

Granda después de Granda. Fulgor y ocaso modernos en los Talleres de Arte (1951-1966)

Eduardo Delgado Orusco

Universidad de Zaragoza

edelgado@unizar.es / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3091-7795>

Resumen: Los Talleres de Arte fundados por el sacerdote Félix Granda en 1913, constituyen una de las referencias del arte litúrgico y religioso en España desde hace más de un siglo. Sin embargo, la historia de esta empresa ha sido estudiada en profundidad solo hasta el fallecimiento de su fundador, acaecido en 1954, faltando una aproximación documentada a su desarrollo en los años posteriores. El período inmediato a la desaparición de Félix Granda resulta particularmente interesante, pues significa el desembarco en Talleres de Arte de un grupo de jóvenes, en su mayoría vinculados al Opus Dei, lo que generó un momento de particular brillantez técnica y plástica, coincidiendo con un renacimiento del diseño en nuestro país. La aplicación de la reforma litúrgica del Concilio Vaticano II condujo, entre otros motivos, a una paradójica corrección en los criterios de Talleres de Arte, que acabó con aquel destello de modernidad aplicada al arte sacro de calidad.

Palabras clave: Arte sacro; Félix Granda; Talleres de Arte; Talleres de Arte Granda; diseño industrial.

Granda after Granda. Modern glow and sunset in the Talleres de Arte (1951-1966)

Abstract: The Talleres de Arte founded by the priest Félix Granda in 1913 have been one of the references of liturgical and religious art in Spain for more than a century. However, the history of this company has been studied in depth only until the death of its founder in 1954, lacking a documented approximation to its development in the following years. The period immediately following the disappearance of Félix Granda is particularly interesting because it signifies the arrival in Talleres de Arte of a group of young people mostly linked to Opus Dei, which generated a moment of particular technical and plastic brilliance coinciding with a renaissance of design in our country. The application of the liturgical reform of the Second Vatican Council paradoxically led, among other reasons, to a correction in the criteria of Talleres de Arte that put an end to that flash of modernity applied to quality sacred art.

Keywords: Sacred art; Félix Granda; Talleres de Arte; Talleres de Arte Granda; industrial design.

Cómo citar este artículo / Citation: Delgado Orusco, Eduardo. 2025. «Granda después de Granda. Fulgor y ocaso modernos en los Talleres de Arte (1951-1966)». *Hispania Sacra* 77, 155: 1109. <https://doi.org/10.3989/hs.2025.1109>.

Recibido: 18-10-2023. Aceptado: 12-04-2024. Publicado: 30-03-2026.

A mediados del siglo pasado se dio en España una eclosión de la disciplina del diseño, vinculada a una serie de circunstancias. Relativamente superada la etapa de la autarquía —consecuencia del aislamiento político de la posguerra—, podrían mencionarse los primeros intercambios artísticos efectivos con el extranjero, a través de becas, viajes, exposiciones y premios. Destacaría, en este sentido, la relación de las jóvenes generaciones tituladas tras la Guerra Civil con Italia,¹ país en el que, por motivos análogos al caso español, el diseño tuvo un especial desarrollo. También contribuyó a esta germinación la fundación del Museo de Arte Contemporáneo y la puesta al frente del mismo del arquitecto José Luis Fernández del Amo.² Finalmente, un acontecimiento clave en este proceso fue el concurso de diseño promovido en los primeros meses de 1956 por Carlos de Miguel en su labor al frente de la *Revista Nacional de Arquitectura* (RNA), uno de cuyos frutos fue la fundación, en 1957, de la Sociedad de Estudios de Diseño Industrial (SEDI) en Madrid, y la idea de poner en marcha el Instituto de Diseño Industrial en Barcelona (IDIB).

En el ámbito del llamado arte sacro, cabe apuntar la fundación, en 1955, del Movimiento de Arte Sacro (MAS) por parte del dominico José Manuel Aguilar, al que Javier Carvajal consideraba «auténtico promotor del diseño industrial, de la renovación del arte sacro en España, auténtico adelantado de las Constituciones de Sagrada Liturgia del Concilio Vaticano II» (Carvajal Ferrer 1998, 82), y que impulsó una corriente de renovación animada por el ejemplo del también dominico Marie-Alain Couturier³ desde Francia.

En la década anterior, la precaria situación económica y la consecuente dificultad para las importaciones derivada de la autarquía había creado un tejido profesional —a medio camino entre lo artesanal y lo semiindustrial—, capaz de acometer el diseño y la fabricación de mobiliario y otras piezas necesarias para la vida cotidiana, si bien todo ello sometido a un estilo, entre lo castizo y lo tradicional, que caracterizó la posguerra española.

Además, el carácter declaradamente confesional del régimen del general Franco serviría en nuestro país de soporte a cualquier iniciativa de apoyo al patrimonio eclesiástico,⁴ cuyo maltrato había sido uno de los factores detonantes del levantamiento militar de 1936. Buena prueba de este compromiso es la siguiente alocución:

En la administración de la victoria por nuestro régimen no ha quedado la Iglesia desamparada. Yo puedo citar unas cifras elocuentes que dicen más de lo que yo pudiera expresar... Con la ayuda del Estado han sido construidos de nueva planta, reconstruidos o notablemente ampliados, hasta 66 seminarios. Las diócesis son 64. Las cantidades invertidas por el Estado en edificios eclesiásticos desde primeros de abril de 1939 a igual fecha de 1959, suman la cifra de 3.106.718.251 pesetas. Este es el granito de arena de nuestro régimen a la causa de Dios.⁵

En el terreno del arte sacro ya existía, de forma remota y con carácter general, una corriente de renovación impulsada por el llamado Movimiento Litúrgico desde el siglo XIX; por otra parte, y de forma más próxima, la reconstrucción del patrimonio eclesiástico europeo tras la Segunda Guerra Mundial —particularmente en el ámbito alemán— empezaba a dar sus primeros frutos visibles. Estas dos circunstancias crearon un afán de puesta al día en el terreno litúrgico que acabaría cuajando en la convocatoria del Concilio Vaticano II.⁶

DE TALLERES DE ARTE A TALLERES DE ARTE GRANDA

En los primeros cincuenta, Félix Granda —fundador de los Talleres de Arte en 1913—⁷ tiene más de ochenta años y su salud se deteriora con rapidez. Su hermana Cándida, que había facilitado su primer desembarco en Madrid, participando

¹ Particularmente a través de la reactivación de las estancias pensionadas en la Academia de España en Roma, y de la participación en las Bienales de Venecia y las Trienales de Milán. Entre las distinciones podrían mencionarse el Premio Internacional y la Medalla de Oro de la *IX Triennale* (1951) a José Antonio Coderch y Rafael Santos Torroella, el Gran Premio de la *X Triennale* (1954) a Ramón Vázquez Molezún en colaboración con el escultor Amadeo Gabino y el pintor Manuel Suárez Molezún y otra vez la Medalla de Oro de la *XI Triennale* (1957) para Javier Carvajal y José María García de Paredes.

En esta misma línea podrían destacarse las visitas de arquitectos italianos a nuestro país en aquellos años, como las de Bruno Zevi o Gio Ponti, entre otros.

² Para una mejor comprensión de la doble valencia —institucional y artística— de Fernández del Amo puede consultarse: García-Rosales y Castaño Perea 2022.

³ Para entender el valor del papel de Couturier basta recordar que, entre otros méritos, fue el responsable de los encargos de la capilla de Notre Dame du Haut en Ronchamp y del convento de Ste Marie de La Tourette en Eveux-su-l'Arbre al arquitecto suizo Le Corbusier.

⁴ Inequivoca prueba de lo que se dice fue la creación de un departamento específico —una Junta Nacional— de Templos Parroquiales dentro de la Dirección General de Regiones Devastadas. Igualmente habría que atender al protagonismo de lo religioso en las políticas de gestión de monumentos llevada a cabo desde la Comisaría de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, dependiente de la Dirección General de Bellas Artes. Finalmente, cabría destacar la centralidad de la política de edificación de iglesias en organismos oficiales o paraoficiales como la Dirección General de Arquitectura, el Instituto Nacional de Colonización; el Instituto Nacional de la Vivienda o la Obra Sindical del Hogar.

⁵ Discurso de Francisco Franco con motivo de la inauguración del nuevo seminario de Burgos en octubre de 1961.

⁶ Los objetivos del Concilio fueron esbozados en la Encíclica *Ad Petri Cathedram*, primera del pontificado de Juan XXIII: «promover el incremento de la Fe católica y una saludable renovación de las costumbres del pueblo cristiano, y adaptar la disciplina eclesiástica a las condiciones de nuestro tiempo». Juan XXIII. 1959. *Ad Petri Cathedram*.

⁷ En muchos documentos aparece 1891 como fecha fundacional de los Talleres de Arte. Este año coincide con la ordenación sacerdotal de Félix Granda, el permiso de su obispo para dedicarse al arte y su traslado a Madrid por lo que, de manera laxa, podría aceptarse también como fecha remota de la fundación. Ciertamente también avalaría el adelanto de la fecha el impresionante catálogo de Talleres de Arte publicado en 1911. Granda 1911.

Para abundar en esta historia pueden consultarse Díaz Quirós 2005 y González 2021.

junto a su marido en la compra de la primera sede de la empresa,⁸ y que había auxiliado a su hermano durante décadas,⁹ asume la presidencia y, con ella, la dirección de Talleres de Arte. Este movimiento, que se traduce en la exigente gestión de los encargos, el personal y los recursos de la empresa, resulta una solución a todas luces transitoria, mientras se estudia una que garantice la continuidad de la fundación de Granda.

Josemaría Escrivá de Balaguer —fundador del Opus Dei—, que conoce la misión y el buen hacer de los Talleres de Arte y que frecuenta la empresa como cliente desde 1940, resultará clave en este proceso.¹⁰ En efecto, los dos presbíteros se reconocían en el cuidado del arte sacro como parte fundamental de la liturgia, reservando para aquel lo mejor que poseían, y ello, incluso, en momentos de enorme penuria como lo fueron los años de la posguerra.¹¹

Enterado del deterioro de salud de Granda, Escrivá —que en 1947 había fijado su residencia en Roma— pide a los miembros de la institución que había fundado y que la dirigían en España que se interesasen por la situación de los Talleres de Arte, consciente del riesgo real de su desaparición cuando Granda falte definitivamente.

Por parte de Talleres de Arte «el aprecio por la liturgia del sacerdote aragonés, su concepción del arte sacro y sus ideas en torno a la santificación por medio del trabajo con seguridad fueron vistas como ideario perfecto para la vigencia del proyecto artístico» (Díaz Quirós 2012, 75-76).

Con motivo de la promulgación de la nueva Ley de Sociedades Anónimas, el 17 de julio de 1951, Luis Valls Taberner recibe el encargo de estudiar la necesaria actualización de los estatutos de la empresa, lo que le granjea la confianza y la proximidad de la familia Granda.¹² Valls es un joven licenciado en Derecho por la Universidad de Barcelona que, a finales de 1949, se había trasladado a Madrid para seguir sus estudios de doctorado. Compatibiliza las clases, junto a Federico Silva Muñoz y Enrique Fuentes Quintana, con el puesto de jefe adjunto del Servicio de Publicaciones del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), aunque sus intereses profesionales se relacionan con el mundo de la banca.

Puede que el agravamiento de la enfermedad de Félix Granda, en mayo de 1953 precipitase los acontecimientos. Gerardo Díaz Quirós apunta que Cándida Granda «había interiorizado el fin apostólico de la tarea artística emprendida por su hermano y probablemente desde hacía algunos años se venía gestando un sistema para garantizarlo a partir de la incorporación al accionariado y la dirección de miembros del Opus Dei» (Díaz Quirós 2012, 75). Granda vende finalmente sus acciones¹³ y, en diciembre, la junta general de accionistas aprueba un nuevo consejo.¹⁴ Valls es nombrado vocal, y se respeta tanto la presidencia de la hermana del fundador como la presencia de tres de sus sobrinos. Por parte del nuevo accionariado, se nombra vicepresidente, secretario y director gerente, todos ellos, como Valls, vinculados al mundo de la banca y los negocios.

El nuevo equipo se enfrenta a una inercia de años. La posguerra había traído muchos encargos, acaso demasiados, a los que se responde recurriendo a esquemas y diseños de antaño. Los equipos apenas se renuevan y los procedimientos son

⁸ Según Díaz Quirós, el sacerdote recibió ayuda de su familia para el establecimiento de su primer taller en Madrid en la calle Fernando el Santo 7, «donde por tradición se sostiene que tuvo su primer taller de artista». El apoyo de su familia fue igualmente clave en la compra en 1903 del Hotel de las Rosas que se convertirá en sede estable de Talleres de Arte. Díaz Quirós 2012, 59 y ss. González Martín del Río también detalla los primeros pasos de Granda en Madrid a partir del registro fotográfico conservado en Talleres. González 2021, 69 y ss.

⁹ Emilia González Martín del Río ha estudiado cuidadosamente el papel de Cándida Granda en los Talleres de Arte fundados por su hermano. González 2021, 113-120.

¹⁰ «En 1940, movido por su ardiente amor al Señor, a pesar de las estrecheces que pasábamos, comenzó a llevar a un taller de arte religioso, muy famoso en España y en el extranjero, las joyas que algunos amigos le regalaban: las iba dejando allí, porque deseaba ofrecer al Señor una custodia muy rica, con campanillas de plata. Se trataba de Talleres de Arte Granda, dirigidos por un sacerdote muy piadoso, don Félix, y su hermana, Cándida Granda. Nuestro Fundador, en cuanto recibía alguna piedra preciosa o un anillo, de los que se desprendía alguno de sus conocidos, lo llevaba enseguida al taller; a veces le acompañaba yo. Doña Cándida extendía sobre una mesa un paño de terciopelo negro y ponía encima todo lo que íbamos reuniendo; después decía: Ahora necesitamos encontrar tal cosa; falta tal otra... Con este motivo el Padre trató mucho con los hermanos Granda, y les dio abundantes consejos sobre el diseño de sagrarios y vasos sagrados. Don Félix y doña Cándida los acogían con agradecimiento, porque eran sugerencias muy prácticas para enriquecer los objetos de culto: ambos me han contado que aprendieron mucho de nuestro Fundador. Por eso cuando dejaron la dirección de Talleres de Arte Granda, la confiaron a unos miembros de la Obra. El Fundador les animó a mejorar constantemente su trabajo llevando a la práctica las palabras de la Escritura: *zelus domus tuae comedit me* (Ps. 79, 10)». Portillo 1993, 141-142.

¹¹ A día de hoy César Ortiz-Echagüe insiste en esta generosidad como razón única para explicar no solo la aproximación de Escrivá a Granda sino todos los pasos impulsados en este ámbito. Entrevista a César Ortiz-Echagüe 2023.

¹² Francisco Aparicio, secretario del Consejo de Administración del Banco Popular durante muchos años y mano derecha de Valls en sus últimos años de vida, evoca sus conversaciones con él para recordar que Valls, en general poco hablador, pasaba tiempo con Cándida Granda durante la enfermedad de su hermano. Entrevista a Francisco Aparicio 2017.

¹³ Según el libro de actas de la empresa en 1952 el fundador contaba con 900 acciones y su hermana Cándida con 400, mientras sus sobrinos eran titulares de 56 más, restando dos paquetes de 22 acciones cada uno en propiedad de Ignacio Arrillaga y Juan Antonio Bravo.

¹⁴ Libro de actas. 14 de diciembre de 1953. Quedan adaptados los estatutos de la sociedad a la Ley de 17 de julio de 1951. (Nuevos estatutos recogidos de la p. 156 a 164). «La Sociedad tendrá por objeto I. La fabricación de artículos de orfebrería en toda clase de metales. II. La talla y trabajo de maderas para esculturas, parquet, decoración, etcétera. III. La decoración por las pinturas o cualquier otro medio de edificios, retablos, habitaciones, etcétera. IV. Y en general cuantas obras de arte juzgue convenientes en beneficio de sus intereses a juicio del Consejo de Administración aunque no estén específicamente determinadas en el presente artículo».

El Consejo queda como sigue:

- Presidenta: Cándida Granda Buylla (Hermana de Félix Granda).
- Vicepresidente: Juan Antonio Bravo Díaz-Cañedo.
- Vocales: María Granda González, Elvira Sampil Granda, Luis Valls Taberner, Wenceslao Granda González.
- Secretario: Ctesifonte López Pérez.
- Director Gerente: José Montañés Moreno.

costosos y repetitivos. Díaz Quirós apunta, en referencia a estos años, la existencia de «un sistema de trabajo sin grandes exigencias de renovación estilística y que se nutría del patrimonio de modelos de la casa» (Díaz Quirós 2012, 75).

FIGURA 1

Visita de Cándida Granda Buylla y otros parientes a Josemaría Escrivá de Balaguer en Villa Tevere, sede central del Opus Dei en Roma



Fuente: Archivo personal Gonzalo Díaz Granda, c. 1955.

El 23 de febrero de 1954 fallece finalmente Félix Granda y, poco a poco, la presencia de su familia en la empresa va cediendo paso a la necesidad de renovación y a una visión más rigurosa y profesionalizada. En junio de 1956, el consejo acuerda el cambio de nombre de la entidad, que pasará a denominarse *Talleres de Arte Granda*, en un gesto de reconocimiento al fundador y a su familia (Fig. 1).¹⁵

En paralelo a estos hechos, se convoca un concurso de Diseño Industrial en 1956 que responde a una inquietud profesional de mayor alcance en nuestro país. La iniciativa corresponde a Carlos de Miguel, director de la *Revista Nacional de Arquitectura* (RNA). Por su parte, el Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España (CSCAE) —del que la RNA es su órgano de difusión— presta apoyo institucional a la iniciativa. Finalmente, con el objetivo de ofrecer la mayor verosimilitud al concurso, se promueve como respuesta a las necesidades de tres empresas consolidadas del panorama nacional, dedicadas al diseño de objetos de diferente índole: Plata Meneses, Tapicerías Gancedo y Talleres de Arte.

EL CONCURSO DE 1956

Habiendo nacido la iniciativa en el seno de la revista, los resultados del concurso fueron presentados y publicados en la misma, en el contexto de una Sesión de Crítica de Arquitectura celebrada en la Sociedad de Amigos del Arte (De Miguel 1956a).¹⁶ En un artículo dedicado al diseño industrial publicado en otro número de la RNA, el mismo De Miguel explicaba esta disciplina remitiendo a su sentido como servicio social:

El cuidar el aspecto externo de los objetos de uso diario, en la casa, en la oficina, en el taller, en el transporte, en las diversiones, tiene una influencia decisiva sobre las gentes que acostumbrándose así al uso y empleo de piezas de buena calidad adquieren un justo concepto de la belleza (De Miguel 1958, 44).

¹⁵ En las Juntas generales extraordinarias celebradas el 1 y 2 de junio de 1956 se aprueba el cambio de denominación de «*Talleres de Arte*» a «*Talleres de Arte Granda*», un aumento de capital (+3.740.000 pesetas, es decir que pasa a ser de 5.040.000 pesetas) y una modificación de los estatutos.

¹⁶ Los premios adjudicados en el concurso fueron los siguientes:
Plata Meneses: Juego de café, bandeja, panera y frutero (Luis M. Feduchi, Jesús Bosch, Ramiro Tapia y Javier Feduchi); Candelabros de dos y tres luces (Julio Cavestany, José C. Álvarez de Toledo y Aurelio Botella); Conjunto de trabajos (Luis Pellejero, Manuel Álamo, José Bar y Carlos Navarro). *Talleres de Arte*: Incensario y conjunto (Rafael Canogar, Luis Feito, Santiago Fernández Pirla y José Luis Sánchez); Custodia, sagrario (Santiago de la Fuente y Antonio Fernández Alba); Custodia, custodia (Luis M. Feduchi, Jesús Bosch, Ramiro Tapia y Javier Feduchi); Imagen de San José (Amadeo Gabino); Sagrario (José M. Santos Rein). *Tapicerías Gancedo*: Primer premio, Manuel Suárez Molezún; Segundo premio, Rafael Canogar, Luis Feito, Santiago Fernández Pirla y José Luis Sánchez; Tercer premio, José Antonio Reyero y otro Tercer premio, Luis M. Feduchi, Jesús Bosch, Ramiro Tapia y Javier Feduchi.

Premio de Instalación —adjudicado por la RNA—, Rafael Canogar, Luis Feito, Santiago Fernández Pirla y José Luis Sánchez.

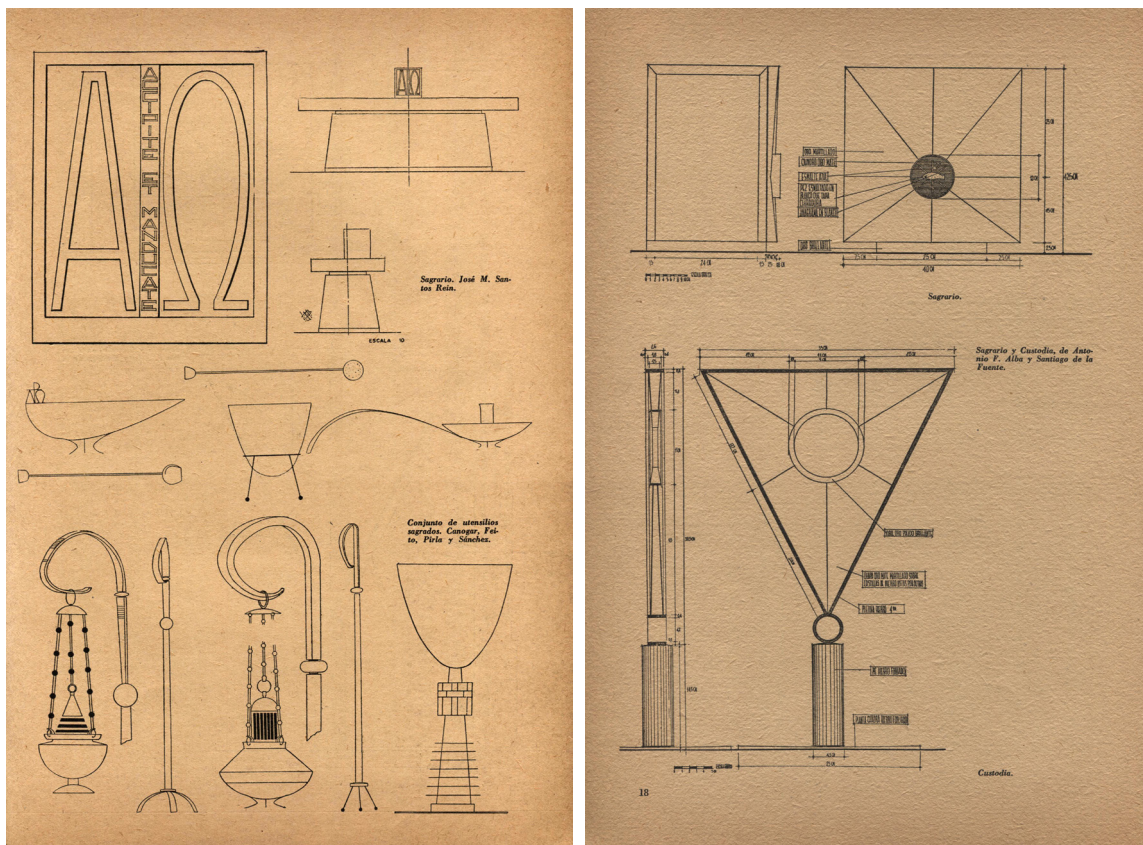
El concurso fue publicado abriendo el número correspondiente de la revista, con un amplio despliegue editorial y encabezado por un solemne texto de presentación titulado «Diseño Industrial». En aquel texto —rubricado por el mismo De Miguel—, y acompañado de una breve disquisición idiomática en torno al empleo del mejor término para referirse a esta actividad, se explicaba el interés de la publicación y del propio concurso:

Aquí en España son pocas aún las industrias que estiman es imprescindible la colaboración de un artista que cuide el aspecto plástico de estos productos industriales. Preocupados con ello, y deseando iniciar el camino de estas colaboraciones, hemos organizado el Primer Concurso del Diseño Industrial, que ha patrocinado el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, en el que han colaborado tres empresas madrileñas: Plata Meneses, Talleres de Arte y Tapicerías Gancedo, a las que desde aquí damos las gracias, y, en compensación, les haremos gratuitamente esta pequeña publicidad (De Miguel 1956a, 1).

Un poco más adelante, De Miguel reconocía que este era un tema no específicamente arquitectónico, lo que indirectamente estaba apuntando el compromiso y la importancia concedida a la iniciativa. Esta consideración vendría apoyada por la advertencia de que «la extensión y amplitud (de la publicación) puede parecer excesiva» (De Miguel 1956a, 1).

El camino de aproximación de cada una de las empresas patrocinadoras del concurso —Tapicerías Gancedo, Plata Meneses y Talleres de Arte— es diverso y puede ser analizado por separado.¹⁷ No obstante, y como apunta Patricia Molins,

FIGURA 2
Propuestas presentadas al concurso de diseño industrial de Talleres de Arte Granda de 1956



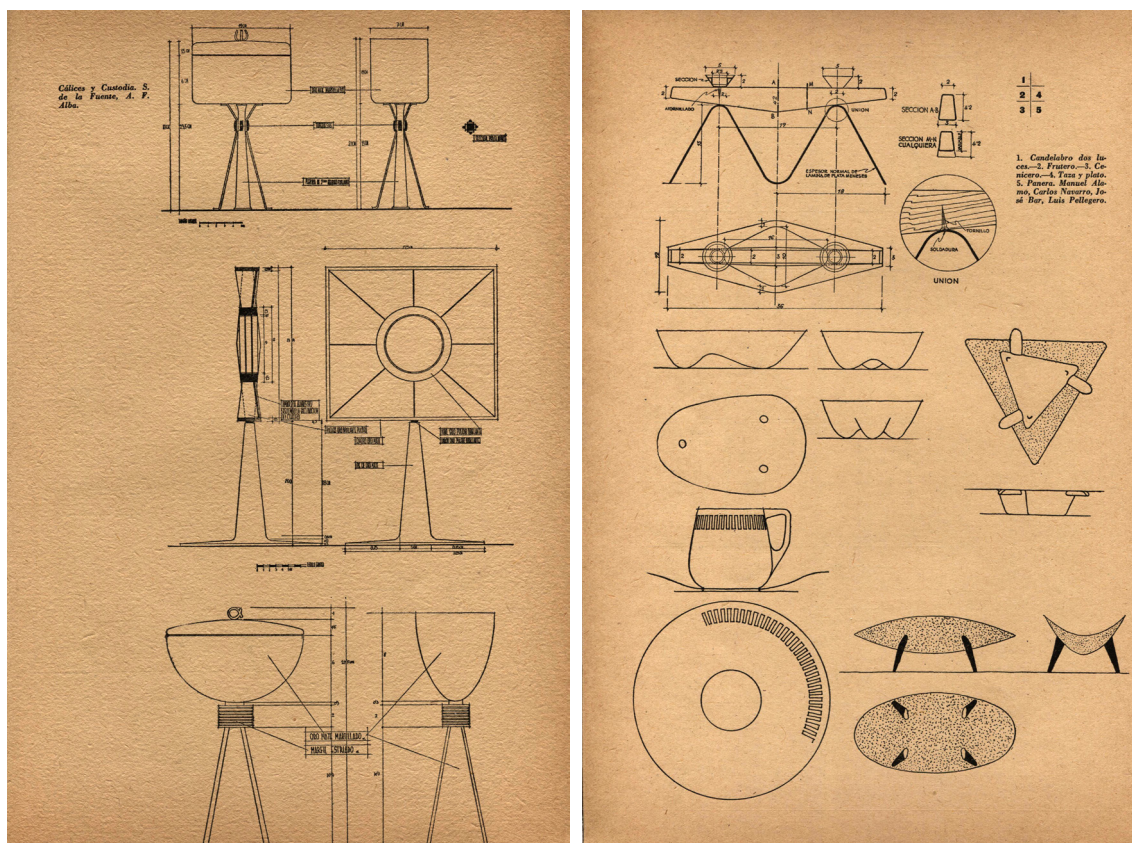
Fuente: *Revista Nacional de Arquitectura*, 173 (mayo 1956), 17-18.

¹⁷ Tapicerías Gancedo era una empresa fundada en Barcelona en 1945, por los hermanos José y Bernardo Gancedo Otero. En una época de carestía y desabastecimiento generalizado, supieron surtir de tejidos —importados o de fabricación propia— al mercado español. El crecimiento de la empresa les condujo a Madrid, a donde se traslada en 1950 Pepe Gancedo, hijo de José e ingeniero industrial de formación, para abrir una segunda tienda en la calle Recoletos. El vástago se mostró como un empresario sobresaliente, extendiendo el negocio familiar a toda España, dotándolo de una dimensión cultural notable mediante el recurso a algunos de los principales artistas del momento —Álvaro Delgado, Modest Cuixart, Forges, Gerardo Rueda, Gustavo Torner, Aurelia Muñoz, entre otros— y decoradores de vanguardia como Manolo Muntañola, Jordi Vilanova, Pierre Lottier, Duarte Pinto Coelho, Biosca o Rafael Leoz. En este contexto de expansión comercial y ambición cultural debe entenderse la participación de Tapicerías Gancedo en el concurso de Diseño Industrial.

Por su parte Plata Meneses era una empresa con una muy larga tradición en Madrid. Fundada en 1840, en la fecha del concurso los responsables de la entidad pertenecían a la quinta generación familiar de la empresa y su producción atendía tanto a las demandas del mercado del arte sacro como profano.

Finalmente, Talleres de Arte se encontraba, como hemos visto, en un momento crucial de transformación y su participación puede explicarse desde la cercanía de algunos de sus colaboradores con la revista y sus iniciativas.

FIGURA 3
Propuestas presentadas al concurso de diseño industrial de Talleres de Arte Granda de 1956



Fuente: *Revista Nacional de Arquitectura*, 173 (mayo 1956), 19-20.

A estas empresas se sumarían después otras que incorporaron a artistas y arquitectos en un intento, desgraciadamente efímero, de mejorar y actualizar la estética de los elementos de uso cotidiano. Entre ellas estaba Gastón y Daniela que en 1957 encargó a un buen número de artistas la realización de bocetos textiles, muchos de los cuales fueron estampados y se expusieron en Nueva York en ese mismo año (Molins 1996, 53-54).

Cabe destacar la participación en la sesión crítica dedicada al concurso de varios de los «primeros espadas» nacionales de la arquitectura, aunque también se apunta en las crónicas la escasez de intervenciones, a pesar de la nutrida concurrencia, «por la unanimidad entre los asistentes al enjuiciar este concurso» (De Miguel 1956a, 21). Llevó la voz cantante, con hasta tres intervenciones, la primera de ellas introductoria, Miguel Fisac, omnipresente en el panorama crítico español del momento y verdadera autoridad en el terreno de la arquitectura en general y del arte sacro en particular,¹⁸ y que además había colaborado con Talleres de Arte, según consta en el registro de su «simbolario».¹⁹ También intervinieron los arquitectos Secundino Zuazo, Jenaro Cristos, Pedro Bidagor o Luis Gutiérrez Soto, todos ellos habituales de estas «sesiones» organizadas por De Miguel. Mayor interés todavía presenta la intervención de un personaje singular, el periodista y político Jesús Suevos, falangista de la primera hora y verdadero personaje del régimen del general Franco, o la del crítico Juan Antonio Gaya Nuño, si bien todos ellos coincidieron en una postura común de apoyo al concurso y de valoración del diseño para la mejora social. Finalmente, la publicación también recogía la crónica publicada en el diario *ABC*, firmada por José Camón Aznar.

Por su parte, Emilio Meneses —representante de la firma de platería que llevaba su nombre— asistió y participó en la sesión crítica dedicada al concurso, declarando sus intereses corporativos:

Nosotros, ya lo están viendo, estamos dispuestos a colaborar. Queremos hacer cosas gratas a la vista, bellas, como aquí tan insistentemente se ha dicho. Pero queremos venderlas.

Nos parece fundamental colaborar con los artistas, y que estos, a la vista de la realidad de los procesos de fabricación, hagan modelos sencillos de construir y, por ende, baratos. Y, en consecuencia, con fácil mercado (De Miguel 1956a, 25).

¹⁸ Para ilustrar esta afirmación puede consultarse Morales 1960.

¹⁹ Este documento podría definirse como un sistema de estandarización de modelos. Para más abundamiento se puede consultar González 2021, 37.

En estas palabras —junto a la declaración de interés por los diseños presentados— late la legítima ambición comercial del responsable de la empresa. De hecho, la intervención de Meneses termina con una crítica poco velada sobre algunos de los trabajos: «... muchas de las cosas aquí expuestas, indudablemente muy bonitas, tienen enormes dificultades de fabricación» (De Miguel 1956a, 25).

Aunque con otro registro, también Gancedo dejó sutil constancia de las dificultades del trabajo con los diseñadores, apuntando en la tabla de premios que «como quiera que las cualidades solicitadas en las bases para tejidos *Liso* y *Jacquar* no han sido debidamente consideradas en los proyectos presentados, no se ha tenido en cuenta más que el tejido *Estampado*, al que se han acumulado algunas cantidades de los otros premios» (De Miguel 1956a, 2).

FIGURA 4

Premio a la instalación, adjudicado por la RNA. Autores, Rafael Canogar, Luis Feito, Santiago Fernández Pirla y José Luis Sánchez



Fuente: *Revista Nacional de Arquitectura*, 173 (mayo 1956), 16.

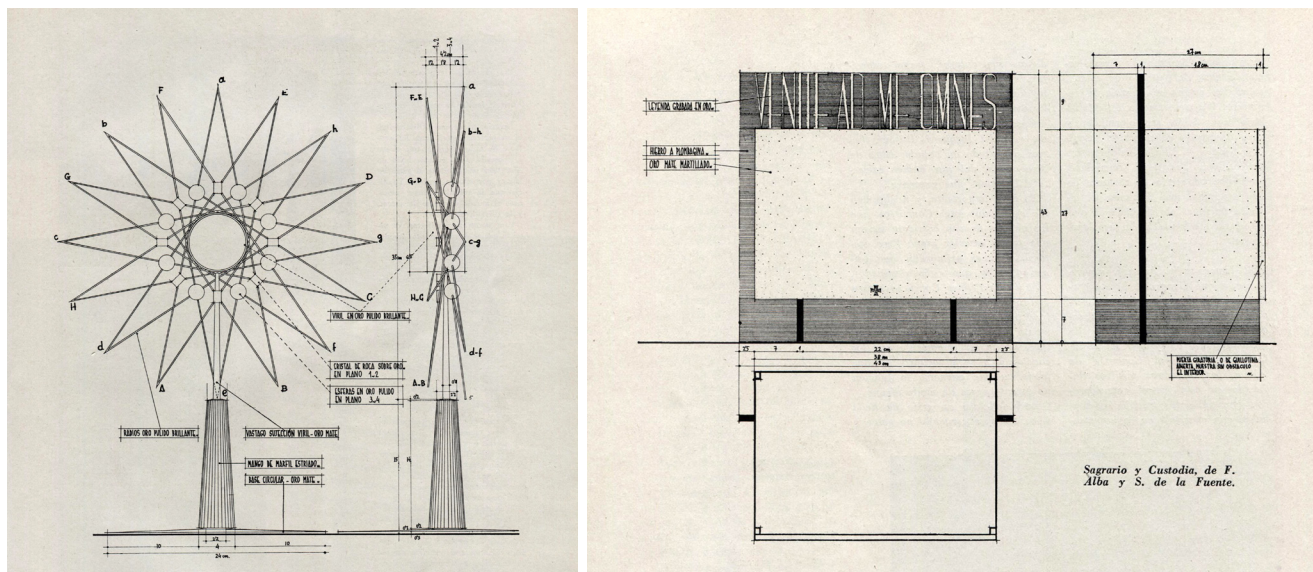
De manera deportiva, pero también autocrítica, la revista —es decir, De Miguel— incorporó unas notas —ilustradas con las propuestas de estampados presentadas al concurso— extractadas de un «popular libro de divulgación» para explicar la técnica del desatendido telar de *Jacquard*. De Miguel terminaba su breve texto anotando gráficamente que «será delicioso un grifo de bella línea. Siempre y cuando no goteé» (De Miguel 1956a, 29).

En cuanto a la valoración de las propuestas por parte de Talleres de Arte, resulta significativo que ninguna de ellas fuera incorporada a su producción. A ello contribuiría tanto la bisoñez de algunos de los diseños —no de todos—, como la fórmula de trabajo de la empresa con equipos propios, bien en plantilla, bien como colaboradores (Figs. 2–5).

Entrando en la valoración de los premios, estos fueron otorgados a equipos integrados por jóvenes que, no obstante, protagonizarían en muchos casos el panorama de la arquitectura y de las artes en las décadas siguientes. Excepción de aquella juventud fue la presencia de Luis Martínez-Feduchi, cuyo equipo obtuvo premio por parte de las tres empresas, que otorgaron, cada una de ellas, sus propias distinciones, pudiendo hablarse, en la práctica, de tres concursos en paralelo.

Completaba esta heterogénea candidatura su hijo Javier, junto a su compañero en las aulas de la Escuela de Arquitectura Jesús Bosch, y el pintor Ramiro Tapia.

FIGURA 5
Propuestas presentadas al concurso de diseño industrial de Talleres de Arte Granda de 1956



Fuente: *Revista Nacional de Arquitectura*, 173 (mayo 1956), 30-31.

Los resultados del concurso de Talleres de Arte fueron, en general, dignos, pero en muchas propuestas faltaba la experiencia que Meneses reclamaba. Casi todos los diseños podrían inscribirse en una línea de depuración moderna, abandonando el recargamiento tradicional en este tipo de piezas —platas, objetos sagrados y telas—, con tendencia hacia geometrías nítidas y uso de materiales nobles, pero tratados industrialmente. En este capítulo podrían destacarse las propuestas presentadas por Santiago de la Fuente y Antonio Fernández Alba, cuya precisión geométrica y definición material apunta un oficio impropio de la relativa juventud de sus autores.

En las propuestas del equipo integrado por los pintores Rafael Canogar y Luis Feito, el arquitecto Santiago Fernández Pirla y el escultor José Luis Sánchez, hay un claro sesgo hacia la dimensión más plástica de su trabajo —entre el minimalismo y el expresionismo—, obteniendo premio en la convocatoria de Talleres de Arte, pero también en la de Gancedo, además del premio especial al mejor *stand*, concedido por la propia RNA. Puede que un cierto descuido de lo técnico excluyese a este equipo de los premios concedidos por Meneses, como ha apuntado la voz más crítica en este sentido.

La obra de Amadeo Gabino —uno de los más veteranos participantes, con sus treinta y cuatro años en la fecha del concurso—, aunque figurativa, resultaba sobria y dotada de una sencilla estilización geométrica.

Por su parte, el joven arquitecto José María Santos Rein, cuya propuesta de sagrario resultó premiada, estudió la integración de su pieza en un altar, lo que podría entenderse como ejercicio de realismo y veracidad.

LA CREACIÓN DE LA SOCIEDAD DE ESTUDIOS DE DISEÑO INDUSTRIAL (SEDI)

Patricia Molins apunta que «consecuencia del concurso fue la creación en 1957 de la SEDI (Sociedad Española²⁰ de Diseño Industrial)» (Molins 1996, 54). Los promotores de aquella fundación fueron el arquitecto Javier Carvajal, junto a los ya mencionados Carlos de Miguel y Luis Martínez-Feduchi.²¹ Estos tres profesionales vieron en aquella iniciativa un vehículo para articular las cada vez más frecuentes demandas de diseño que recibían desde fuera de la disciplina estrictamente arquitectónica.

Javier Carvajal se encontraba recién llegado de su estancia como pensionado en la selecta Academia de España en Roma, donde había permanecido entre 1955 y 1957 recibiendo su Gran Premio. Pero, además, había proyectado y construido —junto a los también pensionados José María García de Paredes, arquitecto, y Joaquín García Donaire, escultor— el Panteón de los Españoles en el Cementerio romano de Campo Verano, resolviendo una difícil situación para la diplomacia española

²⁰ Muchas referencias —como esta— nombran erróneamente a la SEDI como «Sociedad Española de Diseño Industrial», cuando la denominación original y correcta es «Sociedad de Estudios de Diseño Industrial».

²¹ Además de los mencionados figuran como miembros del primer Consejo de la Sociedad: Fernando Alba Álvarez, Fernando Alonso Martínez, Aurelio Biosca, Ramón Escudero, Francisco Muñoz y José Saucedo, proponiendo Carlos de Miguel la incorporación de José y Ramón Arregui. Libro de Actas SEDI. 2 de enero de 1958.

ante la Santa Sede;²² y, todavía en Italia, había proyectado —de nuevo junto a García de Paredes— el *stand* español en la Trienal de Arte de Milán de 1957, que le valió la Medalla de Oro del certamen.

Por su parte, Carlos de Miguel unía a su condición de ingeniero por el Instituto Católico de Artes e Industrias (ICAI) su pertenencia a una generación de arquitectos titulados antes de la Guerra Civil —en su caso en 1934—, si bien se encontraba personalmente comprometido con la modernización de la arquitectura española. En su condición de director de la RNA, resultó un gran apoyo para la promoción tanto del diseño industrial como de otras muchas iniciativas renovadoras.²³

Finalmente, Luis Martínez-Feduchi pertenecía a una generación todavía anterior. Nacido en 1901 y titulado en 1927, había sido el arquitecto —junto a Vicente Eced— del edificio Capitol en la Gran Vía madrileña, seguramente el más importante ejemplo de la arquitectura expresionista en nuestro país.²⁴ La definición de aquel proyecto —un edificio híbrido *avant la lettre* que incluía un hotel, apartamentos y una sala de espectáculos— incluyó un exhaustivo trabajo de diseño de mobiliario. Puede decirse que su trayectoria posterior vino marcada por este ejercicio, centrando su atención en la recuperación y difusión del patrimonio mobiliario ligado a grandes monumentos históricos.²⁵ Así pues, su prestigio profesional y su particular interés por el diseño de mobiliario pueden apuntarse como las razones para su participación en la fundación de la SEDI.

No obstante, y para el futuro de la sociedad, también fue importante la presencia de Javier Martínez-Feduchi, hijo de Luis y también arquitecto, aunque en la fecha fundacional de la SEDI era todavía estudiante.²⁶ Todavía en esta condición fue el responsable de algunos proyectos ligados a la SEDI (Goñi Castañón y Jiménez Caballero 2019).

Como ya se ha apuntado anteriormente, los cincuenta fue una etapa en la que el diseño español se despierta de un cierto letargo.²⁷ Se producen muchas manifestaciones en este sentido, todas con un carácter marcadamente social —de incorporación del diseño a la vida cotidiana— frente al mundo del arte, cuyo desarrollo tuvo una vis más especulativa. Respecto a la SEDI, Daniel Giralt-Miracle afirmaba que «fue un foco de energía en el Madrid de los cincuenta. Ahí estaban Paco Muñoz, Fernández Gil... Decían que su ilusión era convertir Madrid en una especie de Milán, Estocolmo, Helsinki. SEDI colaboró con Roca, con los naranjeros valencianos, para los que diseñó unos cajones» (Giralt Miracle 1998, 57).

En el terreno sacro —capítulo importantísimo de la iniciativa si atendemos a los diseños que se conservan en el archivo de la SEDI—²⁸ destacaron algunos diseños de vasos sagrados realizados por el arquitecto Javier Carvajal y que fueron publicados en la RNA como parte de un reportaje, de nuevo sintéticamente titulado «Diseño Industrial», y que daba noticia de la fundación de la SEDI: «Unos arquitectos españoles han fundado una sociedad que se dedica a estos menesteres del diseño industrial; de sus tareas damos en estas páginas unas muestras que ponen de manifiesto las posibilidades que en nuestra patria existen para estas disciplinas».²⁹

Los vasos ideados por Carvajal son sobrios y deudores de una geometría nítida, la misma de sus arquitecturas. Además, se aprecia un plus de simplificación en el paso del dibujo a la realidad del prototipo. En el cáliz plantea un nudete rugoso, que contrasta con el metal pulido del vaso, y que en el copón se extiende al fuste entero de la pieza. La ausencia de cualquier otra ornamentación —salvo la esquemática cruz grabada en la escueta chapa que hace de tirador de la tapa— ilustra con precisión la renovación plástica que se estaba persiguiendo en aquel momento en los Talleres de Arte Granda.

²² Para un mejor conocimiento de este episodio se puede consultar Delgado Orusco 2017b.

²³ Javier Carvajal se refiere a Carlos de Miguel en los siguientes términos: «Fue durante muchos años director de la *Revista Nacional de Arquitectura* editada por el Colegio de Arquitectos de Madrid, y la puso al servicio de todos los arquitectos —jóvenes y menos jóvenes, sin distinción de color— que hacían o intentaban hacer, frente al desinterés social que casi siempre rodea a la arquitectura, algo que supusiera un intento de renovación y de sincero empeño arquitectónico.

Todos los arquitectos renovadores de aquellos años tenemos mucho que agradecer a Carlos de Miguel, que prestó su apoyo a todos sin limitaciones que ahora llamaríamos autonómicas o ideológicas». Delgado Orusco 2002, 51.

²⁴ Esta arquitectura fue conocida y aprendida por Martínez-Feduchi como consecuencia de sus viajes por toda Europa una vez terminada su carrera universitaria en Madrid: una vez más, el viaje como maestro.

²⁵ Este interés se centró en una intensa labor editorial.

²⁶ Javier Martínez-Feduchi —también conocido como Javier Feduchi— pertenece a la promoción de 1959, una generación de arquitectos que protagonizó un cierto viraje en las corrientes de la arquitectura española. Ángel Urrutia señala como componentes destacados de la promoción a Pablo Arias García (1929), Juan Pedro Capote Aquino (1928), Emilio Miguel Chinarro Matas (1930-2004); Heliodoro Dols Morell (1933-2025), Juan Gefaell Gorostegui, Fernando Higuera Díaz (1930-2008), Francisco de Inza Campos (1929-1978), Eduardo Mangada Samain (1932), José María Martínez Diego (1931-2015), Antonio Miró Valverde (1930-2011), Vicente Orbe y Piniés (1926-2008), Miguel de Oriol e Ibarra (1933-2025), Luis Peña Ganchegui (1926-2009), Juan Antonio Ridruejo Brieva (1935-2021), José Serrano-Súñer Polo (1932-2013), Manuel Sorge Fernández, Emilio de la Torriente Castro (1934), y el propio Javier Feduchi. Urrutia 1997, 504.

Como muestra de la vinculación de Carlos de Miguel con esta generación, la revista *Arquitectura* publicó la colección de Proyectos de Fin de Carrera de esta CX Promoción de la Escuela de Madrid, dedicados al tema de una *Capilla funeraria en un cementerio militar*. De Miguel 1959.

²⁷ En paralelo a la fundación de la SEDI en Madrid, se produjo un movimiento análogo en Barcelona a raíz de una visita de Gio Ponti en 1957. Finalmente, esta iniciativa llevó a la creación de la sección de Diseño Industrial del Foment de les Arts Decoratives, ADI/FAD. Es significativo que en el mismo número de la publicación del Concurso de Diseño Industrial de la SEDI en RNA, se incluyesen unas notas tomadas en tres conferencias dictadas por Ponti en Madrid: en el Instituto Técnico de la Construcción y el Cemento, en la Escuela Superior de Arquitectura y en el Colegio de Arquitectos. De Miguel 1956b.

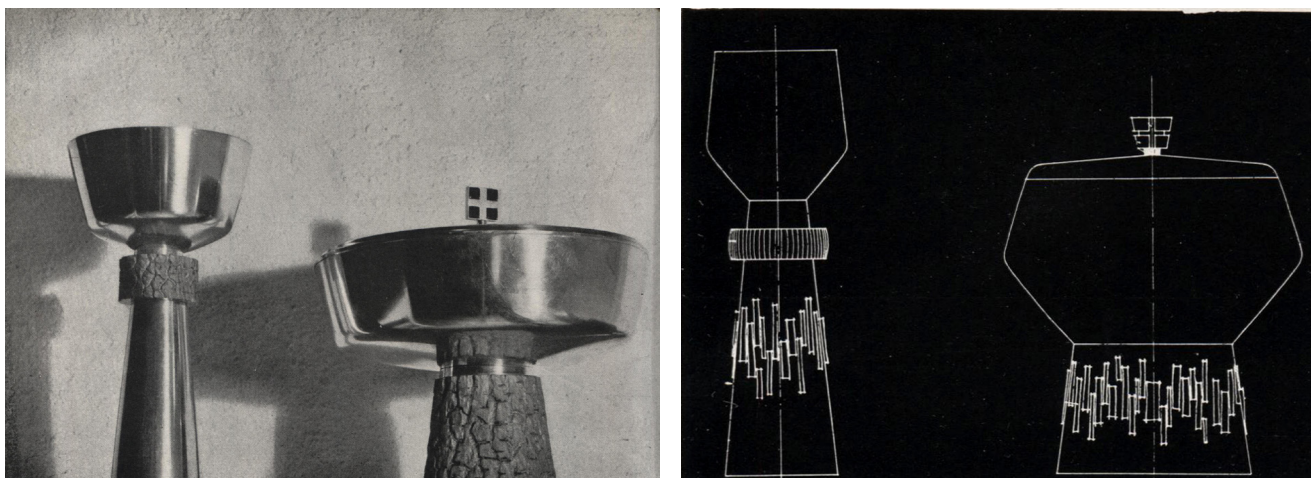
²⁸ Para abundar en los dibujos conservados en el archivo de la SEDI se puede consultar: Pinto Álvarez 2021.

²⁹ Junto a los diseños de cáliz y copón de Javier Carvajal para Talleres de Arte (dibujos y fotografía de los prototipos), se publican los dibujos del mismo autor para una máquina de coser Alfa y su motor, así como un grifo de Luis Martínez Feduchi, una botella de vino de J. y R. Alfonso, una cabeza de toro hecha en paja, de Joaquín Vaquero Turcios, y el conjunto Convoy (saleros y vinagreras) diseñado por José Luis Sánchez. La publicación viene acompañada por una fotografía del premiado *stand* de España en la entonces reciente Trienal de Milán, diseñado por Carvajal y García de Paredes. De Miguel 1958.

Ramón Montserrat —amigo personal de Carvajal y que sería director de la empresa entre 1962 y 1966— recuerda que aquellos vasos «no eran estables», lo que impidió su producción en serie (Figs. 6 y 7).

FIGURA 6

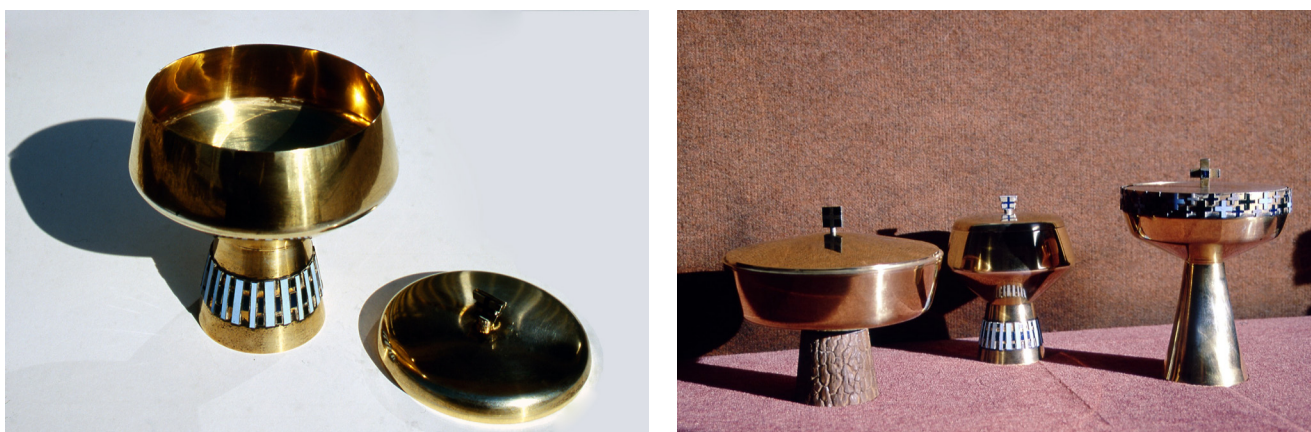
Vasos sagrados diseñados por el arquitecto Javier Carvajal en el seno de la SEDI para Talleres de Arte Granda



Fuente: *Revista Nacional de Arquitectura*, 200 (agosto 1958), 45-46.

FIGURA 7

Vasos sagrados diseñados por el arquitecto Javier Carvajal en el seno de la SEDI para Talleres de Arte Granda



Fuente: Imágenes del autor.

No obstante, los vasos de Carvajal pudieron servir como inspiración y primera experiencia de puesta en funcionamiento de una nueva colección de piezas —la «serie 500»³⁰ (Figs. 8 y 9)— que los nuevos Talleres de Arte Granda entendieron como

³⁰ Este nombre es la denominación coloquial que se da a este grupo de diseños en los propios Talleres de Arte Granda y que se debe a que, al empezar a asignarles su correspondiente número en el *simbolario* no se siguió la numeración consecutiva de los modelos precedentes en ordenación, sino que se inició en el 500. Así, los cálices tienen la referencia 111.500 en adelante (111 es la correspondiente al tipo, cálice, y 500 en adelante el número de modelo), los copones 112.500, etcétera.

Es significativo que esta línea se encuentre claramente segregada del resto de los diseños en el registro gráfico del *simbolario*. La versión del documento consultada presenta 114 páginas, sin fechar ni paginar, y recoge de manera ordenada y en forma de fichas toda la producción de la empresa en el momento de su redacción. Atendiendo a su contenido —que incluye un apartado de «objetos civiles o profanos», iniciativa puesta en marcha bajo la dirección de Ramón Montserrat— podría fecharse en la primera mitad de la década de los sesenta.

En la serie 500 hay varios elementos rotulados con el nombre de su autor lo que resulta excepcional en el conjunto del documento. El que más aparece es «Fisac» (cáliz ref. 111.510; copón ref. 112.503; vinajeras ref. 151.502; naveta ref. 612.501; acetre 621.502) en clara alusión a Miguel Fisac y que pudo colaborar con los Talleres de Arte en los primeros cincuenta. También aparecen unas vinajeras rotuladas «Cotelo» (ref. 151.501) que remite a Javier Cotelo, como veremos jefe de la sección de proyectos de la producción artística entre 1956 y 1961.

En el capítulo de las imágenes son más frecuentes los apuntes sobre la autoría y figuran otros nombres como «Arganda» (virgen ref. 428.074; virgen ref. 428.075; virgen ref. 428.076; virgen ref. 428.077; virgen ref. 428.078; virgen ref. 428.079; virgen ref. 428.080), «Blay» (crucifijo ref. 422.007), «Bohigas» (san José ref. 427.011; virgen ref. 428.006; virgen ref. 428.051; virgen ref. 428.063), «Capuz» (crucifijo ref. 422.003; virgen ref. 428.003; piedad ref. 428.038; inmaculada ref. 428.040), «Collado» (virgen ref. 428.002), «J. Cruz» (relieve ref. 425.010; virgen ref. 428.517; virgen ref. 428.518), «R. Delgado» (relieve ref. 425.011), «Frechilla» (relieve ref. 425.004; virgen del Carmen ref. 428.072; virgen ref. 428.083; virgen ref. 428.084; virgen ref. 428.509; virgen ref. 428.512; virgen ref. 428.515), «Gonzalo» (virgen ref. 428.513; virgen ref. 428.514), «Marín»

respuesta a los anhelos de renovación que dominaron aquellos años y que, podría decirse, cuajaron en la *Sacrosanctum Concilium*.³¹ Es una colección que recoge diseños en todas las líneas de productos de Talleres —cálices, copones, custodias, sagrarios, candeleros, atriles, incensarios, virileras, bandejas de comunión, vinajeras, crucifijos de altar, pectorales, báculos y navetas—, y que resulta inconfundible con la producción anterior. Se trata de un valiente esfuerzo de simplificación y abandono de las apoyaturas historicistas que dominaban el diseño hasta ese momento y que, no obstante, seguían en catálogos y, por lo tanto, a la venta. Todo ello puede entenderse como fruto maduro del proceso de actualización en todos los niveles de la empresa, una oferta depurada e ilusionante, atenta a una sensibilidad emergente. Es indudable que la incorporación de nuevos materiales y procedimientos de fabricación ayudó a dar este paso en una línea de vanguardia, paralela a otras coetáneas, como la del padre Aguilar y su Movimiento de Arte Sacro, por citar un ejemplo seguramente bien conocido.

A este mismo momento pertenece el diseño de un juego de cáliz, copón y patena, realizado por el escultor José Luis Sánchez, quien, como se ha apuntado anteriormente, había participado en el concurso de diseño de 1956. En su nuevo trabajo —esta vez en solitario—, Sánchez alcanza una depuración máxima, consecuencia del despojamiento y del abandono de prácticamente cualquier ornamentación.

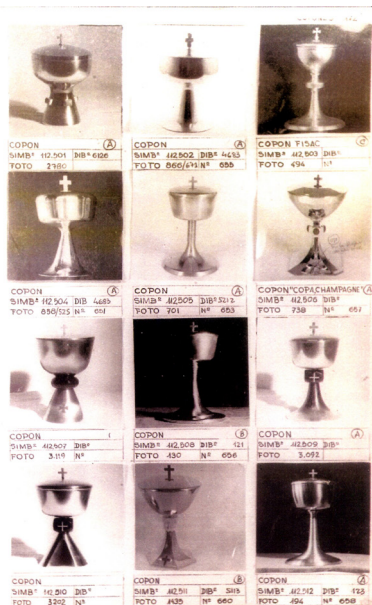
Finalmente, a esta iniciativa se unirían muchos jóvenes profesionales que veían en el diseño un nuevo campo de actuación. En palabras de José María Cruz Novillo —uno de aquellos jóvenes convertido después en una referencia indiscutible— «la SEDI fue una especie de mini-Bauhaus, donde coincidimos arquitectos, escultores, diseñadores, gente muy joven. Fue mi primera incursión en el diseño industrial. [...] Aquellas experiencias fueron muy importantes para mi trayectoria profesional» (Altable 2016).

EL NUEVO EQUIPO DE TALLERES DE ARTE GRANDA

En este clima de efervescencia del diseño surgido en la segunda mitad de la década de los cincuenta, la dirección de Talleres de Arte Granda entiende que la profunda transformación que necesita la empresa pasa por la renovación de sus procesos de fabricación y de sus productos.

FIGURA 8

Página del *Simbolario* de Talleres de Arte Granda correspondiente a los copones de la Serie 500, con uno de ellos anotado como «Copón Fisac»



Fuente: Archivo Talleres de Arte Granda.

(virgen ref. 428.082), «*R. Muriedas*» (san José ref. 427.010; virgen ref. 428.519), «*Ortega*» (san José ref. 427.006; san José ref. 427.012; auxiliadora ref. 428.001; virgen gótica ref. 428.007; virgen manos dcha. ref. 428.502; virgen manos izq. ref. 428.505), «*Salaberry*» (san José ref. 427.001; virgen ref. 428.016; virgen ref. 428.018), «*Vicent*» (crucifijo ref. 422.008; crucifijo ref. 422.010; san José ref. 427.002; san José ref. 427.003; virgen ref. 428.008; virgen ánimas ref. 428.010; virgen ref. 428.030; piedada 428.037; dolorosa ref. 428.039).

Incluso un rápido repaso de estos nombres invita a un estudio cuidadoso de los artistas que colaboraron con Talleres de Arte, investigación que supera —hoy y ahora— las ambiciones de este texto.

³¹ La *Sacrosanctum Concilium* —o Constitución sobre la Sagrada Liturgia— fue el primer documento promulgado por Pablo VI a propuesta de los padres conciliares del Vaticano II, con fecha 5 de diciembre de 1963. Los principios generales de la reforma contenidos en esta Constitución se desarrollaban en la *Instrucción* —de la Sagrada Congregación de Ritos— para aplicar debidamente la Constitución sobre la Sagrada Liturgia-*Inter Oecumenici*, aparecida con fecha 26 de septiembre de 1964. Asimismo, la Santa Sede creó un órgano consultivo —el *Consilium Postconciliar*— presidido por el Cardenal Lercaro, para orientar en la aplicación de las nuevas normas litúrgicas dictadas por el Concilio a las iglesias locales.

FIGURA 9
Custodia atribuida a Miguel Fisac para Talleres de Arte Granda



Fuente: imagen del autor.

Ctesifonte López menciona la incorporación del arquitecto José Antonio Íñiguez Herrero, hijo del también arquitecto, restaurador, historiador y académico de Bellas Artes Francisco Íñiguez Almech. Al terminar sus estudios, el joven José Antonio se inició en la restauración como arquitecto adjunto a la Comisaría General del Patrimonio Artístico, a la vez que abría su estudio de arquitectura y actuaba como director artístico de los Talleres de Arte.³²

En el otoño de 1956 se incorpora Javier Cotelo Villarreal como jefe de la sección de proyectos de la producción artística (Cotelo 2021, 43). Todavía estudiante, Cotelo contaba, no obstante, con el valor añadido de haberse formado en el estudio de arquitectos de la sede central del Opus Dei en Roma³³ —llamada Villa Tevere—, dirigido entonces por el arquitecto Jesús Álvarez Gazapo.³⁴ En la práctica, esto significa haber conocido y, más que probablemente, interiorizado, los criterios de Escrivá en el momento de definir la sede central de la institución. Cotelo recuerda su interés por Talleres de Arte y por el arte sacro:

Durante aquellos años, san Josemaría rezó con ilusión para que aquella empresa tuviera continuidad y siguiera fabricando arte sacro digno, que diera Gloria a Dios. [...] Recuerdo que san Josemaría, que seguía muy de cerca la construcción de los oratorios de la sede central [...] me habló mucho de Talleres de Arte Granda en julio de 1958, cuando volví a Roma para una estancia breve. Dimos una vuelta por la casa y me enseñó la sacristía mayor y los oratorios de alrededor, que yo no había visto terminados y que habían quedado preciosos. También me mostró el oratorio de Santos Apóstoles y el *soggiorno* o sala de estar de *Uffici*, que estaban aún en obras. Por último, quiso que viera algunos cálices que se habían conseguido, y me dio algunas ideas sobre lo que se podía hacer para que todo lo relacionado con el culto fuese digno y bello (Cotelo 2021, 42-43).

En septiembre de 1957 se incorpora al equipo el joven pero brillante ingeniero catalán Joaquín Casellas Roure,³⁵ procedente de Renfe, donde había trabajado desde su titulación en 1952. Su aparición parece explicarse desde la necesidad de complementar la visión técnica, estando la artística ya cubierta por Cotelo. Todavía en esta etapa —entre 1961 y 1962— se hará un primer traslado de la empresa, desde su primera ubicación en el Hotel de las Rosas, en los Altos del Hipódromo, cerca del Paseo de la Castellana, a la nueva sede en el distrito de Barajas. Ramón Montserrat recuerda que, en efecto, «el traslado a Barajas de los Talleres lo hizo Joaquín Casellas, un hombre muy valioso, que introdujo mucho orden y algo de

³² Testimonio de Ctesifonte López recogido en el Anexo 2, Documento nº 5, de González 2021, 983 y ss.

³³ Cotelo trabajó en Roma entre junio de 1955 y septiembre de 1956.

³⁴ Las obras de Villa Tevere se prolongaron entre 1947, fecha de la compra del inmueble, y 1960. El proyecto inicial y las primeras obras fueron encargados a Miguel Fisac y Fernando Delapuenta, ambos colaboradores en Talleres de Arte en aquellos mismos años. A partir de 1953 fueron sustituidos en la dirección por Jesús Álvarez Gazapo. También consta la colaboración en las obras de los arquitectos Jesús Alberto Cagigal y Manuel González Simancas. Méndiz Noguero 2017.

³⁵ Libro de actas. 30 de septiembre de 1957.

Casellas venía de poner en marcha y ser el primer director del Colegio Mayor de La Alameda en Valencia. Selva Royo 2017, 21.

modernización... sobretodo sistematización, porque antes todo era caótico». ³⁶ César Ortiz-Echagüe también recuerda el papel sobresaliente de Casellas en estos primeros años: «Hizo un gran trabajo y de su valía habla su nombramiento como director de la Escuela de Ingeniería de San Sebastián algunos años más tarde». ³⁷

A partir de esta fecha, los catálogos de la compañía muestran la evolución de la empresa y sus nuevos paradigmas de diseño. El esfuerzo, por una parte, de depuración en las formas y, por otra, de racionalización en los procedimientos, debe asignarse a Javier Cotelo y Joaquín Casellas, respectivamente. Estos dos por entonces jovencísimos profesionales serán las cabezas visibles de Talleres de Arte Granda durante los cinco años que van de 1956 a 1961, y que marcarán una línea de cambio en pos de una cierta modernidad.

El 5 de agosto de 1959 fallece Cándida Granda, y con ella desaparece la tradición familiar en los Talleres de Arte que llevan —y llevarán para siempre— su apellido. Al año siguiente se produce la renovación del Consejo ³⁸ y se empieza a estudiar el refuerzo de los equipos de dirección.

En junio de 1962 se hace cargo de la dirección el arquitecto Ramón Montserrat Ballesté. ³⁹ Su aparición —que coincide con el cese de Casellas y Cotelo— ⁴⁰ guardaría relación directa con la aparición del arquitecto César Ortiz-Echagüe en el Consejo de la sociedad, en diciembre del año anterior. ⁴¹ A pesar de su relativa juventud, además de una carrera personal más que sobresaliente, ⁴² Montserrat habría colaborado con el equipo profesional formado por César Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide para la construcción de la sede sevillana de la Sociedad Española de Automóviles Turismo (SEAT). ⁴³

Podría apuntarse que la desaparición en el consejo de Luis Valls y Ctesifonte López ⁴⁴ —figuras ambas ajenas al mundo del arte y más afines al de las finanzas y los negocios— marcará la mayoría de edad de la nueva dirección.

A Montserrat le corresponderá vivir los difíciles años de la recepción del Concilio Vaticano II —realidad relativamente atenuada en España por la rígida situación política—, y poner en marcha un ambicioso plan de renovación en Talleres. El mismo Montserrat explica meridianamente sus objetivos, sus ambiciones y las dificultades encontradas:

Una de las cosas que me pidieron fue actualizar los diseños: un tema difícil por la resistencia de la gente a incorporar lo moderno en este ámbito. Me propuse modernizar tecnológicamente los Talleres: prensas para acuñar crucifijos y otros relieves; electrolisis para dorar o platear piezas de cobre. Antes todo se hacía con fundición o repujado, es decir, a mano.

El tema del arte sacro debía ser trabajado desde un equipo de diseño más amplio: que trabajara el mobiliario, y otros objetos, y que sabrían entonces acometer cualquier prototipo con facilidad. El criterio básico sería crear un centro

³⁶ Entrevista a Ramón Montserrat 2019.

³⁷ Entrevista a César Ortiz-Echagüe 2023.

³⁸ Libro de actas TAG. 28 de junio de 1960. Se nombran nuevos cargos por fallecimiento de Cándida Granda Buyla:

- Presidente: Juan Antonio Bravo Díaz-Cañedo.
- Vicepresidente: José María Arana Aizpurua.
- Consejero Delegado: Vicente Picó Amador.
- Vocal: Luis Valls Taberner, Ismael Virto Pérez, Joaquín Casellas Roure.
- Secretario: Ctesifonte López Pérez.

³⁹ Libro de actas TAG. 23 de diciembre de 1961. Se registra el cambio de domicilio, de Agustín de Bethancourt 15 a la prolongación de la calle Camino de Arellano s/n. Se amplía el objeto de la Sociedad, extendiéndolo a la compra de toda clase de objetos y obras de arte que juzgue conveniente, al ejercicio de negocios industriales y mercantiles derivados de dicho objeto social o con él relacionados de cualquier modo, y cualquier otro lícito comercio no limitado por disposición legal que acordare la Junta General. Se modifican los estatutos. Se acepta el cese del actual Consejo y se nombra nuevo:

- Presidente: Juan Antonio Bravo Díaz-Cañedo.
- Vicepresidente: José María Arana Aizpurua.
- Consejero Delegado: Joaquín Casellas Roure.
- Vocales: Ctesifonte López Pérez (vecino de Valladolid), César Ortiz-Echagüe Rubio.
- Secretario: Javier Cotelo Villarreal.
- Director Gerente: Manuel García Rodríguez.

Adicionalmente en Junta celebrada el 30 de diciembre de 1961 se aprueba un aumento de capital (+4.960.000 pesetas, es decir, se queda el capital social en 10.000.000 pesetas).

⁴⁰ Libro de actas TAG. 20 de junio de 1962. Se acepta el cese de Joaquín Casellas Roure y Javier Cotelo Villarreal y se nombran nuevos consejeros a Ramón Montserrat Ballesté (Consejero Delegado) y Manuel García Rodríguez (Secretario del Consejo).

⁴¹ En conversación personal Ortiz-Echagüe recuerda el peso que tuvo en este nombramiento el acierto en el diseño del oratorio de la Casa de Retiros de Pozoalbero, levantada por Montserrat en Jerez de la Frontera e inaugurada en 1958.

⁴² Una breve biografía de Ramón Montserrat Ballesté (Barcelona, 1929) señalaría que se tituló en 1956 en Barcelona, donde había recibido el primer premio del concurso organizado por el Grupo R en la Escuela de Arquitectura (RNA 158, 1955, p. 45). Siendo alumno libre, trabajó en el estudio de arquitectos de la sede central del Opus Dei en Roma durante dos años. Se traslada a Sevilla, donde empieza a recibir encargos, y allí funda el estudio multidisciplinar Arquinde, donde se forman varios importantes profesionales, como Jaime López de Asiain o Alberto Donaire Rodríguez. Posteriormente repitió la fórmula con el estudio DMC. Es autor de algunas obras clave de la arquitectura andaluza y española, como la Jefatura Superior de Policía de Sevilla (1962) —catalogada por el Docomomo Ibérico— o las Bodegas Internacionales en Jerez de la Frontera (1974).

⁴³ El caso de Javier Cotelo parece el inverso al de Ramón Montserrat pues aparece como coautor —junto a César Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide— de la nueva sede del Banco Popular, en la madrileña calle de Alcalá, esquina con Cedaceros. Cabe apuntar que Luis Vals Taberner había accedido al Consejo de la entidad financiera en 1953.

⁴⁴ «Ctesifonte López fue un personaje muy notable. Un gran talento. Su padre era banquero en Málaga: de la Banca López. Después de su paso por Granda se fue a Valladolid también por temas bancarios. Finalmente, volvió a Málaga, de donde era». Entrevista a Ramón Montserrat 2019.

de diseño reservando los mejores esfuerzos al arte sacro. El arte sacro ha sido el arte de cada momento dedicado a la liturgia. No tendría sentido hacer un arte sacro que no tuviera que ver con el arte de ese momento.⁴⁵

José María Cruz Novillo apunta la importancia de este viraje en la producción de Talleres de Arte Granda, «dedicados en un principio a la fabricación de objetos religiosos y que, en aquel Madrid de los años oscuros, trataron de introducirse también en el diseño profano con una producción muy milanesa» (Cruz Novillo, 1998, 95).⁴⁶

FIGURA 10
Cubierta y página interior con diseños de custodia Serie 500.



Fuente: Catálogo Talleres de Arte Granda, 1964.

No obstante, todavía mayor interés tiene la formulación teórica que alimentaría los planteamientos de Montserrat al frente de Talleres de Arte Granda. Aquella se encuentra contenida en una ponencia preparada para la Segunda Semana de Arte Sacro, celebrada en León en julio de 1964, encuentro que contaba con el prestigio de su primer organizador, el obispo Luis Almarcha, y en donde se escucharon las voces más autorizadas ligadas a las instituciones interesadas en el arte sacro.⁴⁷

En su texto, el director de los Talleres haría suyos los planteamientos del historiador y teórico de la arquitectura Sigfried Giedion para valorar las transformaciones derivadas de la industrialización, distanciándose de la visión más romántica propia de la etapa anterior —que Díaz Quirós identifica «con Henry Cole y especialmente John Ruskin o William Morris» (Díaz Quirós 2012, 80)— y reclamando las ventajas de la nueva situación:

A medida que progresa la industrialización el hombre se libera de las tareas mecánicas y despersonalizadas de los principios de esta nueva era. Cada vez es más necesaria y apreciada la inteligencia y el espíritu creador del hombre aplicados a los medios productivos.

La artesanía tradicional ha desaparecido, pero es de esperar que el proletariado desaparezca también y que el espíritu creador informe —fantásticamente potenciado por las nuevas posibilidades— toda la producción. Da pie a esta esperanza el gran desarrollo del diseño industrial en estos últimos años (Montserrat 1965, 505).

⁴⁵ Entrevista a Ramón Montserrat 2019. A pesar de la rotunda afirmación de Montserrat la electrólisis estaba presente en los Talleres desde muchos años antes, como apunta Emilia González: para el dorado se empleaba ya desde los años veinte. Y para la realización de relieves mediante galvanoplastia, su uso está documentado en la última etapa del Hotel de las Rosas, en una fecha imprecisa entre 1941 y 1962. González 2021, 409.

⁴⁶ Habría que matizar que esta afirmación de Cruz Novillo se refiere a los años inmediatamente previos, a la década de los cincuenta, pues los Talleres de Arte se habían dedicado a la producción profana abundantemente desde prácticamente su fundación.

⁴⁷ La presentación de las jornadas corrieron a cargo del ministro de Justicia, Antonio Iturmendi, y entre los colaboradores figuran el nuncio apostólico en España, el director general de Bellas Artes, el presidente, el secretario y numerosos vocales de la Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, el comisario y el subcomisario generales del Patrimonio Artístico Nacional, el jefe de Planeamiento de la Dirección General de Urbanismo del Ministerio de la Vivienda y el secretario de la Junta Nacional de Reconstrucción de Templos y asesor de Arquitectura Religiosa del Ministerio de la Vivienda, entre otros.

La visión de Montserrat, y con él, puede entenderse que la de los nuevos Talleres de Arte Granda, resulta tremendamente optimista y comprometida con la realidad de su tiempo, alineándose así con la lectura más ilusionante de la *Sacrosanctum Concilium*, por entonces recién promulgada: «La Iglesia procuró con especial interés que los objetos sagrados sirvieran al esplendor del culto con dignidad y belleza, aceptando los cambios de materia, forma y ornato que el progreso de la técnica introdujo con el correr del tiempo» (*Sacrosanctum Concilium* 1963, 122).

De hecho, las tesis de Montserrat resultan una crítica implícita de, al menos, una parte de la producción previa de los Talleres de Arte y de otras iniciativas ligadas al arte sacro:

La desintegración ocurrida en la sociedad en los últimos tiempos ha afectado especialmente al arte sacro. Se ha quedado aislado, desprendido de las tareas y sentimientos seculares. Así se comprende que hayan surgido estilos – el neogótico, por ejemplo– adoptados con predilección por el arte litúrgico y profundamente desvinculados de los sentimientos comunitarios de la sociedad.

Es necesaria una secularización en este sentido. [...] Es necesario que en el artista que cultiva el arte sacro se den, al mismo tiempo, un conocimiento profundo del alma de su época y un conocimiento no menos profundo de la naturaleza de la Iglesia.

[...] Pienso también que usando de los mismos procedimientos que la producción civil se conseguirá imprimirle el aire secular –conectado con las demás manifestaciones artísticas de los hombres de su tiempo– del que ha estado últimamente desprovisto (Montserrat 1965, 507-509).

Expresión de esta voluntad fue la incorporación a los equipos de trabajo de Talleres de jóvenes diseñadores, como el ya mencionado José María Cruz Novillo⁴⁸ o Tomás Díaz Magro⁴⁹, que procedían de la SEDI. Tanto uno como otro tuvieron una carrera destacada en la industria del diseño y el arte, y su huella se deja ver en los catálogos de la empresa.⁵⁰ Se trataba de profesionales externos, dedicados efectivamente a una producción profana fuera de los Talleres, de los que algunos se incorporaron a la plantilla de la empresa y otros se mantuvieron como colaboradores.

Precisamente José María Cruz Novillo hacía una valoración de aquella experiencia en su discurso como nuevo miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando:

Como ya he contado, en 1961 me contrataron en SEDI como diseñador industrial, un par de horas por las tardes (como una especie de becario...).

Pues bien, pocos años más tarde, ya bajo la dirección del arquitecto sevillano⁵¹ Ramón Montserrat, trabajé varios años, sin horario laboral (como una especie de becario...), en el estudio de diseño industrial de la empresa Talleres de Arte Granda, una interesante experiencia, poco divulgada y de brillantes resultados, insólita en el Madrid de la época.

⁴⁸ José María Cruz Novillo (Cuenca, 1936). En 1957 abandona sus estudios de Derecho y se incorpora a la agencia de publicidad Clarín. En 1959 comienza a colaborar como diseñador en la SEDI. En 1964 forma parte del equipo de artistas del Pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York y, al año siguiente funda su propia empresa de diseño. Es académico de Bellas Artes de San Fernando desde 2009.

⁴⁹ Tomás Díaz Magro (Madrid, 1941). Inicia su actividad en 1959 colaborando con la SEDI. En 1961 obtiene la Medalla de Oro de la Exposición de Inventores de Bruselas por el *Sistema Díaz Magro de curvado de madera de pino*. En 1964 funda ODM, *Oficina para el desarrollo de los materiales*, y a partir de 1968 dirige el departamento de diseño industrial de Talleres de Arte Granda. En 1974 funda *Sistemas TDM SA* y en 1988 crea *Drupa i GIA*.

⁵⁰ Para esta investigación se han localizado y estudiado los siguientes catálogos:

1. Talleres de Arte. (1911). Madrid: Hotel de las Rosas. Paseo izquierdo del Hipódromo. 214 pp. [190 × 273 mm]. Se trata de un libro en toda regla donde se expone, con gran despliegue gráfico, toda la oferta de Talleres de Arte en una fecha tan temprana como 1911. Excelentes dibujos y fotografías, incluso reproducciones en color. Hay una versión abreviada con el mismo formato pero menos páginas. El primer catálogo fue reproducido en edición facsímil y con un formato algo inferior [170 × 240 mm], con motivo del centenario de su publicación.

2. Talleres de Arte, S.A. (1955). s/p. [238 × 294 mm]. Fotografías de gran formato en blanco y negro, de obras emblemáticas muy suntuosas. Lo que se ofrece es conexión con el patrimonio histórico (catedral de Toledo, catedral de León, catedral de La Habana, San Millán de la Cogolla, etcétera).

3. Talleres de Arte Granda (1961) [172 × 241 mm]. Catálogo confuso y de poca calidad en su diseño: se mezclan fotografías con fondos y otras recortadas. Los objetos no están ordenados por categorías, sino mezclados aparentemente sin criterio. Hay algunos diseños depurados —con alguna ambición moderna—, pero de no demasiada calidad, y se confunden con otros claramente inspirados en el pasado.

4. Talleres de Arte Granda (1964) [198 × 220 mm]. Catálogo muy heterogéneo, podría hablarse de un punto de confusión. Diseños estilizados y modernizantes que se mezclan con otros más toscos. También aparecen diseños de inspiración histórica.

5. Talleres de Arte Granda (1965-66). 56 pp. [220 × 220 mm]. Formato cuadrado. Catálogo dedicado a la serie 500. Solo aparecen unas pocas piezas de las series anteriores, que evocan una plástica del pasado pero con una notable depuración material. Resulta un documento ordenado y de diseño elegante.

6. Talleres de Arte Granda, Catálogo de artículos religiosos (1972) [198 × 220 mm]. TAG. Simbolario de orfebrería religiosa de Talleres de Arte Granda S.A. *en el interior*. s/p. Formato cuadrado. Aunque la serie 500 sigue siendo mayoritaria ha aumentado la recuperación de diseños anteriores.

7. Talleres de Arte Granda. Serrano nº 56. Madrid – 1. Tefs. 275 90 15 – 225 37 77 (1973) s/p. [212 × 209 mm]. Catálogo dedicado a imágenes, talla y pintura. Parece complementario al anterior.

8. Talleres de Arte Granda (1981) s/p. [284 × 220 mm]. Aquí ha desaparecido casi completamente la serie 500 y se aprecia la voluntad de recuperación de los diseños antiguos.

⁵¹ Aunque Ramón Montserrat instaló su primer estudio profesional en Sevilla, donde volvió después de la experiencia en Talleres de Arte Granda, el arquitecto había nacido en Barcelona en 1929.

Y que me ayudó mucho en el descubrimiento del mundo conceptual⁵² e instrumental del diseño industrial. Fue un aprendizaje fundamental para el futuro de mi profesión de diseñador, representando el descubrimiento de la tercera dimensión, del concepto de función, del universo de los materiales, de los procesos de fabricación, de los mecanismos de la oferta y la demanda, de los aspectos profundamente culturales del proyecto, de la evidencia contundente de los objetos.⁵³ El diseño industrial, la más compleja de las actividades de un diseñador y seguramente la preferida por mí, a pesar de haber tenido pocos encargos en este segmento; en estos momentos estamos comenzando una etapa en la cual trabajamos con más frecuencia en proyectos de diseño tridimensional. Mi vocación oculta (Cruz Novillo 2009, 18-19).

FIGURA 11
Cubierta y página interior con diseños de copones Serie 500



Fuente: Catálogo de Talleres de Arte Granda, 1966.

A esta etapa pertenecen los catálogos de la producción de Talleres de Arte Granda más cuidados en todos los aspectos: mayor coherencia en los diseños; presentación más ordenada y razonada de los productos; calidad de las fotografías y de la maquetación. Cada objeto está acompañado de una descripción precisa que incluye las medidas y posibles variantes. Las inscripciones latinas en los vasos y otros objetos sagrados se ofrecen en castellano e inglés, expresión de las nuevas normas litúrgicas que permitían el empleo de las lenguas modernas (*Sacrosanctum Concilium* 1963, 36 y ss) (Figs. 10–12).

También se incorporan nuevos textos explicativos, impensables en catálogos anteriores,⁵⁴ y que acabarán desapareciendo con el tiempo, para volver a una sucinta historia de la empresa como garantía de criterio litúrgico. Así, en la publicación de 1965-66 podemos leer el siguiente texto, que resulta ciertamente modélico:

Actualmente Talleres de Arte Granda ha renovado, de acuerdo con las nuevas orientaciones litúrgicas, sus diseños y sistemas de producción. Hoy, como en pasados tiempos, sigue en la vanguardia del arte cristiano de nuestra época y en el servicio a la Liturgia. Conocidos artistas españoles del momento actual son nuestros colaboradores y se incorporan como modelos todos los modernos diseños que proporcionan, además de dignidad, una garantía de permanencia formal: los objetos litúrgicos han de ser siempre una obra de arte (Talleres de Arte Granda 1965-66, 3).

⁵² Una buena muestra de este mundo conceptual al que se refiere Cruz Novillo podría ser el documental realizado por el propio diseñador junto al pintor Juan Ignacio «Chinorris» Cárdenas —también participante en la experiencia de Talleres de Arte—, encargado por la Comisaría General de España para la Feria Mundial de Nueva York (1964-65) para dar a conocer el Pabellón de España en ese evento, proyectado por el omnipresente Javier Carvajal. La cinta recoge la breve historia de un personaje dibujado —próximo al diagrama— que aterriza en la ciudad americana, la visita y, finalmente, acude al Pabellón recorriendo sus principales episodios expositivos. Su lenguaje esquemático y elemental —unido a la música de Luis de Pablos— resulta un retrato perfecto del imaginario de Cruz Novillo y del mundo del diseño en aquellos años.

⁵³ En este punto cabe recordar palabras análogas redactadas por el arquitecto Aldo Rossi en su *Autobiografía científica* para quien el mundo del diseño de las teteras y los juegos de café... «Mostraba, sin duda, un gran interés por los objetos, los instrumentos, los aparatos, los utensilios. En los ratos que pasaba en la gran cocina de S., junto al Lago de Como, dibujaba durante horas y horas, de un modo absolutamente espontáneo, cafeteras, pucheros, botellas. Me gustaban especialmente, por sus extrañas formas, las cafeteras esmaltadas en azul, verde, rojo; eran una especie de miniatura de las fantásticas arquitecturas con las que me iba a encontrar después. Hoy todavía me gusta dibujar esas grandes cafeteras que se convierten, en mi imaginación, en estructuras de ladrillo por cuyo interior se puede caminar». Rossi 1998, 11-12.

⁵⁴ Así, por ejemplo, en el catálogo de 1961 aparece en la primera página la siguiente inscripción firmada con las iniciales «J.C.R.», presumiblemente Joaquín Casellas Roure: «La preocupación que debe tener latente el que piense servir a Dios a través del arte, es la de fomentar una piedad recia en los fieles ¿Quién duda del ambiente de recogimiento que puede crear en un templo la adecuada vidriera emplomada? Y eso hoy, igual que en el siglo XV, aunque la de hoy no sea la de antaño. Así se evitarán muchas polémicas sobre el arte sacro y en vez de discutir se hará algo positivo». El anhelo de un tiempo pasado, la casi completa ausencia de referencias a un nuevo arte sacro y el afán de acallar el debate sirve para bosquejar el juego de equilibrios de la dirección de los Talleres de Arte antes de la llegada del equipo de Montserrat.

FIGURA 12
Cubierta y página interior con diseños de copones Serie 500



Fuente: Catálogo de Talleres de Arte Granda, 1972.

Efectivamente, en aquellos años se recupera la práctica de Félix Granda de compatibilizar el arte sacro con otras manifestaciones de diseño profano. De hecho, se aprovecha la excelente ubicación de la tienda que la sociedad había abierto en la céntrica calle Serrano de Madrid para poner a la venta sus diseños de «tallas de madera y pasta, figuras, de bronce y plata, relieves y cobres civiles, pinturas y cuadros civiles, ceniceros y otros objetos esmaltados, llaveros, joyeros y arquetas, campanillas, anillos y gemelos civiles, juegos de café, vasos, platos, bandejas y cajas artísticas, espadas, estiletes, bastones y otros regalos». ⁵⁵ Como apuntaba Montserrat, esta oferta era consecuencia indirecta del entendimiento del arte sacro y de su diseño como parte del arte y el diseño en general (Figs. 13–15).

Esta apertura a las nuevas corrientes del diseño no impidió que también se practicaran otras políticas de atención al patrimonio religioso. En esta etapa de aplicación del Concilio, cuando las nuevas orientaciones litúrgicas empujaron hacia una intensa renovación de muchas iglesias y otros centros de culto —seguramente muy por encima de las indicaciones estrictas de la correspondiente instrucción—, desde Talleres de Arte se pensó también en la recuperación de objetos artísticos, y por supuesto religiosos, que se desechaban: se restauraban y, en muchos casos, se devolvían a la liturgia. ⁵⁶ De hecho, en la reunión del Consejo de Talleres de Arte Granda de 23 de diciembre de 1961 se aprueba una modificación de los estatutos en este sentido, extendiendo el objeto de la Sociedad a «la compra de toda clase de objetos y obras de arte que juzgue conveniente». ⁵⁷

FIGURA 13
Abrecartas diseñado y producido por Talleres de Arte Granda



Fuente: imagen del autor.

⁵⁵ Listado tomado del índice del Simbolario de Talleres de Arte Granda. c. 1965: 1.

⁵⁶ Ramón Montserrat recuerda que «en aquella época se dio la circunstancia de restaurar alguna pieza patrimonialmente valiosa y que, al ser preceptivo informar a Bellas Artes cuando se pretendía exportarla, acabó en el Museo del Prado». Entrevista a Ramón Montserrat 2019.

⁵⁷ Libro de actas TAG. 23 de diciembre de 1961.

En aquellos mismos años, y debe entenderse como una nueva seña de ambición y falta de complejos, también se empezó a trabajar en el mercado internacional, con particular atención a los Estados Unidos. Según Montserrat, era un mercado «paradójicamente dominado por los judíos a quienes el arte sacro no les interesaba en absoluto».⁵⁸ De sus palabras se deduce que fue una labor de siembra, que finalmente dio sus frutos años más tarde, fundamentalmente a través del proyecto para el Santuario del Santísimo Sacramento en Alabama (1999) para la *televisiva* madre Angélica.⁵⁹ A raíz de este proyecto se estudió la posibilidad de retomar allí una sede, que hoy sigue en activo, de nuevo en Chicago.

FIGURA 14
Diversos juegos de ceniceros diseñados y producidos por Talleres de Arte Granda



Fuente: imágenes del autor.

⁵⁸ Entrevista a Ramón Montserrat 2019. Aunque consta la realización de proyectos en América por parte de Granda antes de la Guerra, Montserrat se refiere aquí a la campaña comercial iniciada unos pocos años antes, y que comenzó con la participación como expositores en el Congreso Eucarístico de Río de Janeiro (1955). Este mismo material fue llevado a Venezuela y una parte también a Chicago, puntos ambos donde se dejaron nombrados representantes.

⁵⁹ La religiosa conocida como Madre Angélica —Sor María Angélica de la Anunciación (Canton-Ohio, 1923 - Hanceville-Alabama, 2016)— ingresó en el monasterio de las Clarisas de Cleveland (1945). En 1962 fundó el monasterio de Nuestra Señora de los Ángeles en su pueblo natal. En 1981 fundó la cadena de televisión católica EWTN (*Eternal Word Television Network*; Red de Televisión de la Palabra Eterna) la primera red de comunicación social católica vía satélite en todo el mundo. En 1987 funda la Congregación Misioneros Franciscanos de la Palabra Eterna. Desde el año 1996, viaja por toda Hispanoamérica y lanza la red televisiva-radial de EWTN en español. En 2009 Benedicto XVI le otorgó el premio *Pro Ecclesia et Pontifice*.

En etapas más recientes, Talleres de Arte Granda también se ha relacionado en el mundo anglosajón, más concretamente en el norteamericano, con Dunkan G. Stroik, uno de los más acérrimos defensores de una visión tradicionalista del arte sacro desde la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Notre Dame. La condición minoritaria de la Iglesia católica en los Estados Unidos la ha conducido a encarnar una opción que podríamos denominar tradicional o conservadora —frente a otras confesiones cristianas—, lo que se ha manifestado también en el terreno plástico del arte sacro.

FIGURA 15

El arquitecto Ramón Montserrat delante de una serie de productos diseñados y producidos por Talleres de Arte Granda



Fuente: imágenes del autor.

CONCLUSIÓN

El eco del Concilio en materia litúrgica fue tremendamente controvertido y, en todo caso, esta valoración supera las ambiciones de este texto. Y mientras algunas instituciones, como la Compañía de Jesús, entre otras, promovieron una cierta experimentación en la aplicación de sus disposiciones,⁶⁰ el Opus Dei adoptó una postura más cuidadosa y celosa de la tradición, lo que también podría calificarse como más conservadora. Este posicionamiento puso en marcha un cambio de visión en el seno de Talleres de Arte Granda, en relación con el diseño y su aplicación al arte sacro. Esta reorientación, fruto de la coyuntura posconciliar de la Iglesia, contrastaba con los criterios anteriores y derivó en un nuevo recambio en el equipo de dirección. En junio de 1966, después de cuatro años al frente de la empresa, el arquitecto Ramón Montserrat cesó en sus funciones, regresando a Sevilla, la ciudad de la que procedía profesionalmente, y con él decayeron sus optimistas e ilusionantes planteamientos.⁶¹

Aunque la producción de la línea de diseño más modernizante —la serie 500— continuó en catálogo durante algún tiempo —y algunas piezas se conservan hasta la fecha—, lo cierto es que se convirtió en una línea minoritaria y la oferta de Talleres de Arte Granda regresó a modelos mucho más tradicionales y descomprometidos con cualquier tipo de vanguardia.

En todo caso, la cuestión no es sencilla, y puede que el modelo de fabricación de los Talleres, a pesar de cierta modernización de los procesos, dificultase un retorno económico que hiciera viable esta línea.

Para la historia queda este emocionante intento de actualización y modernización del arte sacro basado en una consideración valiente y desprejuiciada del diseño, deudora del arte de su propio tiempo. Aproximadamente tres lustros en los que se procuró la difícil transformación de una empresa ya por entonces con una larga trayectoria, aunque sumida en

⁶⁰ Para ilustrar este punto puede servir el amplio reportaje publicado en la popular revista *París Match* en fecha tan temprana como diciembre de 1966. Serrou *et al.* 1966.

⁶¹ Libro de actas TAG. 17 de junio de 1966. Cesa Ramón Montserrat y se nombra a Aquilino Porrero Bravo. El Consejo queda como sigue:

- Presidente: Juan Antonio Bravo Díaz-Cañedo.
- Vicepresidente: César Ortiz-Echagüe Rubio
- Vocales: Pedro Zarandona Antón, Abelardo Alonso de Porres, Alberto Menéndez Visier, Aquilino Porrero Bravo
- Secretario: Federico Armengol Pubill.

la crisis derivada de la desaparición de su fundador y alma. Aquel intento de actualización se basó no solo en presupuestos teóricos de fondo, sino en los criterios claros, firmes y solventes derivados de la misma doctrina de la Iglesia, sancionada en aquellos mismos años por el Concilio Vaticano II.

Fue una experiencia en la que una serie de jóvenes y eficaces profesionales, vinculados en su mayoría al Opus Dei, encarnó un ideal de modernidad y renovación que podría considerarse paralelo —en el fondo y en el tiempo— al que acaecía en esos mismos años en la escena política nacional, de la mano de la llamada *tecnocracia*.⁶² Se trató de una generación de políticos eficaces, fervientemente católicos, bien formados y políticamente independientes, aunque unidos por su vinculación al Opus Dei. Salvador Pérez Arroyo hace una aproximación a este perfil nombrando a algunos protagonistas de la arquitectura de aquel tiempo:

Fisac responderá al retrato robotético de los tecnócratas de entonces: preocupado por los sistemas de industrialización, por las condiciones humanas de los usuarios y poco o nada por la orientación monumentalista.

[...] Con distinta formación y carácter Javier Carvajal no está lejos de aquella psicología reformadora. Muchos de nosotros entonces estudiantes identificábamos a estos arquitectos eficaces y preparados como miembros del Opus Dei aunque no lo fueran, y lo hacíamos con el escepticismo crítico que nuestra ignorancia nos permitía.

Son estos arquitectos reformistas dentro del régimen los que, como ocurrió en el sector económico, sientan las bases de la mejor arquitectura posterior. No olvidemos a Ortiz Echagüe y Echaide en Barcelona, quizás los más rabiosos modernos y potentes reformadores copiando modelos americanos (Pérez Arroyo 2020, 99-100).

Junto a estos nombres —a los que podríamos unir otros como Sota o Fernández del Amo— cabría apuntar los de los también arquitectos Javier Cotelo y Ramón Montserrat, el ingeniero Joaquín Casellas, los diseñadores José María Cruz Novillo y Tomás Díaz Magro, e incluso los financieros Luis Valls y Ctesifonte López. Todos ellos encarnaron, en este período de tiempo, las enérgicas palabras de Josemaría Escrivá aplicadas al arte sacro:

¡Cuántos se han escandalizado al observar la sencillez de nuestros oratorios, la sobriedad del culto, la energía con que hemos intentado volver a la simplicidad primitiva de la liturgia, rompiendo barroquismos y ñoñerías que habían invadido la casa y el altar de Dios!.⁶³

Todo lo anterior reclama nuestra admiración y reconocimiento a una experiencia modélica en un contexto de crisis. Pudiera suceder que la revisita a estos planteamientos, tan modernos como actuales, activase una nueva era de renovación del arte sacro, de calidad análoga a la vivida en aquellos tres lustros, tan experimentales como ejemplares.

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES

El autor de este artículo declara no tener conflictos de intereses financieros, profesionales o personales que pudieran haber influido de manera inapropiada en este trabajo.

DECLARACIÓN DE CONTRIBUCIÓN DE AUTORÍA

Eduardo Delgado Orusco: conceptualización, análisis formal, investigación, metodología, redacción — borrador original, redacción — revisión y edición.

FUENTES

Catálogos de Talleres de Arte o Talleres de Arte Granda:

Talleres de Arte. 1911. Madrid: Hotel de las Rosas. Paseo izquierdo del Hipódromo. 214 pp. [190 × 273 mm].

Talleres de Arte, S.A. 1955. s/p. [238 × 294 mm].

Talleres de Arte Granda. 1961. s/p. [172 × 241 mm].

Talleres de Arte Granda. 1964. s/p. [198 × 220 mm].

Talleres de Arte Granda. 1965-66. 56 pp. [220 × 220 mm].

Talleres de Arte Granda, Catálogo de artículos religiosos. 1972. Simbolario de orfebrería religiosa de Talleres de Arte Granda S.A. (en el interior). s/p. [198 × 220 mm].

TAG. Talleres de Arte Granda. Serrano nº 56. Madrid – 1. Tefs. 275 90 15 – 225 37 77. 1973. s/p. [212 × 209 mm].

TAG. Talleres de Arte Granda. 1981. s/p. [284 × 220 mm].

⁶² Para un mejor entendimiento de esta idea puede consultarse Delgado Orusco 2017a.

⁶³ Carta de Josemaría Escrivá, 6-V-1945, n.29, citada en Burkhart, E. y López, J. 2013, 506.

Otras fuentes

- Pablo VI. 1963. *Constitución Sacrosanctum Concilium. Sobre la Sagrada Liturgia*. 5 de diciembre de 1963.
 Juan XXIII. 1959. *Encíclica Ad Petri Cathedram*. 29 de junio de 1959.
 Libro de actas de la sociedad Talleres de Arte Granda S.A. (antes Talleres de Arte). Madrid: Registro Mercantil de Madrid.
 Simbolario de Talleres de Arte Granda. c. 1965. Colección de contactos fotográficos.
 Discurso de Francisco Franco con motivo de la inauguración del nuevo seminario de Burgos en octubre de 1961.
 Entrevista personal a Francisco Aparicio. 7 de octubre de 2017. Madrid.
 Entrevista personal a Ramón Montserrat Ballesté. 27 de noviembre de 2019. Sevilla.
 Entrevista personal a César Ortiz-Echagüe. 9 de marzo de 2023. Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

- Altable, Juan. 2016. «Un buen diseño es lo nunca visto. Entrevista a Cruz Novillo». *Volaverunt*, 3.
 Burkhart, Ernst y Javier López Díaz. 2013. *Vida cotidiana y santidad en la enseñanza de San Josemaría: Estudio de teología espiritual*, vol. III. Rialp.
 Carvajal Ferrer, Javier. 1998. «En los comienzos del diseño industrial en España». En *Diseño industrial en España*, Catálogo de la exposición, editado por Daniel Giralt-Miracle, Juli Capella, Quim Larrea y Pedro Nuño. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
 Coteló Villarreal, Javier. 2021. *Al volante de un santo. Mis años en coche junto a san Josemaría*. Rialp.
 Cruz Novillo, José María. 1998. «SEDI, un paradigma de la modernidad». En *Diseño industrial en España*, editado por Daniel Giralt-Miracle y Juli Capella. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
 Cruz Novillo, José María. 2009. *Diseño de un discurso*. Discurso del Académico electo. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
 De Miguel, Carlos. 1955. «Concurso organizado por el Grupo R en la Escuela de Arquitectura». *Revista Nacional de Arquitectura* 158 (febrero 1955): 45.
 De Miguel, Carlos. 1956a. «Concurso de Diseño Industrial». *Revista Nacional de Arquitectura* 173 (mayo 1956): 1-29.
 De Miguel, Carlos. 1956b. «Gio Ponti». *Revista Nacional de Arquitectura* 173 (mayo 1956): 30-32.
 De Miguel, Carlos. 1958. «Diseño Industrial». *Revista Nacional de Arquitectura*, 200 (agosto 1958): 44-46.
 De Miguel, Carlos. 1959. «Capilla funeraria en un cementerio militar». *Arquitectura* 9 (septiembre 1959): 8-26.
 Delgado Orusco, Eduardo. 2002. *Porque vivir es difícil. Conversaciones con Javier Carvajal Ferrer*. Servicio de publicaciones UCJC.
 Delgado Orusco, Eduardo. 2017a. «Luces en la noche. La aportación de César Ortiz Echagüe». En *Los años CIAM en España: la otra modernidad. Actas del Congreso*. Asociación de historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo (AhAU).
 Delgado Orusco, Eduardo. 2017b. *El Panteón de los Españoles en Roma. José María García de Paredes y Javier Carvajal Ferrer*. Diseño.
 Díaz Quirós, Gerardo. 2005. «Félix Granda Buylla y Talleres de Arte: un siglo de arte sacro en España». Tesis doctoral inédita, dirigida por María Cruz Morales Saro. Universidad de Oviedo.
 Díaz Quirós, Gerardo. 2012. «Talleres de Arte y el diseño de espacios interiores para el culto». En *Decoración de interiores. Firmas, casas comerciales y diseño en Asturias, 1880-1990*, coordinado por Ana María Fernández García. Septem Ediciones.
 García-Rosales, Gonzalo, y Enrique Castaño Perea (eds.). 2022. *José Luis Fernández del Amo. Arquitectura y arte en un espíritu inquieto*. Ediciones Asimétricas.
 Giralt Miracle, Daniel. 1998. «El diseño caminó en primera fila». *ABC*, 26 de julio: 57.
 González Martín del Río, Emilia. 2021. «Los Talleres de Arte de Félix Granda y su platería civil». Tesis doctoral inédita, dirigida por José Manuel Cruz Valdovinos y Francisco Javier Montalvo Martín. Universidad Complutense de Madrid.
 Goñi Castañón, Xavier e Inmaculada Jiménez Caballero. 2019. «Dibujos inéditos de Javier Feduchi para SEDI». *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica* 24 (36): 152-161. <https://doi.org/10.4995/ega.2019.10661>
 Méndiz Noguero, Alfredo. 2017. «Orígenes y primera historia de Villa Tevere. Los edificios de la sede central del Opus Dei (1947-1960)». *Estudia et Documenta. Rivista dell'Istituto Storico San Josemaría Escrivá* 11: 153-225. <https://doi.org/10.48275/setd.11.2017.07>
 Molins, Patricia. 1996. «Misterio y geometría. La década de la abstracción». En *L'arquitectura i l'art del anys 50 a Madrid. Catálogo de la exposición homónima*, editado por Antonio Fernández Alba, Patricia Molins, Guillermo Pérez Villalta y Gabriel Ruiz Cabrero. Fundació "La Caixa".
 Montserrat Ballesté, Ramón. 1965. «Orfebrería-artesanía religiosa». En *Arte Sacro y Concilio Vaticano II. Ponencias y comunicaciones de la II Semana Nacional de Arte Sacro*. Junta Nacional Asesora de Arte Sacro.
 Morales, Felipe. 1960. *Arquitectura religiosa de Miguel Fisac*. Librería Europa.
 Pérez Arroyo, Salvador. 2020. «Un raro tejedor de la historia». En *Rayuela arquitectónica. Tres prólogos para un libro*, compilado por Eduardo Delgado Orusco. Prensas de la Universidad de Zaragoza.
 Pinto Álvarez, Paula Belén. 2021. «SEDI: la reanudación del diseño industrial moderno en Madrid». Trabajo de fin de grado. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM).
 Portillo, Álvaro del. 1993. *Entrevista sobre el Fundador del Opus Dei*. Rialp.
 Rossi, Aldo. 1998. *Autobiografía científica*. Editorial GG.
 Selva Royo, Juan Ramón. 2017. *Memorias de un arquitecto. Fernando M. García-Ordoñez (1922-2015)*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
 Serrou, Robert, Noelle Namia, Michel Leclercq y Charles Courrière. 1966. «La nouvelle messe». *Paris Match* 923 (17 de diciembre): 67-82.
 Urrutia, Ángel. 1997. *Arquitectura española siglo XX*. Manuales Arte Cátedra.