

MIES, KNOLL, TOUS & FARGAS. *ROUND TRIP* DE UNA BUTACA

MIES, KNOLL, TOUS & FARGAS. ROUND TRIP OF AN ARMCHAIR

David Hernández Falagán*
Universidad Politécnica de Catalunya

Resumen

De todas las piezas de mobiliario diseñadas por los arquitectos barceloneses Tous y Fargas entre los años 50 y 60 del siglo XX, el elemento más conocido fue sin duda la butaca diseñada para la planta del Decanato del Colegio de Arquitectos en 1962. Esta comunicación pretende establecer la relación genealógica entre esta pieza y la Parallel-Bar Lounge Chair diseñada por la arquitecta norteamericana Florence Knoll en los años 1950 -diseño que a su vez muestra una influencia previa de la Silla Barcelona de Mies van der Rohe y Lilly Reich. Por ello, se trata de un recorrido de ida y vuelta que muestra las variantes de la butaca en relación a los objetivos y a las condiciones técnicas y económicas diferenciales de cada contexto.

Palabras clave: Barcelona Chair, Florence Knoll, Tous & Fargas, purismo, mobiliario

Abstract

Of all the pieces of furniture designed by the Barcelona architects Tous and Fargas between the 50s and 60s of the 20th century, the best-known element was undoubtedly the armchair designed for the Deanery of the College of Architects in 1962. This paper aims to establish the genealogical relationship between this piece and the Parallel-Bar Lounge Chair designed by the American architect Florence Knoll in the 1950s -a design that in turn shows a previous influence on the Barcelona Chair by Mies van der Rohe and Lilly Reich. For this reason, it is a round trip that shows the variants of the seat in relation to the objectives and the differential technical and economic conditions of each context.

Keywords: Barcelona Chair, Florence Knoll, Tous & Fargas, purism, furniture

1. Introducción

En 1962 los arquitectos catalanes Tous y Fargas diseñaron un listón metálico, formado por la unión mecánica de cuatro perfiles de acero inoxidable de sección cuadrada de un centímetro de lado. Este listón, que algunos definieron como la “pata divina”, se utilizó para diferentes elementos: barandillas, patas de mesas, patas de sillas, luminarias, etc. La pieza se planteaba como elemento multifuncional, y los arquitectos se comprometían con ella a hacer cualquier objeto que se les pidiera. Gracias a sus conexiones y contactos con industriales y cerrajeros de la época en Barcelona, tuvieron la oportunidad de conocer las herramientas y la maquinaria adecuada para la mecanización de un elemento de este tipo con propósitos diversos. Su principal uso, y origen del diseño, fue la formalización de la pata de una butaca, conocida como Sillón Decanato.

Cuando diseñaron el sillón Decanato, lo hicieron bajo la influencia de una pieza que por aquella época gozaba de gran éxito en Barcelona: la Parallel-Bar Lounge Chair de Florence Knoll. Como en el caso de Tous y Fargas, esta butaca utilizaba también un mecanismo simplificado y estandarizado para la construcción de los apoyos. La influencia en sus propios diseños se hace visible en la Lounge Chair, una butaca a su vez claramente relacionada con la Silla Barcelona de Mies van der Rohe y Lilly Reich, tanto por la morfología anatómica como por las características fundamentales de sus acabados. La mayor diferencia, la construcción de los apoyos, es la característica que resulta más claramente importada por el diseño de Tous y Fargas.

El propósito de este escrito es mostrar la relación existente entre la Butaca Decanato de Tous y Fargas y la Parallel-Bar Lounge Chair de Florence Knoll, estableciendo como hipótesis la influencia de esta última en la definición de la pieza de Tous y Fargas.

Para el desarrollo de la investigación se ha consultado de manera paralela la información procedente de tres fuentes principales:

- La colección de documentos Florence Knoll Bassett papers, 1932-2000, Archives of American Art, Smithsonian Institution¹.
- El archivo digital Knoll Inc².
- El archivo de la oficina Fargas Associates, actualmente en proceso de catalogación por el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña como archivo Tous-Fargas³.

La exposición de los paralelismos encontrados en ambos trabajos se relaciona a continuación siguiendo el orden cronológico de la producción de cada pieza, e iniciando el recorrido con una introducción a la Silla Barcelona, referente fundamental para las dos butacas analizadas. De esta manera, el artículo se distribuye en tres capítulos fundamentales, cada uno de ellos protagonizado por la descripción y análisis de cada una de las butacas. Veremos en ellos como Tous y Fargas rediseñan el modelo de Florence Knoll para posibilitar su fabricación con elementos versátiles, mientras que la Lounge Chair reinterpreta la Silla Barcelona de Mies van der Rohe y Lilly Reich para simplificar su producción y

ensamblaje, a la vez que para domesticar su impacto espacial. Es el viaje de ida y vuelta de un diseño capaz de acomodarse a cada contexto.

2. La Silla Barcelona de Mies van der Rohe y Lilly Reich

Este viaje de ida y vuelta tiene Barcelona como punto de partida y retorno, y a la Silla Barcelona como protagonista inicial. Es una pieza conocida internacionalmente y uno de los iconos del diseño de la modernidad, por lo que solo se comentarán aquí algunos aspectos que enlazan con el recorrido posterior. Mies van der Rohe (1886-1969) la concibió junto a Lilly Reich (1885-1947), quien trabajaba con Mies desde 1926 y quien incorporó a la oficina la sensibilidad por el mobiliario como parte cualitativa de la arquitectura⁴. El origen de la silla era el proyecto del Pabellón alemán para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 -encargo que recibieron tras el éxito de ambos en la exposición de la Weissenhoff de 1927.

Existen unos primeros esbozos de la pieza de 1928 conservados en el MoMA bajo la denominación de Lounge Chair without arms, aunque Mies se había referido a ella como la Pavilion Chair (Pavillon Sessel). Es a partir de los años 1940, con la producción de Knoll Corporation, cuando será popularizado el nombre de Barcelona Chair⁵ (Fig. 1).



Fig. 1: Silla Barcelona, Mies van der Rohe, Lilly Reich, 1929. Foto: Knoll Inc.

La propia historia de la silla es también popular. Tal y como Mies expuso años después, la presencia de las sillas en el Pabellón estaba motivada por la recepción de los reyes de España, Alfonso XIII y Victoria Eugenia, durante la ceremonia de inauguración.

Era en el pabellón donde el rey y la reina de España participaron en la ceremonia de inauguración de la exposición. En este contexto, la Silla Barcelona no podía ser una mera silla -tenía que ser a la vez un objeto monumental, pero un objeto monumental que no bloqueara el flujo especial del edificio.⁶

Sin embargo, los reyes no llegaron a utilizarlas, probable y precisamente por la eliminación de jerarquías espaciales que Mies y Reich lograron con un Pabellón convertido en un ejercicio tridimensional casi neoplasticista, y que podría haber resultado incómodo para los protocolos diplomáticos. En cualquier caso, en este contexto adquiere sentido la referencia formal a un trono que podría haber circulado por el imaginario de los diseñadores, y que podría asemejarse a los asientos en forma de X conocidos como Curule Seat⁷, utilizados ya en la antigua Roma, aunque reinterpretados en modelos renacentistas como el sillón Savonarola⁸ -y a menudo usados como símbolo de poder. Tampoco es descartable una referencia más reciente, en particular por la dirección en la que se ubican los elementos cruzados. Esta sería el sillón de jardín en hierro fundido de Karl Friedrich Schinkel, el arquitecto prusiano autor del Altes Museum de Berlín, considerado una influencia para Mies desde su neoclasicismo premoderno⁹. En este caso los apoyos en cruz se sitúan en los laterales, lo que facilita la percepción flotante del asiento. Se combinan así ambos objetivos del diseño de la pieza: por una parte, la monumentalidad como valor simbólico; por otra, la ligereza y presencia diluida del objeto en un espacio fluido.

Al parecer se fabricaron varios ejemplares de la Silla Barcelona para el Pabellón¹⁰, además de un número mayor de Ottomans. Mies y Reich los conservaron, pese a la desaparición del Pabellón, y los utilizaron a principios de los años 1930 en otros proyectos. Como ejemplo, estas sillas pueden verse en fotografías de la Casa Tugendhat, junto a otras piezas como la MR20 o la Tugendhat Chair - MR70 (Fig. 2). La primera producción comercial la llevó a cabo Josef Müller durante los años 1929 y 1930 en su taller artesanal de Berlín, utilizando pletinas curvadas de acero cromado, tiras de cuero roblonadas y cojines de piel rellenos de crin. Él mismo había sido el encargado de las primeras ediciones de otras piezas singulares como el Taburete MR1 o la Silla MR20¹¹.

En 1931, la edición de la Silla Barcelona formaría parte del catálogo del taller de metalistería Bamberg, en un primer intento de fabricación en serie. Mies, Walter Gropius y Hugo Haring habían organizado la exposición “La vivienda de nuestro tiempo” en el contexto de la Exposición de la Construcción de Berlín de 1931 (Deutsche Bauausstellung in Berlin 1931). Fue una muestra conocida por la construcción de maquetas de viviendas a escala 1:1. En ella, Lilly Reich y Mies habían tenido una presencia destacada, y para la muestra desarrollaron algunas piezas de mobiliario en tubo de acero. De esta manera completaron un catálogo de muebles metálicos para Bamberg en el que incluso

se reconocían con las iniciales MR (Mies van der Rohe) y LR (Lilly Reich) a las piezas cuyo diseño lideraba cada uno de ellos (Fig. 3). La producción de Bamberg de la Silla Barcelona no fue especialmente exitosa, debido a la dificultad para el cromado completo de la estructura por las dimensiones de los tanques de los que la empresa disponía, lo que obligaba a atornillar algunas piezas. En el año 1932 fue la compañía Thonet quien se hizo cargo de la producción, interrumpida en 1934 por las dificultades políticas que desembocaron en la II Guerra Mundial. La producción no se reanuda hasta los años 1940, ya con Mies en América y con el papel fundamental de nuestra siguiente protagonista¹².



Fig. 2: Casa Tugendhat, Mies van der Rohe, Lilly Reich, 1930. Foto: Bauhaus Archiv Berlín

BAMBERG METALLWERKSTÄTTEN · BERLIN-NEUKÖLLN · LICHTENRADER STRASSE 32 · FERNSPRECHER: F2 NEUKÖLLN 1122

MR	Hocker	L	N	CHR	MR	Hocker	L	N	CHR	LR	Tisch	L	N	CHR
MR 1	1/1 Esingensstuhl 1/2 Kniehocker 1/3 Korbgeflecht	23- 38- 31-	30- 42- 37-	26- 50- 44-	MR 80	60/8 Stoffkissen 80/9 Schwammlieder- kissen	240- 280- 310-	280- 300- 370-		LR 200	320/1 Sperrholzplatte	45-	55-	68-
MR 10	Stuhl 101 Esingensstuhl 102 Kniehocker 103 Korbgeflecht	24- 48- 42-	44- 58- 53-	54- 68- 64-	MR 90	Sessel, Hermsdorf 90/8 Stoffkissen 90/9 Schwammlieder- kissen	400- 450-	460- 485-	500- 620-	LR 210	510/1 Sperrholzplatte	42-	48-	67-
MR 20	Sessel 201 Esingensstuhl 202 Kniehocker 203 Korbgeflecht	56- 78- 68-	78- 98- 93-	95- 115- 108-	MR 100	Liegestuhl 100/4 Kissen mit Gummibeleg	190-	210- 230-		LR 220	520/1 Kristallglas- platte	57-	66-	78-
MR 30	Stuhl 303 Korbgeflecht 304 Kissen 305 Korbgeflecht 306 Korbgeflecht 307 Korbgeflecht	66- 108- 122- 122- 147-	84- 122- 136- 136- 171-	98- 138- 150- 150-	MR 110	Liegestuhl 110/4 Kissen mit Gummibeleg	200- 220-	220- 240-		LR 230	530/1 Kristallglas- platte	45-	55-	65-
MR 40	Sessel 403 Korbgeflecht 404 Kissen 405 Korbgeflecht 406 Korbgeflecht 407 Korbgeflecht	84- 122- 132- 132- 147-	120- 158- 171- 171-	132- 175- 192- 192-	LR 120	Stuhl 120/5 Stoffpolster 120/6 Lederpolster	120- 178-	128- 185-	136- 195-	LR 240	540/1 Stahlrohre 540/2 Gummibänder	115- 140-	150- 170-	180- 198-
MR 50	Sessel 503 Stoffpolster 504 Lederpolster 507 Pergament- polster	88- 100- 140-	111- 128- 158-	123- 138- 168-	MR 130	Tisch, 60 cm Breiten 130/1 Sperrholzplatte 130/2 Kristallglas- platte 130/3 Schwarzglas- platte	57- 60- 78-	66- 69- 85-	75- 78- 85-	LR 250	550/1 Stahlrohre 550/2 Gummibänder	110- 135-	140- 160-	170- 190-
MR 60	Sessel und Stuhl 603 Korbgeflecht 604 Kissen 605 Korbgeflecht 606 Korbgeflecht 607 Korbgeflecht	90- 128- 140- 140- 140-	105- 140- 153- 153- 153-	118- 153- 168- 168-	MR 140	Tisch, 75 cm Breiten 140/1 Sperrholzplatte 140/2 Kristallglas- platte 140/3 Schwarzglas- platte	63- 68- 98-	72- 77- 108-	81- 86- 118-	LR 260	560/1 Stahlrohre 560/2 Gummibänder	100- 125-	125- 155-	150- 180-
MR 70	Sessel, Hermsdorf 70/8 Stoffkissen 70/9 Schwammlieder- kissen	320- 500-	430- 580-	480- 650-	MR 150	Tisch, Hermsdorf 150/1 Polsterplatte 150/2 Kristallglas- platte 150/3 Schwarzglas- platte	285- 420-	280- 440-	300- 480-					

Zeichenerklärung: L = farbig lackiert; gelb, rot, blau; N = vernickelt; CHR = verchromt. Alle Modelle sind patentrechtlich geschützt.
Licht 11. X. 31. MR dieser Produkte verleiht die Firma Litex, Inc. 68164

Fig. 3: Catálogo de mobiliario Bamberg, 1931. Foto: Bamberg

3. La Parallel-Bar Lounge Chair de Florence Knoll

Mies van der Rohe emigra a los Estados Unidos en 1937, momento en que se instala en Chicago. Un año después será nombrado allí director de la escuela del Armour Institute, el actual Illinois Institute of Technology (IIT). En esta institución conocerá a Florence Knoll.

Florence Knoll -Florence Schust de soltera- (1917-2019) había mostrado desde muy joven un interés especial por la arquitectura y el diseño modernos, lo que llamó la atención del arquitecto Eliel Saarinen. De hecho, fue su familia la que prácticamente hizo de mentora de Florence tras la muerte prematura de sus padres¹³. Entre 1934 y 1939 Florence cursó estudios de arquitectura y urbanismo en la Cranbrook Academy of Art de Michigan, en la Columbia University en Nueva York y en la Architectural Association de Londres. Colaboró con Eero Saarinen y Charles Eames, conoció a Alvar Aalto, y trabajó para Walter Gropius y Marcel Breuer... En 1940 decidió finalizar sus estudios en el Armour Institute de Chicago, donde sabía que podría completar sus conocimientos de la mano de Mies van der Rohe, a quien pudo conocer y con quien entabló una relación de amistad¹⁴.

Una vez licenciada, la trayectoria de Florence continúa a principios de los años 1940 trabajando en diferentes oficinas de arquitectura de Chicago y colaborando con Hans Knoll, propietario de la firma Hans G. Knoll Furniture Company (a tiempo completo desde 1943). En 1946 Florence se casa con Hans y la compañía se convierte en Knoll Associates, en la que Florence se hará cargo de la Knoll Planning Unit. Se trataba de una oficina dentro de la empresa que ofrecía a sus clientes un servicio de diseño revolucionario para la fecha. En ella, Florence Knoll se hacía cargo de las estrategias de diseño interior que requerían los encargos de manera global. No solo seleccionaba las piezas de mobiliario, sino que determinaba el concepto de la atmósfera y el paisaje interior adecuado para el uso de cada caso, y elaboraba piezas específicas cuando la situación lo requería. Complementario a este método de trabajo, el objetivo de la marca Knoll sería editar mobiliario moderno producido bajo altos estándares de calidad y desarrollado desde la optimización de los procesos de producción¹⁵. Como resultado, conseguirán poner en marcha una compañía pionera en ofrecer de una manera nítida el nuevo estándar americano de vida doméstica y espacio de trabajo. Muestra de ello son los múltiples showrooms que instalarán en diferentes ciudades de los Estados Unidos desde los años 1950¹⁶.

Antes de alcanzar este éxito, Florence se había dirigido a Mies en 1945 para consultar la posibilidad de producir sus diseños a gran escala. Mies acepta esta propuesta y decide otorgar a Knoll los derechos de producción de sus muebles, en particular de la Silla Barcelona. Mientras Knoll probaba materiales y procedimientos para su fabricación (incluso prototipando experimentos en aluminio), entre 1945 y 1947 la producción de esta pieza la llevó a cabo la compañía Titlegratz desde Nueva York. Finalmente, en 1947 Knoll empieza a fabricar la silla, cuyos acabados iría perfeccionado mediante la incorporación de nuevos detalles en las sucesivas reediciones que hicieron en años posteriores¹⁷ (Fig. 4).



Fig. 4: Imágenes publicitarias de la Silla Barcelona, 1947, 1962. Foto: Knoll Inc.

Por tanto, se dan dos circunstancias que influyen de manera determinante en el trabajo de Florence Knoll. Por una parte, el contacto con el trabajo de Mies y la optimización progresiva de sus procesos de producción. Por otra, la necesidad de Knoll (de la Planning Unit) de ofrecer diseños propios cuando las piezas de mobiliario que editaban no eran una opción viable o no encajaban con los condicionantes del encargo. Así surgen las primeras piezas de mobiliario diseñadas por Florence Knoll en la segunda mitad de la década de los 1940, la mayoría de las cuales eran escritorios o aparadores definidos desde la simplicidad de líneas geometrías ortogonales y volúmenes puros. Seguramente su pieza más conocida de la época fue el taburete apilable Modelo 75.

En 1954 Florence Knoll define toda una nueva serie en la que la influencia de Mies van der Rohe es todavía más visible. En ella incorpora diferentes tipos de asiento y un modelo de mesa que comparte el mismo tipo de soporte. Ella lo describe técnicamente así:

Se trata de un soporte para un artículo de mobiliario que comprende: al menos cuatro patas; cada pata incluye un par de barras que no se tocan y una serie de elementos de separación dispuestos y conectados con las barras de cada pata; al menos dos elementos de soporte que conectan dos patas opuestas; los extremos de cada elemento de soporte se intercalan en los espacios entre las barras de las patas opuestas cerca de la parte superior de las mismas y conectados a ellas; cada elemento de soporte tiene una superficie superior que se extiende en un plano horizontal común a todas las superficies superiores, de manera que los elementos de apoyo se cruzan entre sí en un área común a todos ellos.¹⁸ (Fig. 5).

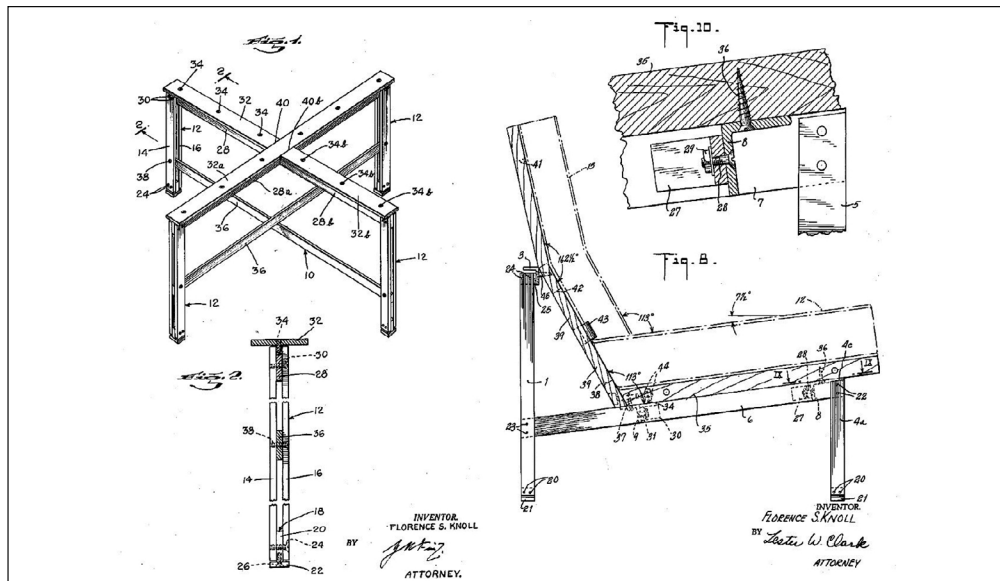


Fig. 5: Patentes de “soporte” y “estructura de silla”, 1954, Florence Knoll.
Foto: US Patent

Se trata de las barras paralelas que dan nombre a la serie (Parallel-Bar Series) y que convirtieron a la Lounge Chair de la serie en una pieza de gran éxito en su momento y de un estilo técnico perfectamente reconocible (Fig. 6).



Fig. 6: Parallel-Bar Series, 1954, Florence Knoll. Foto: Knoll Inc.

En particular, la Lounge Chair incorpora todo el modelo técnico de los perfiles compuestos -claramente influenciados por la tectónica de los apoyos estructurales de muchos proyectos de Mies van der Rohe- a la vez que lo hace compatible con un cuerpo de asiento que recupera la ergonomía anatómica de la Silla Barcelona.

Para proporcionar comodidad a la persona sentada, el asiento desciende hacia la parte trasera en un ángulo del 7,5° con la horizontal. El respaldo de la silla forma un ángulo de 113° con el asiento. El respaldo se reajusta debajo de su centro con un ángulo obtuso de apertura hacia adelante de 162,5°.¹⁹

De hecho, la Lounge Chair de Knoll podría considerarse entre el conjunto de aparentes reinterpretaciones que la Silla Barcelona tuvo en los años 1940, aunque las más destacables seguramente fueron aquellas que revisaron la construcción estructural de los apoyos desde la misma lógica formal. Por citar dos autores que tuvieron relación con Knoll Associates, merecen mención en este sentido la Wooden Chair (1940) de Franco Albini (muy similar al Armchair (1941) de Nicholson y Maier) o la Scissor Lounge Chair (1947) de Pierre Jeanneret²⁰. La reinterpretación de Florence Knoll se fija especialmente en la posición del asiento, recuperando otros valores del trabajo de Mies y Reich para los apoyos. Veamos cómo la misma lógica es aplicada en España poco después por dos de los arquitectos más influenciados por el maestro alemán: Tous y Fargas.

4. El Sillón Decanato de Tous y Fargas

Josep Maria Fargas Falp (1926-2011; t. 1952) y Enric Tous Carbó (1925; t. 1952) pertenecen a la generación de arquitectos catalanes titulados al inicio de la década de 1950 que se enfrentaron al reto de retornar la arquitectura moderna al contexto nacional, dominado por los estilos eclécticos e historicistas que había favorecido el período de la autarquía franquista²¹. Desde sus primeros trabajos, básicamente inscritos en el ámbito del diseño industrial y la decoración de interiores, sus obras se caracterizaron por un interés renovador por las tecnologías constructivas y la investigación en favor de la modulación y la industrialización²².

En particular, los primeros trabajos de Tous y Fargas se llevaron a cabo en el ámbito del diseño. Algunos contactos personales, un interés específico por los desafíos de pequeña escala y una visión muy progresista de las posibilidades de la tecnología, hicieron que se convirtieran en unos de los pioneros de la disciplina en el entorno barcelonés. Pionero es precisamente un término que se ha utilizado en más de una ocasión para referirse a los autores o autoras que participaron del nacimiento de la disciplina. Pevsner utilizó el término pionero para referirse a los orígenes internacionales heroicos del diseño, incluso en el título de su libro clave²³. Durante muchos años, la historia del diseño español ha sido explicada según este mismo concepto heroico, mediante la selección de unos autores y unas obras que se pueden considerar “fundacionales”. Aunque se

considere que esta visión historiográfica está más que superada, se hace difícil retratar los inicios sin incidir en el impulso individual de una serie de autores. En cualquier caso, es importante recordar que sin los condicionantes industriales, históricos o pedagógicos que se dieron en la primera mitad del siglo XX, difícilmente se hubiera producido el desarrollo de la disciplina en España. Viviana Nartzky²⁴ o François Burkhardt²⁵ se han expresado en este sentido, así como Juli Capella y Quim Larrea²⁶, o Màrius Carol²⁷, quienes incorporan a Tous y Fargas entre esos posibles pioneros en el contexto barcelonés.

El hecho es que desde el mismo momento en que ambos arquitectos finalizan su formación universitaria deciden colaborar, entre otras cosas, en el diseño de mobiliario. No es casual que la primera mención en prensa de su trabajo tenga que ver con esta actividad.

El día 14 de los corrientes [octubre de 1952] se reunió el jurado para la concesión del premio a los proyectos de mobiliario para la ampliación del Hotel Colón (...) Se concedió un accésit de 2.500 pesetas al lema "Tradición" de los señores José María Fargas Falp y Enrique Tous Carbó.²⁸

Estas líneas forman parte de la breve crónica, publicada en algunos diarios como *La Vanguardia* y *ABC*, que podemos considerar como el primer testimonio publicado del trabajo de Tous y Fargas como diseñadores. Tiene lugar en el año 1952, cuando ambos acababan de obtener el título de arquitecto. Sin embargo, ya se mostraban competitivos e interesados por el diseño. En esta época es conocida su colaboración con Ramon Marinel·lo, quien diseñó diferentes sillas durante algunos años en torno a 1960. Entre ellas, algunas utilizadas para amueblar varios proyectos de Tous y Fargas, y en cuya definición los arquitectos intervinieron. Un ejemplo interesante es la silla utilizada por la oficina para el amueblamiento de la Joyería Georg Jensen (1957-1958), uno de sus proyectos emblemáticos de interiorismo, Premio FAD de Decoración en 1958. Se trataba de una pieza sencilla diseñada por Marinel·lo en madera, pero con disposición no ortogonal de los apoyos, de acuerdo con el modelo nórdico y orgánico que triunfaba en la época²⁹. En ella, Tous y Fargas manipularon las patas (customización bendecida por Marinel·lo) para añadir un casquillo metálico de 5cm en los apoyos y así igualar su terminación a la de las mesas que los mismos arquitectos habían diseñado.

Ramon Marinel·lo (1911-2002) había estado vinculado originalmente a los círculos del arte contemporáneo catalán, primero como miembro del grupo ADLAN (Amigos del Arte Nuevo), impulsado por el arquitecto Josep Lluís Sert, el galerista Joan Prats y el empresario Joaquim Gomis, y más tarde del Club 49, heredero del primero, y cuyas actividades eran frecuentadas también por Josep Maria Fargas³⁰. El trabajo escultórico abstracto condujo a Marinel·lo a una aproximación al diseño industrial, que se materializó en la creación de la empresa ARM, editora de mobiliario que fundó junto a su hermano Antoni en 1954.

La pieza que mayor visibilidad dio a la compañía fue la silla diseñada por Marinel·lo junto a Ignacio de Rivera en 1962. Ignacio de Rivera Buxareu

(1933-2020) fue arquitecto colaborador en la oficina de Tous y Fargas durante los últimos años de los años 1950 y primeros 1960. Con ellos trabajó en el proyecto de la Casa Ballbé (1958-1961)³¹ e incluso firmó como co-autor el local de Rodamientos INA (1961). En 1962 Marinello y Rivera obtuvieron con esta butaca el premio Delta de Oro otorgado por el FAD.

Se trata de una silla de aspecto industrial, incluso en relación al uso, puesto que se planteaba como referencia un asiento de automóvil. Está formada por una estructura lineal de aluminio, conformada de manera orgánica con pliegues que configuran el asiento, el respaldo y los apoyos (Fig. 7). El aspecto singular de la estructura es su definición mediante una doble pletina paralela que deja hueco intersticial para la disposición de barras transversales de soporte -por tanto, el mismo concepto que la Parallel-Bar de Knoll.



Fig. 7: Silla, Ramón Marinello, Ignacio de Rivera, 1962. Foto: ARM

No es casual que Marinello y Rivera, ambos colaboradores de Tous y Fargas, plantearan este mecanismo, si tenemos en cuenta que Fargas había manifestado su admiración por el trabajo de Florence Knoll. Por eso ellos mismos, cuando se enfrentan al proyecto de la planta del Decanato del Colegio de Arquitectos de Barcelona, utilizan esta referencia. El proyecto consistía en una intervención en el edificio diseñado por el arquitecto Xavier Busquets -ganador para ello de los concursos de 1956 y 1958. Tanto Busquets como el Decano del colegio plantearon que el diseño interior de cada planta fuera asignado a diferentes equipos de arquitectos, correspondiendo a Tous y Fargas la planta sexta,

destinada a Decanato. Pese a tratarse de un edificio construido desde una idea de modulación industrial, la precisión del módulo no alcanzaba las expectativas de Tous y Fargas, que intentaron corregirlo en su proyecto para incorporar en él todo el conjunto de materiales y sistemas que habían de instalar.

El interés de la propuesta se centra en dos características: la modulación y la construcción pre-industrializada. Con relación a la modulación, el primer ejercicio fue rescatar el módulo intrínseco al edificio de Busquets. La planta fue redibujada varias veces tratando de establecer una lógica matemática que permitiera construir una trama en planta. Sobre esta trama, se levantaría una estructura de divisiones que respondería a la misma modulación. Puesto que las distancias entre ejes de pilares no permitían avanzar en este sentido, optaron por utilizar la división de las carpinterías de fachada como referencia para la construcción del módulo. De esta manera se llegó a una trama cuadrada de 1,686m + juntas de 5cm en las dos direcciones.

Por la configuración constructiva, los nudos de la trama se convertían en la base de una serie de pies derechos metálicos. Sobre ellos se apoyaban los paneles de unas mamparas diseñadas y fabricadas exprofeso, pero prefabricadas en taller. La modulación se utilizó para la definición del mobiliario, llegando al extremo de definir con él el forro de piel de las mesas de las salas de reuniones. Aunque el pavimento se revistió con una moqueta de nailon en tono oscuro, las juntas seguían siendo visibles, y coincidentes con la geometría de los pies derechos, cuyo tono destacaba sobre el resto de los elementos de las divisiones. Para el proyecto, y teniendo en cuenta las dimensiones de la junta y el conocimiento de la pieza de Florence Knoll, se definió un soporte compuesto de elementos metálicos que fue bautizado como la “pata divina”.

El soporte aludido consiste esencialmente en una pluralidad de elementos rectilíneos, de sección rectangular, en un máximo de cuatro e iguales entre sí, montados por medio de piezas rígidas en forma cruzada, separadas unas de otras, que mantienen aquellos elementos rectilíneos enlazados en posición ortogonal y paralelamente entre sí, manteniéndose rígido el conjunto por medio de unión entre los elementos rectilíneos y las piezas de enlace.³² (Fig. 8).

Se trata de un listón metálico, formado por la unión mecánica de cuatro perfiles de acero inoxidable de sección cuadrada de un centímetro de lado. Este listón se utilizó para diferentes elementos: luminarias de pie y techo, barandillas, patas de mesas, patas de sillas, etc. Fargas lo describía así:

Esta pata servía para todo: la pata de la silla, la pata de la mesa. Se parecía a la silla de Florence Knoll, que en aquel momento comenzaba a circular por Barcelona y que fue una revolución, pero nuestra solución permitía que este artefacto se acoplase en las dos direcciones. Con la “pata divina” yo me comprometía, en aquel momento, a hacer cualquier cosa. Todo eso fue posible porque conocimos al industrial capaz de hacerlo, los cerrajeros de aquella época ya tenían herramientas y maquinaria adecuada y únicamente se les había de estimular con la precisión necesaria.³³

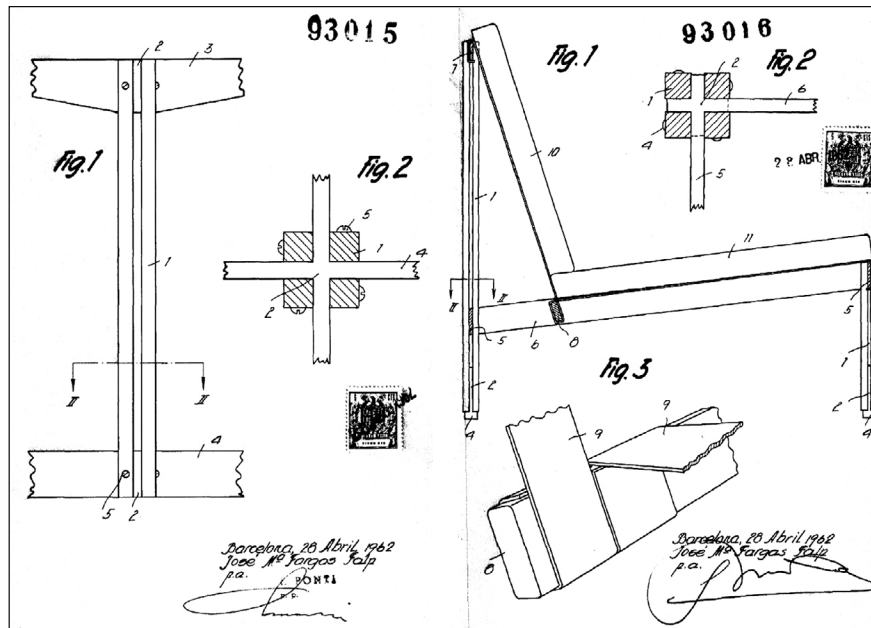


Fig. 8: Patentes de “soporte compuesto” y “sillón”, Josep María Fargas, 1962. Foto: OEPM

La razón principal de esta incorporación lo constituye la facilidad de aplicación de esta tecnología a la industria (o artesanía metálica) local -no es casual que la propuesta de Marinello y Rivera utilice el mismo recurso para la configuración mecánica de su estructura. Sin embargo, el diseño de Tous y Fargas aplicado al Sillón Decanato es, a su vez, deudor directo de la Silla Barcelona. Lo es principalmente por la configuración del respaldo, soportado de manera flexible por tiras de cuero remachadas, que en la perspectiva posterior se muestra de manera similar (Fig. 9). Por una parte, Tous y Fargas abordan la estructura mediante un módulo de fácil fabricación y reproducción (la “pata divina”); por otra, son sensibles a la expresividad de una configuración formal que mimetiza la actitud anatómica de la pieza de Mies y Reich.

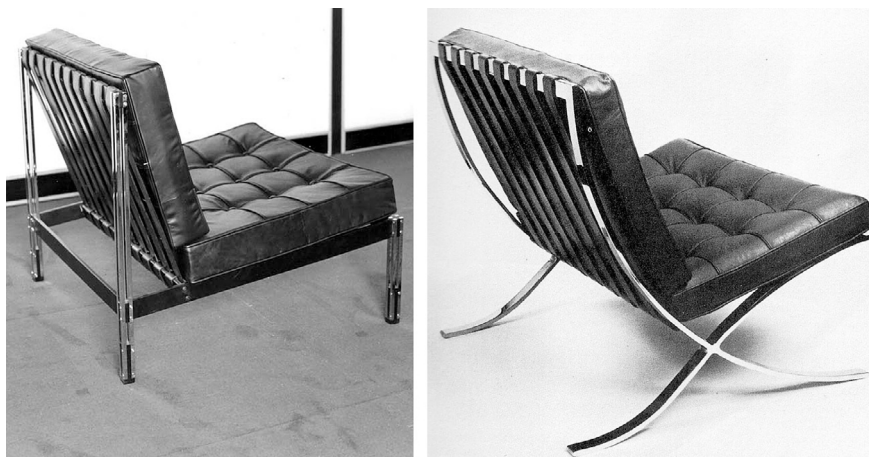


Fig. 9: Sillón Decanato (Tous y Fargas, 1962) y Silla Barcelona (Mies y Reich, 1929). Foto: Fargas

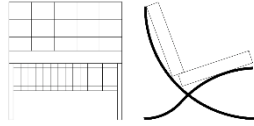
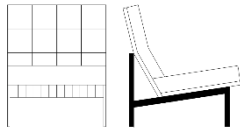
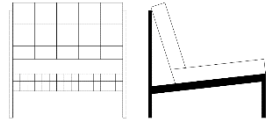
			
Nombre de la pieza	Silla Barcelona - MR90	Parallel Bar Lounge Chair	Sillón Decanato
Autores-as	Mies van der Rohe, Lilly Reich	Florence Knoll	Josep Maria Fargas, Enric Tous
Año	1928-1929	1954-1956	1961-1962
Materiales	Pletinas curvadas de acero cromado (35x11 mm). Tiras de cuero. Cojines de piel rellenos de crin o espuma	Barras paralelas de acero cromado. Tiras de cuero. Cojines tapizados en tela	Perfil compuesto de barras cuadradas de acero inoxidable. Tiras de cuero. Cojines de piel rellenos de espuma
Altura	77cm	78cm	78cm
Anchura	75cm	62cm	80cm
Profundidad	76cm	78cm	80cm
Altura del asiento	43cm	41cm	40cm
Editora	Josef Müller (1929-1930) Bamberg Company (1931-1932) Thonet (1932-1934) Titlegratz (1945-1947) Knoll (1947-)	Knoll (1954-1973)	MyC (1962-1969) MyC Gavina (1970-1975)

Tabla 1: Datos comparativos de las tres butacas. Elaboración propia

Motivada por la casualidad, podemos detectar otra conexión entre el trabajo de Florence Knoll y el de Tous y Fargas. Se trata de la producción del Sillón Decanato tras su diseño para el proyecto del Colegio de Arquitectos. Tanto la butaca como otras piezas fueron utilizadas en otros proyectos de los arquitectos, como en el local Kodak-Arpí (1965) o en el proyecto de Banca Catalana (1964-1968)³⁴. En particular, el éxito del sillón llevó a la edición cuidada de la pieza por parte del industrial Mario Caballero, tapicero de oficio y empresario dedicado a la fabricación de mobiliario. En 1959 había fundado la compañía MyC, pionera e introductora en España de diseños de la modernidad -piezas de Le Corbusier, Mackintosh, Mies van der Rohe, Marcel Breuer, Ettore Sottsass, Bertoia, Cattiglioni, Tobia Scarpa, etc. formaban parte de su catálogo. Durante los 1970 se dedicó a la fabricación de mobiliario relacionado con los fundamentos del diseño industrial, especialmente al convertirse en MyC Gavina tras

incorporar parte del catálogo de Gavina SpA. Se trata de la empresa que había fundado Dino Gavina (1922-2007), un diseñador y editor italiano que empezó trabajando en los años 1940 en el ámbito de la escenografía y acabó fundando una de las editoras de diseño más influyentes de los años 1950-1960, con la que fabricó piezas de importantes diseñadores como los hermanos Castiglioni, Carlo y Tobia Scarpa, Mario Bellini o Cini Boeri. Curiosamente, y aquí llega la conexión, la compañía de Gavina entró en bancarrota en 1968, momento en que Knoll Associates compró su colección. El interés por parte de la compañía norteamericana estaba centrado en adquirir los derechos de algunas piezas de Marcel Breuer, como las sillas Cesca y Wassily, o la mesa Laccio, derechos que Gavina se había asegurado unos años antes. También le permitió incorporar a su catálogo los diseños del que se conocía como el Grupo Gavina³⁵. De manera que la editora de la Butaca Decanato era prácticamente una spin-off de una editora que acabaría en manos de Knoll. Aunque anecdótico, resulta cuanto menos digno de comentar la proximidad entre los diferentes grupos de producción y edición de mobiliario, y las inevitables influencias y conexiones entre ellos.

5. Conclusión

Es un hecho que los ojos de Tous y Fargas no estaban puestos en referentes o tradiciones locales, sino en figuras y proyectos internacionales cuya calidad y tecnología quisieron incorporar al contexto nacional. En particular, en el desarrollo de los primeros trabajos de pequeña escala, Mies van der Rohe destaca entre sus preferencias. El arquitecto alemán era una referencia internacional de la arquitectura moderna en Barcelona desde que llevó a cabo la construcción del pabellón de su país en la Exposición Internacional de 1929. Aunque la arquitectura moderna catalana, vinculada especialmente al GATCPAC, se había desarrollado con un enfoque mucho más específico en la figura de Le Corbusier, las inquietudes industriales y racionalistas de algunos arquitectos a partir de la década de 1950 (Tous y Fargas entre ellos, pero también Giráldez - Subías - López Íñigo, Echaide - Ortiz Echagüe o Xavier Busquets), les condujeron a una revisión de la actitud arquitectónica de Mies y particularmente de su lenguaje constructivo. La joyería Georg Jensen, entre otros locales comerciales, la casa Ballbé o la fábrica Dallant son ejemplos claros de esta actitud, donde la modulación, la retícula estructural y geométrica, el trabajo con superficies planas o el uso de transparencias evidencian una atracción singular por la arquitectura y el lenguaje purista de Mies van der Rohe. Ese lenguaje también es visible en sus trabajos de diseño industrial, especialmente en el sillón Decanato. En esta pieza, Tous y Fargas combinan la expresividad de la silla de Mies con la sencillez técnica de la carpintería metálica de la Lounge Chair de Florence Knoll.

La influencia de Mies tiene una repercusión alargada a lo largo de toda la trayectoria de Tous y Fargas, aunque de manera más intensa durante los años 1950 y 1960. Esta influencia se ve intensificada a través de algunos de sus “discípulos” en América. Fundamentalmente es el caso de Marcel Breuer y Richard Neutra en un primer momento, y de Craig Ellwood y Harry Seidler en segunda instancia. “Estábamos imbuidos por toda la arquitectura que en aquel momento se estaba produciendo y, básicamente, de Marcel Breuer y Richard

Neutra”, reconocía Fargas hablando de los proyectos de viviendas unifamiliares³⁶. En pocos años, Tous y Fargas descubrieron que para importar este tipo de arquitectura al contexto local necesitaban dotarlas de un aparato tecnológico más asequible. Así lo reconocía Fargas en una de sus últimas entrevistas.

Había dos arquitectos que, por su simplicidad, me resultaban más fáciles de entender. Uno era Harry Seidler, un australiano afincado en Perth, y el otro Craig Ellwood, que no era arquitecto sino constructor. Hacía unas viviendas baratas –que aquí serían carísimas– con elementos prefabricados murales, montados en seco. Fueron mis dos grandes referencias. A Mies no lo podíamos copiar, estaba por encima de todo...³⁷

Debe añadirse aquí, como conclusión de este artículo, la necesidad de incluir a Florence Knoll entre esas referencias. Su trabajo de domesticación de los procesos tecnológicos para la fabricación de mobiliario fueron bien conocidos y replicados por Tous y Fargas. Ambos equipos gozaron de las mismas influencias previas del trabajo de Mies. Y ambos, cada uno en su contexto y escala, ejercieron una influencia fundamental en las aplicaciones industriales del diseño.

NOTAS

¹ <https://www.aaa.si.edu/collections/florence-knoll-bassett-papers-6312>, consulta Junio 22, 2020.

² <https://www.knoll.com/the-archive>, consulta Julio 12, 2020.

³ Archivo consultado durante la investigación monográfica sobre los arquitectos desarrollada por el autor hasta 2016.

⁴ María Melgarejo Belenguer, *La arquitectura desde el interior 1925-1937: Lilly Reich y Charlotte Perriand* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2011), 111.

⁵ Franz Schulze and Edward Windhorst, *Mies van der Rohe: A critical biography* (Chicago: University of Chicago Press, 2012), 436.

⁶ *Ibidem*, 124.

⁷ John Gloag, *A short dictionary of furniture* (London: Read Books Ltd, 2013).

⁸ Witold Rybczynski, *Now I sit me down: From klismos to plastic chair: A natural history* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2016).

⁹ Stanford Anderson, “The Legacy of German Neoclassicism and Biedermeier: Behrens, Tessenow, Loos, and Mies,” *Assemblage* 15 (1991): 63-87.

¹⁰ Wolf Tegethoff, “The pavilion chair,” en: Reuter, Helmut, Schulte, Birgit (ed.), *Mies and modern living: interiors, furniture, photography* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2008).

¹¹ Ludwig Glaeser, *Ludwig Mies Van Der Rohe: Furniture and Furniture Drawings from the Design Collection and the Mies Van Der Rohe Archive, the Museum of Modern Art, New York* (New York: Museum of Modern Art, 1977).

¹² María Melgarejo Belenguer, *La arquitectura desde el interior 1925-1937: Lilly Reich y Charlotte Perriand* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2011), 117.

¹³ Paul Makovsky, “The Florence Knoll Story,” *Metropolis* 35 (2001): 3439.

¹⁴ Bobbye Tigerman, “I Am Not a Decorator”: Florence Knoll, the Knoll Planning Unit and the Making of the Modern Office,” *Journal of Design History* 20, no. 1 (2007): 61-74.

¹⁵ Eric Larrabee and Massimo Vignelli, *Knoll design* (New York: HN Abrams, 1981)

- ¹⁶ Margaret Maile Petty, “Attitudes Towards Modern Living: The Mid-century Showrooms of Herman Miller and Knoll Associates,” *Journal of Design History* 29, no. 2 (2016): 180-199.
- ¹⁷ Brian Lutz, *Knoll: A modernist universe* (New York: Rizzoli International Publications, 2010).
- ¹⁸ Florence S. Knoll, “Support for an article of furniture,” U.S. Patent 2,796,307, issued June 18, 1957.
- ¹⁹ Florence S. Knoll, “Chair frame and supporting structure,” U.S. Patent 2,979,122, issued April 11, 1961.
- ²⁰ Steven Rouland and Linda Rouland, *Knoll Furniture, 1938-1960* (Atglen: Schiffer Pub Limited, 1999).
- ²¹ Lluís Domènech, *Arquitectura de siempre: los años 40 en España* (Barcelona: Tusquets, 1978).
- ²² David Hernández Falagán, “Tous & Fargas: optimismo tecnológico en la arquitectura catalana de la segunda mitad del siglo XX” (PhD diss., Universitat Politècnica de Catalunya (UPC), 2016).
- ²³ Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius [1970]* (London: Penguin Books, 1970).
- ²⁴ Viviana Narotzky, *La Barcelona del diseño* (Barcelona: Santa & Cole, 2007).
- ²⁵ François Burkhardt, “El diseño español, un puzle a la espera de ser completado,” en AAVV, *Diseño industrial en España* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid: Plaza Janés, 1998), 132.
- ²⁶ Juli Capella and Quim Larrea, *Nuevo diseño español* (Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1991).
- ²⁷ Màrius Carol, *Cien años de diseño industrial en Cataluña* (Barcelona: ENHER con la colaboración de BCD-Barcelona Centro de Diseño, 1989).
- ²⁸ “Concurso – Premio Hotel Colón”, en *La Vanguardia*, Octubre 21, 1952, 17; y en *ABC*, Octubre 22 de octubre, 1952, 31.
- ²⁹ Eliot Noyes, *Organic design in home furnishings* (New York: Museum of Modern Art, 1941).
- ³⁰ Muriel Gómez Pradas, “ADLAN y la promoción de jóvenes artistas: Ramón Marinel·lo, Jaume Sans y Eudald Serra,” *Arte, Individuo y Sociedad*, 30 (2) (2018).
- ³¹ David Hernández Falagán, “Construcción mínima en la obra de Tous y Fargas,” *Bac Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea* 7, no. 1 (2017): 45-66.
- ³² Josep Maria Fargas Falp, *Soporte Compuesto Para Construcciones Varias*. ES-0093015_U. (Madrid: Oficina Española de Patentes y Marcas, 1962).
- ³³ Josep Maria Fargas i Falp, “Reposición de la polémica sobre el realismo,” *Annals*, núm. 3 (1983): 43.
- ³⁴ David Hernández Falagán, “Técnica con mensaje. Tous y Fargas en el Paseo de Gracia/ Technology with a message: Tous and Fargas in the Paseo de Gracia,” *Proyecto, progreso, arquitectura* 8 (2013): 148-161.
- ³⁵ Virgilio Vercelloni, *Dino Gavina* (Barcelona: Santa & Cole, 2005).
- ³⁶ Josep Maria Fargas i Falp, “Reposición de la polémica sobre el realismo,” *Annals*, núm. 3 (1983): 43.
- ³⁷ David Hernández Falagán, “Josep Maria Fargas Falp: Racionalismo tecnológico en la arquitectura catalana de la segunda mitad del siglo XX,” en *Visions de l’Escola Tècnica Superior d’Arquitectura de Barcelona*, no. 8, (Barcelona: Edicions ETSAB-UPC, 2010): 136-147.