

SPAIN IS DIFFERENT. REALLY?
**EL TRÁNSITO DEL MOBILIARIO ESPAÑOL HACIA LA
MODERNIDAD DURANTE LOS AÑOS CINCUENTA**

SPAIN IS DIFFERENT. REALLY?
**THE TRANSITION OF SPANISH FURNITURE TO MODERNITY IN THE
1950s**

Juan Bravo Bravo*
Ana Pascual Rubio*

Universidad Politécnica de Valencia

Resumen

Este trabajo revisa la transición desde la artesanía hacia el diseño moderno de la producción española de mobiliario. Aunque pueden señalarse antecedentes puntuales, la historia del diseño español comienza —*stricto sensu*— tras la Guerra Civil, vinculada al proceso de industrialización y desarrollo económico.

El estudio muestra paralelismos y afinidades entre el caso español y otros países de su entorno. Por ejemplo, el fomento y la protección de la artesanía durante la autarquía se asimilan a ciertos debates ya superados entre artesanía e industria planteados en contextos profesionales foráneos. Más adelante, la alineación del país con el bloque occidental favorece su progresiva aceptación internacional, lo que propicia un cambio de rumbo económico. El vertiginoso crecimiento urbano paralelo al desarrollo industrial provoca un acusado déficit habitacional. Los debates de ciertos ámbitos profesionales centran sus iniciativas en la búsqueda de soluciones viables al problema de la vivienda y de su equipamiento. En tales círculos es donde se gesta tanto la arquitectura como el mobiliario español moderno, asumiendo alguno de sus miembros un protagonismo paralelo al de los maestros europeos de entreguerras. Ese es el principal objeto de reflexión del presente texto.

Palabras clave: Mobiliario industrial, mobiliario moderno, equipamiento doméstico, diseño español, desarrollismo económico.

Abstract

This paper examines the transition of Spanish furniture production from craftsmanship to modern design. Although isolated precedents can be identified, the history of Spanish design begins —*strictu sensu*— after the Civil War, linked to the process of industrialization and economic development.

The study shows parallels and affinities between the Spanish case and that of other neighbouring countries. For example, the promotion and protection of craftsmanship during the autarkic period resemble certain now-outdated debates between craft and industry raised in foreign professional contexts. Later, the country's alignment with the Western bloc fostered its gradual international acceptance, which in turn brought about an economic shift.

The dizzying urban growth that accompanied industrial development led to a severe housing shortage. Debates in certain professional spheres focused their initiatives on the search for viable solutions to the housing problem and its furnishing. It was within these circles that both modern Spanish architecture and furniture took shape, with some of their members assuming a role comparable to that of the European masters of the interwar period. This is the main focus of reflection of the present text.

Keywords: Industrial furniture, modern furniture, domestic equipment, Spanish design, economic development.

Introducción

Este trabajo no pretende reelaborar la historia del mueble moderno y contemporáneo español sino, más bien, aproximarse al proceso de asimilación e institucionalización de su diseño en nuestro país —desde sus diferentes vertientes: productiva, profesional, académica o de consumo—, durante el período comprendido entre 1949 y 1959 y en el ámbito de su contexto cultural y territorial. De esa manera se observa cómo, también en este sector, el diseño acaba imponiéndose como mediación entre necesidades sociales de los usuarios y medios tecnológicos a disposición de los productores. Todo ello de acuerdo con una relación necesariamente dinámica, puesto que al moverse en el marco de una economía capitalista de mercado, sus tecnologías productivas resultan tan cambiantes como las necesidades culturales y sociales de los consumidores. Buena parte de las habilidades, estrategias y competencias habitualmente englobadas bajo la común denominación de diseño se aplican como correctivos exógenos tendentes a aplacar el espontáneo descontrol de una industria que provoca una continuada irrupción desordenada de productos nuevos —no siempre los más adecuados— para satisfacer eficazmente las necesidades sociales con los medios tecnológicos disponibles.

Es posible argumentar que, *stricto sensu*, no hay diseño sin industria. Lo que resulta igualmente válido en aquellos sectores de índice tecnológico moderado, como el del mobiliario, cuyo componente artesanal sigue siendo, todavía hoy, considerable. Algo similar ocurre en el sector de la construcción, con el que se encuentra estrechamente vinculado, porque si este es el productor de espacios *contenedores*, su *contenido* configurador son los muebles que aquel produce. Por tanto, la demanda de mobiliario se incrementa en paralelo a

la actividad constructiva, especialmente a la residencial, que durante la modernidad —también en España—, constituye un tema central tanto del debate como de la práctica arquitectónica. Siguiendo un proceso acumulativo, la incipiente industrialización aumenta la población urbana más rápidamente de lo que su parque de viviendas es capaz de absorber, lo que impulsa al sector de la construcción, que acaba convertido en motor del desarrollo industrial en curso. Una vez puesto en marcha el proceso, el propio sector constructivo se ve obligado a incorporar innovadoras estrategias de industrialización para afrontar con eficacia el incesante déficit de vivienda urbana, consecuencia de sucesivas oleadas de población migrante atraídas por el crecimiento industrial.

Si se analiza el proceso español de asimilación —por parte de productores y de consumidores— de la cultura industrial y de los cambios que esta implica, con el de su entorno más inmediato, es posible identificar un mayor número de analogías de las inicialmente aparentes. Más allá de ciertos desfases cronológicos puntuales, los términos en que se producen determinados debates sobre la prevalencia o no entre el arte y la industria; o la sucesión de iniciativas tanto desde ámbitos productivos como desde sectores profesionales y la propia Administración, evidencian similitudes y relaciones que, conforme avanza el proceso, se aceleran y se solapan hasta el momento actual, cuando fenómenos como la globalización han modificado y unificado sensiblemente el marco y las reglas en las que se mueve el juego del diseño, producción y consumo en los países post-industriales de capitalismo desorganizado, entre los que se incluye el nuestro.

Un enfoque global permite valorar mejor similitudes y diferencias del caso español. Partiendo del análisis del periodo autárquico, cuando se sientan las bases del desarrollo económico, el texto se centra en las iniciativas y transformaciones emprendidas durante década de los cincuenta. Para ello se han revisado tanto fuentes primarias —sobre todo publicaciones contemporáneas especializadas en arquitectura, pioneras en incorporar contenidos sobre diseño y producción de mobiliario— como también manuales e investigaciones previas sobre historia del diseño en general y sobre la evolución del mobiliario español, en particular.

Autarquía: Arte o industria

La larga posguerra —prolongada hasta bien entrados los años cincuenta— se caracteriza por una economía autárquica que supone una drástica reducción de importaciones. Con ello no solo se interrumpe el incipiente proceso de industrialización, al impedir el normal suministro de materias primas y combustibles de los que España es claramente deficitaria, sino que también se dificulta y ralentiza la imperiosa renovación de las numerosas infraestructuras y equipos destruidos durante la contienda.

Los poderes económicos, por su parte, se concentran en la acumulación de capitales a través de la explotación agraria, de acuerdo con una estrategia propiciada desde la Administración y canalizada a través de la banca. Explotación basada todavía en sistemas de producción ancestrales, sustentados en una abundante mano de obra no especializada formada por una población —empobrecida, sometida y exhausta tras tres años de guerra— a la que se

mantiene con salarios de subsistencia mientras se prescinde de toda inversión en mejoras técnicas.¹ Esta fase de acumulación de capitales alcanza un primer punto crítico a principios de los cincuenta, cuando se empieza a plantear un cambio de orientación al objeto de dirigir las inversiones hacia el sector industrial, a través de un sistema bancario privilegiado por el poder político. Entretanto, se produce una cierta recuperación demográfica tras la sangría que había supuesto la guerra, de modo que en esta década tiene lugar un importante trasvase de mano de obra agraria hacia aquellos núcleos urbanos de pujante industrialización. En resumen, recurriendo a un gráfico similar, a la manera de los atletas, el país había dado un aparente paso atrás para tomar impulso y preparar mejor su participación en una carrera aplazada al siguiente período.

Mientras, en el plano ideológico, el nuevo orden surgido de la guerra identifica la modernidad con el bando contrario —siguiendo la estela de otros totalitarismos contemporáneos como el nazismo, el fascismo o el estalinismo— y, como ellos, la asocia con los valores negativos que atribuye a su contrincante, justificando con ello su rechazo. Así, en el ámbito de la cultura material, el régimen opta en un principio por una defensa a ultranza de la producción artesanal,² coherente con su marcada preferencia por el mundo rural —depositario de lo folclórico y tradicional—, frente al rechazo del liberalismo industrial, entendido como corrupto y germen de movimientos obreristas. Para la difusión de esos principios se cuenta con el apoyo de Falange —en particular de la Sección Femenina—, que los considera fundamentales para perpetuar los roles de género más tradicionales. Roles que atribuyen a las mujeres, en exclusiva, la responsabilidad del hogar y del cuidado infantil, tareas para las que únicamente cabe su formación, tolerando —como única excepción—, su participación en trabajos artesanales e industrias domésticas.³

La Administración asume, pues, la tutela de la artesanía, para lo que establece un índice de oficios organizado según el modelo gremial. En 1951 se inaugura la Escuela Mayor de Artesanía, se regulan exposiciones y mercados y se implanta un sistema de marcas de garantía, acompañado de un calendario de concursos y premios. Por su parte, la Obra Sindical se encarga de la difusión de resultados mediante la publicación de una colección de catálogos y folletos recopilatorios, de clara finalidad propagandística, orientados a exaltar los éxitos de su labor⁴ (fig. 1).

Esa reivindicación teórica y práctica de la artesanía puede interpretarse como el resurgimiento de debates —entonces ya extemporáneos—, como las discusiones decimonónicas sobre la calidad o la prevalencia de valores artísticos entre artesanía o industria que tuvieron lugar en numerosos sectores profesionales, especialmente británicos. Baste recordar las medidas reformistas impulsadas por Henry Cole tras la Great Exhibition de Londres (1851)⁵ o la defensa del ideal artesano por parte del movimiento *Arts&Crafts*, basada no solo en la mayor calidad de la factura manual, sino también en los positivos valores que todo artesano satisfecho transmite al objeto de su trabajo, frente a los que transfiere un operario industrial sometido a la alienante producción en cadena. Debates que, a principio de siglo xx, se habían repetido durante la fundación del *Deutsche Werkbund*, con el enfrentamiento entre las tesis de Hermann Muthesius y las de Henry Van de Velde durante la Exposición de Colonia (1914).⁶



(Fig. 1) a. *Fuero del Trabajo*, 1938

b. *Obra Sindical de la Artesanía: Índice de oficios artesanos*, Madrid: 1949

Apertura internacional: arte e industria

A finales de los cuarenta, aparecen los primeros indicios que señalan un cambio de etapa y de voluntades. A lo largo de la década siguiente, el régimen aprovecha los movimientos del panorama internacional y su alineación con el bloque occidental —capitalista y anticomunista— para ir negociando su progresiva aceptación en él. Así, en 1950 se accede a los primeros créditos bancarios norteamericanos y, en 1953, se firma el pacto con Estados Unidos y el Concordato con la Santa Sede, lo que conduce, un par de años más tarde, al ingreso de España en la Organización de las Naciones Unidas (ONU), que certifica el final del aislamiento político de la dictadura.

Paralelamente, en el plano económico, la guerra y, sobre todo, la dilatada posguerra, han convertido a España en el país más pobre de Europa occidental pese a que, en 1952, los primeros créditos de Estados Unidos posibilitan una cierta mejora de la producción que permite finalizar con el racionamiento de alimentos. Sin embargo, la fuerte subida de la inflación, el importante déficit comercial y el agotamiento de la reserva de divisas, desembocan en una importante desaceleración que amenaza con la bancarrota. Esta amenaza de recesión económica conduce, en 1957, a una crisis de gobierno que da acceso, por primera vez, a un grupo de economistas —conocidos como tecnócratas del Opus Dei— que planifican el final de la política autárquica vigente como la única salida posible. El resultado se concreta en el denominado Plan de Estabilización de 1959, cuyas principales medidas suponen: la devaluación de

la peseta y la unificación del tipo de cambio con el dólar; la eliminación de la pignoración automática de la deuda pública; la adopción de medidas de control presupuestario; y la entrada de España en diferentes organismos económicos internacionales como el Fondo Monetario Internacional (FMI), la Organización Europea para la Cooperación Económica (OECE), y el Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento (BIRF). De esa manera se posibilitan las relaciones comerciales exteriores, permitiendo la llegada de combustibles, maquinaria y suministros industriales básicos que preparan el despegue industrial y un importante desarrollo económico interior durante el siguiente periodo.

No es la autarquía la única fórmula que aparece como agotada en los años cincuenta. En los círculos profesionales, tanto el debate teórico como las realizaciones prácticas también van cambiando de orientación. Con ocasión de la V Asamblea Nacional de Arquitectos, celebrada en 1949, se invita a figuras del racionalismo italiano como Alberto Sartoris o Gio Ponti —a quien puede considerarse el gran animador del diseño italiano desde su papel como fundador y director de la revista *Domus*—, que establecen fructíferos contactos con profesionales locales. En dicho encuentro, Juan de Zavala —representante español junto a García Mercadal en la fundación de los CIAM en La Sarraz, 1928—, presenta la ponencia titulada “Tendencias actuales de la arquitectura”,⁷ donde da por superado el excesivo rechazo sufrido, tras la guerra, por todo aquello asociado al espíritu de *modernidad* y apoya cualquier esfuerzo por materializar una arquitectura que sea reflejo de su tiempo. Ese texto seminal es seguido por otros como el de José María Sostres en Barcelona: “El funcionalismo y la nueva plástica”⁸ que, en 1951, aglutina a un grupo de arquitectos catalanes —bajo la denominación de *Grup R*— con el objetivo de retomar el camino emprendido por el Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea (GATEPAC) en los años treinta; o el “Manifiesto de la Alhambra”,⁹ propuesto por Fernando Chueca-Goitia en 1953 y suscrito por un grupo de arquitectos madrileños, al objeto de reivindicar la arquitectura moderna a partir de sus vínculos y relaciones con una de las obras más indiscutibles del patrimonio arquitectónico español. Estos textos son reproducidos por las publicaciones profesionales de los Colegios de Arquitectos de Madrid y Cataluña e, incluso, por el propio *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* que, hasta entonces, se habían centrado en glosar únicamente las tendencias estilísticas de la arquitectura nacional pero que, a partir de 1949, comienzan a incluir entre sus páginas, proyectos, textos, conferencias o entrevistas de maestros modernos internacionales como Le Corbusier, Mies, Aalto o Wright.¹⁰

Esos mencionados contactos establecidos con Sartoris y Ponti en la V Asamblea Nacional propician nuevos intercambios e iniciativas. Así, por ejemplo, el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares invita a figuras de prestigio a impartir conferencias en su “Ciclo de Primavera”, celebrado regularmente a partir de 1950. Por él pasan Alvar Aalto, Gaston Bardet, Nikolaus Pevsner y, más tarde, Max Bill o Alfred Roth, entre otros.¹¹ Desde diferentes instancias profesionales se defiende el necesario e inevitable cambio de dirección de la arquitectura española, abandonando estilemas obsoletos para adoptar una modernidad que, por esas fechas, amplía su diversidad para incorporar tendencias menos

ortodoxas que el internacionalismo de matriz centroeuropea como, por ejemplo, las aportaciones del organicismo norteamericano y escandinavo —generadas a partir de Wright o Aalto—, cuya obra estaba siendo reivindicada por teóricos como Bruno Zevi.¹² Este historiador y teórico italiano es, precisamente, uno de los primeros invitados a impartir, en 1950, una de esas conferencias en la sede del Colegio de Arquitectos de Barcelona, con ocasión de la cual descubre la obra de Gaudí que acaba incluyendo como uno de los antecedentes de lo que denomina organicismo moderno o modernidad orgánica, aportación diferencial de su personal *Storia dell'architettura moderna*, publicada al terminar ese mismo año.

Todos ellos son síntomas del agotamiento de las fórmulas culturales hasta entonces defendidas por el régimen, que le obligan a un drástico giro ideológico. Su aspiración a ser aceptado en los diferentes foros políticos, económicos y diplomáticos para garantizar su supervivencia pasa por modificar su imagen cultural internacional. Una primera ocasión aparece también tras esa señalada participación de Gio Ponti en Barcelona, durante la que conoció a José A. Coderch, a quien invitó personalmente a participar en la IX Trienal de Milán de 1951. Tras los acuerdos iniciales con Estados Unidos de 1952 y la ductilidad del Reino Unido, Italia aparece como puerta natural de entrada a Europa. Más allá de la afinidad religiosa —factor determinante para la época—, ambos países mediterráneos han estado tradicionalmente unidos por importantes vínculos históricos y culturales. Antes que por la Dirección General de Bellas Artes —anclada todavía en una visión artística académica y tradicional—, la iniciativa recibe el decidido apoyo de la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores que, rápidamente, advierte la oportunidad de establecer un cierto vínculo con el bloque occidental. Bloque que, en el ámbito artístico, se dedica a una amable digestión de las vanguardias europeas de entreguerras —bajo el liderazgo del Museum of Modern Art (MoMA)—, en paralelo a una encendida promoción del expresionismo abstracto norteamericano —orquestada por Clement Greenberg—, todo ello en contraposición al contemporáneo realismo socialista. De acuerdo con Oriol Pibernat:

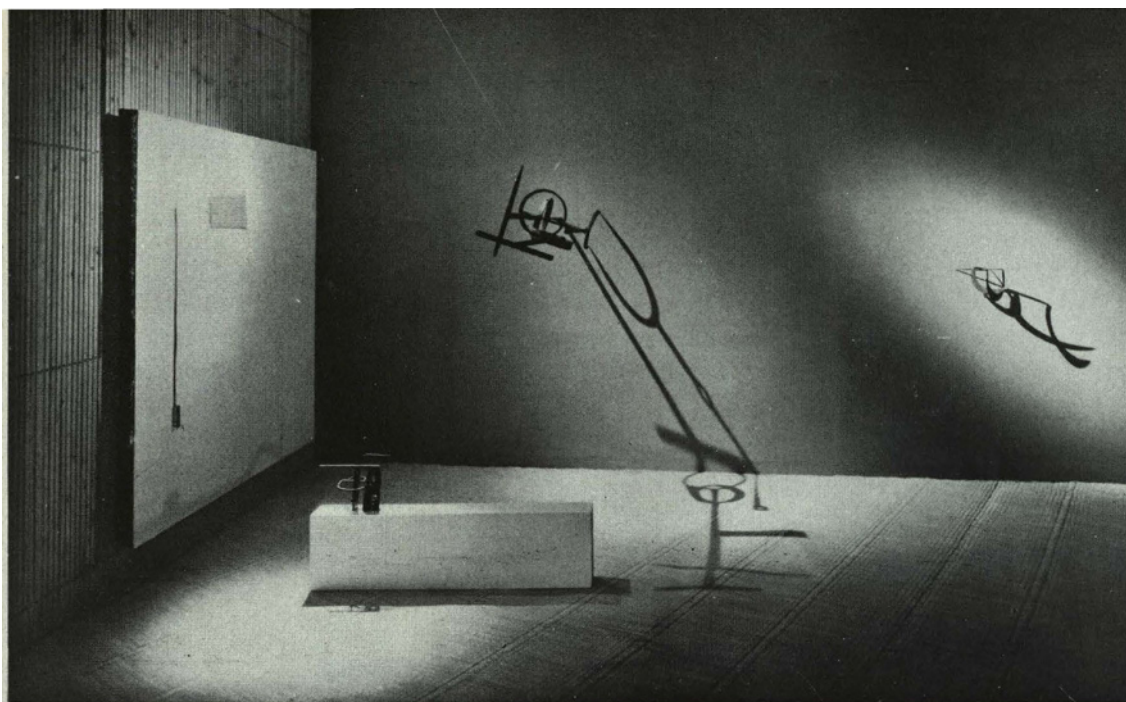
...en términos parangonables a la dicotomía democracia v/s totalitarismo, libertad individual v/s dirigismo estalinista, o humanismo v/s materialismo. La abstracción alcanzó a ser, en la década de los cincuenta, el lenguaje plástico de una nueva subjetividad; una subjetividad que se liberaba de ataduras con idearios políticos y sociales. La abstracción reconectaba la contemporaneidad con valores universales transhistóricos y se alejaba de la radicalidad beligerante de las vanguardias de entreguerras.¹³

En ese escenario, Coderch interpreta muy bien las indicaciones de Ponti y, junto a artesanías tradicionales e imágenes de la arquitectura popular ibicenca, incluye obras abstractas de Miró, Oteiza o Ferrant (fig. 2). De esa manera, la primera participación española en el certamen milanés resulta suficientemente exitosa y propicia las dos siguientes. España vuelve a participar en la X Trienal de 1954 con un pabellón encargado esa vez al grupo MoGaMo —formado por



(Fig. 2) José A. Coderch: *Pabellón español*, IX Trienal, Milán: 1951

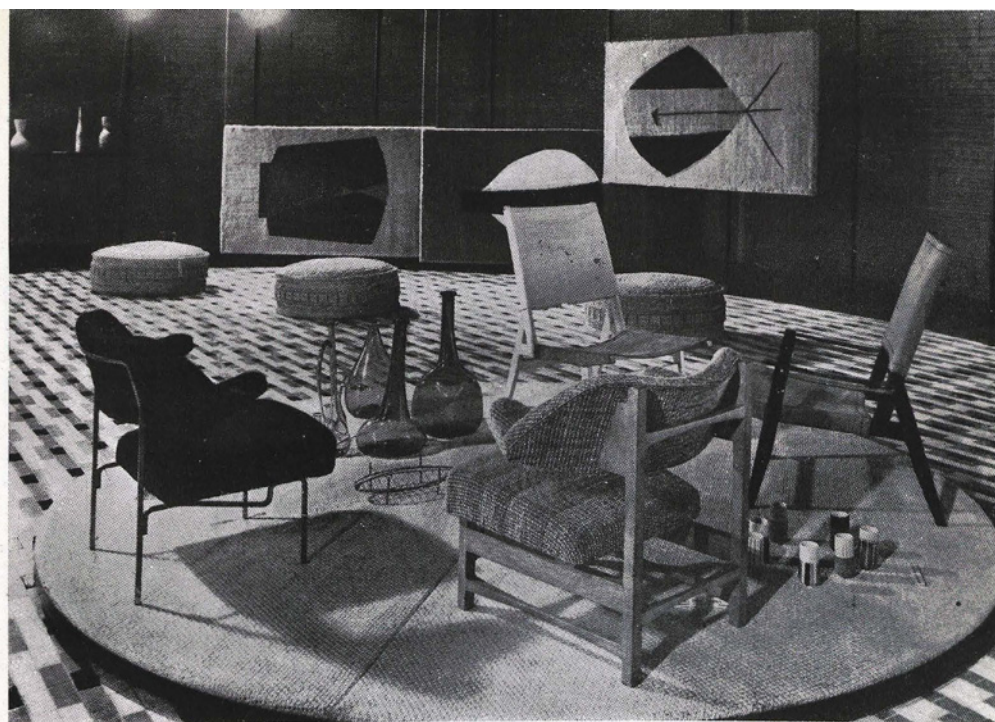
el arquitecto Ramón Vázquez Molezún, el pintor Manuel Suárez Molezún y el escultor Amadeo Gabino Úbeda—, donde, de nuevo junto a diversos productos de artesanía tradicional, se exponen obras de Chillida y de Dalí (fig. 3). Por último, se acude a la XI Trienal de 1957 —esta vez de la mano de Javier Carvajal y de José M.^a García de Paredes—, mostrando piezas cerámicas de Cumella y Fernández Alba o tapices de Jesús de la Sota,¹⁴ junto a un grupo de sillas de madera diseñadas por Federico Correa y Alfonso Milà, y por Miguel Fisac (fig. 4). Pese a los reconocimientos y galardones recibidos en todos los casos, se trata de participaciones modestas, en ningún modo equiparables al *Pabellón de los Hexágonos*, diseñado por Corrales y Molezún para la Exposición Universal de Bruselas de 1958.¹⁵ Dicho *Pabellón* supone la asimilación, por parte de la arquitectura española, de esa modernidad organicista —alumbrada por la mencionada obra de Zevi— y, de alguna manera, también el beneplácito público y oficial de la Administración franquista a unas nuevas formas claramente distantes de ese historicismo nacionalista y folclórico sustentado, prácticamente en exclusividad, durante el periodo autárquico anterior.



Aspecto del pabellón español.

EL GRAN PREMIO DE LA TRIENAL DE MILAN AL PABELLON ESPAÑOL

(Fig. 3) Grupo MoGaMo: *Pabellón español*, x Trienal, Milán: 1954



ESPAÑA.—Pormenores del pabellón, con sillas de Fisac, tapices de Jesús de la Sota y los serijos que se encargaron especialmente más anchos y bajos que los que usualmente hacen nuestros artesanos y que han obtenido un resonante éxito.

(Fig. 4) Javier Carvajal y José M.^a García de Paredes: *Pabellón español*, xi Trienal, Milán: 1957

Esa triple participación milanesa —que no tendrá continuidad— resulta representativa no solo del transformismo cultural del régimen o de la inevitable y cada vez más evidente asimilación de los principios modernos sino, principalmente, de la convergencia entre la cultura artística y arquitectónica española y su equivalente internacional. En el contexto de la política de bloques, esta se encuentra cada vez más alejada del compromiso social de las vanguardias de entreguerras para decantarse hacia otra batalla: la que se está librando por el confort doméstico. Frente a un igualitarismo social comunista, se contraponen la celebración del *American way of life*, promesa de paz social gracias a un acceso generalizado al consumo. Desde principios de los años cincuenta, este debate está siendo explorado e ilustrado por el británico *Independent Group*¹⁶ —origen del movimiento *pop*— y, hacia finales de esa misma década, alcanza una singular culminación durante el conocido enfrentamiento entre Nikita Jrushchov y Richard Nixon en la Exposición Nacional Americana —celebrada en Moscú en julio de 1959—, a propósito de las *bondades* de la cocina americana y su contribución a la mejora de la calidad de vida de las *mujeres*.

Por lo que respecta a la actividad edificatoria, la mayor parte de las actuaciones públicas durante la autarquía habían tenido lugar en la España rural, a través de organismos creados *ad hoc* como Regiones Devastadas (1938-57) o el Instituto Nacional de Colonización (1939-71).¹⁷ Esta situación empieza a cambiar de acuerdo con las nuevas circunstancias. Importantes movimientos de población desplazan el foco de interés público y profesional hacia el déficit de vivienda de aquellos núcleos urbanos en proceso de industrialización. Así, ese cambio de gobierno de 1957 anteriormente mencionado, incorpora —por vez primera—, un Ministerio de Vivienda que integra organismos ya existentes como la Obra Sindical del Hogar (OSH) o el Instituto Nacional de la Vivienda (INV), con la finalidad de concentrar la coordinación de tantas iniciativas promotoras —como los Poblados Dirigidos en Madrid o el Plan Riada en Valencia— que, a lo largo de la década, se van multiplicando. En esas promociones participa una nueva generación de profesionales, jóvenes arquitectos que, en muchas ocasiones, han tenido oportunidad de salir del país para confrontar su formación con experiencias internacionales.¹⁸

Las asociaciones profesionales, por su parte, van tomando conciencia de la incapacidad de los sistemas constructivos tradicionales para afrontar la —cada vez más acuciante— escasez de vivienda y emprenden sus propias iniciativas para fomentar nuevos sistemas industrializados que desembocan en la promulgación de normativas, la concesión de patentes y la prefabricación de determinados elementos estructurales y constructivos. Por ejemplo, a partir de 1949, el Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento (ITCC) —con la colaboración de los Colegios de Arquitectos de Madrid y Cataluña— convoca diferentes concursos con el objetivo de paliar el grave déficit español de viviendas. Este déficit, estimado a partir del crecimiento demográfico y del éxodo rural, asciende a unas cincuenta mil viviendas anuales, cifra que resulta imposible de asumir mediante sistemas constructivos artesanales.¹⁹ Todos estos concursos persiguen el objetivo de encontrar propuestas de elementos estandarizados capaces de facilitar y agilizar la puesta en obra, abaratando los costes de construcción. Ese proceso de industrialización posibilita, además,

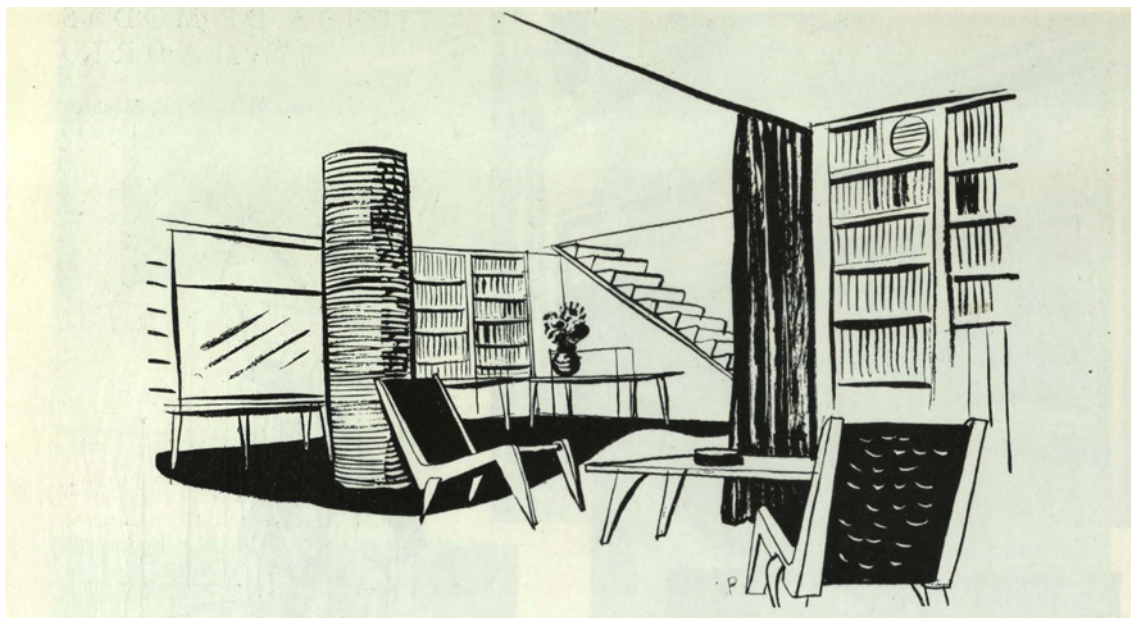
la homologación de producto, al someterlo a controles de calidad y procurar una mayor homogeneidad de esos nuevos materiales y elementos tipificados y prefabricados.

Las nuevas generaciones de arquitectos asumen un papel protagonista al constatar que no cabe solución a las nuevas necesidades sociales del habitar sin esa colaboración industrial, tanto en la producción de materiales y elementos constructivos como en el suministro de equipamiento doméstico, por lo que apoyan claramente el proceso. Observando con atención las tareas de reconstrucción europea, adoptan nuevos criterios de ordenación urbana; asumen la renovación de tipologías residenciales, explorando soluciones de vivienda mínima; proponen y ensayan nuevos elementos estandarizados y nuevos sistemas de prefabricación; para acabar ocupándose, inevitablemente, en la necesaria actualización del mobiliario y del equipamiento doméstico, donde se demuestra igualmente imperativa la aplicación de similares criterios y estrategias industriales.

Así, a principios de los cincuenta, dos arquitectos coinciden en Madrid y Barcelona en la necesidad de diseñar el mobiliario para los edificios que están proyectando, al no encontrar nada adecuado en el mercado nacional.²⁰ Se trata de los casos de Miguel Fisac para los interiores del CSIC (fig. 5) y de la serie *La Pedrera*, diseñada por Francisco Barba Corsini para los trece nuevos apartamentos situados en el desván del edificio de Gaudí (fig. 6). Ambos son ejemplos significativos de la implicación de los arquitectos en la renovación del mobiliario y el equipamiento doméstico, así como de sus esfuerzos por extender la práctica proyectual a la cultura material, en general, y al producto de pequeña escala destinado al hábitat, en particular. Durante el transcurso de la década, multitud de esfuerzos convergen en una misma dirección: no solo la profesionalización del diseño, sino también la aparición de las primeras asociaciones, de los primeros centros de enseñanza o de las primeras publicaciones especializadas, exposiciones y premios centrados específicamente en ese sector. Se trazan entonces los primeros hilos de una trama que constituye el origen del diseño industrial español y de la producción moderna de mobiliario industrial. Sobre dicha trama va creciendo, a lo largo de las décadas siguientes, el desarrollo del diseño español en un imparable crecimiento, propiciado por la evolución de las circunstancias nacionales y por su creciente vinculación internacional.

En el ámbito de las publicaciones, por ejemplo, cabe destacar la especial aportación de *Hogar y Arquitectura (HyA)* —órgano de la Obra Sindical del Hogar²¹ (OSH)—, publicada entre 1955 y 1977. Su principal artífice es Carlos Flores, colaborador desde 1958 y director entre 1960 y 1974, que la convierte en mucho más que un boletín divulgativo y propagandístico sobre las promociones de vivienda social llevadas a cabo por los diferentes organismos públicos. Con distribución nacional desde sus inicios, la información sobre actualidad arquitectónica internacional se incrementa a lo largo de su período al frente de la revista.²² Igualmente importante es el interés y la atención prestada al diseño y, especialmente, al mobiliario y equipamiento doméstico destinado a las nuevas tipologías residenciales. Es cierto que las otras dos revistas especializadas publicadas en España en esas fechas —*Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*,

órgano del Colegio de Arquitectos de Cataluña y *Arquitectura* del Colegio de Madrid—, también dedican su atención a la pequeña escala, pero la cultura material constituye desde el principio una materia de especial interés para *HyA*. En este sentido, resulta especialmente ilustrativo revisar los contenidos que la revista dedica a dicho tema durante el periodo objeto de estudio, desde su fundación en 1955 hasta finales de esa década.



(Fig. 5) Miguel Fisac: *Mobiliario para la Biblioteca del CSIC*, Madrid: 1950

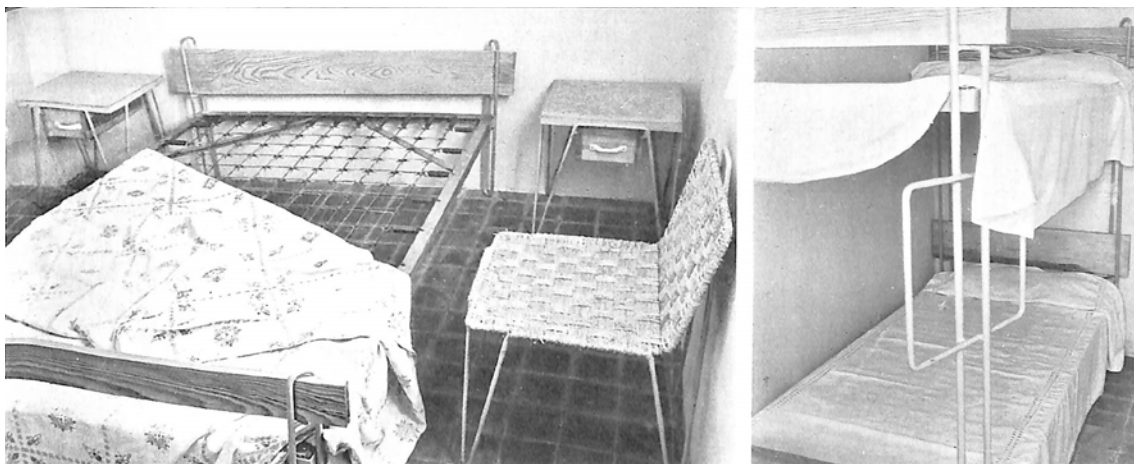


(Fig. 6) Francisco Juan Barba Corsini: *Mobiliario para los apartamentos del desván de La Pedrera*, Barcelona: 1957

Pronto se evidencia que el mobiliario comercial disponible resulta demasiado oneroso para las modestas condiciones del usuario objetivo y que las piezas tradicionales —de producción artesana— resultan desmedidas e inadecuadas para las reducidas dimensiones de la vivienda económica. Por tanto, ya en el número 2 de *HyA* aparece publicado un conjunto de mobiliario —diseñado por Fernando Ramón Moliner para el *Poblado de Absorción de Carabanchel Bajo*—,²³ (fig. 7) realizado a partir de una estructura de redondos calibrados de acero; cabeceros de cama de tablero; y asientos y respaldos de tejido vegetal. Características que evidencian un máximo ajuste de dimensiones y pesos, así como de convivencia entre técnicas mecanizadas y manufacturas tradicionales, buscando ligereza, economía y un compromiso entre artesanía e industria. Igualmente, en números posteriores se incluye no solo el proyecto de Alejandro de la Sota para Fuencarral B,²⁴ sino también un conjunto de mobiliario específicamente diseñado para sus viviendas (fig. 8). Resulta cada vez más evidente que, si el *contenedor* es distinto, su *contenido* está igualmente obligado a serlo, así como que ambos deben concebirse bajo principios similares. En esa misma línea, el propio Instituto Nacional de la Vivienda (INV) convoca una serie de reuniones entre fabricantes de muebles y representantes de los Sindicatos del hierro y la madera —con significativa asistencia de la Sección Femenina— bajo el objetivo expreso de configurar una serie de ajuares a los que conferir un sello-tipo INV que certifique una calidad suficiente sin menoscabar su asequibilidad, adecuada a los usuarios de las viviendas sociales²⁵ (fig. 9).



(Fig. 7) a. Fernando Ramón Moliner: *Comedor*, Poblado de Carabanchel Bajo, Madrid: 1956



(Fig. 7) b. Fernando Ramón Moliner: *Dormitorio*, Poblado de Carabanchel Bajo, Madrid: 1956

Contemporáneamente, la misma revista informa ampliamente acerca de la participación española en la Interbau (Berlín, 1957).²⁶ El tema de dicha exposición es la reconstrucción del barrio de Hansa, destruido durante la II Guerra Mundial, en la que participan importantes protagonistas del momento como Walter Gropius (TAC), Alvar y Elissa Aalto o Le Corbusier y Charlotte Perriand, entre otros, quienes ensayan un amplio abanico de morfologías urbanas y tipologías residenciales modernas, tanto unifamiliares como colectivas, en torre o en bloque. Por parte española:

...en un espacio compartido con Suiza y con Cuba, la delegación española expuso maquetas y paneles de viviendas económicas, al tiempo que se construyó un espacio de sala de estar con los muebles y adminículos que debería tener una vivienda tipo.²⁷



(Fig. 8) a. Alejandro de la Sota: *Boceto de amueblamiento*, Poblado de Fuencarral B, Madrid: 1956



(Fig. 8) b. Alejandro de la Sota: *Mobiliario de comedor*, Poblado de Fuencarral B, Madrid: 1956. <https://archivo.alejandrodelasota.org/es/original/project/167> © Fundación Alejandro de la Sota



Uno de los tipos de comedor suministrados por la Sección Femenina

(Fig. 9) a. Sección Femenina / Instituto Nacional de la Vivienda (INV): *Propuesta de comedor-tipo para vivienda social*, Madrid: 1956



Estancia-comedor, y pieza de dormir supletoria, instalados por la Sección Femenina en el Poblado de absorción de Villaverde

(Fig. 9) b. Sección Femenina / Instituto Nacional de la Vivienda (INV): *Propuesta de salón-comedor-dormitorio*, Madrid: 1956

También en 1957 cristalizan en Madrid las gestiones iniciadas un par de años antes para fundar la Sociedad de Estudios —inicialmente Española— de Diseño Industrial (SEDI), primera asociación profesional dedicada al diseño. La iniciativa está liderada por un grupo de arquitectos dirigidos por Carlos de Miguel, Javier Carvajal y Luis Feduchi, con el respaldo de algunas empresas como Darro, Plata Meneses, Rolaco, Roca, Cerámicas Bidasoa o Loewe, entre otras. En ella colaboran también algunos artistas como José María de Labra o Amadeo Gabino, así como también el joven y precoz diseñador José María Cruz Novillo.²⁸

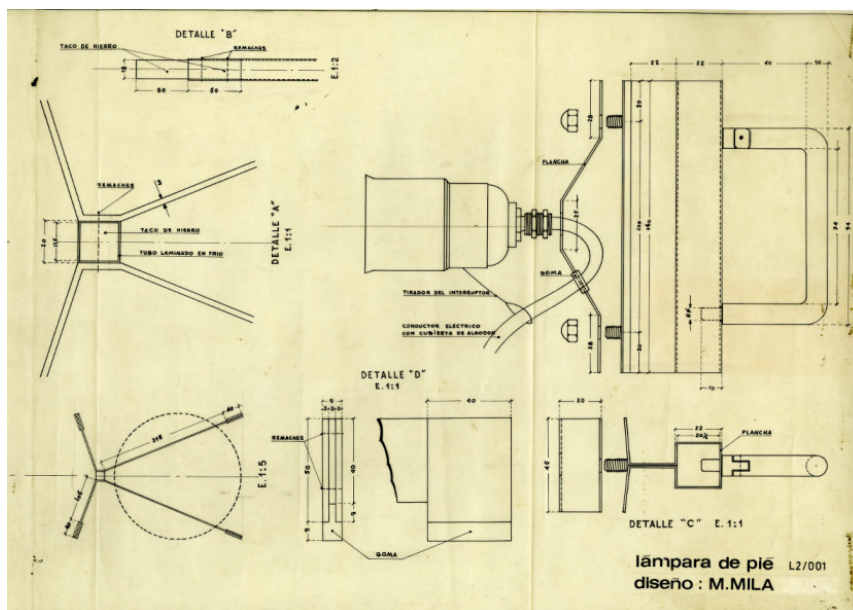
Paralelamente, ese mismo año, otro grupo de arquitectos, en este caso catalanes, solicita permiso para constituir una segunda asociación de diseñadores bajo la denominación de Instituto de Diseño Industrial de Barcelona (IDIB). Bajo el liderazgo de Antoni de Moragas, entre sus miembros fundadores se encuentran Alexandre Cirici, Oriol Bohigas y Ramón Marinel.lo, a los que, gracias a noticias aparecidas en prensa, pronto se sumará otro joven y precoz diseñador, André Ricard,²⁹ figura clave en años posteriores que, por entonces, busca apoyos y complicidades.

Al revisar fechas, se comprueba fácilmente que esas iniciativas asociativas españolas resultan prácticamente coetáneas a sus homólogas internacionales. Por ejemplo, la italiana *Associazione per il Disegno Industriale* (ADI) se constituye en 1956, apenas un año antes de las propuestas españolas para la SEDI y el IBID, en Madrid y Barcelona, respectivamente. De ellas, el grupo madrileño continúa adelante tras ese señalado cambio de denominación (Sociedad de *Estudios* frente a Sociedad *Española*) mientras que la solicitud

catalana es denegada por la Administración, bajo el argumento de ser una asociación profesional que solapa sus intereses con los del preceptivo sindicato vertical ya vigente. Ello retrasa su constitución definitiva hasta que, como solución alternativa, decide integrarse en la preexistente Asociación para el Fomento de las Artes Decorativas, como una sección específica dedicada al Diseño Industrial: el ADI-FAD. Esta asociación es la que, finalmente, acaba convirtiéndose en la entidad más activa e influyente del diseño español — tanto en el panorama nacional como en el internacional— al ser aceptada como representante de nuestro país por el *International Council of Societies of Industrial Design* (ICSID),³⁰ asociación que representa los intereses de los diseñadores industriales a escala internacional. Se trata de un organismo que también acaba de ser constituido oficialmente en Londres en 1957, aunque las primeras iniciativas se remonten unos pocos años atrás. Prácticamente desde el principio, el ICSID cuenta con presencia española, dado que André Ricard, a título personal, asiste como invitado al I Congreso y Asamblea General celebrados en Estocolmo en 1959 y, en 1961, participa en la II Asamblea y Congreso celebrados en Venecia, formando parte ya de una delegación del ADI-FAD, junto a Juan Costa, Rafael Marquina, Miguel Milà y Ramón Marinello. Es en ese Congreso donde la Asociación española es aceptada como miembro de pleno derecho y, poco después, en 1963, el propio Ricard asume el cargo de vicepresidente del máximo organismo internacional de diseñadores industriales hasta 1971, cuando tiene lugar en Barcelona la VII Asamblea y en Ibiza el VII Congreso Internacional.³¹

(Al amparo de esas jóvenes asociaciones nacionales —la SEDI y el ADI-FAD—, se convocan concursos y se programan exposiciones, conferencias y actividades diversas con el principal objetivo de difundir la noticia de una nueva profesión, de una disciplina autónoma: el diseño industrial. Se lleva a cabo toda una labor formativa e informativa para fomentar el interés de industriales, profesionales, consumidores y de la propia Administración sobre esta nueva actividad, propiciando la emergencia de un creciente número de diseñadores y de productos diseñados, visibilizados mediante esas convocatorias periódicas de concursos y exposiciones. Así, a imitación de los italianos *Compasso d'oro*, el ADI FAD convoca en 1961 la primera edición de los Premios Delta —de oro y plata— a los mejores diseños del año (fig. 10). Desde entonces, los productos seleccionados así como los premios concedidos se dan a conocer anualmente en el Salón Hogarhotel, hasta 1976.³² Estas muestras constituyen plataformas fundamentales para divulgar entre la población tanto la actividad profesional y la producción nacional, favoreciendo también su parangón con sus equivalentes internacionales.

En este periodo inicial, puede apreciarse una mayor influencia del diseño nórdico en Madrid, donde a las prácticas y oficios artesanos tradicionales se incorporan progresivamente estrategias de industrialización, procurando una transición más suave y continua entre procesos y productos manufacturados y mecanizados. Mientas, por su parte, un entorno barcelonés más industrializado se muestra más sensible a influencias italianas y alemanas, donde la ruptura entre procesos y la diferencia entre productos artesanales e industrializados resultan más evidentes.³³



(Fig. 10) a. Miguel Milà, *Lámpara TMC* (Premio Delta, I ed.), plano de detalle, Barcelona: 1960

b. Miguel Milà, *Lámpara TMC* (Premio Delta, I ed.), fotografía, Barcelona: 1960

Para terminar, cabe mencionar también que es precisamente a finales de estos años cincuenta cuando se sientan las bases de una nueva formación académica en diseño que se desarrollará a principios de la década siguiente. Se debe advertir que, en este tema, la Administración se inhibe durante largo tiempo y que se trata de una iniciativa eminentemente catalana y privada.³⁴ Las primeras propuestas aparecen en 1959 en el seno del FAD, bajo la dirección de Alexandre Cirici. Un par de años después, dificultades económicas determinan su sustitución por un nuevo centro de mayor longevidad y prestigio —Elisava—, que surge tras la estela de las escuelas alemanas de Bauhaus y de Ulm. Tomás Maldonado, por esas fechas director de esta última, mantiene entonces frecuentes contactos con Barcelona,³⁵ y se convierte en una figura de referencia.

Conclusiones

A finales de la década de los cincuenta confluyen en España un incipiente entramado industrial, una cierta capacidad de consumo de la población y un grupo de arquitectos, concedores e interesados, que consiguen aglutinar una serie de iniciativas —asociaciones, premios, exposiciones, publicaciones, centros académicos, etc.— que abren camino a una cultura del diseño que, poco a poco, va permeando diferentes capas y niveles: profesionales, académicos, Administración pública, empresa privada y consumidores. En este caldo de cultivo, Barcelona cuenta con ciertas prerrogativas tales como una mayor distancia al inmovilista poder central; el sustrato de una burguesía industrial experimentada, que concentra el capital y la iniciativa precisas; un grupo de profesionales bien formados —viajados y con relaciones internacionales— aglutinados por un nacionalismo burgués discordante con ciertos principios ideológicos del régimen; y unos antecedentes culturales mitificados, tales como la Exposición Internacional de 1929 o el predicamento del GATCPAC durante

el breve período republicano. Estas circunstancias configuran el panorama donde surge el diseño industrial español, en el que el sector del mobiliario, la iluminación y el equipamiento doméstico asume, desde el principio, un claro papel protagonista. Primero, a causa de una demanda en vertiginoso ascenso, necesaria para acondicionar un nuevo parque de viviendas económicas en idéntico crecimiento. Después, porque se trata de un sector de reducido índice tecnológico donde fácilmente conviven manufacturas artesanales con desarrollos mecánicos, mientras se asimilan progresivamente nuevas estrategias industriales.

De esa manera, el diseño y la industrialización del mobiliario moderno en España siguen un proceso no tan distinto —ni tan distante—, del emprendido por otros países de su entorno cultural más inmediato, donde se quiere ver reflejado y cuya evolución y aportaciones le sirven de incentivo e intercambio de referencias (tabla 1).

1949	V Asamblea Nacional de Arquitectos
1949	ITCC: Primeros Concursos sobre industrialización de la construcción . COAC (Antoni de Moragas): “Ciclo de conferencias de primavera” . COAM (Carlos de Miguel): “Sesiones críticas de arquitectura”
1951	Barcelona: Constitución del <i>Grup R</i>
1953	Madrid: <i>Manifiesto de la Alhambra</i>
1951/4/7	Participación española en las IX, X y XI Trienales de Milán
1957	Ministerio de Vivienda: aglutina organismos previos como la OSH ó el INV
1957	Berlín: Participación española en la <i>Interbau</i>
1956	Italia: ADI (<i>Associazione per il Disegno Industriale</i>)
1957	Madrid: SEDI (Sociedad de Estudios de Diseño Industrial)
1957	Barcelona: IDIB (Instituto de Diseño Industrial de Barcelona)
1957	Londres: ICSID (<i>International Council of Societies of Industrial Design</i>) . Estocolmo, 1959: I Congreso y I Asamblea general del ICSID . Venecia, 1961: II Congreso y II Asamblea general del ICSID; el ADI-FAD es aceptado como miembro de pleno derecho en representación española . 1963-71: André Ricard, vicepresidente del ICSID
1959	Barcelona: primeros ingresos en titulaciones académicas de diseño
1960	Barcelona: fundación del ADI-FAD; convocatoria de la I edición de <i>Premios Delta</i>

Tabla 1 Apertura internacional: arte e industria
(1950, reanudación de relaciones diplomáticas — 1959, Plan de Estabilización)
Resumen cronológico de los años cincuenta (elaboración propia)

Profesionales en activo, asociaciones nacionales y refrendo internacional, presencia cada vez más notable y frecuente en publicaciones, convocatorias de concursos y exposiciones, titulaciones académicas específicas: todos ellos son síntomas de la creciente autonomía de una disciplina emergente, inicialmente impulsada por algunos arquitectos que prolongan su práctica proyectual hacia la cultura material y la pequeña escala. Impulso que se sustenta en el elevado déficit de viviendas que acusan los primeros focos industriales urbanos, para cuya solución se recurre a la propia industrialización del sector. La necesaria renovación de tipologías residenciales conduce, seguidamente, a una imperativa

industrialización y renovación de su contenido: el mobiliario y el equipamiento relacionados con el hábitat.

Aparecen así claros paralelismos con la adopción de planteamientos similares, en la Europa de posguerra, para integrar arte e industria como respuesta a las acuciantes necesidades residenciales derivadas tanto de la Primera como de la Segunda Guerra Mundial. También entonces, los arquitectos asumen un importante protagonismo, al ser pioneros en advertir la imposibilidad de renovar tanto las ciudades como su arquitectura sin acometer paralelamente la renovación de su contenido. Estas circunstancias explican el por qué maestros como Gropius, Breuer, Mies y Reich, Le Corbusier y Perriand o Aalto y Marsio, por ejemplo, dedican tantos esfuerzos y tanta creatividad al proyecto de mobiliario y equipamiento moderno, en paralelo a la renovación arquitectónica que acometen.

En síntesis, los puntos cardinales tanto del debate como de la práctica arquitectónica española durante los cincuenta pasan a centrarse en nuevos criterios de ordenación urbana, nuevas tipologías residenciales, sistemas constructivos industrializados tanto como en la imperativa renovación del equipamiento doméstico. Preocupaciones, todas ellas, análogas a las que habían interesado y ocupado a los maestros europeos de entreguerras.³⁶

Bien es cierto que se advierten ciertos desfases puntuales fruto de circunstancias específicas como un menor desarrollo tecnológico; unas infraestructuras deficientes; un acceso más tardío a la sociedad de consumo; o un claro retraso respecto al impulso que suponen las vanguardias.³⁷ Sin embargo, desde fechas muy tempranas se dispone de organismos que, al menos en parte, intentan suplir tales desfases para confluir con el devenir internacional. Es el caso, por ejemplo, de iniciativas como la SEDI en Madrid o el IDIB (luego ADI-FAD) en Barcelona, que surgen apenas un año después de la creación de su paralela italiana, la *Associazione per il Disegno Industriale*; de la creación de los Premios Delta que emulan los *Compasso d'Oro*; o de la pionera participación española en el ICSID, cuya vicepresidencia ocupa André Ricard en fecha tan temprana. Se trata de iniciativas impulsadas por un notable grupo de profesionales —en su mayoría arquitectos cercanos al poder—, que se las ingenian para superar las resistencias iniciales de la dictadura y, en conexión con la apertura diplomática y económica del régimen, establecer relaciones con figuras internacionales, dentro y fuera del país, mediante las que amplían experiencias y suplen los déficits de una formación arquitectónica centrada en numerosos preceptos parcialmente obsoletos.

NOTAS

¹ V. Ignasi de Solà Morales, “La arquitectura de la vivienda en los años de la autarquía (1939-1953),” *Arquitectura*, no. 199 (Marzo-abril, 1976): 19-30, donde se compara el modelo de desarrollo español de esos años con el prusiano.

² Defensa explícita formulada en la declaración cuarta del *Fuero del Trabajo* de 1938 respaldada, de inmediato, mediante la creación, por Orden de 27 de abril de 1939, de la Obra Sindical de Artesanía. V. Raquel Pelta Resano, “La artesanía bajo el régimen de Franco,” en *Diseño y Franquismo*, ed. Oriol Pibernat (Madrid: Experimenta, 2020), 95.

³ V. la Ley sobre Enseñanza Primaria de 17 de julio de 1945, art. 11, que permaneció vigente hasta 1970.

⁴ V. Raquel Pelta Resano. “La artesanía bajo el régimen de Franco”, 91-103.

⁵ V., por ejemplo, de Isabel Campi i Valls, *Iniciació a la Història del Disseny Industrial* (Barcelona: Edicions 62, 1987), 44-53; y *La idea y la materia*, v. 1: *El diseño de producto en sus orígenes* (Barcelona: Gustavo Gili, 2007) o Rosalía Torrent y Joan M. Marín, *Historia del diseño industrial* (Madrid: Cátedra, 2005), 61-88.

⁶ V. la selección de textos efectuada por Tomás Maldonado, comp., *Técnica y cultura: el debate alemán entre Bismarck y Weimar* (Buenos Aires: Infinito, 2002), en especial, los artículos de Peter Behrens, “Arte y técnica”, 100-114; Henry van de Velde, “Arte e industria”, 115-120; o Walter Gropius, “La contribución de las estructuras industriales para la formación de un nuevo estilo”, 182-187.

⁷ Juan Zavala, “Tendencias actuales de la arquitectura,” *Revista Nacional de Arquitectura (RNA)*, no. 90 (Junio 1949), 11-12. Edición de la mencionada ponencia presentada en la V Asamblea Nacional de Arquitectos, donde participó también Francesc Mitjans en cuya intervención alude ya, valientemente, a la labor prebélica del GATEPAC; v. Ángel Urrutia, *Arquitectura española del Siglo XX* (Madrid: Cátedra, 1997), 388.

⁸ V. José María Sostres, *Opiniones sobre Arquitectura* (Murcia: COAyAT, 1983) (ed. orig., *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, Madrid, julio 1950).

⁹ Publicado por la Dirección General de Arquitectura, dependiente del Ministerio de la Gobernación, fue suscrito por un grupo de arquitectos madrileños como Rafael Aburto, Francisco Cabrero, Miguel Fisac o Carlos de Miguel, junto a algunos otros directamente vinculados a la Administración franquista como Pedro Bidagor o Francisco Prieto Moreno.

¹⁰ Julio Garnica González-Bárcena, “Bruno Zevi en la España de 1950: una *Storia dell'architettura* cargada de futuro,” *Zarch* 10 (jun-2018):181.

¹¹ Julio Garnica González-Bárcena, “Bruno Zevi en la España de 1950...”, 184. Antoni de Moragas gestiona, desde 1949, la organización de dichas conferencias, con asistencia de Josep M.^a Sostres. Por su parte, Carlos de Miguel en Madrid, como director de la *RNA*, organiza a partir de 1951 las “Sesiones Críticas de Arquitectura” donde se discute sobre algunos temas de ámbito internacional como el edificio de la ONU (1951); la arquitectura de Alvar Aalto (1952); la arquitectura brasileña (1954); la embajada de EUA en Madrid (1955); o el Diseño Industrial (1956).

¹² Julio Garnica González-Bárcena, “Bruno Zevi en la España de 1950...”, 189.

¹³ Oriol Pibernat, “España en las Trienales de 1951, 1954 y 1957: Diplomacia cultural e imagen de modernidad”, en *Diseño y franquismo. Dificultades y paradojas de la modernización en España*, ed. Oriol Pibernat (Madrid: Experimenta, 2020), 129.

¹⁴ Acerca de las iniciativas de Jesús de la Sota en el ámbito del mobiliario y, en particular, sobre su participación en la X Bienal de 1954, v. Silvia Blanco Agüera y Antonio S. Río Vázquez,

Jesús de la Sota. *Una vida de creación* (Madrid: Asimétricas, 2020), 57-ss.

¹⁵ Oriol Pibernat, “España en las Trienales de 1951, 1954 y 1957...”, 122.

¹⁶ Colectivo de pintores, escultores, arquitectos, escritores y críticos, activo en Londres entre 1952 y 1955, que inicia el debate sobre el consumo y lo popular a través de la exploración de la cultura de masas estadounidense. Entre sus miembros se encuentran, por ejemplo, el crítico e historiador Reyner Banham o el artista Richard Hamilton, cuyo *collage* de 1956, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, se compone a partir de imágenes de bienes de consumo para explorar los vínculos entre producto, publicidad, género y sexualidad. V., por ejemplo, Guy Julier, *La cultura del diseño* (Barcelona: Gustavo Gili, 2010), 125 y 135.

¹⁷ En estos organismos inician su carrera profesional importantes figuras de la arquitectura española como Alejandro de la Sota o José Luis Fernández del Amo, con intervenciones de una clara modernidad racional enraizadas en formas y tradiciones vernáculas.

¹⁸ En paralelo a las visitas de arquitectos europeos a España, se producen también viajes al exterior de profesionales españoles como, por ejemplo, el mencionado de Coderch a Italia; el de Fisac a los países nórdicos; o los de Guírrrez Soto y Sáenz de Oíza a Estados Unidos, con ocasión de la implantación de las bases militares estadounidenses en España.

¹⁹ Pepa Cassinello, “Eduardo Torroja y la industrialización de la ‘machine à habiter’ 1949-1961,” *Informes de la Construcción* 60, no. 512 (Octubre-diciembre 2008): 9, <https://doi.org/10.3989/ic.08.031>.

²⁰ María Paz Aguiló, “Espacios interiores y mobiliario de Miguel Fisac para el CSIC,” *Informes de la Construcción* 58, no. 503 (Julio-septiembre 2006): 60; Francisco Juan Barba Corsini, “Apartamentos en la planta desván de La Pedrera,” *Informes de la Construcción* 9, no. 89 (Marzo 1957): 54.

²¹ Se trata de un organismo gubernamental creado en 1936 para intentar solucionar el problema de la vivienda. Inicialmente vinculado al Ministerio de la Gobernación y a la Organización Sindical, pasa a depender del Ministerio de la Vivienda tras la creación de éste, en 1957.

²² Ana Esteban Maluenda, “Fuente y fundamento. Las publicaciones periódicas como soporte de la reincorporación de la arquitectura española a las corrientes internacionales en la segunda mitad del siglo xx,” *Revista de Arquitectura* 17, no. 23 (2011): 54.

²³ Fernando Ramón Moliner, “Ensayo de mobiliario para las viviendas de tipo social,” *Hogar y Arquitectura*, no. 2 (Marzo-abril 1956): 24-25.

²⁴ Alejandro de la Sota, “Fuencarral B’, poblado de absorción,” *Hogar y Arquitectura*, no. 3 (Marzo-abril 1956): 14-22; Alejandro de la Sota, “Mobiliario para un poblado de absorción,” *Hogar y Arquitectura*, no. 4 (Mayo-junio, 1956): 29-31.

²⁵ “Hacia la producción de ajuares para las viviendas de renta limitada,” *Hogar y Arquitectura*, n.º 4 (mayo-junio, 1956): 32; “Mobiliario para vivienda económica,” *Hogar y Arquitectura*, n.º 5 (Julio-agosto, 1956): 34-37; Syra Manteola (delegada local de FET de Madrid), “Ajuares para los poblados de absorción,” *Hogar y Arquitectura*, n.º 7 (Noviembre-diciembre 1956): 13-16; “Muebles tipo INV,” *Hogar y Arquitectura*, n.º 9 (Marzo-abril 1957): 17-20.

²⁶ “Aportación de la obra sindical del hogar a la ‘Interbau Berlín, 1957,” *Hogar y Arquitectura*, n.º 8 (Enero-febrero 1957): 30-40; “Pabellón de la OS del Hogar en la ‘Interbau’,” “‘Interbau’. Berlín, 1957,” “Presencia de la obra sindical del hogar en la ‘Interbau’,” “La ‘Interbau’ vista por un arquitecto,” *Hogar y Arquitectura*, n.º 10 (mayo-junio, 1957): 10-67, número prácticamente monográfico.

²⁷ Rosalía Torrent, “El diseño que viene... de los cincuenta a los sesenta,” en *El diseño industrial en España*, ed. Julia Galán et al. (Madrid: Cátedra, 2010), 131.

²⁸ Sobre José María Cruz Novillo (Cuenca, 1936), v. *El hombre que diseñó España*, dirs. Andrea

G. Bermejo y Miguel Larraya (Llanero Films, 2019), 01:21, <https://www.filmin.es/pelicula/el-hombre-que-diseno-espana>

²⁹ Sobre André Ricard (Barcelona, 1929), v. *André Ricard, el diseño invisible*, dir. Marcos Hernández (RTVE, 2022), 00:55:20, <https://www.rtve.es/play/videos/imprescindibles/andre-ricard-diseno-invisible/6291427/>

³⁰ Antecedente directo de la actual *World Design Organization* (WDO), funcionó como tal entre su fundación en 1957 y el año 2017, cuando se transformó en esta última.

³¹ V. Guim Espelt Estopà y María José Balcells Alegre, “ADI/FAD, 1960-1970. Una asociación ‘hiperactiva’ a pesar del franquismo,” *Actes del II Simposi de la FHD. Disseny i franquisme* (Barcelona: Fundació Història del Disseny, febrero-2018), 1-19, <https://www.dissenyhub.barcelona/ca/article-publicacio/2018-adifad-1960-1971-una-asociacion-hiperactiva-pesar-del-franquismo>.

³² José Corredor-Matheos, “Inicios del diseño industrial español. Los años sesenta,” en *Diseño Industrial en España*, dirs. Daniel Giralt-Miracle y Juli Capella (Madrid: MNCARS, 1998), 48.

³³ *Ibid.*

³⁴ Anna Calvera, “Las Escuelas de Diseño en España,” en *Diseño Industrial en España*, dirs. Daniel Giralt-Miracle y Juli Capella (Madrid: MNCARS, 1998), 125-126.

³⁵ Rosalía Torrent, “El diseño que viene...”, 166.

³⁶ Giulio Carlo Argan, *El Arte Moderno* (Madrid: Akal, 1991), 248-ss.

³⁷ V. Guy Julier, “El diseño en la historia. Del arte y el Estado al estado del arte,” en *Nuevo diseño español* (Barcelona: Destino, 1991), 17-39.

Fecha de recepción: 3 de noviembre de 2025

Fecha de revisión: 2 de marzo de 2026

Fecha de aceptación: 17 de abril de 2026