

ANEXO II

**MODELO DE DECLARACIÓN RESPONSABLE RELATIVA A NO ESTAR INCURSO EN LAS PROHIBICIONES,
DEL ARTÍCULO 13.2 DE LA LEY 38/2003, DE 17 DE NOVIEMBRE, GENERAL DE SUBVENCIONES
Y DE ESTAR AL CORRIENTE EN EL CUMPLIMIENTO DE OBLIGACIONES TRIBUTARIAS
Y CON LA SEGURIDAD SOCIAL Y DE QUE NO EXISTEN DEUDAS
EN PERÍODO EJECUTIVO CON LA COMUNIDAD DE MADRID**

D/D.^a....., con NIF número

en representación de la Entidad

DECLARA

1. Que no concurren en la persona física o jurídica correspondiente ninguna de las circunstancias señaladas en el artículo 13.2 de la Ley 38/2003, de 17 de noviembre, General de Subvenciones, que le impidan obtener la condición de beneficiario de la subvención solicitada.
2. Que dicha Entidad se halla al corriente en el cumplimiento de las obligaciones tributarias y con la Seguridad Social impuestas por las disposiciones vigentes, así como no tener deudas en período ejecutivo de pago, salvo que estuvieran garantizadas, con la Comunidad de Madrid.

(03/25.426/06)

Consejería de Cultura y Deportes

3701 *DECRETO 80/2006, de 19 de octubre, por el que se declara Bien de Interés Cultural, en la categoría de Monumento, la Real Fábrica de Tapices.*

Mediante Resolución de la Dirección General de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid de 12 de julio de 2006, se incoa el expediente para la declaración de Bien de Interés Cultural, en la categoría de Monumento, a favor de la Real Fábrica de Tapices.

En cumplimiento de la Resolución de incoación se abre un período de información pública por plazo de un mes a partir de su publicación en el BOLETÍN OFICIAL DE LA COMUNIDAD DE MADRID (que tiene lugar el 11 de agosto de 2006), para que cualquier interesado pudiera examinar el expediente y presentar alegaciones, y se publica en uno de los periódicos de mayor circulación en el ámbito de la Comunidad de Madrid (diario "El País", de 27 de julio de 2006).

Mediante escritos de 18 de julio de 2006 se da audiencia y vista del expediente a la Fundación Real Fábrica de Tapices y al Ayuntamiento de Madrid, a los efectos también de que se expusiera en el Tablón de Anuncios de dicho Ayuntamiento a fin de que cualquier interesado pudiera alegar lo que estimara oportuno en relación a dicha resolución, habiéndose obtenido edicto del cumplimiento de dicho trámite. Igualmente se comunica dicha incoación al Registro General de Bienes de Interés Cultural de la Administración General del Estado para su anotación preventiva.

En el período de información pública no se han presentado alegaciones al procedimiento.

En el expediente se han cumplimentado todos los trámites previstos en el procedimiento legalmente establecido.

En su virtud, de acuerdo con lo establecido en el artículo 11 de la Ley 10/1998, de 9 de julio, de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, a propuesta de la Consejería de Cultura

y Deportes, previa deliberación del Consejo de Gobierno, en su reunión del día de la fecha,

DISPONGO

Primero

Declarar Bien de Interés Cultural, en la categoría de Monumento, la Real Fábrica de Tapices.

La descripción del bien y su delimitación gráfica, así como de la zona afectada, figuran en el Anexo del presente Decreto.

Segundo

Practicar la correspondiente inscripción en el Registro de Bienes de Interés Cultural de la Comunidad de Madrid, de la que se librará oportuna certificación al Ministerio de Cultura.

Madrid, a 19 de octubre de 2006.

El Consejero de Cultura y Deportes,
SANTIAGO FISAS AYXELÀ

La Presidenta,
ESPERANZA AGUIRRE GIL DE BIEDMA

ANEXO

La Real Fábrica de Tapices se encuentra ubicada en la manzana completa rodeada por las siguientes calles: Calle de Fuenterrabía, número 2; con vuelta calle Julián Gayarre, números 4 y 6; con vuelta calle Vandergoten; con vuelta calle Andrés Torrejón.

Felipe V, en un intento de potenciar la economía nacional, dentro de la política de fomento de la industria que se desarrollará durante el siglo XVIII, y ante la incapacidad de satisfacer la demanda existente para decorar los Sitios Reales, se decidió por crear una fábrica de tapices en 1719, para lo cual contrató al tejedor flamenco Jacobo Vandergoten. La Fábrica se estableció en un edificio próximo al Portillo de Santa Bárbara, conocido como Casa del Abreviador, en los arrabales de la villa, donde permanecerá hasta 1882. En esa fecha Alfonso XII autorizó la demolición de

la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara para proceder al acuartelamiento y ensanche de Madrid, y ordenó que se construyera un nuevo edificio en la zona del Olivar y Huerta del Convento de Atocha. Su arquitecto José Segundo de Lema terminó la obra en 1888-1889, año en que se ocupó el nuevo edificio, donde continúa actualmente la actividad.

Breve historia de la Real Fábrica

La evolución de la Real Fábrica se va a desarrollar en distintas etapas, que a su vez son reflejo de la propia historia de España, en la medida en que los avatares históricos influyen en la hacienda pública. Un aspecto fundamental durante toda la trayectoria de la Fábrica es su vinculación con la Corona desde su fundación. Así, en los primeros momentos se pone al frente de los asuntos económicos un Intendente Real, que será quien establezca las contrataciones. Paralelamente, la dirección artística corre a cargo de los pintores de la Real Cámara, y su fin era surtir de modelos a los maestros tapiceros y vigilar que la ejecución del tapiz se ajustara a la composición pictórica.

La relación entre las dos Instituciones se realiza a través del sistema de contrataciones o asientos, donde se establecen las condiciones que debe cumplir cada parte. Así, la primera se efectúa en 1720, momento de la fundación; la segunda en 1744, cuando de unen las Fábricas de Santa Bárbara y Santa Isabel, pasando a denominarse Real Fábrica de Tapices, estableciéndose entre otros aspectos, la obligación de enseñar dibujo y el arte de tejer tapices y alfombras a los jóvenes españoles que lo desearan; en 1750 se formaliza la tercera contrata, asumiendo la Fábrica la conservación y restauración de todas las tapicerías y alfombras de los Reales Sitios; una nueva contrata se firma en 1838 asegurando la continuidad de la Fábrica en un difícil momento. En 1860 la Corona cede a la familia Stuyck el uso del edificio, en régimen de alquiler, la propiedad de toda la maquinaria y se le permite una actividad mercantil con particulares.

Durante el siglo XIX y XX disminuyen progresivamente los encargos de la Casa Real, pero aumentan los de las nuevas clases acomodadas. Paralelamente, aumenta la producción de alfombras en detrimento de los tapices y reposteros, que pasan de moda. Con la República entra en crisis, ya que se deja a la Fábrica sin el apoyo de la Corona. No obstante se mantuvo pasando a llamarse Manufatura Nacional de Tapices y Alfombras, gracias al apoyo de Azaña e Indalecio Prieto.

Durante la Guerra Civil, la Fábrica fue incautada, pero una vez finalizada volvió de nuevo a la familia Stuyck que continuó con la actividad. La creación de la Fundación del Generalísimo, después llamada Fundación de Gremios, supuso otro golpe para la Real Fábrica, ya que le privaba de una de sus funciones tradicionales, al servicio del Patrimonio Nacional. En 1982 se le vuelve a conceder el título de Real Fábrica, y en 1996, a iniciativa de la Corona y del Ministerio de Cultura, la Manufatura se convierte en la Fundación Real Fábrica de Tapices, como una entidad destinada a garantizar la transmisión de los valores culturales de la Fábrica.

Producciones y Actividad

Convertida en Fundación, la real manufatura fundada por Felipe V, asume como fábrica el reto de continuar la producción artesanal de tapices, alfombras y reposteros, y también el de formar nuevos artesanos, garantizando así la supervivencia de unos oficios en vías de extinción que han sido y son una de las expresiones más extraordinarias de las artes suntuarias.

La Real Fábrica de Tapices es una iniciativa Real que nace con el fin de suministrar a la Corona, a la Nobleza y a la Iglesia, una serie de productos o manufacturas de carácter suntuoso que tradicionalmente eran adquiridos en los Países Bajos y que, con su independencia política, dejan de llegar a los mercados peninsulares.

Si bien, en este caso, la Real Fábrica de Tapices es continuación de una larga tradición que se remonta a los siglos XV y XVI —aunque con orígenes muy anteriores—, debe incluirse su fundación en el marco Ilustrado de crear una serie de fábricas con las últimas innovaciones tecnológicas que, con el impulso Real, tratan de fortalecer el tejido productivo nacional, poco desarrollado

hasta esos momentos. Hay que puntualizar sin embargo, que en este caso las innovaciones tecnológicas solo se aplicaron en el procesado de las materias primas, y solo muy tardíamente (siglo XX).

No obstante, el patrocinio Real se mantuvo en tanto quedaron palacios y residencias por amueblar, decayendo una vez concluidas esas obras, razón por la que muchas Reales Fábricas languidieron y desaparecieron. A ello había que añadir la burocracia e ineficacia administrativa, que desatendía sistemáticamente la puntualidad en los pagos o el abastecimiento de las materias primas utilizadas.

Hay que resaltar el carácter de prestigio que tenían estas Fábricas, en donde lo que se buscaba era la perfecta técnica de sus producciones, costara lo que costara. Por ello tenían difícil encaje en los mercados nacionales del momento, una vez que la demanda de la Corona desaparecía. Tal vez la Real Fábrica de Tapices sea el único caso en el que sobrevivió de forma ininterrumpida desde sus orígenes, debido seguramente a los acuerdos habidos entre la Corona y la familia Vandergoten-Stuyck, que permitieron una gestión en forma de negocio familiar en los casi trescientos años de existencia, con un dinamismo que les permitieron adaptarse a la demanda y circunstancias políticas de cada momento.

Los productos o manufacturas realizados en la Real Fábrica son el tapiz, la alfombra y el repostero.

El proceso de elaboración no puede decirse que haya sufrido unos cambios significativos desde su fundación manteniendo el reconocido prestigio que ha caracterizado siempre sus producciones basado en el control de todos los procesos que intervienen en el mismo, desde la selección de los materiales (de primera calidad) hasta el tejido propiamente dicho, pasando por la elaboración del dibujo y el teñido de las lanas y sedas destinadas al tapiz en su taller de tintes —en el caso de las alfombras son teñidas fuera de la institución— que, como en el pasado, garantiza la perfecta adecuación y sintonía entre el proyecto artístico y el producto final. Este último es una de las principales dependencias de la Real Fábrica, que creada en 1760, constituye la gran mejora técnica introducida por Carlos III con lo que se cumple uno de los viejos anhelos de los Vandergoten, evitar la servidumbre de los proveedores que les ofrecían una gama de colores que a veces limitaba la fantasía de sus bocetos. En realidad solo se ha adaptado a los cambios tecnológicos en aspectos poco relevantes que responden a una natural evolución acorde con la adaptación a los nuevos tiempos. Esto es: En lo que se refiere a la transformación de las materias primas, como sería el cardado e hilado mecánico en lugar del manual (actividades que en la actualidad tampoco se llevan a cabo en la fábrica) o el teñido de las lanas y sedas con tintes químicos en sustitución de la ancestral y tradicional técnica de la tintura con colorantes naturales vegetales o animales, debido a su alto coste económico. Baste pensar sólo en el uso del azafrán o de especies protegidas con este fin. Sin embargo estos cambios iniciados en las primeras décadas del siglo XX, en modo alguno alteran la esencia de la elaboración artesanal de estos tapices o alfombras, que mantienen intactas las formas de hacer desde el siglo XVI.

Los orígenes de estas manufacturas son muy antiguos, pues se remontan a las antiguas civilizaciones orientales. En España estas técnicas tienen gran tradición favorecidas por dos hechos: Por una parte, se van a conocer a través de los musulmanes que dejaron una gran impronta en las artes decorativas españolas, por su costumbre —en este caso— de decorar los muros con ricos tejidos y cubrir sus suelos con alfombras, costumbre que pervivió en España durante siglos. Por otro lado, esta atracción por el uso de estas bellas manufacturas, se vio favorecida sobre todo en épocas en las que el mobiliario era escaso y la corte se desplazaba con frecuencia, siendo estos elementos los que se podían transportar con más facilidad para decorar y acondicionar en poco tiempo las cámaras de los palacios y castillos. También fue muy frecuente su donación a edificios religiosos, como conventos, iglesias o catedrales.

El tapiz: Es un tejido artístico, plano, sin pelo, tejido generalmente con lana de oveja merina y/o seda y, en ocasiones, enriquecido con oro y plata. Como tejido es el resultado de entrecruzamiento, en ángulo recto, de dos grupos de hilos, uno llamado urdimbre sigue la dirección longitudinal del tejido, y otro, llamado trama, sigue la dirección transversal.

La función de los tapices era múltiple. En España, el hecho de que la Corte fuera móvil hasta el siglo XVI, popularizó su

uso como auténtico elemento arquitectónico, al tabicar o compartimentar estancias, y adornar paredes de edificios utilizados temporalmente, que junto a las alfombras, hacían más acogedoras y cálidas las estancias. Asimismo, se empleaban para tapizar fraileros y jamugas, adoselar camas y realizar con ellos verdaderas estructuras móviles o pabellones tanto en campos de batalla como en las cacerías. Otros usos eran el de engalanar el paso de cortejos o procesiones, siendo colgados de los balcones o de las fachadas, o simplemente decorar a modo de cuadros los claustros de conventos o iglesias. Será a partir del período rococó, cuando se asimile a la pintura, enmarcándose los tapices. Ello se debe fundamentalmente al peso cada vez mayor que adquirieron los pintores sobre los tapiceros, tendencia que se lleva al extremo en Gobelinos (Francia), en donde la imitación fiel del colorido, impuesta por los pintores, acabará perjudicando a medio plazo los resultados, debido al cambio del color de los tintes naturales empleados que empastaba los colores.

En cuanto a su tamaño, estaba condicionado en principio por el ancho del telar, aunque podían tener tamaños prodigiosos una vez cosidos. La superficie se mensuraba por “anas”, siendo el “ana flamenca” de 70 centímetros de tapiz. En su temática se podían plasmar hechos históricos de relevancia, temas mitológicos, religiosos o novelescos que, junto al tiempo y recursos empleados en su ejecución, eran fiel reflejo del estatus y prestigio de su dueño.

Los tapices se han tejido tradicionalmente de forma manual en dos tipos de telares, de urdimbre horizontal o “de bajo lizo”, y de urdimbre vertical o “de alto lizo”. Ambos sistemas fueron incorporados ya en sus orígenes en la Real Fábrica de Tapices: El primero, en 1720, por Jacobo Vandergoten, el Viejo, reputado maestro tapicero flamenco encargado de instalar la fábrica y, el segundo, en 1727 por Antonio Lainger, maestro del prestigioso taller francés de los Gobelinos, que llegará a la Fábrica a instancias del intendente Bernardo Cambi y del pintor de cámara de Felipe V, Andrea Procaccini, que promovieron el establecimiento de este tipo de telares en la manufactura madrileña. La utilización de ambos tipos a partir de 1727 se prolongó durante todo el siglo XVIII y perduró hasta comienzos del siglo XIX, período de graves dificultades para la fabricación de tapices, que finalizó con la supervivencia de un solo tipo de telar, el de alto lizo (de rodillos), que es el que se sigue utilizando en la actualidad.

La alfombra: Es un tejido grueso, normalmente de lana de oveja merina o seda, utilizado para cubrir suelos. En España han tenido gran tradición las alfombras anudadas, recogiendo una técnica de origen oriental en la que fue uno de los primeros países en utilizarla, y también, el primero en difundirla por Occidente. Básicamente su técnica consiste en ir anudando a la urdimbre, lanas de distintos colores, formando dibujos. Los nudos se van poniendo y cortando, uno a uno, y por cada fila completa de ellos, se hace una pasada o más, de tramas para ir trabajando el tejido. Su densidad es variable y se evalúa por los nudos por dm²: A mayor número de nudos, mayor será su calidad.

Desde un punto de vista técnico, las alfombras españolas más antiguas suelen llevar diez hilos por centímetro en su urdimbre, que podía ser de lana o lino. Este hilo de urdimbre solía ser de doble hilo torcido. Con el tiempo el número de hilos disminuye, y con ella, su calidad. En cuanto al nudo, es el que conforma el dibujo de la alfombra, creando una superficie pilosa. Solía ser de cuatro hilos sin torcer. Existen tres tipos de anudado: El persa, o de Shena, abraza completamente el hilo de la urdimbre, pasando por detrás del hilo siguiente. Fue poco utilizado en la península. El segundo tipo, es el llamado Turco, y rodea dos hilos de la urdimbre pasando los extremos entre ellos. A partir del siglo XVII se utiliza en España en los talleres levantinos, de Cuenca y Madrid. Finalmente, el llamado nudo español que envuelve un solo hilo de la urdimbre, cruzándose por atrás del hilo y volviendo por ambos lados del mismo. La particularidad reside en que se utilizan los hilos pares en una fila, dejando los impares libres; en la segunda fila se invierte el proceso, utilizando solo los hilos impares dejando libres los pares. Los primeros fragmentos conservados son del siglo XII y proceden de Egipto. Se supone que serían producidas con este tipo de nudo las alfombras de los talleres de Lietor, Alcaraz y Letur, en Albacete, así como en Cuenca, desapareciendo hacia el siglo XVII, en favor del nudo turco. En la fabricación de alfombras se empleó el telar de alto lizo.

Las alfombras tejidas en la Real Fábrica se han caracterizado por ser anudadas. Su realización se lleva a cabo en telares de alto lizo, los mismos que los empleados en la realización de tapices. En la actualidad, se emplea tanto el nudo turco, o simétrico, como el nudo español, o sencillo. Las primeras se tejen “por dibujo”, es decir: Interpretando directamente el dibujo realizado por el dibujante. En la forma especial de cortar el nudo, el “recortado” es decir: Dibujando con la tijera, reside el secreto de la inigualable precisión del dibujo de estas alfombras. Las segundas continúan, en su dibujos, la antigua tradición de las alfombras españolas de Cuenca y Alcaraz de los siglos XV a XVII, y se tejen, en la mayoría de los casos “por cuadrículas”.

El repostero: Tejido fabricado con la técnica del “opus consutum” o bordado de aplicación, consistente en el cosido de motivos recortados en otras telas y el bordado complementario, y que generalmente representaban motivos heráldicos. Muchos son los tejidos empleados en su ejecución, como el pañete, terciopelo, raso, damasco, lampás, tissús de oro y plata, pedrerías, galones o flecos de pasamanería. En algunos casos, el tejido de base era el tapiz. Para el bordado se utilizaba —y se sigue utilizando en la actualidad— el hilo de seda para el matizado, y el hilo de oro y plata para el recamado o bordado metálico en realce.

En cuanto a su uso, tradicionalmente venían a identificar el rango del propietario (Reyes o Nobles) o de la institución, caso de órdenes religiosas.

Normalmente se instalaban en la entrada de los edificios y en ocasiones especiales, en iglesias o balcones, para señalar la presencia de su propietario.

Evolución artística del tapiz y la alfombra

El tapiz, como obra de arte y, por tanto, reflejo de las ideas estéticas y culturales de su tiempo, sufre una evolución artística que viene marcada por los pintores cartonistas y que se refleja en los temas representados y en la propia estética del tapiz.

El siglo XVIII fue el momento de gran actividad y esplendor de la Fábrica, cuando se realiza su producción más copiosa y conocida, de forma que todos los Reales Sitios fueron decorados con espléndidos paños y alfombras tejidos en la Real Fábrica. Del Primer Pintor de Cámara dependía la supervisión de los temas y la elección de los artistas que realizaban los cartones, en los que se puede distinguir tres etapas fundamentales.

La primera corresponde a los reinados de Felipe V y Fernando VI, donde los tapices siguen realizándose sobre cartones de Teniers o Wouvermans, traídos de Flandes unas veces, interpretados otras. En ocasiones, destacados pintores realizan nuevos cartones, pero siguen pintando según la tradición flamenca, como es el caso de Andrea Procaccini (1671-1734). Esta estética perdurará durante varias décadas, con pintores como Guillermo de Angoules (1720-1786) o Andrés de la Calleja (1705-), si bien bajo la dirección de Corrado Giaquinto (1753-1762) se inicia una tendencia rococó que culminará más tarde.

Durante el reinado de Carlos III se produce un cambio sustancial. Con excepción del Palacio Real de Madrid, en este período se decoran especialmente los palacios de El Escorial y El Pardo, donde las salas eran de menores dimensiones y se pretendía que fuesen cómodas y cálidas, con colores claros, por tanto la tapicería debía ser alegre en el tema y en la forma, y cubrir la pared casi totalmente. Los tapices estaban concebidos para una sala concreta y sus medidas ajustadas a las del paño de pared, al que quedaban fijadas con listones de madera. Además, los palacios se ornamentaban bajo el principio de la unidad de las artes, de modo que hubiese una coherencia en el conjunto de tapices, bronce, tallas, estucos, pintura, etcétera.

Bajo la dirección artística de A. R. Mengs (1762-1777) la nota más característica de la Real Fábrica fue el gran número de pintores españoles que realizaron cartones para tapices —Ginés Andrés de Aguirre, José Camarón Meliá, Barbazzana, A. González Velásquez, José del Castillo, entre otros—. Además, se produce un cambio fundamental en la elección de los temas que se van a representar: Comienza una ruptura con la hegemonía de la tradición flamenca, reproduciéndose temas costumbristas de carácter popular, que tratan asuntos de la vida cotidiana, pero vistos desde un punto de vista amable aunque real. Los cartones de este momento también constituyen un reflejo de las intervenciones que se

iban realizando en la ciudad de Madrid: Sus paseos, arbolados, fuentes, puertas monumentales, etcétera. Uno de los artistas más representativos de esta corriente fue el pintor madrileño José del Castillo (1737-1793).

Pero el principal cambio se produce bajo la dirección y bocetos de Francisco Bayeu (1734-1795) y Mariano Salvador Maella (1739-1819), quienes junto con Ramón Bayeu (1746-1793) y Francisco de Goya (1746-1828), representan la nueva tendencia sustituyendo los temas clásicos por escenas de la vida cotidiana. En las composiciones de los tapices se reproduce una amplia galería de personajes del Madrid de la segunda mitad del siglo XVIII: Majos y majas, damas y caballeros, petimetres, etcétera. La principal figura de este cambio de gusto y de temática fue, sin duda, Francisco de Goya, que realizó cartones para la Real Fábrica desde 1775 hasta 1792. Sin embargo, estas nuevas ideas provocan quejas entre los maestros tapiceros, por resultarles mucho más difíciles de interpretar “con tantos adornos de cofias, cintas, almares, gasas y otras menudencias en las que se gasta mucho tiempo y mucha paciencia”.

En el reinado de Carlos IV, los pintores decoradores y adornistas de Cámara —Vicente Gómez, Luis Yappelli, Manuel Pérez Tejero, Juan de la Mata Duque, Manuel Muñoz, Zacarías González Velázquez, entre otros—, bajo la dirección del arquitecto Juan de Villanueva, realizan una serie de programas decorativos conjuntos donde la pintura mural se combina con las colgaduras, las alfombras, los estucos, las cornisas, los zócalos, el mobiliario, etcétera. En este período lo más característico es que se establece todo un repertorio ornamental basado en la Antigüedad, reinventando elementos procedentes de la estilización de lo pompeyano y de los modelos del clasicismo francés, dando lugar a una compleja composición constituida por figuras escultóricas, arquitecturas fantásticas y fondos paisajistas mezclados con grutescos, roleos, grifos, veneras, bichas, rosetas, etcétera, de carácter eminentemente ornamental.

Posteriormente, durante los siglos XIX y XX, los viejos cartones de las series que habían tenido más éxito se siguen reproduciendo a través de los años, pero la Fábrica se dedicará fundamentalmente a la conservación y restauración de los tapices de la Corona, mientras la obra nueva se centrará en la fabricación de alfombras.

Desde un principio la Fábrica dedica también atención a la fabricación de alfombras, que empieza realizando con la técnica de la tapicería y después con la de nudo. Comienzan a adquirir prestigio a finales del siglo XVIII, en tiempos de Carlos III, utilizando una decoración de estilo pompeyano, y después durante el reinado de Carlos IV, donde predomina el estilo neoclásico. Con Fernando VII, a su vuelta en 1814, la Fábrica se dedicó intensamente a la producción de alfombras, que continuará durante todo el siglo XIX y XX, reproduciendo diferentes estilos, copiando modelos franceses, de Alcaraz y de Cuenca, Isabelino, Imperio, Luis XVI, renacentista, Fernando VII, Carlos III, Carlos IV, hasta los diseños más modernos y que se pueden ver tanto en palacios de la Corona como de la nobleza, en hoteles, teatros, embajadas, etcétera.

La restauración y conservación

España, desde el siglo XV, ha sido una de las principales consumidoras de este tipo de productos suntuarios, albergando uno de los conjuntos más importantes y numerosos de las antiguas producciones de tapices y alfombras, en su mayor parte en manos de la Administración y de la Iglesia.

El largo tiempo transcurrido y las condiciones de conservación —muchas veces deficientes—, hacen imprescindible el mantenimiento de esta actividad para limpiar, reintegrar, consolidar y, en definitiva, conservar, unos bienes tan vulnerables y complejos en su manipulación. Esta vertiente fue, desde su orígenes, una de las principales actividades de la Real Fábrica.

La propia función del tapiz, su traslado constante, su continuo segmentado y ensamblado según las necesidades de cada momento, unido al maltrato de los usuarios, han hecho que permanentemente hubiera que contar con verdaderos especialistas en su restauración y conservación, hasta el siguiente uso. Tal función correspondería al maestro “retupidor” y al Tapicero Real, que contaba con la ayuda de un oficial y dos aprendices. Pero esta labor no era nueva: Ya antes del siglo XVI, se contaba en palacio con instalaciones específicas para estos menesteres, llamada la Furriera, donde se

limpiaban y restauraban los tapices, llevando cuenta de las entradas y salidas. De hecho, fruto de esta necesidad, los Vandergoten fueron nombrados Ayudas del Oficio de Tapicería del Rey en 1746; cinco años después, el jefe del Oficio, les acusaría de utilizar materiales de mala calidad en la restauración, de emplear demasiado tiempo en ello y de cobrar excesivamente por su trabajo, cuestiones que deben enmarcarse en los celos y competencia que había en la Administración de entonces. La realidad era que el personal de Palacio era incapaz de atender el inmenso volumen de tapices y alfombras existentes, por lo que Fernando VI optó por encargarse la organización de esas funciones, naciendo la Real Fábrica también con esas funciones, aparte de las propiamente de fabricación de nuevo.

Hasta hoy en día, la Real Fábrica de Tapices tenía —y sigue teniendo— encomendada, la función de conservar alfombras y tapices del Patrimonio Nacional, siendo responsable de su restauración y traslado. Esta labor lleva aparejada una serie de aspectos técnicos específicos, muy especializados en la actualidad en lo que se refiere al análisis, limpieza y restauración, incorporando las últimas innovaciones tecnológicas en sus procesos, pero sin descuidar la labor manual en la reintegración o teñido manual. Hay que resaltar, por tanto, los aspectos de futuro de la Real Fábrica en estas funciones de conservación del patrimonio histórico, tal vez una de las funciones más importantes y relevantes de cara a su protección legal.

La conservación en la actualidad se centra fundamentalmente en la limpieza y consolidación de las zonas degradadas. Con respecto a la limpieza, los tintes naturales solían ser muy estables, sobre todo en tapices de calidad; no así las restauraciones o retoques posteriores, cuyos tintes tienden a disolverse con facilidad en el agua. Por otro lado, debe considerarse que son tejidos pensados para ir colgados, con los tamaños y consiguientes tensiones que ello supone. El haberse confeccionado a lo largo, es decir, con el diseño acostado por el condicionante del ancho del telar, hacía que el peso del tapiz descargara sobre la trama y no sobre la más fuerte urdimbre. Por todos estos problemas, en la actualidad se busca compensar estas tensiones mediante la aplicación de soportes de lino que las eviten o al menos las reduzcan. Para la conservación preventiva, es vital someterlos a un forrado general que proporcione un reparto general del peso de la suspensión, sujetando las zonas más frágiles y protegiendo el reverso del polvo. En cuanto a las reintegraciones, tradicionalmente aplicadas, en la actualidad están desaconsejadas por las convenciones internacionales, por suponer un falso histórico e impedir diferenciar lo original de las sucesivas reparaciones. Además, la incorporación de fibras nuevas puede suponer tensiones excesivas para las antiguas, en muchos casos de más de quinientos años de antigüedad. Para ello, hoy en día se cambia la densidad de los hilos, con lo que se diferencia fácilmente lo antiguo de lo nuevo. Otro método utilizado, es el de utilizar colores neutros que no distorsionen la visualización del conjunto.

Vertiente formativa y la organización del trabajo

Todo oficio artesanal lleva inherente el aprendizaje de unos conocimientos imprescindibles para el desarrollo y pervivencia de la actividad. La forma de adquirir estos conocimientos ha cambiado a lo largo del tiempo. Tradicionalmente el trabajo estaba jerarquizado en maestros tapiceros, oficiales y aprendices, siguiendo el esquema de la mayor parte de los oficios estructurados en gremios. Por ello, los aprendices, a menudo eran hijos de los propios operarios de la fábrica, ingresando en la misma siendo muy jóvenes, e iban aprendiendo el oficio “in situ”. Tras largos años de práctica y tras superar las correspondientes pruebas, podían adquirir finalmente la categoría de tejedor.

Como continuación a esta vertiente formativa, en el año 1998 se crea la primera Escuela Taller Real Fábrica de Tapices con el fin de ir sustituyendo la plantilla de más edad y de este modo dar continuidad a estos oficios en vías de extinción. A partir del año 2000, algunos alumnos de la primera promoción pasan a formar parte de la plantilla de trabajadores de la Fundación, continuando de esta forma hasta la actualidad.

La formación en estos terrenos de nuevas generaciones de especialistas, resulta especialmente importante a la hora de permitir desarrollar otra de las vertientes fundamentales de una instalación

de estas características: La restauración y conservación citadas en el apartado anterior.

A pesar de la escasa información que sobre este tema ha pervivido en los archivos de la Real Fábrica de Tapices, diferentes referencias nos permiten deducir algo de la forma de organizar el trabajo y de su estructura interna. No existen en este archivo contratos de trabajo ni cartas de exámenes, comunes —por otro lado— en las organizaciones gremiales. Los libros de cuentas y los de salarios son los documentos a partir de los que se puede deducir el número y cometidos de los diferentes empleados.

En los orígenes su estructura, derivada de la dependencia de la Corona, establecía la figura del superintendente como responsable ante el Rey del funcionamiento de la fábrica y una dirección técnica. Bernardo Cambi sería el encargado de materializar el encargo del Cardenal Alberoni, ministro a la sazón de Felipe V, de crear una Real Fábrica en esta materia. Tras comprometer a Jacobo Vandergoten, el Viejo, para que se desplazara junto a su familia e instrumental desde Amberes, le encomendó la dirección técnica de la misma. Esta estructura se mantendría durante los siguientes trece años.

Aunque había numerosos telares especializados en este arte, tanto dentro como fuera de Madrid, y numerosas solicitudes de ingreso, apenas seis españoles lo consiguieron, debido, entre otras, a la mala formación e inferior calidad de los paños realizados por los talleres existentes hasta ese momento, con respecto a los estándares que se pretendía conseguir para las manufacturas reales. De hecho Jacobo Vandergoten trajo a cuatro oficiales desde Flandes y a sus propios hijos. A su muerte, acaecida en 1724, le sucede su hijo Francisco al frente del taller, quedando sus tres hermanos como tejedores. En 1731 los sueldos se pagaban con bastante irregularidad, entre otras razones por la permanente quiebra económica del Estado, dependiente de los envíos periódicos desde las Indias. Así, los oficiales flamencos Juan Dilles y Pablo Ros, cobraban seis reales de plata diarios; Pedro Vandergoten y Nicolás de Castro, cinco reales y de los ocho aprendices, tres no cobraban. En ese momento, la producción separaba las responsabilidades de los telares de bajo y de alto lizo, habiendo correspondido al francés Lainger la instalación de este último con dos oficiales y cinco aprendices. Además, la fábrica contaba con un pintor de cartones que cobraba seis reales de plata diarios, responsabilidad que recayó en Jaime Allemans; un veedor, ocupado de la administración y las cuentas, con un sueldo de quince reales y el director de la fábrica con una asignación de 1.500 ducados. Hay que resaltar que la “carrera” profesional se empezaba a muy temprana edad, entrando como aprendiz y acabando como tejedor tras años de trabajo. La mayoría de las veces era una tradición familiar.

Los continuos atrasos en los pagos, hicieron que los operarios se plantaran, obligando a Francisco Vandergoten a escribir un memorial en el que exponía, entre otras, que la única salvación de la fábrica era que se le dejara como administrador único, hecho que se produciría en 1744. Pedía que la Hacienda Pública pagara por “ana” realizada y por los medios de producción como canillas, telares, palos y cordeles, dejándole libertad para asignar los sueldos de oficiales y aprendices, según su cualificación y rendimiento. Preveía también la importación de las materias primas desde Flandes, así como pagar el tiempo dedicado a la formación, este último capítulo de especial sensibilidad con los deseos de la Corona, muy interesada en crear un tejido productivo a escala nacional. Sin embargo será el propio Francisco Vandergoten quien entorpezca este objetivo, en la medida en que pretendía evitar la competencia.

Hay que resaltar que, así como en los Países Bajos la responsabilidad del dibujo recaía en el maestro tapicero, en Francia el diseño estaba separado, recayendo en un pintor de reconocido prestigio, considerándose que la labor del tapicero estaba subordinada a este. Este esquema tuvo vigencia hasta el momento en el que desaparece la figura del Intendente Real y toda la gestión recae en la familia Vandergoten, por contrato y tras el memorial de Francisco al Rey, justificando esta necesidad.

En 1733, tras el traslado desde Sevilla de la fábrica creada por Jacobo Vandergoten, se documentan cinco oficiales y seis aprendices con similares emolumentos.

En 1745, el personal de la fábrica es de cuatro maestros, veinticinco oficiales, ocho aprendices y ocho jornaleros, sobre un total de seis telares, y en 1780, estaban empleadas 90 personas entre

niños y adultos, más un número indeterminado de hilanderas que trabajaban en sus casas. Desde 1760 el número de telares subió a quince. En 1809, el número baja a 60 operarios, como consecuencia de la destrucción producida en las instalaciones durante la Guerra de Independencia y al descenso de la demanda. Hay que resaltar el tardío acceso al trabajo de la mujer, que por esos años se favorecería en las labores de hilado con la creación de las Escuelas de Artes y Oficios. En cuanto a los niños, como ya se apuntó, entraban como aprendices, haciendo muchas veces trabajos que solo ellos podían hacer con sus manos pequeñas.

Al igual que los Gremios, la Real Fábrica de Tapices contó con su propia Hermandad (1745) bajo la advocación de Santa Genoveva, Princesa de Brabante, cuyo fin era el de proporcionar asistencia médica y medicinas, así como ayudas en metálico en caso de enfermedad y gastos de entierro. En 1750, la advocación cambia por la de Jesús y María. Sus sedes serían en un principio, la propia fábrica, pasando al convento de Santa Bárbara y más tarde a la Iglesia del Hospital de San Andrés de los Flamencos. A partir de 1832, desaparece toda referencia a la Hermandad, siendo sustituida, con las convulsiones sociales de esos años, por la Sociedad Obrera Real Fábrica de Tapices, que evolucionaría hasta la asunción por parte del Estado de la previsión social. De este capítulo, obran en el archivo de la Fábrica las ordenanzas de las dos hermandades, estatutos de la Sociedad de Socorros mutuos, así como libros de cuentas, relación de asociados y los pagos que realizaban.

Archivo

Como consecuencia del desarrollo de la Fábrica durante estos tres siglos, se ha conformado un Archivo que contiene importantes fondos históricos y gráficos (bocetos, cartones...), actualmente en proceso de informatización y digitalización, y que por sí solo constituye una unidad singular.

La documentación histórica está formada por unos 520 legajos, 2.000 expedientes y 200 libros de cuentas, actualmente en proceso de informatización, que contienen correspondencia, reales órdenes, contratos, albaranes y facturas de pintores, tapiceros y proveedores, etcétera. Documentación que permite reconstruir desde la vida privada de los directores de la Fábrica, hasta las vicisitudes de la manufactura, la sociedad de su época o de la propia ciudad de Madrid, así como la génesis y creación de un tapiz.

El Archivo gráfico contiene más de 2.500 diseños para elaborar alfombras, tapices y reposteros, recogidos en un inventario informatizado. Los cartones para tapices que conserva actualmente la Real Fábrica no son los originales, pues estos se encuentran en museos como El Prado o el Municipal de Madrid, o en los diversos Palacios Reales. La mayoría son reproducciones en acuarela o aguada sobre papel o cartón, realizadas por los dibujantes de la Real Fábrica —Francisco Javier Américo, Faustino Álvarez Quintana, Aurelio Sánchez López, Ricardo Sánchez Pardo, entre otros—, que cronológicamente abarcan desde el siglo XII hasta el XX, siendo los más numerosos los pertenecientes al siglo XVIII. Conserva también un buen número de bocetos de alfombras que abarcan desde el último cuarto del siglo XIX hasta 2005, realizados por artistas como Américo, al que corresponde el boceto más antiguo (1870).

Por tanto, aunque no se conserven los originales, la conservación de este archivo es fundamental, ya que dichas copias, gran parte de ellas de alta calidad, constituyen un repertorio de los cartones que se llevaron a cabo a lo largo de los siglos, desde el XVIII al XXI. Se convierte así en un testimonio histórico de los cartones que realizaron los grandes pintores no solo para la Corona, sino también para la nobleza y para destacadas instituciones del país a lo largo de la vida de la Real Fábrica. Por otra parte, estos repertorios constituyen los modelos que actualmente se reproducen.

Edificación y régimen urbanístico

Su arquitecto, José Segundo de Lema, arquitecto de la Monarquía, diseña la nueva fábrica en la zona del Olivar y Huerta del Convento de Atocha; su proyecto, redactado en 1884, se terminó de construir en 1888-1889 año en que se puso en funcionamiento

nuevamente la actividad fabril de creación y restauración de tapices y alfombras. Colaboró en el proyecto el arquitecto Enrique Repullés y Segarra.

La Fábrica ocupa un solar en forma de paralelepípedo de 70 × 100 metros, que constituye manzana completa.

El edificio principal de composición simétrica, con cuerpo central en tres alturas y dos laterales más bajos organizados en torno a un patio jardín con pabellones aislados para la oficina de tintes, la sala de limpieza, los secaderos, la cuadra y la cochera.

Muros de fábrica de ladrillo, estilo neomodéjar imperante en la época, de bella traza, bastante sobrio, zócalos pétreos de sillería o mampuesto, fachadas marcando niveles de pisos y aleros. Interesantes testeros escalonados.

En la planta baja del cuerpo central se dispuso el despacho del director, las oficinas, la vivienda del portero y tres habitaciones para otros empleados. El primer piso estaba reservado para vivienda del director y el segundo para la del administrador. En los dos bajos laterales se instalaron talleres de obra nueva y retupido y en la planta superior los de dibujo y pintura. En resumen, conjunto de talleres, almacenes, patio y alojamientos reunidos en su mismo edificio, según las directrices arquitectónicas fabriles, utilizadas ya en el siglo anterior.

Ultimamente se ha realizado restauración-rehabilitación del edificio de la fábrica que sigue su producción artesanal, dotándola de nuevas dependencias destinadas a fines culturales: Archivo, biblioteca, taller escuela, sala de exposiciones y modernos laboratorios de restauración y limpieza de tapices y alfombras.

Los edificios son el resultado de una serie de reformas interiores adaptadas a las necesidades actuales de la fábrica, más un edificio bastante nuevo, reestructurado de otro anterior que intenta seguir el modelo del resto de las edificaciones.

Los edificios históricos perimetrales, cuyas fachadas han sido respetadas, se encuentran necesitadas de una cuidadosa y concienzuda restauración fiel a su construcción original.

En el edificio principal con acceso desde la calle Torrelaguna su cuerpo central está destinado en planta baja a oficinas de la propia fábrica, dirección de la misma, recepción de visitantes y clientes, así como galería de exposición permanente. En las dos plantas superiores se mantienen las dos viviendas que originariamente lo fueron del director y administrador de la Real Fábrica.

Los laterales de este edificio, de dos alturas en origen, se encuentran actualmente en planta baja las naves de fabricación de tapices y alfombras con once telares de alto lizo en uso y uno pequeño de exposición. En la planta superior de este tramo de edificación, el almacén de lanas. En el lateral opuesto (también en la calle Fuenterrabía), se eliminó forjado en planta alta, quedando una magnífica nave destinada a exposiciones temporales. La parte de edificación que da a la calle Julián Gayarre su planta inferior se encuentra destinada a almacenes y la superior a taller de restauración, en el momento actual alquilado al Museo del Prado. El lateral de edificación que da a la calle Andrés Torrejón, se encuentran en semisótano los talleres de restauración de alfombras y los vestuarios. La planta baja destinada a servicios-aseos para el personal y los archivos de la fábrica, almacén de bocetos y cartones, y de documentación histórica. La planta superior está ocupada por la escuela taller.

El edificio que se encontraba en medio del jardín fue demolido y sustituido por otro de ocupación en planta parecido y destinado actualmente a los siguientes usos: Gradilla de alfombras (se ha mantenido la chimenea original), zona de vestuarios y aseos en dos plantas, taller para la restauración de tapices, oficina de tintes, almacén de materiales y archivo y zona de lavado y aspiración de alfombras y tapices con su correspondiente instalación de secado. Este edificio desentona bastante con los históricos, pero cumple una importante función en el proceso fabril, de conservación y mantenimiento.

Los edificios lindando con la calle Vandergoten, son los históricos, destinados en su día a viviendas del personal y almacenes, actualmente sin uso, se encuentran en un mal estado estructural, necesitados de una urgente restauración.

En los jardines se mantiene el trazado original de la Real Fábrica, se conservan las piletas de lavado y las zonas de secadero, los caminos y recorridos para acceso de unas zonas a otras y en gran medida la pavimentación existente de estos caminos. Todo ello

forma parte del conjunto y habrá que respetar, mantener y restaurar en etapas sucesivas. También interesante el arbolado existente cuyas especies se encuentran indicadas en los planos.

Varios cobertizos y pequeños pabellones emplazados en el interior de la manzana y colindando con edificaciones principales completan las dependencias de servicio del establecimiento desentonando con estas. Habrá que estudiar su remodelación.

En cuanto a su uso como Industria, es el mismo para el que fue concebida, compatibilizándose con la conservación del Bien. Los edificios que han llegado hasta nuestros días mantienen, salvo excepciones, la configuración volumétrica de los originales; se encuentran casi todos ellos en el perímetro de la manzana, configurando el resto de la finca, un bonito jardín histórico, con el diseño original.

La manzana de edificación en que se encuentra ubicada la Real Fábrica se encuentra dentro del Recinto de la Villa de Madrid, declarado "Conjunto Histórico" por Decreto 41/1995, de 27 de abril, publicado en el BOLETÍN OFICIAL DE LA COMUNIDAD DE MADRID de 22 de mayo de 1995.

Análisis con respecto al Plan General de Ordenación Urbana de Madrid vigente:

Según el Catálogo de elementos protegidos "A" "Edificios" del Plan General, la manzana completa anteriormente mencionada, toda ella perteneciente a la Real Fábrica de Tapices, se encuentra catalogada dentro del Nivel de Protección "A con el grado de Protección Integral".

Según el Catálogo de elementos protegidos "B" "Elementos Singulares" del Plan General, dicha manzana se encuentra catalogada como "Parques y Jardines" con un nivel "1" de Protección.

Nivel "1": Se han incluido en este nivel los espacios que conservan su trazado jardinero representativo de una determinada época o mantienen especies vegetales y otros elementos de singular relevancia, cuya pervivencia es necesaria para la correcta lectura histórica de la ciudad.

En definitiva, el tapiz, como obra de arte y como reflejo por tanto, de las ideas estéticas y culturales de su tiempo, se convierte en un documento histórico y cultural de primer orden. Consecuentemente la Real Fábrica de Tapices, exponente y testigo de su trayectoria histórica, es merecedora de una protección especial.

España, y en concreto, Patrimonio Nacional, posee una de las mejores colecciones de tapices del mundo, tanto en calidad, por su gran valor histórico y artístico, como por su cantidad, con más de 1.500 piezas. El origen de sus colecciones hay que buscarla en la colección de paños flamencos iniciada por la reina Isabel la Católica, incrementada después por los encargos realizados por todos los reyes de la Casa de Austria, y enriquecidos por la Casa de Borbón con las tapicerías tejidas en la Real Fábrica de Tapices de Madrid. En ella se refleja la historia de las mejores manufacturas flamencas de los siglos XVI y XVII, así como de la Real Fábrica de Tapices, ya que conserva la mayor parte de su producción. Estos tapices actualmente se pueden ver expuestos en todos los Reales Sitios así como en Embajadas, Ministerios y otras Instituciones del Estado.

La Real Fábrica es una de las dos que aún perviven del numeroso conjunto creado por la Monarquía Española en su afán de modernizar la industria y reducir la dependencia de las importaciones extranjeras, política impulsada en su momento por el ministro de Luis XIV, Colbert, y que su nieto tomó como modelo tras su ascensión al trono de la monarquía española. En su momento fue la primera que se creó y la única que ha mantenido en su mayor parte invariable el proceso de producción —netamente artesanal en lo que a su elaboración propiamente dicha de productos se refiere— desde el momento de su creación, lo que realza su importancia y singularidad.

Hay que resaltar los aspectos de futuro de la Real Fábrica en la conservación del patrimonio histórico, tal vez una de sus funciones más importantes. La Real Fábrica sigue teniendo encomendada la función de conservar alfombras y tapices de Patrimonio Nacional, siendo responsable de su restauración y traslado, extendiendo esta actividad primordial a elementos de carácter privado. En esta labor se han incorporando las últimas innovaciones tecnológicas en sus procesos, pero sin descuidar la labor manual en la reintegración o teñido manual.

Convertida en Fundación, la Real Manufactura asume el reto de continuar la producción artesanal de tapices, alfombras y repos-

teros y, también, el de formar nuevos artesanos, garantizando así la supervivencia de unos oficios en vías de extinción que han sido y son una de las expresiones más extraordinarias de las artes suntuarias.

Otro elemento de gran interés es su archivo documental y gráfico, generado a lo largo de los siglos, como producto de la actividad de la Fábrica. Se considera su conservación fundamental, no solo por su contenido histórico, sino también porque constituye un repertorio de los bocetos y cartones que se llevaron a cabo a lo largo de los siglos, desde el XVIII al XXI.

En cuanto al patrimonio mueble existente, no hay que olvidar que, salvo algunas excepciones, sigue estando en uso. Es por ello, por lo que debe vincularse a los procesos de producción o manipulación más que incluirlos como bienes muebles individualizados con relevancia propia, lo que conllevaría unas obligaciones legales de conservación, contradictorias con la situación de uso en las que se encuentran. No obstante, salvo algunos tornos, el resto de la maquinaria e instrumental valorados carecen de valor artístico o histórico, dado que su prolongado uso ha obligado, a lo largo del tiempo, a sustituir progresivamente partes y elementos por efecto de su deterioro, por lo que actualmente no puede decirse que lo que resta, tenga alguno de esos valores.

Hay que destacar que, con la desaparición de la Fundación de Gremios, sería esta Real Fábrica de Tapices la única Institución que quedaría en España con la trayectoria, solvencia profesional y capacidad para abordar la producción, restauración y conservación de este rico legado. Es por tanto absolutamente fundamental documentar, proteger, mantener y reforzar esta actividad e instalaciones como, por otro lado, han hecho las diferentes Administraciones que nos precedieron.

Finalmente, uno de los principales retos de la declaración como Bien de Interés Cultural de la Real Fábrica de Tapices, es la definición de la figura de protección en la que encajar las múltiples facetas que la definen.

La idea que generó en el siglo XVIII el concepto de “Real Fábrica”, obviamente no responde a un patrimonio ni etnográfico ni industrial. La idea que subyace a este concepto es el de un patrimonio exclusivo, singular y de prestigio, al servicio de la Corona, como arte decorativa para ornato de palacios y edificios religiosos. Solo fue con el transcurso del tiempo, cuando empieza a ser permeable al resto de la sociedad, una vez completado su objetivo primero. No obstante, no lo será a todo el conjunto de la población, sino solo a las clases más pudientes y a la Iglesia, con el fin de incorporar elementos de prestigio a su rango social y/o a sus edificios. Esta es la razón por la que no puede ser vinculado al “patrimonio etnográfico”, aunque desde un punto de vista tecnológico se utilicen unos telares y útiles que pudieran parecerse o ser iguales a los utilizados generalmente por el resto de la población en la elaboración de tejidos o en la transformación de las materias primas utilizadas.

Desde el punto de vista del concepto de “patrimonio industrial”, no cabe duda de que en su definición subyace una mejora del producto y su abaratamiento mediante las innovaciones tecnológicas. Sin embargo, en estas producciones —como se insiste en la abundante bibliografía consultada—, el criterio económico era irrelevante frente a los resultados, de los que dependía, en cierta medida, la reputación de la Institución Real, en relación con producciones similares de otras Realezas europeas. De hecho, en ciertos momentos, esos gastos desmesurados y ese apoyo incondicional, acabó siendo un terrible lastre para las arcas públicas y una competencia desleal para la iniciativa privada, en clara contradicción con la idea ilustrada que la generó, que buscaba servir de ejemplo y acicate para la economía.

En este sentido, el proceso de elaboración de tapices o alfombras, no puede decirse que haya sufrido unos cambios significativos. En realidad solo se ha adaptado a los cambios tecnológicos en aspectos poco relevantes, los relativos a la transformación de las materias primas. Será, por otro lado, en la vertiente del “retupido” o restauración en la que se incorporan más cambios tecnológicos, en la limpieza, conservación y tratamientos varios, por las razones obvias de permitir unos mejores resultados finales acordes con los criterios actualmente aceptados. Tal sería el caso de la utilización de máquinas de limpieza de alfombras, frente a los sistemas de “golpeado” anteriores, o los sistemas de lavado de los tejidos que incorporan la última tecnología en detergentes, condiciones físico-químicas del agua, depósitos, secado o manipulación en general. Esta natural evolución se verá enriquecida con la incorporación de la informática en el proceso de elaboración de las copias de los cartones para su adaptación a los tamaños requeridos y traslado a las urdimbres. Sin embargo estos cambios iniciados en las primeras décadas del siglo XX, en modo alguno alteran la esencia de la elaboración artesanal de estos tapices o alfombras, que mantienen intactas las formas de hacer desde el siglo XVI o incluso anteriores.

Es por ello por lo que tampoco puede calificarse como una actividad vinculada al denominado “patrimonio industrial”. Debe puntualizarse además, que es en esta Real Fábrica donde menos cambios se han producido desde sus orígenes. Otras, como la de vidrio —por poner un ejemplo—, incorporó los últimos avances tecnológicos de su época, ya verdaderamente industriales, tanto en la propia elaboración y manipulación como en las producciones en sí, con la utilización de hornos, moldes o en la producción de láminas de vidrio para cristales que tantos cambios irían a traer en la realización de grandes ventanales y en la irrupción de la Luz en las estancias, tan característicos a partir del XVIII.

En cuanto al edificio, la arquitectura respondería claramente a la actividad a la que se destinó. Su configuración como manzana cerrada, en la que se concentraban todas las actividades relacionadas con la elaboración de las materias primas, la producción en sí, almacenamiento y la conservación y restauración de estos textiles, incluidas las viviendas tanto de sus directivos como de alguno de sus empleados, responde claramente a la idea ilustrada generada en el siglo XVIII, aunque el edificio date de finales del XIX. No cabe duda de que tiene cierto valor estilístico, aunque su singularidad hay que vincularla necesariamente a esos otros valores antes enunciados.

A pesar de que el artículo 1.3 de la Ley 10/1998 del Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid, en su último párrafo, consagra como integrante del patrimonio histórico al patrimonio inmaterial en su vertiente de “artes aplicadas”, las “figuras de protección” incluidas en la consideración de Bien de Interés Cultural no incluyen ninguna en la que encajar con propiedad la actividad de producción de tapicería.

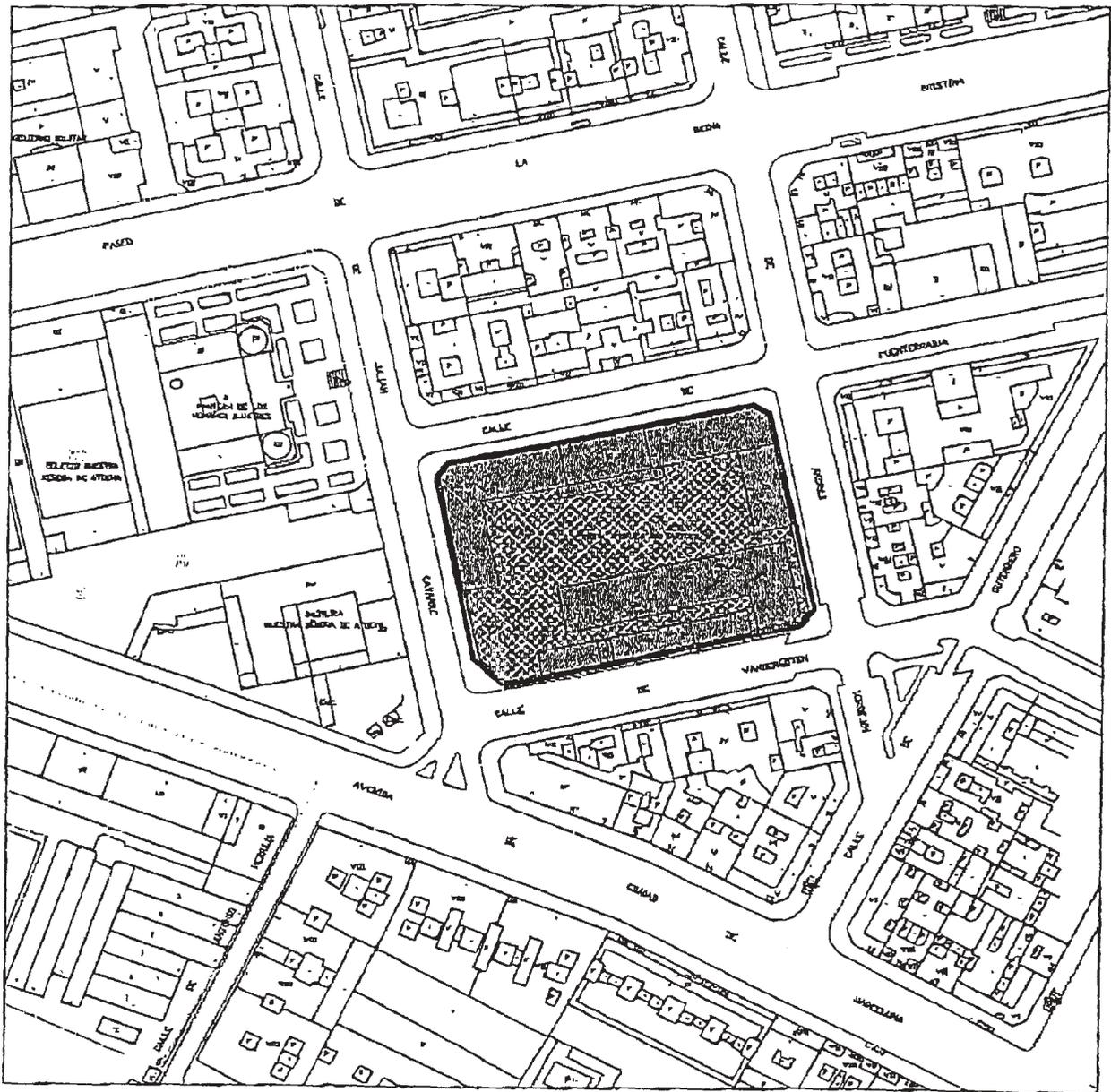
La categoría de aplicación será la de Monumento [artículo 9.2.a) de la Ley 10/1998 de Patrimonio Histórico de la Comunidad de Madrid], en la que el edificio sería el soporte físico de la actividad, aunque no cabe duda de que esta última debiera ser por sí misma merecedora de protección singular.

Desde este punto de vista, el entorno de protección se puede concretar a su vez en la manzana completa, ocupada por la Real Fábrica de Tapices, y que se encuentra delimitada por las calles de Fuenterrabía, número 2, con vuelta calle Julián Gayarre, números 4 y 6; con vuelta calle Vandergoten, con vuelta calle Andrés Torrejón.

Delimitación gráfica

Figura en el plano adjunto.

DESCRIPCIÓN GRÁFICA



CARTOGRAFIA BASE: PARCELARIO DE URBANA ESC.; 1/2000

BIEN OBJETO DE LA DECLARACIÓN: REAL FÁBRICA DE TAPICES

TERMINO MUNICIPAL: MADRID

ENTORNO

MONUMENTO:

EXP. B.I.C. INMUEBLES : 01/2006

FINCA VINCULADA AL MONUMENTO: