

AURELIA MEDINA: MUEBLES MÍNIMOS DE IMPACTO MÁXIMO
AURELIA MEDINA: MINIMUM FURNITURE FOR MAXIMUM IMPACT

María Aguilar Alejandre*
Universidad de Sevilla

Resumen

Aurelia Medina es una diseñadora andaluza contemporánea con una producción muy polifacética que abarca territorios tan diversos como el estampado textil, el diseño de complementos de moda o el diseño de interiores. Este artículo ahonda en sus trabajos en el ámbito del mobiliario y el objeto cotidiano recorriendo sus obras principales, así como sus bases conceptuales y estrategia proyectual. Para ello, y, primeramente, se realiza una aproximación biográfica a su figura a la vez que se contextualiza el trabajo de investigación bajo un enfoque de género. Con ello se pretende contribuir a la construcción de un legado patrimonial andaluz en materia de diseño que integre a sus figuras femeninas.

Palabras clave: diseño industrial, diseño de producto, diseño de mobiliario, diseñadoras españolas, diseño andaluz.

Abstract

Aurelia Medina is a contemporary Andalusian designer with a very multifaceted production that covers territories as diverse as textile printing, fashion accessory design or interior design. This article delves into her works in the field of furniture and everyday objects, covering her main production as well as her conceptual bases and design strategy. To do this, and first, a biographical approach to her figure is carried out while the research work is contextualized under a gender approach. This aims to contribute to the construction of an Andalusian heritage legacy in terms of female design.

Keywords: industrial design, product design, furniture design, Spanish women designers, Andalusian design.

El diseño de mobiliario contemporáneo español desde una perspectiva de género

Aurelia Medina es una diseñadora contemporánea andaluza afincada en Madrid cuya obra es relativamente desconocida en relación con la innegable calidad de su trabajo. Este texto tiene por objetivo la puesta en valor de su producción y su línea de pensamiento en torno al diseño. Su razón de ser obedece a una mirada con perspectiva de género, que entiende el valor de la producción en un contexto determinado y en unas circunstancias concretas. Por ello, este artículo comienza con una breve introducción sobre el enfoque de género en el ámbito del diseño de mobiliario contemporáneo en España con la intención de contextualizar el marco de la investigación.

En las últimas décadas el ámbito académico y de investigación, tanto nacional como internacional, se ha visto atravesado por la llegada de los estudios de género o *gender studies*. Se trata de un campo de carácter interdisciplinar enfocado en abordar temas procedentes de distintas ramas del saber desde una perspectiva de género. Esto implica estudiar en profundidad cada cuestión en base a un marco teórico que tiene en cuenta el análisis de los roles y desigualdades de género.¹

Una nueva óptica que ha permitido que las investigaciones redirijan ahora su mirada a lugares que antes pasaban desapercibidos o no eran tenidos en cuenta por no cumplir con unos estándares patriarcales impuestos. Esto se ha visto traducido en el desvelamiento de un sinfín de fenómenos como la invisibilidad de figuras femeninas, el borrado histórico de logros realizados por mujeres o el establecimiento de los techos de cristal, entre otros, que nos llevan forzosamente a reescribir la historia y a continuar investigando bajo este enfoque con el fin de contribuir a la construcción de un conocimiento más rico, más real y más justo.

El ámbito del mobiliario también se ha mostrado sensible, no sin dificultad², a la introducción de la perspectiva de género en sus estudios habiendo proliferado muy especialmente trabajos de esta consideración a partir de los años noventa. La amplitud de enfoques que ofrece el tema es señalada por la académica Antonia Fernández Valencia en su artículo “Género e historia del mueble: algunas propuestas desde la historia de las mujeres”. En este texto se apuntan distintas vías posibles de aproximación para su estudio³, entre ellas, la necesidad de investigar y documentar las biografías y obras de mujeres diseñadoras y empresarias del mueble de forma que sus aportaciones queden correctamente documentadas y contextualizadas. No es suficiente saber de la existencia de estas profesionales, es fundamental estudiarlas y analizarlas para poder poner en valor su legado y establecer vínculos entre ellas que nos permitan conocer la realidad de las mujeres diseñadoras en el ámbito del mueble según las distintas épocas.

A lo largo de la historia, las mujeres han estado ligadas profesionalmente al mundo de la concepción y producción de mobiliario, distinto es que su trabajo, como ocurre en tantos ámbitos, fuera reconocido oficialmente como tal. Se tiene

constancia documental, por ejemplo, de la existencia de mujeres trabajando en manufactureras de muebles durante el siglo XIX lo que avala su participación en la fabricación de los mismos⁴, sin embargo, aunque se intuye que también podrían participar en labores de diseño, esta cuestión es más difícil de contrastar. Esta situación cambia sustancialmente con la incorporación de las mujeres a la universidad y a los centros de educación superior. El reconocimiento que les ofrece un título formativo supone la apertura lenta y paulatina de un campo de trabajo relacionado con el acondicionamiento de los espacios y, por tanto, con el diseño de muebles.

Numerosas han sido las iniciativas de carácter internacional que han puesto el foco en recuperar la producción de diseñadoras y arquitectas de los dos últimos siglos con el fin de reforzar el legado femenino en el diseño contemporáneo: desde las primeras mujeres formadas en una escuela de diseño⁵, la Bauhaus, hasta un amplio abanico de diseñadoras actuales que proceden de itinerarios formativos de muy diversa índole, dada la condición multidisciplinar del diseño.⁶ En el ámbito europeo, destaca, entre varios compendios sobre mujeres diseñadoras⁷, un conjunto de publicaciones derivadas del proyecto europeo *MoMoWo: Womens' Creativity since the Modern Movement*.⁸ En él se ha trabajado por visibilizar aquellas mujeres dedicadas a profesiones relacionadas con el diseño en Europa, muchas de ellas ocultadas por la historia. Algunas de las protagonistas objeto de estudio de este proyecto son españolas así como también se abordan en sus producciones realidades y particularidades propias del contexto español.

Como señala Alicia Menéndez Martínez⁹, la dictadura franquista (1939-1975) retrasó el desarrollo del diseño como profesión en España respecto de otros países europeos como Alemania, Italia o los países nórdicos. Hasta mediados de los años 50 no aparecen en el territorio español los primeros diseñadores industriales, todos ellos hombres. Las diseñadoras españolas tardan más en aflorar, además del contexto político, el contexto social dominado por el catolicismo y la idea tradicional de familia católica, les dificulta el acceso a la esfera pública relegándolas al ámbito doméstico y a las tareas relacionadas con los cuidados. Pese a esta situación, en los años 80, ya con un cambio de rumbo en España, se produce una eclosión del diseño impulsado por varios factores: el optimismo que propiciaba un nuevo contexto sociopolítico, el deseo de las administraciones democráticas por renovar su imagen y la conciencia de la industria respecto de las exigencias del mercado europeo.¹⁰ En este contexto surge la primera generación de diseñadoras industriales españolas integrada por mujeres cuyo denominador común principal es la oportunidad de haber podido obtener una formación especializada. Desde ese momento hasta nuestros días cada vez son más los nombres de diseñadoras españolas que se suman al reconocimiento internacional: Beth Galí, Gemma Bernal, Nani Marquina, Benedetta Tagliabue, Patricia Urquiola o Inma Bermúdez son sólo algunas de ellas.

En el ámbito concreto del interiorismo y el diseño de muebles, el período de la transición española supuso, para muchas mujeres profesionales de este

gremio, el salto de la formación en decoración, relacionada con el adorno o el embellecimiento, fenómeno que más tarde se conoció como “el toque femenino”¹¹, al mundo del diseño de interiores y de mobiliario. Este tránsito facilitó la conversión de muchas de ellas en diseñadoras, productoras, empresarias y divulgadoras de vanguardia¹². Figuras como la de la diseñadora valenciana Lola Castelló¹³ o la editora de muebles catalana Nina Masó, son ejemplos de ello. Ambas estudiaron decoración, pero evolucionaron posteriormente convirtiéndose en diseñadoras y empresarias. A partir de esta etapa, desarrollada entre las décadas de los 80 y 90, el número de diseñadoras de mobiliario y de interior ha ido creciendo en España, haciéndose necesaria la labor de intensificación en la construcción de un panorama de referentes de las primeras diseñadoras españolas de mobiliario contemporáneo ahora que muchas de ellas están vivas y su producción en buen estado.

Como contribución a esta tarea, aparece esta aportación que tiene entre sus objetivos poner en valor la producción y la figura de Aurelia Medina, diseñadora andaluza de mobiliario y de moda, para así colaborar en la construcción de un mapa de referentes femeninos del diseño español que abarque todas las regiones y comunidades donde se desarrolló en mayor o menor medida. En concreto, este texto se centrará en la cuestión del mobiliario concebido por Aurelia Medina, abordando no solo sus diseños sino también la estrategia proyectual y las bases conceptuales que hay tras ellos, así como las circunstancias que los rodean, lo que repercute directamente en su generación y posterior desarrollo.

Recorrido profesional y biográfico de Aurelia Medina

Para acometer el estudio y análisis del mobiliario de una creadora bajo un enfoque de género, es fundamental entender el contexto profesional y biográfico en el que ésta se desarrolla. Los factores de esta índole suelen ser determinantes en el devenir de los diseños y las creaciones, por eso, en el mundo del arte viene siendo habitual que los artistas, pero sobre todo las artistas, produzcan obras que reflejan el entorno y las circunstancias en las que se han desarrollado. Esto en el mundo del diseño es menos evidente, por lo que se necesita de un mayor detenimiento para establecer esta relación también presente.

Aurelia Medina pasó sus primeros años de vida en Benalúa de Guadix (Granada) donde nació en 1951. De esta etapa guarda una imagen anclada a su memoria de cuando se producía la llegada y la salida de las golondrinas, perfectamente formadas en línea recta sobre los cables de la luz. “Es una imagen singular, que repetida crea una secuencia”¹⁴, explica la diseñadora andaluza reconociendo ya un interés por la geometría desde una edad temprana. Hija de una familia de clase media, entre sus referentes destaca la figura paterna, un hombre dedicado a la invención y desarrollo de maquinaria para la extracción de aceite de oliva y de cuya inventiva ella se siente heredera.¹⁵

Con 12 años, Aurelia Medina se traslada junto a su familia a la ciudad de Córdoba, donde, años más tarde, iniciará su formación en la Escuela de Artes

Aplicadas y Oficios Artísticos Mateo Inurria en la especialidad de decoración. Este espacio constituye para ella un lugar más allá del sitio donde se imparten clases, supone un punto de encuentro con la vanguardia cultural cordobesa y el mundo profesional. Y es que ya en esta primera etapa formativa, Aurelia Medina entra en contacto con artistas y diseñadores como José Duarte y Juan Serrano, miembros del Equipo 57¹⁶ que por entonces impartían distintas materias en la mencionada escuela. También muy importante será su conexión con Rosa Rodrigo quien le ofrece su primer trabajo como diseñadora en estampación textil en 1972 cuando Aurelia Medina todavía era estudiante¹⁷.

En 1975, Aurelia Medina y su pareja el pintor José Duarte, se instalan en Aluche, donde fijarán su residencia habitual hasta hoy día.¹⁸ El traslado a Madrid no será fácil, Aurelia Medina era considerada menor de edad según la ley entonces vigente y José Duarte continuaba legalmente casado, lo que convertía a Aurelia Medina en un supuesto objetivo policial según la Ley sobre peligrosidad social y rehabilitación social. Esta tenía por fin el control de todos los elementos antisociales, entre ellos, los considerados por la dictadura peligrosos morales, incluyendo a las mujeres que tenían relaciones con hombres casados en este grupo¹⁹. A los obstáculos de la época se respondía a través de la lucha y el compromiso, por lo que la primera etapa madrileña de Aurelia Medina vino marcada por su incursión en la vida artística de la ciudad, el activismo político²⁰ y el compromiso feminista.²¹



Esta exposición de muebles diseñados y pintado por Aurelia, es una contribución a ciertas formas del hacer tradicional, y en este caso a la artesanía del muebles, en su más noble sentido.

Aurelia no copia éste o aquél mueble popular, sino que trata de extraer todo el espíritu que le dio sentido práctico y ornamental, para mostrárnoslo hoy en cierta forma revitalizados, con características muy personales.

AURELIA

EXPONE

MUEBLES PINTADOS

EN **agora** GALERIA DE ARTE
Ventura Rodríguez, 4 - Teléf. 241 87 62 - MADRID-8

INAUGURACION: martes 20 diciembre 1977

del 20 de diciembre al 12 de enero
mañanas de 11 a 1,30 y tardes de 6 a 9

Depósito legal: M. 37.322-1977

Nuevas Gráficas, S. A.-Andrés Mellado, 18.-Madrid (15).-XII-1977.

Fig. 1. Anuncio de la exposición *Muebles pintados* de Aurelia Medina en la galería Ágora de Madrid (Diciembre de 1977-Enero de 1978).

Fuente: Archivo personal de Aurelia Medina.

Durante la segunda mitad de la década de los años 70, Aurelia Medina se dedica, entre otras cuestiones, al diseño y pintado de muebles. Se trata de mobiliario artesanal que toma como base su sentido práctico y ornamental popular para reinterpretarlos desde un punto de vista personal. Un ejemplo de ello sería *El dormitorio de Carmen*, concebido y construido para una amiga de la diseñadora, el cual presenta elementos decorativos pintados a mano y adornos tradicionales de la artesanía popular. Parte de estos trabajos fueron exhibidos en galerías de arte madrileñas como Ágora (1977-1978) (Fig. 1) o Ramón Durán (1979-1980) (Fig. 2) y, aunque tuvieron cierto éxito, Aurelia Medina admite no reconocerse hoy en ellos.²²



Fig. 2. Anuncio de la exposición *Muebles de artesanía diseñados y decorados por Aurelia* (Abril de 1978).
Fuente: Archivo personal de Aurelia Medina.

A principios de los 80, Aurelia Medina comienza a trabajar como directora de prensa para Pedro del Hierro, diseñador de moda por el que siente una profunda admiración y al que dedica más de diez años de su vida.²³ Sin embargo, ella nunca abandona su faceta creativa, y estando todavía vinculada a Pedro del Hierro, comienza a diseñar bolsos y complementos de moda por iniciativa propia, una labor que junto al diseño de mobiliario y objeto cotidiano, no abandonará ya nunca. De su producción como diseñadora de moda es indispensable destacar la calidad y el éxito de su colección de bolsos “de líneas geométricas” la cual fue adquirida por Karl Lagerfeld y exhibida en una pasarela realizada en el museo Louvre de París con motivo de la presentación de la colección primavera-verano de 2002²⁴ (Fig. 3).

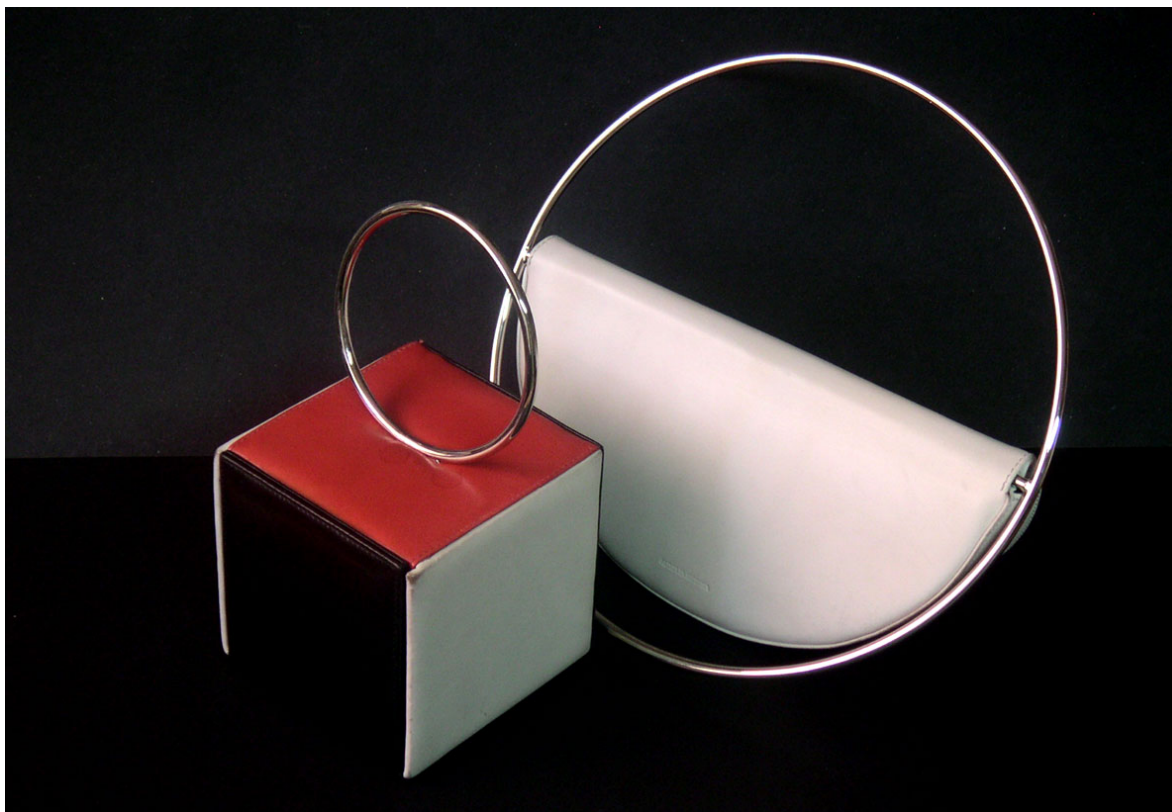


Fig. 3. Bolsos *Raja de Sandía* y *Cubito* pertenecientes a la colección de bolsos “de líneas geométricas” de Aurelia Medina.

Fuente: Fotografía de Pablo Duarte. Archivo personal de Aurelia Medina.

El interés que despertó esta colección de bolsos y el impacto que tuvo supuso un impulso importante para que la diseñadora andaluza continuara desarrollando proyectos en el ámbito del diseño, ya que, como ocurre a una gran mayoría de creativas, les es difícil admitir la alta calidad de su trabajo si no es a través del respaldo que produce el reconocimiento de otros profesionales expertos o de la sociedad. Esta circunstancia ha devenido hoy día en un fenómeno comúnmente conocido como *El síndrome de la impostora*²⁵ el cual también fue experimentado por Aurelia Medina con cierta intensidad ya que el éxito de la colección de bolsos “de líneas geométricas” acontece cuando ella tiene 49 años de edad.²⁶

El diseño de complementos de moda y de mobiliario continuarán siendo la dedicación creativa principal de Aurelia Medina desde entonces hasta nuestros días, pero viéndose obligada, por circunstancias familiares y de salud, a compaginar estas tareas con las de cuidadora lo que supone un condicionante para el desarrollo y la evolución de su producción. Aún en estas circunstancias, y como podrá constatarse a lo largo de este texto, Aurelia Medina ha perseverado en su faceta como diseñadora y como pensadora del diseño, planteando proyectos innovadores y construyendo una línea de pensamiento personal en torno al

diseño como hecho social que la sitúan cerca de las corrientes estéticas y filosóficas de figuras como Enzo Mari o Victor Papanek.²⁷

Bases conceptuales y estrategia proyectual de Aurelia Medina

El discurso sobre el diseño que ha construido Aurelia Medina, así como sus muebles y complementos de moda, bebe de un conjunto de referentes artísticos y culturales que determinan su formación y su actitud como diseñadora. En el plano artístico se siente en completa sintonía con el pintor Kazimir Malevich (1879-1935) de quien le interesa su rotundidad formal y cromática, mientras que en el ámbito del diseño se considera heredera de la Bauhaus y de sus propuestas de diseño moderno en consonancia con los medios de producción vigentes.²⁸ Sin embargo, en lo que se refiere al ámbito del mobiliario, aparece, por encima de todo, la influencia del Equipo 57, grupo de artistas y diseñadores, a quienes conoció en profundidad y con los que generó una gran amistad. De ellos y de sus propuestas de muebles, Aurelia Medina rescata ideas como la dimensión social del diseño, la importancia de alcanzar un resultado de calidad basado en una economía de medios y la facilitación de uso y montaje.²⁹

Para Aurelia Medina, quien ha reflexionado enormemente sobre la relación entre arte y diseño al compartir su vida con un artista³⁰, el diseño es ante todo función, sin función no hay diseño y esto es lo que la separa principalmente del arte. Podría decirse entonces, que Aurelia Medina es una funcionalista convencida, y en este sentido apunta a un concepto completo de función donde la belleza también forma parte de ella, considerando que “el objeto útil es un objeto bello”.³¹ Como bien señala Federico Correa, la crítica del diseño ha denostado en cierta medida la palabra funcionalista, “sin embargo, el funcionalismo no quiere decir que lo único que tiene que tener un diseño es funcional pero sí que lo primero que tiene que cumplir un diseño es ser funcional, porque si un diseño no funciona, está mal como diseño”.³²

Con la función como primer fin, Aurelia Medina sienta las bases de su proceso creativo en la geometría, constituyendo ésta su primer punto de partida. Desde sus bolsos y complementos hasta sus propuestas de mobiliario, todos ellos se caracterizan por el empleo de una geometría de formas puras y volúmenes limpios que no solo procuran una imagen sobria y elegante de sus producciones sino que suponen un lugar de seguridad proyectual. El uso de este tipo de geometría también tiene una incidencia en la posterior resolución técnica y constructiva de los objetos.

El universo de relaciones que atesoran las figuras planas básicas y de los cuerpos geométricos elementales le sirven para partir de una idea que después ella va transformando. En este aspecto, como ocurría también con las estudiantes femeninas de diseño de la Bauhaus³³, Aurelia Medina muestra un determinado afecto por la cultura clásica griega³⁴, en concreto por Platón. Sirva como ejemplo lo esencial que es para su trabajo la geometría que su bolso más

conocido, la *Raja de Sandía*, ella lo define como “un segmento de esfera que pende del diámetro de una circunferencia”.³⁵

Otro elemento fundamental de su trabajo lo constituye el empleo de materiales de fácil manejabilidad y adaptados siempre a la función del diseño. Como se verá con mayor detenimiento en otros apartados de este texto, llama la atención, su uso frecuente del metacrilato para el mobiliario doméstico y los objetos cotidianos, y la más clásica combinación de piel y metal para los bolsos. El empleo de color en sus creaciones suele cumplir las mismas constantes: bajo número de colores, normalmente en díada o tríada; textura única o a lo máximo dos combinaciones, y uso de colores llamativos como el rojo o el azul además de gran una gran predominancia del blanco y el negro (Fig. 3).

Sobre el proceso de diseño de Aurelia Medina, hay que destacar su trabajo con maquetas (Fig. 4), algo que por otro lado emanan sus diseños de mobiliario casi siempre desmontables, transformables y fácilmente almacenables. Su espacio de trabajo, repleto de pequeños y grandes prototipos, así lo refleja. La maqueta no se utiliza como un elemento de representación tridimensional con carácter finalista sino como un laboratorio de ensayos sobre el que chequear cuestiones de proporcionalidad, comportamiento estructural y material, efectos plásticos, etc. Significa también, trabajar con las manos, impregnarse de la materialidad, más allá de las ideas rápidas que puede ofrecer el boceto, la maqueta a escala determinada, como las que utiliza Aurelia Medina, supone detenerse y animar a la toma de decisiones. También, el trabajo con maqueta se relaciona con su condición funcionalista, probando sobre los modelos y prototipos que se cumple con esta finalidad.

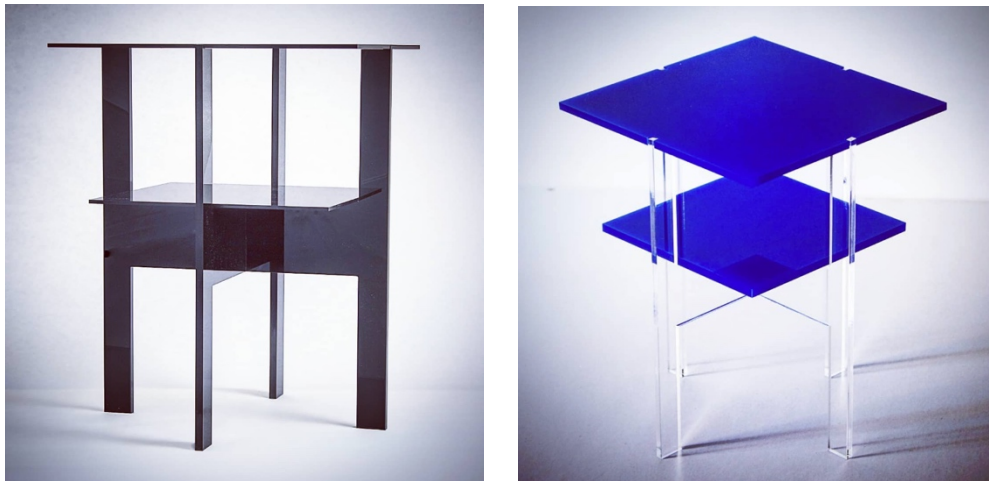


Fig. 4. Maquetas de mesas con doble plano de uso a distintas alturas.

Fuente: Fotografías de Pablo Duarte y Aurelia Medina. Archivo personal de Aurelia Medina.

Además de las cuestiones más habituales que todo diseñador o diseñadora ha de abordar como la forma o el material, hay dos conceptos que atraviesan toda la obra de Aurelia Medina que son la sostenibilidad y la dimensión social del diseño. Estos dos aspectos son los que más la acercan a diseñadores como Victor

Papanek³⁶ o Enzo Mari³⁷, quienes defienden un diseño comprometido con los usuarios, la sociedad y el medio ambiente por encima de un enfoque principalmente comercial. Esta puesta en relación se hace teniendo en cuenta que en nuestros días tanto la sostenibilidad como el diseño con proyección social están muy presentes, pero hace unas décadas no eran temas principales sino para un reducido grupo de diseñadores.

En relación a la sostenibilidad, Aurelia Medina se declara una practicante de la ecología del volumen.³⁸ Como ya hiciera el Equipo 57, sus muebles los plantea desarmables y con una distribución de piezas en los planos de corte que procura siempre el máximo aprovechamiento del material. Esta cuestión que el Equipo 57 la fundamenta en la realización de diseños de bajo coste con el fin de que lleguen a un mayor número de personas, ya que su producción como la de muchos otros diseñadores industriales estuvo muy ligada al equipamiento mobiliario de la vivienda social³⁹, Aurelia Medina la basa en una toma de consciencia de la paulatina reducción del tamaño del espacio doméstico. Para ella es muy importante que los muebles ofrezcan flexibilidad y múltiples usos en unas viviendas cada vez más pequeñas fruto de la vorágine producida por un mercado inmobiliario atroz. Por ello, intenta minimizar el volumen de sus creaciones de forma que “después de usar una mesa puedas colgarla detrás de la puerta del salón”.⁴⁰

Con este tipo de diseños no solamente está tomando en cuenta la sostenibilidad desde el punto de vista material sino también social, porque considera la situación en la que se encuentra una gran mayoría de la población a la que intenta dar respuesta. A este respecto, quizá el trabajo más curioso de Aurelia Medina es un proyecto personal de 2018 consistente en el diseño de una habitación de hotel que toma como usuarios finales no solo a los clientes que se hospedan en ella sino también a las mujeres que se dedican a su limpieza, las *Kellys*. De esta forma, su propuesta se basa en el diseño de un espacio en el que su mobiliario principal está colgado: cama, mesa de escritorio, mesita de noche, etc. de tal manera que las trabajadoras de la limpieza no tengan que adoptar posturas ni hacer movimientos que redundan en su salud y forma física.⁴¹

Según lo visto en este apartado, podría decirse que las bases conceptuales y la estrategia proyectual de Aurelia Medina se construyen a partir de un fuerte compromiso con el tiempo en el que vive, haciendo suyas sin saberlo las ideas de Viktor Papanek en *Diseñar para un mundo real*:

En una era de producción en cadena, cuando todo ha de ser planificado y diseñado, el diseño se ha convertido en la herramienta más poderosa de que se sirve el ser humano para configurar sus utensilios y su medio ambiente (y, por extensión, la sociedad y a sí mismo). Ello exige al diseñador una elevada responsabilidad moral y social. Exige también por parte de quienes practican el diseño una mayor comprensión de la gente y al público unos conocimientos más amplios del proceso de diseño.⁴²

Acondicionando el espacio: muebles mínimos de impacto máximo

El mobiliario de Aurelia Medina al que se va a hacer referencia a continuación es aquel que la diseñadora andaluza realiza en su etapa más contemporánea y en el que ella reconoce su identidad propia como diseñadora. Como no podía ser de otra forma, los muebles de Aurelia Medina se sustentan sobre las bases conceptuales de todas sus creaciones apuntadas en el apartado anterior: compromiso social, sostenibilidad, apuesta por la geometría, atención al volumen, limpieza formal, etc. La gran mayoría de sus diseños de mobiliario obedecen a muebles de interior para viviendas, aunque también presenta experiencia en mobiliario para exteriores como es el caso del conjunto de farolas para jardín realizadas para Irune Arregui en torno al año 2007 (Fig. 5).

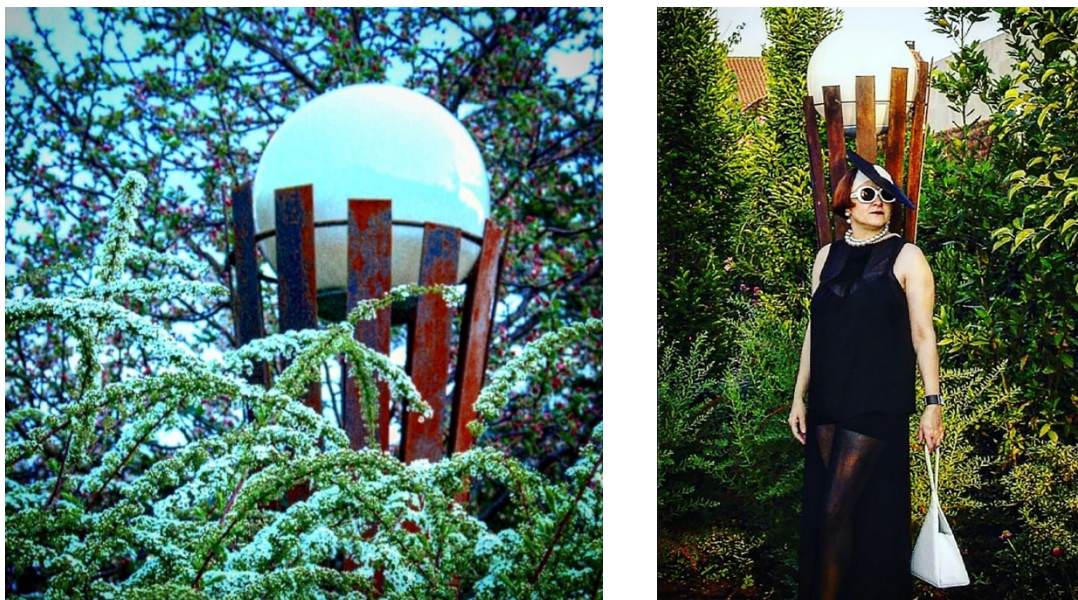


Fig. 5. Izqda. Detalle de farola para el jardín de Irune Arregui. Dcha. Aurelia Medina delante de una de las tres farolas diseñadas para el mismo jardín. Vestido, bolso y complementos diseñados por ella.

Fuente: Izqda. Fotografía de Pablo Duarte. Dcha. Fotografía de José Duarte. Archivo personal de Aurelia Medina.

La concepción de muebles para espacios domésticos, principalmente para salón, cuarto de estudio y dormitorios, procede en el caso de Aurelia Medina, de una reflexión mayor sobre los espacios vivideros de las viviendas. Se tienen en cuenta las necesidades actuales de los usuarios de las viviendas no solo en lo que tiene que ver con la falta de espacio y su condición de múltiples usos sino también con el entendimiento de una población con altas cargas de trabajo, en gran parte envejecida y, en muchas ocasiones, con falta de poder adquisitivo. Esto provoca que los muebles que concibe Aurelia Medina para el día a día sean, en su mayoría, además de plegables y fáciles de limpiar, también sean ligeros de peso y asequibles económicamente. Aunque esto último solo ha podido desarrollarse

en la fase de ideación y construcción del prototipo ya que los muebles de Aurelia Medina no han llegado a comercializarse en grandes series.

De entre todas las tipologías de muebles que Aurelia Medina ha diseñado para el espacio doméstico, sin lugar a dudas, sobre la que más ha trabajado ha sido sobre la mesa. Tanto a nivel de realización de maquetas a escala pequeña como de mesas fabricadas y listas para utilizar, esta tipología de mueble es la más abundante en su obra. A continuación se presentarán tres de ellas: la *Mesa plegable*, la *Mesa Nido* y la *Mesa transparente*, haciendo énfasis en aquellas cuestiones más particulares de cada una así como constatando a través del análisis cómo se reflejan sus consideraciones y bases conceptuales en ellas.

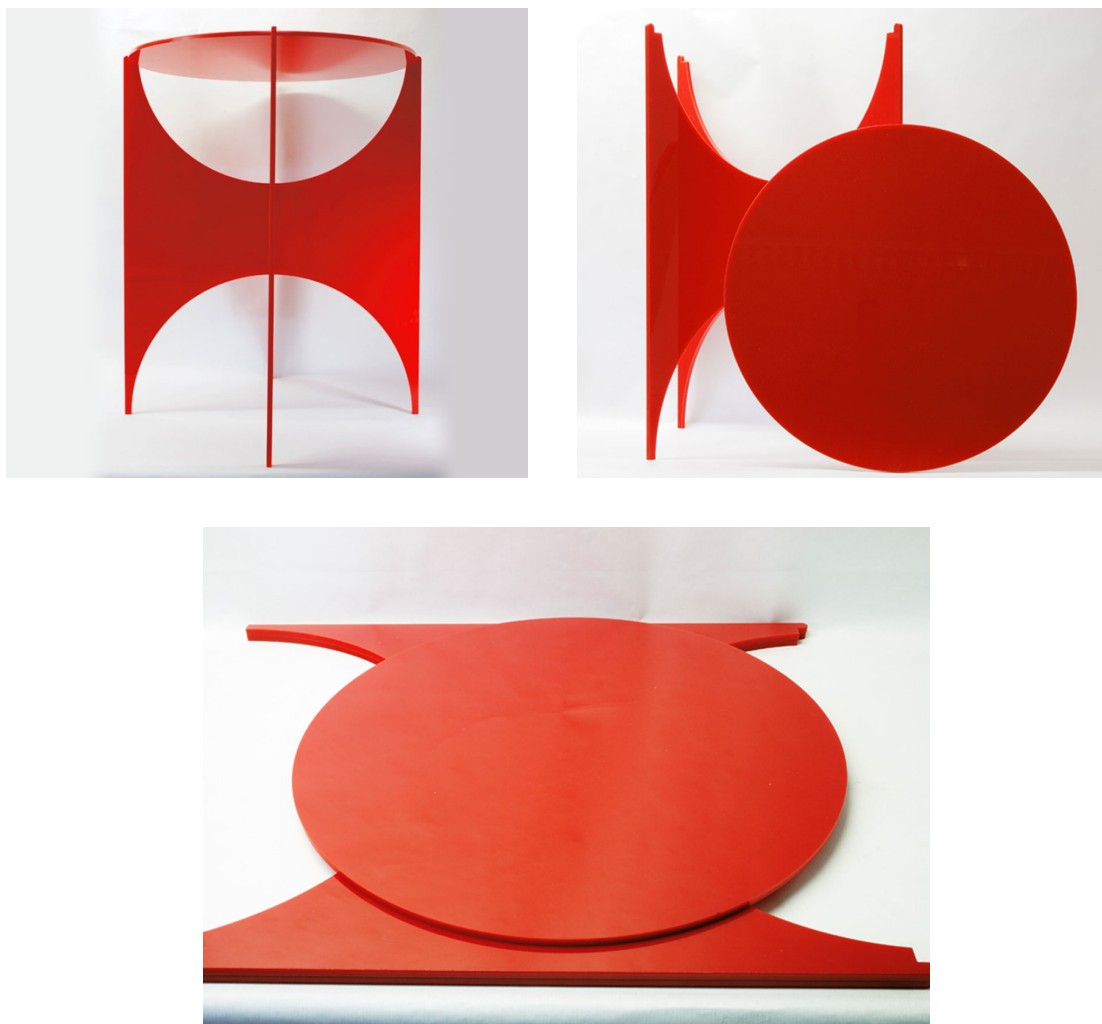


Fig. 6. *Mesa plegable*.

Fuente: Fotografías de Pablo Duarte. Archivo personal de Aurelia Medina.

La *Mesa plegable* (Fig. 6), como su propio nombre indica, consta de tres piezas planas de algo menos de un centímetro de espesor, las cuales, desmontadas y superpuestas unas sobre otras, constituyen un elemento

eminentemente plano de fácil almacenaje. Dentro de estas tres piezas, destaca la superficie de uso, un círculo perfecto que se apoya sobre una estructura realizada en el mismo material compuesta por dos piezas prácticamente idénticas que se intersecan en un ángulo de 90 grados. Resulta destacable como la combinación de estas dos piezas hace que desaparezca en cierta medida la imagen común de “las cuatro patas” gracias a la aplicación de una horadación semicircular y simétrica en cada plano. Al utilizar un lenguaje formal común tanto en la superficie de uso como en la estructura de apoyo, se consigue un resultado final uniforme poco común en esta tipología de mueble.

Sin embargo, la forma definitiva de las piezas que componen la estructura de apoyo y el plano de uso viene dada por la voluntad de un aprovechamiento máximo del material. De esta forma, al situar en el mismo plano y de forma correlativa las dos piezas de las patas unidas por sus extremos, el espacio circular que queda en medio no es otro que el círculo de la mesa. Esto significa que del corte de dos piezas de patas siempre surge un círculo lo que redundaría en una ausencia casi total de restos de material.

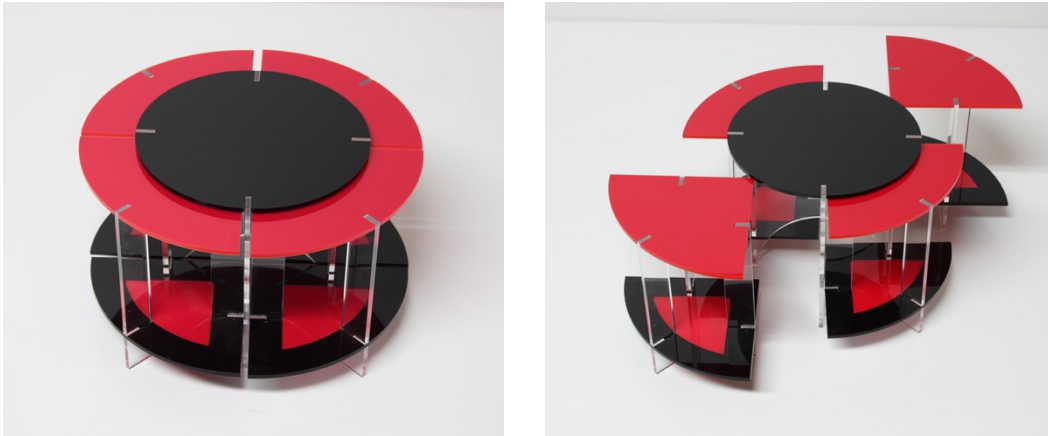


Fig. 7. Izqda. y dcha. *Mesa Nido*.

Fuente: Fotografías de Pablo Duarte. Archivo personal de Aurelia Medina.

También la *Mesa plegable* sirve para entender un cierto *leitmotiv* que Aurelia Medina parece que hubiera tomado de los Eames⁴³, el cuidado por el detalle como centro del proceso del diseño, como algo de máxima importancia que no se desarrolla a posteriori sino que constituye decisiones y aportaciones fundamentales al diseño de un objeto. En este caso puede observarse sobre todo en cómo se configura la relación entre el plano circular horizontal y la estructura de apoyo, realizando en esta cuatro pequeñas muescas calculadas para que el círculo sea coplanario con los apoyos una vez esté encajado. Todo ello, como diría la propia Aurelia Medina, sin usar un solo tornillo⁴⁴, otra característica constructiva de la diseñadora andaluza que aboga por uniones limpias y libres de elementos ajenos a la lógica material del objeto.

Una cuestión fácilmente apreciable en esta mesa es el empleo del metacrilato como único material. De él destaca su versatilidad de uso que

permite trabajar con él tanto en maquetas de ensayo, como en prototipos a escala natural y, por su puesto, en los productos finales. Además, ofrece una gran cantidad de acabados con distintos grados de transparencia y opacidad, como una diversa variabilidad cromática. También cumple con la dualidad simultánea de la ligereza y la rigidez, tan importante para los muebles desarmables que han de ser fácilmente manipulables no solo en su uso sino también en su montaje y desmontaje.

En la *Mesa Nido* (Fig. 7) puede observarse otra de las preocupaciones de Aurelia Medina, la adaptabilidad de los diseños. Los objetos útiles, aún siendo de un solo uso, deben de poder adaptarse a distintas situaciones. Por eso, en este mueble nos encontramos ante una mesa que son muchas mesas. Concebida para que ocupe poco espacio en el uso diario pero con la posibilidad de ofrecer zonas que se expanden y se desplazan para facilitar el encuentro de nuevos comensales.

Formalmente, incide en el uso de elementos ya analizados en la *Mesa plegable*, como las formas circulares y la estructura central de apoyo. Sin embargo, hay un cambio en los acabados y el uso cromático, en el que introduce algo más de variabilidad. También realizada en metacrilato, el rojo y negro brillantes de los planos horizontales superiores, dialogan con los inferiores del mismo color pero en una combinación diferente: un gran círculo rojo con una corona circular negra arriba, y, cuatro sectores circulares rojos enmarcados en negro cada uno, abajo.



Fig. 8. *Mesa transparente.*

Fuente: Fotografías de Pablo Duarte. Archivo personal de Aurelia Medina.

La reflexión realizada anteriormente para la *Mesa plegable* en relación a su concepción como un objeto uniforme que juega a desdibujar los límites formales entre patas y plano de uso, en la *Mesa Nido* sucede de otra manera. Tanto las patas exteriores como las interiores son transparentes, siendo las

exteriores unos rectángulos alargados que se contraponen con las formas circulares de las superficies de uso de la mesa. Esta decisión de hacer transparente la estructura de apoyo permite que su presencia pase a un segundo plano, provocando una ligera imagen de los planos de uso superior e inferior “flotando” sobre el suelo. Se trata, de una imagen, casi de una sensación, porque en los diseños de Aurelia Medina no hay lugar para lo oculto o el truco, y todo se muestra como es. De hecho, esta familia de patas transparentes no queda escondida bajo las superficies circulares si no que avanza hasta mostrar su intersección.



Fig. 9. *Rincón de lectura Tales*.

Fuente: Fotografías de Pablo Duarte. Archivo personal de Aurelia Medina.

A medio camino entre la *Mesa Nido* y la *Mesa plegable* se situaría la *Mesa transparente* (Fig. 8) en tanto reúne las cualidades formales de la primera también realizada a base de círculos y rectángulos pero con esa intención de unidad que procura el uso de un único material de idénticos acabados para las patas y la superficie de apoyo. Esto último es algo cambiante como la versión que realiza en madera y metacrilato transparente para el *Rincón de lectura Tales* (Fig. 9), en homenaje al geómetra griego Tales de Mileto (624 a. C. – 546 a. C.), por quien la diseñadora andaluza siente verdadera pasión. Este conjunto de tres piezas lo forman, además de la mesa en cuestión, un asiento compuesto a base de planos de madera con detalles de tapicería en piel y una lámpara prismática cuya luminaria sobresale de un cubo realizado también en piel.

Aunque las mesas han sido el objeto más fabricado de los diseñados por Aurelia Medina, a nivel de maqueta ha ensayado muchos otros como butacas, estanterías o escritorios; todos ellos siempre pensados bajo esas firmes bases de

lo que para ella es el diseño y con los recursos formales, materiales y proyectuales que tanto la caracterizan. A modo de síntesis, podría decirse que Aurelia Medina es una virtuosa del hacer más con menos y de como con unos muebles ligeros y de pocas piezas, cercanos de algún modo al universo minimalista, consigue alcanzar múltiples efectos relacionados con sus propios retos como diseñadora. Este mismo universo se refleja también en una gran cantidad de objetos domésticos diseñados y fabricados en mayores cantidades gracias a un tamaño más manejable, los cuales se presentarán y analizarán en el siguiente apartado.

El cuidado por los detalles: objetos cotidianos y reflexivos

Del diseño de mobiliario al diseño de objetos de uso cotidiano hay un salto de tamaño pero no de concepto, ya que Aurelia Medina aplica sus mismos principios. Cualquier objeto, por pequeño sea, y cualquier decisión, por insignificante que parezca, pueden convertirse en una cuestión de gran importancia en el proceso y resultado de un diseño. “Estoy enamorada del último libro que me han regalado, han ubicado los números de página en el lateral de la hoja, qué gran acierto, qué detalle, alguien ha pensado que sería un buen lugar y a mí eso me provoca una gran satisfacción, porque es algo que no se da por hecho”⁴⁵.

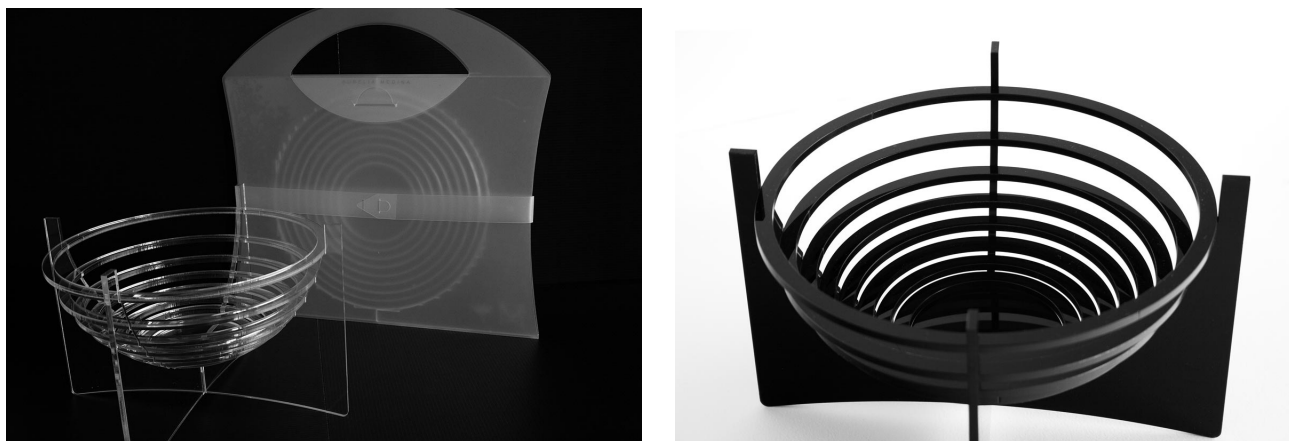


Fig. 10. Izqda. *Frutero* transparente y embalaje. Dcha. *Frutero* negro.
Fuente: Fotografías de Pablo Duarte. Archivo personal de Aurelia Medina.

Así son también sus objetos, basados en el detalle y la reflexión, de forma que cuando los usuarios se enfrentan a ellos, no solo les propone un uso sino también una pregunta: ¿Por qué soy así?⁴⁶ Esto se refleja muy bien en una tipología que la diseñadora ha frecuentado de manera continuada: los frutereros y las bomboneras. Elementos para guardar y presentar la fruta y otros aperitivos comestibles. Su frutero por excelencia⁴⁷, sin título hasta el momento, recuerda en gran medida, a las mesas analizadas anteriormente, en especial a la *Mesa plegable*, ya que de nuevo, dos planos verticales e intersecados a 90 grados,

reciben mediante sendas horadaciones semicirculares a un conjunto de coronas circulares que decrecen en tamaño para formar una suerte de semiesfera (Fig. 10).

De este frutero, también realizado en metacrilato de distintos acabados, Aurelia Medina además diseña su embalaje, algo muy importante para ella porque hace que se entiendan mejor y en un solo vistazo las cualidades de fácil transporte, buen almacenaje y poca ocupación de espacio. De nuevo, como ocurre con las mesas presentadas en el apartado anterior, la diseñadora andaluza muestra su preocupación por el aprovechamiento del material, de forma que las coronas circulares surgen del círculo que encierran las patas del frutero colocadas enfrentadas, algo que se aprecia de forma muy visual en el frutero embalado (Fig. 10). No hay tornillos, ni otras piezas de unión, todo el objeto surge del corte láser de una plancha de metacrilato aprovechada en toda su extensión. Tras el corte, no es necesario depurar ni tratar las piezas, ya están listas para montar, y lo que es más importante, para desmontar. Y es que mucho se ha hablado del “Hágaselo usted mismo” pero poco o mucho menos del “Móntelo y desmóntelo usted mismo cada vez que lo necesite”, una prioridad en los objetos de Aurelia Medina que responden al problema de la falta de espacio. Pero es que, además, como sugería Enzo Mari, el hecho de involucrar a los usuarios en el montaje de sus muebles podría contribuir también a que se entienda el pensamiento que hay detrás de ellos.⁴⁸



Fig. 11. *Bomboneras*. Izqda. Estructura metálica en negro pavonado. Dcha. Estructura metálica en baño de plata mate.

Fuente: Fotografías de Pablo Duarte. Archivo personal de Aurelia Medina.

Las bomboneras (Fig. 11), basadas en geometrías similares a las del frutero, formalizan la semiesfera por completo en metacrilato mientras el aligeramiento del material se produce en las patas, muy parecidas a las del frutero en forma pero materializadas solo en su contorno. Para plantear distintas variables emplea en estos objetos el clásico recurso del positivo y negativo⁴⁹ con unos resultados muy interesantes ya que bajo la misma idea aparecen como objetos muy distintos. De estas bomboneras, también llama la atención no solo el aligeramiento de la estructura de apoyo sino que ya no utiliza el metacrilato para su fabricación, recurriendo a otros materiales como el metal, lo que le lleva a decantarse por otro tipo de uniones distintas de la intersección como son la superposición y el posterior soldado.

Otra tipología con la que Aurelia Medina vuelve a la intersección y al metacrilato es con los objetos dedicados a portar flores: jarrones, violeteros, vasos, etc. Los elementos para el acomodo floral de Aurelia Medina juegan a la contraposición entre lo orgánico de las plantas y lo racional del florero, objeto realizado por el ser humano. Esto se aprecia muy bien en su *Jarrón* (Fig. 12) que, una vez más, bebe de la idea de la intersección pero ahora jugando con un depurado trabajo de los cantos en ángulo, lo que permite una base más grande para el apoyo y un despeje de la estructura para el lucimiento de las flores.



Fig. 12. Izqda. *Jarrón*. Dcha. *Violetero cuadrado*.
Fuente: Fotografías de Pablo Duarte. Archivo personal de Aurelia Medina.

Uno de los trabajos más sutiles que nos encontramos en este ámbito es el *Violetero cuadrado* (Fig. 12) que Aurelia Medina realiza en 2008. Seis años después, en 2014, desarrollará un rediseño de este en respuesta a un encargo procedente del Museo Thyssen-Bornemisza para la exposición *Mitos del Pop*. Bajo un *briefing* aparentemente sencillo de realizar, un soporte floral en consonancia con la cultura artística del movimiento pop, Aurelia Medina

responde de forma fiel a sus planteamientos con la realización de un violetero compuesto a partir de dos planos cuadrados de metacrilato que se intersecan pero no en su punto medio sino a un cuarto del total de su lado. Una vez más atendemos a un objeto de una gran rotundidad geométrica, limpieza formal, concebido para ser construido en serie, de fácil montaje y una materialidad ligera. Para responder al requisito pop necesario por parte del encargo, la diseñadora andaluza recurre a una trama de puntos negros sobre fondo transparente⁵⁰ que alude a los puntos *benday* tan utilizados en el mundo del cómic de los años 60 y en obras icónicas del pop art como *Drowning girl* (1963) o *Woman in Bath* (1963) de Roy Lichtenstein, ésta última presente en la citada exposición.⁵¹ Se trata de un guiño que se aleja de la literalidad y lo apriorístico para acercarse de nuevo al detalle y a la sutileza.

Además de fruteros, bomboneras y floreros, Aurelia Medina ha realizado otros objetos cotidianos como portavelas, lámparas de mesa, atriles, lapiceros, marcos para imágenes, etc. En todos ellos se repiten sus preocupaciones principales a la vez que explora el territorio particular que cada tipología le ofrece. Por ejemplo, en los portavelas aplica la cuestión del módulo y sus posibilidades combinatorias, mientras en las lámparas estudia cuestiones relativas a la difusión y altura de la luz. Todo objeto le permite trabajar simultáneamente en la reafirmación de sus bases conceptuales y en la experimentación más intuitiva.

Vivir (d)el diseño: profesión, actitud, compromiso y reconocimiento

Las piezas de mobiliario y los objetos cotidianos tratados hasta ahora permiten apreciar el trabajo de una diseñadora que se ha esforzado por establecer un vínculo entre su forma de entender el mundo y sus diseños, una cuestión nada fácil que implica pasar del plano de las ideas al ámbito de la construcción material manteniendo un compromiso vivo. Su consecución es aún más sorprendente si se tiene en cuenta que gran parte de este trabajo se ha realizado a una edad no muy temprana⁵² y teniendo que afrontar importantes desigualdades de género que, Aurelia Medina subraya, se producían a menudo en sus visitas a los polígonos industriales donde necesitaba prototipar o realizar sus productos.⁵³

Como se ha mencionado anteriormente, aunque Aurelia Medina ha desarrollado productos bajo encargo, la gran mayoría de sus muebles son autoencargos, pero siempre desarrollados bajo las premisas de la producción masiva. Esto ha devenido en que estos productos diseñados y promovidos por ella misma no han sido introducidos en el mundo de las editoras de diseño ni han contado con un respaldo empresarial de gran escala lo que se ha traducido en una falta de inserción de estas piezas en el mercado especializado. Es por ello que cada mueble cuenta con pequeñas series normalmente comercializadas directamente por la propia diseñadora.

Como ocurre con una gran cantidad de creadoras, Aurelia Medina, ha gestado toda su producción de mobiliario en un único espacio que hace las veces de espacio de vida y espacio de trabajo en su piso de Aluche⁵⁴ (Fig. 13), lo cual no es baladí si se tiene en cuenta que una de sus máximas pasa por procurar una mejor habitabilidad de los espacios haciéndolos más flexibles a través de los objetos que introducimos en ellos. En este sentido podría decirse que además de una vivienda-taller, algo habitual en los profesionales artistas, Aurelia Medina dispone de una vivienda-laboratorio, ya que va testando el uso de sus creaciones en su día a día.⁵⁵

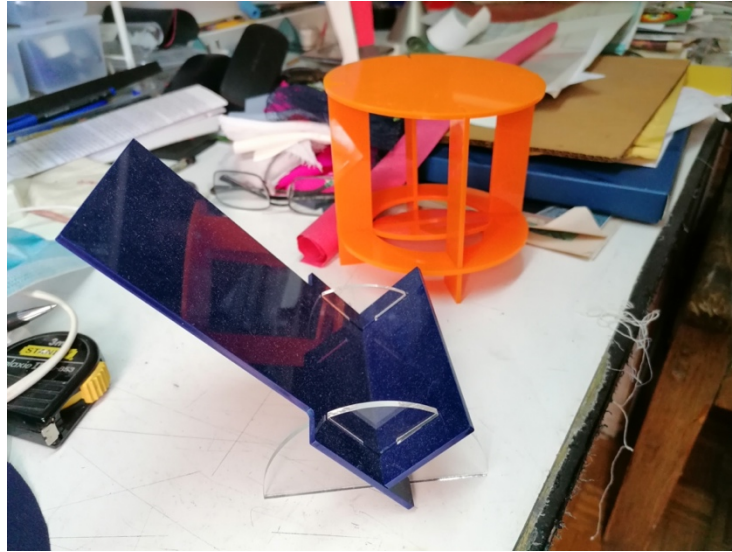


Fig. 13. Detalles del espacio de trabajo de Aurelia Medina. 2022.

Fuente: Fotografías de la autora del artículo.

Quizá por diseñar desde su casa-taller-laboratorio donde combina las tareas profesionales con las de los cuidados o quizá también por ese arranque más tardío en la profesión del diseño, Aurelia Medina, ha resultado ser, contra todo pronóstico, una diseñadora solitaria. Ella, cuyo referente por excelencia en la realización de muebles había sido el Equipo 57, pioneros en la cuestión de la creación colectiva horizontal⁵⁶, ha sido rodeada por unas condiciones de contorno que han favorecido que su trabajo se produzca desde la máxima autonomía y la mayor independencia. Sin embargo, su voluntad por construir equipo nunca ha cesado, y como ocurre con algunos miembros del Equipo 57 como Juan Cuenca, está en contacto continuo con diseñadores, artistas y profesionales afines de todas las generaciones.⁵⁷

Su aportación dentro del ámbito de la moda ha sido ampliamente reconocida tanto en la prensa nacional como en los medios especializados de este campo⁵⁸, sin embargo, el reconocimiento ligado a su faceta de diseñadora de mobiliario y objetos cotidianos, y de su figura polifacética en general, no ha sucedido hasta hace relativamente poco tiempo. Hasta abril de 2008 no se inaugura su primera exposición monográfica *Sólo Diseño* en la galería Rafael Ortiz de Sevilla. Por vez primera, se realiza en esta galería estandarte de la vanguardia andaluza, una exposición exclusivamente sobre diseño debido a “la calidad artística de sus piezas”.⁵⁹ Otra institución que ha contado con la obra de mobiliario y objeto cotidiano de Aurelia Medina ha sido el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo en su muestra *Diseño A Secas*⁶⁰ en 2013. En ella, se exhibieron piezas de diseñadores y estudios andaluces como Alexis Amador, EhcoFab, Leandro Cano, Luis Gómez Barquín, Lanne-Lenne, Neutra Ediciones, Todomuta Studio, Yukiko Kitahara o la propia Aurelia Medina.

Recientemente, y gracias al impulso producido por las políticas de investigación en materia de género en el marco académico andaluz, Aurelia Medina ha sido invitada a participar como pionera del diseño en esta región en varios encuentros especializados entre los que destacan el III Congreso de Mujeres Creadoras: dibujo+diseño+acción (2023)⁶¹ y las III Jornadas sobre Diseño y Mujer en Andalucía: de la Bauhaus al siglo XXI (2022).⁶² Todas estas actividades, incluidas las exposiciones, contribuyen a la consolidación y difusión de un legado vivo que es necesario construir y compartir.

Conclusiones

A lo largo de este texto se han presentado y analizado algunos de los muebles y objetos cotidianos diseñados por Aurelia Medina acompañados de sus bases conceptuales y estrategia proyectual como diseñadora, también se ha situado su trabajo en un contexto geográfico, temporal y laboral. A la vista de los resultados presentados se puede sugerir que Aurelia Medina pertenece a esas primeras generaciones de diseñadoras españolas que se formaron en el ámbito de la decoración pero que se desarrollaron profesionalmente dentro del mundo del diseño, y más concretamente, dentro del mundo del diseño industrial de

mobiliario, como también fue el caso de Lola Castelló (1947) en la Comunidad Valenciana o Nina Masó (1956-2023) en Cataluña.

En el caso de Aurelia Medina, nos encontramos ante una diseñadora que, como sus coetáneas, pudo aprovechar el momento de apertura que vivió su país en la década de los 70 y 80 para desarrollar su profesión como diseñadora, así como sus inquietudes artísticas, políticas y vitales. Ello no estuvo exento de las dificultades propias de recorrer un camino, en solitario en el caso de Aurelia Medina, que habitualmente había sido habitado por el género masculino. Además, en su trayectoria destaca la cuestión de la edad, pudiendo desarrollar sus muebles más característicos una vez había cumplido los 50 años, una auténtica proeza en los itinerarios profesionales femeninos.

En este artículo se ha puesto especial énfasis en documentar la línea de pensamiento alrededor del diseño de Aurelia Medina, que demuestra una forma de hacer no sólo comprometida sino también coherente con su propia trayectoria como diseñadora, estableciendo unas bases conceptuales y un conjunto de estrategias proyectuales que han terminado por conformar un método de trabajo. Esto último es una cuestión de gran valor que no siempre se documenta y que tiene su importancia porque también forma parte del legado del diseño, tanto o más que los muebles en sí.

El recorrido realizado por sus muebles más emblemáticos, así como por algunos de sus diseños de objetos cotidianos constatan una solidez en el desarrollo coherente de sus principios como diseñadora además de exhibir un amplio dominio en el hacer más con menos. Funcionalidad, adaptabilidad, compromiso, geometría, rigor, cuidado, detalle, minimalismo, transformación, ecología y empatía son sustantivos que atraviesan continuamente la obra de Aurelia Medina. Su trabajo muestra, en el campo del mobiliario, una línea continuista y renovada al mismo tiempo con los comienzos del diseño contemporáneo de muebles en Andalucía iniciado por el Equipo 57.

Con este texto, se ha puesto en valor el trabajo generado por Aurelia Medina a la vez que se han señalado las circunstancias de su desarrollo con el fin de contribuir a la construcción de una red de conocimiento del mueble contemporáneo diseñado por mujeres que permita detectar los aspectos que necesitan de un mayor impulso. Si bien es cierto, que, en el caso de Aurelia Medina, el reconocimiento tardío a su figura está llegando, otras cuestiones transversales que afectan a más diseñadoras aparecen como interesantes líneas de estudio en el futuro: desigualdades de género en el proceso completo de diseño de un producto, el abordaje de la profesión combinando solvencia y conciliación o la construcción de redes de apoyo especializadas para profesionales creativas.

Este artículo ha sido realizado en el seno del proyecto de investigación autonómico *Artesanas y diseñadoras en Andalucía: de la Bauhaus al siglo XXI. Valores, análisis y archivo interactivo en red* (P20_01237) financiado por la convocatoria PAIDI 2020 de la Junta de Andalucía y cuya investigadora principal ha sido la profesora María Luisa Vadillo Rodríguez.

NOTAS

- ¹ Susana Gamba, “Estudios de género/ perspectiva de género,” en *Investigaciones y publicaciones. Observatorio de Equidad de Género*, ed. Dirección General de la Mujer (Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2011).
- ² Núria Gil Farré y Silvia Mateos Olivera, *El mueble, también cuestión de mujeres* ed. Núria Gil Farré y Silvia Mateos Olivera (Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, Museu del Disseny de Barcelona, 2022), 7.
- ³ Antonia Fernández Valencia, «Género e historia del mueble: algunas propuestas desde la historia de las mujeres», en *El mueble, también cuestión de mujeres*, ed. Núria Gil Farré y Silvia Mateos Olivera (Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, Museu del Disseny de Barcelona, Associació per a l’Estudi del Moble, 2022), 17-23.
- ⁴ Julio Vives Chillida, “La mujer en la producción y el consumo del mueble de madera curvada. Una aproximación,” en *El mueble, también cuestión de mujeres*, ed. Núria Gil Farré y Silvia Mateos Olivera (Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Museu del Disseny, Associació per a l’Estudi del Moble, 2022), 69-99.
- ⁵ Marisa Vadillo Rodríguez, *Las diseñadoras de la Bauhaus: historia de una revolución silenciosa* (Córdoba: Cántico, 2016).
- ⁶ A día de hoy las diseñadoras y los diseñadores de muebles pueden proceder de formaciones tan diversas como: Bellas Artes, Arquitectura, Ingeniería de Edificación, Ingeniería en Diseño Industrial, Diseño de Producto, distintas titulaciones de las Escuelas de Artes, formación en técnicas artesanas, etc.
- ⁷ Se señalan dos publicaciones de procedencia anglosajona y perspectiva occidental. Éstas son: Jane Hall, *Woman made: great women designers*, (Londres: Phaidon, 2021); Charlotte Fiell y Clementine Fiell, *Women in Design: From Aino Aalto to Eva Zeisel*, (London: Laurence King Publishing Ltd, 2019).
- ⁸ Ana María Fernández García et al., *MoMoWo · 100 Projects in 100 Years European Women in Architecture and Design · 1918-2018*, (Ljubljana: ZRC SAZU, Založba ZRC, 2016).
- ⁹ Alicia Menéndez Martínez, “Spanish Design Made by Women,” en *MoMoWo: 100 Works in 100 Years. European Women in Architecture and Design. 1918-2018*, ed. Ana María Fernández García et al. (Ljubljana: ZRC SAZU, Založba ZRC, 2016), 272-76.
- ¹⁰ Paula Jimeno Ramírez, “Las pioneras del diseño industrial en España,” *I+Diseño. Revista Internacional de Investigación, innovación y desarrollo en diseño* 9, no VI (abril de 2014): 81-94, <https://doi.org/https://doi.org/10.24310/Idisenio.2014.v9i.12582>
- ¹¹ Isabel Campí, “¿El sexo determina la historia? Las diseñadoras de producto: un estado de la cuestión,” en *Diseño e Historia: tiempo lugar y discurso*, ed. Isabel Campí y Óscar Salinas, Teoría y práctica (Mexico D.F: Designio, 2010), 87-114.
- ¹² Josenia Hervás y Heras y Silvia Blanco Agüeira, “Diseñadoras españolas en la Transición, 1982- 1992,” *Proyecta56, an Industrial Design Journal*, n.o 1 (2021): 38-49, <https://doi.org/10.25267/p56-idj.2021.i1.5>
- ¹³ C. Rafael Martínez-Martínez, *Lola Castelló: belleza y función* (Castello de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, 2021).
- ¹⁴ Clara Guzmán, “Aurelia Medina: La madurez del diseño,” *Telademoda*, 8 de julio de 2014, <https://telademoda.com/moda/aurelia-medina-la-madurez-del-diseno/>
- ¹⁵ Ibidem.
- ¹⁶ Ángel Luis Pérez Villén, *Equipo 57 en Córdoba* (Córdoba: Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2017).
- ¹⁷ Esther Regueira Mauriz, “Aurelia Medina: el diseño como hecho social,” en *I Congreso Mujeres Creadoras: dibujo, diseño y acción*, ed. Guillermo Ramírez Torres (Sevilla: Editorial Cántico, 2022), 111-25.
- ¹⁸ Carmen Lucas-Torres, “El hogar constructivista de Aurelia Medina,” *Frontera Digital*, 23 de junio de 2011, <https://www.fronterad.com/el-hogar-constructivista-de-aurelia-medina/>
- ¹⁹ Conversación presencial de la autora del artículo con Aurelia Medina. 11/05/2022.
- ²⁰ Tanto Aurelia Medina como José Duarte fueron militantes del Partido Comunista. Angustias Freijo Moulaa et al., *Vivir desde las entrañas. José Duarte* (Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba. Delegación de Cultura., 2013).
- ²¹ Aurelia Medina asistió a las primeras actividades feministas organizadas por el PCE. Op.cit. Regueira Mauriz, “Aurelia Medina: el diseño como hecho social.”
- ²² Op. cit. Lucas-Torres, “El hogar constructivista de Aurelia Medina.”

- ²³ Conversación telefónica de la autora con Aurelia Medina. 19/09/2023.
- ²⁴ “Aurelia Medina, una andaluza en la corte de Karl Lagerfeld,” *La Razón*, 13 de octubre de 2001, 60-60.
- ²⁵ Pauline Rose Clance y Suzanne Ament Imes, “The imposter phenomenon in high achieving women: Dynamics and therapeutic intervention,” *Psychotherapy: Theory, Research & Practice* 15, n.o 3 (1978): 241-47, <https://doi.org/10.1037/h0086006>
- ²⁶ “Yo siempre fui poco precoz en mis cosas” ha comentado Aurelia Medina en más de una ocasión. Entre ellas en: Medina, Aurelia, «Aurelia Medina», *Diseño y Mujer en Andalucía: de la Bauhaus al siglo XXI*, editado por María Aguilar Alejandre y María F. Carrascal Pérez, 19 de octubre de 2022, https://www.youtube.com/watch?v=rGFcgASgRf8&t=6305s&ab_channel=Dise%C3%B1oyMujerenAndaluc%C3%ADa min. 1h 40.
- ²⁷ La vinculación de Aurelia Medina con los autores citados reside en que todos ellos comparten la idea de que el diseño debe de estar al servicio de la sociedad y por encima de cualquier enfoque centrado exclusivamente en el mercado.
- ²⁸ La Bauhaus, considerada la cuna del diseño, tiene entre sus puntos de partida la creación de objetos útiles y bellos concebidos para ser construidos con las técnicas más avanzadas de la época como el tubo de acero doblado. Aurelia Medina aplica esto mismo a sus diseños trabajando con materiales actuales como el metacrilato y el polipropileno y tecnologías recientes como el corte láser. Conversación presencial de la autora del artículo con Aurelia Medina. 11/05/2022.
- ²⁹ María Aguilar Alejandre, “Diez muebles para diez diseñadores, una apuesta por la continuidad del patrimonio contemporáneo andaluz,” *Res Mobilis* 10, n.o 13-3 (29 de junio de 2021): 276-95, <https://doi.org/10.17811/RM.10.13-3.2021.276-295>
- ³⁰ Clara Guzmán, “Aurelia Medina: Sólo diseño,” *Telademoda*, 19 de octubre de 2011, <https://telademoda.com/moda/aurelia-medina-solo-diseno/>
- ³¹ Ibidem.
- ³² Poldo Pomés, *Miguel Milá, diseñador industrial e interiorista* (España: Santa&Cole, 2016), <http://www.rtve.es/alacarta/videos/especials-en-catala/especials-tve-catalunya-miguel-mila-disenador-industrial-interiorista/3894940/> min. 43.
- ³³ Marisa Vadillo Rodríguez, “El origen del humanismo de la Bauhaus (1919-1933) en la cultura clásica griega: una mirada a través del alumnado femenino,” *Revista Humanidades* 12, no 1 (2022): e49256, <https://doi.org/https://doi.org/10.15517/h.v12i1.49256>
- ³⁴ Aurelia Medina adopta la máxima de la Academia de Platón “No entre nadie que no sepa geometría.” Op. cit. Aurelia Medina, “Aurelia Medina.”
- ³⁵ Ibidem.
- ³⁶ Victor Papanek mostró este compromiso sobre todo desde un punto de vista teórico, por ejemplo, afirmando que los diseñadores deben de convertirse en instrumentos para la gente y su medio ambiente. Esto lo recoge en un libro monográfico donde se discuten las responsabilidades de los diseñadores. Victor Papanek, *Diseñar para el mundo real: ecología humana y cambio social*, ed. Raquel Pelta, 2a edición, Producció neta ; 8 (Barcelona: Pol·len, 2014). 114.
- ³⁷ Enzo Mari mostró este compromiso desde un punto de vista más práctico, por ejemplo, donando a la sociedad un conjunto de diseños de mobiliario concebidos para que los usuarios pudieran autofabricarlos y así comprender mejor el proceso de diseño. Enzo Mari, *¿Autoproyectos?*, (Santiago de Chile: Hueders, 2017).
- ³⁸ Op. cit. Lucas-Torres, “El hogar constructivista de Aurelia Medina.”
- ³⁹ Oriol Pibernat, “Una butaca en su contexto,” *Estudi 360º. Butaca, Antoni Moragas*, 1954 (Barcelona: Asociación de Amigos del Mueble, 31 de marzo de 2022), https://www.youtube.com/watch?v=QcHUH5g3pkQ&ab_channel=Associaci%C3%B3peral%27estudidelmoble min.37
- ⁴⁰ Conversación presencial de la autora con Aurelia Medina. 19/10/2023.
- ⁴¹ Conversación presencial de la autora del artículo con Aurelia Medina. 11/05/2022.
- ⁴² Op. cit. Papanek, *Diseñar para el mundo real: ecología humana y cambio social*. 21-22.
- ⁴³ Se refiere a la afamada cita atribuida a Charles Eames: “The details are not the details. They make design”.
- ⁴⁴ Aurelia Medina, “Aurelia Medina, diseñadora y artista,” *III Congreso de Mujeres Creadoras: dibujo + diseño + acción* (Sevilla, 19 de octubre de 2023).
- ⁴⁵ Ibidem.
- ⁴⁶ Juli Capella, *¡Funciono!: porque soy así* (Barcelona: Galería MPA, 2020).

⁴⁷ Fue la imagen anunciadora de su primera exposición monográfica en la Galería Rafael Ortíz. “Los diseños mágicos de Aurelia Medina,” *El País*, 23 de abril de 2008, https://elpais.com/diario/2008/04/23/andalucia/1208902936_850215.html

⁴⁸ Op. cit. Mari, *¿Autoproyectos?.*,7.

⁴⁹ Marco Meneguzzo, Manuel Fontán, y Aida Capa, *Bruno Munari*, (Madrid: Fundación Juan March, 2022).

⁵⁰ El recurso de tratar las superficies del objeto con tramas ya sean de puntos o de retículas recuerdan a los recursos tanto de estampación como de configuración material utilizados por Koloman Moser para la Wiener Werkstätte. Véanse por ejemplo el *Azucarero* (1903) entre otros. Claudia Ruiz Montes, “Koloman Moser y la obra de arte total: su diseño en superficie. Ejemplos más representativos de su trabajo en interiorismo” (Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2020). 173.

⁵¹ Paloma Alarcó, Francisco Calvo Serraller, y Thomas Crow, *Mitos del Pop. Catálogo de la exposición* (Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2014)

⁵² Op. cit. Aurelia Medina, “Aurelia Medina.”

⁵³ Op. cit. Aurelia Medina, “Aurelia Medina, diseñadora y artista.”

⁵⁴ Op. cit. Lucas-Torres, “El hogar constructivista de Aurelia Medina.”

⁵⁵ Ignacio López-Forniés y Laura Asión-Suñer, “Autoencargo, intuición y prosumer: Proceso creativo para la satisfacción de necesidades personales,” *Proyecta56, an Industrial Design Journal*, n.o 3 (29 de junio de 2023): 109-37, <https://doi.org/10.25267/P56-IDJ.2023.13.07>

⁵⁶ Ángel Llorente, “Vanguardia y compromiso,” en *Equipo 57 (1957-1962). Catálogo de la exposición.*, eds. José María Lebrero Salas y José Báez (Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas, 2007), 30-38.

⁵⁷ Op. cit. Aguilar Alejandre, “Diez muebles para diez diseñadores, una apuesta por la continuidad del patrimonio contemporáneo andaluz.”

⁵⁸ Sus bolsos han sido publicados en revistas como Vogue, Elle, Lecturas Moda, El País Semanal o Clara, entre otros muchos. Op.cit. Aurelia Medina, «Aurelia Medina. Diseño. Complementos moda y decoración», 2016, <https://aureliamedina.es>

⁵⁹ Op. cit. “Los diseños mágicos de Aurelia Medina.”

⁶⁰ Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, “Diseño A Secas,” Sevilla: 8 y 9 de junio de 2013. *Consejería de Cultura, Turismo y Deporte de la Junta de Andalucía*. <http://www.caac.es/actividades/proyectos/dis13.htm>

⁶¹ Op. cit. Aurelia Medina, “Aurelia Medina, diseñadora y artista.”

⁶² Op. cit. Aurelia Medina, “Aurelia Medina.”

Fecha de recepción: 2 de noviembre de 2023

Fecha de revisión: 25 de enero de 2024

Fecha de aceptación: 29 de enero de 2024