de régimen político. "(...) *por tener en suspenso todas las relaciones con mi clientela y asimismo hago constar que aconseja esta urgencia la situación inestable en que se encuentran los trescientos operarios que han mantenido hasta ahora la actividad de la Fábrica*" A.H.R.F.T. Signa. 51/1(1) y A.G.P.- Secc. Adm. C^o 2216/3

⁴² Stuyck era personal dependiente de la Real Casa por tanto las disposiciones que se fueron adoptando en relación con el mismo le afectaban, como por ejemplo el proyecto de Decreto sobre personal de Palacio en uno de cuyos párrafos se decía: "*Es espíritu del gobierno obrar con amplitud de criterio para recoger a los guardas y jornaleros y cortar radicalmente con todo el resto del personal...*" Acta de la sesión celebrada por la Comisión Incautadora de los bienes que fueron del Patrimonio de la Corona, celebrada el día 28 de Abril de 1931. Proyecto de Decreto sobre el personal de Palacio. A.G.P. Secc. Registros Sign. 9859. En las sesiones de la Comisión de los días 26 de Octubre y 9 de Noviembre de 1931 se toman medidas en relación con la denuncia presentada contra Stuyck por haber guardado en las dependencias de la Fábrica el equipaje personal de la reina Victoria Eugenia cuando ésta salió camino del exilio. Se resolvió que la denuncia pasara a conocimiento del Juzgado. A.G.P. Secc. Registros Sign. 9859.

⁴³ Miguel Utrillo (Barcelona 1862- Sitges 1934) Ingeniero, pintor y crítico de arte. Académico de la Real de San Fernando. Autor del opúsculo *La Manufactura Nacional de Alfombras y Tapices de Madrid*. Madrid, Talleres Poligráficos S.A. 1932. En este opúsculo Utrillo trata de llamar la atención del gobierno sobre el abandono en que se encuentra la fábrica y el deber de sostenerla, tanto por la continuidad del arte como por deber de justicia con los artesanos, cuya precaria situación económica reclamaba atención inmediata. Una de las soluciones que propone para sacar a la industria de la postroca es la réplica de los tapices de la colegiata de Pastrana.



Fig. 3. “Asalto a Arzila” (Detalle).
Tapiz 1943. Palacio de Guimerães (Portugal)

en este caso la importancia de la obra fuera espectacular. No obstante cabe señalar un hito novedoso en esta línea continuista de los talleres, que se debe sin duda a la influencia de las ideas de Benedito⁴⁴ y Utrillo: la réplica de los Pastrana significaba volver a tomar en consideración la tapicería medieval, sus composiciones y sus antiguos métodos de tejeduría. En Enero de 1933 se pone por fin en el telar el primero de los paños – *El cerco de Arzilla*-⁴⁵.

Desde las elecciones de febrero de 1936 la posición de la Fábrica se vuelve difícil y empeora con el paso de las semanas. Se suceden los actos vandálicos sobre el taller y la residencia particular que los Stuyck tenían en Cubas de la Sagra (Toledo) y sobre el propio edificio de Atocha; se producen varios intentos

⁴⁴ En 1932 Manuel Benedito era Consejero de Instrucción Pública de la II República.

⁴⁵ El trabajo se fue realizando según lo previsto durante el primer año, aunque la asignación presupuestaria no cubrían siquiera la totalidad de los salarios del personal. Los libramientos trimestrales fueron disminuyendo hasta que a mediados del 1936 fueron totalmente suprimidos. Comienza entonces una inacabable serie de vicisitudes para los paños de Pastrana: suspensión de los pagos al personal, paralización de la obra, incautación de las réplicas en proceso de tejido y de los originales depositados en la Fábrica., etc. A.H.R.F.T. Sign. 51/1(1). A.G.P. Secc. Adm. C^o 1942, Exp. 52.

de incautación popular de los talleres; el clima laboral, ya deteriorado desde la revolución de 1934, se hace irrespirable y las presiones sobre el director llegan hasta las amenazas de muerte. El Consejo de Administración del Patrimonio de la República acuerda el 21 de Agosto de aquel año incautarse de la Fábrica, tomando una iniciativa que carecía de la cobertura legal necesaria y que pronto se reveló llena de problemas⁴⁶. A D. Livinio se le aplicaron los Decretos de 21 y 31 de Julio y de 23 de Septiembre de 1936 sobre cesantías por desafección política⁴⁷ y se nombró a D. Fermín Gómez de las Heras, funcionario del Patrimonio, como nuevo director administrativo⁴⁸. El 27 de Agosto este último fue sustituido a su vez por D. Manuel Navarro Boto, también funcionario, que permaneció en el cargo hasta el final de la guerra.⁴⁹

D. Livinio había perdido todo, no sólo su condición de funcionario del Patrimonio y la dirección de la Real Fábrica, sino también todas las herramientas y pertrechos de los talleres que pertenecían a los Vandergoten-Stuyck desde que llegaron a España a principios del siglo XVIII, la cartera de clientes que había ido adquiriendo desde 1889 y los tapices de su propiedad que le habían sido incautados junto con todos los

⁴⁶ . “(...) el Consejo acuerda dar por terminado el contrato con D. Livinio Stuyck; suspenderlo de empleo y sueldo, sin perjuicio de lo que en su día acuerde el Consejo de Ministros, e incautarse de la Fábrica” A.G.P. Secc. Adm. C^o 2291, Exp. 59;

⁴⁷ Decreto de la Presidencia del Consejo de Ministros sobre cesantías de funcionarios. Gaceta de Madrid n^o 204 de 22 de Julio de 1936, p. 770. Decreto de la Presidencia del Consejo de Ministros sobre cesantías que completa el de 21 de Julio. Gaceta de Madrid n^o 214 de 1 de Agosto de 1936, p. 987. Decreto sobre separación absoluta del servicio del personal dependiente del Consejo de Administración del Patrimonio de la República. Gaceta de Madrid n^o 268 de 24 de Septiembre de 1936, pp. 11947 y 1948. Los actos del traspaso de la empresa tuvieron lugar entre los días 21 y 22 de Agosto de 1936 A.H.R.F.T. Sign. 69/1; Sign. 88/1; Sign. 108/21 C^o 2754 Exp. 25.

⁴⁸ Gómez de las Heras provenía de la Inspección de la Casa Real; en el momento de la incautación era Jefe de Administración de tercera clase del cuerpo de funcionarios administrativos del Patrimonio de la República. Ejerció como director de la Fábrica entre el 21 y el 26 de Agosto de 1936. posteriormente fue cesado como funcionario al aplicársele también el Decreto de 23 de Septiembre de 1936 sobre separación absoluta del servicio. Los actos del traspaso de la empresa al nuevo director tuvieron lugar entre los días 21 y 22 de Agosto de 1936 en el interior de la propia Fábrica. El día 21 a las tres y media de la tarde se presentó Gómez de las Heras acompañado por Miguel Tejera, subalumno de Palacio que sustituiría a Carlos Espantaleón en el puesto de jefe de producción.; en representación de D. Livinio Stuyck comparecieron sus hijos, provistos del necesario poder que les autorizaba para representarle. El día 22 tuvo lugar la apertura de la caja de caudales para hacer arqueo y levantar acta de todo; por expreso deseo de los Stuyck se hizo constar en acta la existencia de créditos garantizados que vencían aquel mismo año, inclusión importante como se demostró más tarde por las complicaciones hipotecarias que se derivaron. A.H.R.F.T. Sign. 69/1; Sign. 88/1; Sign. 108/21 C^o 2754 Exp. 25.

⁴⁹ Los asuntos de la Fábrica fueron dirigidos desde el 27 de Agosto de 1936 hasta el 29 de Marzo de 1939 por Navarro Boto en colaboración con D. Juan Gómez Egido, Consejero Delegado del Patrimonio, que asumió todas las atribuciones del Consejo de Administración desde Diciembre de 1936. En esta fecha las funciones del Consejo fueron suspendidas de derecho ante la inoperancia de hecho provocada por la defeción de muchos consejeros y la muerte de otros, como por ejemplo D. Manuel Luxán que fue asesinado por aquellos días. Gómez Egido hasta el momento de su nombramiento como Consejero Delegado había formado parte del Consejo de Administración del Patrimonio de la República como representante de la Casa del Pueblo.



Fig. 4. Gonzalo Ariza. “Aserríos del Chocó”. Tapiz 1957.
Colección del Banco de la República de Colombia

de particulares depositados en su almacén para restauración y limpieza. La familia Stuyck, después de un peligroso periplo, se estableció en San Sebastián donde levantaron de la nada una pequeña empresa de alfombras y reposteros que estuvo abierta hasta el final de la guerra en la calle Miracruz nº 28.⁵⁰

En los años siguientes, que estuvieron marcados por la guerra civil (1936 -1939), la manufactura madrileña vivió los peores momentos del siglo con la producción bajo mínimos y el personal al borde de la extinción. Además la proliferación de disposiciones legales, la creación de varios organismos con jurisdicciones parecidas, y la descoordinación entre ellos, propiciada por la marcha del gobierno primero a Valencia y luego a Barcelona, hizo que la Fábrica se encontrara en el centro de un conflicto de competencias entre el Ministerio de Hacienda, del que dependía el Patrimonio de la República, y el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en el que se integraba la Junta Central de Incautación del Tesoro Artístico, conflicto que vino a complicar todavía más la precaria situación de la Fábrica Nacional de Tapices, nombre con que se la conocería entonces.

⁵⁰ A.H.R.F.T. Sign. 86/3

V.- Un nuevo ciclo (1942-1975)

Aquellos azarosos días de la guerra civil dieron paso a un nuevo sistema político en que la empresa, nuevamente en manos de sus antiguos directores y recuperado su nombre tradicional de Real Fábrica de Tapices, alcanzó sus mayores éxitos. Sin embargo D. Livinio no llegó a disfrutar de este momento porque sus últimos años estuvieron marcados por una postrera amargura: la difícil recuperación de los tapices incautados durante la guerra y que habían sido revendidos a otros particulares. También debió someterse a una investigación promovida por las nuevas autoridades en virtud de sus pasados servicios al gobierno de la II República, de la que salió exonerado de culpa pero cuando ya había fallecido en 1942⁵¹.

Le sucede en la dirección su hijo, Gabino Stuyck San Martín, que permaneció en el puesto durante treinta y cinco años, los más fecundos del siglo⁵². La manufactura experimentó un resurgimiento notable en todos los aspectos. La buena gestión de la empresa por parte de su director, la mejora progresiva de la economía y la estabilidad aumentaron la demanda. Se multiplican los clientes entre los particulares, las instituciones y los organismos oficiales que no sólo encargaban alfombras sino también tapices, biombos, cuadros tejidos, tapicerías para muebles, encuadernaciones y pequeños objetos de uso personal. Las iniciativas empresariales son constantes ya que en este campo los Stuyck tiene plena libertad en función de las Bases suscritas en 1889 y pueden emprender todo tipo acciones. Esto les lleva a promover numerosas exposiciones de sus obras, a firmar convenios y contratos con otras empresas para distribuir sus productos en el extranjero y abrir en consecuencia mercados fuera de nuestro país.

No se abandona la práctica de las réplicas que siguen ocupando un lugar importante en el taller, siendo Goya el omnipresente protagonista de los nuevos pedidos; el mejor ejemplo es el encargo de D. Carlos Beistegui para su castillo de Groussay⁵³. Pero ahora también encuentran un hueco en el mercado las réplicas góticas, que viven un nuevo protagonismo gracias al éxito alcanzado por la reproducción de la serie de Pastrana. Se ponen en el telar piezas completas, fragmentos o reducciones de paños

⁵¹ Recuperada la dirección de la Fábrica, comenzaba para Stuyck un tiempo difícil de trámites legales tanto para la recuperación de sus pertenencias como para la reactivación de la industria arruinada y la incorporación legal al nuevo régimen a través de la inscripción en el registro de empresas de la Comisión de Incorporación Industrial y Mercantil. A.H.R.F.T. Sign. 8/4-3; Sign. 83bis/3.9; Sign. 83bis/1.10; Sign. 108/21. A.G.P. Secc. Registros, Sign.9847; Secc. Adm. C^a 2287 Exp.6.

⁵² D. Gabino Stuyck San Martín (Madrid 1905-1975) Casado desde 1945 con D^a Carmen Pérez del Camino, tuvieron seis hijos: Livinio, María Dolores, Fernando, Carlos, Juan Ignacio y Teresa. Colaboró desde muy joven con su padre en las tareas de dirección de la Fábrica y le sustituyó en el cargo tras su muerte en 1942, permaneciendo en él hasta 1975.

⁵³ La Real Fábrica tejió entre 1953 y 1957 una colección de ocho paños con destino a la galería que daba ingreso al teatro del castillo. Entre ellos figuraban dos grandes composiciones en las que se fundían en una sola escena varios cartones de Goya: *El rastro*, *el ciego cantor* y *el cacharrero* y *El pelele*, *la gallina ciega* y *el columpio*. Este tipo de fusiones tuvo éxito y la Fábrica las repitió con distinto formato en varias ocasiones. A.H.R.F.T. Sign. 96/6.3

medievales importantísimos como los propios Pastrana, los de Alcázar Seguer, los de la Seo de Zaragoza, *La vida de la Virgen* de la serie de los Paños de Oro de la colección del Patrimonio, *La dama del unicornio* del Museo de Cluny, *La ofrenda del corazón* y otros muchos que significan una vuelta a los orígenes en cuanto a los temas y los medios. No se recupera, sin embargo, el uso antiguo de los tapices, la presencia majestuosa, envolvente y cálida de las grandes colgaduras, protagonistas indiscutibles de los espacios medievales y renacentistas, porque las réplicas son casi siempre de tamaño reducido y se siguen colgando con criterios dieciochescos en las salas.

Lo más destacable de este tercer periodo de la vida de la Fábrica es el gran número de obras de nueva factura que se acometen. Se retoman las ideas que formulara Benedito en 1924 de incorporar nuevos artistas que dieran al telar diseños modernos acordes con los tiempos. Se tejen otras obras de este pintor que recrean su bienamado deporte de la caza; escenas de la fiesta nacional debidas al lápiz de Roberto Domingo Fallola⁵⁴; versiones actuales de las tradicionales florestas del colombiano Ariza⁵⁵ o composiciones clásicas y reposadas de Juan Antonio Morales⁵⁶. Se salda la deuda contraída con José María Sert⁵⁷ a principios de siglo y se tejen dos cartones suyos llenos de color y movimiento que muestran su capacidad desaprovechada para este tipo de obras.

Ciertamente no todos los modelos responden a las necesidades del tejido, algunos están incluso en las antípodas de lo que debe ser un buen cartón para tapiz pero, pese a los errores, todo este trabajo demuestra la sorprendente vitalidad de un taller que resurgía de sus cenizas. La principal dificultad estribaba en la pérdida de la tradición de la pintura de cartones; no había especialistas en la materia y en estas circunstancias no había otra opción que adaptar y traducir obras de caballete. Por esta razón se pasan al telar por primera vez muchas pinturas que nunca fueron pensadas para el tejido, algunas desacertadas, como *Las hilanderas* de Velázquez, cuya pincelada suelta no es posible traducir en el tejido, y otras con resultados decorativos excelentes -como

⁵⁴ Roberto Domingo Fallola (París 1883-Madrid 1956). Hijo del pintor valenciano Roberto Domingo Marqués (1842-1920). Especialista en temas taurinos a los que dedicó gran parte de su producción para apuntes periodísticos y carteles de corridas.

⁵⁵ Gonzalo Ariza. Pintor colombiano nacido en Bogotá el 3 de Febrero de 1912. Estudió en su ciudad natal bajo la influencia de la pintura europea de las vanguardias. En 1936 viajó a Japón donde entró en contacto con el arte de aquel país lo que despertó en él una atracción casi mística por el paisaje, género que practicó profusamente desde entonces.

⁵⁶ Juan Antonio Morales nació en Villavaquerín del Cerrato (Valladolid) en 1909. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, fue discípulo de Vázquez Díaz y amigo de José Caballero con quien compartió estudio e ideas surrealistas. Hacia los años cuarenta vuelve a la figuración clásica de sus comienzos y se convierte en retratista de éxito. El estudio más completo de este pintor lo realizó D^a ARIAS SERRANO. L., en su tesis doctoral titulada: *El pintor Juan Antonio Morales. Vida y obra*. 1989.

⁵⁷ Los dos tapices, *Los caballos* y *La barca*, forman una pequeña serie conocida por el título de *El último Abencerraje*, basada en la novela de igual título de Chateaubriand. El efecto decorativo está muy logrado, siendo muy evidente la huella barroca de Rubens pero también la agitación romántica de Gericault y Delacroix. La serie es propiedad del Ministerio de Asuntos Exteriores pero se han hecho numerosas réplicas parciales, una de las cuales está en el Museo de Artes Decorativas de Madrid.



Fig. 5. José María Sert. “Los caballos”. Primer tapiz de la serie “El último Abencerraje” 1960. Ministerio de Asuntos Exteriores. Palacio de Santa Cruz. Madrid

La Virgen de los Navegantes de Alejo Fernández o *La despedida de Catalina de Braganza* en el puerto de Lisboa, basada en un grabado del siglo XVII. Otros ejercicios de virtuosismo técnico como *El tríptico de San Vicente* atribuido a Nuno Gonçalves o la serie tejida sobre tres obras de Brueghel el Viejo con escenas campesinas forman conjuntos muy atractivos.⁵⁸

En estos años la Fábrica rinde nuevo homenaje a su cartonista más universal, Goya, poniendo en el telar algunas de sus Pinturas Negras. Observadas éstas con detenimiento puede concluirse que fueron ejecutadas como la antinomia de sus cartones juveniles para tapiz: Ocupaban en la Quinta del Sordo lienzos completos de pared, estuvieron enmarcados con pequeños listones como se hacía con los paños

⁵⁸ *Las hilanderas y la Virgen de los Navegantes* en colecciones particulares; *El tríptico de San Vicente* y *La despedida de Catalina de Braganza*, propiedad del Estado portugués, la segunda en la Embajada de Portugal en Londres; la serie de Brueghel es propiedad de la Fundación BANESTO.

tejidos y además recreaban algunos de aquellos escenarios festivos de la pradera de San Isidro pero ahora los personajes feroces que los poblaban mostraban la cara más sombría del hombre. Se había producido una transmutación cruel y sin esperanza. El acierto de tejer estos paños es discutible. Por una parte tropezó con las mismas dificultades técnicas de traducir la pincelada goyesca, aquí exacerbada, y por otra se banalizaba la trágica rebeldía del autor que con esta obra reniega duramente de aquel periodo de juventud.

Otro grupo importante de nuevas obras se tejió en torno a un hecho de nuestra historia muy valorado en la época: El descubrimiento y la colonización de América. Con esta epopeya como tema se confeccionaron varios cartones, basados en antiguos grabados o en series flamencas de temas legendarios o históricos, en los que tuvo importante participación el dibujante de la Fábrica D. Faustino Álvarez. Como ejemplo se puede mencionar el *Tríptico del Descubrimiento* hoy en la sede de la Agencia Española de Cooperación Internacional. A este tema pueden ligarse también las obras ya mencionadas de *La Virgen de los Navegantes* de Alejo Fernández o *La misión de Fray Junípero Serra en California* de Juan Antonio Morales⁵⁹. Casi todos estos paños se destinaron al ornato de las embajadas de España en América y a organismos ocupados de una u otra forma en las relaciones con aquel continente, como el Instituto de Cultura Hispánica.

Como colofón hay que aludir a la gran oportunidad que Patrimonio Nacional brindó al arte del tapiz con la convocatoria en 1957 de un concurso de cartones para el ornato de la nave de la basílica del Valle de los Caídos. La Real Fábrica presentó un proyecto en cuyo diseño participaron el académico D. Ángel del Campo Francés, el dibujante de la Fábrica D. Faustino Álvarez y el propio D. Gabino Stuyck⁶⁰. Tanto por el tema, los hechos bélicos de la reciente guerra civil, como por su planteamiento que localizaba los episodios en escenarios reconocibles de nuestra geografía, y la amplitud de los paños, hubieran hecho de esta serie un ejemplo contemporáneo de las colgaduras de tema épico de tan larga tradición, sin embargo no llegó a tejerse.

VI.- El retorno de la crisis. (1975-1995)

En 1975 muere Franco y también D. Gabino Stuyck San Martín, el inteligente director que llevó a la Real Fábrica a su punto más alto. La instauración de la monarquía en la persona de D. Juan Carlos I no alteró en nada el régimen jurídico de la manufactura, que siguió integrada en el Patrimonio Nacional, sujeta a las disposiciones emanadas de su Consejo.

⁵⁹ La serie compuesta por dos paños fue comprada en 1964 por el Instituto Nacional de Industria. La desaparición de este organismo, los sucesivos cambios de titularidad del edificio y su cierre posterior, han desperdigado su patrimonio. Actualmente están en paradero desconocido.

⁶⁰ A.H.R.F.T. Signa. 96/10.5. FARALDO. R., "Participación de la Real Fábrica en el concurso de tapices para el Valle de los Caídos" *Arte y Hogar* nº 157. enero de 1958, Sección el Globo p.5. Conversación mantenida con D. Ángel de Campo Francés el día 29 de Junio de 2005.



Fig. 6. Brueghel el Viejo. “*La cosecha*”. (Detalle). Tapiz 1961. Colección BANESTO.

En su relación con el Patrimonio D. Livinio Stuyck Pérez del Camino⁶¹ que sucede a su padre en la dirección, comienza su andadura como sus predecesores, sugiriendo la realización de nuevas obras y como siempre las propuestas van en dos direcciones: por una parte las réplicas y por otra la incorporación de nuevos modelos. En relación con las primeras siguen muy valorados los tapices más antiguos como el *Astrolabio* del siglo XIV del Museo de Santa Cruz de Toledo, *La Creación* del siglo XII de la catedral de Gerona – que como sabemos es en realidad un bordado- los dos paños

⁶¹ D. Livinio Stuyck Pérez del Camino (Madrid 1945). Casado con D^a María Jesús Antón Suanzes, es padre de dos hijos: Gabino y Bárbara. Relevó en el cargo de director a su padre en 1975 permaneciendo en él hasta 1996, fecha en que la Real Fábrica de Tapices se transformó en una Fundación.

de Alcázar Seguer de la Colegiata de Pastrana o la serie *Palacios y Jardines*, cuya primera edición perteneciente al Patrimonio había sido destruida en el asalto a la embajada española de Lisboa en 1975. Esta desgraciada circunstancia sirve a D. Livinio para fortalecer su argumento sobre la necesidad de hacer las réplicas de las series históricas y garantizar así su conservación.

En cuanto a la fabricación de obra nueva el director sugiere se pongan en el telar composiciones de pintores del siglo XX como Picasso, Chillida, Úrculo, Palazuelo, Tapies, Millares, Gris, Sempere, Ponz, Hernández Carpo, Quirós, Genovés, Mercadé, Miró y otros muchos, añade, dejando abierta la lista. Esto suponía un giro importante en el estilo de sus tapices, aunque no modificara en nada su método de trabajo que seguía dependiendo de la adaptación de cuadros de caballete. El propio Stuyck inicia la propuesta señalando que todos ellos eran "*pintores idóneos por las características de la pintura adaptable al tapiz y por su fama*"⁶². La reforma profunda diseñada cincuenta años antes por Benedito seguía sin acometerse. La Real Fábrica padecía una falta endémica de cartonistas y no conseguía salir del círculo vicioso en que se encontraba. El proyecto de Stuyck era una traslación exacta de la experiencia de Mme. Cuttoli en el Aubusson de entreguerras que ya demostró su ineficacia pues tampoco iba a la raíz del problema. En el caso español se descubren además otros inconvenientes en los que parece no haberse reparado; si bien es cierto que Gris, Chillida o Palazuelo, por poner un ejemplo, son fácilmente interpretables en tejido, otros como Tapies o Millares requieren un tipo de traducción que podríamos llamar *matérica* bien lejos de la tradición y las posibilidades de la Real Fábrica.

La insistencia de Stuyck acaba cuajando en una iniciativa oficial que superaba la mejor de las expectativas: la convocatoria en 1980 del primer concurso anual de cartones, patrocinado por el Ministerio de Cultura. La dotación de los premios, un millón de pesetas, y la periodicidad anual eran la mejor garantía para el renacimiento de esta especialidad artística, sin embargo una de las condiciones impuestas a los artistas, el pequeño tamaño de los cartones, son un lastre demasiado pesado para obtener los resultados apetecidos.⁶³ Agustín de Celis y Joaquín Vaquero Turcios⁶⁴ ganan el concurso pero ninguno da la medida de sus posibilidades en espacio tan reducido; especialmente Vaquero Turcios, poseedor de magníficas dotes para el mural, ha sido otra oportunidad histórica desaprovechada. Lamentablemente el concurso no volvió a convocarse.

D. Livinio, como empresario que era, independientemente de su vinculación con el Patrimonio, se enfrenta a una fuerte crisis económica general. Tras la larga etapa

⁶² A.H.R.F.T. Sign. 51/2(1-3)

⁶³ A.H.R.F.T. Sign. 51/2(1-3) y 664/7. B.O.E. nº 40 p.380 de Febrero de 1980

⁶⁴ Agustín de Celis (Comillas 1932) se doctoró en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid en 1960. Obtuvo el Premio Roma de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en 1971 el Premio Nacional de Pintura. Es pintor y grabador. Joaquín Vaquero Turcios (Madrid 1933) comenzó su aprendizaje con su padre Joaquín Vaquero Palacios. Estudia arquitectura en Roma y amplia su formación como pintor. En 1996 fue elegido académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Fig. 7. Joaquín Vaquero Turcios.
“Encuentro”. Tapiz 1980.
Centro de arte Reina Sofía

del régimen de Franco el cambio de sistema político produce inevitablemente cierto retraimiento en los inversores. El capital, siempre prudente, se mantiene a la expectativa del desarrollo de los acontecimientos; como era previsible, el sector que más se resiente de esta falta de inversiones es el de las artes suntuarias. Por otra parte, la presión social sobre las antiguas instituciones precipita un cambio de mentalidad, haciendo que parte de los anteriores protagonistas de la vida política se incorporen a los nuevos modos y otros queden definitivamente relegados. Con éstos últimos también se arrinconan los estilos decorativos que acompañaron al régimen anterior durante su larga vigencia. Los tapices, entendidos al clásico modo, se identifican con una etapa superada que los protagonistas de la nueva sociedad no desean prolongar. Es muy significativo que casi de forma simultánea a este desdén por los tapices tradicionales brote con inesperada energía una nueva forma de hacer tapices: es el novedoso arte textil de pequeños talleres artesanos que se inscriben en ese resurgimiento internacional de lo primitivo y espontáneo.

La Fábrica inicia una lenta decadencia aunque durante cierto tiempo se mantienen los encargos del extranjero, en especial de Norteamérica y en España los provenientes de una nueva clase social enriquecida durante los años 80 en los negocios inmobiliarios que desea emular cierto fasto de otros tiempos. Se tejen obras de tema y tamaño comerciales para satisfacer a esta nueva clientela, entre las que hay una mezcla variopinta de piezas de Bayeu, Andrés de la Calleja, Brueghel o Goya con interpretaciones de Otto Dix, Chagall o Donjam. Como síntesis de este quehacer empresarial conviene citar el tapiz tejido sobre

El padre patria de Dalí, que resume a la perfección el estilo del pintor y la rémora casi secular de la Fábrica: su dependencia del cuadro.

VII.- La Fundación (1996)

El progresivo deterioro económico va a precipitar la adopción de medidas radicales. En 1996 la Fábrica sufre un cambio de naturaleza jurídica total, perdiendo su dependencia orgánica del Patrimonio que, con nombres distintos, había ostentado desde su creación. Se transforma en una Fundación gobernada por un Patronato en el que están representados diversos organismos entre los que figura, como uno más, el Patrimonio Nacional⁶⁵. La familia Stuyck pierde también la dirección de la fábrica después de haberla mantenido sin interrupción desde el siglo XVIII. A partir de este momento el trabajo se desarrolla bajo un régimen de protectorado compartido con la finalidad de conservar el oficio y el testimonio de una institución casi tricentenaria, que es parte de nuestra historia.

La corta vida de la nueva Fundación no permite hacer todavía un balance realista de sus logros artísticos. Si hubiéramos de basarnos en la declaración de intenciones expuesta en sus Estatutos, estaríamos en el comienzo de una etapa muy prometedora que pretende poner en práctica, por fin, todas las reformas precisas para hacer de la Fábrica un centro de arte de primer orden. Sin embargo la implantación de este plan de reformas está sufriendo un notable retraso sobre las previsiones, lo que hace temer que algunos de sus objetivos no lleguen a cumplirse.

Entre todos ellos hay uno de vital importancia, el expresado en el Capítulo I, Artículo 6.c de los Estatutos en el que se declara la voluntad de investigar nuevas tendencias e incorporar cartones de artistas contemporáneos. Para que este objetivo no sea tan sólo un buen deseo es muy importante dotar a la Fundación de un director artístico que impulse y coordine esta labor y sepa rodearse de un equipo estable de artistas que conozcan la historia, las posibilidades técnicas y estéticas del tapiz y que, como decía Lurçat, “piensen en lana”

Hasta el momento la producción se ha repartido, como ya es tradicional, entre las réplicas, las interpretaciones de cuadros y la confección de unos pocos modelos nuevos. De las primeras siguen en puesto destacado las bicentenarias obras de Goya. De las segundas se han interpretado, por ejemplo, obras tan dispares como una composición de Rubens o unos bodegones cubistas. Entre las últimas hay que destacar el tejido de varias obras de Guillermo Pérez Villalta⁶⁶ que hacen concebir nuevas esperanzas. *Los emblemas del amor y Combate y destino*, que pertenecen a la

⁶⁵ A.M.C. Sign. 3396. exp. 5332. B.O.E. nº 21 de 24 de Enero de 1997, pp. 2492 y 2493.

⁶⁶ Nacido en Tarifa (Cádiz) en 1948. En 1958 se traslada a Madrid donde comienza en 1966 la carrera de arquitectura que abandona para dedicarse a la pintura. En su obra hay una mezcla de tradición clásica, fuerte carga simbólica, hieratismo y fuerza ornamental. Pérez Villalta ha practicado además la decoración mural, el diseño de muebles y de joyas.



Fig. 8. Guillermo Pérez Villalta. “*Los emblemas del amor*”.
Tapiz 2000. Colección R.F.T.

colección de la Real Fábrica, son unas composiciones muy decorativas con ausencia de perspectiva y contenido simbólico muy adecuado a la naturaleza del tapiz. Por otra parte su *Alegoría de la paz* fue un encargo del Patrimonio Nacional para conmemorar el veinticinco aniversario de la Constitución; el hecho de que se concibiera el boceto ya como un verdadero cartón para tapiz y las proporciones previstas para el mismo, seis metros de ancho por cuatro de alto, podrían haber convertido este tapiz en una magnífica muestra del arte actual pero la obra se tejió finalmente en un tamaño muy reducido, dos metros de ancho por uno cuarenta de alto, lo que le ha restado gran parte de su fuerza decorativa. *Vigilia de Pascua* es la última de las obras de Pérez Villalta tejidas por la Fábrica. La composición está centrada en un motivo decorativo que recuerda un rosetón gótico; sobre esta estructura arquitectónica cuelgan elementos variados en los que se percibe un deliberado juego de ambigüedades así como ciertos símbolos que pertenecen al imaginario personal del autor y cuya clave sólo él puede descifrar.

A pesar de estas últimas realizaciones, hay un dato poco alentador que no podemos pasar por alto, la baja producción. Los cien metros cuadrados anuales de tapiz que se tejían a finales de los años sesenta se habían convertido en tan sólo

dieciséis en el año 2000. Se corre un serio riesgo de convertir la Real Fábrica en una reserva arqueológica, garantía segura de la muerte de un oficio. No debe acometerse la recuperación del arte del tapiz como una fatigosa tarea de conservación, hay que afrontarla con la convicción de que puede ser el gran arte del siglo XXI. Para lograrlo los nuevos tapices deben ser ambiciosos en sus temas y tamaños, restableciendo su capacidad de comunicación con un lenguaje rotundo cercano al hombre de nuestro tiempo. Pero no será posible este renacimiento con unos objetivos timoratos que primen los intereses comerciales, estudiando las posibilidades de un mercado que, hoy por hoy, lo ignora casi todo de este arte.

Archivos

A.H.R.F.T. = Archivo Histórico de la Real Fábrica de Tapices. Madrid

A.G.P. = Archivo General de Palacio. Palacio Real de Madrid.

A.M.C. = Archivo del Ministerio de Cultura. Madrid.