

**DARRO**  
**MUEBLES DE LOS SESENTA, SESENTA AÑOS DESPUÉS**

**DARRO**  
**FURNITURE FROM THE SIXTIES, SIXTY YEARS LATER**

Pedro Feduchi Canosa\*  
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Pedro Reula Baquero\*

**Resumen**

Darro fue una de las empresas más relevantes del incipiente mercado del mobiliario moderno y una galería de arte fundada en Madrid en 1959 por Francisco Muñoz y Fernando Alonso-Martínez. Este estudio histórico que incide en análisis semióticos y su vigencia en el franquismo, presenta las características de Darro como productora de mobiliario y un panorama de los muebles creados por sus fundadores, así como por el arquitecto Carlos Picardo, su director técnico. Igualmente, muestra otros muebles vinculados a Darro diseñados por relevantes arquitectos y artistas como Miguel Fisac, Javier Carvajal, José Luis Picardo, Fernando Ramón Moliner o el Equipo 57. El buen trabajo realizado por sus fundadores convirtió a Darro en una referencia imprescindible de la llegada a España del diseño industrial y en un revulsivo de la naciente modernidad española de los años cincuenta y sesenta.

**Palabras clave:** Darro; Paco Muñoz; Fernando Alonso Martínez; Carlos Picardo; mobiliario moderno; diseño industrial.

**Abstract**

Darro was one of the most important companies in the emerging modern furniture market and an art gallery, founded in Madrid in 1959 by Francisco Muñoz y Fernando Alonso-Martínez. This historical study, which focuses on semiotic analysis and its relevance during the Franco era, presents the characteristics of Darro as a furniture producer and an overview of the furniture created by its founders, as well as by architect Carlos Picardo, its technical director. It also shows another furniture linked to Darro designed by relevant architects and artists such as Miguel Fisac, Javier Carvajal, José Luis

Picardo, Fernando Ramón Moliner and Equipo 57. The excellent work carried out by its founders made Darro an essential reference point for the arrival of industrial design in Spain and a revulsive force in the nascent Spanish modernity of the 1950s and 1960s.

**Keywords:** Darro; Paco Muñoz; Fernando Alonso Martínez; Carlos Picardo; modern furniture; industrial design.

### Comienzo y contexto

A mediados del siglo XX, poco antes de finalizar su sexta década, Francisco Muñoz Cabrero –Paco Muñoz en adelante– y Fernando Alonso-Martínez Sánchez-Arjona, comenzaron a pensar en abrir un negocio en el que, como otros de los que por entonces se dedicaban a la decoración, convivieran una tienda de mobiliario con una galería de arte (fig. 1). Resulta difícil dilucidar ahora si estas dos actividades se concibieron ya unidas desde el inicio (decoración + arte) o si, por el contrario, lo que tenían en mente sus fundadores era abrir una tienda para la venta del mobiliario de fabricación propia (negocio de decoración + negocio de mobiliario) y que, más tarde, les surgió la oportunidad de incorporar una galería de arte.<sup>1</sup> En cualquier caso, la tienda y la galería de arte estaban ya en marcha en febrero de 1959 con vocación de convertirse en un destacado escaparate de la incipiente modernidad que experimentaba Madrid en esa época. Una simbiosis que auguraba, además, una interesante sinergia comercial.<sup>2</sup>



Fig.1. Francisco Muñoz Cabrero y Fernando Alonso-Martínez Sánchez-Arjona en la inauguración de la exposición Formas Industriales en mayo de 1959. Fondo de Miguel. Biblioteca de la ETSAM, UPM: MIGUEL\_032F\_C004-07\_02-007

Por lo que respecta a la venta de mobiliario y objetos de decoración, la selección de los modelos elegidos se realizó con visos de atender las nuevas expectativas comerciales del momento. Esto es, una línea de claro corte moderno y fabricación industrial que ofreciera la oportunidad de satisfacer las expectativas de aquellos clientes que querían equipar sus casas o sus oficinas en un estilo contemporáneo e internacional. El añadido comercial que le aportó la galería fue doble. Por un lado, las numerosas visitas de interesados y coleccionistas que frecuentaban la tienda durante las exposiciones que se fueron inaugurando. También, el hecho de mostrar un interior contemporáneo donde convivían obras de arte y mobiliario moderno. Es evidente que en esa relación estaba implícita la superación del aislamiento que desde el final de la Guerra Civil había impuesto la dictadura franquista. Igualmente, las nuevas generaciones deseaban incorporar los modos de vida habituales entre los países avanzados del entorno cultural europeo.

España estaba en esos años a punto de la quiebra económica más absoluta y con la suspensión de pagos muy cerca. La autarquía que la dictadura franquista había implantado en el país era insostenible y la apertura de la amistad hispano norteamericana, que llegó a principios de los años cincuenta, fue decisiva para empezar a descerrajar la obcecación ultranacionalista. La llegada de este amparo internacional ayudó a que se produjeran cambios, haciendo inevitables la apertura al exterior y la entrada de divisas. Las que llegaron por el turismo, o los envíos de dinero de la emigración, habían ayudado, pero hacía falta exportar y desarrollar una industria competitiva interior. La devaluación de la peseta fue imprescindible. Todo se aceleró después del cambio de gobierno del año 1957 con la llegada de los ministros tecnócratas más formados económicamente que los anteriores. Con ellos se empezó a notar, poco a poco, la entrada del aire fresco del exterior tan necesario para aliviar tanta austera endogamia. El Plan de Estabilización de 1959 fue, por tanto, coetáneo al nacimiento de Darro y con él se consolidaron las relaciones comerciales con empresas extranjeras. Otros empresarios también vieron en el mobiliario moderno un negocio con futuro. Por ejemplo, un año antes había nacido H Muebles, una empresa del Grupo Huarte pensada para dar servicio a la filial inmobiliaria o para amueblar otros encargos de la constructora.<sup>3</sup>

Darro, mediante su asociación con la firma Martínez-Medina, se benefició de esta apertura al poder vender en su tienda los muebles de la marca italiana Arflex fabricados en Valencia.<sup>4</sup> Otras empresas madrileñas habían establecido también colaboraciones con firmas extranjeras del sector como Tecno con Rolaco, Minvielle con Santiago Aparicio o Knoll International con Rafael García.<sup>5</sup> Fue a partir de los años sesenta cuando se pudo comprar mobiliario con diseño internacional fabricado en España. Antes de los cincuenta era difícil verlo más allá de en las revistas o en el cine, ya que los altos aranceles hacían prohibitiva su importación.

Sin embargo, con anterioridad ya se había producido mobiliario moderno diseñado en España. Un pequeño grupo de personas abiertas culturalmente demandaban poder disponer de muebles como los que se veían en Europa o América. Era tal el anhelo de esa minoría culta y pudiente para superar la cerrazón generalizada a todo lo exterior que a mediados de los años cincuenta

se comenzó a producir cierta industrialización aún muy artesanal, pero que imitaba con destreza los estilos foráneos.<sup>6</sup> Sus focos de inspiración eran compartidos con los de la incipiente arquitectura moderna: Estados Unidos, Italia o los Países Nórdicos.<sup>7</sup> La reinterpretación de esos modelos suponía, en parte, cierta complacencia política con esas naciones. No obstante, sería incorrecto identificar esa posición con un determinado posicionamiento político. Había distintas sensibilidades que quizá, solo compartían el deseo de incorporarse al mundo occidental. Tanto la Democracia Cristiana italiana como el neutralismo democrático escandinavo no tuvieron tan mala prensa en ese momento como otros países cercanos. Ambos, como los norteamericanos, habían demostrado un rechazo incondicional al comunismo, aunque el caso americano fue algo distinto. El secular rechazo español a los Estados Unidos estaba aún muy presente desde el noventa y ocho, por lo que la apertura de relaciones con ese país provocó todavía rechazo popular. Por otra parte, para mucha gente suponía el camino a seguir, la vía hacia un capitalismo próspero y la mejor forma de impulsar el anhelado progreso. Sin la toma en consideración de estos factores es difícil entender por qué dos jóvenes y respetados decoradores decidieron abrir un nuevo negocio de mobiliario moderno en Madrid.

### **Una oportunidad empresarial nueva**

Desde un principio, Darro se planteó como una empresa complementaria -no para competir- con el exitoso estudio de decoración Casa y Jardín, el primer negocio que sus fundadores habían montado en 1951 con la ayuda de otro socio capitalista, Manuel Sánchez Arjona. A diferencia de Darro, su enfoque era mucho más elitista, pensado para suministrar elegancia y buen gusto —y cierta dosis de modernidad— a la no muy extensa y bastante rancia alta burguesía y aristocracia madrileña.<sup>8</sup> Frente a esta minoritaria y adinerada clientela de Casa y Jardín, Darro se orientó a satisfacer las necesidades de la nueva clase media-alta madrileña y, sobre todo y aprovechando la nueva oportunidad empresarial, a ganar los concursos de equipamiento que por entonces licitaba la administración. Para ponerlo en marcha, Paco Muñoz y Fernando Alonso-Martínez crearon una marca comercial que se concretó en esta sucinta, pero explícita inscripción<sup>9</sup>: “DARRO, S.A., su negocio destinado a la fabricación, almacén y venta de muebles en serie y objetos de decoración”, sin incluir referencia alguna a la galería de arte. La labor de Darro como galería demandaría un estudio aparte no desarrollado en este trabajo (fig. 2).

La tienda-galería estaba situada en un amplio semisótano con acceso desde la calle de Ortega y Gasset nº 40 y 42. El local elegido, cercano al palacete donde se fundó Casa y Jardín en la vecina calle Padilla, se ubicaba en un edificio de viviendas de estilo neoherreriano recientemente construido, justo en la esquina de la plaza del Marqués de Salamanca con la calle Lista.<sup>10</sup> Una idónea situación en el barrio más burgués de Madrid, también frente a la nueva sede del Instituto Nacional de Industria<sup>11</sup> (INI), sin duda un cliente potencial.<sup>12</sup>

El local se inauguró en febrero de 1959 con los primeros muebles ya instalados y con una exposición de tres jóvenes artistas: Gabino, Suárez Molezún y Vaquero Turcios.<sup>13</sup> Una apuesta bien enfocada comercialmente pues los tres habían vivido en el extranjero y trabajaban o colaboraban con los arquitectos

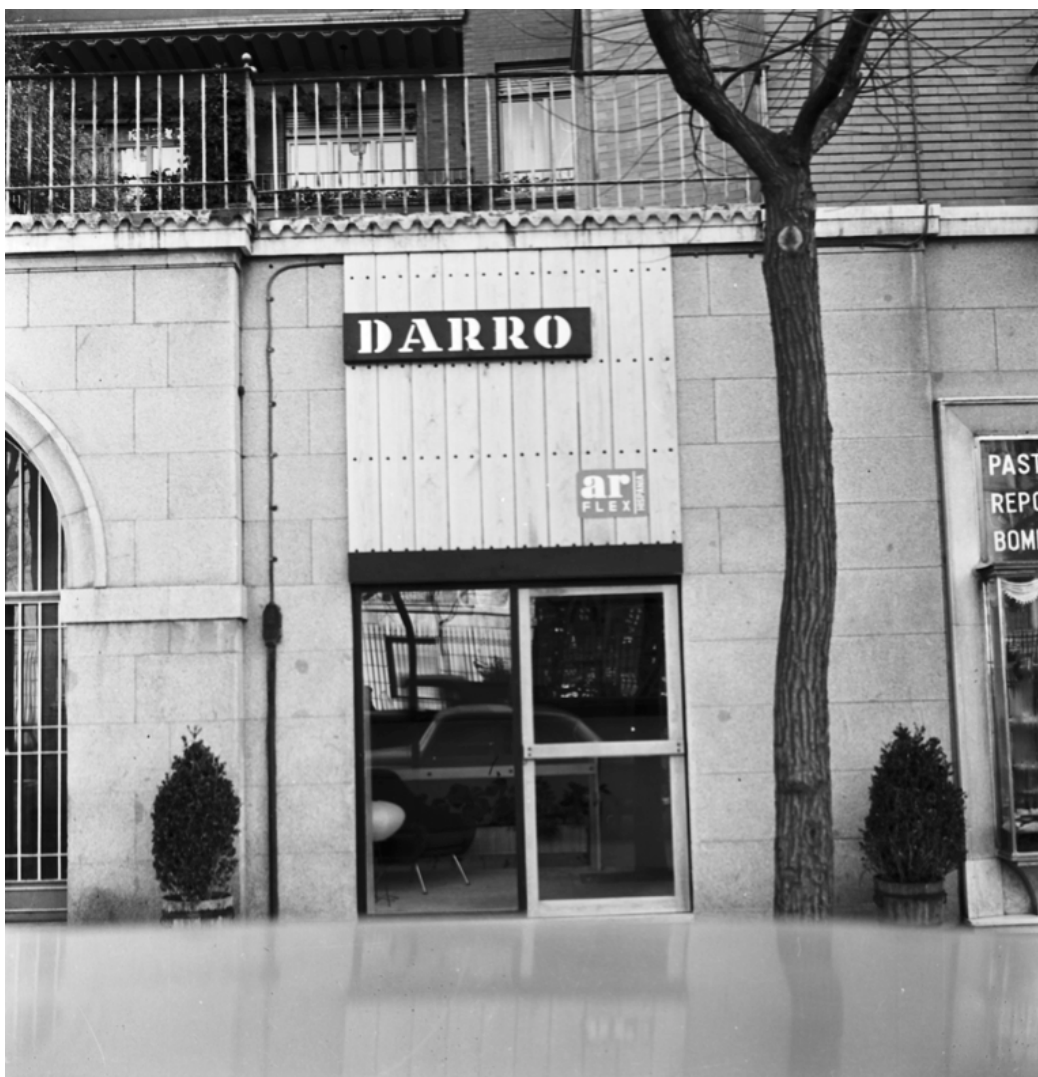


Fig. 2. Entrada de la tienda en la calle Ortega y Gasset. *Kindel. Fotografía de arquitectura*. COAM, 2007: 121

más destacados del momento (fig. 3). No fue hasta mayo, cuando se pudo ver la tercera muestra que se llamó “*Formas Industriales, exposición internacional de diseño industrial*”, donde por primera vez los estamentos oficiales se interesaron por el diseño moderno en la capital de España. A la inauguración acudieron, además de los organizadores y expositores interesados, algunos políticos entre los que estaba el ministro franquista de Comercio, el tecnócrata Alberto Ullastres. La revista *Arquitectura* recogió en una reseña la exposición y las palabras que el ministro pronunció para la ocasión.<sup>14</sup> Su asistencia acreditó el espaldarazo del gobierno a las formas industriales modernas, sobre todo en su faceta comercial. Fue un hito a destacar dentro de una España que, salvo un grupo reducido de personas que trataban de impulsar el cambio, seguía reacia a la modernización.<sup>15</sup> Entre los asistentes se encontraban los tres fundadores de una iniciativa privada que se denominó SEDI (Sociedad de Estudios para Diseño Industrial) a la que también pertenecían como miembros de la Junta de Accionistas los dos socios de Darro.<sup>16</sup> De hecho, la exposición formaba parte de las acciones de la SEDI en pro de la difusión del diseño industrial (fig. 4).



Fig. 3. Interior de Darro durante la exposición de Gabino, Suárez Molezún y Vaquero Turcios en febrero de 1959. 6/3/1959. FPH. Fondo Pando: PAN-077393



Fig. 4. Exposición Formas Industriales en mayo de 1959. Fondo de Miguel. Biblioteca de la ETSAM, UPM: MIGUEL\_032F\_C004-07\_01-004

Frente a la orientación ideológica mayoritaria que el régimen había mantenido hasta la apertura de los tecnócratas, el país experimentaba un incipiente cambio hacia una modernidad muy comercial y de poca preparación

estética. Los muebles de Darro supusieron uno de los mejores testimonios de otro tipo de cambio, más intelectual y de mayor calidad formal. Una línea que se decantó por objetos menos formalistas que la modesta modernidad imperante a mediados de la década, para asumir valores más funcionales y racionalistas en consonancia con los producidos en los países escandinavos o Alemania. Mientras estuvo activa, Darro fue una de las empresas donde se reunió el mejor diseño madrileño y en la que se hizo evidente la reciente apertura hacia una estética contemporánea. Darro fue pionera sobre todo por sus muebles, pero también por los modernos objetos de menaje nacionales o extranjeros que se vendían en la tienda y, cómo no, por las obras de arte seleccionadas por José María Moreno Galván, director artístico de la galería. Un momento en el que las ideas iniciadas en los años treinta, aquellas tan brutalmente repudiadas por la rígida y retrógrada visión del régimen franquista, comenzaron a ser aceptadas públicamente. Sin embargo, aún se mantuvieron activos aspectos culturales reaccionarios. Por ello, los diseñadores optaron por seguir vías que no despertaran mucho rechazo y mediante valores aceptados (en algunos casos camufladas, o mejor encubiertas) como, por ejemplo, la búsqueda de lo moderno en lo popular o la reinterpretación de una tradición nacional como se verá más adelante. En otros casos, se valieron de propuestas abstractas experimentales que difícilmente podían ser asociadas ya con ideas subversivas por estar plenamente aceptadas en los países occidentales más adelantados. Seguramente, la vía que tomó el estalinismo jugó a favor de renovar la tradición y abandonar el clasicismo a ultranza.

### **Muebles Darro, piezas singulares y conjuntos en serie**

Paco Muñoz y Fernando Alonso-Martínez nunca dejaron de estar vinculados con su primera empresa, Casa y Jardín, y sus labores en Darro hubieron de compaginarse con las de su primogénita a donde iban a parar los encargos más importantes y con mayor proyección social. Ambos compartieron una arriscada formación. Al terminar sus estudios secundarios intentaron entrar en la Escuela de Arquitectura, pero, como muchos de sus compañeros, abandonaron sin llegar a ingresar debido a lo complicado que resultaba aprobar todos los dibujos más el año de ciencias comunes. Luego, Paco Muñoz se interesó por la escenografía matriculándose en la recién inaugurada Escuela Oficial de Cine (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas), rama de estudios que cerró al poco y que no pudo finalizar. Sus inicios también le llevaron a la publicidad, siendo uno de los socios fundadores de la agencia Clarín. Pero su vocación finalmente se decantó por la decoración, abriendo Casa y Jardín junto a su amigo de infancia (fig. 5).

Pero, ¿por qué se llamó Darro? Parece que el nombre comercial elegido surgió al azar. Así recuerda Mafalda, la hija menor de Paco Muñoz, la explicación que daba su padre a esta pregunta: Darro fue la palabra donde se detuvo su dedo al abrir un libro cualquiera<sup>17</sup>. Una decisión que dice mucho de la impulsiva personalidad del que, sin duda, tuvo mayor protagonismo entre los socios. Una personalidad magnética, fuerte y audaz, que por entonces debió de ver muy clara la necesidad de abrir un negocio que satisficiera un mercado en crecimiento para la incipiente y progresista sociedad madrileña. Sin embargo,



Fig. 5. Interior de la tienda de Darro a comienzos de 1959. Carlos Flores, *Arquitectura Interior 1960*

la elección del hidrónimo Darro no era tan azarosa como se cree o, al menos, hoy no nos parece estar tan distante con valores del momento. Por ejemplo, muchos de sus modelos están en sintonía con algunas de las ideas e intenciones cercanas a valores incuestionables del franquismo. Riaza, Turégano, Maqueda o Pastrana se llamaron algunas de sus piezas más señeras. Nombres de pueblos castellanos de los alrededores de Madrid en los que sus castillos, plazas o iglesias mantenían aún una pregnancia patrimonial e histórica impactante. Pueblos, a medio camino entre lo monumental y lo popular, como el mobiliario de Darro que aún conserva algo, jugando un poco con las palabras, de hidalguía labriega. Otros modelos siguieron sirviéndose de los topónimos y se llamaron Segovia, Toledo, Córdoba, Palma, Alcoy o Vista Alegre. La reivindicación del nacionalismo patrio que el franquismo propugnó resulta demasiado evidente como para no ser advertida.<sup>18</sup> Sin embargo, en conjunto, estos nombres orillaban el tipismo y propiciaban una lectura más sofisticada que imprimía un sesgo elitista, una mirada más aguda que la tópica, zafia y manida propaganda que el régimen hacía de los pueblos de España. Topónimos madrileños aplicados al tresillo Lista o a la silla Batán entran dentro de la misma idea. Este uso de la toponimia, tanto si fue consciente como inconsciente, puede encuadrarse en

la aceptación de una semiótica vigente en ese momento. Se pueden encontrar otros casos asociados al mobiliario de la época. Por ejemplo, Miguel Fisac usó algunos nombres de capitales españolas como Madrid, Sevilla, Málaga o Bilbao para identificar junto a una referencia más técnica varios de los modelos de la serie conocida como “Pata de gallina”.<sup>19</sup>

### La primera selección y su catálogo

No tenemos constancia de cuándo y cómo se comenzaron a seleccionar los diseños de la colección de muebles con la que arrancó Darro. Sin embargo, se pueden sacar algunas conclusiones analizando el catálogo que se editó y las fotos que el fotógrafo Juan Miguel Pando hizo para la firma.<sup>20</sup> Por un lado, lo primero que se evidencia es la importancia de los modelos según el nombre que se les dio y la posición que ocuparon en el catálogo. Muchas de las fotos estaban destinadas también a los anuncios publicitarios, lo que permite sacar otro tipo de información.<sup>21</sup> Todo el esfuerzo para poner orden debió de ser paralelo a la edición del primer (y único) catálogo que culminó en el año 1961, es decir, tres años después de que se abriera la tienda.<sup>22</sup> Entre los modelos sueltos y sus variaciones, entre las múltiples combinaciones que permitían las series, se puede hacer una estimación de más de una centena de referencias puestas a la venta y realizadas en un tiempo récord. Sabemos también que hubo otros muchos modelos que se diseñaron posteriormente y que, aunque nunca llegaron a estar recogidos en otro catálogo, se vendieron y expusieron en la tienda. Para su manejo comercial se recurrió al tradicional sistema de fichas con fotografías o dibujos para identificarlos y facilitar los encargos<sup>23</sup> (fig. 6).

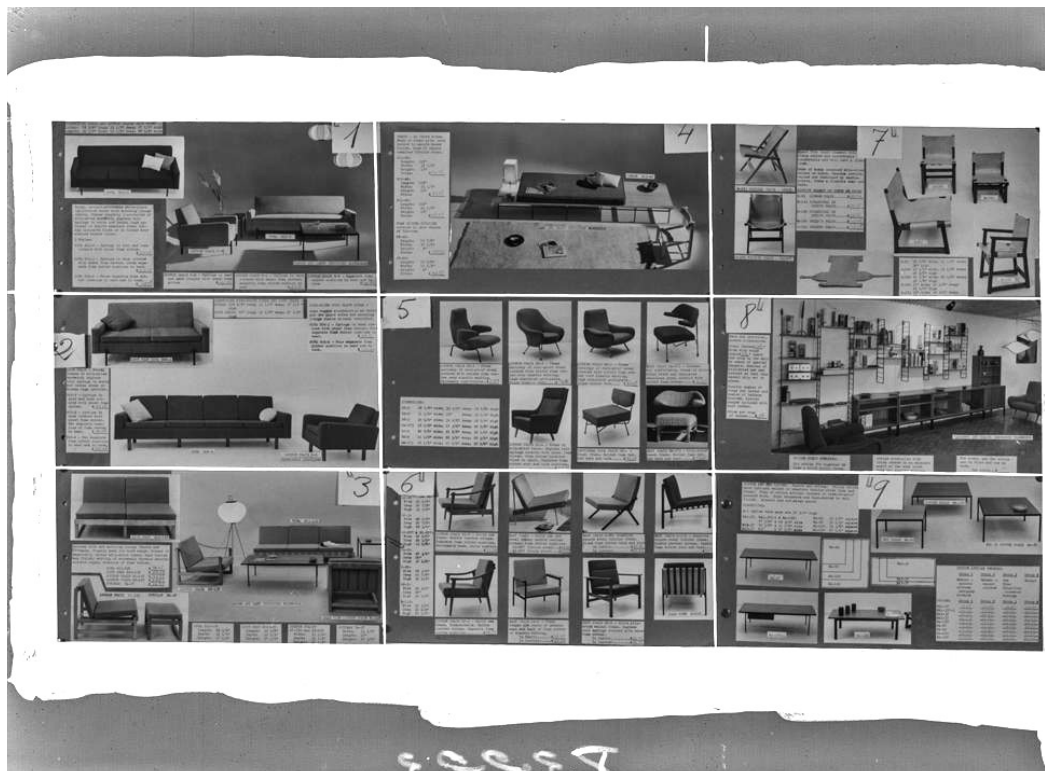


Fig. 6. Fotografía del panel para la preparación del catálogo de Darro. 19/12/1960  
FPH. Fondo Pando: PAN-083223

De los directores de Darro debió de salir la selección de sus muebles y de los proyectados por otros arquitectos y diseñadores famosos. Entre ellos destacan algunos de Miguel Fisac, como la mesa llamada M-151 o las butacas *Toro* en sus versiones en madera y acero y que no se incluyeron en el catálogo. De Fernando Ramón Moliner se seleccionaron las estanterías modulares o el carrito camarera identificadas con las siglas TDC. También la serie Vista Alegre, un conjunto de sillas y mesas que se había producido para un poblado dirigido situado en la barriada madrileña que tomaba su nombre de ese antiguo palacio real, aunque tampoco aparece en el catálogo.<sup>24</sup> Hubo otros que debieron de ser diseños exclusivos para Darro, por ejemplo, la bancada BC-46 de amplias proporciones con estructura de acero y asiento de listones de pino diseñada por Javier Carvajal. De Joaquín Aracil se incluyó una cama que se llamó *Alcoy* (en honor a su ciudad natal). Además, el catálogo contó con dos de los muebles experimentales del Equipo 57. Por último, José Luis Picardo diseñó para Darro dos sillas llamadas *Pastrana* e inspiradas en modelos populares. El catálogo, sin embargo, no registró el nombre de ninguno de los autores de los muebles, ni siquiera los de los diseñados por los propietarios. Al respecto de este punto, son relevantes algunas consideraciones comunicadas por el arquitecto y diseñador italiano Gio Ponti a los arquitectos catalanes y madrileños reunidos en Barcelona en 1957. Ponti, poniendo como ejemplo el caso italiano, recomendaba a los españoles dar publicidad a la autoría de los diseños, es decir, hacer valer la importancia del diseñador<sup>25</sup> (fig. 7).

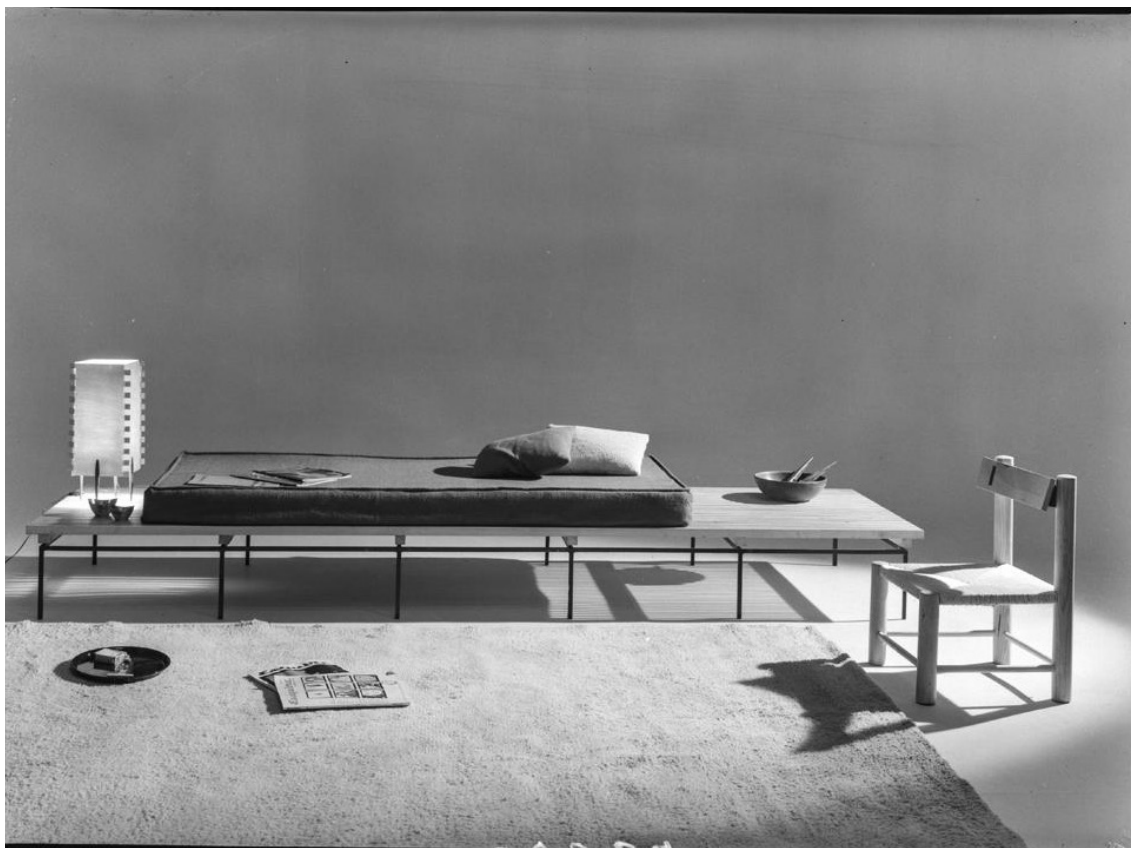


Fig. 7. Banco BC-46 de Javier Carvajal y silla *Pastrana* de José Luis Picardo. FPH.  
Fondo Pando: PAN-079279

No obstante, para el completo manejo de todas las referencias, fue necesario identificar mejor las variantes de cada nombre que identifica muchas veces una serie. Para ello se añadieron siglas y números con las que precisar las variantes. Son, por ejemplo, en la serie *Riaza*, la letra S (de silla) seguida de un número 180, 140, 195 en referencia a los tres diferentes tamaños, o con la B (de butaca) acompañado del número 83. Muchos modelos se identificaron sólo mediante letras y números. Eran las series más funcionales, con menor pregnancia formal, aquellas ligadas a lo que podríamos denominar diseños del “Estudio Darro”. Por ejemplo, las series de sillas SA-3 y SA-2 que llevaban la S por sillas, estaban construidas con estructura de acero y de ahí la A que las acompañaba. Su complemento eran las BA-5 o BA-119, butacas con estructura de acero, y de ahí la BA. La clasificación con letras facilitaba el reconocimiento por tipologías, mientras que los numerales identificaban el modelo concreto o su tamaño. Una clasificación bastante sui géneris que permitió identificar los distintos modelos de la colección y solventar la dificultad de distinguirlos. La responsabilidad de controlar todas estas referencias recayó probablemente sobre el primer director artístico de Darro, el arquitecto Carlos Picardo. Suya fue, probablemente, la tarea de introducir racionalidad en el improvisado caos inicial, como también la responsabilidad de llevar adelante las series de muebles diseñados, fabricados y vendidos para complementar los anteriores.

### **Carlos Picardo y el Estudio Darro**

Carlos Picardo había nacido en 1923 y como su hermano José Luis, cuatro años mayor que él y que había abandonado Derecho para ingresar después en Arquitectura, dejó a su vez la Ingeniería de Minas para hacerse arquitecto. Su vocación por la pintura debió de ser determinante para decantarse por una carrera en la que podía combinar las ciencias con las artes.<sup>26</sup> Algo mayor que muchos de sus compañeros, compaginó sus estudios con el dibujo y la pintura siguiendo también las inclinaciones de su hermano, gran dibujante y muralista. Al entrar a formar parte de Darro, su labor consistió en desarrollar una línea de diseño y producción racional –hoy se diría minimalista–, con soluciones constructivas simples y complementarias a otras más expresivas del catálogo. En esa, como en otras facetas de la vida, Carlos Picardo buscaba la simplicidad en el diseño tanto como proyectista como diseñador. Y a pesar de ser arquitecto titulado, quizá sea esta faceta profesional la que menos se ha valorado. Sin embargo, su labor en Darro permite reivindicarle como una figura a destacar en el diseño de mobiliario español (fig. 8).

La falta de valoración que había sobre el diseño de muebles fue un aspecto bastante común en la sociedad de entonces en la que las titulaciones superiores recibían mayor reconocimiento social que los grados medios. El diseño, tanto de mobiliario como gráfico, tanto de moda como de interiores, era considerado una actividad menor en comparación con la ingeniería o la arquitectura. Tampoco se podía confrontar con las bellas artes: música, pintura o escultura. Debido a esto, poco se sabe hoy de cuál fue realmente la labor de Picardo como director técnico de Darro. Quizá también fue eclipsado por la popularidad de sus jefes, sobre todo por la de Paco Muñoz, quien llegó a ser una de las figuras más carismáticas de la decoración en España. Él mismo debió de

sufrir, y supo superar por su enorme empuje el peso de una cultura tan reacia a reconocer para la promoción social la actividad del diseño de mobiliario. A ello le ayudaron su bagaje familiar, el hecho de ser un empresario de enorme talento y su facilidad para las relaciones personales. Eso mismo dificulta esclarecer con mayor precisión cuáles fueron sus virtudes como diseñador de muebles, una faceta oculta, o mejor dicho enmascarada, por las de empresario, decorador, marchante, emprendedor, *connoisseur*, publicista y tantas otras vertientes de su intensa personalidad.



Fig. 8. Carlos Picardo en la época en la que entró en contacto con Darro. Familia Picardo.

¿Pero qué se sabe de la labor que Carlos Picardo desarrolló en el tiempo en el que estuvo ligado a Darro? Dos años mayor que sus fundadores, debió de ser contratado como responsable del Estudio Darro para ejercer las funciones de director artístico, diseñador y encargado de la producción. Fue, por tanto, autor de aquellas series más funcionales del catálogo y responsable de la organización del día a día de la empresa en los primeros momentos. Ya durante sus estudios como arquitecto acreditó su valía. Por ejemplo, mientras cursaba sus últimos años de carrera, ganó el primer premio del Concurso que organizó el Grupo R entre los estudiantes de Arquitectura de las escuelas de Madrid y Barcelona con un proyecto que fue publicado en la *Revista Nacional de Arquitectura*.<sup>27</sup> Por su propuesta para una residencia de estudiantes se comprueba su madurez como proyectista y su nítida adscripción moderna. Pero también conocemos que, además de titularse como arquitecto, fue reconocido por su talento artístico. Por un lado, se conservan noticias de sus excepcionales condiciones demostradas, por ejemplo, durante el curso de 1953 cuando obtuvo un premio en la III Exposición de Pintura Escultura y Dibujo de Estudiantes de Arquitectura.<sup>28</sup> Poco después, en 1955 ganó la beca de la Fundación Carmen del Río que le otorgó la Academia de Bellas Artes de San Fernando y se trasladó un año a París donde se dedicó por completo a pintar.<sup>29</sup> A su vuelta fue premiado en la IV Exposición de alumnos de Arquitectura. En verano asistió, con sus compañeros Manuel Barbero y Matías Romero, a un curso organizado por el CIAM en Venecia y, una vez finalizado, prosiguieron en viaje de estudios por el sur de Italia, Grecia y Egipto. En su estancia en Venecia entró en contacto con varios profesores como Franco Albini, Ignazio Gardella, Giancarlo de Carlo o Jaap Bakema.<sup>30</sup> Al terminar la carrera es cuando arrancó su colaboración con Darro. Entre los motivos por los que fue contratado contaría a su favor la doble formación de arquitecto y pintor. Carlos Picardo tenía en 1958 treinta y cinco años, había acreditado ya una dilatada experiencia como dibujante, pintor y proyectista, había viajado mucho y residido fuera de España. Era una persona informada y que conocía de primera mano la cultura moderna.

La primera referencia que tenemos de Carlos Picardo vinculándolo con Darro es la reseña sobre la tienda en febrero de 1959 que publica la revista *Arquitectura*.<sup>31</sup> Poco después, *Muebles + Decoración* publica una fotografía de los muebles de oficina de Darro en la que afirma que “buscando la máxima simplicidad de volúmenes y limpieza de línea, ha editado Darro, con diseño del arquitecto Carlos Picardo, una serie de muebles para oficinas”. En números posteriores vuelve a ser mencionado como diseñador de mobiliario de Darro<sup>32</sup> (fig. 9).

Otra faceta en la que se reconoce su labor como director artístico es la del diseño de montajes de exposiciones. Como ya hemos señalado más arriba, en mayo se organizó “*Formas Industriales*, exposición internacional de diseño industrial”<sup>33</sup>, un importante evento en el que colaboró y donde se reunió material de otras empresas que estaban funcionando en España y que habían apostado por incorporar el diseño moderno a sus productos. El impulso propiciado por esta exposición dio como fruto que el Ministerio de Vivienda promoviera para mayo de 1960 otra muestra sobre diseño industrial y mobiliario que se llamó *Exposición de Ambientes del Hogar y del Equipo Doméstico*. Más enfocada a la

casa y a su ajuar, la exposición se celebró en la EXCO (Exposición Permanente e Información de la Construcción), situada en la esquina de la Castellana con la Plaza de San Juan de la Cruz en los bajos de los Nuevos Ministerios. Es en ella donde Carlos Picardo diseñó el espacio del cuarto de trabajo con mobiliario de Darro.<sup>34</sup> Los dibujos a línea publicados entonces, unas escenas de personas sentadas haciendo uso de los muebles de la instalación, son suyos y se asemejan mucho a los que se publicaron en la revista *Hogar y Arquitectura* ese mismo septiembre en la reseña que le dedicó Carlos Flores por un accésit que Picardo había logrado en el concurso internacional organizado por la firma Arflex.<sup>35</sup>



Fig. 9. Un set de mobiliario de oficina diseñado por Carlos Picardo. FPH. Fondo Pando: PAN-080111

Este diseño de Picardo era muy distinto a los que había realizado para Darro. Quizá lo que más lo alejara fueran los volúmenes esféricos, una clara adscripción a las tendencias del momento que habían empezado a aparecer en los años sesenta y en las que Arflex era pionera. Es el único dibujo conocido que le atestigua como diseñador de mobiliario. El resto son atribuciones como las publicadas en la revista *Muebles + Decoración*.<sup>36</sup> Por ejemplo, en el número de marzo se afirma que “buscando la máxima simplicidad de volúmenes y limpieza de línea, ha editado Darro, con diseño del arquitecto Carlos Picardo, una colección de muebles para oficinas”.<sup>37</sup> En agosto de ese año vuelve a atribuirle una mesa, la que en el catálogo se denomina *Segovia* (ME-24).<sup>38</sup> En noviembre, la misma revista publica varias fotos de su propia casa en la que hace constar que la fabricación del mobiliario corre a cargo de Darro.<sup>39</sup> Algo después, en

agosto de 1961, se le atribuye un sofá cama (SC-127) que sirve también de imagen de la publicidad de esa marca en el mismo número.<sup>40</sup> Es evidente que en su actividad como director artístico de Darro, Carlos Picardo, tuvo que diseñar muchos más muebles que los que se le pueden atribuir por el momento. Sin embargo, son suficientes para hacerse una idea de cuál fue su aportación a Darro.

### Las influencias del Estudio Darro

De lo anterior se deduce que a la dirección artística de Picardo se deben atribuir las series de mobiliario más racionales y económicas, aquellas más cercanas a lo que se fabricaba por entonces en Europa.<sup>41</sup> Algunos de estos diseños estaban basados en lo que se veía en las revistas de decoración y mobiliario de otros países. Por ejemplo, la serie de sillas de oficina SR-2 y 3, SA-2 y 3, SF-2 y 3, SN-2 y 3, BA-5, BN-5, BA-119, o las *Palma* S-104 y S-1 guardan afinidad formal con diseños del diseñador suizo Kurt Thut. También la butaca de Darro B-112 es una interpretación de la KT-221 de Thut.<sup>42</sup> En esa misma concepción purista y racional pueden situarse las sillas de varilla de acero S-188 que tienen relación con las SW 88 de la diseñadora austriaca Herta-Maria Witzemann de 1954 y producidas por el fabricante alemán Wilde + Spieth.<sup>43</sup> Basta comparar otro modelo de esta diseñadora con una silla de Darro que solo aparece en un anuncio de publicidad para comprobar cómo el posible parecido fue sensiblemente superado creando un modelo con personalidad propia (fig. 10).



Fig. 10. Una página abierta del catálogo del año 1961 con algunos muebles del estudio Darro. COAM Servicio Histórico. Fondo Hijos de Tomás Jacinto Díaz

La colaboración de Picardo con Darro debió de mantenerse hasta el año 1963. En esa época el INI creó una entidad pública, la Empresa Nacional de Turismo (Entursa), para acometer la construcción de establecimientos hoteleros con los que hacer frente a la creciente demanda del turismo extranjero. El arquitecto Moreno Barberá se hizo cargo de su gerencia y contrató a Alberto Martín-Artajo para dirigir la oficina de arquitectura quien a su vez llamó a

Carlos Picardo para colaborar en el Hostal de San Marcos en León. El paulatino incremento de encargos personales le permitió, poco después, dedicarse en exclusiva a la arquitectura y abrir su propio estudio.

### Otros muebles de Darro

Si el catálogo permite identificar la mayoría de los muebles de Darro, existieron otros modelos que no figuraron, pero que se comercializaron bajo su marca. Entre los que faltan en el catálogo se pueden mencionar sillas y butacas de Fisac o varios diseños del Equipo 57. A diferencia de los modelos diseñados y producidos por la firma, estos pasaban a engrosar la oferta de Darro mediante contratos particulares con los autores. Darro protegió muchos de estos modelos, los publicitó en revistas o los mostró en exposiciones y ferias.<sup>44</sup>

También vendió otras marcas como, por ejemplo, Arflex, que Martínez-Medina fabricaba en Valencia, generando una oferta muy amplia y que excedía la ofertada en el catálogo. La variedad de modelos lo fue también de estilos e influencias. Además de los del Estudio Darro, caracterizados por una clara influencia germano-suiza, había otros, como la serie *Riaza*, la silla *Batán*, las *Turégano*, las *Pastrana* o la mesa *Segovia*, que se aproximaban más al diseño escandinavo.<sup>45</sup> Incluso hubo piezas basadas directamente en algún ejemplo danés.<sup>46</sup> Los diseños más interesantes y originales surgieron de la reelaboración de la tradición local, tanto en el uso de materiales típicos de aquí, como en la forma o construcción con las que se llevaron a cabo. Ese rasgo nacionalista se evidencia en la renovación de modelos históricos o de inspiración popular.<sup>47</sup> Los criterios seguidos en el diseño de estos muebles mantienen un mismo patrón: materiales nobles, elegantes y formalmente contenidos, en definitiva, líneas avanzadas, pero sin perder cierto aire tradicional. Una vez mitigados los bríos vanguardistas, tras la Segunda Guerra Mundial se revisó la modernidad de los años treinta incorporando sin prejuicios la tradición, una constante en gran parte del diseño escandinavo que en España tuvo mucho eco. Darro hizo en algunas de sus mejores piezas su propia reivindicación de la modernidad a la española.

### Los muebles de Paco Muñoz

Dos de los diseños más destacados que siguieron esta línea fueron sin duda la serie *Riaza*<sup>48</sup> y la *Batán* de Paco Muñoz. La primera evidencia cierta semejanza con la sobria estructura de los fraileros renacentistas, sobre todo en la versión con brazos. Además, recurre al uso de maderas como el nogal español y los gruesos cueros de vacuno con los que también se asocian. Sin embargo, la modernidad de las *Riaza* no descansa exclusivamente en el *restyling* de un modelo histórico o en el uso de sus materiales. Resulta interesante descubrir cómo la modernidad a la española se asocia también con otros estímulos visuales subyacentes y cómo para ello se hizo uso de mecanismos culturales plenamente contemporáneos a los usados fuera.

Estos mecanismos se refuerzan a través de documentos secundarios como las fotos publicitarias de Pando o mediante el dibujo presentado para registrar el modelo industrial. En la descripción del registro se resalta que está construida mediante dos elementos diferentes: “silla de asiento y respaldo desmontables, la cual se caracteriza por estar constituida por dos elementos,

uno de ellos formado por un armazón de cualquier material fuerte y una pieza de material flexible acoplable al primero”.<sup>49</sup> Es decir, por un lado está la estructura o armazón (el nogal), y por otro, la superficie flexible de apoyo que conforman el asiento y respaldo (la pieza de cuero). Pero se incluye otro aspecto importante: su desmontabilidad. Para ello, la pieza de cuero tiene en sus cuatro extremos unos pequeños manguitos que sirven para fijarla a la estructura de madera. Basta con introducirlos por los extremos de los listones del asiento y del respaldo para que junto a dos tiras cosidas en la parte central con una hebilla quede fijada por debajo. Con ese procedimiento de sujeción se eliminan las historiadas tachuelas tan características de los modelos renacentistas y que se habían mantenido en otras revisiones menos sofisticadas de ese modelo histórico. Cuando se observa una *Riaza*, la desmontabilidad de la superficie de cuero se hace evidente. Es manifiesto que el cuero es una pieza de quita y pon, fácil de montar y de desmontar, lo que sin duda es un destacado rasgo de su modernidad (fig. 11).

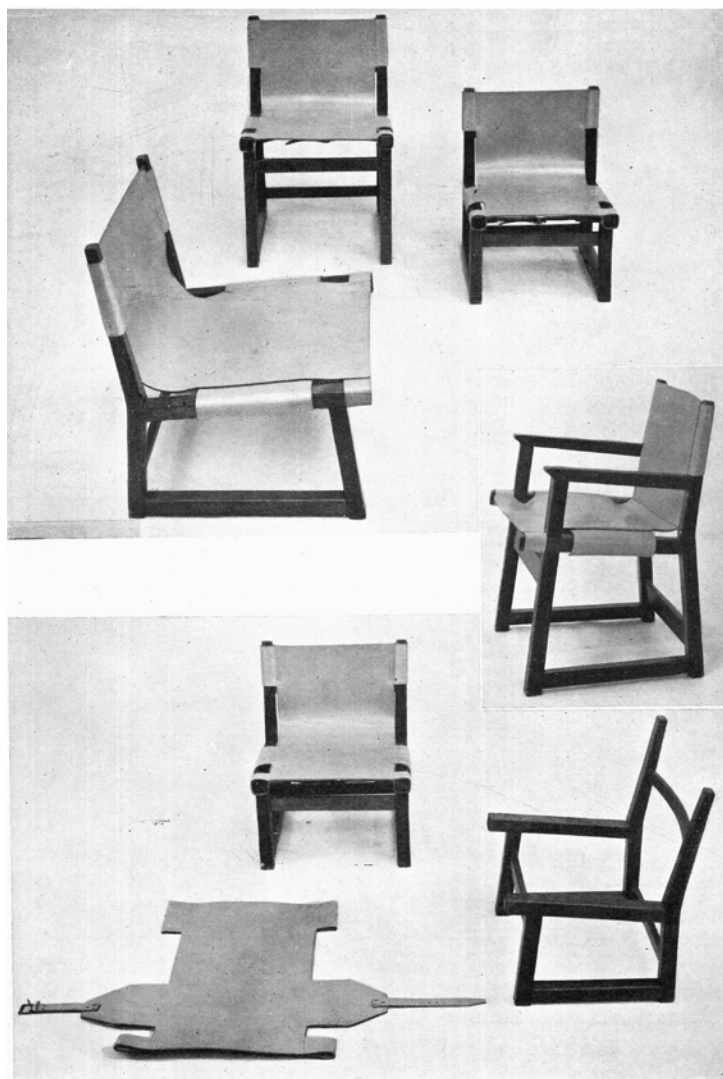


Fig. 11. Fotografías de la silla *Riaza* publicadas en la revista *Muebles + Decoración*, no. 3, marzo 1961, 155. Las fotografías proceden del FPH. Fondo Pando: PAN-078590, PAN-078588 (20/07/1959) y PAN-082699 (24/10/1960)

Pero esta misma pieza revela una segunda lectura más velada y subliminal, y por ello más interesante. Es una lectura latente que se activa al entender que esa misma piel de vacuno forma al desmontarse una superficie plana y, por tanto, se puede poner simbólicamente en relación con la “piel de toro”, el común apelativo metafórico a la península Ibérica desde Estrabón. Este hecho se manifiesta de manera bien patente cuando nos percatamos de la intencionalidad con la que es usada como imagen publicitaria de la misma: la fotografía de Pando con el armazón desnudo y el cuero depositado sobre el suelo.<sup>50</sup> Es entonces cuando, además de apreciar su desmontabilidad, resuenan otros ecos de su españolidad mediante un procedimiento semiótico novedoso y moderno. Para comprobar de qué manera es activada esta referencia subconsciente, se puede comparar con dos butacas de Mogensén, la *Hunting Chair* y la *Spanish Chair*, esta última del mismo año que la *Riaza* y de similar inspiración en los fraileros. Este paralelismo no tiene lugar en las dos danesas al tener ambas separadas la pieza de cuero del respaldo y la del asiento.<sup>51</sup>

### **El recurso de lo popular**

En la otra silla de Paco Muñoz, la *Batán*, la inspiración fue diferente, y eso a pesar de que en alguna revista de la época se la comparó con las jamugas españolas. Loable intento el de emparejar la *Riaza* a un frailerero y la *Batán* con una silla de cadera, algo sin duda excesivo.<sup>52</sup> Su modernidad procede de semejar una silla plegable, y de tener también dos elementos, el armazón de madera y una pieza desmontable que conforma también la superficie de apoyo. El hecho de que parezca ser plegable no es algo inminente y está relacionado en parte con que la pieza que hace de asiento y respaldo pueda ser desmontada como en la *Riaza*. Más que un diseño plegable, se trata de una silla desmontable que puede hacerse plana al articular mediante el desmontaje y el giro algunas piezas.<sup>53</sup> Gracias a esa posibilidad la superficie de apoyo de cuero no requiere de hebillas. Por ello, lo que caracteriza este diseño es que la superficie de cuero que sirve de apoyo solo necesita de cuatro ajustes en sus extremos para quedar unida al armazón de madera. Para ser retirada hay que liberar los ajustes de los extremos de la pieza de cuero cuando se desencaja el vértice no articulado de la pata trasera que conforma el triángulo estructural del armazón de madera (fig. 12).

En la *Batán* la reivindicación de la tradición no es historicista, aunque recurra a reinterpretar un modelo existente. Se basa en la transformación de la tradicional silla de tijera que se dignifica mediante materiales nobles como el nogal del armazón o la piel del asiento. Mediante este recurso, un modelo popular y económico ahora reaparece convertido en un objeto moderno y costoso. Para ello, además de cambiar los materiales, requiere de un sutil redimensionado de su forma, remodelando sus travesaños y largueros, así como ampliando su envergadura. Estos pequeños cambios modifican totalmente su fisonomía disminuyendo el parecido con la común silla de tijera para convertirla en su versión rica, elegante y moderna. El uso de lo popular en este caso está más en relación con lo tradicional que con lo folclórico o etnográfico. La silla de tijera, tan utilizada desde la época romana, adquiere una mayor preponderancia a partir del siglo XIX, viéndose (muchas veces en su versión en hierro para el exterior)



Fig. 12. Fotografía de la silla *Batán* de Paco Muñoz. FPH. Fondo Pando: PAN-082420

en los paseos y parques de las grandes ciudades. Las de madera, más baratas, se comercializarán a partir de los años treinta. En el caso de la *Batán*, no se quisieron reproducir modelos históricos, que los hay, sino emparentarse con los más populares que también habían recibido la atención de otros diseñadores modernos del siglo XX.<sup>54</sup>

Esta misma acción de rescatar del acervo popular un arquetipo para ennoblecerlo se produce igualmente en la silla *Pastrana* de José Luis Picardo, emparentada con las sillas de anea de estructura ortogonal y barrotes torneados con un carácter más histórico y etnográfico.<sup>55</sup> La bancada BC-46 de Carvajal puede adscribirse a este mismo grupo, pero dentro de una relectura de la tradición en un espectro más próximo a modelos norteamericanos contemporáneos, mediante simplicidad, ligereza y geometría, combinando acero y listones de madera de pino.<sup>56</sup> Se pueden ver modelos anónimos similares en bancadas de emplazamientos públicos como estaciones de ferrocarril, embarcaderos, plazas de abastos, etc. Reivindicar lo popular (y lo anónimo) y hallar en ello una fuente para experimentar la modernidad fue sin duda una vía nada peligrosa y desprovista de cualquier intencionalidad subversiva dentro del reaccionario régimen de la dictadura. Una manera muy diferente de actuar a la que propusieron algunos arquitectos y diseñadores en los años treinta como vía alternativa a la fría modernidad imperante en los países del norte de Europa. La reivindicación del sur frente al norte y de la mediterraneidad ensayada, por ejemplo, por el GATEPAC siguiendo las directrices ya proclamadas por Le Corbusier, poco tiene que ver con lo que sucedido después de la Segunda Guerra Mundial y con la revisión existencialista producto de la destrucción

que trajeron los avances tecnológicos y el progreso. En España, por otro lado, la modernidad que se agazapaba en lo popular fue una vía de escape aceptable por estar libre de compromisos ideológicos políticos.

### Los muebles de Fisac

Dentro del grupo de muebles analizados falta un último diseño del que no se ha tratado aún: la butaca *Toro* de Miguel Fisac.<sup>57</sup> *Toro*, nombre con el que se la conoce hoy, es una excepción significativa en la nomenclatura toponímica habitual de Darro. Esta butaca no aparece en el catálogo de Darro y no se puede afirmar que ese nombre fuera el que se le dio comercialmente. Como en los casos precedentes, existen influencias vinculadas a los tópicos nacionalistas del momento. Pero, al ser su diseño anterior a la existencia de Darro, ha de dársele mayor importancia a por qué Darro la eligió, que a su nombre.<sup>58</sup> Existen varios planos que se conservan en la Fundación Miguel Fisac donde está dibujada. En el más antiguo se la nombra como Butaca tipo B9 con fecha de diciembre de 1954. Fisac las usa por primera vez en las casas de los hermanos Larragueta finalizadas ese año.<sup>59</sup> Un dato a tener en cuenta: allí se tapizaron con piel de vacuno con pelo, lo que probablemente diera origen al nombre de *Toro*. Sin embargo, la verdadera asociación con ese animal proviene de la semejanza entre la parte superior del respaldo con el testuz del astado. Una vinculación que no es única ya que la raigambre de españolidad se puede vincular a otros significantes de la tauromaquia<sup>60</sup> (fig. 13).



Fig. 13. Butacas *Toro* diseñadas en 1954 por Miguel Fisac en la versión posterior para Darro. FPH. Fondo Pando: PAN-079280

Se ha querido anticipar la fecha de su diseño a 1948 vinculándola con un escrito de Fisac llamado “Serie estructural para la Biblioteca hispano-alemana Gøerres” y donde aparece un croquis de la misma.<sup>61</sup> La posible confusión procede de que la estructura de madera es igual a las sillas que se hicieron para esa biblioteca, es decir, un diseño que forma parte de la serie estructural. Sin embargo, la curiosa forma del respaldo se puede poner en relación con un butacón perteneciente al Instituto Nacional de Óptica “Daza Valdés”. Fisac lo dibuja en julio de 1952 nombrándolo como “butaca con brazos al aire y sofá - Tipo B1 y SF1”. Se trata de un asiento cuyos brazos salen enhiestos en voladizo como los de las *Toro*. Aunque muchas cosas las separan, este rasgo permite crear una secuencia temporal que comenzaría en la serie estructural (1948), seguiría en la del Instituto de Óptica con la aparición del reposabrazos en vuelo (1952) y concluiría en la *Toro* (B9), donde finalmente se independizó el respaldo del asiento (1954). De dos años después es la versión de la *Toro* con estructura metálica que denominó B10. Un nuevo plano con la butaca más alta está fechado en junio de 1957 coincidiendo con la *Triennale* de Milán.<sup>62</sup> En Darro también se vendió la versión de la *Toro* construida con varilla metálica.<sup>63</sup>

Debido a la forma del respaldo y a los brazos unidos y separados del asiento es pertinente hacer otras comparaciones taurinas. Por ejemplo, al ser las sillas la huella parcial de un cuerpo sentado, el respaldo aislado del asiento puede sugerir también la característica chaquetilla con hombreras del traje de luces. Por la ligera inclinación de los brazos recuerda algunos de los gestos del banderillero al citar al toro o los ademanes chulescos del matador cuando luce el capote de paseo con su brazo enrollado durante el paseillo. A ello ayuda la direccionalidad que, al ver la butaca de frente, le imprime el asiento adelantado sobre los vuelos de los reposabrazos. Otro parecido se puede sacar mediante la tapicería que se eligió en los modelos de Darro y que se ve en las fotografías de Pando. La textura rizada de la tela sugiere el rizado astracán y por tanto en montera. El cambio de escala permite que el signifiante multiplique los significados que, sin ser todos de la misma relevancia, sí coinciden en un mismo universo simbólico. Es decir, la silla puede evocar imágenes tanto del testuz del toro como secundariamente del torso del torero como de la montera, un conjunto de evocaciones y semejanzas siempre en torno al ruedo.

A pesar de que Fisac fue uno de los primeros arquitectos que introdujo en sus obras la influencia nórdica, aun existiendo ciertas reminiscencias en sus muebles, es mayor la búsqueda de referencias innovadoras y personales, siempre recurriendo a explorar los aspectos puramente formalistas y logrando, dada su gran capacidad expresiva, la originalidad que le caracteriza.<sup>64</sup> Un recurso muy difícil de dominar sin caer en lo obvio o en lo superficial del que salía siempre victorioso. En cualquier caso, la separación entre asiento y respaldo, la volumetría, la dualidad del armazón de madera frente a las partes tapizadas tan acusadas, unido al hecho de que sea tan bajita, de proporciones tan pequeñas, le dan a su butaca *Toro* un carácter de entidad objetual y figurativa, de cosa, que se superpone a la mera funcionalidad del asiento. En todos estos muebles está presente la búsqueda del invariante español como tema recurrente en la época en una sociedad políticamente tan marcada por el nacionalismo patrio. Esta consciente voluntad era algo compartido por otros autores como se recoge

en el escrito que José María García de Paredes redactó para la “Memoria de la estancia en la Academia Española de Bellas Artes en Roma” (marzo 1958) donde explica que:

“El tema central en que se inspiró la participación española a la Trienal fue la continuidad de una tradición que encuentra en sí misma la fuerza para una renovación actualizada. (..) En la selección de las obras destinadas a la exposición se procuró pues demostrar cómo a través de una realización que se desarrolla en la línea de lo tradicional, puede llegarse a obras absolutamente actuales”.<sup>65</sup>

Entre las obras elegidas estaban las butacas *Toro*. Similar búsqueda a la desarrollada por Darro con los muebles que comercializó.

### **Darro y el Equipo 57**

Pero existió un tercer grupo, sin duda el más innovador en su momento, formado por los muebles del Equipo 57 y, en menor medida, por los de Fernando Ramón Moliner. Quizá fue, con el paso del tiempo, el conjunto con ejemplos más interesantes ya que, además de ser muy originales en su planteamiento, divergen conceptualmente de los demás. Desde luego, se separan de la búsqueda nacionalista ya comentada y se acercan más a los del Estudio Darro en su racionalidad para la producción y en su corte contemporáneo e internacional.

En la variedad de materias artísticas que desarrollaron (pintura, escultura, diseño, etc), el Equipo 57 mantuvo una línea que el crítico Vicente Aguilera Cerni denominó “normativismo”<sup>66</sup>, un tipo de abstracción muy diferente a las expresionistas o informalistas de otros artistas como, por ejemplo, los componentes del grupo El Paso. El normativismo estaba enfrentado a las corrientes subjetivas que centraron sus especulaciones formales en explorar la idiosincrasia de la españolidad. Por el contrario, sus intereses estaban más vinculados con las investigaciones geométricas, constructivas o analíticas basadas en la búsqueda de la objetividad en la creación plástica y, por tanto, más cercanas a la producción y a lo social.

El primer mueble que el Equipo 57 realizó es anterior a su vinculación con Darro. Ya desde 1958 algunos de sus miembros exploraron la disciplina del diseño dentro de sus intereses creativos. En la exposición que realizaron en abril de 1959 en la Sala Urbis de Madrid se mostró ya un primer diseño.<sup>67</sup> Se trata de una butaca desmontable formada por una estructura mixta de acero y madera de encina, con un asiento de almohadones sobre cinchas de cuero y que en julio fotografió J. M. Pando para Darro: la *Córdoba*, B-E57 del catálogo.<sup>68</sup> La revista *Mueble + Decoración* la publicó en su número de agosto de 1959.<sup>69</sup> Debido al uso de sus materiales, el editor resaltó aún su españolidad. También señaló el que fuera desmontable para facilitar su exportación, un aspecto constructivo y funcional mucho más interesante que la tópica reivindicación nacionalista (fig. 14).

A esta primera pieza le siguen otras dos también presentes en el catálogo: el banco BC-E57 y el taburete TA-E57. Es difícil determinar si ya estaban producidas cuando el Equipo 57 inauguró en Darro una exposición monográfica

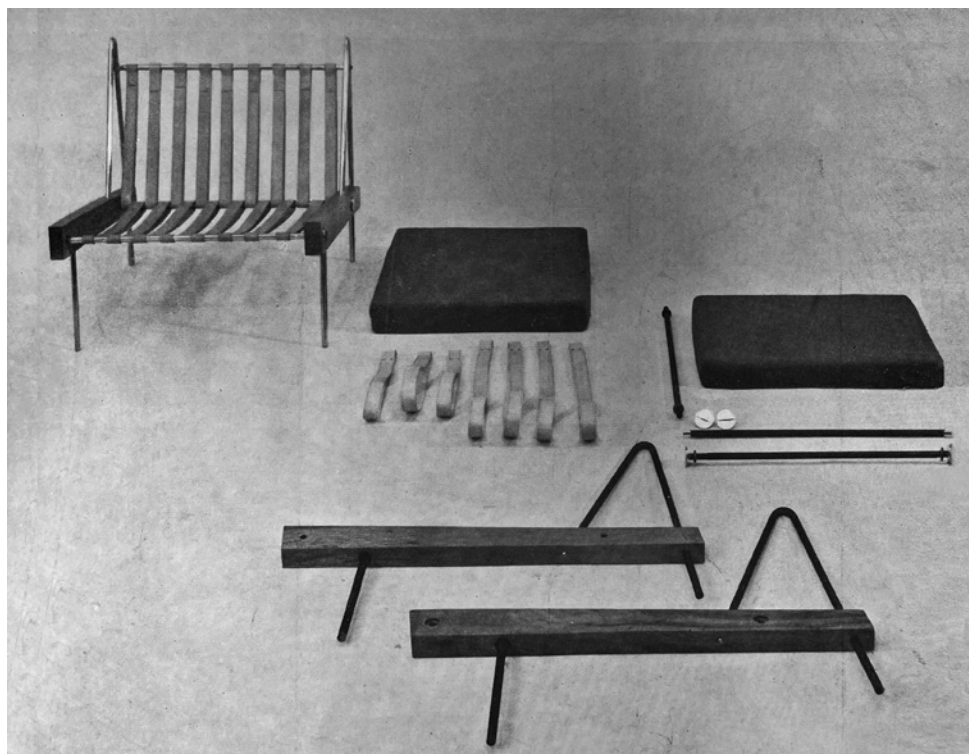


Fig. 14. Butaca Córdoba del Estudio 57 con las piezas que lo conforman desplegadas en el suelo. FPH. *Muebles + Decoración*, no. 8, agosto 1959, 438 y FPH. Fondo Pando: PAN-078594 (20/07/1959)

en mayo de 1960 pues no se conoce documentación que lo pueda corroborar.<sup>70</sup> En cualquier caso, ni estos muebles ni ningún otro del Equipo 57 fueron expuestos en la exposición de Darro, ya que estaba compuesta íntegramente por obra artística. Lo que sí es seguro es que se expusieron un año después en la Galería Céspedes de Córdoba y que antes se habían fotografiado en Madrid para el catálogo.<sup>71</sup> En el banco se ensaya ya otra manera de acercarse al diseño. La estructura inferior metálica es una combinación geométrica de varillas cuyas aristas siguen un patrón de tetraedros alternos sobre la que descansa el asiento de madera formado por varios listones creando una superficie ondulada. La banqueta mantiene el eco del banco, pero sin llegar a desarrollar su complejidad geométrica.<sup>72</sup> Fue en estos dos asientos donde el Equipo 57 comenzó a explorar intereses semejantes a los usados en las esculturas con estructuras regladas de curvaturas y volumetrías complejas expuestas en la Sala Urbis.

En un lapso de tiempo de poco más de un año usaron por separado dos principios conceptuales que se repetirían más tarde en los siguientes diseños. Por un lado, una investigación basada en lo meramente constructivo, por ejemplo, en el uso de piezas acoplables o en la búsqueda de la desmontabilidad, mediante roscas y tornillos, o usando elementos en tensión y flexión. Es decir, los muebles de este apartado se pensaron con uniones desarmables. A este interés le acompañaba otro vinculado con investigaciones sobre la geometría o la repetición. Un deseo que estaba ligado al interés de conseguir la seriación industrial para abaratar los productos y hacerlos más asequibles a todas las clases sociales. A pesar de que ninguno de sus diseños pudo ser considerado

económico en su momento, la forma en la que se pensaron mediante piezas industrializables prometía que pudieran serlo. Sin embargo, no había una industria tan avanzada ni una demanda tan extendida como para que los costos de fabricación pudieran ser reducidos.

A parte de los tres primeros diseños, el Equipo 57 realizó para Darro varios muebles más que se presentaron al concurso que el Ministerio de la Vivienda convocó en marzo de 1962 y donde lograron varios premios: un primer premio y varios accésits.<sup>73</sup> A los premiados se les facilitaba la producción de prototipos para ser expuestos posteriormente en las salas de la EXCO en noviembre.<sup>74</sup> Darro participó allí en dos ámbitos: una sala de estar-comedor diseñada por Carlos Picardo y un dormitorio ambientado por Elena Santonja. Prácticamente todos los muebles expuestos en este segundo espacio, salvo unas lámparas diseñadas por Juan Laguna y una silla de Enrique Nuere, fueron diseñados por el Equipo 57. Este conjunto de muebles del Equipo 57 fue registrado por Darro sin esperar a que fueran exhibidos. El primero de diciembre se incluyeron en un grupo la butaca ganadora, una mesa extensible y un armario desmontable. Quince días después, el resto de las solicitudes: un sofá, una librería y una litera-cama.<sup>75</sup> Con anterioridad se habían presentado en agosto dos sillas, una de las cuales también fue usada en la muestra.<sup>76</sup> Parece claro que el detonante de estos diseños fue la convocatoria del concurso promovido por el Ministerio de la Vivienda y que Darro apostó por el Equipo 57 para presentarse al concurso. Desde la finalización de la toma fotográfica del banco y del taburete (4 de abril 1961) hasta el registro de la silla de unidades tensables (1 de agosto 1961) transcurrieron cuatro meses en los que se debió de cerrar la publicación del catálogo de Darro. Ese fue el motivo por el cual los demás muebles del Equipo 57 no se incluyeron, ni J. M. Pando los fotografió (fig. 15).

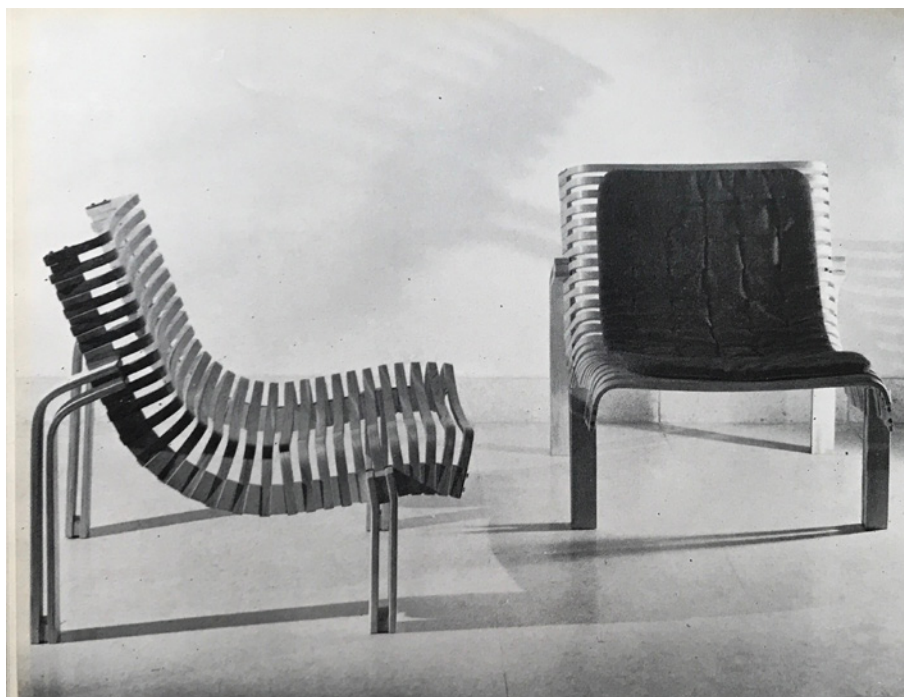


Fig. 15. Butaca de unidades tensables del Equipo 57. Carlos Flores, *Arquitectura interior 1962*, Madrid, Aguilar, 1961, p. 38

El mobiliario del Equipo 57 supuso un salto cualitativo en el diseño español del momento. A través de su experimentación plástica y constructiva alcanzaron una modernidad plena. Lo lograron mediante la conceptualización teórica de sus ideas, a través de la formación multidisciplinar de sus miembros y por la información que manejaban debido a sus largas estancias en París o Copenhague. Para ello dieron forma a ideas como las expresadas en el texto que acompañó el catálogo de su exposición en Darro titulado “Interactividad del espacio plástico”. Al analizar el espacio estructural, explican que “en la escultura se trabaja con dos espacios diferentes: ESPACIO-MASA y ESPACIO-AIRE”, conceptos que están presentes en sus muebles. O también, planteando la unión de las leyes que rigen el “espacio arquitectural en la plástica experimental” y donde se expresan otras preocupaciones teóricas que aplican a sus diseños. Son, por ejemplo, los de “la interacción dinámica espacial y sus inflexiones” o las del “espacio dinámico y la constructividad de formación”.<sup>77</sup> Si bien estas reflexiones tienen menos de elucidaciones que de inspiraciones, es patente que su compromiso con la experimentación en la práctica artística les llevó a investigar nuevos campos donde aplicar estos conceptos.

Los textos usados para describir las propiedades más importantes de sus patentes, con términos como “unidades tensables” o “unidades y superficies laminares curvas”, pueden ser puestos en relación con los de “constructividad de formación” o los de “interacción dinámica espacial” de sus escritos. Conceptualmente, aparte de que sus muebles fueran desmontables o estuvieran realizados por piezas seriadas, se hacía uso de dos principios constructivos diferentes. Por una parte, los que se construyen mediante la inserción de piezas flexadas alojadas en ranuras que quedan atrapadas por armazones exteriores y que al entrar en tensión obligan a la estructura externa a soportar esa fuerza mediante herrajes sometidos a tracción. El segundo sistema es igual de sorprendente en la fabricación de mobiliario en madera y se basa en conseguir la cohesión de varias piezas sueltas a través de un cable de acero introducido por agujeros que al tensarse desde sus extremos las comprimen confiriéndole una rigidez monolítica al conjunto. Este fue el procedimiento que usaron para diseñar la butaca y la silla de unidades tensables. Una antigua técnica utilizada en las estructuras postesadas desarrolladas por el ingeniero Freyssinet. Lo sobresaliente de este caso es que en los mismos años Miguel Fisac comenzó su investigación estructural usando la misma técnica con dovelas huecas de hormigón a las que denominó “huesos”.<sup>78</sup> Los huesos de Fisac y las unidades tensables del Equipo 57 son, por tanto, coetáneas. Algo que ha de ponerse de relieve, pues nos evidencia la verdadera innovación e importancia de estos diseños dentro del diseño nacional e internacional.

### **Fernando Ramón Moliner**

Para concluir el análisis de los principales muebles que Darro comercializó hay que reseñar los que Fernando Ramón Moliner desarrolló para la marca TDC. Prueba del temprano interés de Ramón por el mobiliario son los diseños que, aún siendo estudiante, publicó en la *Revista Nacional de Arquitectura* y en *Hogar y Arquitectura*<sup>79</sup>. Ya en el año 1955 solicitó registrar un modelo industrial de una silla de tres patas, fabricada con varilla de acero curvado y

asiento en forma de cuenco que resulta muy novedoso. Una ingeniosa vuelta de tuerca a la famosa BKF que Knoll International comercializó a partir de los años cuarenta.<sup>80</sup> De un año después es el amueblamiento del poblado de absorción de Vista Alegre, nombre que luego será usado para sus diseños en Darro. Para el piso piloto produjo un conjunto de muebles con varilla de acero cuyo sistema patentó ese mismo año.<sup>81</sup> Con posterioridad, Fernando Ramón hará, también con varilla de acero, varios sistemas de estanterías, camas, literas y carritos camarera. Todo este corpus de muebles creados desde 1955 le permitió fundar en el año 1959 la empresa TDC con la ayuda de dos socios industriales salmantinos. Darro incorporó a su oferta los muebles producidos por TDC e, igualmente, fueron vendidos en otros establecimientos<sup>82</sup> (fig. 16).



Fig. 16. Interior de la tienda de Darro con varios muebles de Fernando Ramón. Foto: Paco Gómez. Archivo Paco Gómez, Fotocolección, PG388.4961

El uso casi exclusivo de la varilla de acero era un requerimiento para abaratar los costes debido a la restricción económica y para dar una respuesta adecuada a la situación social de los posibles usuarios. Algunos de estos modelos, muy originales, tienen semejanzas con otros coetáneos sin que exista

evidencia de influencia directa.<sup>83</sup> Por ello, estos muebles que siguieron una línea de inspiración muy personal alejada de las investigaciones nacionalistas, se pueden reivindicar como próximos a las corrientes internacionales, diferentes, en cualquier caso, a las seguidas por Carlos Picardo o el Equipo 57.

En 1961, Fernando Ramón diseñó una butaca que llamó *Mosquito* y que el ADI-FAD premió con un Delta de Plata al año siguiente.<sup>84</sup> Es un diseño realizado con pletina de acero cromada y asiento y respaldo tapizados con cuero, resultando más costoso que los anteriores. Se trata de una tipología de butaca que se puede relacionar con la *Barcelona* de Mies: respaldo y asiento en voladizo desde una unión rígida empotrada a las patas traseras y delanteras.<sup>85</sup> En este caso el diseño pone su énfasis en deshacer este nudo rígido que caracteriza a la de Mies, creando allí un vacío, una explosión donde antes estaba el elemento rigidizador. Esta solución se consiguió mediante cuatro uniones independientes, una estructura mucho más dinámica, ligera y flexible. Un diseño cuya clave recae en la forma en la que se concibió su estructura mediante un ingenioso sistema de flejes que, como las ballestas, le daban mayor flexibilidad a la butaca. Una pletina doblada en ángulo recto sirve para el asiento y respaldo y se une a otra similar, pero con sus extremos curvados que conforman las patas. Entre ambas se disponen otras pletinas que se curvan hasta unirse tangentes a las primeras y que se fijan mediante unas gruesas tuercas, enfatizando así su solidez. A pesar de ser un diseño muy racional y pensado para mostrar que está compuesta por componentes independientes, claramente no se planteó como desmontable. Por otro lado, el énfasis que le confiere su nombre nos permite vislumbrar el reconocimiento figurativo y simbólico por parte de su diseñador al crearla. Esta característica, por ejemplo, está totalmente ausente de los muebles del Equipo 57.

Darro siguió activa hasta finales de los años setenta creando nuevos modelos y abriendo tiendas en ciudades de España como Sevilla, Valencia o Bilbao. En 1968 reformó su local madrileño de la calle Lista con un proyecto del arquitecto Javier Feduchi. Los muebles y los fabricantes de esa última época ya eran plenamente industriales, aunque se seguían vendiendo algunos de los primeros éxitos de la firma como las sillas Rianza. El mercado del mobiliario fue cambiando a medida que el desarrollismo crecía y la modernidad se abría camino en una España cada vez más integrada. Pero esta apertura no llegó del todo hasta la democracia y para entonces Darro ya había dejado de existir.

Su contribución a la normalización e integración del mobiliario español a los estándares europeos en los años sesenta fue considerable. Las aportaciones que realizaron sus diseñadores fueron diversas, pero en todos ellos hubo una apuesta por investigar vías que les permitieran superar la ranciedad y el conservadurismo de la sociedad española. Una búsqueda, sin embargo, compartida con otras firmas madrileñas que trazaron sus propios recorridos para conseguir fines similares. Por ejemplo, la empresa H Muebles puso en marcha una línea de mobiliario de calidad con modelos de corte algo más industrial. Aurelio Biosca desde su galería de arte intentó un camino más personal de antiguo mueblista y decorador también con magníficos resultados, colaborando de forma puntual con Javier Carvajal en la producción de un mobiliario muy innovador. La decana de todas, Rolaco, que se había mantenido abierta desde

los años treinta, había desarrollado ya algunos muebles muy inspirados, aunque en la época del nacimiento de Darro se decantó por hacer buenas copias de modelos escandinavos. Rafael García de la mano de Knoll realizó también diseños propios realmente modernos y fabricó varios muebles de Fisac (después de dejar de colaborar con Darro) para sus interiores. Otras muchas empresas madrileñas como Galería Estilo, Inmade, LoAMA, etc., ayudaron a que entrara la modernidad en Madrid, aunque poco después este avance fue decayendo. Dar explicación a ese fenómeno sería ya otra historia.

A modo de conclusión se puede afirmar que Darro fue una de las empresas más interesantes en la introducción del mobiliario moderno en los comienzos del desarrollismo, lo que más tarde se denominó el milagro económico español. Su nacimiento coincidió con la paulatina apertura a la modernidad que venía fraguándose desde comienzos de la década y a la que también se sumaron otras empresas de mobiliario. La progresiva introducción de procedimientos industrializados en los talleres donde se fabricaban sus muebles convivió todavía con los tradicionales métodos artesanales de producción. La modernización empresarial es también perceptible al revisar otros campos del negocio como los vinculados al marketing y a la publicidad, aunque fuera escasa la presencia en ferias, tanto nacionales como internacionales. A pesar de tener varias tiendas en otras capitales españolas, no se creó una fuerte red comercial. Por otro lado, la publicación de un primer catálogo no dio paso a otros nuevos o a la creación de conjuntos de series o familias de modelos como la Riaza, que no tuvo evolución. Es decir, en sus comienzos se usaron los novedosos procedimientos comerciales, pero sin consistencia ni continuidad.

Darro ha tenido un escaso reconocimiento en la bibliografía sobre el mobiliario moderno en España hasta hace relativamente poco tiempo. Son escasas las menciones sobre la empresa o los muebles en libros o publicaciones anteriores al siglo XXI.<sup>86</sup> Muchos de sus muebles pueden considerarse iconos del diseño español de ese periodo. Baste señalar, como se ha puesto de relieve anteriormente, la serie Riaza de Paco Muñoz como una de las más interesantes revisiones modernas de los fraileros a la altura de las que en ese mismo momento también estaba haciendo Børge Mogensen. Igualmente, habría que destacar la serie de las butacas Toro de Miguel Fisac que, sin haber sido diseñada específicamente para Darro, fue comercializada y publicitada por esta firma. También las colecciones de muebles del Equipo 57, Fernando Ramón, Javier Carvajal o José Luis Picardo son destacables ejemplos del mejor diseño de ese periodo. O la propia labor de Carlos Picardo, por primera vez puesta de relieve en este trabajo, que debe ser valorada por el buen criterio y el conocimiento de la actualidad internacional.

La importante labor llevada a cabo en Darro por Paco Muñoz y Fernando Alonso Martínez como empresarios, diseñadores e impulsores del diseño de mobiliario español en la segunda mitad del siglo XX debe ser debidamente atendida y puesta en valor. Sirvan estas líneas para ayudar a una pronta difusión y revalorización de su legado.

## NOTAS

<sup>1</sup> En febrero de 1959 exponen en la galería Manuel Suárez Molezún, Amadeo Gabino y Joaquín Vaquero Turcios: *ABC ed. Madrid*, febrero 11, 1959, 44. Ver la tienda con las obras expuestas y los muebles en “Exposición de muebles. Arquitecto: Carlos Picardo,” *Arquitectura* 2 (febrero, 1959): 43-45. También fotografiada por Juan Miguel Pando en Fototeca del Patrimonio Histórico (FPH), marzo 6, 1959, PAN-077393 - PAN-077397-bis.

<sup>2</sup> La unión de galería con tienda de muebles era bastante común ya que permitía complementar los encargos con asesoramiento sobre objetos artísticos, pinturas o esculturas y viceversa. Por entonces, la más señera, influyente y moderna en Madrid era la Galería Biosca que Aurelio Biosca tenía en la calle Génova (desde 1940). “Biosca Recuerdos, autobiografía inédita,” en *Aurelio Biosca y el Arte Español* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1998).

<sup>3</sup> Para los comienzos de H Muebles ver: Pedro Feduchi, “H Muebles, el sistema Mecano y el Pabellón de España en Bruselas’58,” *Tectónica- artículos*, acceso julio 31, 2025, <https://tectonica.archi/articulos/h-muebles-el-sistema-mecano-y-el-pabellon-de-espana-en-bruselas-58/> y “El Mueble Mecano: origen, evolución y contexto,” *Tectónica- artículos*, acceso julio 31, 2025, <https://tectonica.archi/articulos/el-mueble-mecano-origen-evolucion-y-contexto/>

<sup>4</sup> En las fotos de los interiores de Darro de febrero de 1959 se ven ya modelos de Arflex. Manuel Martínez Torán, *José Martínez-Medina. Diseño de muebles e interiores* (València: Diputació de València, Institució Alfons el Magnànim, 2010), 61-71.

<sup>5</sup> Rolaco comenzó en Madrid la fabricación de la marca italiana Tecno S.p.A. hacia 1958. Posteriormente, la firma italiana se decantó por Martínez-Medina. Su presidente, Osvaldo Borsani, registró en 1957 la butaca P40 y el sofá D70 en el *Boletín Oficial de la Propiedad Industrial* (a continuación, *BOPI*, no. 1678, marzo 1, 1957) y su marca algo después (*BOPI*, no. 1757, 1960). El registro de la marca italiana Arflex con nombre Arflex Hispania es también de 1957 (*BOPI*, no. 1680, abril 1, 1957). Minvielle registra la suya en 1960 (*BOPI*, no. 1747 enero 1, 1960). Varios de los diseños de Knoll Internacional se registran a nombre de Rafael García en el año 1959 (*BOPI*, no. 1730, mayo 1 1959 y no.1732, junio 1, 1959). *Rafael García, Decoraciones y muebles: Museo Nacional de Artes Decorativas*. Cat. exp. Madrid, 17 de octubre de 2014 - 11 de enero de 2015 (Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 2015). Noticias sobre Knoll, Minvielle y fotos de Arflex en: Carlos Flores, “60 días,” *Hogar y Arquitectura*, 29, (junio-agosto 1960): 26 y ss. En *RNA*, 193 (enero 1958), hay un anuncio en el que se ve en una tienda de Gresite la butaca P40 y el sofá D70, y otro de Knoll Internacional en el local de Rafael García. Dos números después aparecen publicados en la misma revista los interiores de estas tiendas: *Arquitectura*, 195 (marzo 1960). Posteriormente fue H Muebles quien produjo los modelos de la firma americana.

<sup>6</sup> En Madrid, los ejemplos más tempranos son de finales de los años cuarenta. Fisac diseñó el mobiliario para la Fundación Hispano-Alemana Görres en el año 1948 y, posteriormente, los del Instituto de óptica Daza Valdés y la librería de la calle Medinaceli, todos para el CSIC. En 1952 se inauguró el Hotel Wellington y su arquitecto, Luis Blanco Soler, junto al decorador Aurelio Biosca (Galería Biosca) diseñaron varios muebles modernos. En 1953, Artema fabricó muchos de los muebles que Manuel Barbero había diseñado para el Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento, también del CSIC. En 1955 se inauguró el Hotel Castellana Hilton con interiores plenamente modernos de inspiración italiana diseñados por Luis M. Feduchi y su hijo Javier, fabricados en su mayor parte por la firma Rolaco.

<sup>7</sup> José Manuel Pozo y Javier Martínez González (coords.), *La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1940-1965)*:

*actas preliminares*, Pamplona, 16-17 marzo 2006 (Pamplona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra - T6 Ediciones, 2006).

<sup>8</sup> Para comprobar las diferencias entre ambas empresas se pueden ver las fotografías que Juan Miguel Pando hizo para Casa y Jardín: (FPH), julio 7, 1960; PAN-081836 al 39 y agosto 27 1960, PAN-082253 al 67.

<sup>9</sup> En abril de 1959 deciden oficializar el negocio ya en marcha desde enero y solicitan registrar la marca. *BOPI*, 1.731, mayo 16, (1959): 3.414 (marca solicitada) y 3.719 (nombre comercial solicitado).

<sup>10</sup> El edificio proyectado por Secundino Zuazo fue concluido por Luis Gutiérrez Soto en 1956. Los pisos estaban a la venta en diciembre (*ABC*, ed. Madrid, diciembre 2, 1956, 86). La calle Lista cambió su nombre por el de Ortega y Gasset.

<sup>11</sup> El edificio de los arquitectos Francisco Bellosillo y Juan Bautista Esquer se terminó en 1955. Amparo Berlinches et al., *Arquitectura de Madrid* (Madrid: COAM, 2003), v. 2 Ensanches, 607.

<sup>12</sup> H Muebles se instaló provisionalmente en los sótanos de los Nuevos Ministerios, edificio que por entonces construía dicha constructora. La elección de localizaciones tan próximas a las administraciones que convocaban concursos de equipamiento no debe ser pasada por alto.

<sup>13</sup> Santiago Arbós, “Arte y artistas. Gabino, Molezùn y Vaquero Turcios, en la sala Darro”, *ABC ed. Madrid*, (febrero 21, 1959): 19.

<sup>14</sup> “Diseño Industrial. Palabras pronunciadas por el Ministro de Comercio en la inauguración de la exposición de Diseño Industrial,” *Arquitectura*, 2 (junio, 1959): 30-40.

<sup>15</sup> El Grupo R ya había realizado en 1954 una exposición llamada Industria y Arquitectura en la que se reunió una buena cantidad de productos industriales y de mobiliario moderno fabricados en ese momento. *RNA* 154, (octubre 1954): 28-31.

<sup>16</sup> El director de la *Revista Nacional de Arquitectura*, Carlos de Miguel, junto a Javier Carvajal y Luis M. Feduchi, fundaron en 1957 SEDI, una sociedad anónima de corta vida que trató de impulsar el diseño moderno vigente fuera de España. Paco Muñoz ejerció de secretario de los consejos de la sociedad hasta su disolución en diciembre de 1961. Paula Belén Pinto Álvarez, “SEDI: la reanudación del diseño industrial moderno en Madrid” (Trabajo Fin de Grado, Etsam, Universidad Politécnica de Madrid, junio 2021) acceso julio 31, 2025, <https://oa.upm.es/67616/>

<sup>17</sup> Según conversación mantenida por los autores con Mafalda Muñoz.

<sup>18</sup> A comienzo de los setenta Julio Vidaurre denunciaba el sometimiento al que el franquismo obligó al diseño industrial: «En el diseño de objetos, la subordinación histórico-nacionalista ha ejercido en España una gran presión. // El nacionalismo de nuestra sociedad, se ha mostrado intransigente durante muchos años para toda aportación creadora que no “reflejara”, denotadamente, un tradicionalismo esteticista de raíces claramente alojadas en épocas de esplendor y poderío de “lo” español. // Un constante y puritano recelo para todo lo foráneo que supusiese la más mínima alteración de los valores “nacionales” oficiales, ha impuesto una severa subordinación censuradora de la capacidad creadora de nuestra sociedad». “El diseño en España como expresión comunicativa de una situación cultural,” *Arquitectura*, 2 (febrero, 1971): 19-22.

<sup>19</sup> Diego Peris López, Diego Peris Sánchez y Javier Navarro Gallego, Miguel Fisac. *Mobiliario* (Ciudad Real: Fundación Fisac, 2021), 111 y ss.

<sup>20</sup> Las fotos se encuentran en el Archivo Pando de la Fototeca del Patrimonio Histórico que está ubicada en el Instituto del Patrimonio Cultural de España con acceso en línea. Al menos se han localizado 189 tomas en 20 días diferentes entre marzo de 1959 a enero de 1963. Hay un ejemplar físico del catálogo en el Servicio Histórico del COAM (Fondo Hijos de Tomás Jacinto Díaz) que también puede consultarse en línea en la web del COAM: acceso julio 31, 2025 <https://>

[www.coam.org/es/fundacion/servicio-historico/catalogo-muebles-50-60/ficha-piezas-muebles/269](http://www.coam.org/es/fundacion/servicio-historico/catalogo-muebles-50-60/ficha-piezas-muebles/269)

<sup>21</sup> En el Archivo Pando se nombran 32 clichés del mobiliario de Darro como “muebles japoneses”, lo que nos da idea de con qué estética se asociaba a ese mobiliario. Es también interesante considerar aquellos modelos que no llegaron al catálogo, pero sí fueron fotografiados.

<sup>22</sup> Ya en 1958 tendrían que tener fabricados varios modelos para que en febrero de 1959 estuvieran listos para inaugurar la tienda. La existencia de una empresa en plena marcha como Casa & Jardín ayuda a comprender cómo pudo lograrse en tan poco tiempo. Las fotos preparatorias del catálogo que hizo Juan Miguel Pando se pueden ver en: (FPH) diciembre 19, 1960, PAN-083221 al 23. La última toma incluida en el catálogo es del 14 de junio de 1961: PAN-085034.

<sup>23</sup> Algunas de estas fichas se encuentran en poder de los herederos de Paco Muñoz.

<sup>24</sup> Los muebles de Fernando Ramón identificados con las siglas TDC hacían referencia a la empresa de igual nombre de la que era propietario.

<sup>25</sup> Carlos de Miguel, “Asociación Española del Diseño Industrial”, *RNA* 185, (mayo 1957): 33-38.

<sup>26</sup> Trató de entrar también en la Academia Militar de Ingenieros Aeronáuticos, siendo convocado al examen de ingreso para el curso 1945-46.

<sup>27</sup> “Colegio Mayor en una nueva ciudad universitaria,” *RNA* 166 (octubre 1955): 43-45.

<sup>28</sup> “La III exposición de pintura, escultura y dibujo,” *Cortijos y Rascacielos* 79, I (1953).

<sup>29</sup> “Crónica de la Academia. Trienio 1955-1957,” *Academia: Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* 5 (1957): 190, acceso julio 31, 2025 <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf4872>.

<sup>30</sup> Ana Esteban Maluenda, “La modernidad importada: Madrid 1949-1968: cauces de difusión de la arquitectura extranjera” (Tesis Doctoral, ETSAM, 2008), 566. Para algunos sucesos ocurridos en el viaje de estudios ver: *Las Horas*. diciembre 12, 1956, 10.

<sup>31</sup> Vid. supra nota 2. Se inauguró el 12 de mayo y *ABC* recoge la noticia de la inauguración un día después, señalando la presencia del ministro de Comercio, Alberto Ullastres, del de Hacienda, Navarro Rubio, y la del director de la Expansión Industrial, sr. Quintero. *ABC ed. Madrid*, ( mayo 13, 1959): 65.

<sup>32</sup> *Muebles + Decoración* 3 (marzo 1959): 148. Otras referencias en *Muebles + Decoración* 5 (mayo 1959): 257 y *Muebles + Decoración* 3 (marzo 1960): 148-149; Carlos Flores, *Arquitectura interior 1963* (Madrid: Aguilar, 1963), 153.

<sup>33</sup> Se hizo un pequeño catálogo que mantenía el mismo formato cuadrado de los de las exposiciones de la Sala Darro. En la *RNA* se le dedicó un extenso comentario, pero no se menciona Darro, aunque sí salen fotografías de la tienda: *RNA* 6 (junio 1959): 30-40.

<sup>34</sup> *Arquitectura* 21 (septiembre 1960): 18-19. También como diseñador del montaje de Darro aparece dos años después en *Arquitectura* 39 (marzo 1962): 37.

<sup>35</sup> “60 días: El concurso convocado por Arflex,” *H y A* 30 (septiembre-octubre 1960): 34-35.

<sup>36</sup> La revista alemana *m+d, möbel + decoration*, de la editorial Konradin Verlag se publicó en castellano con separatas sobre la actividad del mueble y la decoración en España durante esos años dirigida por el Conde de Melgar. Menciones a Carlos Picardo: *Muebles + Decoración* 3 (marzo 1959): 148; *Muebles + Decoración* 5 (mayo 1959): 257; *Muebles + Decoración* 3 (marzo 1960): 148-149; Carlos Flores, *Arquitectura interior*, *Op. cit.*, 153.

<sup>37</sup> La misma fotografía y texto se vuelven a reproducir en el número de septiembre de 1961.

<sup>38</sup> Fotografiadas por Pando: (FPH) julio 20, 1959, PAN-078583; octubre 24, 1960, PAN-082682 y 84.

<sup>39</sup> *Ibidem*: (FPH) octubre 24, 1960, PAN-082703 al 05.

<sup>40</sup> *Ibidem*: (FPH) julio 2, 1960, PAN-081823 y 24.

<sup>41</sup> No se puede afirmar que todas estas referencias fueron diseñadas directamente por Carlos Picardo, aunque sí atribuirse al Estudio Darro y, por tanto, indirectamente a él como su director artístico. Los dos propietarios de Darro tendrían que dar su visto bueno a muchos de ellos.

<sup>42</sup> Joan Billing y Samuel Eberli, *Kurt Thut: Designer, Architekt und Produzent. Protagonist der Schweizer Wohnkultur* (Zürich: Scheidegger & Spiess, 2017).

<sup>43</sup> Aunque la inspiración de este modelo es evidente, la ingeniosa forma de la chambrana en cruz le da un aspecto muy sugerente. Arflex tenía un diseño de BBPR con la misma solución técnica. Este detalle puede ponerse en relación con otra silla diseñada para el Instituto Torroja atribuida a Manuel Barbero, gran amigo de C. Picardo. Obsérvese también la semejanza en la manera de nombrar los modelos de Darro con los del fabricante alemán.

<sup>44</sup> Darro, S.A. protegió en los *BOPI* modelos de Fisac (*BOPI* 1762, 33.822 A, E, F y 33.832) y del Equipo 57 (*BOPI* 1784, 87.978 y 88.166; *BOPI* 1792, 89.828; *BOPI* 1793, 37.571, 37.627, 89.945 y 89.917).

<sup>45</sup> Sobre todo, al diseño danés y en especial al de Børge Mogensen. Hubo una butaca llamada “butaca danesa” entre las referencias internas de Darro. Puede que se refiera a la fotografiada que no llegó a incluirse en el catálogo de 1961. Otras influencias danesas del diseño español del momento en: Pedro Feduchi, “Hans J. Wegner y el impacto del diseño danés. Autoría y copia en España a mediados del siglo XX,” en *Hans Wegner 18 Sillas, un frutero y un mueble bar, Colección Primitivo González*, cat. expo (Valladolid: Museo Patio Herreriano, 2015), 11-16.

<sup>46</sup> La serie de butacas y sofás *Turégano* se le atribuyen a Fernando Alonso-Martínez (B-125, TA-27, B-26, SO<sub>3</sub>-125 y SO<sub>3</sub>-125) y son una revisión de los modelos 2218 y 2219 de Børge Mogensen para Fredericia. Son versiones inspiradas, no idénticas, y muy bien resueltas. El modelo de Martínez-Medina, *Naquera* (ca.1957), es una versión aún más parecida a la de Mogensen. También estuvo inspirada en sus diseños la butaca *Norte* de Darro. Manuel Martínez Toran, *op. cit.*, 81.

<sup>47</sup> Por ejemplo, valga este comentario para comprobar la recepción de la silla *Córdoba*: “La dirección de Darro, inquieta por los problemas de exportación, encargó al equipo 57 el diseño de una serie de muebles totalmente desmontables. Presentamos el sillón que, sin olvidar el tema español, está dentro de la línea internacional. Los materiales empleados son la encina, el cuero y el hierro”. *Muebles + Decoración* 8 (agosto 1959): 438.

<sup>48</sup> Se le atribuye a Paco Muñoz en: *Muebles + Decoración* 10 (octubre 1959): 514 y 515.

<sup>49</sup> *BOPI* 1760, agosto 1, 1960, Modelo de utilidad 81.046. En el catálogo se dice que es “de madera de nogal y asiento y respaldo de una sola pieza de piel natural, desmontable, cosido a mano con hebillas”.

<sup>50</sup> La fotografía de Juan Miguel Pando se publica en *Mueble + Decoración* (febrero 1961) y corresponde a: (FPH), julio 20, 1959. PAN-078590. Esta disposición anticipó el dibujo de la solicitud de la patente donde también se presenta despiezada.

<sup>51</sup> La *Spanish Chair* es del mismo año que la *Riaza*. Ambas comparten una inspiración común con el frailer renacentista. Mogensen viajó el verano de 1958 por España quedando vivamente impresionado por estos austeros asientos españoles. Su versión se presentó ese mismo invierno. La *Riaza* se ve ya en las primeras fotos de la tienda de Darro, por lo tanto, se diseñó y fabricó el mismo invierno de 1958. Paco Muñoz al menos conoció la *Hunting Chair* (1950) porque se publicó junto a muebles suyos en: Luis Martínez Feduchi, *Interiores de hoy* (Madrid: Afrodisio Aguado, 1955), 67. Esta última tenía hebillas traseras de sujeción mientras la otra usaba una similar forma de sujeción a la estructura de madera.

<sup>52</sup> *Muebles + Decoración*, (febrero 1961).

<sup>53</sup> Casi todas las sillas plegables recurren al uso del triángulo en su estructura. Hay dos

tipos básicos, uno con el triángulo inferior entre las patas y el asiento, y otra que lo hace por arriba del asiento como la *Batán*. Todas ellas utilizan para plegarse dos articulaciones más una acanaladura por la que discurre el tercer punto de fijación permitiendo así hacerse plana y volverla a montar con facilidad. En este caso, siendo posible plegarla, solo se monta mediante una escopladura. Por tanto, no es muy funcional ya que no dispone de las necesarias acanaladuras de deslizamiento.

<sup>54</sup> La más famosa es quizá la B751 de Thonet que Grifé & Escoda fabricaba desde los años treinta en España. Más modernos aún son los modelos de Lina Bo Bardi o de Hans Wegner.

<sup>55</sup> Este tipo popular tuvo mucho éxito y se reinterpretó en varias ocasiones. Ejemplos paradigmáticos son la que Javier Carvajal diseñó para Biosca o la más famosa seguramente de Charlotte Perriand para Méribel.

<sup>56</sup> Dos ejemplos anteriores norteamericanos: el banco de George Nelson para Herman Miller (1949) o el de Harry Bertoina para Knoll (1952).

<sup>57</sup> Modelo Industrial y Artístico presentado a nombre de Darro: *BOPI* 1762 (septiembre 1, 1960): 38.822 E y F.

<sup>58</sup> En las fotos preparatorias del catálogo de Darro aparece entre las que se pensaban incluir y que se descartaron. (FPH) diciembre 19, 1960, PAN-083223. Pando realizó varias tomas de esta butaca que sirvieron para la publicidad. Una referencia a las butacas, sin mencionar nombre, dice: “El arquitecto Miguel Fisac ha diseñado, y Darro produce en serie, estas sillas y butacas de estructura de madera de haya o cuadradillo de acero calibrado y cromado. Los asientos y respaldos son de gomaespuma” *Muebles + Decoración* (abril 4, 1960):198. Las fotos que se reproducen en el anuncio: (FPH) octubre 27, 1959, PAN-079280 y PAN-079290.

<sup>59</sup> Ramón Vicente Díaz del Campo Martín Mantero, “De lo local a la modernidad: las viviendas de los hermanos Larragueta de Miguel Fisac,” en *V Congreso Internacional Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: El proyecto del habitar*, actas digitales, 2017, 205-215. En conversación con Félix Larragueta, confirma que la butaca se llamó así desde que se instaló por primera vez en la casa de sus familiares, que fue diseñada para allí y que el propio Fisac siempre las denominó así.

<sup>60</sup> Joaquín Vaquero Turcios, “Crisis en la Triennale,” *Arquitectura*, 191 (noviembre 1957): 32-36. J. Carvajal y J. M. García de Paredes las seleccionaron para formar parte del Pabellón de España en la XI Triennale di Milano de 1957. El montaje consistía en un recinto circular confeccionado con una fina malla metálica donde se instalaron varias plataformas también redondas, una de ellas ocupada por las sillas *Toro* de M. Fisac y dos *Barceloneta* de A. Milá y F. Correa. El mismo J. Carvajal menciona en mayo de 1957 al pabellón como “ruedo ibérico” en: Oriol Pibernat Domènech, “Dos sillas en el pabellón español de la XI Trienal de Milán: el diseño que quería emerger en 1957,” *Res Mobilis*, 10, no. 13, (2021): 362-390. Ver nota 19. acceso julio 31, 2025 <https://doi.org/10.17811/rm.10.13-2.2021.362-390>

<sup>61</sup> Es un escrito sin fecha que se encabeza: “Para la sala de lectura y depósito de libros de la Fundación Goerres del C.S.I.C. hacia 1948”. Por lo tanto, esta explicación de los principios estructurales de las sillas se redactó *a posteriori*, seguramente después de diseñada la butaca B9. Francisco Arqués Soler, *Miguel Fisac* (Madrid: Pronaos, 1996), 50-51.

<sup>62</sup> Los planos se reproducen en: Diego Peris López, Diego Peris Sánchez y Javier Navarro Gallego, Miguel Fisac. *Mobiliario* (Ciudad Real: Fundación Fisac, 2021), 72-73.

<sup>63</sup> (FPH) octubre 27, 1959, PAN-079290. La versión de madera sale publicada en: Miguel Fisac, “Silla,” *Revista Nacional de Arquitectura* 166 (octubre 1955): 18-19. También fue protegida por Darro en el *BOPI* 1762, (septiembre 1) 1960: 38.822 A-G, la A.

<sup>64</sup> El uso de las chambranas en forma de fíbula o la elevación del asiento para crear un efecto

de flotación son recursos característicos de lo que se ha denominado estilo *Danish Modern*. Es un lugar común resaltar la temprana influencia tanto del mobiliario escandinavo como de la arquitectura nórdica en la obra de Fisac.

<sup>65</sup> Citado en: Ángela García de Paredes Falla, “La arquitectura de José M. García de Paredes. Ideario de una obra” (Tesis Doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura UPM, 2015), 139.

<sup>66</sup> Vicente Aguilera Cerni, *Panorama del nuevo arte español* (Madrid: Ed. Guadarrama, 1966); Antonio Giménez Pericás, “La estética de un arte sin objetos,” *Acento Cultural* 8, (mayo-junio 1960): 38-42.

<sup>67</sup> José Duarte data por entonces el inicio de la actividad del Equipo 57 y el diseño de muebles: Marta González Orbegozo, “*Treinta años después*,” en *Equipo 57*. Exposición organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía /14 de septiembre al 8 de noviembre 1993 (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993), 17-23, espec. 22-23. La fotografía puede verse en la p. 74.

<sup>68</sup> La foto de la butaca: (FPH), julio 20, 1959, PAN-078577 y PAN-078594. También se reproduce en las páginas preparatorias del catálogo: diciembre 12, 1960, PAN-083223.

<sup>69</sup> “La dirección de Darro, inquieta por los problemas de exportación, encargó al equipo 57 el diseño de una serie de muebles totalmente desmontables. Presentamos el sillón que, sin olvidar el tema español, está dentro de la línea internacional. Los materiales empleados son la encina, el cuero y el hierro.” *Muebles + Decoración*, agosto (1959): 438. La revista pone el acento en que fue Darro quién hizo el encargo, pero la iniciativa de las investigaciones sobre el mobiliario parecen partir del Equipo 57 de forma independiente. Puede consultarse el texto de Patricia Molíns para la ficha de esta butaca en el Museo del Disseny de Barcelona. Acceso julio 31, 2025 <https://catalog.museudeldisseny.cat/fitxa/madb/H488088/?lang=es&resultsetnav=5d90931562974>

<sup>70</sup> No se conocen fotografías de la exposición en Darro. La inauguración fue el 16 de mayo: *ABC*, mayo 15, 1960, 99.

<sup>71</sup> Se expuso en la Galería Céspedes en mayo de 1961. *Equipo 57*. Exposición organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía /14 de septiembre al 8 de noviembre 1993 (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1993), 175, 210 y 138. Las fotos del banco (FPH), marzo 4, 1961, PAN-084354. El banco y el taburete están en el catálogo, pero no en las hojas de preparación de diciembre de 1960. La patente de la bancada de tres plazas se solicita en julio y se publica en el *BOPI*, 1785 (agosto 16 1961) 88.215. El taburete no se protegió.

<sup>72</sup> Hay algunas maquetas donde se ven intentos de hacer un asiento con el sistema de varillas como las del banco. *Equipo 57, Op. cit.*, 142.

<sup>73</sup> El Ministerio de la Vivienda convocó el concurso en marzo con la idea de obtener buenos ejemplos de muebles para viviendas económicas. La primera fase de dibujos se presentó antes del verano para tener listos los prototipos premiados y exponerlos en otoño. *Hogar y Arquitectura* 35 (julio-agosto 1961) y 36 (septiembre-octubre 1961). Los prototipos antes de inaugurar la exposición y la lista de los premiados en: *Hogar y Arquitectura* 37 (noviembre-diciembre 1961). Fotos del montaje: “Exposición del mueble doméstico. EXCO,” *Arquitectura* 39 (marzo 1962): 33-39.

<sup>74</sup> En la convocatoria se decía que la exposición de la segunda fase sería en noviembre, pero la primera referencia localizada está en: *ABC*, diciembre 15, 1962, 62. El 18 de ese mes por la tarde, en la prensa del régimen se publica la noticia de que Carmen Polo fue a visitar la exposición, lo que coincide con que la inauguración fuera hacia el día 15, viernes, con mes y medio de retraso a lo publicado en las bases del concurso.

<sup>75</sup> *BOPI* 1792 (diciembre 1, 1961) MODELOS DE UTILIDAD SOLICITADOS: 89.828, butaca de costillas unidas por tensor; 89.829, mesa extensible de madera; 89.830, armario desmontable de

madera. *BOPI* 1793 (diciembre 16, 1961) MODELOS DE UTILIDAD SOLICITADOS: 89.945, sofá con costillas de madera contrachapada; 89.946, librería ajustable de madera; 89.917, camas.

<sup>76</sup> Se pueden ver en: *BOPI* 1784 (agosto 1, 1961) 88.166, para la silla de unidades tensables; 87.978, para la butaca de tiras de madera desmontables muy posiblemente también del Equipo 57.

<sup>77</sup> *Equipo 57, Op. cit.*, 163-171.

<sup>78</sup> Por ejemplo, en la marquesina de los laboratorios MADE o ya con mayores luces en el Centro de Estudios Hidrográficos de Madrid o en el colegio Núñez de Arce de Valladolid, todos realizados entre 1960 y 1963. Fermín González Blanco, *Miguel Fisac. Huesos varios* (Madrid: Fundación COAM, 2007).

<sup>79</sup> Fernando Ramón Moliner, “Estantería suspendida de escalerillas metálicas,” *RNA*. 174 (julio 1956): 42; “Nuevo mobiliario,” *Hogar y Arquitectura* (sep-oct 1956): 22-23; “Estructura metálica aplicable a la fabricación de muebles,” *Hogar y Arquitectura* (jul-ago 1957): 10-13; “Muebles polivalentes del profesor Noth,” *Hogar y Arquitectura* (mayo-junio 1958): 50-52.

<sup>80</sup> Según la *RNA*, esta silla fue diseñada por el taller de diseño formado por Pedro Garáu, Lucho Miquel, Joaquín Rallo y Fernando Ramón, y se llamó B7TD. “Una silla de tubo y plástico,” *RNA* 157 (enero 1955): 39. La patente la solicitó Fernando Ramón en solitario: *BOPI* 1642, septiembre, 1955, 24.124.

<sup>81</sup> “Ensayo de mobiliario para las viviendas de tipo social,” *Hogar y Arquitectura* (ene-feb 1956): 24-25. *BOPI* 1656, marzo 1, 1956.

<sup>82</sup> *BOPI* 1728, marzo 1, 1959. También diseñó por entonces un conjunto de silla y pupitre escolar.

<sup>83</sup> El arquitecto argentino César Jannello diseñó la silla W muy similar y fue publicada en 1948 en *Nuestra Arquitectura y L'architecture d'aujourd'hui*. Wustabo Quiroga ha escrito varios artículos. acceso julio 31, 2025: <https://foroalfa.org/articulos/silla-w-identidad-de-un-clasico>. Estanterías de estructura de varillas de acero formando escalerillas hay muchas en la época. La más conocida quizá sea la String Design AB, Estocolmo. López Asiain presentó otra al concurso de la EXCO.

<sup>84</sup> *Muebles + Decoración*, diciembre 1961, publica la butaca *Mosquito* en la sección que dedica al mueble en España y dice que se vende en Darro. La referencia al Delta de Plata: “Exposición ADI FAD,” *Cuadernos de Arquitectura* 51 (1963): 30-34.

<sup>85</sup> Esta tipología se puso muy de moda a partir de finales de los cuarenta. Por ejemplo, pueden señalarse la silla *Scissor* de Pierre Jeanneret en madera, de 1951 y la butaca PK 25 de Poul Kjaerlholm realizada como fin de carrera y con una solución constructiva muy innovadora. En España puede ponerse en relación con la butaca más geométrica denominada *Parábola* de Luis M. Feduchi y Javier Feduchi del año 1954: “Una silla de tubo y plástico”, en *RNA* 157 (enero 1955): 37-38.

<sup>86</sup> Juli Capella y Quim Larrea, *Nuevo diseño español* (Barcelona: Gustavo Gili, 1991), 22. Daniel Giralt-Miracle et al., *Diseño industrial en España*. Exposición organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / 13 de mayo de 1998 al 31 de agosto de 1998 (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998) 48, 90, 94, 407 y 453.

Fecha de recepción: 11 de septiembre de 2025

Fecha de revisión: 31 de enero de 2026

Fecha de aceptación: 17 de abril de 2026