

28.09.2026 – 27.03.2027
SALA DE EXPOSICIONES
BANCO DE ESPAÑA

BANCO DE **ESPAÑA**
Eurosistema

EL

PLANO

FLEXIBLE

EL PLANO

LA COLECCIÓN DE TEXTILES DEL BANCO DE ESPAÑA

FLEXIBLE

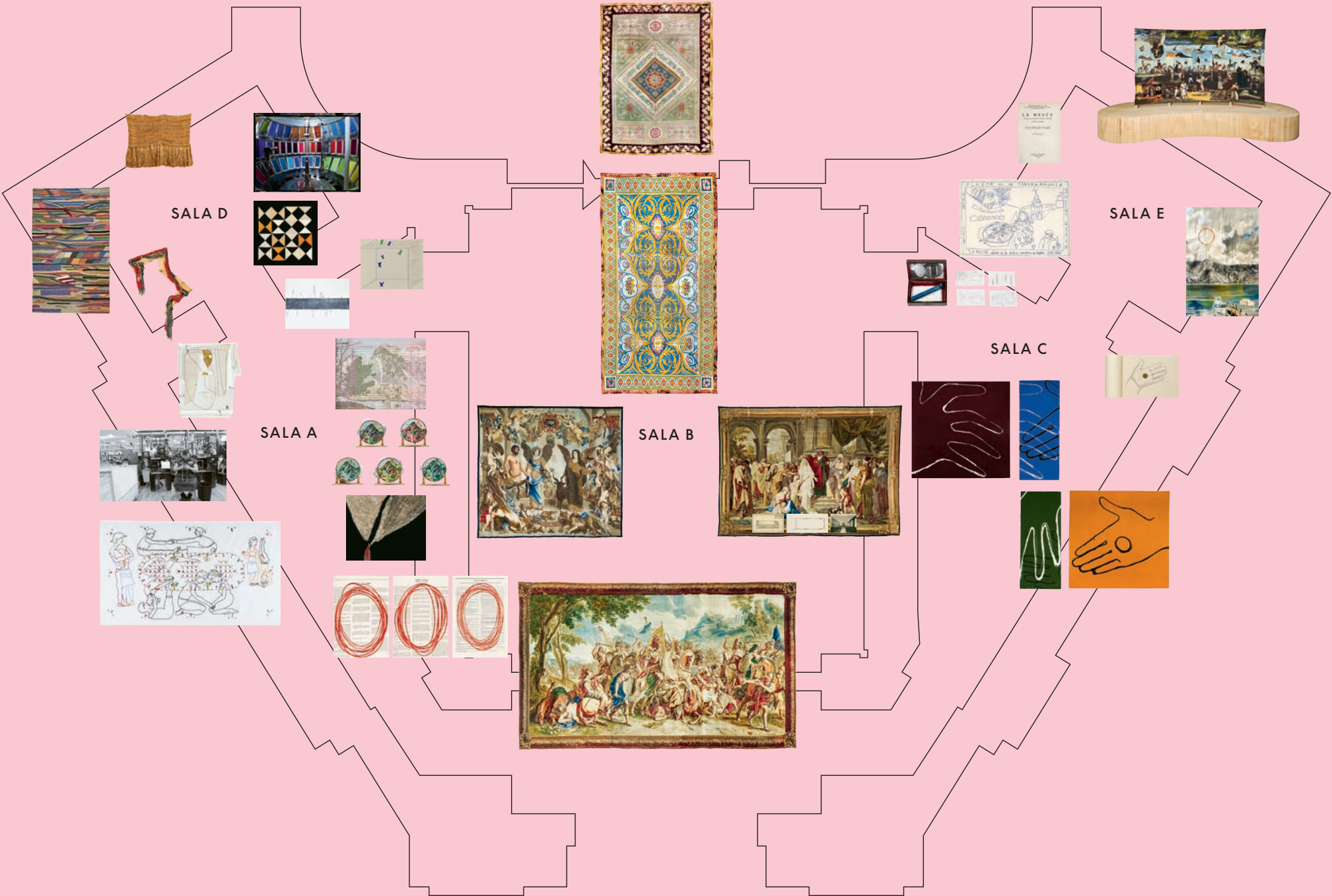
EL PLANO FLEXIBLE

SALA A
La aguja como lápiz

SALA D
Minorías derrotadas

SALA B
Existencias de interior: vestir la arquitectura

SALAS C Y E
Tiempos, relatos y economías del valor



SALA DE EXPOSICIONES
BANCO DE ESPAÑA

EL PLANO

LA COLECCIÓN DE TEXTILES DEL BANCO DE ESPAÑA

FLEXIBLE

El plano flexible

Yolanda Romero

Aunque el tapiz fue un arte mayor, símbolo de poder político y estatus real, considerado un bien de lujo, manufacturado con hilos de seda, lana, oro o plata, materiales a los que pocos podían acceder, su prestigio cayó definitivamente a partir del siglo XVIII. Para sacarlo de ese lugar subalterno ha habido que esperar al siglo XX, que ha reformulado esa tendencia histórica. Lo cierto es que este medio nunca había desaparecido, y a menudo funcionó como contramodelo disruptivo: basta pensar en el componente subversivo contra la industrialización del *Arts & Crafts Movement* en el Reino Unido de finales del XIX o en la Bauhaus en la Alemania de entreguerras, en la que el tapiz se convierte en un medio artístico autónomo que permite la experimentación material y formal de la mano de artistas como Anni Albers o Gunta Stölzl; o en cómo, a partir de la década de los sesenta, diversas iniciativas promovieron nuevas formas de trabajar con fibras y tejidos, llevándolos más allá de su función práctica o doméstica para convertirlos en vehículos independientes de expresión artística. Pero la revalorización del arte textil se produce especialmente a través del feminismo, que introduce una relectura para sustraerlo del lugar al que había quedado negativamente asociado —el de lo decorativo, lo doméstico, lo colectivo, lo manual y lo femenino—, recuperándolo como dispositivo del discurso cultural, político y de género. A partir de ese momento, el tejido, el hilo y la fibra han subvertido las jerarquías tradicionales al desafiar la división entre artes aplicadas y artes mayores, incorporando un fuerte discurso sobre género, reparación, comunidad y justicia social.

Esta exposición, que representa un hito más en el proyecto de investigación, documentación y difusión del patrimonio histórico-artístico de la institución, viene acompañada de la publicación del catálogo razonado de la Colección de Textiles del Banco de España, en cuyo estudio ha estado involucrada durante casi tres años la División de Patrimonio y Colecciones. A partir de una selección de dicha colección, «El plano flexible» propone un recorrido que, poniendo en diálogo obras clásicas y contemporáneas, explora el tejido como un espacio de convergencia entre arte, arquitectura e industria. Su título remite al ensayo *The Pliable Plane: Textiles in Architecture* (1957), en el que la pionera Anni Albers exponía cómo el tejido es un plano activo, no un muro rígido; un sistema funcional capaz de organizar el espacio, filtrar la luz, absorber el sonido y generar experiencia corporal. Frente al muro, estable y permanente, el tejido introducía otra lógica arquitectónica basada en la movilidad, el cambio y la posibilidad de transformar un lugar sin modificar su estructura. Albers argumentaba cómo el textil, desde los primeros refugios nómadas hasta los interiores modernos, había acompañado la evolución de la arquitectura, o cómo había llegado a ser arquitectura en sí mismo, gracias a esa capacidad de adaptarse a las necesidades cambiantes de los seres humanos.

Esas reflexiones continúan ofreciendo fructíferas herramientas para aproximarse a la Colección de Textiles del Banco de España. No porque esta exposición pretenda ilustrar las tesis de Albers, sino porque el textil

constituye una forma de pensamiento. Su historia no puede reducirse a la evolución de unas técnicas ni a la sucesión de unos estilos. Es también la historia de las relaciones que el tejido establece con la arquitectura, con los sistemas de producción, con la transmisión de los saberes, con la construcción de las identidades y con las formas de intercambio que articulan las sociedades.

Esta dimensión relacional explica que el tejido haya acompañado históricamente la construcción de los espacios de poder. Mucho antes de fijarse a los muros de palacios e instituciones, los textiles hicieron posible una arquitectura en esencia móvil. Su naturaleza plegable permitía transportar, desplegar y transformar un espacio con rapidez, generando ámbitos de representación, confort o intimidad allí donde resultaban necesarios. Esa condición flexible que atraviesa la reflexión de Albers constituye también uno de los hilos que recorren la Colección de Textiles del Banco de España. Desde los grandes tapices y alfombras clásicos hasta las intervenciones contemporáneas concebidas específicamente para la arquitectura de la institución, el tejido aparece como un elemento capaz de redefinir la experiencia del espacio sin imponerse sobre él.

Quizá esa misma proximidad a la arquitectura y a la vida cotidiana explique la posición históricamente secundaria que el textil ha ocupado dentro de las artes. A diferencia de la pintura o de la escultura, el tejido permaneció vinculado al trabajo colectivo, a la producción artesanal y a unos conocimientos técnicos que con frecuencia quedaban ocultos tras el nombre de un taller, una manufactura o un diseñador. Ese carácter subalterno no afectó únicamente a un medio artístico: condicionó también la consideración de quienes trabajaban en él.

No resulta casual que esa condición afectara también a muchas de las mujeres que encontraron en el textil uno de los pocos ámbitos de formación artística a los que podían acceder. La historia de la Bauhaus,



Antonio Sama,
Yolanda Romero y otros,
*La colección de textiles del
Banco de España*. Madrid:
Banco de España, 2026.

pensando en Albers, constituye un ejemplo especialmente revelador. Pese a la voluntad renovadora con la que Walter Gropius fundó la escuela, buena parte de las alumnas fueron orientadas hacia el taller de tejidos, mientras la arquitectura o el diseño industrial continuaban considerándose disciplinas masculinas y de mayor prestigio. Aquella distribución del trabajo reproducía una jerarquía profundamente arraigada: la que identificaba el tejido con el ámbito doméstico, con la destreza manual, con el detallismo, e incluso con los cuidados.

La trayectoria de Anni Albers nace precisamente de esa paradoja. Lo que comenzó como una asignación condicionada por el género terminó convirtiéndose en un laboratorio de la modernidad. Albers demostró que la práctica textil poseía una lógica propia, capaz de transformar la manera de pensar la relación entre materia, estructura y espacio. Su aportación no consistió únicamente en reivindicar un medio relegado, sino en comprender que las propiedades de los materiales constituían una forma de conocimiento. La resistencia de una fibra, la tensión de un hilo o la estructura de un ligamento dejaban de ser condicionantes que hubiera que superar para convertirse en el punto de partida del proceso creativo. El pensamiento no precedía a la materia: surgía de ella.

El núcleo central de «El plano flexible» lo constituye una selección de tapices, alfombras y bocetos históricos de la Colección de Textiles del Banco de España. Concebidos para integrarse en la arquitectura, desempeñaron un papel esencial en la configuración de sus espacios donde aunaban funciones prácticas, representativas o jerárquicas. Lejos de una función exclusivamente ornamental, estos textiles han intervenido activamente en la definición del entorno arquitectónico: ordenando los espacios, modulando la luz y el sonido, y contribuyendo a la construcción de una imagen institucional. Su capacidad para transformar los interiores, configurar la experiencia de sus diferentes zonas y dotar de significado a la arquitectura, en el sentido apuntado por Albers, constituye uno de los rasgos más singulares de la colección que esta exposición quiere subrayar.

A partir de este conjunto histórico, la exposición propone una lectura expandida del textil como campo de producción simbólica, material y afectiva, articulando un amplio repertorio de prácticas contemporáneas que desplazan las categorías tradicionales desde las que se ha interpretado esta disciplina. Las obras reunidas ponen de manifiesto cómo el tejido constituye un dispositivo en el que convergen memoria, trabajo, corporalidad y conocimiento, desbordando su consideración como mera técnica u ornamento. Si la arquitectura es nuestra tercera piel, como sugería Albers, el textil es aquello que media entre el cuerpo y el mundo, haciéndolo más legible y habitable. Las obras reunidas en «El plano flexible» nos permiten de ese modo una comprensión más amplia del arte textil a partir de los cuatro ámbitos en los que se despliega esta muestra.

La aguja como lápiz

En esta primera sección, cuyo título remite a una expresión de la artista Elena del Rivero, hemos reunido un conjunto de obras centradas en la acción de coser. Más que un instrumento para confeccionar tejidos, la aguja aparece aquí como una herramienta de dibujo, escritura y construcción de espacios desde una perspectiva feminista. El hilo

sustituye al grafito, la puntada a la línea y la costura al trazo, desplazando técnicas tradicionalmente vinculadas al trabajo textil hacia el territorio de la creación plástica. A partir de la segunda mitad del siglo XX, muchas artistas recuperaron estos lenguajes para cuestionar la jerarquía que había relegado la costura al ámbito doméstico y a las labores asociadas a lo femenino. Más que el tejido acabado, las obras reunidas en este capítulo se interesan por el gesto de coser. La aguja deja así de ser únicamente un instrumento de confección para convertirse en una herramienta de reflexión artística. Isabel Oliver critica los roles asignados a las mujeres durante el franquismo en *De profesión: sus labores* (1972-1974) [pág. 20] y *La mercantilización del arte* (1975) [pág. 22], dos pinturas sobre lienzo y bastidores de bordado en las que imita la técnica de punto de cruz cuyo aprendizaje no podía faltar en las sesiones de educación para mujeres impartidas por la Sección Femenina de Falange que marcaron la juventud de la artista. Por su parte, Elo Vega recurre al hilo para trazar un bordado rojo sobre lienzos impresos con manifiestos históricos que reclaman la igualdad de derechos de las mujeres. Para ambas artistas, el bordado ha dejado de entenderse como un oficio menor y se ha convertido en un espacio desde el que repensar la historia, la identidad y las relaciones de poder.

Algunas de estas obras sitúan también el gesto de coser en relación con las condiciones laborales, la producción industrial y la transformación del trabajo contemporáneo. Los bordados de Victoria Gil recuperan la memoria de las trabajadoras y de los saberes vinculados a la industria textil. En *Los locales trabajan 3* (2023) [pág. 13], la artista convierte un mantel bordado en un lienzo sobre el que dibujar con la aguja historias de resistencia. Gil, que se define como pintora y costurera, entiende el ámbito doméstico, y sus objetos —servilletas, sábanas, tapices manteles—, como un lugar perfecto para la revolución, pero también es el lugar del afecto donde, de niña, su madre y sus tías le enseñaron a usar el hilo y la aguja. Del mismo modo, Carole Frances Lung usa la costura como herramienta para el activismo no solo desafiando con ironía a la máquina, sino también a las políticas productivas del capitalismo global que deshumanizan al ser humano. El propio acto de coser, su lentitud, se convierte en una forma de resiliencia frente a la rapidez, la producción masiva y la cultura de consumo [pág. 15].

Narelle Jubelin, por su parte, se apropia de *La brecha de Víznar* [pág. 24], obra del pintor José Guerrero, sometiéndola a un cambio brusco de escala y técnica. La aguja, de nuevo, se convierte en un elemento reparador del trauma, en este caso el de la muerte de Federico García Lorca, asesinado en el barranco de Víznar. Jubelin recurre al uso de la técnica del *petit point* dándole al bordado un aspecto casi pictórico para añadir otros sentidos a la obra, como el cuestionamiento de las jerarquías tradicionales del arte o el valor del trabajo manual en la sociedad contemporánea extremadamente tecnificada.

Las obras de Esther Ferrer presentes en la exposición subrayan la capacidad de construir lugares, arquitecturas mínimas, a través de un acto elemental como el de atravesar con hilos materiales diversos, o espacios, poniendo en cuestión los límites entre cuerpo, acción y arquitectura. En sus *Proyectos espaciales* (c. 1975) [págs. 18-20], Ferrer utiliza hilos para definir una suerte de gráfica aleatoria que remite, entre otras, a su acción *El hilo del tiempo* (1978), donde unía los elementos interiores de un vagón de tren cosiéndolos metafóricamente. Desde esa misma precariedad nos hablan también los collages de Elena del

Rivero de la serie *Wound*, una de las más fértiles de su producción artística reciente. En *# 9 2014 Safety Pins Wound* (2014) [pág. 15], Del Rivero convierte la sutura precaria de materiales aparentemente anti-téticos —papel japonés, grapas, imperdibles, óxidos, pan de oro— en una potente metáfora donde memoria, ausencia, herida y reparación se entrelazan. El coser como acción simbólica, como reparación que permite establecer vínculos entre historias y personas.

Minorías derrotadas

Como escribió Anni Albers en 1965, «los oficios artesanales retrocedieron, convertidos en una minoría derrotada». Esa afirmación no ha de comprenderse como una elegía por un mundo desaparecido; al contrario: las obras reunidas en esta sala muestran cómo los saberes textiles más ancestrales han continuado transformándose y encontrando nuevas formas de transmisión. Frente a la rapidez y la estandarización que caracterizan la producción industrial, reivindican el tejido como un espacio de transferencia de conocimientos, memoria y resistencia cultural.

Las investigaciones de pioneras como Teresa Lanceta o Aurèlia Muñoz parten del aprendizaje de técnicas textiles vinculadas a tradiciones populares y comunidades tejedoras para situar el tejido en el terreno de la transmisión cultural. En Aurèlia Muñoz, el macramé, junto a otras técnicas que investiga en esos momentos (como por ejemplo las de las rederas de la localidad costera de Blanes), ocupan un lugar decisivo en su práctica artística. Muñoz transforma saberes transmitidos de generación en generación, que dejan de pertenecer exclusivamente al ámbito artesanal, para convertirlos en estructuras espaciales o escultóricas, como es el caso de su obra *Manto* (1973) [pág. 31], que muestra cómo el tapiz puede alejarse progresivamente de la bidimensionalidad. Teresa Lanceta presenta *Tejido* (1999) [pág. 32], fruto, igual que una buena parte de sus creaciones, de su intensa investigación y observación de las prácticas textiles femeninas del Atlas Medio marroquí. Para Lanceta, tejer implica participar en una red de intercambios materiales y simbólicos donde el valor de la obra no reside únicamente en el objeto final, sino en los procesos colectivos de aprendizaje que hacen posible su existencia.

En *The Power of Two or Three Suns* (2020) y *Hourglass II* (2023) [págs. 29-31], Yto Barrada entrelaza procesos tradicionales de tinte y manipulación de fibras procedentes de Marruecos con una reflexión crítica sobre la industria textil contemporánea. *Hourglass (Reloj de arena)* contrapone la temporalidad lenta y situada de los saberes artesanales a las dinámicas extractivas de la producción globalizada, evidenciando las implicaciones ecológicas y políticas de ambas. Desde esta perspectiva, Barrada revisa las narrativas de modernización y progreso heredadas del colonialismo, reivindicando formas de conocimiento históricamente relegadas y proponiendo una lectura alternativa de la historia material del textil. Esta propuesta se relaciona, sin duda, con las reivindicaciones autóctonas expresadas en las obras de Antonio Pichillá. El artista maya tz'utujil emplea la fibra, o la lana, para rescatar y visibilizar las concepciones temporales de los pueblos indígenas, frecuentemente opacadas por la visión occidental. En *Kukulkan (serpiente emplumada)* (2017) [pág. 34], el artista, que aprendió a tejer con su abuela, utiliza hilos de colores sobre una urdidora, una estructura

plana de madera inventada por las sociedades primigenias para fabricar tejidos. La serpiente emplumada se convierte así en un relato de resistencia cultural.

Sin dejarse seducir por la mera nostalgia, estas propuestas reivindican el trabajo manual como una práctica viva. El tejido deja de entenderse únicamente como un objeto para convertirse en un proceso de aprendizaje, un espacio de experimentación y una forma de cuestionar la homogeneización de los ritmos y los modelos de producción contemporáneos.

Existencias de interior: vestir la arquitectura

Esta expresión retoma la fórmula de Anni Albers, «An indoor existence», que remite al modo en que los textiles desempeñaron durante siglos un papel decisivo en la construcción de algo esencial para la arquitectura: el espacio interior. Tapices y alfombras no solo protegían del frío, amortiguaban el sonido o aportaban confort: revestían la arquitectura de significado. Como los grandes ciclos de frescos que cubrían iglesias y palacios, los textiles convertían los edificios en escenarios narrativos donde la historia, la mitología o la alegoría acompañaban la vida cotidiana y el boato representativo. Antes que meros objetos decorativos, fueron una forma de hacer hablar a la arquitectura.

La estrecha relación entre tejido y edificio explica que tapices y alfombras fueran concebidos, en muchas ocasiones, como parte integrante de un proyecto arquitectónico. Diseñados para lugares concretos, ordenaban recorridos, jerarquizaban los espacios y modificaban la experiencia sensorial de quienes los habitaban. Sus imágenes ampliaban simbólicamente la arquitectura, mientras que su materialidad matizaba la luz y absorbía el sonido, haciendo del textil un elemento tan funcional como simbólico.

La historia del Banco de España ofrece un ejemplo especialmente elocuente de esa alianza entre arte y arquitectura. El uso de textiles en



Despacho del gobernador del Banco de España con el tapiz *Susana acusada de adulterio* (1751-1781), de Jacques Neilson, y alfombra posiblemente fabricada en la Real Fábrica de Tapices (1895-1905). Juan Miguel Pado Barrero, Archivo Pando, IPCE, Ministerio de Cultura, 1956

la entidad se remonta a sus orígenes. Un año después de la fundación en 1782 del Banco de San Carlos, antecedente del actual Banco de España, el conde de Floridablanca informa al duque de Medinaceli mediante un oficio de que el rey Carlos III ha concedido permiso para que tapices y bancos de la Real Casa adornen el salón donde se ha de celebrar la Junta General [Patrimonio Nacional, Archivo General de Palacio (AGP), Sección Administración, leg. 376, San Lorenzo, 25 de noviembre de 1783]. También en los inventarios de enseres del establecimiento se menciona la existencia de alfombras y colgaduras que adornaban diferentes espacios de la que fue la primera sede del establecimiento en la calle de la Luna [extractos de un inventario elaborado verosíblemente hacia 1806-1807. Archivo Histórico del Banco de España, 713 N.1128, F.12] [pág. 57].

No obstante, los primeros ejemplares conservados en la colección del Banco, algunos de los cuales se muestran en esta exposición, son las alfombras encargadas a partir de la segunda mitad del siglo XIX a la Real Fábrica de Tapices [pág. 43] para el ornato de la nueva sede bancaria que se inauguró en el Paseo del Prado en 1891. Reformas posteriores, ya pasado el primer tercio de siglo XX, propiciarán la incorporación del magnífico conjunto de seis tapices flamencos de Geraert Peemans dedicado a los meses del año [pág. 50] y a los signos zodiacales correspondientes. Su instalación en el Salón de Juntas Generales de Accionistas, tras la remodelación llevada a cabo por el arquitecto Juan de Zavala [pág. 62], evidenció con claridad su papel estructural. Los tapices no se pensaron como un mero fondo decorativo, sino como parte de una composición arquitectónica que respondía a una necesidad técnica: la mejora de la acústica del salón. De este modo, el edificio no solo acogía los textiles: era, en buena medida, redefinido por ellos.

A partir de ese momento, la presencia del tapiz se consolidó en los distintos ámbitos de la sede central y de sus sucursales. Los tapices clásicos, flamencos, franceses y españoles convivieron desde entonces con reposteros heráldicos y alfombras de tradiciones diversas. Algunos se dispusieron en espacios de alta representatividad; otros, en zonas de tránsito o de trabajo; incluso se instalaron en techos a modo de plafón, integrándose en la arquitectura de forma poco habitual. En conjunto, todos ellos contribuyeron a definir una gramática institucional basada en la combinación de decoro, representación y eficacia. Capaces de vestir los edificios y de dotarlos de memoria, estos tejidos hicieron del espacio construido un lugar hablante, habitable e institucionalmente connotado.

Tiempos, relatos y economías del valor

Si en los espacios históricos del Banco de España el textil contribuyó a construir la identidad de la institución, las obras reunidas en esta sección desplazan esa tradición hacia otra pregunta que toca directamente las funciones de esta entidad: ¿cómo se produce el valor? A través del tejido, distintos artistas exploran las relaciones entre economía y cultura, atendiendo a los sistemas de intercambio, las formas del trabajo, y las narraciones que sostienen esos procesos. El textil ofrece una imagen especialmente fértil para pensar esas relaciones: la urdimbre enlaza tiempos, lugares y experiencias; cada hilo remite a otros hilos, del mismo modo que el valor nunca surge de forma aislada, sino de mecanismos de confianza colectiva, de convenciones compartidas y de relatos capaces de sostener su legitimidad.



Salón de Cobradores con tapices de Dora García, 2026



El proyecto de Dora García que abre este capítulo final de la muestra [págs. 66-69] da continuidad a una larga genealogía de encargos de obras a artistas, que el Banco ha impulsado a lo largo de su historia. La idea central de esta comisión fue la mejora del comportamiento acústico del Salón de Cobradores de su sede central. La propuesta entroncaba con un proyecto del que ya hemos dado cuenta en este texto: la reforma de 1934 del Salón de Juntas Generales de Accionistas. El encargo de Dora García vuelve aquí a integrarse en la arquitectura, transformando el espacio y dotándolo de un nuevo horizonte simbólico. Inspirados en el gesto de dar y recibir, los tapices de García articulan una reflexión sobre la idea de intercambio mediante la imagen de una mano dibujada sobre el fondo del tejido. La artista lo explica así: el intercambio es lo que da valor al dinero, y son las relaciones entre personas las que determinan el valor de la economía, en diálogo con la controvertida noción de «mano invisible» de Adam Smith. El recorrido continúa con la obra de Andreas Maria Fohr [pág. 65], que explora los

vínculos entre industria textil, producción y economía a partir de los vestigios materiales que componen la pieza: una caja de caudales antigua, una fotografía, una llave cerámica y doce textiles bordados que nos inducen a reflexionar sobre los sistemas de pago y deuda. La obra de Fohr se presenta como una tecnología del tiempo. Sus bordados, que representan pagarés a plazos, expresan la relación entre actividad, tiempo y valor porque un pagaré no es solo un documento financiero: es una promesa escrita sobre el futuro que adquiere valor en el presente.

Aunque proceden de contextos geográficos y culturales muy distintos, Mercedes Azpilicueta, Patricia Esquivias y Manuel Chavajay también comparten con Fohr un interés por las historias desplazadas y las temporalidades subalternas. Sus obras cuestionan los relatos oficiales de la nación, el territorio y la modernidad mediante la reactivación de memorias femeninas, historias de desplazamientos y cosmovisiones indígenas. Desde distintas estrategias narrativas, los tres artistas convierten el textil en un espacio donde tiempos aparentemente separados vuelven a encontrarse para imaginar otras formas de habitar la historia. Azpilicueta pone en diálogo el siglo XVI colonial de la cautiva Lucía Miranda, el siglo XIX de Eduarda Mansilla y el presente *queer*. La obra *Fiesta de la trashumancia 2020 (2020)* de Patricia Esquivias recupera formas de relación con el territorio que sobreviven al margen de la modernización, como la que recoge su irrealizada idea de meter a las ovejas que pasan por la calle de Alcalá el día de la fiesta de la trashumancia en el Patio de Operaciones del Banco de España, para que se encuentren con el pastor y la oveja representados hace cien años en la vidriera de Maumejean.

Chavajay [pág. 69] confronta la modernidad occidental con temporalidades indígenas que nunca desaparecieron realmente en este presente globalizado, al tiempo que nos alerta del impacto de los sistemas productivos actuales —el turismo— sobre el medio ambiente. «La redondez inacabada del bordado de la luna está relacionada con el sistema del calendario lunar de 20 días por 13 numerales, un ciclo de 260 días. La luna bordada [...] grafica un sueño que él visionó, “o quizás al revés” —reflexiona el artista—. Un homenaje a la vivencia de la abuela Luna, que siempre borda y teje el tiempo, que juguetea con las mareas del mar y del lago de Atitlán», en palabras de María Jacinta Xón Riquiac.

Esta amplitud de registros permite comprender que la recuperación contemporánea del textil no responde únicamente a una reivindicación identitaria. Constituye también una reconsideración de aquello que durante demasiado tiempo permaneció en un segundo plano: los procesos frente a los resultados, las técnicas frente a los estilos, las manos frente a las autorías. En este sentido, la atención que muchos artistas contemporáneos conceden al tejido conecta directamente con una de las intuiciones más fructíferas de Albers: la convicción de que la materia no es un soporte pasivo sobre el que se proyectan las ideas, sino el lugar donde esas ideas toman forma.

SALA A

LA AGUJA COMO LÁPIZ

Victoria Gil

Carole Frances Lung

Elena del Rivero

Esther Ferrer

Isabel Oliver

Elo Vega

Victoria Gil
(Badajoz, 1963)

1 **Los locales trabajan 3, 2023**

Bordado sobre mantel. 300 x 160 cm
Colección Banco de España

Victoria Gil inicia su trayectoria en Sevilla a finales de los años ochenta, en un contexto de intensa efervescencia política y artística. Desde entonces —y especialmente tras su paso por Nueva York en la década siguiente—, su trabajo se inscribe en discursos feministas que, más allá de una visión meramente formal o retórica, plantean un cuestionamiento estructural del sistema. Como parte de esta metodología, la artista experimenta con temas y soportes que somete a un incesante proceso de recodificación. Si durante un tiempo la pintura y el dibujo fueron los medios a través de los cuales alumbrar ese lugar intermedio entre lo histórico y lo subjetivo, lo racional y lo afectivo, en los últimos años su práctica se ha abierto a otros formatos, siempre atraída por el peso simbólico de lo material y por su capacidad de intervenir en el terreno de la representación.

En este sentido, la serie *Los locales trabajan* continúa un conjunto de proyectos en los que la costura sirve de acercamiento a «un lenguaje

sencillo, que pertenece a las mujeres anónimas»; un gesto que, en palabras de Gil, «da una vuelta a la idea de los comunes», otra de las cuestiones fundamentales que han marcado su carrera. En ella —como en *Casas gitanas* (2019-2023) o *Black face. Homenaje a Violeta Parra* (2021)— el hilo registra historias de resistencia sobre elementos que remiten de forma directa al entorno doméstico. Sábanas, trapos y manteles se vuelven página y lienzo, haciendo de la intimidad y la cotidianidad la verdadera urdimbre de la memoria.

Compuesta por cinco manteles bordados y producida en el marco del proyecto-exposición *Coser el río*, la obra *Los locales trabajan* consolida un giro hacia la crítica decolonial y el impacto del imperialismo en la identidad y el territorio. Aunque quizá uno de los antecedentes temáticos más inmediatos es un cuerpo de obras inspiradas en la lectura de Frantz Fanon (2014), esta pulsión anti-imperialista aparece también en propuestas como *Retratos saharavis* (2008-2010) o la mencionada

1



Casas gitanas, en las que la artista recoge saberes, cuerpos y formas de habitar vulnerados por políticas capitalistas y neocoloniales.

La propia materialidad de la obra despliega un cruce de personas, experiencias y tiempos, e hilvana una compleja trama de relaciones que emergen de la isla Reunión como espacio físico y conceptual. Bordado por artesanas de la región india, el mantel acoge una procesión de figuras que escenifican diferentes labores agrícolas. Sobre las resonancias coloniales de este objeto —antes símbolo de lujo burgués; hoy, *souvenir* para turistas—, Victoria Gil dispone varios personajes que traspasan los contornos de la elipse central en una coreografía lúdica. Estas parejas cosidas en punto de cadeneta —lo que acentúa sus perfiles vibrantes

y sinuosos— se besan, se abrazan, se acarician, disfrutan del ocio y del descanso.

En un acto de desobediencia epistémica, la obra se engarza en teorías de pensadores como Françoise Vergès, Fred Moten o Édouard Glissant para proponer una reapropiación de la vida frente a la desposesión que emerge de los módulos centrales. Además de tensionar la idea de autoría, estos entrelazamientos dan lugar a una forma de narrar que, a la vez que señala la plantación como el lugar de nacimiento del capitalismo moderno —inextricable del trinomio clase, género y raza—, abre un momento de fuga, deseo y posibilidad. Así, muestra una vez más cómo, para Victoria Gil, lo central no es el objeto-arte, sino todo lo que lo atraviesa. BEATRIZ MARTÍNEZ

Carole Frances Lung (San Francisco, 1966)

2 *Frau Fiber vs. the Circular Knitting Machine*, 2015

Vídeo, b/n, sonido. 270 min
Institute 4 Labor Generosity Workers & Uniforms

¿Preferirías tejer un calcetín a mano o manejar una máquina que produzca calcetines? Los amantes de las artes textiles probablemente responderán enseguida: «¡A mano, por supuesto!». Pero después de ver a Frau Fiber emplear cuatro horas y media para producir un calcetín (sin descansar ni para ir al baño), mientras que los empleados de la fábrica solo comprueban de vez en cuando el progreso de la máquina de tejer circular, puede hacer que alguno cambie de opinión o, al menos, que le haga reflexionar.

Carole Frances Lung ha jugado con ventaja. La competición entre su avatar, Frau Fiber, y la máquina es absurda. ¿Quién pagaría una miseria a Frau por tejer a mano un solo calcetín cuando la máquina puede producir nada menos que 99? Un trabajo sindicalizado, comprobando que las máquinas funcionan mientras se escucha la radio, evidentemente es preferible al trabajo en talleres en condiciones de explotación laboral. El problema es que los trabajos sindicalizados son difíciles de conseguir, y que los talleres clandestinos siguen proliferando.¹

Frau Fiber vs. the Circular Knitting Machine (*Frau Fiber contra la máquina de tejer circular*) pertenece a la práctica activista de Lung que durante los últimos veintitantos años ha girado en torno a su colaboración con (actuando como) Frau Fiber

(quien un día entró en la tienda de Carole buscando trabajo, o algo así cuenta la historia).² Lung y Frau han trabajado mucho, por medio de acciones artísticas, talleres, programas de radio, panfletos y vídeos, para cambiar la mentalidad acerca del consumo de ropa; y su necesaria contrapartida: la producción. Como ocurre en este vídeo, la obra suele enganchar al espectador con un humor serio y un toque sutil que exhorta a los consumidores y fabricantes afines, o puede que no tan afines, a reflexionar sobre ello y, tal vez, a reconsiderar sus decisiones respecto a la ropa y al trabajo.

Como muchos de sus modelos a seguir, entre ellos, John Henry y Ned Ludd (el epónimo probablemente apócrifo de los luditas), los proyectos de Frau son propios de Sísifo. Tejer un calcetín a mano no va a acabar con la Revolución Industrial. Los luditas, productores de textiles que trabajaban en una industria artesanal que ofrecía un equilibrio razonablemente aceptable entre trabajo y vida, lucharon contra el uso explotador capitalista de las máquinas, que pretendía sustituir su mano de obra especializada.³ Las repercusiones del fetichismo de la mercancía son ahora igual de monstruosas o más. Pero Frau no muere al competir contra las máquinas, a diferencia de John Henry (que ganó al taladro de acero a



2

expensas de su vida), y Lung no se rinde.⁴ Como bromeó en 2019: «Tengo una visión para dominar el mundo y estoy intentando cumplirla».⁵

En este mundo que Lung dominaría, la moda se encontraría en la papelera de la historia. «La moda me provoca. Lo que la gente opina sobre lo que es moda no representa nada de lo que la ropa significa para mí».⁶ La gente, en cambio, cuidaría las prendas que tiene y haría más con los materiales que tiene a mano (como camisetas; lo que Lung describe como «recurso natural que representa la cultura de consumo del capitalismo occidental tardío».⁷ Las leyes internacionales garantizarían salarios justos para todos. Como los luditas, Lung no está en contra de la tecnología (precisamente escribió su trabajo de fin de carrera en colaboración con la inteligencia artificial generativa). Lung y Frau están a favor de un mundo en el que la tecnología ayude a facilitar una buena vida para los humanos (y para las plantas y los animales), en vez de ser esgrimida como arma de opresión. «Tengo grandes planes y quién sabe si alguna vez se realizarán por completo, pero es divertido intentarlo».⁸ En los próximos años, Lung seguirá intentándolo, no inventando nuevas acciones artísticas duracionales para Frau, sino más bien expandiendo el alcance de Frau como superheroína, por medio de la animación y otros medios. ¡Estad atentos! BIBIANA K. OBLER

Notas en página 27.

Elena del Rivero

(Valencia, 1952)

3 #9 2014 Safety Pins Wound, 2014

Tinta, hilo, collage con pan de oro de 23 quilates, fragmento, algodón imprimado, imperdibles, grapas óxido, diferentes papeles artesanales (abacá y algodón), tarlatana sobre papel japonés rasgado. 41,3 x 29,2 cm
Colección Banco de España

Esta pieza forma parte de la serie *Wound*, proyecto que Elena del Rivero inició en 2005 durante una residencia en la Fundación Rockefeller en Bellagio (Italia) y que constituye uno de los núcleos más significativos de su producción artística. De pequeño formato, está realizada con una combinación de materiales delicados: papeles artesanales de abacá y algodón, hilo, imperdibles, grapas, óxido y pan de oro, ensamblados sobre papel japonés rasgado. Desde su materialidad misma, la obra propone una reflexión sobre la herida, la reparación y la memoria.

Para Del Rivero, afincada en Nueva York desde los años noventa, su trayectoria quedó marcada por los atentados del 11 de septiembre de 2001, acontecimiento que provocó la destrucción de su estudio. A partir de los restos procedentes de las torres, la artista inició un minucioso trabajo de reparación —literal pero también metafórico— desde la práctica artística. A pesar



de otorgarle un lugar principal al trauma, Del Rivero rehúye toda lectura testimonial en sentido estricto: no se limita a narrar el acontecimiento, sino que lo trabaja materialmente. En esta obra concreta se alude a una herida que se mantiene visible, sostenida por imperdibles y grapas que funcionan como dispositivos provisionales de contención. Esta precariedad resulta fundamental en los ensamblajes de la artista, donde no hay cierre definitivo ni restitución ideal del daño, sino una aceptación de la fragilidad como condición persistente.

El interés de Elena del Rivero por la enmienda se sitúa en una tradición feminista del cuidado que desplaza la atención desde el resultado hacia el proceso. Coser, zurcir y ensamblar fragmentos constituyen aquí saberes situados que, si atendemos a las teorías de Julia Bryan-Wilson, «dan textura a lo político, rechazan dualismos simplistas y reconocen las complejidades».

La artista ha señalado que para ella la aguja funciona como un lápiz, y la costura como una forma de dibujo. En este sentido, la obra se construye a partir de una mirada vinculada históricamente a lo doméstico y a lo femenino que cuestiona las divisiones entre arte mayor y artesanía, y reivindica el trabajo reproductivo llevado a cabo por las mujeres e invisibilizado a lo largo de la historia. Así, los imperdibles, asociados tradicionalmente a lo provisional y a la reparación improvisada, se convierten en un signo de resistencia y cuidado.

A propósito de la memoria y el trauma, Marianne Hirsch se ha preguntado cómo es posible transmitir historias sin apropiarse de ellas ni convertirlas en relatos centrados en el yo, pero también sin borrar la posición desde la que se recuerdan y se comparten. En *#9 2014 Safety Pins Wound*, Del Rivero da testimonio de la herida como una experiencia compartida. La escala

contenida de la pieza y su carácter antimonumental refuerzan esta aspiración. Sus *collages* pretenden activar una relación de proximidad, casi táctil, con el espectador. La obra exige una mirada atenta que reconozca en los materiales humildes y en los gestos mínimos metáforas universales sobre el duelo y la reparación.

Los fragmentos de papel, de distinta procedencia y textura, aluden también a esta concepción de la memoria, ya que conservan la huella de usos y tiempos anteriores. Esta atención a la

materialidad y esta lógica del montaje, cercana a prácticas de archivo y restauración, atraviesan gran parte de la obra de Del Rivero y dan cuenta de su interés por la serialidad y la clasificación como estrategias para reflexionar sobre el paso del tiempo. La pieza condensa la propuesta ética y estética que Elena del Rivero viene desarrollando desde hace más de tres décadas: una práctica feminista que se propone pensar, a partir de la exploración de los materiales cotidianos, la propia existencia. CLARA DERRAC

Esther Ferrer

(Donostia / San Sebastián, 1937)

4 *Proyectos espaciales. Maqueta, 1980*

Hilo sobre cartón pluma. 18 x 30 x 15 cm
Colección particular

En numerosas ocasiones, Esther Ferrer ha señalado que el origen de sus *Proyectos espaciales* está en líneas cotidianas, como carreteras o postes de electricidad, que transforman el paisaje casi sin quererlo. «En realidad —explica la artista— el espacio, tanto el natural como el arquitectónico, del que me apropio utilizando generalmente los menos elementos posibles, no es el soporte de la obra, sino su “materia prima”». Esta es una de las razones por las que hilos de algodón o cables finos atraviesan sus espacios, por ser una forma mínima de hacer evidente el gesto esencial que despliega en sus obras.

Además de su inclinación por estos materiales cotidianos y por la máxima de «no intervenir demasiado», otra de las constantes que articula su hacer es la repetición: una repetición indisociable de la diferencia. Para ella, una misma idea puede declinarse en un amplio número de formatos, que abarcan desde bocetos o modelos en papel y cartón hasta intervenciones en el muro. Variaciones en torno a la escala, la colocación o el soporte, permutaciones sobre un motivo determinado o iteraciones sobre un mismo movimiento hablan de una producción marcadamente abierta, que arraiga en lo seriado y reivindica el proceso como fin.

La pieza corresponde a un momento ya avanzado de la serie. Esto se evidencia no solo porque la interacción entre vacío y materia es mucho más compleja que en trabajos iniciales, sino también porque está realizada en cartón

pluma, un componente que incorporó a finales de la década de 1980. A pesar de haber abandonado las cajas recogidas de la basura que daban lugar a sus primeras maquetas, la artista recupera cuestiones que había explorado con anterioridad, como puede verse por analogía con *Proyectos espaciales #5*.

Aunque en algunos de los innumerables apuntes fechados en la década anterior Ferrer planteaba la posibilidad de disponer los hilos siguiendo la progresión de una serie —como Fibonacci o los números primos—, en ambas creaciones opta por sondear los resortes de lo aleatorio, influida, sin duda, por el concepto de *azar cagueano*. A diferencia de *Proyectos espaciales #5*, que se desarrolla en el plano del cartón, aquí la artista introduce un complejo entramado estructural que tensa y suspende las líneas en un juego de volúmenes y perspectivas.

A pesar de ser la única pieza de la exposición que afronta de forma directa un escenario tridimensional, no es necesariamente un estudio que trasladar a una arquitectura concreta. Como indica la artista: «nunca he tenido un gran interés por realizar mis proyectos en un espacio real a gran escala. Si la maqueta funciona, para mí la obra está terminada. Si tengo la oportunidad de realizar la idea en un espacio real, estupendo; pero si no, no importa. Para mí el arte es un proceso y es precisamente eso lo que me interesa». BEATRIZ MARTÍNEZ



5 *Proyectos espaciales #5*, c. 1975

Hilos y aluminio sobre cartón. 39,5 × 49,5 cm
Colección Banco de España

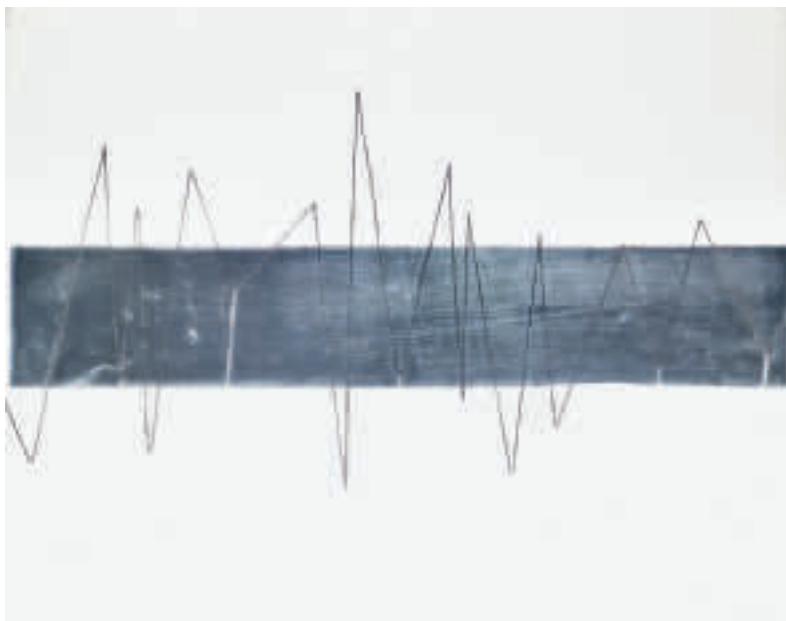
En una de sus partituras más tempranas, Esther Ferrer proponía recorrer un espacio llenándolo de «sonidos y huellas», visibles o invisibles. Las escuetas instrucciones de la acción se acompañaban de apuntes del posible resultado: esbozos de líneas intermitentes —unas estructuradas, otras algo caóticas— que, a fuerza de repetición, hacían y deshacían los límites del lugar escogido. En esa época, en torno a 1974, Ferrer participó en dos proyectos que utilizaban el hilo para, precisamente, «llenar» el espacio: una *performance* en el parisino Atelier de l'Ourcq y una instalación alrededor de una exposición en el Château de Nampcel.

Sin embargo, si hay un momento inicial que sintetiza el cruce entre acción, objeto y proceso que marcará toda su trayectoria es *Hilo musical* (1978), el *happening* que realizó en *Alla ricerca del silenzio perduto. Il treno di John Cage*. En un tren «preparado» bajo las instrucciones del compositor y ante la atónita mirada de los pasajeros, la artista improvisó una estructura de hilo que cruzaba de lado a lado uno de los vagones. A caballo entre escultura, intervención y *performance*, la pieza no solo difuminaba los contornos de las

disciplinas, sino que mostraba cómo, en Esther Ferrer, un gesto mínimo —el de recorrer, atravesar o contar— podía desplegarse en un amplio número de trabajos.

Al tiempo que realizaba estas acciones, Ferrer consolidaba una de sus primeras y más extensas series: *Proyectos espaciales*. Desde la década de 1970 hasta hoy, las variaciones e iteraciones que la componen urden toda una antología de geometrías y formas que se contienen unas a otras en la búsqueda de un lenguaje propio. Ya sea en forma de maqueta, boceto o instalación, este modo de hacer aúna los tres ejes que vertebran su práctica artística: el espacio, el tiempo y la presencia. En estos *Proyectos*, hechos normalmente a partir de materiales precarios o provenientes de su entorno más inmediato, el hilo funciona como elemento constructivo único. En ciertas ocasiones, arma la sintaxis de sus piezas siguiendo una matriz concreta, como el llamado «triángulo de Napoleón», la sucesión de Fibonacci o la progresión de los números primos. En otras, responde a una pulsión subjetiva que se resuelve en formas rayanas en lo aleatorio.

Proyectos espaciales #5 parte precisamente de un acercamiento más libre al espacio y al tiempo. Además del cartón, Ferrer introduce el papel de aluminio, que sirve a modo de espejo. Este alumbra una franja central sobre la que el



hilo traza una cadencia rítmica: líneas quebradizas y oscilantes que «marcan el espacio, lo ocupan y, sobre todo, lo definen, lo transforman por sí mismas, por su sola presencia». La impronta *minimal* de la pieza y su sutil forma de registrar el tiempo invitan a pensar en el desvío que autores como el mencionado Cage introdujeron en el concepto de partitura. Como ya dejaba intuir en *Huellas, sonidos, espacio*, tanto para Ferrer como para muchos de sus coetáneos, estas composiciones —al igual que sus *Proyectos espaciales*— dejaron de ser un instrumento de notación para convertirse en un plano visual, lingüístico y performativo expandido. BEATRIZ MARTÍNEZ

6 *Proyectos espaciales #6*, c. 1975

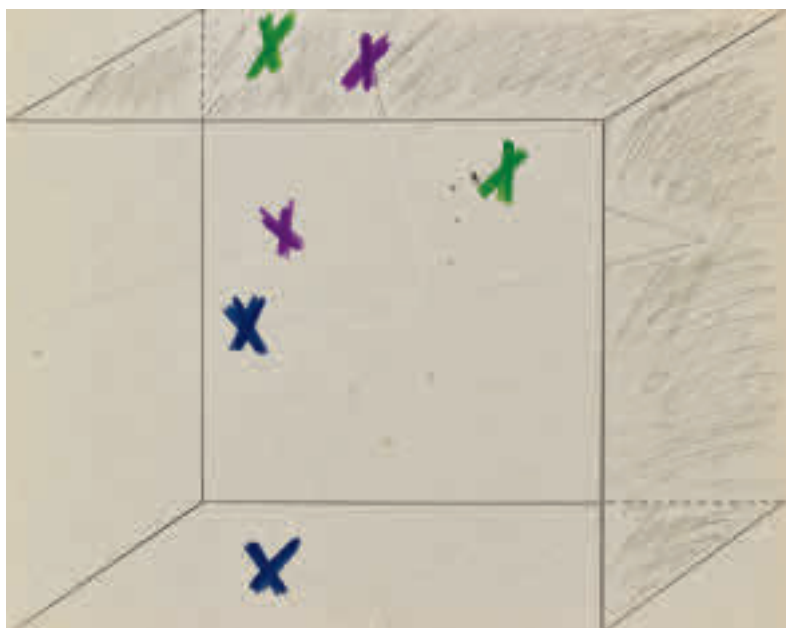
Lápiz, rotulador e hilos sobre cartón. 39,5 × 49,5 cm
Colección Banco de España

La práctica de Esther Ferrer se inscribe en el giro conceptual que marcó la década de 1960, un movimiento que asumía la disolución de las formas convencionales y abría el terreno a nuevos espacios de investigación y creación. En un pertinaz cuestionamiento del objeto, esta expansión de las artes no solo privilegiaba la idea de proceso, sino que viraba su sensibilidad hacia lo cotidiano;

hacia aquellos sonidos, artefactos o gestos que habían sido considerados rústicos u ordinarios, pero que, a partir de entonces, pasaron a colocarse en el centro.

En un escrito de mediados de la década de 1980, la artista explica cómo, en sus obras y acciones, la elección de elementos provenientes de su entorno más inmediato es «tanto una toma de posición como un punto de partida». Esta es una de las razones por las que, en la serie *Proyectos espaciales*, la sencillez de un trazo sobre papel o la combinación de cordeles de algodón en el ámbito precario de una caja se convierten en escenarios desde los que ensayar las posibilidades de lo geométrico y lo performativo, entornos entre lo físico y lo mental a través de los que modelar el espacio y el tiempo.

La inherente fragilidad de la mayoría de estos trabajos hizo que algunos desaparecieran, especialmente los más tempranos. La artista no solo los improvisaba en entornos efímeros o los ensamblaba con elementos pobres —como hilos o cartones que recogía de la basura—, sino que se desprendía de muchos de ellos por las limitaciones físicas que su propio estudio le imponía. Con todo, lo verdaderamente interesante para ella no era la pervivencia de la maqueta o el boceto, ni siquiera la posibilidad de trasponerlos al «espacio real», sino el proceso que acompañaba su planteamiento.



Proyectos espaciales #6 pertenece a esta primera época en la que Ferrer concebía estas tentativas como una manera de registrar su pensamiento en y con el espacio. Sobre la superficie lisa del cartón aparece una composición ortogonal que proyecta un vacío, interrumpido únicamente por el gesto rápido de seis manchas de color. Aunque parezca aleatoria, en el motivo subyace una intención determinada: bajo la máxima de atravesar el espacio con el mínimo número de elementos, el propósito es combinar dos o más ángulos de diferente amplitud en cuyas terminaciones se fija una mancha de diferente tonalidad. Al introducir el cromatismo en este tipo de propuestas, la artista busca, en sus propias palabras, contraponer «el rigor de la geometría a la anarquía del color».

El recurso a la repetición y a la variación que marca el trabajo de Ferrer hizo que esta pieza continuara desarrollándose en el tiempo. La matriz de *Proyectos espaciales #6* se expandió a un escenario que rebasaba los límites del cartón: los muros de la exposición «Entre líneas y cosas». Aunque, como insiste la artista, este no es el propósito de sus maquetas, no deja de ser un indicio del trasvase continuo entre acción y objeto, una muestra más que apunta que, en la mayoría de las ocasiones, el propio proceso es la obra en sí misma. BEATRIZ MARTÍNEZ

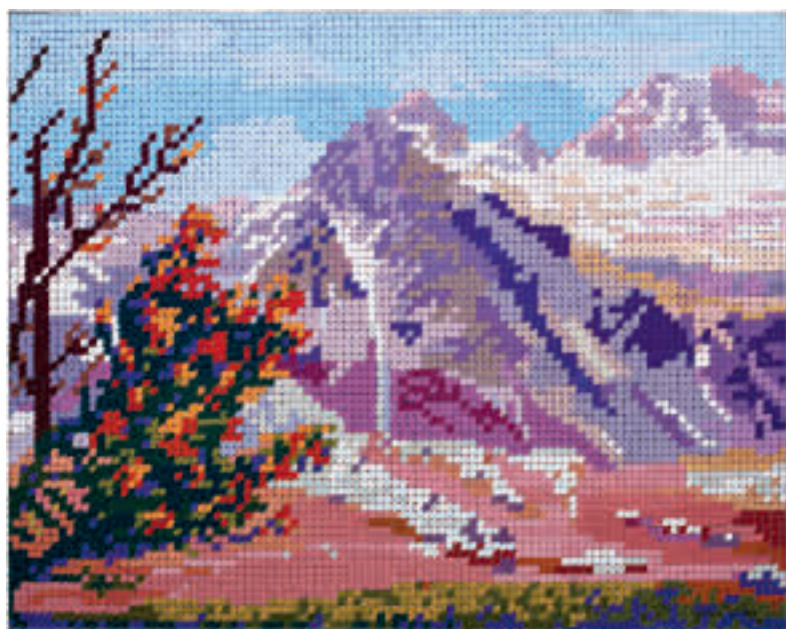
Isabel Oliver (Valencia, 1946)

7 *De profesión: sus labores, 1972-1974*

Pintura: óleo sobre lienzo. 74,5 x 94 cm
Bastidores: Acrílico sobre tela y madera
Dimensiones variables
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

La obra de Isabel Oliver ha sido recientemente reivindicada como uno de los discursos pioneros del feminismo en España. A mediados de los años setenta, la artista transforma profundamente su práctica adentrándose en un ámbito poco explorado por el arte pop: el paisaje. Su aproximación a este género no es convencional, sino que lo atraviesa con un marcado enfoque feminista al que incorporará progresivamente, en décadas posteriores, la conciencia ecológica.

En estas primeras pinturas de 1970 se aprecia el débito lingüístico al Equipo Crónica, grupo de realismo crítico valenciano muy cercano al pop para el que había trabajado como asistente. Sin embargo, dentro del colectivo la pintora había elegido un camino propio desde un punto de vista iconográfico y político: una vía ligada al hecho de ser una artista mujer que, además, militaba



en el brazo feminista del Partido Comunista de España, el Movimiento Democrático de Mujeres (MDM). Oliver denunciaba, sin perder el carácter irónico que atravesaba el arte valenciano de aquellos años, la situación de marginación de las españolas bajo una dictadura especialmente misógina y machista.

De hecho, la propia artista ha explicado que su salida del Equipo Crónica respondió al deseo de dejar de ser percibida como un elemento secundario dentro del grupo. Rechazó continuar desempeñando un rol subordinado, incluso en aspectos simbólicos como la aparición en carteles promocionales, lo que evidenciaba su determinación por conquistar un espacio creativo propio.

Uno de los aspectos más innovadores de su trabajo en este periodo es el uso del soporte como parte esencial del significado de la obra. Oliver no se limita a pintar sobre lienzo, sino que incorpora bastidores de bordado y otros soportes vinculados al ámbito doméstico, económico o comercial. Estas elecciones no son arbitrarias, más bien contribuyen a reforzar el discurso crítico. El bastidor remite a las labores domésticas y a la

educación femenina, denunciando la preparación limitada que recibían las mujeres durante el franquismo. Al mismo tiempo, el empleo de soportes asociados al consumo o a la contabilidad introduce una reflexión sobre el valor del arte y las estructuras que regulan su circulación. En este sentido, su obra se convierte en un espacio de denuncia de múltiples cuestiones: la desigualdad educativa entre hombres y mujeres, el trabajo doméstico invisibilizado, el deterioro del entorno natural, el consumismo excesivo o la propia lógica del sistema artístico. Todo ello se articula mediante un lenguaje visual heredero del Pop Art pero reinterpretado desde una perspectiva crítica y personal.

Asimismo, desarrolla una instalación basada en la repetición de un mismo paisaje reproducido en múltiples bastidores que simulan bordados. Esta repetición sistemática, con variaciones cromáticas, introduce una reflexión sobre la reproducción, la serialidad y los límites entre técnicas como la pintura, la serigrafía o el bordado. De este modo, Oliver cuestiona las categorías tradicionales del arte y amplía las posibilidades expresivas del lenguaje pictórico. ISABEL TEJEDA MARTÍN

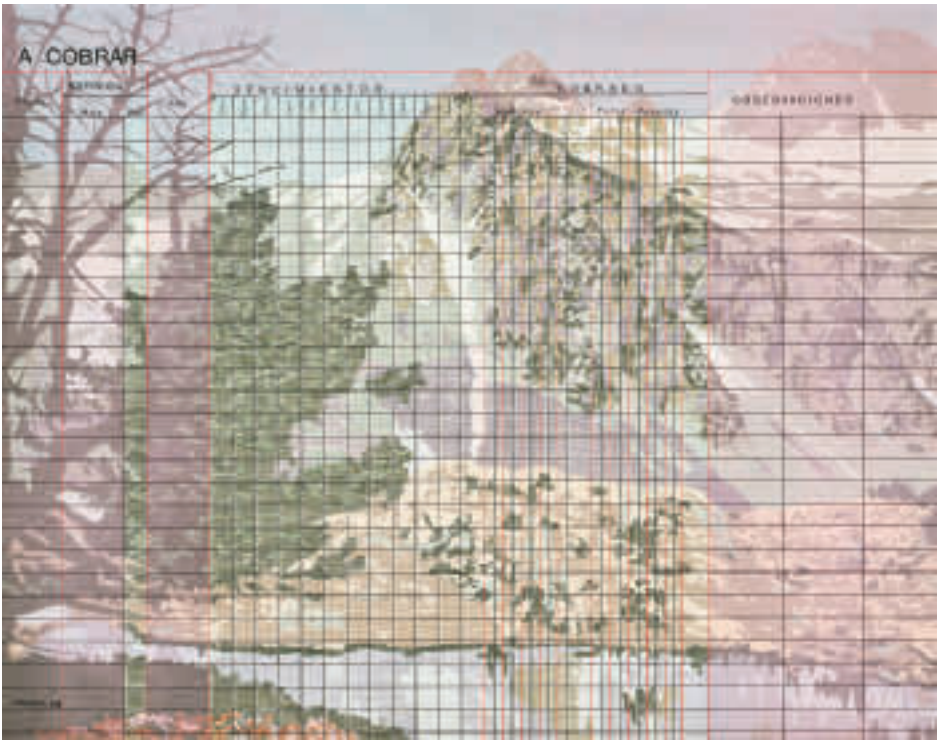
8 N.º 34. De la serie *La mercantilización del arte*, 1975

Acrílico sobre lienzo. 82 x 104 cm
Colección Banco de España

En 1975, año de la muerte del dictador Francisco Franco, la pintora Isabel Oliver inicia su serie *La mercantilización del arte* tras los trabajos de clara filiación feminista que, bajo el título genérico *La mujer*, había llevado a cabo desde principios de la década. *La mercantilización del arte* está conformada por tres piezas, tres paisajes feministas (uno de los cuales, el central, es el perteneciente a la Colección Banco de España), y nace de otras dos series realizadas entre 1972 y 1975: *Paisajes pop* y *De profesión, sus labores*. Estos conjuntos no se suceden de manera estrictamente lineal; al contrario: se superponen, lo que refleja un proceso creativo abierto en constante experimentación y transformación. Como la artista indicaba en una entrevista de 2014: «[en 1972] dejé el tema de la mujer; aquello fue un tremendo fracaso... y entonces me dediqué a pintar paisajes». No obstante, y aunque Oliver cambió de género

pictórico, mantenía el discurso político con el que había arrancado su trayectoria.

La intención de Oliver era crítica. Se servía de una de las categorías plásticas que más éxito había tenido en la pintura valenciana, desde el siglo XIX a Sorolla: el paisaje, pero lo hacía con un lenguaje pop. Oliver elige una imagen estereotipada de lo que se entendía popularmente como paisaje y se difundía en calendarios y postales: una gran montaña con la cumbre nevada rodeada de abetos gigantes y un pequeño lago en el que todo se refleja. Frente a los huertos de naranjos y el mar Mediterráneo de Sorolla, la pintora opta por una naturaleza lejana con la que no guarda ningún sentido emocional de pertenencia. Casi siempre se servía del mismo paisaje en diferentes tamaños y con distintos lenguajes: «Para poner en evidencia que no me interesaba en realidad el tema, sino el lenguaje, pinto siempre el mismo paisaje».



En esta pieza superpone dos imágenes. Como base, utiliza una trama que realiza con tinta y *rotring* y que imita el espacio pautado de la tela utilizada para bordar en punto de cruz, aun cuando esa trama coincidía como imagen con el papel reticulado de los libros de contabilidad. La obra posee tres estados distintos que van *in crescendo* y en los que la trama del «debe» y el «haber» es cada vez más visible mientras el color queda encerrado en una celda que se convierte en un corsé que limita la pincelada, la forma misma.

Oliver realiza una crítica a la especulación y a las condiciones precarias de producción de los artistas, si bien respecto a las artistas mujeres esta situación resultaba todavía más problemática, pues era casi imposible entrar en el mercado y vivir profesionalmente de la pintura. Sobre esta retícula de hojas de balance superpone su paisaje alpino, estableciendo un paralelismo entre las exigencias formales del mercado y las restricciones creativas que para ella había supuesto la formación modelada por la Sección Femenina de Falange en las clases de bordado.

ISABEL TEJEDA MARTÍN

Narelle Jubelin

(Sídney, 1960)

9 *As Yet Untitled* (José Guerrero, 1966).

De la serie *Flamenco primitivo*, 2014

Interpretación en *petit point*, bordado con hilo
de algodón sobre trama de seda

14 x 17,5 cm (huella); 31 x 33 cm (papel)

Colección Banco de España

Nos aproximamos a esta obra de Narelle Jubelin desde un proyecto anterior, *Ungrammatical Landscape* (Centro José Guerrero, Granada, 2006), donde la artista proponía una revisión de las convenciones museísticas colocando *Reconciliación* (óleo sobre lienzo, 521 x 236 cm, 1991) de José Guerrero (1914-1991) directamente sobre el suelo, proponiendo una lectura cenital, tal y como fue pintada, trazando un vínculo con las tradiciones pictóricas en Australia. Al mismo tiempo, la elección de trabajar con esta obra dentro de una institución que preserva y cuida el legado del artista granadino, Jubelin remarca el paralelismo con el contexto australiano en el

que la reconciliación sigue siendo una deuda política todavía vigente con las comunidades aborígenes. Si Guerrero, tras quince años en Nueva York, conseguía reconciliarse con la memoria de su país, Jubelin descubre junto a él cómo ha sido el peso del paso del tiempo que ella misma ha necesitado para comprender el contexto histórico y social español, un hecho que la ha llevado a entender su propio desplazamiento.

Durante su investigación para este proyecto, Jubelin conoce *La brecha de Vézar* (1966). Cuando Guerrero regresa a España en 1965, viaja con su mujer, la periodista Roxane Whittier



9

Pollock, y el fotógrafo David Lees que preparaban un reportaje para la revista *Life* sobre el aniversario de la muerte de Federico García Lorca. Y visitan el barranco de Víznar: lugar donde el poeta fue asesinado en 1936. Allí, realiza una serie de dibujos que serán el punto de partida de esa pintura y sus otras versiones. Narelle Jubelin se acerca a ese contexto: viaja al barranco y visita el pueblo de Frigiliana donde Guerrero había construido una casa familiar (allí también construirán su casa Bernard y Berta Rudofsky y, en los alrededores, en Nerja, las familias de García Lorca o Jorge Guillén). Son espacios con relevancia para comenzar su conversación con el artista.

Avanzamos hasta 2014, cuando Jubelin realiza *As Yet Untitled* (José Guerrero, 1966). Es el año del centenario de José Guerrero en el que se organiza la exposición «The Presence of Black 1950-1966» que la artista conoce a través de una de sus comisarias, Yolanda Romero (muestra cuyo título tomará para un proyecto posterior realizado en The Commercial, Sídney, en 2019). En esta exposición conmemorativa se incluía el citado cuadro de José Guerrero. Un óleo sobre lienzo (196 x 238 cm) que Jubelin interpreta en *petit point* con hilo de algodón sobre una trama de seda (31 x 33 cm) en una reescritura de la abstracción hacia un *paisaje agramatical*: negro, blanco y rojo; muerte, vida y sangre.

El corpus artístico de Narelle Jubelin se caracteriza por el uso de la técnica del *petit point* (punto pequeño, en francés), un hacer del bordado, fino y delicado, que implica un proceso laborioso: la aguja desliza un hilo de algodón, repetidamente, por una trama de seda, lo cual le permite conseguir un resultado final preciso y minucioso. Es un bordado que condensa su análisis crítico y conceptual y que ofrece una factura final, tan precisa como impecable, donde anverso y reverso evidencian reformulaciones específicas y contemporáneas del medio pictórico.

Escoge esta técnica del bordado por su ductilidad, por su pequeño formato, por su mínima escala, enfrentándose a la semántica pictórica de sus años de formación en Sídney. Resignifica este saber que, junto al tejer y al coser, son acciones asociadas a los modos de producción doméstica femenina. De este modo, introduce el cuestionamiento de códigos culturales cargados de historia social.

Su práctica artística siempre ha propuesto conversaciones con otras artistas, con otras interlocutoras, proponiendo el diálogo como elemento central. Nos invita a la relectura y reinterpretación de aquellas memorias inscritas en obras, objetos y lugares profundizando en sus contextos históricos, culturales, políticos y sociales.

NATALIA PONCELA LÓPEZ

Elo Vega

(Huelva, 1967)

10 Serie Manifesti (#I, #II, #III, #IV), 2023

Texto impreso sobre lino con bordador en hilo rojo. 130 x 90 cm (c. u.)

Manifesti #I. Texto: «Droits de la Femme (1791)» de Olympe de Gouges

Manifesti #II. Texto: «Woman's Rights», producido durante la convención Seneca Falls (NY) de 1848

Manifesti #III. Texto: «The Bitch Manifesto» by Joreen, 1968

Manifesti #IV. Texto: «Rivolta Femminile», 1970

Colección Banco de España

El 14 de septiembre de 1791, la activista y escritora Olympe de Gouges publica, como respuesta a la *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano* de 1789, su *Declaración de los derechos de la mujer y la ciudadana*, desde lo que hoy podría definirse como una perspectiva de género. Esta declaración reivindicaba de forma radical la igualdad de los derechos políticos, legales y sociales de las mujeres. Pionera

también en la defensa de la abolición de la esclavitud en las colonias francesas, apenas dos años más tarde fue guillotizada, durante el periodo del Terror, acusada de enarbolar causas contrarrevolucionarias. En el acta de acusación se la presentaba como alguien que había abandonado las virtudes propias de su sexo, desafiando el orden de género de la Revolución Francesa.



Casi sesenta años más tarde, Elizabeth Cady Stanton y Lucretia Mott organizan en 1848, en el estado de Nueva York, la conocida *Seneca Falls Convention*, en la que un grupo de mujeres exige de nuevo, entre otras cuestiones, el derecho al voto femenino. A estas dos declaraciones pioneras se suman, ya en el siglo XX, *The Bitch Manifesto* (1968), de Joreen, que propone una reapropiación crítica de un término tradicionalmente utilizado como insulto para convertirlo en emblema de autonomía y resistencia; y el manifiesto de la *Rivolta Femminile* (1970), impulsado por Carla Lonzi, Carla Accardi y Elvira Banotti, uno de los textos fundacionales del feminismo italiano contemporáneo. En 2023, la artista Elo Vega trae al presente los cuatro manifiestos en *Manifesti #I, #II, #III y #IV*, subrayando que la lucha por la igualdad es un arduo camino que aún no se ha completado, casi 250 años después.

Elo Vega, que recurre habitualmente en sus obras a los juegos de palabras, contrapone en esta ocasión el doble significado de «manifiesto», que alude, por una parte, a lo que es obvio, claro o evidente y, por otra, a un escrito mediante el cual una persona o un grupo declara públicamente sus ideas o propósitos. La artista recurre también en estas piezas, como en otras ocasiones, a un ejercicio de memoria histórica que nos trae del pasado al presente textos, imágenes o personajes sobre los que superpone

diferentes recursos visuales, como en este caso un añadido textil, que desplazan o suman nuevos sentidos a las imágenes intervenidas.

En los cuatro *Manifesti*, la artista reproduce con letra de molde, como si de una octavilla revolucionaria se tratase, estos textos fundamentales de la historia del feminismo, que aún hoy nos siguen interpelando, y los presenta intervenidos mediante un trazo textil que les confiere otras significaciones. Este gesto violento y circular —de interpretación esquiva: tanto puede parecer un subrayado como una tachadura—, bordado mecánicamente con hilo rojo sobre la tela, obliga al espectador a fijar su mirada en la escritura. La circularidad sugiere la idea de dar vueltas sobre lo mismo, de un acto que se repite y que no permite avanzar.

La técnica del bordado evoca también, como ha señalado la propia artista, la tradición de las labores protagonizadas por mujeres a lo largo de la historia —y, en concreto, el mito de Penélope— en relación con la repetición, con el hecho de tejer y destejer sin fin, en un trabajo que no acaba nunca. Junto a esta lectura, Elo Vega parece reivindicar una racionalidad «otra», alternativa a la linealidad propia de la cultura patriarcal, así como la necesidad de no dar por clausurados asuntos de la lucha feminista que realmente no se han resuelto y sobre los que resulta necesario insistir.

YOLANDA ROMERO

Notas correspondientes al texto de Bibiana K. Obler sobre Carole Frances Lung (pp. 14-15).

- 1 Sobre los despidos en Wigwam Mills, donde se rodó *Frau Fiber vs. the Circular Knitting Machine*, véase AnnMarie Hilton, «Sock-Maker Wigwam Mills Received a \$1.6 million PPP Loan Despite Laying Off 85% of Its Employees», *Sheboygan Press*, 31 de julio de 2020, <https://eu.sheboyganpress.com/story/news/2020/07/31/sock-maker-wigwam-mills-got-1-6-million-ppp-loan-after-mass-layoff/5518602002/>. Sobre el trabajo explotador, véase *Frau Fiber*, «ILGWU Labor Report for the week of June 29, 2026», <https://fraufiber.wordpress.com/2026/06/29/ilgwu-labor-report-for-the-week-of-june-29-2026/>.
- 2 Carole Frances Lung, conversación con la autora, 24 de junio de 2026.
- 3 Brian Merchant, «Understanding the Luddites in the age of AI», *Blood in the Machine* (19 de junio de 2026), <https://www.bloodinthemachine.com/p/understanding-the-luddites-in-the->
- 4 Para más información sobre Henry y Lung, véase Bibiana K. Obler, «Not Your Grandmother's Labor», en *Woven Histories: Textiles and Modern Abstraction* ed. Lynne Cooke (Washington, DC: National Gallery of Art, distribuido por University of Chicago Press, 2023), 207.
- 5 Asia Morris, «Artist Carole Frances Lung wants you to stop shopping and start sewing», *Long Beach Post* (12 de mayo de 2019), <https://lbpost.com/esd/hi-lo/art/artist-carole-frances-lung-wants-you-to-stop-shopping-and-start-sewing/>.
- 6 Lung, conversación con la autora, 24 de junio de 2026.
- 7 Proyecto *Sewing Rebellion*, «Syrian Coat», de la campaña «Motifs, Migrations and Misappropriations», 2019.
- 8 Lung, citada por Morris, «Artist Carole Frances Lung».

SALA D

MINORÍAS DERROTADAS

**Yto Barrada
Aurèlia Muñoz
Teresa Lanceta**

Yto Barrada
(París, 1971)

11 *The Power of Two or Three Suns, 2000*

Película de 16 mm transferida a archivo digital
Sonido. Color. Duración: 11 min 11 s
Cortesía de Pace Gallery; Sfeir-Semler Gallery
y Galería Polaris, París

Realizada en un laboratorio industrial especializado en ensayos de resistencia y durabilidad, esta pieza de vídeo se sitúa a medio camino entre la observación científica y la reflexión poética. La película toma como punto de partida un dispositivo técnico concebido para reproducir artificialmente determinadas condiciones ambientales con el fin de evaluar el comportamiento de materiales sometidos al paso del tiempo. En la pieza, unas manos fijan metódicamente paneles de color a una estructura metálica. Estos paneles son muestras de tejido estampado, que serán sometidas a la potencia radiante de una lámpara central y giradas a gran velocidad. Tejidos y pigmentos son así expuestos a fuentes lumínicas de gran intensidad, capaces de concentrar en unos pocos días los efectos que la radiación solar produciría a lo largo de años. La obra documenta este procedimiento para

plantear una reflexión sobre la tecnología, el paso del tiempo y el impacto de la acción humana en la naturaleza.

El título de la obra remite a la potencia lumínica de las lámparas de xenón utilizadas en estos laboratorios de ensayo industrial. La luz que ilumina las muestras es una réplica tecnológica del sol cuya intensidad equivale a la de «dos o tres soles». El laboratorio opera, así, como una máquina de compresión temporal que permite observar en el presente aquello que, en circunstancias ordinarias, requeriría años o incluso décadas para producirse.

A propósito de esta pieza, la artista ha señalado que «el color también puede ser una medida del tiempo». La progresiva pérdida de intensidad de los tintes se convierte aquí en un índice visible del paso del tiempo. A su vez, la obra incorpora esta misma lógica en su propio

11



soporte. Barrada trabaja con película analógica, un material cuya capacidad de registro depende directamente de su sensibilidad a la luz y de su exposición a esta en el tiempo. La inserción de fotogramas velados, a modo de destellos de color, nos recuerda que lo que estamos viendo es un objeto material, resultado de un proceso técnico basado en la luz. Este recurso señala, a su vez, que tanto el cine como la maquinaria filmada son productos del desarrollo industrial y responden a una misma voluntad humana de controlar la naturaleza. La obra adopta de esta manera una mirada cautelosa hacia el progreso tecnológico.

Es esta atención a los procesos materiales la que vertebra toda la práctica de Barrada. A través de proyectos vinculados al teñido natural, la botánica, el bordado o la transmisión de conocimientos locales, la artista ha reivindicado formas de aprendizaje situadas que escapan a los paradigmas dominantes de la producción técnica. En esta misma línea, la exposición acelerada a la radiación artificial en *The Power of Two or Three Suns* parece evocar las consecuencias de la crisis climática. La pieza funciona como una metáfora de los efectos de los avances tecnológicos humanos a costa de la explotación de los recursos naturales. Barrada plantea, de este modo, una reflexión sobre la dificultad de sostener los ritmos naturales frente a un sistema que tiende a intensificar la producción y el consumo, desplazando sus efectos hacia escalas cada vez más difíciles de revertir. CLARA DERRAC

12 *Hourglass II, 2023*

Seda negra y sarga ligera. Acolchado triangular de sarga de seda teñida y fibras negras de seda
102,9 x 101,6 cm
Colección Banco de España

Hourglass II es una obra textil que utiliza seda negra y seda teñida con procedimientos naturales. Presenta una disposición geométrica y una paleta cromática que contrasta tonos cálidos anaranjados con negros, formando patrones de triángulos emparejados que convergen en sus vértices. La elección de materiales y el uso de tintes naturales potencia la dimensión táctil de la obra, estableciendo un juego entre lo visual y lo material fundamental para su interpretación. Dentro de la trayectoria artística de Barrada, *Hourglass II* da continuidad a sus investigaciones acerca de la identidad, la

memoria colectiva y la historia cultural del norte de África. La artista multidisciplinar franco-marroquí ha desarrollado su práctica influenciada por el pensamiento poscolonial, el feminismo y el panafricanismo, utilizando medios como la fotografía, el cine, la escultura y la instalación. Esta obra condensa su interés por las microhistorias, los saberes subalternos y los actos cotidianos de resistencia.

Hourglass II fue creada en The Mothership, un centro de residencias artísticas y de investigación ecofeminista fundado por Barrada en Tánger. En este espacio —donde colaboran artistas, botánicos, ecologistas y agentes culturales— se imparten talleres de teñido natural y se experimentan distintas formas de cultivar, conservar y compartir plantas y semillas. El teñido de las telas empleadas por Barrada en esta pieza es el resultado de la utilización de pigmentos extraídos de especies endémicas cultivadas en el jardín del centro. Así, las tonalidades de la pieza se obtienen tras un método de pigmentación prolongado y lento que emplea plantas como la manzanilla, la rubia roja o la cúrcuma. La obra conecta así el color con sus orígenes botánicos y da cuenta del ritmo pausado intrínseco en la práctica del cultivo y en la creación artesanal. De este modo, frente a las dinámicas aceleracionistas impuestas por los sistemas de productividad occidentales, Barrada revisita los procesos tradicionales de la industria textil marroquí, sostenidos mayoritariamente por mujeres a lo largo de los años.

Como adelanta su título (*Reloj de arena*), la noción de tiempo es central en la obra, tanto en el marco conceptual como en el formal. Los patrones geométricos presentes en la composición, influenciados por los estampados de las telas típicas marroquíes, evocan la figura del reloj de arena, símbolo arquetípico del paso del tiempo. Esta representación, junto al mencionado uso de técnicas artesanales populares, invita a una reflexión sobre la transmisión de conocimientos ancestrales relegados a contextos periféricos a través de los siglos, así como a la apreciación del trabajo de creadoras anónimas excluidas del relato occidental. Como en anteriores trabajos, Barrada aborda aquí la temporalidad y la memoria, y recuerda que las narrativas personales y colectivas pueden estar contenidas también en el propio objeto artístico.

El empleo de procesos de elaboración tradicionales por parte de Barrada es, asimismo, un acto de resistencia cultural y ecológica, una manera de preservar prácticas artesanales en



12

un contexto global dominado por la producción en masa y el extractivismo. Este enfoque reivindica la sostenibilidad frente a la explotación capitalista de los recursos naturales, la lentitud frente a la inmediatez, la conexión con la naturaleza frente al consumo apresurado. *Hourglass II* se presenta así como una llamada a la desaceleración, a la experimentación pausada con el entorno, a la recuperación de una temporalidad orgánica. La obra invita a considerar no solo la historia y la memoria, también la urgencia de reconocer y preservar las técnicas y los conocimientos populares. Constituye una meditación sobre la continuidad y la transformación de las prácticas culturales en Marruecos y cómo estas se inscriben en el flujo del tiempo.

CLARA DERRAC

Aurèlia Muñoz (Barcelona, 1926-2011)

13 *Manto*, 1973

Macramé, yute no hilado de color natural
100 x 140 cm
Colección Banco de España

Cuando la artista Aurèlia Muñoz recibió en 1969 una de las becas para artistas que convocaba la Fundación Juan March, propuso, de entrada,

una investigación sobre la historia del bordado. Para la creadora catalana, en ocasiones la teoría precedía a la práctica, y en estos procesos nunca perdía de vista los antecedentes que tenían sus experimentaciones con el tejido en objetos provenientes de nuestra historia pasada. Sus primeros pasos la condujeron a conocer de primera mano textiles antiguos que, fundamentalmente, encontraba en iglesias y catedrales, pero también en los museos. Le interesaron especialmente las casullas, las capas pluviales y las dalmáticas, las ricas vestimentas bordadas utilizadas en los ritos religiosos católicos. Es algo indiscernible de la radical transformación que estos experimentaron tras el Concilio Vaticano II en 1962.

Manto sirve de bisagra entre una etapa centrada en el estudio del bordado y las primeras piezas en las que se empieza a servir del macramé. La última de sus obras bordadas fue *Homenaje a Jerónimo Bosch* (1971), y sus primeros macramés *Homenaje a Gaudí* y *Macra Tótem*, ambos de 1969. Muñoz se encontraba en un momento de transición en el que experimentaba con técnicas diferentes al mismo tiempo. Los ecos a personalidades históricas —como Isabel la Católica—, pero también a personajes pertenecientes al ámbito de la ficción que habían aparecido en sus escenografías de los años sesenta se encontraban tanto en los universos que creaba en sus piezas como en las referencias directas de los títulos; y si había un atributo esencial para reconocer al personaje era su indumentaria. En este sentido, *Manto* puede inspirarse en la capa de un aristócrata o de un hombre de fe del Renacimiento, prendas que cubrían, protegían y abrigaban.

Esta obra tiene claras concomitancias formales con algunos bocetos de pequeñas dimensiones encapsulados en cajas de metacrilato que se conservan en distintas colecciones, al tiempo que podemos emparentarla con *Tres personajes* (1970-1971), tres grandes capas exentas y ya plenamente tridimensionales con concomitancias con la obra coetánea de Magdalena Abakanowicz. Esta gran pieza participó en la V Biennale internationale de la tapisserie en Lausana (Suiza), el encuentro a escala mundial más relevante sobre arte textil entre las décadas de los años sesenta, setenta y ochenta. En un momento en el que la separación por disciplinas estallaba por sus costuras, la *nouvelle tapisserie*, de la que Aurèlia Muñoz era una figura clave, dialogaba y se entretecía con otras fórmulas de expresión, sin traicionar su especificidad



13

lingüística y un pasado histórico que podemos remontar al Neolítico.

En este sentido, y pese a las referencias a vestimentas litúrgicas que guarda *Manto*, Aurèlia Muñoz se escapaba de la bidimensionalidad del tapiz, tradicionalmente colgado en una pared o cubriendo el suelo, para ir ganando volúmenes escultóricos que exploraría durante las décadas siguientes; vemos que, pese a ganar tridimensionalidad a través de sus largos flecos, *Manto* es una obra de transición que todavía cuelga de un muro, a diferencia de las que vendrán a continuación, que buscan la centralidad del espacio.

Por otro lado, la artista iniciaba un camino hacia la abstracción de la forma en unas piezas que, aunque podían conservar ecos de objetos reconocibles, no los representaban de forma directa. De hecho, la adopción de la técnica del macramé utilizando yute natural alejaba *Manto* de los precedentes mantos pluviales bordados en los que se habían basado sus pesquisas por iglesias y museos. El resultado de Muñoz en esta obra es de una simplicidad casi franciscana.

ISABEL TEJEDA MARTÍN

Teresa Lanceta

(Barcelona, 1951)

14 *Tejido, 1999, 1999*

Tejido de lana y algodón. 250 x 150 cm
Colección Banco de España

Tejido, 1999 es un tapiz que se inscribe en su largo proceso de observación de las tradiciones textiles de las tejedoras del Atlas Medio, en Marruecos. Concretamente, formó parte de la segunda muestra de este proceso, titulada «Tejidos marroquíes», presentada en el año 2000 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, donde fue invitada a trabajar con piezas textiles marroquíes de colecciones del Museo Etnológico de Barcelona, el Musée de Art d'Afrique et d'Océanie y el Musée de l'Homme de París, así como de tres colecciones privadas.

El tamaño de esta pieza es suficiente para cubrir un cuerpo; no hay líneas rectas, y la diversidad de colorido de los hilos utilizados hace que contarlos se convierta en una tarea complicada.

Parte de motivos tradicionales, pero la composición que desarrolla no responde a un ritmo, sino que va celebrando la discontinuidad. Tejer prestando atención al hacer de la tradición permite descubrir y pensar las experiencias de producción y sus modos. En sus reflexiones, Lanceta propone que las formas son el resultado de estas experiencias, al mismo tiempo que no se disocian de su uso y entorno. Se trata de un acto de lectura, pues interpreta las tensiones sostenidas en la dura tarea de montar colectivamente una urdimbre, reconociendo en el diseño las curvas generadas por la estructura. Lo que desde fuera aparenta ser un error, Lanceta lo entiende como expresión de una multitud de decisiones artísticas

que las tejedoras toman a diario: el diseño se da al hacerlo, a partir de esas decisiones que van respondiendo al comportamiento de los materiales. Comprendemos que la estructura, la urdimbre, es alterada por una trama que a veces la hace suya y a veces la salta, y entendemos así el tapiz más allá de su consideración como elemento decorativo.

El tejido y la experiencia del tejer son conocidos en conversación y en duración. Y así da tiempo a que aparezca el lenguaje que la acompaña. Durante el diálogo que se ha tenido para escribir esta ficha, Lanceta decidió que la obra que figuraba como *Sin título* se llamara *Tejido*, 1999. ALEJANDRO SIMÓN



Antonio Pichillá Quiacaín

(San Pedro La Laguna, 1982)

15 *Kukulkan (serpiente emplumada)*, 2017

Madera de caoba e hilos de lana. 195 × 124 × 21 cm
Colección Banco de España

Kukulkan (serpiente emplumada) fue realizado por Antonio Pichillá en el año 2017. La obra es una intención para ser textil, es una serpiente emplumada en el universo de una urdimbre que también es la historia de resistencia de los pueblos de Abya Yala. Es una voz visual desde el territorio maya Tz'utujil que busca dialogar con el mundo del históricamente otro —el Occidente contemporáneo—. Se instala en una estructura plana de madera con prominencias intencionadas que van marcando momentos de encuentro y desencuentro entre hilos y sus rumbos. Esta obra es una reinterpretación de *q'inb'al/urdidora*. La urdidora como estructura ordenada es la tecnología primaria inventada por las sociedades primigenias a lo largo y ancho de todo el planeta. Según David Marín, la urdidora posibilitó que, paralelo al aprovechamiento de diferentes fibras vegetales para tejer vestimentas, también se desarrollaran los sistemas biodiversos de agricultura, la tecnología de almacenamiento y se complejizaran las organizaciones sociales.

La presencia de una urdidora con la forma de una serpiente que ocupa planos y esquinas tiene una intención. Su anatomía discontinua formada por vértices resignifica la representación del tiempo, el espacio, el agua y la lluvia para los pueblos indígenas del Abya Yala. *Kukulkan / Q'uqumatz / Pájaro Serpiente* no es satánica. En el siglo XVI —en las latitudes de lo que ahora es América—, no existía una antítesis del Dios cristiano, porque Dios y el cristianismo llegaron con los primeros europeos a esas tierras. *Kukulkan* tampoco es un dios; sucede que, en las construcciones del otro desde Occidente, se definió erróneamente a los pueblos indígenas como politeístas. Los pueblos indígenas del Abya Yala no son politeístas, son pueblos que definen y se relacionan con las formas de vida diversas en tiempo, forma, estructura, peso, etc. De ahí que *Kukulkan (serpiente emplumada)* es para estos pueblos un ente de la vida diversa que cuida del tiempo, del espacio, del agua y la lluvia. Juan Xón —*Aj q'ij K'iche' / Contador de los días*— lo definía como un mensajero del que

se debía aprender astucia y sabiduría, porque la serpiente «vuela sin tener alas, se alimenta sin tener manos, camina sin tener pies» (1996). *Kan/Serpiente* —otro nombre con el que se conoce a *Kukulkan*— es también el guardián de la fertilidad y la posibilidad de la vida en los *juyub'taq'aj / montañas y valles*. Porque, si el elemento agua no se evapora con el sol y se devuelve a la tierra y al aire como lluvia, brisa, rocío, ríos, lagos, el mar y las nubes, es imposible la vida del ser más pequeño y del más grande sobre la faz de la Tierra.

La obra llega como objeto conceptual contemporáneo a Madrid, como una segunda presencia, después del llamado *Código de Madrid* o *Tro-Cortesianus* en el que se destaca una serpiente. *Kukulkan* es el Pájaro Serpiente que llega a resignificar la historia de un pueblo. Un *Kukulkan* que busca urdir y entramar palabras, pensamientos, voces, silencios, esquinas y colores en su intención de ser y estar. Es un tejido iniciado, una metáfora de la posibilidad.

Los hilos que se ordenan en el espacio de la urdidora, los colores que se organizan para ser urdimbre, hilos que necesitan de más hilos para ser trama y coincidir en *ri u k'ux / conjunción* de los hilos que le darán el sentido al tejido y que solo se lo puede dar *q'inb'al/urdidora*. *Kukulkan* de Antonio Pichillá es una morfología ficticia de la urdidora que se deforma y reforma para sostener a *q'in/hilos* organizados para ser un tejido.

El *q'inb'al/urdidora* que sostiene a *Kan/Serpiente de hilos* en su forma tradicional es una representación de la relación entre el tiempo/espacio y las Pléyades en el cielo. La Tierra que observa a la urdidora del cielo mientras sus pueblos le llaman *Q'in/Pléyades*. También es una metáfora de la memoria y los saberes que permanecen dinámicos cuando Antonio Pichillá lo representa como la continuidad de la relación con su abuela tejedora y el legado a su descendencia. «¿Quiénes tejían entre los tz'utujil? Eran los hombres», reflexiona Pichillá. Urdir, trastocar la urdidora y que un hombre teja es redefinir los *status quo* históricos dentro de las sociedades indígenas. Que un hombre use la urdidora,



15

que teja, es una realidad contemporánea que discontinúa con el precepto tradicional de que solo la mujer debe urdir y tejer. «Yo soy hombre, puedo urdir, puedo tejer, puedo crear y recrear la herencia de mi abuela haciendo acto de presencia en un espacio que se establecía lejano para seguir tejiendo la memoria maya tz'utujil», dice Pichillá. *Kukulkan* es un encuentro con la memoria para tejer el tiempo/espacio a través de formas y colores, un tiempo y un pueblo en permanente resistencia y dinamismo para seguir siendo maya tz'utujil contemporáneo en la globalidad cotidiana. MARÍA JACINTA XÓN RIQUIAC

SALA B

EXISTENCIAS DE INTERIOR: VESTIR LA ARQUITECTURA

**Real Fábrica de Tapices
Fábrica Nacional de Tapices
Geraert Peemans
Jacques Neilson
Urbanus Leyniers**

Textiles históricos de la Colección Banco de España

Antonio Sama

Los textiles constituyen uno de los conjuntos más singulares del patrimonio histórico del Banco de España. A través de tapices, alfombras y reposteros puede recorrerse una historia de más de dos siglos en la que se entrelazan las artes decorativas, la arquitectura y la propia evolución de la institución. Esta exposición reúne una selección de tapices y alfombras históricas procedentes de una colección excepcional por su amplitud cronológica y por la calidad de muchas de sus piezas. Junto a ellas, el Banco conserva también un notable conjunto de reposteros, estrechamente ligado a la representación corporativa y a la identidad de la institución, que por razones de espacio y de coherencia del discurso no forma parte de esta exposición.

Tapices y alfombras son expresiones del arte textil que responden a tradiciones y funciones diferentes, pero históricamente han compartido similares valores representativos porque la carestía de su producción las ha caracterizado como símbolos de poder y riqueza.

Sin embargo, la alfombra ha tenido habitualmente (sobre todo en Occidente) unas connotaciones mucho más funcionales que el tapiz, ya que en su uso como cobertor de suelo han primado los condicionantes prácticos. Por el contrario, desprovista ya de su carácter utilitario al despuntar la Edad Moderna, la tapicería se convirtió en una de las artes suntuarias por excelencia, y fue utilizada en las cortes europeas como máxima expresión de lujo.



Javier Campano
Salón de Juntas
Generales, de la serie
Edificio Banco de España,
2000-2001. Encargo al
autor en 2000

Teniendo en cuenta estas consideraciones, no debe extrañar que la presencia de tapices en el Banco de España sea relativamente tardía. En efecto, la nueva sede de la calle de Alcalá, inaugurada en 1891, fue concebida de acuerdo con unos principios de «sobria riqueza» que restringían el programa ornamental a lo estrictamente necesario y evitaban cualquier exceso de lujo. Las crónicas de la época alabaron precisamente la severidad elegante del edificio, cuya decoración huía de cualquier ostentación. Las alfombras, en cambio, estuvieron presentes desde mucho antes y acompañaron la vida cotidiana de la institución desde finales del siglo XVIII.

Los tapices

El origen de la colección de tapices del Banco de España se remonta a 1934 y está estrechamente ligado a la historia del edificio. Aquel año, la entidad adquirió una importante serie flamenca dedicada a los meses, tejida en Bruselas en el último tercio del siglo XVII a partir de composiciones de David Teniers III. La compra, favorecida por las circunstancias derivadas de la liquidación de la casa Bauer y Compañía,



Salón del Consejo
de Gobierno, 2025

marcó el comienzo de una colección que con el tiempo habría de alcanzar una gran importancia. La incorporación de aquellos seis paños coincidió con la reforma del Salón de Juntas Generales de Accionistas. Los problemas acústicos que presentaba la sala hicieron que el arquitecto Juan de Zavala Lafora otorgara a los tapices una función que iba más allá de la puramente decorativa. Gracias a las propiedades absorbentes de la lana, aquellos tejidos contribuyeron a mejorar las condiciones sonoras del espacio y desempeñaron un importante papel en la solución adoptada para la sala.

Lo verdaderamente singular del caso es que fueron los propios tapices los que terminaron determinando el proyecto arquitectónico. La disposición de las pilastras, la iluminación y los sistemas de suspensión se subordinaron a la presencia de los paños. Los sucesivos cambios introducidos por Zavala en 1934 y 1935 muestran hasta qué punto estos tejidos se convirtieron en los auténticos protagonistas de la reforma. El arquitecto llevó a cabo, además, una investigación sobre la historia y los modos tradicionales de exposición del tapiz, llegando a la conclusión de que aquellos debían mostrarse como colgaduras y no tensados sobre bastidor y enmarcados, tal y como fueron imponiendo los nuevos usos a partir del siglo XVIII. La intervención constituye así un caso de extraordinaria modernidad y anticipa, varias décadas antes, la idea del *Muralnomad* (Le Corbusier utiliza el término siempre en mayúsculas) formulada por Le Corbusier.

La serie de *Los meses* abrió además las puertas a una nueva consideración del tapiz dentro del Banco. Si los ricos paños flamencos desplegados en Salón de Juntas Generales habían logrado aunar decoración y alegoría con función, posteriormente la tapicería acabaría consolidándose como un elemento de prestigio y representación (aunque en algunos casos conservara también su valor alegórico). En las décadas siguientes, la institución fue enriqueciendo su patrimonio mediante adquisiciones realizadas en el mercado del arte y gracias a ofrecimientos particulares, siempre con el asesoramiento de especialistas y de los directores de la Real Fábrica de Tapices. La práctica de recurrir a expertos para valorar las obras y determinar su autenticidad y estado de conservación se convirtió en una constante, contribuyendo a la formación de una colección especialmente cuidada.

La colección permite recorrer más de cuatro siglos de historia de la tapicería europea y constituye un conjunto excepcional por la diversidad de sus procedencias. Los ejemplares flamencos, cuya cronología se extiende entre el siglo XVI y el XVIII, permiten seguir la evolución de los grandes talleres de Bruselas durante ese amplio período; desde el clasicismo renacentista hasta el estilo Regencia, pasando por la grandilocuencia barroca. Las series dedicadas a episodios bíblicos, históricos o mitológicos ponen de manifiesto la importancia de la literatura como fuente de los programas iconográficos, así como la progresiva vinculación entre tapicería y pintura.

Junto a ellos, destaca un notable grupo de tapices franceses que ofrece una visión particularmente completa de las principales manufacturas del país vecino. La colección reúne ejemplares vinculados a los llamados Talleres de París de la primera mitad del siglo XVII, a la gran manufactura real de Gobelinos y a diversos establecimientos de la región de Aubusson. Esta presencia francesa constituye uno de los rasgos más singulares del conjunto, pues resulta relativamente infrecuente en España, donde predominan los tapices de origen flamenco.



Alexandre de Comans,
Ulises en la corte de Alcínoo, 1635-1650.
Lana y seda, 70-80
urdimbres/dm,
354 × 255 cm.
Colección Banco
de España

Los ejemplares flamencos y los franceses son buena muestra de los cambios que se fueron produciendo a lo largo de cuatro siglos, tanto en la propia estética del tapiz como en la forma de exponerse. Así, puede verse cómo las cenefas florales y alegóricas del siglo XVI se transformaron en trampantojos arquitectónicos durante la centuria siguiente y acabaron simulando marcos de pintura antes de desaparecer definitivamente a finales del siglo XVIII. Los tapices franceses del XIX reflejan perfectamente una nueva idea de tapiz asociado a la emergente clase burguesa. Concebido como una pintura tejida, su formato es ahora similar al de un cuadro, no tiene cenefa y está pensado para enmarcarse.

Especial interés reviste el singular empleo de algunos de estos ejemplares como revestimientos de techo. Dos grandes alfombras-tapiz (es decir, fabricadas con técnica de tapiz) del siglo XIX fueron reutilizadas posteriormente como plafones textiles en el Salón del Consejo y en el antiguo Salón de los Cuarenta. La solución resulta excepcional no solo por las dimensiones de los ejemplares, sino también por la fecha tardía en que se adoptó. Aunque existen precedentes en algunas residencias y edificios europeos, su aplicación en el Banco de España constituye uno de los episodios más curiosos de la historia de la colección y demuestra la capacidad de estos tejidos para integrarse en la arquitectura de formas muy diversas.

La historia de la colección pone de manifiesto cómo la tapicería histórica fue adquiriendo una importancia creciente dentro de la institución y acabó convirtiéndose en un signo visible de prestigio y dignidad. Todavía hoy, estos ricos tejidos historiados continúan vistiendo despachos, salas de reuniones y espacios de representación, prolongando una tradición secular en la que arquitectura y tapiz forman una unidad indisociable.

Las alfombras

Si los tapices se incorporaron tardíamente al patrimonio del Banco, las alfombras han acompañado la historia de la institución prácticamente desde sus orígenes. Las primeras adquisiciones documentadas se remontan a los años del Banco Nacional de San Carlos y desde entonces estos tejidos han desempeñado una doble función: proteger y revestir los suelos y, al mismo tiempo, señalar la importancia y jerarquía de los distintos espacios.

Las alfombras constituyen, probablemente, la expresión más evidente de esa «sobria riqueza» que ha caracterizado tradicionalmente la imagen del Banco de España. Su presencia respondía tanto a criterios de comodidad como a necesidades de representación. Salones, despachos y dependencias de distinta importancia se distinguían mediante alfombras de diversa calidad, estableciendo una auténtica jerarquía textil dentro del edificio.

La colección permite recorrer más de dos siglos de historia de este arte y refleja la evolución del gusto decorativo desde finales del siglo XVIII hasta nuestros días. Muchas de las piezas conservadas fueron concebidas específicamente para determinados salones o despachos, de acuerdo con programas ornamentales estrechamente relacionados con la arquitectura. La Real Fábrica de Tapices desempeñó un papel fundamental en esta historia. A ella recurrió con frecuencia el Banco para la



Ejemplos de las firmas de las empresas que quedaban bordadas en las alfombras: RFT, FNT y Gobelinos.

adquisición y restauración de numerosas piezas, y sus directores actuaron durante décadas como asesores y peritos en materia textil. Esta estrecha relación explica la presencia en la colección de importantes ejemplares procedentes de la manufactura madrileña y pone de manifiesto la continuidad de una tradición artesanal de extraordinaria calidad.

La colección conserva ejemplos representativos de las principales corrientes decorativas de los siglos XIX y XX. En ella conviven piezas inspiradas en modelos renacentistas españoles, recreaciones de repertorios barrocos y composiciones de gusto francés derivadas de las producciones del siglo XVIII. El interés por las alfombras orientales, tan característico de finales del siglo XIX y comienzos del XX, se encuentra igualmente representado, tanto mediante ejemplares importados de Turquía o Persia como a través de reinterpretaciones realizadas por manufacturas españolas.

La ampliación del edificio central emprendida por José Yárnoz Larrosa entre 1928 y 1936 supuso un momento especialmente importante para la historia de la colección. Los expedientes conservados en el Archivo Histórico del Banco permiten reconstruir los concursos organizados para la fabricación de las nuevas alfombras y ofrecen información sobre numerosos talleres y empresas hoy desaparecidos. Aquellas adjudicaciones revelan, además, que los responsables del Banco no se guiaron exclusivamente por criterios económicos, sino también por la calidad artística de las propuestas y por su adecuación a la jerarquía de los espacios.

La diversidad de técnicas, procedencias y estilos convierte este conjunto en un testimonio privilegiado de la evolución de las artes textiles en España. Al mismo tiempo, las alfombras conservadas por el Banco permiten comprender la estrecha relación existente entre estos tejidos y los espacios para los que fueron concebidos. Como sucede con los tapices, en ellas se entrelazan valores prácticos y representativos, tradición artesanal y refinamiento decorativo. La colección de textiles históricos del Banco de España constituye un conjunto verdaderamente relevante dentro del patrimonio histórico español. Su estudio permite seguir la evolución de estas artes decorativas a lo largo de más de dos siglos y comprender la estrecha relación que mantuvieron con la arquitectura y con las necesidades funcionales y representativas de la institución.

Real Fábrica de Tapices

16 *Alfombra, 1861*

Tejido de nudo turco o simétrico. Urdimbre: lana. Trama: lana. Nudo: lana
Densidad de tejido: 15 nudos/dm². 1096 x 581 cm
Colección Banco de España

Excelente ejemplo de las magníficas alfombras isabelinas tejidas en la Real Fábrica de Tapices. Su composición refleja la ecléctica mezcla de influencias que caracteriza a las artes decorativas producidas durante el reinado de Isabel II en España (1833-1868). Las marcas que aparecen tejidas en la «piedra», «Real Fca d. Tapices MD 1861.» y «Livinio Stuyck», certifican que la gran alfombra fue tejida en la regia manufactura justo al final del reinado de la monarca, siendo director de aquella Livinio Stuyck y Martínez.

La decoración del campo se articula en función de una sucesión de grandes medallones mixtilíneos formados por enormes roleos de acanto color dorado. El fondo de estos, de un intenso azul celeste, contrasta con el del campo, de blanco inmaculado. Sobre este se disponen otros roleos menores azules que encierran coloridos *bouquets* de rosas. Guirnaldas de estas mismas forman pequeños medallones que hacen de enlace entre los principales.

La cenefa está formada por una sucesión de rombos alternada con tallas doradas en forma de flores de lis sobre un fondo azul. Este contrasta con el intenso rojo burdeos del interior de aquellos, decorado con otras tallas menores también doradas. Realzan los ángulos cubos con guirnaldas de rosas sobre fondo azul verdoso y remata el perímetro una «piedra» imitando jaspes levemente rojizos.

Llama la atención en la alfombra el brillante colorido y un cierto abigarramiento que es plenamente coherente con el lenguaje ornamental decimonónico. Junto con elementos tomados de la tradición rococó (las grandes tallas de acanto) y neoclásica (las guirnaldas y *bouquets* de rosas), la cenefa parece más propia del estilo Imperio,

pero todavía recuerda más a los historiados marcos de las pinturas o los decorados románticos. Un eclecticismo decorativista en sintonía con, por ejemplo, los diseños de Amédée Couder para las manufacturas de Aubusson, aunque con una contención todavía más clásica.

El ejemplar A_158 de la colección del Banco de España está tejido en una densidad de anudado ordinaria (15 x 15 nudos/dm²), pero el matizado de las tallas y de las flores es realmente excelente, lo cual demuestra la maestría de los tejedores que lo han hecho posible. La intensidad cromática que muestran en ciertas partes de la alfombra los azules, rosas, verdes y dorados no puede ser otra que la producida por un proceso experto de tinción de la lana y por el empleo de tintes naturales, vigentes en la Real Fábrica de Tapices hasta aproximadamente 1915. En otras zonas, sin embargo, se acusa un pronunciado descenso del brillo y unos colores notablemente más mortecinos en comparación con los primeros. Esto se debe a que el ejemplar, tal y como lo vemos ahora, es el resultado de una ampliación que debió producirse ya bien entrado el siglo XX. Afortunadamente, se respetaron los dos extremos originales de la alfombra, con las marcas tejidas en uno de los cabeceros, y se procedió a añadir un fragmento en la parte central que aumentó su longitud en aproximadamente un tercio de su extensión primera. De este modo, se introdujo en el dibujo un medallón central de rosas que antes no existía.

En el Archivo Histórico de la Real Fábrica de Tapices se conserva un dibujo de un cuarto de la composición de lo que debió ser esta alfombra en su formato original [pág. 58]. ANTONIO SAMA



Fábrica Nacional de Tapices

17 *Alfombra, 1934*

Tejido de nudo turco o simétrico. Observaciones: Urdimbre: algodón
Trama: yute. Nudo: lana. Densidad de tejido: 14 x 14/15 nudos/dm². 424 x 395 cm
Colección Banco de España

La alfombra debe situarse en el contexto de una renovación del diseño tradicional que tiene lugar a comienzos de la década de 1930 en el seno de la por entonces denominada Fábrica Nacional de Tapices. Las marcas tejidas en la «piedra» —«FNT» en el lado izquierdo del cabecero y «STUYCK = MADRID 1934» en el derecho— testimonian la manufactura de procedencia y la cronología del ejemplar. El diseño es ciertamente singular y podría decirse que hasta exótico con relación a lo que es el catálogo habitual de dibujos de la fábrica madrileña. El plano obedece al esquema clásico de medallón central con

decoración de tallas y elementos florales en el campo, con amplia cenefa a modo de enmarcamiento. El grafismo de los motivos decorativos se encuentra, sin embargo, muy alejado de la tradición clásica. El dibujo aparece muy simplificado, casi naïf, y el color totalmente resuelto en tintas planas, sin matiz alguno.

Si se analiza con detenimiento la composición, se llegará a la conclusión de que, en realidad, su diseño es una interpretación simplificada y con vocación de modernidad de los modelos proyectados por Pierre-Josse Perrot para la fábrica de la Savonnerie durante el reinado de

17



Luis XV. En efecto, se pueden reconocer en su diseño varios de los elementos característicos del vocabulario ornamental de las alfombras rococó francesas. El dibujo responde al deliberado propósito de modernizar el rococó mediante la estilización o abstracción del repertorio ornamental dieciochesco, de manera que los roleos de acanto quedan reducidos a su mínima expresión.

La gama de colores se ha restringido hasta quedar reducida a seis tonos lisos. En el campo se juega con dos fondos, azul celeste y rojo burdeos, combinados con el casi blanco de roleos y roseta, el marrón claro de flores y el verde veronés de tallos y abanicos. En la cenefa se combinan el marrón claro y el verde veronés con un marrón oscuro para el fondo y la «piedra». Este último color es, por cierto, una constante cromática muy particular y característica de ciertas alfombras de las décadas de 1930 y 1940.

En el fondo gráfico del AHRFT se guardan varios bocetos que se pueden relacionar en mayor o menor medida con esta alfombra. Todos presentan un dibujo muy similar, aunque la resolución cromática de cada uno de ellos es diferente. Distintas fuentes permiten afirmar que este fue obra de Faustino Álvarez Quintana, el

dibujante que por la misma época hace otros bocetos para los Zóbel influidos por el orfismo del matrimonio Delaunay.

Con respecto a estos dibujos, hay que destacar su estrecha similitud, tanto en dibujo como en color, con la lámina LIV publicada en el catálogo de la exposición «Tejidos españoles anteriores a la introducción del Jacquard», organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte y celebrada en Madrid en 1917. Simplificada para poder ser llevada a los telares de las telas labradas, esta versión de los diseños del artista francés para la fábrica de la Savonnerie fue, sin duda, la fuente directa en la que se inspiró Faustino Álvarez para hacer el boceto. La estilización del dibujo facilitó el proceso de depuración de los estilos históricos que emprendieron el dibujante y los directores de la Fábrica Nacional de Tapices en su programa de renovar el diseño de la alfombra contemporánea.

El gran número de bocetos del mismo tipo conservados es buena prueba de que, a pesar de su modernidad, esta creación tuvo buena acogida en una época por la que las vanguardias ya comenzaban a hacer sentir su influencia en el panorama cultural español. ANTONIO SAMA

Fábrica Nacional de Tapices

18 Alfombra, 1935

Tejido de nudo turco o simétrico. Observaciones: Urdimbre: lana. Trama: yute
Nudo: lana. Densidad de tejido: 19 x 18 nudos/dm². 366 x 487 cm
Colección Banco de España

Marcada con las iniciales de la Fábrica Nacional de Tapices («FNT») y la fecha de ejecución («MD 1935»), esta alfombra ha de incluirse dentro de los esfuerzos de renovación del diseño que tuvieron lugar en la histórica manufactura durante el período republicano.

En realidad, su programa decorativo obedece a esquemas de composición ya consagrados en alfombras de los estilos neoclásico, Directorio y, sobre todo, Imperio. De los primeros recoge la estructura tripartita del campo, con gran desarrollo de la parte central; del tercero, el gusto por el juego de formas y la compartimentación geométrica. Esta se hace patente en la tipología formal del rombo inscrito dentro del cuadrado, con profusa decoración en los triángulos generados en las esquinas.

El campo sigue el plano estructurado en torno a un gran medallón central (en este caso de forma romboidal), en enfilada con otros secundarios notablemente menores, casi concebidos como apéndices de aquel. Cada medallón ocupa su recuadro propio y diferenciado, de manera que el campo aparece compartimentado en tres secciones bien diferenciadas: una central cuadrada y dos rectangulares a ambos lados de esta. La primera es la principal y más grande, y hace de marco del medallón romboidal. Este presenta una gran roseta en su núcleo y densas guirnalda de flores a modo de orla. En las esquinas decoran los triángulos resultantes grandes arabescos color rosa, formados por rosetas y roleos de acanto que se recortan sobre un fondo verde veronés. Los otros dos recuadros rectangulares se decoran con

dos cartuchos o casetones simétricos dispuestos a cada lado de los medallones menores. El motivo de estos es una roseta geometrizada; el de los cartuchos, rombos sobre fondo rosa, con decoración de pequeñas rosetas y tallos. Separan y enmarcan cada compartimento barras o molduras planas de color gris muy claro. En fuerte contraste con estas, la cenefa es de un color marrón muy oscuro. Sobre ella se recorta un atípico motivo de tallos con grandes hojas dentadas, zarcillos y flores de largos pétalos, todo él resuelto en grisalla de ocre claro. Bordea todo el perímetro una «piedra» de aguas predominantemente marrones y anaranjadas.

Salvo el adorno de la cenefa, todos los demás responden al repertorio ornamental clásico de las alfombras de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX: roleos de acanto, rosetas, guirnaldas de flores, tallos con hojas de laurel... Sin embargo, en todos ellos —y en especial en la gran roseta central— se observa una tendencia hacia la simplificación o estilización del lenguaje gráfico que coincide con el mismo ejercicio de simplificación

presente en las alfombras del estilo Luis XV modernizado. El mayor grado de originalidad o de heterodoxia con respecto a los precedentes históricos queda plasmado, sin duda, en el motivo decorativo de la cenefa, totalmente desligado de la tradición tanto por su atípica expresión formal como por su novedad desde el punto de vista icónico. Es de hacer notar el detalle de que la punta de las flores desborda el marco de la cenefa e invade la «piedra», creando un raro efecto de tridimensionalidad o relieve.

La alfombra está fabricada en nudo turco con una densidad de tejido fina o entrefina (19×18 nudos/dm²), que habría permitido una mayor matización de colores y formas; sin embargo, la voluntad artística del autor del diseño ha sido tender hacia una figuración plana como forma de modernización del lenguaje ornamental. Teniendo en cuenta que la obra se llevó a los telares en 1935, no es descabellado atribuir su dibujo a Faustino Álvarez o a alguno de los dibujantes que trabajaban con él, como Julián Casado. ANTONIO SAMA



Conjunto de tapices Los meses

Los seis tapices sobre *Los meses* que atesora la colección del Banco de España es expresión perfecta de cómo en la tapicería flamenca de la segunda mitad del siglo XVII vienen a conciliarse el sentimiento de la *vanitas* con la cultura simbólica del Barroco. En la serie diseñada por David Teniers III confluyen, en efecto, la obsesión por el paso del tiempo con la emblemática y la alegoría moral para componer un programa iconográfico basado en la *Iconología* de Cesare Ripa, pero que posiblemente no es ajeno a las doctrinas astrológicas que estaban tan en boga por esa época. Estas, tras el Medioevo, habían cobrado un renovado interés en las cortes humanistas y habían dado lugar a complejos horóscopos alegóricos basados en los signos zodiacales. Posteriormente, en una época tan convulsa en guerras como el siglo XVII, la astrología fue empapándose cada vez más de las reflexiones sobre la naturaleza del género humano y de la preocupación por su buen gobierno. Así surgieron series de tapices como *Los planetas*, según cartones de Anton Sallaert, o *La vida del hombre*, en las que la alegoría se convierte en expresión de contenidos morales y preocupaciones éticas.

El conjunto de *Los meses* hay que situarlo en este contexto crítico y artístico en el que las imágenes, según Ripa, tratan de «las metáforas de los fenómenos exteriores al hombre y de los fenómenos o cualidades esenciales interiores del hombre», así como de «las virtudes y de los vicios o de todo aquello que tenga relación con estos o con aquellas».

La *Iconología* de Ripa —concebida como un verdadero diccionario de alegorías— constituye una fuente fundamental para la composición de estas metáforas tejidas. Su precedente más inmediato es la serie *Alegoría del Tiempo*, encargada hacia 1647 por el archiduque Leopoldo Guillermo de Austria a su pintor de cámara, Jan van den Hoecke. Aquella serie, tejida en Bruselas por Evrard Leyniers III y Gilles van Habbeke, organizaba un amplio programa iconográfico en torno al tiempo, compuesto por los meses, el día,

la noche, los elementos y las estaciones. Sus innovadoras composiciones, que sustituían la tradicional orla por una arquitectura clásica poblada de guirnalda y figuras alegóricas, ejercieron una influencia decisiva sobre la tapicería flamenca posterior. Fue precisamente ese modelo el que David Teniers III tomó como punto de partida para los cartones de la serie tejida por Geraert Peemans, a la que pertenece el conjunto del Banco de España. En varios de los paños figura incluso la firma «D. TENIERS. IVNIOR. INVE. PL.X», con la que el pintor reivindicaba expresamente la autoría de sus modelos.

Aunque parten del precedente de Van den Hoecke, las composiciones de Teniers introducen importantes novedades. Son más luminosas, y el marco arquitectónico se abre para conceder mayor protagonismo al paisaje. Las personificaciones aladas de cada uno de los meses, concebidas para simbolizar el inexorable paso del tiempo según la tradición iconográfica recogida por Cesare Ripa, se mantienen, pero el artista incorpora una innovación decisiva: las escenas de fondo representan los trabajos agrícolas propios de cada estación. Estas escenas costumbristas, concebidas dentro del característico género «Teniers», acabarían alcanzando una enorme difusión tanto en la pintura como en la tapicería de finales del siglo XVII y buena parte del XVIII. De este modo, David Teniers III consigue conciliar la tradición medieval de los mensarios con los nuevos modelos alegóricos desarrollados durante el Barroco, integrando al mismo tiempo el clasicismo internacional con un lenguaje pictórico profundamente flamenco.

La manufactura en que fue tejida la serie se identifica sin dificultad gracias a las marcas presentes en todos los paños: «G. PEEMANS» en cinco de ellos y «GEERAET PEEMANS» en el sexto (*Noviembre* y *Diciembre*). Se trata de Geraert Peemans, tejedor de Bruselas, como testimonian también las dos «B» tejidas en los orillos inferiores de los tapices. En estos paños, Peemans demuestra contar con unos expertos tejedores que supieron traducir al arte de la tapicería,

con exquisita calidad, las delicadas pinturas de Teniers Junior. La abundante presencia de hilos metálicos refuerza el carácter suntuario y representativo de esta serie, concebida para glorificar la estirpe del comitente.

Las investigaciones llevadas a cabo por diferentes especialistas, junto con las singularidades iconográficas de los paños y la documentación conservada en los archivos del Banco de España, permiten reconstruir con bastante seguridad la historia de *Los meses*.

Las fuentes documentales informan de que la serie fue hecha por encargo del duque de Villahermosa. Una carta escrita en 1679 por un marchante de tapices refiere que en el taller de Geraert Peemans se estaba tejiendo «una bella tapicería para el duque de Villahermosa» con los doce meses de Teniers distribuidos en seis paños, precisando además que se trataba de la segunda vez que se fabricaba la serie, pues una primera edición había sido realizada para el duque de Pastrana. La identificación de aquellos tapices con los que hoy conserva el Banco de España queda corroborada no solo por la coincidencia de cartonista y tejedor, sino también por la heráldica que figura en cada uno de los paños. El escudo corresponde a la ciudad de Mons, capital del Henao, cuya liberación en 1678 había contado con la decisiva intervención del duque de Villahermosa. La inscripción latina que rodea el blasón alude precisamente a aquella victoria militar.

Todo ello permite identificar al comitente con Carlos de Aragón de Gurrea y Borja (1634-1692), IX duque de Villahermosa, gobernador de los Países Bajos, virrey de Cataluña y consejero de Estado de Carlos II. El encargo debió de realizarse poco después de su nombramiento como caballero de la Orden del Toisón de Oro, distinción que explica el marcado carácter representativo de la serie.

Las investigaciones realizadas sobre otras colecciones españolas indican, además, que el encargo no debió limitarse a los seis paños de

Los meses. Diversos tapices conservados en otras colecciones, relacionados con el Día, la Noche y otras alegorías, revelan que originalmente formaban parte de un ciclo más amplio inspirado, una vez más, en la *Alegoría del Tiempo* concebida por Jan van den Hoecke. Todo ello confirma que David Teniers III no adaptó únicamente la representación de los meses, sino el programa iconográfico completo creado décadas antes para el archiduque Leopoldo Guillermo.

Tras la muerte del IX duque de Villahermosa sin sucesión, la serie pasó a manos de los duques de Ayerbe y, más tarde, se dispersó. Los seis paños de *Los meses* terminaron integrándose en la colección de la familia Bauer y fueron instalados en el palacio que esta poseía en la madrileña calle de San Bernardo, como testimonian fotografías de la época.

En los primeros años de la década de 1930 comienza el episodio que culminaría con la incorporación de la serie al patrimonio del Banco de España. Como consecuencia de la liquidación de la casa Bauer, la Comisión Liquidadora ofreció al gobernador del Banco una «espléndida colección de tapices flamencos» ejecutados por Geraert Peemans según cartones de Teniers. Tras diversas negociaciones, el Consejo General aprobó su adquisición el 4 de mayo de 1934 por 400 000 pesetas y, pocas semanas más tarde, autorizó el pago y las medidas necesarias para su conservación hasta su instalación en el Salón de Juntas, que entonces se encontraba en proceso de reforma.

La extraordinaria calidad de los paños, unida a su adecuación para el programa decorativo del nuevo Salón de Juntas, justificó una adquisición que ha permitido conservar íntegro uno de los conjuntos más importantes de la tapicería flamenca del siglo XVII. El Banco de España posee hoy, junto con el Castillo de Praga, el único conjunto completo conocido de *Los meses* tejidos por Geraert Peemans a partir de los cartones de David Teniers III. ANTONIO SAMA

Geraert Peemans

(Activo en Bruselas, c. 1660 - c. 1710)

19 Según diseño de David Teniers III Serie Los meses, c. 1679

Lana, seda y tramas metálicas, 80-90 urdimbres/dm

6 tapices. 418 x 476 cm c. u.

Colección Banco de España

El conjunto de tapices sobre *Los meses* que atesora la colección del Banco de España es expresión perfecta de cómo en la tapicería flamenca de la segunda mitad del siglo XVII vienen a conciliarse el sentimiento de la *vanitas* con la cultura simbólica del Barroco. En la serie diseñada por David Teniers III confluyen, en efecto, la obsesión por el paso del tiempo con la emblemática y la alegoría moral para componer un programa iconográfico basado en la *Iconología* de Cesare Ripa, aunque posiblemente no ajeno a las doctrinas astrológicas que gozaban entonces de gran difusión. Estas, tras el Medievo, habían cobrado un renovado interés en las cortes humanistas y dieron lugar a complejos programas alegóricos basados en los signos zodiacales.

Los tapices de *Los meses* hay que situarlos en este contexto cultural, en el que las imágenes, según Ripa, tratan de las virtudes y los vicios, así como de las cualidades esenciales del ser humano. La obra del tratadista italiano, concebida como un verdadero diccionario de alegorías, constituye una fuente fundamental para la composición de estas metáforas tejidas, en las que la alegoría se convierte en expresión de contenidos morales y preocupaciones éticas.

Las composiciones de David Teniers III aportan importantes novedades respecto a los modelos anteriores. Las nuevas escenas son más luminosas y el marco arquitectónico más abierto, dejando mayor espacio al paisaje. Las personificaciones de los meses son similares, todas ellas aladas para significar el inexorable paso del tiempo, según el recurso iconográfico que Cesare Ripa tomara de los textos de Petrarca. Pero la principal innovación es la introducción en los fondos de escenas que representan los trabajos de la tierra asociados a las diferentes estaciones y meses del año. Son escenas costumbristas, concebidas dentro del género «Teniers» —marca de la

casa— que tanto éxito alcanzó en la pintura y la tapicería desde finales del siglo XVII y durante gran parte del XVIII.

De esta manera, David Teniers III consigue conciliar los hábitos de los mensarios medievales con los nuevos modelos iconográficos desarrollados para representar los meses, así como diferentes tradiciones figurativas, desde el clasicismo internacional hasta el lenguaje pictórico específicamente flamenco. La serie del Banco de España fue tejida en los talleres bruselenses de Geraert Peemans, cuya firma aparece en todos los paños. La abundante presencia de hilos metálicos refuerza el carácter suntuario y representativo del conjunto.

Las investigaciones realizadas y la documentación conservada permiten reconstruir con bastante seguridad la historia de la serie. Encargada originalmente por el IX duque de Villahermosa, pasó posteriormente por diversas colecciones nobiliarias hasta ingresar en el patrimonio de la familia Bauer, en cuyo palacio madrileño de la calle de San Bernardo estuvo instalada durante décadas.

En el primer tercio del siglo XX comienza la historia que concluirá con la adquisición de los tapices por parte del Banco de España [págs. 62-63]. En 1934, el Consejo General aprobó la compra de los seis paños y autorizó las medidas necesarias para su conservación «hasta que puedan ser colocados en el Salón de Juntas». La calidad del conjunto y el objetivo declarado de adornar esta estancia, entonces en proceso de reforma, convencieron al Banco para adquirir una serie que había sido ofrecida también a otros coleccionistas. Como había sucedido tradicionalmente con los grandes ciclos textiles, su presencia respondía tanto a fines representativos como a la necesidad de revestir y acondicionar el espacio, contribuyendo asimismo a mejorar sus condiciones acústicas. ANTONIO SAMA



19







Jacques Neilson

(Edimburgo?, 1714 - París, 1788)

**20 Manufacture royale des Gobelins (París),
según diseño de Antoine Coppel
Susana acusada de adulterio. De la serie
El Antiguo Testamento, 1751-1781**

Lana y seda, 80 urdimbres/dm. 400 x 570 cm
Colección Banco de España

En el marco de una monumental arquitectura con columnas colosales y grandes arcadas que dan a un jardín, se despliega una galería de personajes en actitudes gesticulantes. Son los que asisten al juicio contra la casta Susana, según se relata en el texto bíblico de Daniel, 13. En el centro de la composición aparece la bella judía de Babilonia, vestida de inmaculado blanco y con el rostro descubierto, tal y como le han exigido los ancianos que la enjuician. A ella se agarra desesperadamente su hija. Dos de los barbados jueces la señalan en actitud teatral para acusarla de adulterio. En la parte izquierda de la composición, otro anciano se rasga las vestiduras mientras una pareja, situada en un plano más

adelantado, muestra su desolación. El hombre intenta tocar a Susana, pero su compañera lo frena: es Jilquías, el padre de la acusada. En primer plano, una mujer sentada en el suelo empaña sus lágrimas al tiempo que sostiene a su hijo en el regazo. Enfrente de ella, un niño acompañado de un perro tira del vestido de su madre, situada entre el grupo de los maledicentes, y mira con furia a Susana.

El historiado y teatral tapiz es una perfecta representación del estilo pictórico de su autor, Antoine Coppel, y del nuevo concepto de tapicería que comienza a asentarse en Gobelins desde finales del siglo XVII. Miembro de una saga de artistas estrechamente vinculados a la



20

corte francesa, Coypel contribuyó a consagrar en el arte áulico un estilo de transición que, partiendo del clasicismo barroco de Charles Le Brun, evolucionó hacia una expresión más teatral y una plástica más literaria.

Se sabe que Coypel presentó en el Salón parisino el óleo titulado *Susana acusada de adulterio*, hoy conservado en el Museo Nacional del Prado. El éxito de esta pintura y de otras composiciones de asunto bíblico motivó la decisión de fabricar en la Manufactura real de Gobelins una serie compuesta por ocho tapices sobre episodios del Antiguo Testamento. El cartón correspondiente al tapiz se entregó en 1712 con el título de *L'Accusation de la chaste Suzanna*, y la edición principal de la serie comenzó a tejerse en 1711 bajo la dirección del tejedor Jean Jans Fils.

Posteriormente se realizaron varias ediciones. A partir de la tercera, cuando se incorpora Jacques Neilson a la producción de la serie *El Antiguo Testamento*, se introdujo una bordura diferente de la empleada en las dos primeras versiones. Tipológicamente responde al deseo de

imitar el marco dorado y tallado de una pintura, simplificando la decoración respecto a la primera versión. En los ángulos del marco se disponen tallas con la flor de lis, emblema de la monarquía francesa, mientras que en el cartucho central de la bordura superior se repite el mismo motivo. En el de la inferior, una inscripción aclara la identidad de la protagonista del tapiz: «Susanne».

Esta forma de enmarcar el paño, unida al hecho de que inicialmente las pinturas de Antoine Coypel no fueron pensadas como modelos para tapicería, muestran la novedosa idea que se afianza en la manufactura de Gobelins tras la incorporación a su dirección en 1683 de Louvois, *surintendant des Bâtiments du Roi*: el tapiz como «pintura tejida».

En la actualidad se conoce la existencia de varios ejemplares tejidos por Neilson según el diseño de Antoine Coypel. El del Banco de España podría corresponder al paño de la tercera edición, primera de Neilson, tejido entre el 6 de marzo de 1754 y el 4 de junio de 1757. ANTONIO SAMA

Urbanus Leyniers (Bruselas, 1674-1747)

21 Según diseño de Augustin Coppens y Victor Janssens (Bruselas) **La batalla de Cimón. De la serie *Hombres ilustres de Plutarco*, 1729-1745**

Lana y seda, 80-90 urdimbres/dm. 354 x 651 cm
Colección Banco de España

El tapiz hace gala de la épica monumentalidad que caracteriza a los grandes cuadros de batalla tejidos en los talleres de Bruselas durante el siglo XVIII. Representa el fragor de un combate que se identifica con el que tuvo lugar en la desembocadura del río Eurimedonte, entre las tropas de la Liga de Delos encabezadas por Cimón de Atenas y las de los persas. La fuente principal sobre esta batalla es la «Vida de Cimón», según se relata en las *Vidas paralelas* de Plutarco. El biógrafo griego cuenta que Cimón derrotó dos veces en un mismo día a los persas: primero en una batalla naval y, acto seguido, en una terrestre. El tapiz muestra el momento en que los soldados persas comienzan a retroceder ante el empuje de los griegos encabezados por Cimón,

que aparece en el centro de la composición cabalgando un brioso corcel. El combate se sitúa en un paisaje que, en su extremo izquierdo, deja ver una lejana escena de batalla y, más atrás, lo que parece una desembocadura fluvial, muy probablemente una alusión al río Eurimedonte. En el extremo contrario se ha representado una ciudad que podría identificarse con la de Panfilia, ubicada en las cercanías del paraje en que se produjo la batalla.

A modo de bordura, el tapiz lleva un eficaz fingimiento de marco de pintura con forma de bocel, tallado y dorado, muy representativo del concepto de «tapiz-pintura» que acabó por imponerse en el siglo XVIII. En el ángulo inferior derecho del campo puede leerse la

marca «V.LEYNIERS», correspondiente al tejedor Urbanus Leyniers, importante representante de la industria tintorera y tapicera de Bruselas.

El ciclo temático al que pertenece el tapiz de Cimón alcanzó un gran éxito durante la primera mitad del siglo XVIII. La serie comenzó llamándose *Historia griega*, pero posteriormente los documentos se refieren a ella con el nombre de *Hombres célebres de Plutarco* o *Historia de Plutarco*, porque los asuntos que aborda están basados en la obra del escritor griego.

La primera referencia documental a la serie es de 1711 y consiste en el encargo al pintor Victor Honorius Janssens de seis cartones sobre diferentes asuntos de la historia griega. El número de temas fue aumentando progresivamente, y la edición terminada en 1734 comprendía once composiciones distintas.

Victor Honorius Janssens fue un pintor bruselese caracterizado por un marcado y monumental clasicismo. A lo largo de su carrera colaboró

en varias ocasiones con las manufacturas de Bruselas como cartonista o suministrador de modelos pictóricos, tarea en la que fue secundado por Augustin Coppens, acreditado principalmente como pintor de paisajes. El contrato suscrito en 1711 entre los Leyniers, los Reydams y Janssens estipulaba que este debía contar con Coppens para la realización de los paisajes de los cartones, garantía para los tejedores-empresarios de disponer de los fondos arcádicos y paisajísticos característicos de este pintor. La excelencia técnica de estos talleres bruseleses, unida a la calidad artística de los modelos de Janssens y Coppens, fue determinante para el éxito de la serie. En la actualidad se conocen numerosos ejemplares relacionados con ella. Uno paralelo al tapiz del Banco de España se encuentra en The National Museum of Western Art de Tokio, procedente de la colección Matsukata, mientras que otro semejante se conserva en el Designmuseum Danmark de Copenhague. ANTONIO SAMA



Los orígenes de la colección textil

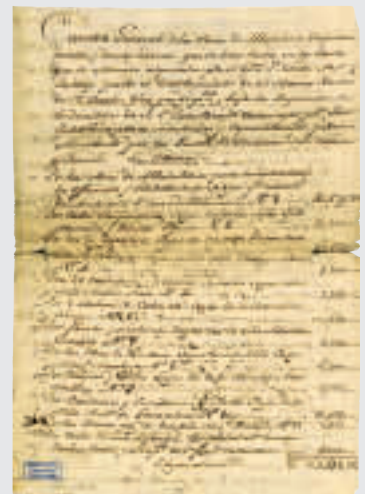
Estos documentos permiten recorrer casi siglo y medio de la historia de las alfombras en el Banco de España. El primero es una factura fechada en 1782 que documenta la adquisición, por parte del Banco Nacional de San Carlos, de una alfombra a la Real Fábrica de Tapices para su sede en el palacio del conde de Sástago, en Madrid. Más allá de registrar una compra, el documento testimonia la temprana importancia concedida a estos textiles como elementos de representación institucional. La elección de la manufactura regia revela la voluntad de dotar a los espacios del Banco del prestigio y el decoro propios de una institución de nueva creación, al tiempo que proporcionaban el confort asociado a este tipo de revestimientos. Ya en el siglo XX, un excepcional dibujo conservado de la Real Fábrica de Tapices documenta el diseño de una de las grandes alfombras de la colección.

Entrado el siglo XX, el *Catálogo de la Exposición de Alfombras Antiguas Españolas*, publicado en 1933 por la Sociedad Española

de Amigos del Arte, refleja un momento decisivo en la recuperación y el estudio de la tradición alfombrera española. Dirigido por José Ferrandis, este volumen se convirtió en una referencia fundamental para el renacimiento de los modelos históricos durante las décadas siguientes. Su influencia alcanzó también al Banco de España: la portada, inspirada en un motivo de «brocados toledanos», sirvió de modelo para el diseño de una de las alfombras de la colección, reinterpretada incluso en su particular gama cromática.

Presentados conjuntamente, estos documentos muestran la continuidad del vínculo entre el Banco de España y la tradición textil española. Desde las primeras adquisiciones realizadas en el siglo XVIII hasta la recuperación de modelos históricos en el siglo XX, las alfombras no solo respondieron a necesidades funcionales, sino que participaron activamente en la construcción de la imagen y la identidad de la institución.

PATRIMONIO Y COLECCIONES BANCO DE ESPAÑA



Cuenta General de las obras, muebles y adornos para el establecimiento del Banco Nacional de San Carlos en la casa del conde de Sástago

31 de octubre de 1783

Documento manuscrito. Cuadernillo de dos hojas. Tinta sobre papel
29,4 x 21 cm (cerrado); 29,4 x 41,7 cm (abierto)

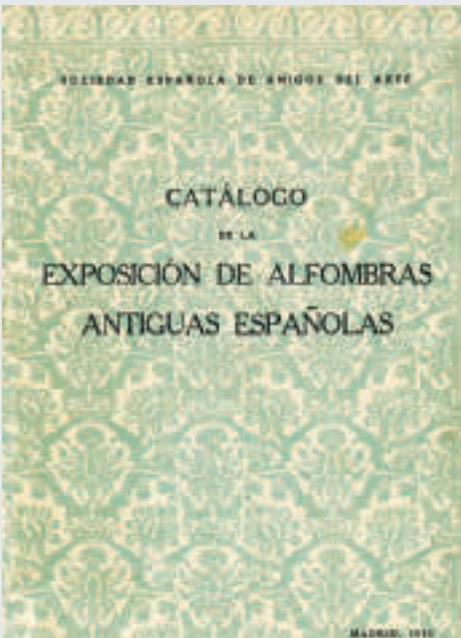
Archivo Histórico del Banco de España. Secretaría, C. 1124



Atribuido a Julio Casilda Crespo
(1912-1981)

Motivo de alfombra inspirado en ejemplares del siglo XIX, segundo tercio del s. XX

Acuarela, gouache, tinta y lápiz azul sobre cartulina
53,3 x 43,1 cm
Real Fábrica de Tapices (552 ALF)



José Ferrandis
(Cocentaina, Alicante, 1900 - Madrid, 1948)

**Catálogo de la Exposición de Alfombras Antiguas Españolas
Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1933**

Colección Bibliográfica del Banco de España

Las alfombras y su función en el espacio

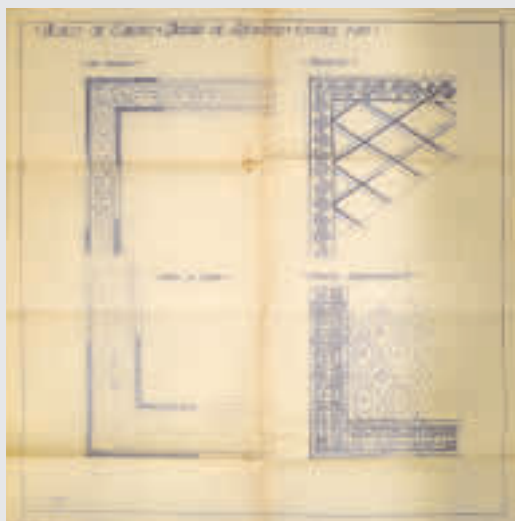
Del croquis al espacio construido, las piezas reunidas en este apartado permiten comprender el papel que las alfombras desempeñaban en la concepción arquitectónica del Banco de España. Los bocetos realizados por José Yárnoz (arquitecto de la ampliación del edificio inaugurada en 1936) para ilustrar el concurso convocado en 1935 para la fabricación del alfombrado desvela hasta qué punto estos textiles formaban parte del diseño integral de las nuevas dependencias. El arquitecto no solo definía su disposición y ornamentación, sino también la calidad de la lana, la gradación de los colores o la ejecución de cada pieza en un único paño, buscando una perfecta integración entre arquitectura, mobiliario y decoración.

Las fotografías realizadas por Antonio de Zárraga con motivo de la inauguración de la ampliación de la sede permiten comprobar cómo aquellas ideas pronto tomaron forma en los distintos espacios del edificio. Más allá de documentar la nueva arquitectura, su mirada registra los interiores en toda su complejidad: resulta evidente que en el punto de vista que aplica a

salones, despachos y salas de juntas el fotógrafo desea que las alfombras ocupen un lugar protagónico. No aparecen como un elemento accesorio, sino como parte de la identidad visual de cada estancia, delimitando ámbitos de representación, ordenando el mobiliario y contribuyendo a la atmósfera de sobria riqueza que caracterizó históricamente al Banco.

Estas imágenes constituyen, además, un testimonio excepcional del uso original de las alfombras antes de las transformaciones posteriores del edificio. En ellas es posible apreciar la diversidad de modelos concebidos para responder a funciones y espacios diferentes, así como la estrecha relación entre los dibujos textiles y la arquitectura que los acogía. Vistas junto al boceto de Yárnoz, revelan el recorrido completo de un proyecto que va del diseño sobre el papel a la vida cotidiana de la institución, confirmando que las alfombras fueron concebidas como un elemento esencial de la imagen y la representación del Banco de España.

PATRIMONIO Y COLECCIONES BANCO DE ESPAÑA



José Yárnoz Larrosa

(Pamplona, 1884 - Madrid, 1966)

***Detalle de alfombras para el despacho del subgobernador 2.º
(antedespacho, sala de espera, reservado y despacho), 1935***

Cianotipo. Escala 1:20. 48 x 47,7 cm

Archivo Histórico del Banco de España.

Administración y Obras, Conservaduría, C. 5



Antonio de Zárraga

(Madrid, 1885 - Ciudad de México, 1957)

Fotografías destinadas al libro *El Banco de España: información gráfica* Madrid, Asociación General de Empleados del Banco de España, 1936

De izquierda a derecha: despacho del Sr. gobernador, antesala de Consejos, despacho del Sr. subgobernador 1.º, sala de espera del Sr. subgobernador 1.º, salón de Consejos, despacho del Sr. subgobernador 2.º, antesala de los Sres. subgobernadores, vista de salón

Gelatina de plata sobre papel baritado. Copias de época. 16,4 x 23 cm
AGUN. Fondo José Yáñez Larrosa

Los tapices que silenciaron el eco: reforma y memoria del Salón de Juntas de Accionistas

El antiguo Salón de Juntas Generales de Accionistas fue uno de los espacios más representativos del edificio original del Banco de España, construido entre 1883 y 1891 por Eduardo de Adaro. Situado en la planta principal, estaba concebido como un ámbito solemne para la reunión anual de los accionistas y reflejaba, mediante su arquitectura y decoración, la imagen de prestigio, estabilidad y solidez de la institución. Su planta alargada, el gran volumen interior, el estrado presidencial y la rica decoración escultórica de Francisco Molinelli configuraban un espacio de fuerte carga simbólica, aunque con importantes problemas funcionales.

La primera gran reforma del salón se planteó en los años treinta, coincidiendo con la fase final de la ampliación del Banco dirigida por José Yáñez Larrosa entre 1928 y 1936. Aunque la ampliación respetó exteriormente el lenguaje arquitectónico de Adaro, introdujo en el interior una imagen más moderna y funcional. Ese nuevo clima arquitectónico influyó en la voluntad de actualizar algunos espacios del edificio primitivo, entre ellos el Salón de Juntas, cuya transformación respondió ante todo a una necesidad técnica: corregir sus graves deficiencias acústicas. La sala, por su altura y profundidad, funcionaba como una verdadera «caja de resonancias», lo que dificultaba el desarrollo de las sesiones.

Desde 1933 el Banco solicitó propuestas a varios arquitectos vinculados a la institución: Luis Menéndez Pidal, Romualdo de Madariaga, José Yáñez Larrosa y Juan de Zavala. Algunas soluciones suponían intervenciones muy ambiciosas y costosas, incluso con la incorporación de espacios contiguos, por lo que fueron descartadas. Las alternativas más viables se centraron en reducir el volumen cúbico del recinto y emplear materiales capaces de absorber la reverberación. En este contexto, la idea de revestir los paramentos con tapices resultó especialmente significativa, pues unía una solución acústica con una nueva estrategia ornamental.

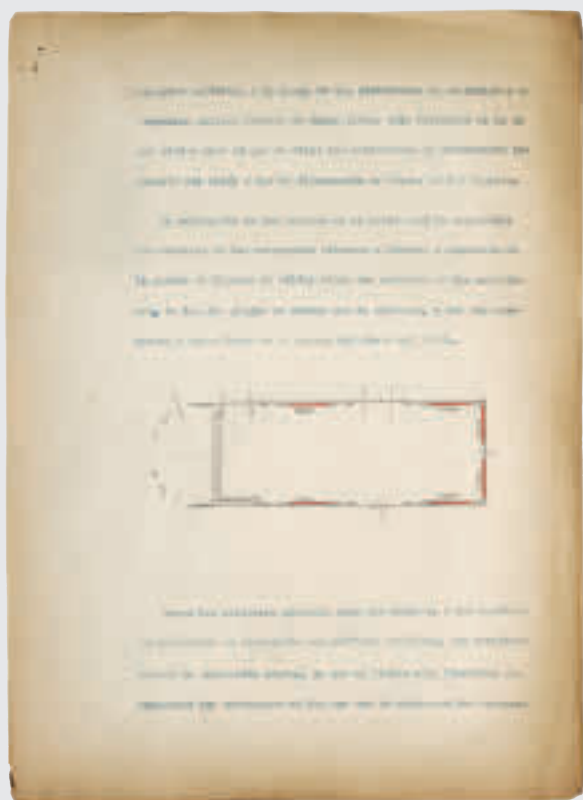
La adquisición en 1934 de seis tapices flamencos de la serie *Los meses*, procedentes de la casa

Bauer y firmados por Geraert Peemans según composiciones de David Teniers III, fue decisiva para definir el nuevo espacio arquitectónico. Su compra, autorizada tras informes favorables sobre su calidad artística y estado de conservación, no fue un simple añadido decorativo: condicionó el proyecto de reforma y otorgó a los tapices un papel central en la reorganización visual y funcional del salón. Por sus dimensiones y materialidad, estas piezas permitían transformar los muros en superficies absorbentes, atenuar el eco y, al mismo tiempo, dotar a la sala de una nueva identidad representativa.

El proyecto finalmente aprobado fue el de Juan de Zavala, presentado en 1934 y modificado en 1935 para integrar adecuadamente los tapices. La intervención redujo la altura del salón mediante una bóveda cilíndrica, que rebajó el techo de 14 a 11,50 metros y disminuyó notablemente el volumen interior. El estrado se cubrió con un casquete semiesférico destinado a proyectar mejor el sonido hacia el fondo de la sala, y el pavimento se renovó con un material de baja sonoridad. La disposición de los tapices fue objeto de especial estudio: su colocación obligó a reorganizar paramentos y pilastras para convertirlos en elementos articuladores del nuevo diseño.

Concluida en 1936, la reforma mejoró la audición y transformó profundamente la percepción del antiguo Salón de Juntas. Los tapices asumieron una doble función: técnica, al contribuir a resolver el problema acústico, y simbólica, al definir una nueva imagen institucional acorde con la modernización del Banco en los años treinta. La operación tuvo, sin embargo, un coste patrimonial importante, ya que supuso la desaparición completamente de la decoración escultórica original de Molinelli. Aun así, la intervención muestra cómo una necesidad funcional acabó redefiniendo la arquitectura, la memoria y el carácter representativo de uno de los espacios más singulares del Banco de España.

ELENA SERRANO GARCÍA



Juan de Zavala Lafora

(Pamplona, 1902 - Madrid, 1970)

Memoria del proyecto de reforma del Salón de Juntas Generales de Accionistas. Dibujo con la disposición de los tapices.

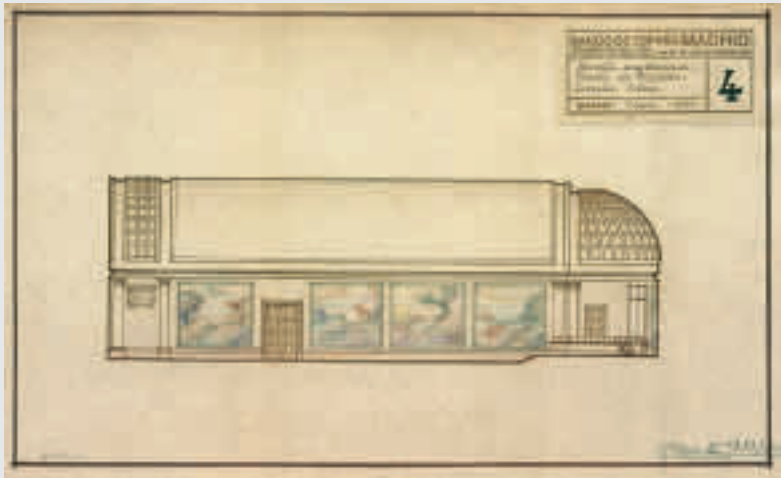
Madrid, diciembre de 1934

Lápiz, tinta negra y roja sobre papel y texto mecanoscrito

33,1 x 24,5 cm

Administración y Obras. Madrid. C. 73

Archivo Histórico del Banco de España



Juan de Zavala Lafora

(Pamplona, 1902 - Madrid, 1970)

**Proyecto de reforma del Salón de Juntas Generales de Accionistas.
Sección longitudinal. Frente de tapices. Madrid, enero de 1935**

Tinta ocre y lápiz de color sobre papel. 31 x 50,5 cm

Colección de Planos de Arquitectura, sig. 81, 11, 4

Archivo Histórico del Banco de España



Antonio de Zárraga

(Madrid, 1885 - Ciudad de México, 1957)

Vista del Salón de Juntas Generales de Accionistas

**Fotografía destinada al libro *El Banco de España: información gráfica*
Madrid, Asociación General de Empleados del Banco de España, 1936**

Gelatina de plata sobre papel baritado. Copia de época. 16,4 x 23 cm

AGUN. Fondo José Yárnoz Larrosa

SALA C Y E

TIEMPOS, RELATOS Y ECONOMÍAS DEL VALOR

**Andreas Maria Fohr
Dora García
Manuel Chavajay
Patricia Esquivias
Mercedes Azpilicueta**

Andreas Maria Fohr
(Friburgo, 1966)

22 *Eingänge/Ausgänge, 2022*

Caja de madera *vintage*, cerámica, 12 Zeitnoten (notas de tiempo)
cosidas en textil, fotografía y texto impreso. 25,5 cm x 16 cm x 8 cm;
22 cm, ø 3 cm; 12 cm x 19 cm; 21,4 cm x 14,3 cm
Colección Banco de España

Eingänge/Ausgänge (Entradas/Salidas) forma parte del proceso de trabajo a largo plazo *Sewing and Naming*, que investiga la costura como material y como actividad conceptual. La obra reflexiona sobre la construcción de valor conectándola con cuestiones sobre economía del tiempo, las denominadas actividades subalternas y el complejo concepto de abstracción. Situada en la intersección entre la práctica artística y el trabajo, explora la forma en que los actos que suelen permanecer invisibles o marginales se vuelven comprensibles como formas de producción de valor y de relación social.

Desde el punto de vista formal, la obra está compuesta por una caja de madera en la que «habitan» cuatro elementos: una fotografía, una «llave» cerámica, un texto impreso y doce pagarés a plazo. La caja es una caja de caudales de principios del siglo XX procedente de un minorista textil de la Selva Negra. Como artefacto histórico, evoca sistemas de contabilidad, circulación, almacenamiento y cambio. Es un depósito y un

umbral, un lugar en el que los valores se registran, acumulan y transforman. Los elementos centrales, doce pagarés a plazo cosidos sobre tela, reflejan la inscripción material del tiempo de trabajo. Concebidos como fragmentos interrelacionados, proponen una reflexión sobre los procesos de entrada y salida, producción y circulación. Sus formas hacen referencia tanto a instrumentos monetarios como a registros de trabajo, con la intención de superponer simbólicamente valor de uso y valor de cambio. Mientras que el dinero representa el trabajo de manera indirecta, los pagarés buscan visibilizar el gasto temporal del que surge el valor.

Este gesto toca una contradicción fundamental identificada por Karl Marx. En el capitalismo, el trabajo concreto debe transformarse en trabajo abstracto para poder establecer relaciones de intercambio. El tiempo se distancia de la experiencia vivida y reaparece como medida equivalente capaz de organizar la producción y el intercambio. La obra plantea así la pregunta

22



de si el rastro del trabajo puede recuperarse plenamente o si todo intento de hacerlo permanece atrapado en los mismos sistemas que busca revelar.

La propia costura se convierte en el lugar donde se articula esta tensión. Cada puntada marca una duración, un gesto y un gasto de energía. La costura reúne tanto la huella material como el registro temporal, oscilando entre la experiencia singular y la equivalencia generalizada.

La fotografía muestra a Eduard von der Heydt (1882-1964) en la cámara acorazada de su banco. Banquero, coleccionista y propietario de Monte Verità, parece observar los pagarés, ocupando una posición ambigua entre guardián y supervisor. La imagen introduce una figura de abstracción financiera en una obra fundamentada en el trabajo material, estableciendo una tensión entre la esfera de la producción y la de la circulación. Al invocar este contexto histórico, la obra se sitúa en una genealogía de intentos de

replantear la relación entre trabajo, comunidad e intercambio más allá de los marcos económicos dominantes.

Las formas cosidas no ilustran el trabajo, sino que operan mediante una lógica de relación, acumulación e inscripción. Su abstracción no es formalista, sino materialista; surge de las condiciones de su elaboración y de las relaciones sociales sedimentadas en ellas. Así, la costura no es ni un gesto ornamental ni un motivo simbólico. Es una práctica material que expresa la relación entre actividad, tiempo y valor. Mediante la repetición y la duración, la obra transforma la costura en un medio para investigar de qué modo las acciones se convierten en hechos sociales y cómo el valor se encarna en formas materiales. Como práctica materialista, estas costuras apuntan hacia formas de relación que exceden la cuantificación, a la vez que permanecen arraigadas en las realidades del trabajo y del tiempo.

ANDREAS MARIA FOHR

Dora García
(Valladolid, 1965)

23 *Manos que dan, manos que reciben (seis tapices para el Salón de Cobradores del Banco de España), 2025*

Lana 100 % virgen y algodón 100 %. *Tufting* manual
Cuatro tapices de 350 x 350 cm; dos tapices de 350 x 140 cm
Encargo a la autora en 2025
Colección Banco de España

La propuesta de seis tapices para ser instalados en el Salón de Cobradores del Banco de España responde, en primer lugar, a la demanda por parte de la institución de mejorar la calidad acústica de dicha sala, cuya función asignada será la de reunión y conferencia, y por tanto precisa evitar contaminaciones sonoras tales como el eco o la reverberación que ocurren por la reflexión del sonido en las superficies arquitectónicas. La función de los seis tapices artesanales elaborados con lana virgen es la de evitar esa reflexión y absorber la contaminación sonora. Los seis tapices instalados tienen buenas propiedades acústicas debido a su tejido (sistema *tufting* manual) y a los materiales utilizados (fibras naturales, lana virgen). La lana virgen es un excelente absorbente acústico gracias a su estructura fibrosa y densa, que atrapa y disipa las ondas sonoras, reduciendo la reverberación

y el ruido de impacto y aéreo. Es además un material naturalmente ignífugo, con lo cual cumple también con todos los requisitos de seguridad de los espacios públicos o semipúblicos.

En cuanto a la iconografía de los tapices, se refiere a la acción de dar y recibir, a las interacciones de la mano y un objeto o a la ausencia de ese objeto, y a la metáfora de la «mano invisible» inspirada por el filósofo Adam Smith, que describe los incentivos que el mercado libre crea para personas que, actuando en interés propio, terminan, sin hacerlo a propósito, produciendo bien común en interés de todos. Por ejemplo, en *The Theory of Moral Sentiments* (1759), Smith discute un ejemplo hipotético en el cual toda la riqueza se concentra en las manos de una sola persona, que despilfarraría esa riqueza y, de ese modo, incluso a su pesar, redistribuye esa riqueza empleando a otros. Más



23

conocido es aún el concepto desarrollado en *The Wealth of Nations* (1776), según el cual cada individuo, al perseguir su propio interés, está guiado por una mano invisible que hace que ese interés contribuya al bienestar y la eficiencia económica general. La interpretación puede hacerse también a la inversa: Bishop Butler considera que la búsqueda del bien común es la mejor manera de conseguir el bien propio.

Otros comentaristas de Smith, como Noam Chomsky o John D. Bishop, argumentan la contradicción de Smith subrayando que los intereses de los que acumulan el capital y la sociedad en un sentido amplio son siempre distintos y a menudo irreconciliables y que, antes al contrario, un mercado no regulado es nefasto para el bien común y, en un segundo momento, para los acumuladores de capital también.

En cualquier caso, la imagen de la mano se asocia al capital y a los movimientos del dinero. Una mano que da y otra que recibe, una

transacción, el valor que cambia de mano, el objeto de deseo —la moneda que se muestra, la mano que se extiende hacia algo que desea, y que se le da—. Pero ¿es posible dar? ¿Es posible dar sin entrar inmediatamente en un círculo de intercambio que convierte el don en una deuda que hay que devolver? Esta pregunta lleva a Jacques Derrida a plantear una paradoja irresoluble: para que el don sea recibido como don, no debe aparecer como tal, ya que su mera aparición como don lo sitúa en el ciclo del reembolso y la deuda.

Es un cuento de Charles Baudelaire, *Dinero falso* (1869), el que guía el análisis de Derrida. En cualquier caso, el valor no se crea en la cosa, sino en la relación social de crédito y deuda entre dos partes. Ninguna forma de dinero posee un valor positivo intrínseco. El valor solo se crea en el acto de dar y recibir, de pedir y conceder. De ahí las formas que aparecen en los tapices diseñados para esta propuesta, líneas trazadas

a mano alzada sobre superficies monocromas, según colores deducidos de los azulejos originales del Salón de Cobradores. Son manos que dan y que reciben, que solicitan y que conceden, que muestran y que intentan alcanzar lo mostrado.

DORA GARCÍA

24 *Dismembered (hand with coin)*, 2021

Libreta de dibujo con 1 dibujo original y páginas en blanco y moneda de plata de ley 925 chapada en oro de 18 quilates. Libreta: 25 x 44,5 x 6,5 cm (abierta); 25 x 35 x 1 cm (cerrada). Moneda: Ø 30 mm x 2 mm
Colección Banco de España

La práctica conceptual de Dora García está atravesada por una constante tensión entre narrativa y realidad, y parte de la ficción como herramienta para evidenciar los límites de nuestra aprehensión de lo real. Marcada por una importante dimensión literaria y performativa, su obra pone en juego dispositivos narrativos que revelan tanto nuestra necesidad de dar sentido como la imposibilidad de colmar esa necesidad

plenamente. En este aspecto, la influencia del pensamiento psicoanalítico de Jacques Lacan en la trayectoria de la artista resulta decisiva: la idea de una falta estructural que constituye al sujeto se traduce en trabajos que activan al espectador, confrontándolo con los mecanismos —siempre parciales— mediante los cuales tratamos de interpretar nuestra experiencia.

Tal es el caso de *Dismembered (hand with coin)*, compuesta por una libreta de dibujo que contiene un único bosquejo de una mano sosteniendo una moneda de plata de ley 925 chapada en oro de 18 quilates. La obra, adquirida por el Banco de España en 2021, se vincula al conjunto de tapices realizados también por la artista para el Salón de Cobradores del Banco, en los que la iconografía de las manos ocupa igualmente un lugar central.

En *Dismembered (hand with coin)* aparece de forma explícita la referencia al concepto lacaniano de «objeto a», entendido como aquello que moviliza el deseo sin llegar nunca a satisfacerlo plenamente. La moneda sostenida por la mano funciona como un símbolo de valor económico, pero también como un elemento que condensa ese desplazamiento continuo del deseo,



actuando como algo que parece colmar una falta o paliar una ansiedad que, sin embargo, no desaparece.

Por otro lado, la representación de la mano aislada, así como el propio título de la pieza, permiten una lectura lacaniana en torno a la noción de cuerpo fragmentado, esto es, la idea de una pérdida constitutiva del sujeto. En *Dismembered (hand with coin)*, el cuerpo aparece incompleto, reducido a una mano atravesada por una falta que no puede ser restituida. La imagen evoca, a su vez, la tradición iconográfica cristiana y las representaciones hagiográficas de los mártires, donde ojos, cabezas u otros miembros aparecen como fragmentos autónomos. En la obra de García, la mano que muestra la moneda hace visible la separación, situando el deseo precisamente en ese intervalo entre el cuerpo seccionado y el objeto que pretende, sin lograrlo, obturar la falta.

La moneda chapada en oro incluida en la pieza tiene grabada la imagen de la diosa mexicana Coyolxauhqui. Según el mito prehispánico,

esta deidad fue descuartizada por su hermano Huitzilopochtli, de modo que su cuerpo fragmentado introduce en la obra una figuración explícita del desmembramiento.

En este sentido, la pieza ya no solo alude a la noción lacaniana de cuerpo fragmentado, sino que se acerca a un registro histórico más concreto, apelando a la memoria colectiva acerca de la violencia ejercida sobre los cuerpos y, en particular, sobre los cuerpos de las mujeres. El desmembramiento deja así de operar exclusivamente como categoría psicoanalítica para inscribirse en una tradición histórico-artística en la que la representación de la violencia contra las mujeres aparece como reflejo de estructuras de dominación y represión machistas. Desde esta perspectiva, la obra invita a una lectura feminista que señala de manera directa al feminicidio. Como ocurre en otras de sus obras, García nos confronta con nuestra propia implicación en los sistemas de deseo, representación y violencia que atraviesan el mundo. CLARA DERRAC

Manuel Chavajay (San Pedro La Laguna, 1982)

25 *Sin título. De la serie K'o q'ij ne t'i'lto' ja juyu' t'aaq, 2019*

Aceite quemado de motor marino y terrestre, acuarela y bordado sobre papel algodón. 159,5 x 106,5 cm
Colección Banco de España

Manuel Chavajay pausa en sus obras momentos de la cotidianidad. Sus series son imágenes continuadas de esos momentos en reposo. Cada elemento de las series que realiza tiene un rol que complementa al que lo antecede o al que le sigue. Cada pieza es un momento plasmado de un día cualquiera; nunca un momento es igual en color, temperatura, composición de elementos en el paisaje, etc. «Hay días en los que las montañas están más cerca, otros que están más lejos —tal vez es la percepción del observador o quizás las montañas están más cerca o más lejos—. Hoy ya no es ayer, la naturaleza cambia, nosotros también cómo la vemos y lo que vemos en ella. El título es una imposición del sistema capitalista occidental», afirma Chavajay. De ahí que los momentos que ilustra no tengan título, son memoria. «Cuando al registro de la memoria en una pieza

se le pone título, la obra se muere con el título. Porque hoy ya no es ayer», dice el artista.

Una obra con un título no podría mostrar ni explicar lo que para los tz'utujil significa que las montañas se acerquen o que se alejen mientras se las observa desde las orillas del lago Atitlán. Esta pieza es una traducción visual de un momento en su memoria. Una intención de ilustrar momentos de la mera contemplación, algunos recuerdos de cuando acompañaba a su padre, uno de los pescadores del lago de Atitlán. ¿Explicar en español un recuerdo suspendido en una imagen que fluye en la consciencia de los maya tz'utujil —o ponerle un título— sería un error de traducción permanente? Es una pregunta que surge cuando Chavajay habla de su obra.

Observar la pieza es adentrarse al momento de una vez... Cuando sopla el aire del sur,



cuando la neblina se dibuja y desdibuja intermitentemente, cuando las nubes lloran, mientras las montañas y los volcanes sienten frío, cuando gritan si hay incendios. «Las montañas están ahí, pero el tiempo de la naturaleza parece afectar la percepción del espacio, aunque el espacio está donde está la naturaleza. Tal vez a la naturaleza no le importa cómo la percibimos los humanos» (Chavajay).

La Luna aparece entre la penumbra, en el inicio o el fin del día. Nunca está terminada su redondez en ninguna pieza de Chavajay: le falta una puntada, un nudo, o le ha de sobrar hilo; visualmente es la posibilidad de lo admisible y de lo viable, una esperanza que no termina nunca de creer en una chance. La redondez inacabada del bordado de la luna está relacionada con el sistema del calendario lunar de 20 días por 13 numerales, un ciclo de 260 días. La luna

bordada que aparece en las obras de Chavajay, grafica un sueño que él visionó, «o quizás al revés» —reflexiona el artista—. Un homenaje a la vivencia de la abuela Luna, que siempre borda y teje el tiempo, que juega con las mareas del mar y del lago de Atitlán.

Observar a la abuela Luna mientras borda el tiempo, mientras el lago juega con la luna llena o la luna nueva, es un momento que Manuel Chavajay recupera con su familia. Junto a su esposa e hijos acuden a recibir con incienso, pétalos y velas a la Luna en sus diferentes fases. En el día *imox* / «día lunar del agua», regalan incienso, pétalos y velas al lago y a la Luna.

El aceite quemado en las piezas de Chavajay recuerda que los impactos humanos sobre la tierra pueden ser diversos, como los colores que adquiere el propio aceite según las horas de su uso. MARÍA JACINTA XÓN RIQUEAC

26 **Fiesta de la trashumancia 2020, 2020**

Lana, seda, tinte y oro con forro de algodón, 9-10 urdimbres/60 hilos/dm de algodón
Confeccionado en la Real Fábrica de Tapices. Colores tintados en la RFT
Maestro tejedor: José Ignacio García. Ayudantes: José Luis Sánchez
y Cristina Hurtado. 112 x 160 x 2 cm
Encargo a la autora en 2020
Colección Banco de España

En el trabajo de Patricia Esquivias todo significa. El tapiz *Fiesta de la trashumancia 2020*, un paño suelto que funciona como elemento conmemorativo, contiene varios relatos. En el campo, o espacio central, se representa a un pastor que guía ovejas por la calle de Alcalá, por donde transcurre la Cañada Real Galiana. En la escena se aprecia también la entrada del rebaño al Patio de Operaciones del Banco de España, cubierto por la gran vidriera *art déco* de la casa Maumejean, cuya iconografía apuesta por las bondades del trabajo, tanto del sector fabril como del agrario, como base de la economía y del progreso moderno. En diálogo con ella aparecen las alusiones a la Fiesta de la trashumancia,

a la tradición agropecuaria y al aún vigente valor social, cultural, medioambiental, ecológico y económico del pastoreo.

Las piezas de Esquivias acumulan, en sus múltiples capas, los rastros de investigaciones del pasado. La artista vuelve a estudiar los modos en que se transmite la ideología a través de las formas culturales y a articular relatos a partir de la amalgama de hechos históricos, episodios anecdóticos e invenciones. El hacer de albañiles, antropólogos, arquitectos, tejedoras o pastores es la base de unas nuevas narraciones que construye afectivamente al hilar retazos de realidad con las leyendas y ritos de la tradición oral.

26



En esta ocasión, Esquivias parte de la alegoría del pastoreo que asoma en uno de los ángulos de la vidriera. Hablamos de la década de 1930, cuando la agricultura ocupaba a una gran parte de la población activa en una España que, precisamente por ello, sufrió de forma menos dura la crisis económica derivada de la Gran Depresión. La artista aprovecha la bordura del tapiz para incluir la leyenda que conmemora el centenario de la publicación de *The Mesta: A Study in Spanish Economic History, 1273-1836* (Harvard University Press, 1920), de Julius Klein, estudio fundamental sobre el Honrado Concejo de la Mesta de Pastores y sobre el impacto de la ganadería en el desarrollo económico ibérico durante las épocas medieval y moderna. Si nadie lo había planteado antes, ¿por qué no hacerle un homenaje?

La trashumancia y el mundo rural, el libro sobre la Mesta y el programa iconográfico de la vidriera de Maumejean conforman algunos de esos pequeños relatos que, junto con todos los significados que se desprenden del tapiz como objeto cultural, enseñan que la historia no es una crónica única, simple y objetiva. El trabajo

de Esquivias se enmarca, precisamente, en una crítica de esa pretendida linealidad del progreso y teje un ejercicio de invención narrativa en el que simultanea varios tiempos. Arranca del pasado para imaginar, desde un planteamiento especulativo, otros mundos posibles.

Patricia Esquivias elige el tapiz como soporte narrativo para formalizar ese homenaje a la trashumancia que comenzó a partir de un detalle de la vidriera del Patio de Operaciones. El boceto, trazado con bolígrafo Bic sobre una servilleta de papel, nos sitúa en el presente de 2024, un año de confinamientos y de fiestas de la trashumancia canceladas, pero en el que las labores del campo no podían aplazarse. El bosquejo es la traza primera y la definitiva a la vez, traducida al cartón que los tejedores de la Real Fábrica de Tapices copian con vellón merino y con hilo de oro, vinculando directamente la tradición lanar con la economía castellana y española. Atraídas por la llamada del pastor de la vidriera, las ovejas —el «oro blanco»— cruzan el Patio de Operaciones. Bajo él, a treinta y cinco metros de profundidad, se custodian las reservas de oro del Banco de España. AGAR LEDO

Carta de la artista Patricia Esquivias a Yolanda Romero, conservadora de la Colección Banco de España. 16 de mayo de 2024. Post scriptum de enero de 2026. Cortesía de la artista



Querida Yolanda:

¿Qué tal? Espero que estés muy bien.

Te escribo porque llevo mucho tiempo pensando en el tapiz que hice para el Banco de España en 2020 y, aunque un día ya hablamos de que el tamaño no es el más acertado, hay algo más.

Ahora que se ha inaugurado la exposición de James Lee Byars, me regresan aquellos días en que nos encontramos varias veces para hablar de la producción y luego para visitar la Real Fábrica de Tapices, donde tejieron la pieza. En una de esas ocasiones, íbamos andando y me hiciste una broma sobre la bola dorada del Banco de España, diciéndome que era una obra de James Lee Byars, y yo inmediatamente dije una de mis respuestas habituales: ¡Nooo, ¿de verdad?! Me encanta recordar esa metida de pata.

El caso es que hace poco leí La forja, de Arturo Barea y en el capítulo V, “El testamento”, hay una escena muy James Lee Byars. El capítulo trata sobre la herencia que reciben los familiares del muerto rico. Tras ese golpe de fortuna, Arturo regala a Manuel su vieja cama y Manuel insiste en que vaya a visitar su casa para ver cómo ha quedado allí instalada. Vive en “una chabola de madera” donde “tiene una alcoba de paredes de tablas con las rendijas tapadas con papel pegado con engrudo” y el piso de tierra que “ha ido cubriendo de baldosines de los escombros y es un mosaico de todos los colores”. La cama ha supuesto un enorme cambio en su vida y, en agradecimiento, le regala a Arturo una moneda de oro de diez pesetas de cuando era niño, un centén. De vuelta a casa, Arturo va pensando:

“Me gustaría coger un martillo y machacar el centén para ver si es verdad que se puede hacer una hoja de muchos

metros con cinco gramos de oro a fuerza de darle martillazos. Luego pegaría la hoja de oro en la pared y tendría una pared de oro en la buhardilla.”

Esa fantasía me hizo recordar la mía, de meter a las ovejas de la fiesta de la trashumancia que pasan por la calle de Alcalá al patio de operaciones del Banco de España, donde se habrían encontrado con el pastor y la oveja representados hace cien años en la vidriera de Maumejean. Como por la pandemia no hubo fiesta de la trashumancia, todo se quedó en la fantasía bocetada en el tapiz, pero lo que ahora no puedo entender es por qué le puse mascarilla al pastor. Ese pastor no debería llevar mascarilla y ahora mi fantasía es que las polillas, que en casa atacan mis suéteres y tapices año tras año, algún día ataquen el tapiz del banco, que se coman justamente la línea que forma la mascarilla, y que entonces al restaurarlo, se modifique el dibujo para que el pastor luzca su nariz y boca, como en la imagen adjunta.

Muchas gracias. Abrazo, Patricia

P.S.

Enero de 2026

El año pasado Rocío Gracia me pidió para la exposición de Goya en Bruselas, el vídeo Generalísimo/Castellana y el tapiz que lo acompaña, Cuadro del Mar. Cuando en Bruselas examinaron el tapiz justo antes de colgarlo, encontraron huevos de polilla. Me dio una tristeza enorme que no pudiese formar parte de esa exposición, pero ahora, ya pasado el disgusto, veo más cercana la posibilidad de mi pastor sin mascarilla.



10 pesetas de Alfonso XII.
Madrid, 1878. Oro. 3,2 g;
Ø 19 mm. Archivo Histórico
del Banco de España,
Colección de Monedas

Julius Klein

(Nueva York, 1886 - Washington, 1957)

***La Mesta. Estudio de la historia económica española, 1273-1836*
Madrid, Revista de Occidente, 1936**

Colección Bibliográfica del Banco de España

Cuando Julius Klein publicó *The Mesta: A Study in Spanish Economic History, 1273-1836* en 1920, el trabajo sistemático en los archivos aún no era una práctica consolidada en la historia económica española. En ese sentido, su obra supuso una aportación importante, sobre todo por el uso sistemático de documentación histórica para estudiar una institución que hasta entonces se conocía de una forma bastante desigual. El libro ofrecía, además, una mirada de conjunto sobre varios siglos de vida económica, jurídica y territorial, y permitía observar la Mesta no como un episodio aislado, sino como una pieza integrada en la organización de la Castilla medieval y moderna.

Más de un siglo después, la obra sigue siendo una referencia para entender la trashumancia y el papel del Honrado Concejo de la Mesta en la economía castellana. La traducción al castellano, publicada en 1936 con el título *La Mesta*.

Estudio de la historia económica española, 1273-1836, ayudó a que la obra se difundiera más en el ámbito académico español, aunque en algunos casos dio lugar a interpretaciones distintas o incluso críticas. El ejemplar expuesto corresponde precisamente a esa edición española de 1936, publicada en un momento de creciente interés por la historia económica y por el estudio de las instituciones que habían contribuido a configurar el territorio y la actividad productiva de España.

El Honrado Concejo de la Mesta, creado en el siglo XIII, aparece en su estudio como una institución ligada al desarrollo de la ganadería trashumante. Klein analiza la organización de los rebaños, los privilegios de la monarquía, la legislación y la red de cañadas, cordeles y veredas que hacía posible el movimiento estacional del ganado entre los pastos de verano y los de invierno.



Pero la trashumancia no se limita a la actividad ganadera. Durante siglos funcionó como un sistema económico más amplio que conectaba territorios, recursos y mercados. Los caminos del ganado facilitaron también el movimiento de personas y mercancías, e incluso de información, por amplias zonas de la Península. La Mesta articuló intereses de la Corona, de los grandes propietarios de ganado y de las comunidades locales, aunque esta articulación no siempre fue estable y en muchos casos generó conflictos.

La lana tuvo un papel central en todo este sistema. Entre la Edad Media y la Edad Moderna fue uno de los principales productos de exportación de Castilla y generó redes comerciales que conectaban la Península con distintos mercados europeos. El recorrido de la lana, desde los rebaños trashumantes hasta los centros de producción y los puertos de exportación, permite ver la relación entre economía, territorio y legislación.

Editada por *Revista de Occidente*, la obra de Klein apareció en un momento de debate sobre las causas del desarrollo económico español. Desde el siglo XVIII, la Mesta había sido interpretada de formas muy diferentes: algunos autores la veían como un freno al desarrollo agrícola, mientras que otros destacaban su papel en

la economía lanera. Con su trabajo, Klein estableció una base documental más sólida para este debate. Aunque sus conclusiones han sido revisadas por investigaciones posteriores, el valor de su aportación reside en haber planteado preguntas duraderas sobre la relación entre instituciones, recursos naturales y crecimiento económico.

Más de cien años después, la obra de Klein sigue siendo una referencia para el estudio de la historia económica, el territorio y las instituciones en España. Su interés reside en la cantidad de información que reúne, pero también en su capacidad para mostrar cómo la explotación de los recursos naturales, la organización política y la configuración del territorio se condicionaron mutuamente a lo largo de los siglos.

Integrado en el Fondo de Especial Valor, este ejemplar de *La Mesta* forma parte del conjunto de obras que la Biblioteca del Banco de España conserva como patrimonio bibliográfico y que ofrece para el estudio y la investigación. Su valor radica en su interés como pieza histórica y en su utilidad para el estudio de la historia económica española, en particular de la trashumancia y de la Mesta, así como de la recepción en España de una obra de referencia de la historiografía económica internacional. PATRICIO CERRO DE LA FUENTE

Mercedes Azpilicueta (La Plata, 1981)

27 *The Captive: Here's a Heart for Every Fate*, 2019

Jacquard (lana y algodón). 157 x 300 cm. Base: 48 x 4,50 x 1,47 cm
Colección Banco de España

Esta pieza, realizada en el TextielLab del TextielMuseum de Tilburg, está compuesta por un tapiz de grandes dimensiones confeccionado en tejido Jacquard de algodón y lana sobre una estructura de madera. *The Captive* evoca así la escenografía teatral y cuenta con dimensiones y elementos propios de un cuadro historicista. La artista teje en el tapiz una extensa constelación de referencias a la literatura, la historia, la mitología, la cultura popular y el arte. Todos estos recursos se combinan para cuestionar y subvertir los estereotipos arraigados en la construcción de la identidad nacional argentina.

La práctica artística de Azpilicueta, marcada por el sincretismo y la reinterpretación de

estilos e iconos de la historia del arte, suele explorar figuras y trayectorias disidentes para narrar historias alternativas. En este caso, la artista propone una relectura del mito de Lucía Miranda —una mujer europea capturada por la población indígena argentina en el siglo XVI—, cuyo relato contribuyó a forjar el arquetipo de la mujer blanca cautiva, influyendo significativamente en la tradición literaria y cultural del país, especialmente a partir del siglo XIX. La figura de la cautiva adquirió así un estatus emblemático como símbolo de la propia identidad nacional, representando de manera metafórica «el cuerpo de la patria». Azpilicueta juega con las imágenes para complicar la leyenda y

advertirnos de que nuestra percepción de la historia es siempre una construcción, recordándonos la imposibilidad de una verdad única. Al mismo tiempo, la artista se propone rescatar y dar voz a otras figuras marginadas, como la de Eduarda Mansilla, una de las primeras novelistas argentinas, relegada a un segundo plano por el discurso histórico hegemónico.

El tapiz se convierte en un lienzo donde convergen múltiples figuras y referencias históricas. Abundan las referencias a la pintura de usos y costumbres del Virreinato del Río de la Plata y a la pintura naturalista del siglo XIX. Aparecen fragmentos del lienzo alegórico *La cautiva*, de Juan Manuel Blanes, representación romántica del mito de Lucía Miranda, así como imágenes extraídas de *La vuelta del malón*, de Ángel Della Valle, otra obra vinculada a la misma leyenda. A esta iconografía se suman animales y tipos mitológicos como el Ao Ao, personaje legendario de la cosmogonía guaraní.

Azpilicueta se vale de estos recursos estilísticos para elaborar una pieza de estética abigarrada que evoca la complejidad del arte barroco y fusiona elementos de la Europa colonial con formas posmodernas. Este enfoque, que ella denomina transhistórico, refleja una concepción

fluida y dinámica de la historia. Inspirada en el realismo mágico latinoamericano, presenta una escena donde los límites entre lo humano y lo no humano, lo real y lo mítico, se desdibujan. Las imágenes que componen *The Captive: Here's a Heart for Every Fate* se fragmentan y combinan, cuestionando las dicotomías de género, raza y especie. A través de esta yuxtaposición, Azpilicueta no solo reconstruye y desdobra el relato de la cautiva blanca, sino que también imagina un espacio de resistencia y subversión donde conviven identidades disidentes y fluidas.

El título mismo de la obra, *The Captive: Here's a Heart for Every Fate* (*La cautiva: hay un corazón para cada destino*), sugiere una multiplicidad de destinos y posibilidades, una invitación a explorar las contradicciones inherentes a la experiencia humana. Al evocar el mito de Lucía Miranda y las múltiples interpretaciones que ha generado a lo largo del tiempo, Azpilicueta abre un espacio para la reflexión crítica sobre la construcción de la identidad nacional y las narrativas coloniales que la sustentan. La reconfiguración de la cultura visual que la obra propone trasciende su contexto histórico y geográfico para plantear preguntas sobre la memoria, la identidad y la resistencia. CLARA DERRAC



Con Anni Albers

Carles Guerra

1

En 1973, el cineasta y activista político Pere Portabella filmó la fabricación de un gran tapiz concebido por Joan Miró. Josep Royo —por entonces un joven artista procedente de la Fábrica de tapices Casa Aymat de Sant Cugat— dirigía aquella ambiciosa empresa financiada por Aimé Maeght. El film de Portabella tenía por objetivo documentar el trabajo que Royo y sus colaboradoras realizaban en el interior de una antigua fábrica situada en el puerto de Tarragona. El tapiz gigantesco que terminaría colgado en el vestíbulo del World Trade Center de Nueva York sería la primera gran producción de la Farinera. Así se conocía aquel taller preparado para dar respuesta a los encargos que recibía un Miró octogenario. A lo largo de aquella década, allí mismo se realizaron una serie de tapices de una escala insólita. Al del World Trade Center (1973) le siguió otro gran tapiz para la National Gallery of Art de Washington (1977) y varios más como el de la Fundació Joan Miró (1979), la Fundación “la Caixa” (1980) y la Fondation Maeght (1980).

La escala, las dimensiones y el peso de estas obras requerían un telar de doble cilindro. Gracias a un diseño específico, el tapiz podía ser trabajado por las dos caras, a la vez que estaba preparado para soportar una urdimbre cuya tensión ejercía una fuerza fuera de lo común. La cámara de Portabella fue testimonio de una atmósfera febril ya que el tapiz que medía seis por once metros y pesó cerca de cuatro toneladas iba a ser expuesto, antes de viajar a Nueva York, en la muestra que el Grand Palais de París dedicó a Miró en 1974. El film de Portabella dio prioridad a la representación del trabajo que implicaba la fabricación de un objeto textil de características inusuales. Para hacerlo posible, Royo desarrolló una versión de telar que permitía tejer como nunca antes se había hecho. Eso fue lo que atrajo la atención de Portabella. En el film resultante, a Royo se le presenta como «una personalidad técnica» ajena al autor. Miró no comparece en ningún momento.

Mientras filmó en la Farinera, Portabella tal vez tenía en mente la analogía que Dziga Vertov estableció entre la manufactura textil y el cine. Es posible que las imágenes de *El hombre de la cámara* (1929) de Vertov tuvieran un lugar privilegiado en el inconsciente político de Portabella. En el manifiesto filmico de la vanguardia soviética la hilatura sobresale como la más icónica de todas las imágenes; la que tiene la capacidad de jerarquizar una sociedad moderna e industrializada. Como señaló Annette Michelson, «la alternancia rápida y palpitante de la imagen de las bobinas girando sobre sí mismas en la fábrica de algodón, con la imagen del hombre de la cámara inmerso en la filmación de la central hidroeléctrica y las minas que aportan la energía

para las hilaturas de la fábrica...», todo ello configuraba una inmensa y reveladora estructura que irradiaba una potencia centripeta.

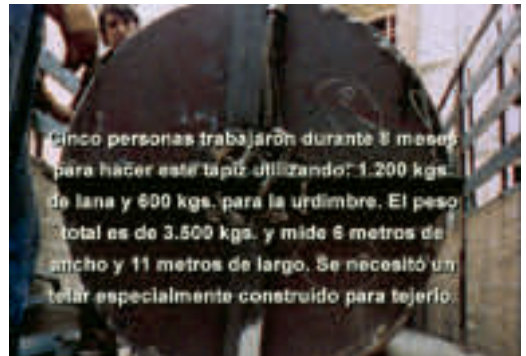
Pero esa analogía perdió toda su vigencia en la década de 1970, una época en la que las técnicas del textil intentaban abrirse paso en el arte contemporáneo.

Aquella resultó ser la década que inició una desindustrialización acelerada. Para entonces, el tapiz y todas las variantes de arte textil ya se habían liberado de sus vínculos con las prácticas artesanales. Al contrario de lo que podría parecer, la recuperación de las artes textiles coincide con la emergencia de un nuevo modelo productivo. En una sociedad posindustrial, el trabajo textil se define en relación con las tareas que implican la programación computacional. Entonces «las imágenes urdidas —como ha dicho Ida Soulard— son imágenes programadas».

2

En 1965, la publicación del libro más citado de Anni Albers, *On Weaving*, marcó el fin de su trayectoria como tejedora. Se diría que, en el mismo instante en que comprendió la historicidad específica de las prácticas textiles, abandonó un quehacer que había mantenido desde los años de la Bauhaus. Sus estudios sobre el legado textil de las culturas mesoamericanas le depararon una noción totalmente distinta del progreso técnico. Lejos de considerar una incesante evolución del telar y legitimar su industrialización como la forma más evolucionada, Albers miraba hacia atrás, hacia aquellas prácticas textiles que se inscribían en los espacios propios de la comunidad. El retorno al cuerpo como eje del telar y punto de apoyo marcaría una idea de progreso inversa, algo que ella identificó en las culturas más antiguas de Perú. Su concepción no lineal de la historia la llevó a destacar momentos técnicos y estéticos que emergen a través de las épocas —tal como hace a lo largo de su libro—. Así es como ciertas formas del pasado se convierten en las formas más efectivas y representativas del futuro.

Sin embargo, el impacto de Anni Albers en las prácticas textiles de los años 1970 tuvo una traducción pictórica que poco o nada tenía que ver con su análisis histórico. En su lugar, las prácticas textiles de aquella década se sumaron al proyecto de restitución feminista que Griselda Pollock rubricó en 1999 con su libro *Differencing the Canon*. Si bien su texto lanzaba una enmienda a las lógicas con las que la historia del arte continuaba sosteniendo ideas recibidas y reforzaba estructuras míticas, el análisis de Albers ya se había adelantado a esa crítica necesaria y urgente de los modelos de escritura histórica. Pollock tuvo un papel crucial al detectar que ciertas «prácticas culturales a menudo son degradadas porque se las identifica erróneamente con lo doméstico, lo decorativo, lo funcional, lo asociado con las habilidades, es decir, con todo aquello que la lógica patriarcal caracteriza de manera negativa como esencialmente femenino». Esa referencia impactaba de lleno en la forma de valorar las obras de muchas artistas como Aurèlia Muñoz, Maria Assumpció Raventós, Teresa Lanceta, Maria Teresa Codina, María Cueto o Marga Ximénez, por mencionar solo algunas.



Pere Portabella, *Miró tapís* (1974). Films 59
 Cortesía del archivo Pere Portabella

Todas ellas formaban parte del «renacimiento de este importante medio de expresión», tal como se dijo en un número monográfico de la revista *Batik* dedicado al tapiz y aparecido en 1983. Una década después, la publicación del libro de Griselda Pollock revelaba por qué las obras de aquellas mujeres fueron desatendidas. Su argumento no solo representó un diagnóstico acerca de los efectos perversos de la historia del arte. Señalaba una verdad que tenía su exponente más crudo en el ámbito de las prácticas textiles. Solo hay que ver el olvido al que también fueron sometidas figuras masculinas como Josep Grau-Garriga y Josep Royo. Ambos se formaron en la Fábrica de tapices Casa Aymat de Sant Cugat del Vallés, donde se forjó la Escuela Catalana del Tapiz. Sus aportaciones en el ámbito de la creación textil contemporánea han sufrido el mismo trato que el de muchas mujeres artistas. Una prueba más de que las prácticas textiles están sometidas a una feminización de carácter estructural.

3

Podemos tomar de ejemplo lo que ocurrió con la obra de Josep Grau-Garriga, considerado desde los años 1960 un referente internacional de la vía más experimental asociada al tapiz de creación. Pero fue a partir de 1970 cuando sus procedimientos y técnicas textiles dieron un vuelco. De repente, su obra incorporó un abanico de objetivos artísticos, pedagógicos, comunitarios y sociales. Esto hizo que la confección de piezas autónomas diera paso a la práctica de los llamados *environaments*, cuya puesta en escena implicaba a un gran número de actores. El término *environnement* se refería a una práctica situada en entornos naturales o históricos, propios del mundo del arte o, a veces, completamente ajenos a este. A menudo eran de carácter efímero, por lo que estaban sujetos a un proceso de desmontaje y destrucción.

Los realizados con fibras textiles podían llegar a confundirse con tapices de grandes dimensiones o esculturas blandas, instalaciones que conseguían transformar la arquitectura del lugar en un telar de dimensiones pantagruélicas.

Así es como los *environaments* se convirtieron en ejemplos de una acción comunitaria. No aspiraban a intervenir únicamente en el entorno físico o el paisaje circundante, sino en los relatos que sostenían la identidad de aquellos lugares. La intensidad dialógica que los rodeaba —tanto en el momento de su fabricación como durante su recepción— los convirtió en objetos de una categoría artística inhabitual. Estaban contruidos a partes iguales de materiales y conversaciones. Ahí aparecía el ingrediente más radical del paradigma textil, su capacidad de asumir prácticas heterogéneas, en los márgenes de la cadena de valor y, no obstante, formar con todo ello una práctica que trasciende la fabricación de objetos textiles.

En una conversación reciente entre Nuria Enguita, Laura Vallés Vilchez y Teresa Lanceta publicada en el catálogo de una de sus últimas exposiciones retrospectivas, las comisarias le recuerdan a la artista su inclinación por técnicas primitivas. Siguiendo el pensamiento de Anni Albers, la pregunta se extiende a una noción de progreso infrecuente

«que conecta diferentes épocas históricas y formas de vida en un único eje espacio-temporal». Sin embargo, Lanceta responde que sus motivaciones para adscribirse a las prácticas textiles eran unas muy concretas. Ella lo resume diciendo que «era algo colectivo y popular». En cierto modo, es como si Teresa Lanceta y Josep Grau-Garriga, cada uno desde prácticas diametralmente opuestas, restituyeran el proyecto de Albers, aquel que buscaba un nuevo anclaje de las formas de tejer al margen de las técnicas industriales.

EL PLANO FLEXIBLE.
La colección de textiles
del Banco de España

BANCO DE ESPAÑA

Gobernador

José Luis Escrivá

Subgobernadora

M.ª de la Soledad Núñez

**Director General de Relaciones
Institucionales, Transparencia
y Conducta**

Alberto Ríos

**Directora General Adjunta de Relaciones
Institucionales**

Inés Calderón

Conservadora

Yolanda Romero

EXPOSICIÓN

Organiza

Banco de España

Comisaría

Yolanda Romero

Asesoramiento científico

Antonio Sama

Coordinación exposición

Carolina Martínez

Coordinación general

División de Patrimonio y Colecciones

Gonzalo Doval

Alicia Gómez

Víctor de las Heras

Carolina Martínez

Pablo Romero

Alejandra Solano

Dolores Vera

Diseño museográfico

María Freire

Diseño gráfico

This Side Up

Montaje

TTI, Feltro y Hasenkamps

RFT

Transporte

Inte Art

CATÁLOGO

Textos generales

Yolanda Romero Gómez

Antonio Sama

Carles Guerra

Comentarios de las obras

Agar Ledo

Alejandro Simón

Andreas Maria Fohr

Antonio Sama

Beatriz Martínez

Bibiana Obler

Carlos Martín

Clara Derrac

Dora García

Elena Serrano García

Isabel Tejeda Martín

María Jacinta Xón Riquiac

Natalia Poncela López

Patricio Cerro de la Fuente

Yolanda Romero

Coordinación

Carolina Martínez

Traducciones

Art in Translation

Correcciones y edición de textos

Irene Fernández

Diseño

This Side Up

Impresión y fotomecánica

Izquierdo

Fotografías

Todas las fotografías son de

© Fernando Maquieira, salvo:

Pág. 19: © Fotogasull

Págs. 21, 23: Archivo Fotográfico MNCARS

© Isabel Oliver

Págs. 29, 31: © Yto Barrada, cortesía Yto Barrada

Pág. 37: © Javier Campano

Pág. 58: © Fundación Real Fábrica de Tapices

Págs. 60, 63: © Antonio Zárraga. AGUN.

Fondo José Yáñez Larrosa

Pág. 81: © Archivo Pere Portabella

Los textos de esta publicación están
reproducidos bajo una licencia

BY-NC_ND 4.0 International:

Attribution-NonCommercial-NoDerivatives

4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

ISBN: 978-84-09-89273-0

DL: M-18241-2026

El Banco de España desea expresar su agradecimiento a todas las personas e instituciones que han contribuido a la investigación, desarrollo y realización de esta exposición.

De manera especial, queremos reconocer la labor de Antonio Sama por su dedicación al estudio y documentación de la colección histórica de textiles del Banco de España.

Agradecemos asimismo la colaboración de las personas e instituciones que han participado en el proyecto, así como la de los investigadores y autores de los textos que acompañan esta publicación.

Nuestro agradecimiento se extiende igualmente a coleccionistas, artistas, archivos e instituciones que han prestado obras y materiales para la exposición: Archivo Universidad de Navarra, Institute 4 Labor Generosity Workers & Uniforms, Pace Gallery, Real Fábrica de Tapices, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Archivo Pere Portabella, Xavier Rossell, Carole Frances Lung, Yto Barrada y Jordi Vidal Amorós.

Por último, queremos reconocer la dedicación de los distintos servicios y equipos del Banco de España que han participado en los trabajos preparatorios, la coordinación y el montaje de esta exposición, haciendo posible la culminación de este proyecto.

