

3

REVISTA DE L'ARMU VALENCIÀ DEL DISSENY
VALENCIAN DESIGN ARCHIVE'S MAGAZINE

2024

A

R

X

I

U

A R
X
I U

ARXIU #3 2024
ISSN 2951-9810 eISSN 2952-0460
Depósito Legal: V-2800-2022

ARXIU #3 2024

Arxiu Valencià del Disseny
Facultat de Geografia i Història-Universitat de València
Avda. Blasco Ibáñez, 28
E-46010 València
España
Teléfono: 961625596
E-mail: revistaarxiu@uv.es

Depósito Legal: V-2800-2022

ISSN 2951-9810

eISSN 2952-0460

Licencia Creative Commons (CC NC-ND).

Se permite el uso de la revista Arxiu por terceros sin fines comerciales y siempre que se respete y reconozca la autoría. Las obras no se pueden modificar ni se pueden utilizar con fines comerciales.

Dirección

Xavier Giner Ponce

Escola d'Art i Superior de Disseny de València

Vicente Pla Vivas

Universitat de València

Secretario de Redacción

C. Rafael Martínez-Martínez

Universitat de València

Entidad Editora

Universitat de València

Arxiu Valencià del Disseny

Diseño Gráfico

Kike Correcher

Filmac

Marisa Gallén Jaime (cubierta y separadores)

Jose Jamil Suazo Lindao

Grado en Fotografía y Creación Audiovisual
(EASDValencia)

Comité editorial

Mónica Cantó Primo

Escola d'Art i Superior de Disseny de València

Beatriz García Prósper

Universitat Politècnica de València

Felipe Jerez Moliner

Universitat de València

Sara Losada Rambla

Historadora del arte (València)

Joan Manuel Marín Torres

Universitat Jaume I (Castelló)

Manuel Martínez Torán

Universitat Politècnica de València

Pilar Mellado Lluch

Escola d'Art i Superior de Disseny de València

Pau Rausell Köster

Universitat de València

José Francisco Sánchez Robledo

ESET-CEU Cardenal Herrera (València)

Carmen Sevilla Madrid

Escola d'Art i Superior de Disseny de València

Comité científico

Ester Alba Pagán
Universitat de València

Andrés Alfaro Hofmann
Diseñador de Interiores (València)

Sara Barquero Pérez
ESET-CEU Cardenal Herrera (València)

Paola Bertola
Politecnico di Milano

Román de la Calle de la Calle
Universitat de València

Nuria Enguita Mayo
MINAC Lisboa

Pedro Feduchi Canosa
Universitat Politècnica de Madrid

Teresa Franqueira
Universidade de Aveiro

Mireia Freixa Serra
Universitat de Barcelona

Chup Friemert
Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe

Emilio Gil
Diseñador gráfico (Madrid)

Yolanda Gil Saura
Universitat de València

Guy Julier
Aalto University (Helsinki)

Nacho Lavernia Company
Diseñador gráfico y de producto (València)

Manuel Lecuona
Universitat Politècnica de València

Marcelo Leslabay
Universidad de Deusto

Xavier Llopis Bauset
Editor (València)

Patricia Molins de la Fuente
Historiadora del Arte y del Diseño (Madrid)

Raquel Pelta Serrano
Universitat de Barcelona

Oriol Pibernat i Domènech
EINA. Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona

Gisele Raulik-Murphy
Diseñadora e Investigadora (Brasil)

Sofía Rodríguez Bernis
Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid)

Óscar Salinas
Universidad Nacional Autónoma de México

Rosalía Torrent Esclapés
Universitat Jaume I (Castelló)

Josep M^a Tremoleda
Diseñador industrial (Barcelona)

Pilar Vélez Vicente
Investigadora



VNIVERSITAT
D VALÈNCIA

Escola Superior
de Disseny de València

Gestiona:

VNIVERSITAT
D VALÈNCIA

525
any

uvcultura

Col.labora:

FUNDACIÓ
DEL
DISSENY
Comunitat
Valenciana

Normas

Presentación y envío de originales

Los artículos deberán incluir un titular, el nombre de la persona autora y su filiación, así como el cuerpo principal de la contribución. También deberá incorporar, en castellano y en inglés, un resumen de 120 a 150 palabras y de tres a cinco palabras clave. El texto del cuerpo principal no podrá superar las ocho mil palabras. Para la redacción se utilizará la tipografía Times New Roman de 12 puntos y un interlineado de 1,5.

Los originales se enviarán sin datos que puedan identificar a la persona autora a través de la plataforma Open Journal Systems de la Universitat de València para su revisión por pares ciegos. Las personas autoras deberán, para ello, registrarse en dicha plataforma, así como en ORCID.

Las personas autoras deberán asegurarse los derechos de reproducción de las imágenes que decidan enviar para su publicación. Dichas imágenes se enviarán aparte (y no insertas en el artículo) a través de la plataforma Open Journal Systems. Ante posibles reclamaciones de derechos de reproducción, Arxiu declinará toda responsabilidad.

Las propuestas referentes a las reseñas bibliográficas y/o de exposiciones irán dirigidas a la siguiente dirección de correo: revistaarxiu@uv.es. No se aceptarán reseñas que vengan firmadas por personas que procedan de la misma institución que la persona autora (o personas autoras) del libro propuesto.

Citas y referencias bibliográficas

Las normas de cita se regirán por el sistema ISO 690:1987/690-2.

Libros

APELLIDOS, Nombre. Título. Lugar de publicación: Editorial o Institución, AÑO

Ejemplo: MUNARI, Bruno. Artista y designer. Valencia: Fernando Torres Editor, 1974.

Catálogos de exposiciones o actas de Congresos

APELLIDOS, Nombre del director (dir.) o coordinador (coor.) o comisario (com.) o primer firmante et al. Título de la publicación. (Celebrado en lugar y fecha de realización). Lugar de publicación: Editorial o Institución, AÑO.

Ejemplo:

SUDJIC, Deyan (com.). John Pawson. Temas y proyectos. (Exposición celebrada en Valencia, IVAM, del 6-VI-2002 al 1-IX-2002). Valencia: IVAM, 2002.

Capítulos de publicaciones diversas

APELLIDOS, Nombre. “Título del capítulo”. En: APELLIDOS, Inicial del director (dir.) o coordinador (coor.) o comisario (com.) o primer firmante et al. Título de la publicación. Lugar de publicación: Editorial o Institución, AÑO, p. inicial-final.

Ejemplos:

PELTA, Raquel. “Internacionalización del diseño valenciano”. En: BASCUÑÁN, Paco; LAVERNIA, Nacho (com.) Suma + Sigue del Diseño en la Comunitat Valenciana. (Exposición en Valencia, MuVIM, del 24-IX-2009 al 20-IX-2009). Valencia: MuVIM, 2009, p. 356-363.

Artículos de Revista

APELLIDOS, Nombre. “Título del artículo”. Título de Revista, AÑO, vol., nº., p. inicial- final.

Ejemplo:

ZABALBEASCOA, Anatxu. “Vicent Martínez,

un camino de éxitos”. *Diseño Interior*, 1994, nº 33, p. 18-19.

Periódicos

APELLIDOS, Nombre. “Título del artículo”. Título del Periódico, fecha, p. inicial- final.

Ejemplo:

PRATS RIVELLES, Rafael. “Diálogo actual con la arquitectura romana: el proyecto de restauración del teatro de Sagunto”. *Habitar Q*, 1986, n. 3, p. 23-24.

Referencias electrónicas

APELLIDOS, Nombre. “Título de la contribución”. En: <dirección URL> (Fecha de consulta:).

Ejemplo:

CAPELLA, Juli. “Salvar la industria para salvarnos”. En: <<https://www.elperiodico.com/es/opinion/20201129/salvar-la-industria-para-salvarnos-articulo-juli-capella-8227483>> (8-VI-2021).

Grabaciones

APELLIDOS, Nombre del autor, compositor (comp.) o director (dir.). Título de la obra, disco, película, documental [Soporte CD, VHS, DVD, 35mm]. Lugar y producción, AÑO (Duración en minutos, Intérpretesº).

Ejemplo:

MALLE, Louis (dir.). *Le Feu follet* [DVD]. París: Gaumont, 2015.

Cuestiones generales

Hasta tres autores, se separan por punto y coma: APELLIDOS, Nombre; APELLIDOS, Nombre; APELLIDOS, Nombre.

Más de tres autores, se pone el primer firmante et al.: APELLIDOS, Nombre et al.

En caso de existir director (dir.), coordinador (coor.) o comisario (com.) se indicará tras el nombre: APELLIDOS, Nombre (dir.).

Si coinciden referencias del mismo AUTOR

y mismo AÑO, se procederá a ordenar las referencias añadiendo al año las letras a, b, cº AÑOa, AÑOb, AÑOcº

Ejemplo:

CALVERA, Anna. *De lo bello de las cosas. Materiales para una estética el diseño*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007a.

CALVERA, Anna. “Pioneros. Notas en torno al nacimiento de una profesión”. En: GIL, Emilio. *Pioneros del diseño gráfico en España*. Barcelona: Index Book, 2007b, p. 16-51.

En caso de varias ediciones se indica el número utilizado tras el título: X ed.

En caso de varios volúmenes se indica el número total de volúmenes antes del lugar de publicación: X vols. y el número de volumen del capítulo referenciado antes de las páginas: vol. X, p. inicial-p. final.

El autor puede ser una INSTITUCIÓN y en caso de anónimos, el lugar del autor lo ocupa la PRIMERA PALABRA del título que no sea artículo o partícula.

Notas al pie de página

Las notas al pie deberán abreviarse según la siguiente fórmula: APELLIDOS, Nombre, AÑO, número de página.

Ejemplo:

3 JULIER, Guy, 1991, p. 89.

Bibliografía

La bibliografía irá situada al final de cada artículo, ordenada alfabéticamente según los apellidos de las personas autoras.

Normes

Presentació i enviament d'originals

Els articles han d'incloure un titular, el nom de la persona autora i la seua filiació, així com el cos principal de la contribució. També han d'incorporar, en castellà i en anglès, un resum de 120 a 150 paraules i de 3 a 5 paraules clau. El text del cos principal no podrà superar les 8.000 paraules. Per a la redacció s'utilitzarà la tipografia Times New Roman de 12 punts i un interlineat de 1,5.

Els originals s'han d'enviar sense dades que puguen identificar la persona autora a través de la plataforma Open Journal Systems de la Universitat de València per tal que els revisen experts amb doble anonimat. Amb aquest fi, cal que les persones autores es registren en aquesta plataforma, com també en ORCID.

Les persones autores han d'assegurar-se els drets de reproducció de les imatges que decidisquen enviar a publicar. Aquestes imatges s'enviaran a banda (i no inserides en l'article) a través de la plataforma Open Journal Systems. Davant possibles reclamacions de drets de reproducció, Arxiu en declinarà tota responsabilitat.

Les propostes referents a les ressenyes bibliogràfiques i/o d'exposicions han d'anar dirigides a l'adreça de correu següent: <revistaarxiu@uv.es>. No s'accepten ressenyes que vinguen signades per persones que procedisquen de la mateixa institució que la persona autora (o persones autores) del llibre proposat.

Citacions i referències bibliogràfiques

Les normes de citació es regeixen pel sistema ISO 690:1987/690-2.

Llibres

COGNOMS, Nom. Títol. Lloc de publicació: Editorial o Institució, ANY.

Exemple:

MUNARI, Bruno. Artista y designer. València: Fernando Torres Editor, 1974.

Catàlegs d'exposicions o actes de congressos

COGNOMS, Nom del director (dir.) o coordinador (coord.) o comissari (com.) o primer signant et al. Títol de la publicació. (Celebrat al lloc i data de realització). Lloc de publicació: Editorial o Institució, ANY.

Exemple:

LLOP, Pau. Fornas. La imatge de la Catalunya dels 60. Exposició a Barcelona, del 8-IV-2022 al 24-VII-2022). Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs; Diputació de Lleida, 2022.

Capítols de publicacions diverses

COGNOMS, Nom. "Títol del capítol". En: COGNOMS, Inicial del director (dir.) o coordinador (coord.) o comissari (com.) o primer signant et al. Títol de la publicació. Lloc de publicació: Editorial o Institució, ANY, p. inicial-final.

Exemples:

ELLES, Narcís. "Alexandre Cirici, tractadista d'art i ideòleg del disseny". En: CALVERA, Anna (coord.). La formació del Sistema Disseny Barcelona (1914-2014). Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2014, p. 355-367.

Articles de revista

COGNOMS, Nom. "Títol de l'article". Títol de Revista, ANY, vol., núm., p. inicial-final.

Exemple:

ZABALBEASCOA, Anatxu. "Vicent Martínez, un camino de éxitos". Diseño Interior, 1994, núm. 33, p. 18-19.

Periòdics

COGNOMS, Nom. "Títol de l'article". Títol del Periòdic, data, p. inicial- final.

Exemple:

PRATS RIVELLES, Rafael. "Diálogo actual con la arquitectura romana: el proyecto de restauración del teatro de Sagunto". Habitar Q, 1986, n. 3, p. 23-24.

Referències electròniques

COGNOMS, Nom. "Títol de la contribució".
En: <direcció URL> (Data de consulta).

Exemple:

CAPELLA, Juli. "Salvar la indústria para salvarnos". En: <<https://www.elperiodico.com/es/opinion/20201129/salvar-la-industria-para-salvarnos-articulo-juli-capella-8227483>> (8-VI-2021).

Enregistraments

COGNOMS, Nom de l'autor, compositor (comp.) o director (dir.). Títol de l'obra, disc, pel·lícula, documental [Suport CD, VHS, DVD, 35 mm]. Lloc i producció, ANY (Duració en minuts, Intèrprets).

Exemple:

MALLE, Louis (dir.). Le Feu follet [DVD]. París: Gaumont, 2015.

Qüestions generals

Fins a tres autors, se separen per punt i coma: COGNOMS, Nom; COGNOMS, Nom; COGNOMS, Nom.

Més de tres autors, es posa el primer signant et al.: COGNOMS, Nom et al.

En cas d'existir director (dir.), coordinador (coord.) o comissari (com.), cal indicar-ho després del nom: COGNOMS, Nom (dir.).

Si coincideixen referències del mateix AUTOR i mateix ANY, s'ordenen les referències afegint a l'any les lletres en cursiva a, b, c ANYa, ANYb, ANYc.

Exemple:

CALVERA, Anna. De lo bello de las cosas. Materiales para una estética el diseño. Barcelona: Gustavo Gili, 2007a.

CALVERA, Anna. "Pioneros. Notas en torno

al nacimiento de una profesión". En: GIL, Emilio. Pioneros del diseño gráfico en España. Barcelona: Index Book, 2007b, p. 16-51.

En el cas de diverses edicions, s'indica el número utilitzat després del títol: X ed.

En el cas de diversos volums, s'indica el nombre total de volums abans del lloc de publicació: X vols. i el número de volum del capítol referenciat abans de les pàgines: vol. X, p. inicial-p. final.

L'autor pot ser una INSTITUCIÓ i, en el cas d'anònims, el lloc de l'autor l'ocupa la PRIMERA PARAULA del títol que no siga article o partícula.

Notes a peu de pàgina

Les notes al peu han d'abreujar-se segons la fórmula següent: COGNOMS, Nom, ANY, número de pàgina.

Exemple:

3 JULIER, Guy, 1991, p. 89.

Bibliografia

La bibliografia va situada al final de cada article, ordenada alfabèticament segons els cognoms de les persones autores.

Guidelines

Submitting and sending originals

The articles must include a title, the name of the author and his/her affiliation, as well as the main body of the contribution. It must also include an abstract, in Spanish and English, of 120 to 150 words and three to five keywords. The text of the main body must not exceed eight thousand words. For the writing, 12-point Times New Roman font with 1.5 line spacing must be used.

The originals must be sent without any data that could identify the author through the Open Journal Systems platform of the University of Valencia for blind peer review. For this purpose, authors must register on this platform, as well as on ORCID.

Authors must ensure they have permission to reproduce any images they decide to send for publication. These images must be sent separately (and not inserted in the article) through the Open Journal Systems platform. In the event of any possible copyright claims, Arxiu will deny all liability.

Proposals regarding literature and/or exhibition reviews should be addressed to the following email address: revistaarxiu@uv.es. Reviews that are signed by anyone from the same institution as the author(s) of the proposed book will not be accepted.

Citations and bibliographical references

The citation guidelines shall be governed by the ISO 690: 1987/690-2 system.

Books

SURNAME, First name. Title. Place of publication: Publisher or Institution, YEAR.

Example:

MUNARI, Bruno. Artista y designer. Valencia: Fernando Torres Editor, 1974.

Exhibition catalogues or conference proceedings

SURNAME, Name of the director (dir.) or coordinator (coord.) or curator (cur.) or first signatory et al. Publication title. (Place and date). Place of publication: Publisher or Institution, YEAR.

Example:

SUDJIC, Deyan (cur.). John Pawson. Temas y proyectos. (Exhibition held in Valencia, IVAM, from 6-VI-2002 to 1-IX-2002). Valencia: IVAM, 2002.

Chapters of various publications

SURNAME, First name. "Chapter title". In: SURNAME, Initial of the director (dir.) or coordinator (coord.) or curator (cur.) or first signatory et al. Publication title. Place of publication: Publisher or Institution, YEAR, p. start - end.

Examples:

PELTA, Raquel. "Internacionalización del diseño valenciano". In: BASCUÑÁN, Paco; LAVERNIA, Nacho (cur.) Suma + Sigue del Diseño en la Comunitat Valenciana. (Exhibition in Valencia, MuVIM, from 24-IX-2009 to 20-X-2009). Valencia: MuVIM, 2009, p. 356-363.

Journal articles

SURNAME, First name. "Article title". Journal Title, YEAR, vol., no., p. start - end.

Example:

ZABALBEASCOA, Anatxu. "Vicent Martínez, un camino de éxitos". Diseño Interior, 1994, no. 33, p. 18-19.

Periodicals

SURNAME, First name. "Article title". Periodical title, date, p. start - end.

Example:

PRATS RIVELLES, Rafael. "Diálogo actual con la arquitectura romana: el proyecto de restauración del teatro de Sagunto". *Habitar Q*, 1986, n. 3, p. 23-24.

Electronic references

SURNAME, First name. "Contribution title". In: <URL address> (Date viewed:).

Example:

CHAPEL, Juli. "Salvar la industria para salvarnos". At: <<https://www.elperiodico.com/es/opinion/20201129/salvar-la-industria-para-salvarnos-articulo-juli-capella-8227483>> (8-VI-2021).

Recordings

SURNAME, Name of the author, composer (comp.) or director (dir.). Title of the piece, disc, film, documentary [CD, VHS, DVD, 35mm format]. Place and production, YEAR (Duration in minutes, performers)

Example:

MALLE, Louis (dir.). *Le Feu follet* [DVD]. Paris: Gaumont, 2015.

General questions

For up to three authors, they are separated by semicolons: SURNAME, First name; SURNAME, First name; SURNAME, First name.

For more than three authors, the first signatory et al. is used: SURNAME, First name et al.

If there is a director (dir.), coordinator (coord.) or curator (cur.), this is indicated after the name: SURNAME, First name (dir.).

If references for the same AUTHOR and the same YEAR coincide, the references are sorted by adding the letters a, b or c to the year: YEARA, YEARb, YEARc.

Example:

CALVERA, Anna. *De lo bello de las cosas. Materiales para una estética el diseño*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007a.

CALVERA, Anna. "Pioneros. Notas en torno al nacimiento de una profesión". In: GIL, Emilio. *Pioneros del diseño gráfico en España*. Barcelona: Index Book, 2007b, p. 16-51.

In the event of several editions, the number used is indicated after the title: X ed.

In the event of several volumes, the total number of volumes is indicated before the place of publication: X vols. and the volume number of the chapter is referenced before the pages: vol. X, p.

The author may be an INSTITUTION and in the event of an anonymous person, the FIRST WORD of the title, other than articles or particles, is used in place of the author.

Footnotes

Footnotes should be abbreviated in the following way: SURNAME, First name, YEAR, page number.

Example:

3 JULIER, Guy, 1991, p. 89.

Bibliography

The bibliography is located at the end of each article, sorted alphabetically according to the surnames of the authors.

Sumario

- P. 13 **En portada**
Marisa Gallén

PARTE EVALUABLE

- P. 17 **Estudios**
El proyecto inédito de estación de autobuses para Valencia de Javier Goerlich. The unpublished bus station project for Valencia by Javier Goerlich
Oscar Calvé Mascarell
- P. 40 **Rol del diseño en la responsabilidad ampliada al productor. La ecomodulación de la industria española. The role of design in extended producer responsibility. Ecomodulation of Spanish industry.**
Irene Brotóns Brotóns, Julia Galán Serrano y Francisco Felip Miralles
- P. 76 **La representación visual de la sillería Gebrüder Thonet: una firma “sin rival” en los espacios de ocio y sociabilidad europeos**
Javier Martínez Fernández
- P. 104 **Sintonía y continuidad entre el mueble de madera curvada y el mueble de acero tubular. Una perspectiva morfológica**
Julio Vives Chillida
- P. 119 **Indianas: motor de cambio, desarrollo y aceleración de la Industria textil. Un recorrido desde su aparición en Europa hasta el momento presente**
Rosa Deltoro

PARTE NO EVALUABLE

Documentos

- P. 142 ¿Qué pasa cuando tu comunidad educativa necesita ayuda? «Tots a taula!», una experiencia de (auto) Aprendizaje-Servicio en la Escola d'Art i Superior de Disseny de les Illes Balears
M^a del Pilar Rovira
- P. 162 Exposición «Canarias diseña. Canarias diseñada. Recorrido por el diseño gráfico que ha marcado nuestras vidas».
Haridian Díaz Mesa, Alfonso Ruiz Rallo y Bernardo Antonio Candela Sanjuan
- ## Reseñas
- P. 175 [REVISIÓN] Memoria del diseño
Antoni Alcañíz i Bochons
- P. 179 Una panoramica degli studi critici di Burkhardt
Emanuela Loprieno
- P. 183 From Spain With Design: Identidad y territorio
Rosario Ibáñez Sanz
- P. 189 Odisea Visual
Héctor Montes Nicolás

En portada: Marisa Gallén



Foto de Michaela Booth

Ganadora del Premio Nacional de Diseño en 2019 por su amplia e innovadora trayectoria, Marisa Gallén fue cofundadora de La Nave, un colectivo esencial en el desarrollo y la proyección del diseño español en la década de 1980. La Nave surgió en una España en plena agitación democrática, que confió a los diseñadores la tarea de dignificar visualmente el cambio social y político, y de aportar una identidad renovada del país.

A lo largo de su carrera, ha recibido múltiples reconocimientos, entre ellos la Medalla de Bellas Artes de San Carlos y el título de Mestre. La cadena del FAD. Además, ha formado parte de jurados en numerosos concursos, incluido el de los Premios Nacionales de Diseño o los IF Design Awards.

Su interés por la profesión se extiende a otros ámbitos, por lo que se ha implicado en diversas iniciativas para la promoción del diseño. Ha presidido la Asociación de Diseñadores de la Comunidad Valenciana (ADCV) y ejercido como Secretaria de la Federación Española de Asociaciones de Diseño (FESAD). Su faceta como educadora la ha llevado a ser docente en la Universidad CEU San Pablo. Actualmente colabora como ponente y tallerista en escuelas de diseño tanto en España como en el extranjero.

Su compromiso social y profesional le valió la presidencia de la asociación que impulsó a Valencia como Capital Mundial del Diseño 2022.

PARTE EVALUABLE

Estudios

El proyecto inédito de estación de autobuses para Valencia de Javier Goerlich

Óscar Calvé
Mascarell

Universitat de
València

oscar.calve@uv.es

<https://orcid.org/0000-0001-5364-2873>

DOI: <https://doi.org/10.7203/arxiu.3.28526>

Fecha de Recepción:
4-IV-2024

Fecha de Aceptación:
6-VI-2024

Resumen:

El Archivo Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia conserva un inédito proyecto de estación de autobuses de Valencia firmado por Javier Goerlich Lleó en 1953. El Proyecto de estación de autobuses sobre solares de la antigua Casa de Misericordia en la calle de Guillem de Castro representó la ulterior concepción en el amplio repertorio de iniciativas imaginadas de estaciones de autobuses municipales en la capital del Turia: gestada al calor de una auténtica revolución liderada por Amalio Hidalgo (a la postre uno de los artífices de las dos únicas estaciones que sí fueron construidas en la ciudad), propone un enclave hasta entonces nunca barajado. No menos importante, presenta un encomiable aparato gráfico donde dialogan diseño y funcionalidad. Como otros muchos proyectos del prolífico arquitecto, nunca fue ejecutado. Este estudio desempolva el expediente para sacarlo de un ostracismo de más de siete décadas.

Palabras clave: Valencia/ Proyecto/ Estación de autobuses / Goerlich/

Summary: The Archivo Histórico del Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia preserves an unpublished project for a bus station in Valencia signed by Javier

Goerlich Lleó in 1953. The Proyecto de estación de autobuses sobre solares de la antigua Casa de Misericordia en la calle de Guillem de Castro was the latest conception in the wide repertoire of imagined initiatives for municipal bus stations in the capital of the Turia: conceived in the heat of an authentic revolution led by Amalio Hidalgo (ultimately one of the architects of the only two stations that were built in the city), it proposes an enclave that had never been considered until then. No less important, it presents a commendable graphic apparatus in which design and functionality are in dialogue. Like many of the prolific architect's other projects, it was never executed. This study dusts off the file to bring it out of an ostracism of more than seven decades.

1 HIDALGO FERNÁNDEZ-CANO, Amalio, 1951, p. 591.

2 HIDALGO FERNÁNDEZ-CANO, Amalio, 1951, p. 592.

3 Otras estaciones de autobuses no fueron concebidas por Hidalgo. Sirva de ejemplo el proyecto de estación para Alicante, redactado entre 1943-44 por Félix de Azúa, cuyas obras concluyeron en 1947. MARTÍNEZ-MEDINA, Andrés, 1998, p. 367-371.

Keywords: Valencia/ Project/ Bus station / Goerlich/

1. Un edificio anhelado

En 1950, Madrid acogió el II Congreso Nacional de Ingeniería. Sus actas fueron publicadas un año más tarde. Una de las intervenciones abordaba un asunto de primer orden en la época, las estaciones de autobuses municipales. Se anunciaba la transformación de su uso, de “mera conveniencia” a “necesidad absoluta”¹. Para entonces, el autor de la comunicación había intervenido en “diez concesiones firmes, en otras muchas en gestión, en doce o catorce proyectos redactados y, finalmente, en la construcción de tres estaciones y en la explotación de cuatro, es decir, prácticamente, en cuanto en esta derivación del transporte por carretera ha sido llevado a efecto en España”². La última afirmación es llamativa. Hidalgo parecía arrogarse la exclusividad en la construcción de estaciones de autobuses municipales.³ No era el caso de Valencia (aunque acabaría siéndolo), ya que entonces no contaba con ninguna infraestructura de ese tipo.

4 El estupendo hallazgo de este expediente se debe a SÁNCHEZ MUÑOZ, David, 2013a, p.160. Aprovecho la mención al profesor Sánchez para reconocer su constante ayuda en esta y otras pesquisas. Para la localización archivística del trabajo de Romani, véase Memoria descriptiva en Archivo Histórico Municipal de Valencia (en adelante AHMV), Fomento (cajas blancas), caja 62. Proyecto de estación para automóviles de viajeros. Ángel Romani, 1929.

5 MESTRE BADOSA, Luis Ramón, 2015, p. 152; AUTOR, 2023, p. 33-44.

6 Sobre la actividad del consorcio nacional de autobuses existen numerosas alusiones en prensa. Por su relación con el caso valenciano, véase Diario de Valencia, 30 de enero de 1931. Respecto a la estación navarra, VALDENEBRO GARCÍA, José Vicente; RAMÍREZ CHASCO, Francisco de Asis, 2008, p. 1-2.

7 SERRA DESFILIS, Amadeo, 1996, p. 190 dio cuenta por primera vez del inteligente uso del espacio en el proyecto del edificio Santonja, cuestión recogida por SÁNCHEZ MUÑOZ, David, 2013a, p. 162 y por AUTOR, 2023, p. 49-55. Véase el expediente del edificio Santonja en AHMV, Policía Urbana. Avenida Marqués de Sotelo (antes Nicolás Salmerón), 4, expte. 17827, año 1934, caja 10. El proyecto de Basset, en AHMV, Ensanche. Calle Játiva. Estación de Autobuses, s/n expte. 12285, año 1934, caja 2 bis, fue dado a conocer original y brillantemente por el profesor SÁNCHEZ MUÑOZ, David, 2013a, p. 161, haciéndose eco AUTOR, 2023, p. 47-48 y 56-60.

8 Revisados algunos anuarios regionales y guías comerciales de la Valencia de los primeros años 30, no ha sido hallada más información al respecto. En la búsqueda de datos sobre Pomeyrol he contado con la colaboración amable y desinteresada de María Olmedilla Martínez, investigadora a la que expreso mi agradecimiento.

Hubo varios intentos previos con un denominador común, el escaso suceso. Si en 1929 el arquitecto Ángel Romani presentaba un primer Proyecto de estación para automóviles de Viajeros para la calle Játiva,⁴ dos años más tarde, los también arquitectos Germán Tejero, Francisco Sedano y Santiago Esteban de la Mora hacían lo propio, aunque para otro enclave, un solar en el Llano del Remedio a la sazón codiciado por diversos promotores.⁵ Resulta sintomático que en ese 1931 ya existiera un consorcio nacional de estaciones de autobuses, aunque paradojas de la historia, no fuese hasta 1934 cuando se levantó la primera estación en España (Pamplona).⁶

También en 1934, Valencia fue testigo de hasta tres iniciativas, dos de mano privada y una por impulso municipal. Sobre las primeras, el planeado Apeadero para el edificio Santonja (avenida Marqués de Sotelo, 4) y el Proyecto de la estación de autobuses de la calle Játiva a petición de Luis Basset Badía presentan un paralelismo.⁷ Fue la autoridad municipal la que vetó el desarrollo de ambas. El edificio Santonja fue construido por el afamado arquitecto Luis Albert, pero sólo tras abandonar la idea original del apeadero por imposición de la autoridad. La voluntad de Basset, plasmada en los planos de Pomeyrol arquitecto,⁸ se diluyó en la burocracia. Parece que el Ayuntamiento ya habría tomado la decisión de hacerse cargo de la primera estación de autobuses de Valencia. De hecho, a finales de año, promocionaba un doble anteproyecto firmado por Javier Goerlich cuya ejecución estaba supeditada a la obtención de terrenos óptimos en ubicación y tamaño.⁹ No se obtuvo solar alguno, así que el resultado fue el mismo que en las propuestas previas.

Puede decirse que Javier Goerlich tuvo en la estación de autobús municipal una suerte de maldición. A la experiencia fallida de 1934 le siguió otra con igual desenlace en 1939, la *Estación Central de Autobuses para servir las líneas de las carreteras de Barcelona-Teruel y Ademuz, de la zona Norte de la Ciudad de Valencia*.¹⁰

Poco más tarde, en 1940, arrancaba otra diligencia con Goerlich a la cabeza, aunque de iniciativa privada y sufragada por Gerardo Roig Vives y Eliseo Vives Artola, para una pequeña estación de autobuses en los bajos de un edificio propiedad de los citados en la calle Játiva.¹¹ Esta propuesta no era de carácter municipal, pues se proponía al servicio de la empresa de transporte que los aludidos dirigían, esto es, La Hispano de Fuente En Segures S.A. (HIFE). Fue el único éxito cosechado por Goerlich en cuanto a ese tipo de infraestructuras refiere. La excepción que confirma la regla, pero no era un encargo público.

En el estado actual de conocimiento, el Proyecto de estación de autobuses sobre solares de la antigua Casa de Misericordia en la calle de Guillem de Castro de 1953 que a continuación se desglosa fue el último encargo municipal de autobuses que Goerlich abanderó.¹² No consta que su análisis haya sido realizado previamente.¹³ Tampoco en el trabajo que sacó a la luz su existencia, pues causas mayores impidieron su inclusión en la monografía sobre esa tipología de infraestructuras en Valencia.¹⁴ Cuestión que explica la ausencia de bibliografía concerniente de forma directa al objeto de estudio.

Sin memoria alguna integrada, cada una de las secciones del proyecto aparece firmada en junio de 1953, si bien la carpeta incluye una estampa con una ilustración fechada en septiembre de ese mismo año que representa la fachada principal de la estructura (fig. 1).

9 La estupenda tesis doctoral de MESTRE BADOSA, Luis Ramón, 2015, p. 152-154 sintetizó originalmente la cuestión recurriendo a la hemeroteca del momento. El expediente en AHMV. Serie Obras Públicas, 1934, caja 173. Mayor profundización en AUTOR, 2023, p. 60-68.

10 De nuevo a SÁNCHEZ MUÑOZ, David, 2013a, p. 165 hay que reconocerle el mérito de la original aportación sobre la instrucción de AHMV, Fomento. Policía urbana, 1939, licencias, caja 12, exp. 27. Asunto ampliado en AUTOR, 2023, p. 73-82.

11 SÁNCHEZ MUÑOZ, David, 2013a, p. 40 y MESTRE BADOSA, Luis Ramón, 2015, p. 386 trataron con distinta intensidad el documento de AHMV, Serie Ensanche, Xátiva 4, año 1940, caja 3 bis, expediente 28755RG-300H. Asunto recogido y desarrollado con nueva perspectiva por AUTOR, 2023, p. 83-87.

12 Archivo Histórico del Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia (en adelante AHCTAV), ref. JGL/12-5. Conviene recordar que su cargo como arquitecto municipal finalizó en 1956. Contrasta el abandono final de este proyecto con la culminación de otros del propio Goerlich sí ejecutados en esos años postreros del cargo citado, caso del Grupo Residencial Federico Mayo o del mercado de Abastos (proyecto de Goerlich ejecutado por Julio Bellot). Véase, respectivamente, LLOPIS ALONSO, Amando/VTiMarqtes, 2023a, p. 294 y BENITO GOERLICH, Daniel; SÁNCHEZ MUÑOZ, David; LLOPIS ALONSO, Amando, 2014, p. 107-141.

13 El proyecto no fue inventariado en el indispensable "Avance de un inventario de los proyectos redactados por Javier Goerlich Lleó entre 1914 y 1962", trabajo firmado por LLOPIS ALONSO, Amando / VTiMarqtes; MUÑOZ SÁNCHEZ, David, 2014, p. 107-141, y uno de los broches de una exhaustiva investigación iniciada 4 años atrás donde, además de los citados, participaron Daniel Benito y Mateo Gamón.

14 AUTOR, 2023, p. 87.



Figura 1. Dibujo del aspecto exterior del Proyecto de estación de autobuses sobre solares de la antigua Casa de Misericordia en la calle de Guillen de Castro, 1953, Javier Goerlich. ©Archivo Histórico del Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia.

En aquel momento, la ciudad en general y los vecinos de la calle Játiva en particular eran un clamor. Al menos desde 1934 se demandaba, con supuesta urgencia, una solución a los atascos derivados del establecimiento de paradas por parte de las líneas de autobuses interurbanos. Aquellas ocupaban especialmente tres puntos: la citada calle Játiva, su continuación en Guillem de Castro (en las proximidades de las torres de Quart), y un pequeño solar en los alrededores de las torres de Serranos, el único enclave donde se llegaría a construir un modesto tinglado para ofrecer al menos una sombra y un resguardo para la lluvia. Tráfico, ruido y seguridad vial, además de decoro urbano, experimentarían gran mejora en caso de construirse una estación de autobuses municipal que tal y como se ha puntualizado no existía, pese a su proliferación en el país según vaticinaba el texto de Hidalgo y sancionaba algún que otro recorte en otras urbes donde esa infraestructura se asociaba a modernidad: “Y la estación de autobuses, con sus

trolebuses o autobuses, etc. etc. y todo lo acabado en “uses” ¿cuándo lo tendremos en nuestra ciudad? Porque es lamentable que por cualquier plaza o calle céntrica te impide pasar por la acera por la cantidad de paquetes o personas que esperan para ir a tal o cual sitio o población. ¿Es que no hay manera que Reus sea una ciudad moderna?”¹⁵

El asunto de la también ansiada estación de autobuses de Valencia sería tema cotidiano en los diarios valencianos durante todo 1953. Resulta significativo que apareciesen referencias a ella tanto el primer como el último día del año.¹⁶ Algunas noticias aportan cierto optimismo a la realización del proyecto, como la del 30 de enero de 1953, donde varios titulares daban cuenta de una primera inversión: “Catorce millones percibirá la Diputación por un solar destinado a estación de autobuses”.¹⁷ Otras reflejan el contraste del deseo de las autoridades y la materialización de aquel:

Pasa el tiempo; los proyectos se multiplican y zarandean, pero Valencia sigue estancada en la solución de sus grandes y pequeños proyectos capitales. ¿Dónde están las obras que acallen el deseo de esta grande y comfortable ciudad que todos anhelamos?

Sabemos que toda empresa bien organizada -el Ayuntamiento es una empresa administrativa- tiene que atender en su marcha a dos aspectos fundamentales: la realización de los problemas que con urgencia presenta la vida de la ciudad y aquellos otros que tienden a perfilar y preparar la vida del futuro; pero no hay que perderse tanto en proyectos y proyectos más o menos factibles, para olvidar el hoy.

No podemos perdernos en demasiadas fantasías olvidando la realidad inmediata. “El que mucho abarca, poco aprieta”, dice el refrán. Vamos a ver, pues, si ahora que ha comenzado el curso oficial, nuestros ediles se aplican y encontramos solución a la desventurada plaza de la Reina, a la imprescindible estación de autobuses, a la terminación de la avenida Oeste, a la creación, a la ordenación y buen servicio de

15 Diario Español (Reus), 19 de febrero de 1950.

16 El 1 de enero de 1953, a propuesta de la alcaldía, se iniciaban los expedientes para la expropiación de los terrenos necesarios para la instalación de la futura estación sobre los solares de la antigua Casa de Misericordia. El 31 de diciembre de ese año, el propio alcalde, Baltasar Rull, señalaba que entre los proyectos más ilusionantes descollaba el de la estación de autobuses. Respectivamente en, La Jornada, 1 de enero y 31 de diciembre de 1953.

17 La Jornada, 30 de enero de 1953.

18 La Jornada, 21 de septiembre de 1953.

19 Ya en 1959 fue reclamada de nuevo esa infraestructura, véase SELVA ROYO, Juan Ramón, 2014, p. 34. Hubo que esperar en primera instancia a 1962, cuando los ingenieros Amalio Hidalgo, José María Ortuño y Ramiro García vencieron un concurso municipal con su Memoria de proyecto de dos estaciones de autobuses de Valencia. La Norte, luego llamada Central (y única superviviente) se inauguró en 1970. Peor fortuna corrió la estación Sur, sita en la avenida Doctor Waksman. Inaugurada en 1966, tuvo una vida tan efímera que no alcanzó la década de existencia. El doble proyecto en AHMV, Fomento (cajas blancas), caja 62. Para profundizar, AUTOR, 2023, p. 89-116.

20 Esa idea de desdoblamiento en dos estaciones ya había aparecido en el doble anteproyecto de Goerlich citado (1934). Las escasas trazas obtenidas del proyecto de estación Sur de 1953 en: AHMV, Índice de Acuerdos (en adelante I.A.) - 60, "Ferrocarriles, tranvías, automóviles, bicicletas, autobuses...", (en adelante letra F), sin ítem, 20 de mayo de 1953; diario La Jornada, 21 de mayo de 1953.

21 AHMV, I.A. - 60, letra F, ítem 39. Acuerdo de 30 de marzo de 1953. En la misma línea argumental, véase AHMV, I.A. - 60, letra F, ítem 86. Acuerdo de 27 de mayo de 1953.

las bibliotecas públicas y oficiales [...]¹⁸

Esa “imprescindible estación de autobuses” hubo de esperar más de una década,¹⁹ pero su materialización no tuvo nada que ver con la propuesta de Goerlich. En este punto cabe indicar que, paralelamente al proyecto de estación del arquitecto municipal de 1953 (cuya finalidad era dar servicio a las líneas en dirección norte), se planeaba la construcción de otra infraestructura complementaria que diera el servicio a la zona sur, en unos terrenos que no se han podido localizar, propiedad de Concepción Giner Guillot.²⁰

Amén de problemas financieros y/o de la ausencia de espacios idóneos disponibles sufridos por todos y cada uno de los proyectos de estación municipal de autobuses para Valencia, fueron las propias compañías de autobuses interurbanos las que mostraron su negativa rotunda durante décadas a la construcción de cualquier estación, temerosas de las altas e insoslayables cargas impositivas que la Ciudad exigiría. En 1953, en paralelo a la presentación del anteproyecto de Goerlich, aparecen diversos acuerdos municipales exigiendo a esas compañías que, al menos, cumplan con la obligatoriedad legislativa y “señalen local de parada, venta de billetes, facturaciones, etc., conducente a que dejen de prestarse estos servicios en la vía pública”.²¹

Precisamente esos acuerdos municipales delatan cómo fue apagándose la ejecución del proyecto de Javier Goerlich. El 30 de diciembre de 1953 el Ayuntamiento: “Propone se apruebe el proyecto formulado por el Arquitecto Mayor, para la construcción de la Estación de Autobuses en la calle Guillén de Castro (Acuerdo de la Comisión Permanente de 18 de Noviembre del año actual)”.

Sólo unos meses después, el 28 de julio de 1954, la misma corporación advierte que ese proyecto de estación no contaba con la aquiescencia total. Con

relación a una nueva línea: “Propone se informe favorablemente por la Corporación Municipal, el establecimiento solicitado por D. José Broseta Cardona, de una línea de autobuses entre Valencia y Puebla de Farnals, con la obligación de que el punto de parada en Valencia será obligatoriamente en la Estación Municipal de Autobuses cuando el Excmo. Ayuntamiento lo disponga”.²²

Tal y como se verá en el siguiente punto, una aparente contradicción fue el golpe de gracia al proyecto de Goerlich. Por suerte sí pervive su diseño, el núcleo de este trabajo; un conjunto de dibujos que forman parte de la historia non nata de la urbe.²³

2. Una ubicación tan original y práctica como delicada

A diferencia de las iniciativas anteriores surgidas en la capital del Turia, el lugar seleccionado para la creación de la primera estación de autobuses en Valencia en 1953 no era ni la calle Játiva ni el solar del Llano del Remedio. Este último sería explotado por su propietario, el ejército, mientras que el otro lugar más deseado, la calle Játiva a la altura del entonces ya desaparecido convento de San Agustín, se destinaría, a partir de 1953, a nueva delegación de Hacienda.²⁴ Como anuncia el título, el Proyecto de estación de autobuses sobre solares de la antigua Casa de Misericordia en la calle de Guillem de Castro consideraba un espacio de nueva creación.

Efectivamente, en 1949 se había procedido a la demolición de la entonces obsoleta sede de aquella institución.²⁵ Sólo se salvó de la piqueta su iglesia, desde 1956 y hasta la actualidad bajo la advocación de Nuestra Señora del Puig. Esta iglesia y su jardincillo contiguo delimitarían al este la proyectada infraestructura. Al oeste, se planificó la fachada principal sobre la calle Guillem de Castro, mientras que la infraestructura quedaría contenida en el eje norte-sur por las calles de la Corona y Cuarte (fig. 2). Resulta sugestivo imaginar

22 Respectivamente, AHMV, I.A. - 60, letra F, sin ítem, 30 de diciembre de 1953 y AHMV, I.A. - 61, letra F, sin ítem, 28 de julio de 1954.

23 BENITO GOERLICH, Daniel; SÁNCHEZ MUÑOZ, David, 2022, p. 235 recalcan la abundancia de dibujos producidos en el despacho de Goerlich “No hay comparativa que se pueda hacer con la obra gráfica de otros arquitectos valencianos en el mismo periodo”. A ello cabe sumar, como desgrana SÁNCHEZ MUÑOZ, David, 2014, p. 78, la notable pléyade de colaboradores en la creación de dibujos que Goerlich tuvo en su despacho/estudio.

24 El proyecto ganador en ECHENIQUE, Francisco; CALVO, Luis, 1953. El edificio fue inaugurado en febrero de 1959.

25 CEBRIÁN FERREROS, Carlos Francisco, 2007.

26 Aunque se escapa al objetivo de este artículo, cabe considerar en un futuro un análisis detallado del impacto de este y de otros proyectos concebidos por Goerlich en los espacios urbanos donde deberían haberse implantado.

27 La Jornada, 30 de enero de 1953. La visualización del solar en cuestión puede realizarse a través del fotograma 133A-5142 correspondiente al vuelo americano serie B (1956-1957), consultable en INSTITUT

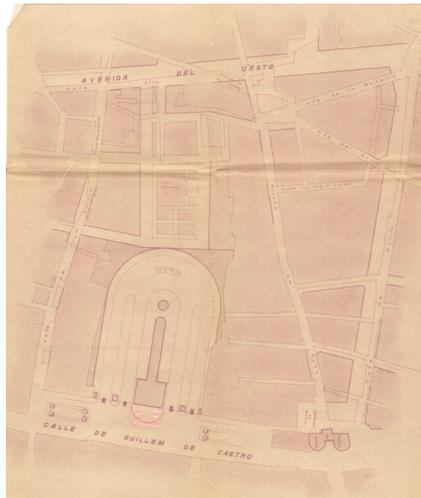
28 AUTOR, 2023, p. 56 y 111.

Figura 2. Proyecto de estación de autobuses sobre solares de la antigua Casa de Misericordia en la calle de Guillem de Castro, 1953, Javier Goerlich. Plano de emplazamiento. ©Archivo Histórico del Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia.

29 SÁNCHEZ MUÑOZ, David, 2013b, p. 229-244.

cómo habría modificado la trama urbana y la imagen de la zona la ejecución del proyecto de Goerlich. Tanto por el redimensionamiento del enclave, como por el juego que habría establecido su fachada principal frente a la del Grupo Cervantes.²⁶

En total, contando las expropiaciones de los terrenos aledaños que anunciaba la prensa, la estación se levantaría sobre un solar de 16.968 metros cuadrados,²⁷ unas dimensiones a caballo entre los 4000 m2 del proyecto de Luis Basset de 1934 y los 33000 del proyecto de 1962 que finalmente configuraría la actual estación de autobuses supérbite.²⁸



Nótese cómo el plano de emplazamiento incorpora la apertura de la ulterior sección de la avenida Oeste, a la postre tampoco ejecutada y que hubiera acabado con parte del tradicional entramado urbano del barrio del Carmen, en un momento en que las grandes medidas higienistas urbanas del cambio de siglo cedían espacio a una nueva política de conservación de los trazados históricos,²⁹ afectando por tanto al diseño de la ciudad. Este asunto tiene miga, pues entre las diversas causas que llevaron al traste la materialización del proyecto descuella la fluctuante acometida de esas

modificaciones del entramado urbano. Así se explica en otro acuerdo, donde la Ciudad: “Eleva propuesta sobre emplazamientos de las Estaciones de Autobuses en las zonas Norte y Sur de esta Ciudad, con motivo del desplazamiento de la proyectada Estación de Autobuses de los terrenos que ocupaba la antigua Casa de Misericordia al tratar de las alineaciones del Plano parcial 1-3-4-.”³⁰

El ulterior proyecto de estación municipal de autobuses de Goerlich resultaba incompatible con las modificaciones de la ciudad que el mismo arquitecto había planeado. Su estación no tenía cabida en el espacio original, mientras que la otra más pequeña, complementaria de la que nos ocupa, corrió la misma suerte. La laxitud del acuerdo no permite mayor análisis, pero el devenir azaroso de la ubicación de estas infraestructuras queda sancionado en un nuevo acuerdo municipal de noviembre de 1955: “Moción de los Sres. Tenientes de Alcalde D. Enrique Pecourt y D. Antonio Boluda, respecto a que el emplazamiento de la futura estación de autobuses, Zona Norte, que se había pensado ubicar en los actuales terrenos de la Feria Muestrario, se sustituya por una manzana que comprende los terrenos recayentes al príncipe del Llano de la Zaidía, y que están limitados por la calle de Sagunto, frene a la Iglesia de Sta. Mónica.”³¹

Sí es interesante recalcar que el emplazamiento primigenio de esa futurible estación en el principal cinturón urbano, el mismo que el de la estación ferroviaria del Norte, resultaba ventajoso, ya que facilitaría una movilidad intermodal. Nada que ver con las estaciones que finalmente se hicieron en Valencia, la Sur (inaugurada el 17 de junio de 1966) y la Norte -luego Central- (inaugurada el 9 de febrero de 1970), que incluso necesitaron la creación de nuevas líneas urbanas de SALTUV para la conexión entre ellas y con el centro de la ciudad. Antes de que todo esto aconteciese, Goerlich hubo de dilucidar las formas para su nuevo proyecto. La geometría de la parcela disponible condicionaría la

30 AHMV, I.A. - 62, letra F, sin ítem, 13 de octubre de 1955.

31 AHMV, I.A. - 62, letra F, ítem 4, 22 de noviembre de 1955. Se deduce que el proyecto de Goerlich para el solar resultante de la demolición de la Casa de la Misericordia había sufrido, en menos de dos años, hasta dos cambios de ubicación.

32 Desde una perspectiva teórica, sobresalía el trabajo ya citado: HIDALGO FERNÁNDEZ-CANO, Amalio, 1951. Años más tarde, tras el fallecimiento de Javier Goerlich (1972), otro ingeniero establecerá una actualización de las cuestiones a considerar en la creación de las nuevas estaciones de autobuses. Véase Olalla, Vicente, 1977, p. 3-49.

33 Como se verá, el proyecto contemplaba la creación de tres viviendas en el segundo piso del hall para cargos de relieve de la infraestructura, pero no un bloque de viviendas de uso particular que aliviase el problema social de la residencia tal y como se hacía en otras ciudades.

solución propuesta en el diseño de la infraestructura, al menos en su planta.

3. Planta General de Urbanización

Esta sección del documento es quizá la más completa para comprender el funcionamiento previsto para la infraestructura que, a diferencia de lo ocurrido en las experiencias previas de Goerlich al respecto (1934 y 1939), sí contaba con precedentes en los que inspirarse.³² Las estaciones de autobuses interurbanos, materializadas y/o en proyecto, comenzaban a ser habituales en todo el país (Alicante, Almería, Girona, Melilla, Pamplona, Sevilla, Vitoria) y respondían a espacios y/o tipologías heterogéneas: el solar disponible, la capacidad mínima exigida (variable en función del tamaño de la urbe), la funcionalidad única o la combinación de objetivos (por ejemplo, desdoblado la parte superior para viviendas privadas y la inferior para la estación,³³ o funcionando como estación de vehículos suburbanos e interurbanos), etc.

En este caso, y en coherencia con los requerimientos de una capital del tamaño de Valencia, se optaba por una construcción destinada exclusivamente a estación, sin menoscabo a la habitual inclusión de un pequeño hotel para viajeros y con una optimización del espacio que permitiese el estacionamiento del mayor número de autobuses. Todo ello quedaba supeditado a la forma del solar disponible, cuya traza rectangular constreñía en parte la solución. La planta elegida, en forma de “U” invertida, colmaba el aprovechamiento del terreno (fig. 3). Aunque estrechamente conectados, son diferenciados dos grandes sectores asociados a su uso: el de pasajeros y el de autobuses.

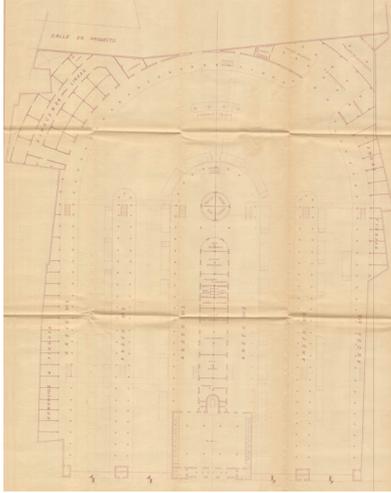


Figura 3. Proyecto de estación de autobuses sobre solares de la antigua Casa de Misericordia en la calle de Guillem de Castro, 1953, Javier Goerlich. Planta General de Urbanización. ©Archivo Histórico del Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia.

34 Como se verá, una planta superior en el caso del alargado corredor y dos plantas superiores sobre la superficie del vestíbulo principal. Es llamativo, y sintomático de la época, la escasa atención a las personas con movilidad reducida. Por ejemplo, a través de la omisión de ascensores o elevadores.

En el centro de la fachada principal, y a modo de eje de toda la infraestructura con forma de “U” invertida ya apuntada, se construirían las dependencias llamadas a concentrar los espacios destinados al paso y servicio de viajeros junto a los andenes centrales (3 y 4). El ingreso desde el exterior exigía al pasajero superar un pequeño pórtico ligeramente elevado sobre tres escalones que a su vez daba acceso al hall principal de la estación, este último de planta rectangular. En los laterales de ese amplio vestíbulo se ubicarían, además de las taquillas, sendos habitáculos, empleado uno como punto de información y turismo y el otro para situar el teléfono público. El testero de cierre del amplio hall sería discontinuo para permitir el flujo de viajeros. El centro del muro alterno presentaría una apertura para un espacio contiguo que en planta evoca un ábside; allí serían construidas unas escaleras conectadas a las plantas superiores de esa estructura que configuraba el eje de toda la estación.³⁴ Flanqueando las escaleras, un espacio designado para el control y otro para la vigilancia. Tras aquellas, accesibles de forma directa a través de los andenes centrales (3 y 4), todos los servicios previstos en la planta baja: consigna y equipajes, sala de espera, restaurante (con las cocinas aledañas), correos y telégrafos, aseos, peluquería y limpiabotas. En el

extremo de ese corredor se reservarían dos lugares, para oficinas de empleados y para el jefe de movimientos, respectivamente. Pocos metros más adelante de este corredor, muy próxima a la única curva definida en planta por la sección de la calzada que permitiría el giro de los autobuses, y a modo de isla, un quiosco de planta circular ofrecería cuatro puntos de consumo: bar, tabacos, flores y prensa.

En la parte exterior de los andenes laterales de la infraestructura (1 y 6), y sin conexión con la vía pública, por lo tanto, sólo para el disfrute de los que ingresaban en la estación, fueron planificadas unas galerías destinadas a comercios y tiendas. Los seis andenes incorporarían escaleras para permitir la conexión entre ellos mediante pasadizos subterráneos.

Respecto al funcionamiento de la infraestructura para los autobuses, el sistema de circulación retomaba, en mayor escala y con algunas modificaciones, el propuesto en 1934 por Goerlich en su “Anteproyecto de Estación Central de Autobuses (solución B)”.³⁵ La diferencia más notable respecto a aquel, es que en 1953 el acceso a los autocares se proyectaba en el lado izquierdo de la infraestructura, con un doble carril marcadamente definido en la propia fachada a través de un potente elemento sustentante que albergaría a su vez un habitáculo para controladores. La circulación de los vehículos se mantenía en dos calzadas distintas, divididas por los andenes intermedios hasta que, una vez comenzaba el giro, estos desaparecían, generándose en el centro de la curva y de la calzada una estructura pequeña para el servidor de combustible.

El andén situado más a la izquierda, el 1, estaba destinado a albergar un solo autobús, posiblemente para no provocar colapso de tráfico con los siete autobuses que aparcados en línea colmaban el lado izquierdo del andén 2. En el lado derecho de este se repetía la solución del andén 1, esto es, no se preveía más que un estacionamiento ocasional para evitar la aglomeración con los nueve autobuses del andén 3 (dispuestos

como los siete del andén 2, más otros dos autobuses que aprovechaban la primera mitad de la curva para estacionar). El andén 4 sería completamente simétrico al andén 3. Ocurría lo mismo con el andén 5, espejo del 2 y con el 6, espejo del 1.

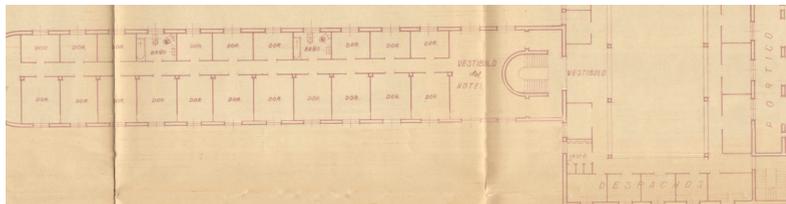
El proyecto aprovechaba el escaso espacio restante al exterior de la curva descrita por la calzada para situar en un lado almacenes para líneas, aseos y almacenes para la limpieza, mientras que, al otro extremo, además de más aseos, se dispondrían estancias para taller mecánico, taller electricista, reparaciones y accesorios.

4. Las plantas superiores

El proyecto incluía la elevación de hasta dos plantas en la parte reservada a los servicios de pasajeros y empleados, desarrollada en el caso del primer piso en el doble espacio ya visto (hall y corredor) que actuaba como eje de toda la estación. En el segundo piso sólo se construiría el espacio correspondiente a la primera estructura indicada.

El primer piso del hall permitiría la creación de despachos en los laterales, mientras que en el lado opuesto al pórtico se situarían unos aseos junto al vestíbulo (fig. 4). Esa primera planta, pero en la sección correspondiente al largo corredor, se contemplaba la ubicación de un hotel de veinte habitaciones, once de mayor tamaño en un ala y nueve en otra, donde también se ubicarían estratégicamente dos baños, uno cada tres habitaciones. A cada extremo del hotel se situaría un espacio común. El vestíbulo del hotel estaría continuo al vestíbulo del hall, mientras que la sala de espera del hotel se situaría en el extremo opuesto, desde donde unas cristaleras permitirían visualizar el quiosco circular del nivel inferior a cielo abierto.

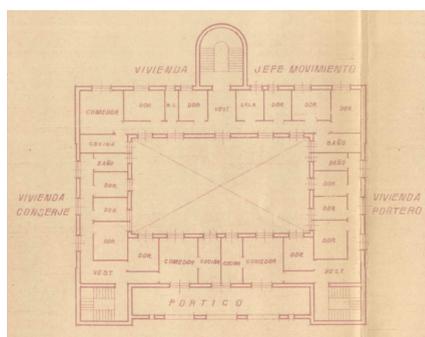
Figura 4. Proyecto de estación de autobuses sobre solares de la antigua Casa de Misericordia en la calle de Guillem de Castro, 1953, Javier Goerlich. Planta General del piso primero. ©Archivo Histórico del Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia.



La segunda planta (fig. 5), proyectada exclusivamente sobre el hall principal recogería tres viviendas para los empleados cuyas tareas requerían más tiempo dentro de la estación. El jefe de movimiento, el portero y el conserje tendrían de sendas viviendas con varios dormitorios, comedor, cocina y baño.

La sección longitudinal (fig. 6) muestra de manera coherente la proyección en alturas ya apuntada al tratar

Figura 5. Proyecto de estación de autobuses sobre solares de la antigua Casa de Misericordia en la calle de Guillem de Castro, 1953, Javier Goerlich. Planta General del piso segundo. ©Archivo Histórico del Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia.



las plantas. En ese mismo documento se incorpora el diseño de la fachada.

5. La fachada

La ausencia de detalles sobre el interiorismo del proyecto sea a través de informes o de imágenes más detalladas dificulta su puesta en valor bajo un prisma estético, circunstancia que no ocurre con la fachada (figuras 1 y 6). Esta presenta un perfil severo y sencillo, en parte supeditado a la utilitas. La supuesta necesidad de una doble entrada y salida para los autobuses, sólo factible en un solar de notable dimensión como para el que estaba previsto, pergeña un frente de gran

horizontalidad. Destaca su carácter simétrico, manifiesto en cada uno de los elementos que lo componen, con sendos torreones en los extremos, coronados con banderas y que enmarcan todo el conjunto y lo dotan de equilibrio. Cada uno de los accesos de vehículos aparece cubierto con un arco acarpanelado,³⁶ separados entre sí por un cuerpo vertical que evoca la pila de un puente. En esa “pila” se habilitaría un pequeño espacio para los controladores. Sobre este iría el escudo de la ciudad, una de las pocas licencias decorativas del conjunto y que refrendaba la inveterada costumbre de la ciudad de mostrar, cuando era la promotora, su escudo en una combinación de propaganda y de orgullo cívico. En la parte superior, el cartel de “ENTRADA”. La solución se repite fielmente al otro lado del bloque principal que actúa de eje, pero con el cartel de “SALIDA”. Aunque el asunto sea resbaladizo, Goerlich pudo inspirarse en los puentes de la ciudad que tan bien conocía. Si entre 1933 y 1935 había peatonalizado el puente del Mar –incluyendo en sus extremos la incorporación de unos pilones–, en 1945 había procedido a la restauración del puente del Real, estructura que presentaba y aún presenta arcos acarpanelados.³⁷ La apabullante diferencia de materiales empleados respecto al histórico puente dificulta la comprensión de la posible influencia, pero es cierto que el propio Goerlich “reinventó” la actual puerta del Mar pocos años antes sirviéndose del modelo conocido (y derribado junto a la muralla medieval entre 1865 y 1868) del portal del Real.

El equilibrio compositivo se acentúa merced a la voluminosa estructura de líneas rectas situada en el eje de la infraestructura, el pabellón destinado a la recepción de los pasajeros coronado con el rótulo “ESTACIÓN DE AUTOBUSES”. Pese a los ligeros matices que presentan las figuras 1 y 6, caso de la divergencia en el remate del cuerpo sin cornisa en una imagen (fig. 1) y con cornisa saliente curva en otra (fig. 6), un aséptico racionalismo hace ciertos guiños a la denominada arquitectura totalitaria a través de las 4

36 La solución con estos arcos está presente en otros trabajos de Goerlich, caso de los grupos residenciales de Alboraya (precisamente en el eje que distribuye los dos grandes bloques) o el ya citado Federico Mayo. Véase SÁNCHEZ MUÑOZ, David, 2013a, p. 54. Aunque con una factura menos elaborada, el recurso fue compartido por otros arquitectos en construcciones residenciales similares, por ejemplo, en el grupo de viviendas sociales Virgen de los Desamparados en el barrio valenciano de Patraix, diseñado por Pablo Soler.

37 Sobre las intervenciones de Goerlich en los citados puentes: YEPES, Víctor, 2010, p. 132, 138, 152, 236, 256, y LLOPIS ALONSO, Amando/VTIMarqtes, 2023b, p. 42.

38 HIDALGO FERNÁNDEZ-CANO, Amalio, 1951, p. 594. Hidalgo retomaría estas premisas precisamente en el doble proyecto vencedor para estaciones de autobuses de Valencia de 1962 ya advertido.

imponentes columnas que, a diferencia del coetáneo proyecto de la Delegación del Ministerio de Economía y Hacienda ya citado, elimina tanto el basamento de orden gigante como los capiteles. Las columnas organizan el espacio y encaminan a los pasajeros a los accesos, tres en total, sobre los cuales aparecen alineados los ventanales correspondientes a las plantas superiores, con predominio casi absoluto de trazos rectos verticales y horizontales. Las únicas rupturas de esas líneas se producen en el frontón partido sobre cada uno de los accesos y en la curvatura de la cornisa. Las referencias al colosalismo de la arquitectura totalitaria quedan subrayadas en las cuatro pilastras, dos a cada lado y que flanquean un alargado ventanal a cada extremo de la estructura, donde precisamente esta pierde altura.

No debe pasarse por alto que para entonces el arquitecto municipal gozaba de una dilatada experiencia y que, con cierta libertad, pudo coger soluciones formales distintas y subyugarlas a los principios funcionales para esas infraestructuras que el ingeniero Amalio Hidalgo proclamaba a los cuatro vientos, de los que sintomáticamente se extraía una crítica a los arquitectos municipales:

Muchos son los proyectos redactados, en la mayor parte de los casos, por distinguidos arquitectos y que han sido presentados por Entidades y Municipios para construir estaciones de autobuses. La mayor parte de ello, con un mérito artístico extraordinario, como no puede menos de suceder, no responden al concepto industrial de la explotación de una estación de autobús y no es extraño, puesto que en esta materia existe muy poca documentación y en Europa las estaciones de autobuses han sido en general construidas desde otros puntos de vista muy diferentes de los que se precisan en nuestro país.³⁸

Es curioso cómo Hidalgo obvia que aquello que defiende y que arroga a su manera de crear estaciones (la exigencia hacia las infraestructuras para que respondan más al concepto industrial de la explotación y no tanto al valor estético), era en realidad uno de los preceptos de mayor suceso desde finales del siglo XIX en buena parte de la arquitectura occidental. La conocida sentencia “La forma sigue a la función” atribuida al arquitecto norteamericano Louis Sullivan se había convertido en lema recurrente de las diversas oleadas de renovación de formas arquitectónicas autodenominadas modernas.³⁹

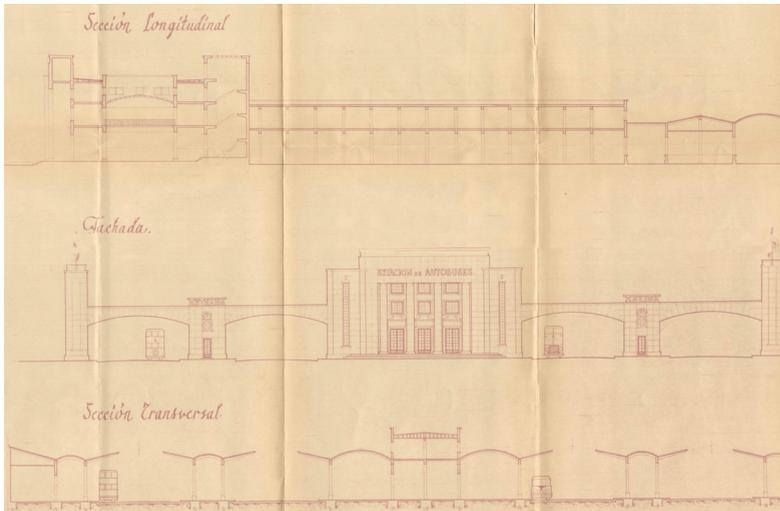
No en vano, los paralelismos entre el diseño de Goerlich para esta estación y algunas de las fachadas aportadas por Niubó en su “manual” publicado a la sazón en 1953, enfatizan la escasa originalidad artística de la solución para ese bloque central,⁴⁰ donde, si nos ceñimos precisamente a los criterios taxonómicos de la publicación citada, el diseño de Goerlich sería una fachada moderna en toda regla, en armonía con algunos

39 “Form follows function” en SULLIVAN, Louis H., 1896, p. 404.

40 NIUBÓ MONTE, Miguel, 1953. Sobre esta y otras fuentes de inspiración para los arquitectos valencianos de la época, véase SÁNCHEZ MUÑOZ, David, 2011, p. 217-230. Queda pendiente para nuevas y más sesudas pesquisas la particular puesta en valor de los dibujos, especialmente el de la perspectiva de la fachada principal, teniendo en cuenta la ya advertida importancia de los dibujantes en el estudio/despacho de Goerlich. Al respecto, un buen punto de partida en SÁNCHEZ MUÑOZ, David, 2014, p. 78 (nota 4).

Figura 6. Proyecto de estación de autobuses sobre solares de la antigua Casa de Misericordia en la calle de Guillem de Castro, 1953, Javier Goerlich. Sección longitudinal, fachada y sección transversal. ©Archivo Histórico del Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia.

41 DIRECCIÓN GENERAL DE ARQUITECTURA, 1953.



de los valores que por entonces eran defendidos en las conclusiones del Manifiesto de la Alhambra.⁴¹

El arquitecto municipal había sido agudamente sensible a la transformación de los valores plásticos a

lo largo de su dilatada trayectoria, aunque no sólo hubo de estar atento a su capacidad creadora. En infinidad de encargos tuvo que responder a cuestiones igual de relevantes: desde exigencias de los promotores a la priorización de la funcionalidad sobre la creatividad. Así pues, la desnudez de esta infraestructura puede obedecer a estímulos diversos.

En síntesis, la fachada del proyecto de estación municipal de autobuses parece deslizarse por un sincretismo formal en lo que a diseño refiere. Por una parte, hay ciertas reminiscencias historicistas en el proyecto que evocan la arquitectura producida en torno a la Exposición Regional Valenciana (1909-1910), sin desdeñar un vinculado y posible toque localista en la posible referencia a los puentes, si bien la diversidad material aludida vela esas lecturas. Por otra parte, aunque muy atenuado, el proyecto desvela el peso del modernismo que Goerlich había desarrollado en algunos de sus mejores trabajos con impronta racionalista, aunque con alusiones a una arquitectura totalitarista todavía vigente en España. Tal vez la de 1953 sea la menos moderna de las estaciones que proyectó. Quizá por el abandono por parte del arquitecto de las formas más arriesgadas que había desarrollado años atrás. Quizá en aras de solucionar “el concepto industrial de la explotación”. Lo cierto es que algunas de las líneas vanguardistas de preguerra de las que hizo gala en el Anteproyecto de estación de autobuses en la avenida Navarro Reverter (1939) se difuminan en esta iniciativa nunca ejecutada que las presentes páginas han sacado a la luz.

Epílogo

La evolución tecnológica de la sociedad está repleta de vacíos historiográficos; mientras los logros llegan incluso a escribir renglones de oro, los fracasos tienden a desaparecer. En esa lista de desengaños se adscriben varios proyectos de estación de autobuses para Valencia.

Sólo uno, en estas líneas desmenuzado, permanecía en el olvido.

El Proyecto de estación de autobuses sobre solares de la antigua Casa de Misericordia en la calle de Guillem de Castro firmado por Javier Goerlich en 1953 fue el último “proyecto soñado” antes de la materialización efectiva de dos las estaciones municipales elaboradas por el mencionado grupo de ingenieros.

Es difícil explicar cómo un trabajo del arquitecto posiblemente más prolífico en la ciudad de Valencia del siglo XX (y quizá el más y mejor tratado por la historiografía) se ha mantenido en un archivo sin análisis alguno durante siete décadas. El motivo puede ser, además de la ingente producción gráfica del estudio de Goerlich, la compleja integración de este objeto de estudio en las cada vez más especializadas disciplinas académicas: historia del arte, historia, arquitectura, ingeniería... Al respecto, las infraestructuras se hallan en los límites de buena parte de esos y otros campos de investigación, pero sin llegar a copar uno de ellos de forma palmaria. El presente artículo ha tratado de transformar ese contratiempo en virtud: el proyecto de Goerlich ha sido analizado a través de la superposición de las miradas que proporcionan las múltiples materias académicas que convergen en su análisis. Es cierto que la ausencia de memoria escrita -la descripción específica del proyecto-, cercena lecturas más concretas sobre materiales o interiorismos, si bien la entidad del repertorio de imágenes recompone los rasgos principales de una estación creada para un lugar inédito del entramado urbano. Además, los dos diseños conservados de la fachada permiten vislumbrar su concepción formal que, sin ser especialmente atractiva, forma parte de la historia del diseño de la ciudad y de sus infraestructuras.

Bibliografía

AUTOR, 2023.

BENITO GOERLICH, Daniel; SÁNCHEZ MUÑOZ, David. “Javier Goerlich Lleó (1866-1972), arquitecto entre arquitectos”. En: ARCINIEGA GARCÍA, L. (coord.) Tres arquitectos, una ciudad y un tiempo. Ribes, Mora y Goerlich en la València de principios del siglo XX. València: Conselleria de Política Territorial, Obres Públiques i Mobilitat, Càtedra Demetrio Ribes (UVEG), 2022, p. 227-254.

BENITO GOERLICH, Daniel; SÁNCHEZ MUÑOZ, David; LLOPIS ALONSO, Amando. Javier Goerlich Lleó. Arquitecto valenciano (1886-1914-1972). Valencia: Ajuntament de València, Delegación de Cultura. Servicio de Publicaciones, 2014.

CEBRIÁN FERREROS, Carlos Francisco. “Misericordia recuperada. Historia y arte de la antigua Casa de la Misericordia”. Ars Longa, 2007, nº 16, p. 93-103.

DIRECCIÓN GENERAL DE ARQUITECTURA. Manifiesto de la Alhambra. Madrid: Ministerio de la Gobernación, 1953.

ECHENIQUE, Francisco; CALVO, Luis. “Concurso de edificios para delegación de Hacienda en Valencia”. Revista Nacional de Arquitectura, 1953, nº 142, p. 1-9.

HIDALGO FERNÁNDEZ-CANO, Amalio. “Estaciones centrales de autobuses”. En: INSTITUTO DE INGENIEROS CIVILES DE ESPAÑA (coord.) II Congreso Nacional de Ingeniería, 1951, vol. 7 (Construcción), p. 591-603.

INSTITUT CARTOGRÀFIC VALENCIÀ. “Vuelo americano serie B (1956-1957)”. En: https://geofototeca.gva.es/visor_fototeca/?vuelo=0201_1956AMSB0320 (consulta 2/1/2023).

LLOPIS ALONSO, Amando / VTiMarqtes. “Grupo Residencial Federico Mayo”. En: LLOPIS ALONSO, Amando / VTiMarqtes; TABERNER PASTOR, Francisco (dir.) Guía de arquitectura de València. Valencia: Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, 2023a, p. 294.

LLOPIS ALONSO, Amando / VTiMarqtes. “Puentes históricos”. En: LLOPIS ALONSO, Amando / VTiMarqtes; TABERNER PASTOR, Francisco (dir.) Guía de arquitectura de València. Valencia: Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, 2023b, p. 42.

LLOPIS ALONSO, Amando / VTiMarqtes; SÁNCHEZ MUÑOZ, David (eds.) Javier Goerlich Lleó. Arquitectura y Urbanismo en Valencia (1914-1962). València: Ajuntament de València, 2018.

LLOPIS ALONSO, Amando / VTiMarqtes; MUÑOZ SÁNCHEZ, David. “Avance de un inventario de los proyectos redactados por

Javier Goerlich Lleó entre 1914 y 1962". En: LLOPIS ALONSO, Amando / VTiMarqtes; SÁNCHEZ MUÑOZ, David (eds.) Javier Goerlich Lleó: arquitecto valenciano. València: Ajuntament de València, 2014, p. 107-141.

MARTÍNEZ-MEDINA, Andrés. La arquitectura de la ciudad de Alicante: 1923-1943. La aventura de la modernidad. Alicante: CTAA y Gil Albert, 1998.

MESTRE BADOSA, Luis Ramón. El arte y el paisaje urbano a través de las fuentes oficiales. Los primeros años de la posguerra en Valencia (1939-1950), tesis doctoral. València: Servei de Publicacions de la Universitat de València, 2015.

NIUBÓ MONTE, Miguel. Fachadas de edificios modernos. Barcelona: Juan Bruguera, 1953.

OLALLA, Vicente. "Estaciones de autobuses". Informes de la Construcción, 1977, vol. 29, nº 289, p. 3-49.

SÁNCHEZ MUÑOZ, David. "Conociendo a Goerlich". En: LLOPIS ALONSO, Amando / VTiMarqtes; SÁNCHEZ MUÑOZ, David (eds.) Javier Goerlich Lleó: arquitecto valenciano. València: Ajuntament de València, 2014, p. 78-106.

SÁNCHEZ MUÑOZ, David. Arquitectura y espacio urbano en Valencia (1939-1957). València: Ajuntament de València, 2013a.

SÁNCHEZ MUÑOZ, David. "La avenida del Oeste de Valencia. Historia de un proyecto inacabado". Ars Longa, 2013b, nº 22, p. 229-244.

SÁNCHEZ MUÑOZ, David. "Arquitectura en la ciudad de Valencia desde el final de la Guerra Civil hasta los primeros años 50. Una visión general, algunos textos relevantes y los viajes de estudios". Ars Longa, 2011, nº 20, p. 217-230.

SELVA ROYO, Juan Ramón. "Antecedentes y formación del Plan General de Valencia de 1966". Cuadernos de Investigación Urbanística, 2014. En: <https://doi.org/10.20868/ciur.2014.97.3089> (consulta 20/XI/2023).

SERRA DESFILIS, Amadeo. Eclecticismo tardío y Art Déco en la ciudad de Valencia (1926-1936). Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1996.

SULLIVAN, Louis H. "The Tall Office Building Artistically Considered". Lippincott's Magazine, 1896, March, p. 403-409.

VALDENEBRO GARCÍA, José Vicente; RAMÍREZ CHASCO, Francisco de Asís. "Nueva estación de autobuses de Pamplona: resultado de la integración de infraestructuras en el paisaje y el patrimonio histórico". En: COLEGIO INGENIEROS DE CAMINOS, CANALES Y PUERTOS (dir.) I Congreso de Urbanismo y Ordenación del Territorio "Ciudad y Territorio". Bilbao: Colegio Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 2008 p. 1-17.

YEPES, Víctor. Puentes históricos sobre el viejo cauce del Turia. Un análisis histórico, estético y constructivo a las obras de fábrica. València: Universitat Politècnica de València, 2010.

Rol del diseño en la responsabilidad ampliada al productor.

La ecomodulación de la industria española.

The role of design in extended producer responsibility.

Ecomodulation of Spanish industry

**Irene Brotóns
Brotóns**

irenebrotons@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6693-8251>

Escola d'Art i Superior de Disseny d'Alacant

**Julia Galán
Serrano**

galan@uji.es

<https://orcid.org/0000-0002-6075-0802>

Universitat Jaume I

**Francisco Felip
Miralles**

ffelip@uji.es

<https://orcid.org/0000-0002-7225-2536>

Universitat Jaume I

DOI: <https://doi.org/10.7203/axiu.3.28531>

Fecha de Recepción:
5-IV-2024

Fecha de Aceptación:
19-VI-2024

Abstract

El incremento de los residuos textiles y de calzado producido por la moda rápida representa un desafío ambiental sin precedentes. Este artículo explora la Responsabilidad Ampliada del Productor (RAP) como una solución clave, enmarcada en los planes de acción de Economía Circular (EC) del Pacto Verde europeo.

Se analiza el papel del diseño en la RAP mediante la revisión de literatura, estudios de caso de sistemas pioneros como el SCRAP francés, y el estado evolutivo de la EC en España a través de entrevistas a las partes interesadas. Los principales hallazgos de la investigación dibujan el modo de implantación de la ecomodulación, el ecodiseño colectivo y las infraestructuras para la EC del sector en España. El trabajo concluye con una propuesta de sistema de incentivos a los productores por ecodiseño del producto y nuevas líneas de investigación en la ecomodulación del textil y el calzado a implementar durante los próximos años.

The increase in textile and footwear waste produced by fast fashion represents an unprecedented environmental challenge. This article explores Extended Producer Responsibility (EPR) as a key solution, framed within the Circular Economy (CE) action plans of the European Green Deal.

The role of design in EPR has been analyzed through literature review, case studies of pioneering systems such as the French eco organization, and the evolution of CE in Spain through interviews to stakeholders. The main findings of the research outline the implementation of ecomodulation, collective eco-design and actual development of infrastructures for CE in the Spanish sector. This paper concludes with a proposal for a system of incentives for product eco-design to producers and new lines of research in the ecomodulation of textiles and footwear to be implemented in the coming years.

Palabras clave: Ecodiseño, Ecomodulation, Responsabilidad Ampliada al Productor, Calzado, Textil

Key words: Ecodesign, Ecomodulation, Extended Producer Responsibility, Footwear, Textile

1. Introducción

La generación de los residuos textiles y de calzado ha experimentado un incremento sin precedentes debido al cambio de paradigma en la industria de la moda. Las investigaciones demuestran que 2/3 de las prendas dejan de usarse por razones distintas al desgaste y que se tiran con gran parte de su potencial de uso sin utilizar (KLEPP, Ingun G. et al., 2024). La obsolescencia programada del textil y el calzado se ha convertido así, en uno de los principales paradigmas a resolver por la disciplina del diseño europeo.

Para combatir este problema, el Parlamento y la

Comisión Europea desarrollan los planes de acción de economía circular en el marco del Pacto Verde europeo, aprueban durante el 2023 la estrategia europea sobre textiles sostenibles y articulan la RAP, Responsabilidad Ampliada al Productor por los residuos a todos los productores que pongan textil y calzado en el mercado europeo, obligando a la recogida separada de este tipo de residuos a partir del 1 de enero de 2025. (COMISION EUROPEA, 2024)

El principio de RAP es un instrumento de política medioambiental que lleva intrínseco el objetivo de incentivar a los productores por ecodiseñar el producto (MICHEAUX, Helen, 2018). Animar a los productores a diseñar teniendo en cuenta el medio ambiente es una de las cuestiones clave en la transición hacia una economía circular (ELLEN MACARTHUR FOUNDATION, 2015; BAKKER, Conny et al.; 2014).

2. Metodología

El artículo presenta un análisis del papel del diseño de producto en los sistemas de Responsabilidad Ampliada al Productor (RAP) de residuos del textil y el calzado a través del estudio de referentes europeos implementados con anterioridad al 2024, y de entrevistas a las partes interesadas, que reconstruyen el estado evolutivo de la implantación de los planes de acción de economía circular europeos en el mercado español.

El trabajo se compone de cinco etapas que han ayudado a arrojar luz sobre los sistemas de incentivos a los productores de textil y calzado europeos por estrategias de ecodiseño, intrínsecos en los sistemas de modulación de tasas o ecomodulación, y que se encuentra en estado inicial de implantación en los Sistemas Colectivos de Responsabilidad Ampliada al Productor (SCRAP).

En una primera etapa se revisa la problemática de los

residuos textiles y del calzado y las diferentes estrategias de economía circular desarrolladas por la comisión para este grupo de productos, que entrarán en vigor durante el año 2024 y 2025.

La segunda etapa realiza una revisión profunda de la literatura sobre la RAP, la creación y razón de ser de los sistemas colectivos o ecororganizaciones que dan respuesta a esta responsabilidad, SCRAP, para así introducir la ecomodulación y su importancia como motor de ecodiseño. En esta fase se dibuja el estado de implantación de la RAP en los diferentes estados miembros de la UE y concretamente en España.

En una tercera etapa, el artículo presenta un estudio de caso, el sistema de ecomodulación del calzado del SCRAP francés Refashion/eco TLC, por ser el pionero europeo en la implantación del sistema RAP en este sector. El estudio calcula a través de un ejemplo las tasas a pagar y las bonificaciones económicas por acciones de ecodiseño que puede obtener un productor de calzado en el mercado francés con las tarifas del 2024.

La cuarta etapa presenta las discusiones y los principales hallazgos de la investigación, complementado con unas entrevistas a las partes interesadas a lo largo del primer trimestre del año 2024.

En la quinta etapa el artículo presenta las conclusiones y propone nuevas líneas de investigación.

3. Desarrollo de la Investigación

3.1. Etapa 1

3.1.1. Problema de los residuos de calzado y el textil

En el contexto europeo, el textil y el calzado representan 5,2 millones de toneladas de residuos, 12 kg por persona al año, y sólo el 22% de los residuos textiles se recogen por separado para su reutilización o reciclaje (RETEMA, 2023).

Concretamente España produce más de 200.000 toneladas al año de residuos de calzado y el 95% van al

vertedero. Estimando el consumo anual de calzado en 200 millones de pares al año, con una rotación de vida media de 3 años, el calzado supone un residuo anual de 70 millones de pares de zapatos, aproximadamente a 48 millones de toneladas (RETEMA, 2023).

La recogida selectiva de residuos textiles y calzado entrará en vigor en 2025 en la UE y en España, según la Directiva Marco de residuos y la Ley 7/2022 de residuos y suelos contaminados para una economía circular. Todavía en el año 2024, el calzado usado acaba en vertederos desaprovechando sus posibilidades de reutilización y reciclado de este producto en España.

3.1.2. Repercusión de las Normativas Europeas de Ecodiseño y los Residuos

Por un lado, y recogidos en el Plan de Acción de EC, se desarrollan el Reglamento de Ecodiseño de Productos Sostenibles EPRS y la estrategia europea sobre textiles sostenibles.

Los textiles, el calzado y los muebles han sido categorizados durante el año 2023 como “productos prioritarios” y forman parte del primer plan de trabajo del reglamento EPRS tras su entrada en vigor, estimada durante el año 2024. (COMISION EUROPEA, 2023)

En segundo lugar, en España se aprueba la Ley 7/2022, de 8 de abril, de residuos y suelos contaminados para una economía circular que articula la RAP para los residuos textiles y del calzado y establece en su artículo 25.2 la recogida separada para este tipo de residuos a partir del 2025.

Según el principio europeo RAP, todas las empresas que fabriquen, comercialicen o distribuyan productos textiles y de calzado en el mercado europeo están obligadas a organizar la recogida y la transformación de los residuos que generan sus productos cuando llegan al final de su vida útil (Eol). Esta responsabilidad pueden

asumirla de manera individual o a través de un Sistema Colectivo de Responsabilidad Ampliada del Productor (SCRAP). Los SCRAP son organizaciones ecológicas sin ánimo de lucro acreditadas por el gobierno de cada estado para su sector concreto.

Como afirma la doctora Helen Micheaux, investigadora y profesora de ciencias de la gestión en el Instituto de ciencias e industrias de la vida y el medio ambiente AgroParisTech, en la mayoría de los sistemas RAP europeos los productores deben elegir entre crear un sector de gestión individual o unirse a una organización colectiva. “Por razones obvias de economía de escala, la mayoría de los productores han optado por la gestión colectiva” (MICHEAUX, Helen, 2018).

3.2. Etapa 2. Revisión de la literatura

3.2.1. ¿Qué es la RAP?

La EC trasciende la mera gestión de residuos posconsumo, su verdadero objetivo es evitar el residuo desde su diseño. Este enfoque propone la integración de la circularidad desde la fase de diseño, ya que cuando el producto se convierte en residuo, ya es demasiado tarde para modificar su composición y morfología, y solamente puede ser gestionado de la mejor forma posible. (BRAUNGART, Michael; MCDONOUGH, William, 2005).

Tal y como está considerando la comisión europea, la responsabilidad de la circularidad recae sobre los productores, pues son ellos quienes inicialmente ponen en el mercado los productos. “Aquello que no esté diseñado para poder reciclarse seguirá llenando vertederos. La responsabilidad de hacer productos más circulares es de los productores y ésta no se puede transferir a los recicladores” (MARTÍNEZ, Verónica; FERRER, Victoria, 2024).

La RAP se introdujo originalmente con la idea de

responsabilizar a los productores del final de la vida útil de los productos que comercializan, forzándolos a tener en cuenta el impacto ambiental desde la fase de diseño (LIFSET, 1993; LINDHQVIST, 2000; OCDE, 2001; TOJO, 2004; MICHEAUX, Hellen, 2018). El principio de la RAP, fue propuesto por el investigador Thomas Lindhqvist en un informe oficial para el Ministerio de Medio Ambiente de Suecia en 1990. La definición original de Extended Producer Responsibility, EPR de Lindhqvist de 1992 afirmaba que:

La RAP es una estrategia de protección ambiental para lograr reducir el impacto total de un producto, haciendo responsable al fabricante de todo el ciclo de vida del producto y especialmente de la devolución, el reciclaje y la eliminación final del producto. La responsabilidad ampliada del productor se implementa a través de instrumentos administrativos, financieros e informativos. La composición de estos instrumentos determina la forma exacta de la responsabilidad ampliada del productor (KLEPP, Ingun G., 2022).

El principio de RAP está oficialmente reconocido como un instrumento de política medioambiental con dos objetivos clave: El primero es liberar financieramente a las comunidades de la responsabilidad de la gestión de los residuos. El segundo objetivo (de especial interés en el presente trabajo), es incentivar a los productores a tener en cuenta los aspectos ambientales a la hora de diseñar el producto. (MICHEAUX, Helen, 2018).

3.2.2. Estado de implantación de la RAP para textil y calzado en UE.

Creación de los SCRAP europeos

Para estimar el grado de implantación de la RAP para textil y calzado de la UE, se ha mapeado la situación europea durante el mes de febrero de 2024.

Como precursor de la RAP en la UE se encuentra Francia en el año 2020 a través de la Ley n.º 2020-105, para los productos textiles de confección, calzado o ropa de hogar. Más tarde fue Grecia, a través de Ley 4819/2021, que establecía los programas de RAP de productos textiles. Seguidos fueron los Países Bajos incorporando las normas RAP para productos textiles con el Decreto de 14 de abril de 2023, al igual que Hungría, con el Decreto del Gobierno 80/2023. Suecia cuenta con una propuesta de reglamento desde 2020 (SO 2020:72) y Dinamarca con la propuesta 2022/2 BSF 63.

Considerando este escenario, desde el 2020 prolifera la creación de eco-organizaciones SCRAP en estos países que dan respuesta financiera y organizativa a esta nueva responsabilidad.

En primer lugar, se creó Refashion/Eco TLC, SCRAP francés de la industria Textil, Ropa de Hogar y Calzado en Francia con más tiempo de recorrido. Eco TLC es la única organización acreditada por las autoridades francesas para cubrir la obligación legal de gestionar este tipo de residuos de forma sostenible en el marco del sistema de la RAP.

Durante el año 2022 se crea en Italia RETEX.GREEN, el consorcio sin ánimo de lucro de productores de la moda italiana, SMI y la Fundación Textil Italiana para la gestión de residuos la de la moda, hilos y textil del hogar, calzado y artículos de cuero.

Sucesivamente durante el año 2023, se fundan en España dos SCRAP. El primero creado en enero de 2023, fue la Asociación para la Gestión del residuo Textil, una fundación en igualdad de condiciones en las que se encuentran la multinacionales Decathlon España, H&M, IKEA, Inditex, Mango, Primark, Kiabi y Tendam. Este SCRAP, con nombre comercial RE-VISTE, tiene como objetivo dar respuesta a la RAP de forma conjunta,

creando un amplio sistema de gestión y recuperación de residuos textiles españoles.

Unos meses más tarde se crea en la Comunidad Valenciana y con sede en Elche, la Asociación para la Gestión de Residuos del Calzado llamada GERESCAL. Este SCRAP del calzado es una sociedad sin ánimo de lucro compuesto por Pikolinos, Pabloski, Mascaró, Callaghan, Unisa, Wonders, Mustang y Pons Quintana, que tiene el objetivo el reciclaje de los casi 200 millones de pares de zapatos que se consumen anualmente en el país, evitando que vayan al vertedero.

Cabe destacar la creación del nuevo SCRAP textil europeo REHUBS, creado por Euratex, confederación europea de la industria textil en octubre de 2023, creado con el objetivo de ser un colectivo sinérgico apoyado en centros de reciclaje en Europa, y escalar industrialmente los procesos de recolección, clasificación, procesamiento y reciclaje de los residuos textiles, complementos y calzado.

Si bien es cierto que todas las ecoorganizaciones se han creado para tratar de forma conjunta los residuos del textil y el calzado, “el único SCRAP especializado en residuos del calzado exclusivamente a nivel mundial es GERESCAL” (REOLID, Rafael, 2024).

3.2.3. Ecomodulación. Sistema de bonificación/ penalización a través del ecodiseño

Resumiendo los puntos anteriores, la RAP responsabiliza a los productores de gestionar el final de su vida útil de los productos que ponen en el mercado europeo, de forma individual o colectiva, a través de un SCRAP. La ecoorganización o SCRAP actúa como representante de todos sus adheridos ante la administración con el fin de que todos ellos cumplan la Ley y fija una tasa financiera, que todos los adheridos deben abonar, en función de la cantidad de producto que se pone en el mercado.

En la literatura sobre la RAP, originalmente la tasa o canon medioambiental, se establecía por el peso que se ponía en el mercado, pero este mecanismo de asignación proporcional basado en el peso tenía limitaciones. Para solucionar esa limitación, se establecieron mecanismos de asignación de costes individualizados. Un ejemplo de mecanismo de coste individualizado es el modelo que diferencia las tasas que deben pagar los productores en función de sus acciones de ecodiseño. Este modelo de diferenciación de tasas dependiendo del diseño del producto se llama Ecomodulación (ATASU, Atalay, 2019. MICHEAUX, Helen; AGGERI, Franck. 2021, p.16. MICHEAUX, Helen, 2023).

En los SCRAP, la tasa a pagar por los adheridos se utiliza para financiar las obligaciones de gestión de residuos relacionadas con sus productos. Con las contribuciones recibidas, se subcontratan iniciativas privadas que se encargan de la prevención, logística inversa, almacenamiento, clasificación, reciclaje y revalorización del producto fuera de uso, evitando que el producto vaya directamente al vertedero.

El diseño de las contribuciones financieras de los productores para el cumplimiento de las obligaciones RAP de forma colectiva es clave para incidir en ecodiseño (OECD, 2021). Sin embargo, la mayoría de los SCRAP han diseñado estas contribuciones simplemente para cubrir costes incurridos por el SCRAP. Como explican Verónica Martínez de ENT y Victoria Ferrer del Gremi de Recuperación de Cataluña: “hasta el día de hoy, Ecoembes (SCRAP de envases en España) solo ha tenido en cuenta el peso y el material principal usado en los envases para la definición de las tarifas del punto verde. Así, por ejemplo, el envase de cartón de bebidas tipo brik, teniendo una reciclabilidad baja (EUROPEAN COMMISSION, 2022; FERN et al., 2023; MARTÍNEZ, Verónica; FERRER, Victoria; 2023) ha pagado una tarifa por kilogramo de material menor que otros envases con

mejor reciclabilidad, por ejemplo el PET, durante varios años en España” (MARTÍNEZ, Verónica; FERRER, Victoria; 2023).

3.2.4. Ecomodulación como motor para el ecodiseño

Desde su aparición, los sistemas de RAP han sido criticados por ofrecer pocos incentivos a los productores para el ecodiseño. (MICHEAUX, Helen; AGGERI, Franck, 2021). p.1. Por ello, se introdujo la ecomodulación de tasas, el sistema de incentivos al productor por acciones de diseño ecológico del producto.

En el caso francés, pioneros en Europa en la implementación de la ecomodulación del RAP, fue la Ley n.º 2020-105 la que estableció en su artículo 64. un sistema de bonificaciones y sanciones, conocido como Bonus-Malus. Según este sistema, las ecocontribuciones por la RAP abonadas por los adheridos pueden verse reducidas o aumentar, dependiendo de si cumplen con los criterios ecológicos establecidos.

Los productos puestos en el mercado, pueden obtener un Bonus, traducido en una reducción de la tasa por cumplir con objetivos de ecodiseño. o ser objeto de un Malus, aumentando su canon.

Como explican los investigadores Helen Micheaux y Franck Aggeri, los criterios de Malus se centran en las prácticas que ya no están justificadas en la actualidad. Los Malus son una penalización cuyo objetivo es fomentar la difusión de buenas prácticas alcanzables por los productores. (MICHEAUX, Helen; AGGERI, Franck, 2021). p.24. Por otro lado, los criterios para las bonificaciones apuntan a buenas prácticas ecológicas y ambiciosas. Así, las bonificaciones recompensan a los productores pioneros.

Esto plantea la cuestión de cómo se definen los criterios y cómo se fijan los porcentajes de bonificación y penalización. Los criterios no pueden

ser demasiado numerosos desde el principio ni el porcentaje demasiado elevado para no correr el riesgo de que la medida sea rechazada en cuanto entre en vigor. Estos criterios y los porcentajes se han introducido gradualmente en el sector francés de los residuos mediante una política de adaptación (MICHEAUX, Helen; AGGERI, Franck, 2021). p.26.

Cada SCRAP es responsable de establecer unos criterios o escala de ecomodulación para su sector y además, según el artículo 13 de la ley AGECE, la asignación de una bonificación o penalización a un producto debe ser pública y comunicada al consumidor.

El enfoque español de la ecomodulación también se ha implementado con el sistema de Bonus-Malus a través de la trasposición de Ley 7/2022, que establece que todos los SCRAP tienen la obligación de ecomodular las contribuciones de los productores. Con esta ley, todos los SCRAP tienen que ecomodular las contribuciones de los productores, teniendo en cuenta que los niveles de modulación deben ser lo suficientemente altos como para suponer un incentivo y tener un efecto significativo en las decisiones de ecodiseño de producto (MARTÍNEZ, Verónica; FERRER, Victoria; 2023).

3.3. Estudio de caso. Ecomodulación del calzado en el SCRAP francés

A continuación, se presenta un análisis del sistema de modulación de tasas realizadas por Refashion/Eco TLC (Refashion), el único SCRAP de la Industria Textil, Ropa de Hogar y Calzado en Francia acreditado por las autoridades francesas para cubrir la obligación legal de gestionar la RAP de este tipo de residuos. Refashion es pionero europeo en la implantación del sistema RAP en este sector y el que más tiempo lleva definiendo la organización y sus propias políticas, lo que la ha convertido principal referente para este estudio de caso.

Este SCRAP gestiona la prevención de residuos y el final de vida útil de los productos (EoL) en nombre de aproximadamente 6.000 empresas que comercializan textil y calzado en el mercado francés y representa más del 95% de la industria francesa. Su función hasta la fecha es abordar la gestión de residuos y la preservación de recursos fomentando la recogida, el reciclaje y la recuperación de textiles usados, facilitando la colaboración de las partes interesadas de la industria al unir a diseñadores, productores, distribuidores, autoridades locales, etc. en torno al propósito común de una transición a la economía circular.

Para mejor entendimiento del estudio de caso, se entiende por productor, cualquier fabricante, comercializador, importador o distribuidor que pone un producto en el mercado del sector que se está analizando.

Las principales preguntas de investigación que la etapa 3 pretende resolver giran en torno a cómo está ecomodulando Refashion el calzado. A través del estudio de caso se tratan de resolver las siguientes preguntas:

1. ¿Cuánto debe pagar un productor por poner un zapato en el mercado francés?
2. ¿Qué considera el sistema colectivo que son acciones de diseño ecológico bonificable?
3. ¿Cuánto puede beneficiarse el productor por optar por un diseño ecológico?

3.3.1. ¿Cuánto debe pagar un productor por poner un zapato en el mercado francés?

Para empezar como productor francés existen dos opciones: (1) optar por una declaración simplificada y únicamente declarar cantidades colocadas en el mercado por categoría de producto: ropa, artículos de hogar, calzado o (2), optar por una declaración detallada con una tarifa ecomodulada, optando a bonificaciones por ecodiseño.

1. Con la opción de tarifa simplificada, sólo se debe declarar la cantidad de producto que se pone en el mercado con volúmenes inferiores a 5.000 artículos al año. Con esta opción no se ecomodula, no se aporta ninguna información sobre el producto, obstaculizando la trazabilidad. Es por ello que las tarifas por artículo están incrementadas. Este aumento de tarifa se realiza para cubrir la falta de declaración de productos elegibles para la ecomodulación y la ausencia de trazabilidad. (REFASHION, 2024)

Ad exemplum, un productor que opta por una tarifa simplificada, y que pone en el mercado francés una cantidad de 1.000 zapatos en 2024, de tipología zapatillas

CATEGORY	Simplified declaration tarification en €/item
 Clothing	0,4791 €
 Household linen	0,5391 €
 Footwear	0,5301 €

Figura 1. Escala de Declaración Simplificada 2024. Declaración simplificada de producto puesto en el mercado francés. Fuente: Refashion Budget 2024

deportivas tipo “trainers” de tallaje de caballero, (tallas mayores o iguales de 37, tendrá una tasa asignada a cada zapato de 0,5301 €.

2. Si el productor opta por una declaración detallada, obligatorio para la ecomodulación y/o con volúmenes declarados de más de 5000 artículos al año, las tarifas se encuentran detalladas más profundamente por tipología de producto y son menores, optando además a bonificaciones por diseño ecológico. (REFASHION, 2024)

Figura 2. Escala de Declaración Detallada 2024. Declaración detallada de producto puesto en el mercado francés. Fuente: Refashion Budget 2024

3 - Footwear

Product lines	Section	Reference Code Refashion	2024 Standard scale
 Flat footwear	Children (sizes 27 to 36)	C-01-E-EMO	0,0517 €
 Flat footwear	Women (sizes ≥ 37)	C-01-F-EMO	0,0897 €
 Flat footwear	Men (sizes ≥ 37)	C-01-H-EMO	0,1297 €
 Footwear such as "booties"	Children (sizes 27 to 36)	C-02-E-EMO	0,0887 €
 Footwear such as "booties"	Women (sizes ≥ 37)	C-02-F-EMO	0,1217 €
 Footwear such as "booties"	Men (sizes ≥ 37)	C-02-H-EMO	0,1477 €
 Footwear such as "boots"	Children (sizes 27 to 36)	C-03-E-EMO	0,0977 €
 Footwear such as "boots"	Women (sizes ≥ 37)	C-03-F-EMO	0,1577 €
 Footwear such as "boots"	Men (sizes ≥ 37)	C-03-H-EMO	0,1767 €
 Footwear such as "trainers"	Children (sizes 27 to 36)	C-04-E-EMO	0,0727 €
 Footwear such as "trainers"	Women (sizes ≥ 37)	C-04-F-EMO	0,0937 €
 Footwear such as "trainers"	Men (sizes ≥ 37)	C-04-H-EMO	0,1027 €
 Baby footwear (0-3 years)	Baby (sizes 19 to 26)	C-06-B-EMO	0,0377 €
 Summer footwear	Children (sizes 27 to 36)	C-07-E-EMO	0,0517 €
 Summer footwear	Women (sizes ≥ 37)	C-07-F-EMO	0,0737 €
 Summer footwear	Men (sizes ≥ 37)	C-07-H-EMO	0,0727 €
 Indoor footwear	Men-Women-Children	C-08-N-EMO	0,0457 €

En el mismo ejemplo, el productor optando por la tarifa detallada y que pone en el mercado francés una cantidad de 1.000 zapatos en 2024, de una tipología zapatillas deportivas tipo “trainers” de tallaje de caballero, (tallas mayores o iguales de 37), tendrá una tasa asignada a cada zapato será de 0,1027€.

La contribución ecológica para el año 2024 del ejemplo será:

Volúmenes estimados de producto puestos en el mercado 2024* x escala 2024 (simplificada** o detallada) + Gastos administrativos: 30€ + Tasa ADEME: 2.784€ (decreto francés)

De esta forma, el mismo productor que ha puesto 1.000 zapatos en el mercado en 2024, y que ha optado por una tarifa simplificada pagará 3.344,1€, frente a 2.916,7 €, en el caso de la tarifa detallada que además opta a bonificaciones por diseño ecológico.

3.3.2. ¿Qué considera el sistema colectivo que son acciones de diseño ecológico bonificable?

En este apartado se analiza el sistema de incentivos con las tarifas del 2024, implementado por Refashion. La ecomodulación ofrece tres áreas de incentivos por diseño ecológico del producto, cada una de las cuales da derecho a bonificaciones desde el 1 de enero de 2023:

1. Durabilidad física, la resistencia de un producto al uso a lo largo del tiempo.
2. Obtención de certificaciones ecológicas a partir de una lista de etiquetas medioambientales.
3. Incorporación de materias primas recicladas basada en la trazabilidad y la proximidad.

Criterios para la concesión del bono de durabilidad

La bonificación que premia la durabilidad física del producto se basa en ensayos de laboratorio. Los umbrales referentes a la durabilidad que deben alcanzarse o los límites que no deben superarse, vienen reflejados en la guía de ecomodulación del SCRAP.

En el ejemplo del estudio de caso, el productor pone en el mercado 1.000 zapatos de deporte de diseño tipo “sneaker”, si certificara su durabilidad física a través de los ensayos marcados en el pliego y en la guía de ecomodulación, se beneficiaría de: Bonus durabilidad= $1,5 * 1,0 * 1.000 = 1.500$ euros de bonificación.

Criterios de concesión de la bonificación por certificaciones medioambientales

Un productor puede optar a este bonus si la referencia del producto puesto en el mercado obtiene una de estas 8 certificaciones: Ecocert® ERTS, Oeko-tex® Made in Green, Bluesign®, Textil Fairtrade®, Etiqueta Ecológica Europea, Demeter®, GOTS y Bioré®. Estas certificaciones se refieren a nuevos estándares dedicado a los productos textiles ecológicos a base de fibras naturales, fibras de materiales renovables y/o reciclados.

Una referencia de producto sólo podrá optar a un bono incluso si ha obtenido varias etiquetas de la lista. Si el mismo productor del ejemplo certificara su producto se beneficiaría de:

Bonus certificación = $0,3 * 1.000 = 300$ euros de bonificación.

Criterios de concesión de la bonificación por incorporación de materiales reciclados

Para que un producto obtenga este bono, debe contener un % de material reciclado que cumpla con los siguientes criterios:

a. La materia prima reciclada debe proceder de la recogida de residuos posconsumo apoyada por Refashion, o cualquier otra organización ecológica aprobada por las autoridades francesas. No se consideran bonificables los productos que contengan materiales provenientes de residuos de producción ni productos no vendidos.

b. Deberá haber sido producida en condiciones de proximidad:
 - Dentro de los 1.500 km del punto de recogida.
 - Dentro de los 1.000 km del centro de clasificación o del centro geográfico de Francia si la trazabilidad desde el punto de recogida no es posible.

Figura 3. Tabla de bonos por incorporación de materiales reciclados. Fuente: Refashion Budget 2024

Incorporation of Recycled Materials Bonus	Raw materials from the recycling of post-consumer CHF textile waste collected or funded by an approved producer responsibility organisation for CHF textile management.	Recycled raw materials coming from open loop recycling of waste collected or funded by an approved producer responsibility organisation excluding food-grade plastic resin.
Bonus per tonne of recycled raw material incorporated in the product placed onto the market.	€1,000/tonne	€500/tonne

Siguiendo con el ejemplo, si el productor de los 1.000 zapatos tipo deportivos certifica la incorporación de materiales reciclados en sus productos: de 0,5 toneladas de materias primas procedentes de CHF textiles recicladas y 0,2 toneladas de materias primas procedentes de residuos alimentarios no plásticos reciclados, podría alcanzar una bonificación de 750 euros.

3.3.3. ¿Cuánto puedo beneficiarme como productor por optar por un diseño ecológico?

Diseño bonificado en la RAP

“Cuando el diseño del producto es ejemplar en las tres áreas de diseño ecológico, puede obtener a una bonificación incluso mayor a la contribución o ecotasa a pagar” (REFASHION, 2024).

Para corroborar la anterior afirmación de la campaña de comunicación de Refashion de 2024, se calcula en el ejemplo como el mismo productor que ha puesto 1.000 zapatos en el mercado francés y ha optado por la ecomodulación, obtiene una tasa a abonar de 2.916,7€. Sin embargo, puede beneficiarse de más del 87% de su tasa de RAP a través del sistema de incentivos por diseño ecológico, que puede bonificarlo con un máximo de 2.550 €, (hasta 1.500 euros de bonificación por durabilidad, 300 euros si el producto puesto en el mercado ha obtenido una de las certificaciones listadas en el pliego, y hasta 750 euros por incorporación de materiales reciclados con las condiciones de cercanía y posconsumo citadas).

Según la campaña de comunicación de Refashion de 2024, la ecoorganización cuenta con 237 millones de euros en ecomodulaciones que se pagarán desde abril del 2024 al año 2028, de acuerdo con el pliego de condiciones publicado por las autoridades francesas (REFASHION, 2023).

Para concluir, el caso de estudio se complementó con una entrevista a Cécile Martin, directora de Innovación y Reciclaje de Refashion, en la que afirmaba que el sistema de ecomodulación “actualmente no tiene penalizaciones, solo bonificaciones”. (MARTIN, Cécile, 2024)

Por lo tanto, la ecomodulación de los textiles y el calzado en el mercado francés, únicamente bonifica y todavía en el 2024, no contempla la penalización por diseño de producto medioambientalmente peligroso o nocivo, aumentando la contribución a pagar en el sistema francés de Bonus Malus articulado por la Ley 2020-105.

4. Discusión

4.1. Ecomodulación de Implantación flexible de largo recorrido.

La ecomodulación y el impacto de las RAP en el diseño ecológico de estos productos tardará cierto tiempo en mostrar resultados. Como podemos comprobar en investigaciones previas realizadas sobre la RAP en otros sectores, como el sector de productos electrónicos en Francia, la ecomodulación es una herramienta política medioambiental de implantación flexible de largo recorrido, que además se desarrolla y corrige a través de sus adheridos en una organización colectiva del propio sector.

Como afirmaba el director de GERESCAL, en la segunda entrevista realizada para documentar el presente trabajo: una implantación rápida de la ecomodulación, puede provocar un rechazo de los adheridos. De esta forma, el sistema se implantará en el SCRAP del calzado GERESCAL, de una forma sencilla, y poco a poco aumentará de complejidad. Entrevista no publicada: (REOLID, Rafael, 2024)

Esta afirmación está en línea con el trabajo publicado

por Micheaux y Aggeri, en el que se presenta la RAP como un marco regulatorio adaptable capaz de evolucionar, permitiendo a los agentes económicos que se regulen entre ellos en continua interacción con el estado. Y en esta coregulación de la RAP, es clave que los agentes puedan proponer nuevas soluciones, creando valor e innovación de forma colectiva. (MICHEAUX, Helen; AGGERI, Franck, 2021). p.53.

Los investigadores concluyeron que la implantación de la ecomodulación debe considerarse a largo plazo, puesto que su legitimidad para las partes interesadas requiere adaptabilidad. En este trabajo Micheaux y Aggeri, coinciden con el planteamiento del director de GERESCAL, de que el sistema de bonificación y penalización no puede fijarse en un nivel máximo desde el principio, sino que hay que dar tiempo a los agentes para que se adapten y acepten la medida, y una vez aceptada y legitimada, reforzarla. “La ecomodulación sólo puede tener un efecto directo significativo a largo plazo, ya que los ciclos de diseño de los comportamientos de productores y consumidores no cambian inmediatamente en respuesta a incentivos externos” (MICHEAUX, Helen; AGGERI, Franck, 2021, p.53).

En resumen, los hallazgos de este estudio respaldan el hecho de que los sistemas colectivos deben implantar el sistema de ecomodulación poco a poco, haciendo revisiones y actualizaciones, y optimizando su funcionamiento en base al comportamiento y evolución de sus adheridos.

4.2. Ecodiseño colectivo, primeros pasos

4.2.1. Formación y Diálogo

Partiendo de la base de que el diseño ecológico no debe ser individual, sino que debe formar parte de un ecosistema industrial y empresarial, la formación y el diálogo entre los miembros, debe ser el punto de partida para los SCRAP de textil y calzado, que durante los

primeros años deben crear el sistema de infraestructuras y colaboraciones necesarias para evitar que los residuos terminen en el vertedero.

El SCRAP a través de estas formaciones debe comunicar y hacer entendible como diseñar para transformar los productos en reciclables, contando con las infraestructuras e instalaciones disponibles en su red de gestores y colaboradores. De esta forma el diseño de producto que realicen los adheridos irá transformándose a través de la formación, facilitando así recuperación de materiales y previniendo los residuos.

Además, y siguiendo el referente francés, el SCRAP debe mostrar periódicamente las infraestructuras mediante visitas guiadas a sus adheridos. Estas visitas mejoran la comprensión de las necesidades de los recicladores y alinean los intereses entre los adheridos, ayudando a trazar los requisitos de diseño contemplados en la ecomodulación, en cada una de las revisiones.

4.2.2. Investigación y desarrollo de infraestructuras

La creación de las infraestructuras necesarias para una economía circular requiere de sinergias industriales y colaboraciones entre industrias de diferentes sectores sin precedentes históricos, y los SCRAP son los actores clave para que este cambio sistémico acontezca.

Para reconstruir el estado actual de las infraestructuras para una EC se han desarrollado tres entrevistas. En la primera entrevista realizada al director de GERESCAL, Rafael Reolid afirmaba que las infraestructuras necesarias para la gestión de los residuos de calzado en España, estaban en un estado muy inicial de desarrollo, pero destacaba la aparición de las primeras sinergias industriales para una EC de ciclo abierto, como la de una industria de puertas de DM interesada en reciclar el residuo del calzado convirtiéndolo en materia prima (REOLID, Rafael, 2024).

En línea con ésta, se encuentra la entrevista a Cécile Martin, directora de Innovación y Reciclaje del SCRAP francés REFASHION. En la entrevista Martin afirma que existen algunas infraestructuras de reciclaje textil en Europa, y que otras se están construyendo en Francia sobre materiales específicos, poniendo como ejemplo las plantas de reciclaje químico de Carbios y Eastman, ambas destinadas a textiles no reutilizables de poliéster y destacando la importancia de la iniciativa europea REHUBS. Como explica Martin, los productos del reciclaje pueden formar parte de un ciclo cerrado de EC (de textil a textil), “aunque en Francia quedan menos industrias de hilaturas que en España”, o de un ciclo abierto, que reciclan el textil en otros sectores (MARTIN, Cécile, 2024). Para finalizar, la experta afirmaba que “aún no existe ninguna infraestructura a escala industrial para el reciclaje de calzado, pero que se están desarrollando proyectos piloto, especialmente para el desmantelamiento de calzado, una de las actividades del CETIA” (MARTIN, Cécile, 2024).

En este sentido, el SCRAP del calzado GERESCAL, y RE-VISTE, Asociación de Residuos del Textil españoles, encontrarán un aliado fundamental en los institutos tecnológicos, que desde hace años desarrollan proyectos de investigación en este campo.

Como ejemplo, en el año 2019 INESCOP, Centro Tecnológico del Calzado en colaboración con AITEX, Instituto Tecnológico del Textil, y AIJU, Instituto Tecnológico del Producto infantil y Ocio, pusieron en marcha una planta piloto de EC situada en Elda (Alicante), CIRCULAR INDUSTRY- CV, IMIDEC/2019/16. La instalación prototipada, convierte los residuos en materias primas para un nuevo ciclo, creando así un modelo de negocio de EC con los residuos de juguetes, zapatos y tejidos, que no han sido diseñados para la circularidad. A través de estas instalaciones, se crean sinergias con otros sectores industriales que conectan la

industria en formas circulares. (INESCOP, 2022;
BROTONS, Irene; GALAN, Julia; FELIP, Francisco, 2023)

Es evidente que en la actualidad estas infraestructuras y sinergias industriales se encuentran en una etapa incipiente de desarrollo. Sin embargo, el contexto normativo, anticipa que en los próximos 2 a 5 años se verán avances significativos en la consolidación y expansión de estas redes y alianzas, que contribuirá de manera substancial al fortalecimiento de la EC en el sector textil y calzado a nivel nacional, a través de subvenciones europeas como las PERTE, que fomentan el desarrollo comercial e industrial de estas infraestructuras.

Este análisis se alinea con la investigación publicada por PUGLIA, Michela et al. en mayo de 2024, en la que se detecta una brecha en las políticas europeas sobre la infraestructura tecnológica de reciclaje a escala, afirmando que aún no están disponibles comercialmente y, por lo tanto, a menudo no hay un destino claro al final de su vida útil para los textiles recolectados y clasificados (BUKHARI, Mohammad A.; CARRASCO, Ruth; PONCE, Eva, 2018; LEAL FILHO, Walter et al., 2019; PUGLIA, Michela et al., 2024).

El desafío fundamental para el sector del textil y el calzado es el desarrollo de las infraestructuras que permitan una industria circular. “La infraestructura es esencial para permitir que los textiles se gestionen de forma segura dentro de la UE para evitar exportaciones indeseables a regiones en desarrollo” (BUKHARI, Mohammad A.; CARRASCO, Ruth; PONCE, Eva, 2018; PUGLIA, Michela et al., 2024)

4.3. Nuevas consideraciones en la ecomodulación

4.3.1. Diseño contra la moda rápida

La generación de los residuos textiles y del calzado ha experimentado un incremento sin precedentes debido al cambio de paradigma en la industria de la moda. La moda rápida es por definición obsolescencia programada, y en las últimas décadas ha cambiado el modo de consumir textil, calzado, e incluso moda para el hogar.

Como explica la profesora Peggy Blum en su libro “Moda Circular”, en la actualidad las marcas de moda rápida ofrecen hasta 20.000 diseños nuevos, que llegan a las tiendas dos veces por semana a precios muy bajos. Esto provoca que los consumidores se deshagan de sus productos anteriores más rápidamente. (BLUM, Peggy; 2021). La consecuencia es que 2/3 de la ropa deja de usarse por razones distintas al desgaste, y los textiles y el calzado se tiran con gran parte de su potencial de uso sin utilizar (KLEPP, Ingun G. et al., 2024).

Para solucionarlo, una futura línea de investigación debe contemplar en la ecomodulación, incentivos por “Buen Diseño”, entendido éste por aquel diseño poseedor de ciertas características que lo hacen duradero, más allá de su durabilidad física.

En la etapa 3 del trabajo, el caso de estudio muestra que las tres estrategias que bonifica el SCRAP francés son: La durabilidad física, la obtención de certificaciones ecológicas y la incorporación de materias primas recicladas.

Sobre las consideraciones en la estrategia de la durabilidad física, se presenta aquí la apertura analítica del trabajo de FLETCHER, Kate et. al, redactado en mayo de 2023 como respuesta a la propuesta de ESPR y sus futuras medidas para el sector textil y calzado enumerados en las páginas 163-177. En éste se fundamenta una crítica sobre las estrategias de

durabilidad, (estrategia 1), en el impulso de la mejora medioambiental, por no contemplar el tiempo de vida de uso antes de desecharse (FLETCHER, Kate et. al, 2023).

En este “Documento de posición sobre diseño ecológico: Textiles y Calzado” redactado por los investigadores del Consumption Research Norway SIFO, OsloMet y la Asociación Noruega de Gestión y Reciclaje de residuos, se defiende que las restricciones y los requisitos de durabilidad técnica se deben limitar a los productos que se compran para sustituir a otros dañados (como es el caso de las medias). Se critica que la ropa y el calzado no son productos desechables, son productos reparables, afirmando que: “si hoy se repara poco, no es porque los artículos no puedan repararse, sino porque cuesta menos comprarlos nuevos y desecharlos, y porque el valor para el propietario es demasiado pequeño” (FLETCHER, Kate et. al, 2023).

Principalmente se crítica el requisito de durabilidad física del producto, debido a que, según la opinión de los investigadores, hacer que las prendas y el calzado duren más, tiene un impacto menor en la cantidad que se compra y, por lo tanto, no influye positivamente en las medidas totales de impacto ambiental (MALDINI, Irene et al., 2019; FLETCHER, Kate et. al, 2023).

El enfoque más revelador del equipo de investigadores es que los productos más duraderos aumentan la carga ambiental. El problema en la industria textil y del calzado no radica tanto en la falta de durabilidad de los productos (pues suelen ser duraderos), sino en que sus usuarios no aprovechan completamente su potencial de duración, desechándolos mucho antes de que se desgasten (LAITALA, Kirsi; KLEPP, Ingun G., 2022; FLETCHER, Kate et. al, 2023), y como consecuencia, “la ropa y textiles descartados terminan convirtiéndose en residuos en la Unión Europea o son exportados” (FLETCHER, Kate et. al, 2023).

Esta consideración coincide con una investigación sobre las implicaciones del diseño en la RAP en el caso de los paneles fotovoltaicos, que observa que:

Los incentivos para el diseño de productos duraderos en el marco de la RAP pueden implicar una disyuntiva inherente que no se ha explorado hasta la fecha: los productores de bienes duraderos pueden responder a la RAP haciendo que sus productos sean más reciclables o duraderos, donde la primera disminuye el costo unitario de reciclaje y la segunda reduce el volumen que el productor tiene que reciclar. Cuando estos dos atributos de diseño no van de la mano, las implicaciones de la RAP en el diseño de productos pueden ser contraintuitivas (HUANG, Ximin (Natalie); ATASU, Atalay; TOKTAY, Beril, 2019).

Por tanto, tal y como advierten el estudio de HUANG, Ximin (Natalie) et al., 2019 y el de FLETCHER, Kate et. al, 2023., incluir el criterio de durabilidad real del producto en la Ecomodulación de las tasas, exige un análisis cuidadoso para que la RAP no desarrolle consecuencias no deseadas para el medio ambiente.

El trabajo de KLEPP, Ingun G. et al. 2023 concluye con una propuesta de especial interés para diseño textil y del calzado. Proponen una versión de la RAP a la que llaman Responsabilidad Especifica del Productor (REP) que considera la fase de uso y fin de vida como base para la recogida de datos. (KLEPP, Ingun G. et al. 2023). El enfoque que lo hace tan interesante recae sobre la premisa de que los productores que ponen productos en el mercado que se utilicen más y durante más tiempo, deben pagar menos. A través de la recogida de datos inminente por los SCRAP sobre los textiles y el calzado desechados, es posible monitorizar el tiempo de uso del producto, si se tiene su fecha de puesta en el mercado.

Sin duda, este enfoque debe contemplarse como criterio en el sistema de incentivos por acciones de

ecodiseño, complementando al criterio de durabilidad física del textil y el calzado. Además, supone una nueva línea de investigación, viable ante la inminente aparición del Pasaporte digital del producto (DPP) que contendrá la fecha de puesta en el mercado europeo de todo producto que llegue a un SCRAP.

Por lo tanto, esta futura línea de investigación analizaría las bonificaciones por el “diseño para la durabilidad” en dos sentidos:

1. **Durabilidad física del producto**, tal y como está haciendo Refashion / TLC bonificando los productos y la calidad de sus materiales certificados mediante ensayos en laboratorio.

2. **Durabilidad real del producto** antes de su fin de vida (EoL), tiempo de vida de uso antes de desecharse. Se abre en este criterio, el trabajo de investigación del profesor Jonhatan Chapman, que vinculada al diseño emocionalmente duradero, que analiza la durabilidad del producto a través de su diseño en tiempo de posesión, antes de que el usuario se deshaga de él. (CHAPMAN, Jonhatan 2024).

4.3.2. Diseño para la desmaterialización

Este trabajo propone además una nueva línea de investigación que debe abrirse ante la ecomodulación y que resultaría de especial interés. Se hace necesario introducir un sistema de incentivos por un enfoque de “diseño para la desmaterialización”, entendiendo éste como el diseño de producto que favorece y facilita el desmontaje y separación de los materiales EoL. En el caso del textil y el calzado, el diseño para la desmaterialización es fundamental, ya que los productos multimateriales con mezclas poliméricas son muy difíciles y costosos tecnológicamente y energéticamente de separar y por ende, de reintroducir en nuevo ciclo.

Como se analiza en anteriores trabajos de BROTONS, Irene et al. 2023, el reto del diseño tras la circularidad del calzado se encuentra al final del ciclo de vida, ya que la estructura estético-formal clásica del zapato no contempla el desensamblado o la configuración monomaterial para facilitar el reciclado. “Debido a la gran cantidad de componentes con los que se diseña un solo zapato, (el diseño de este producto engloba hasta 65 componentes diferentes), la separación final del producto es muy complicada, lo que permite reciclar solo el 5%. (BROTONS, Irene; GALÁN, Julia; FELIP, Francisco, 2023; PEÑATE, Inma, 2020). Para conseguir la circularidad del calzado, es necesario diseñar para la simplicidad, y minimizar el número de componentes y de diferentes materiales. (BROTONS, Irene; GALÁN, Julia; FELIP, Francisco, 2023; LIFE GREEN SHOES 4 ALL, 2020)

Por esta razón, el productor que pone en el mercado un zapato diseñado con uno o dos materiales, como por ejemplo un zueco de la marca CROCS, las zapatillas monomateriales “FUTURECRAFT.LOOP” de la marca Adidas o las “CLOUDRISE CYCLON” de la marca On Running, debería pagar menos tasas RAP y obtener una bonificación por ecodiseño frente a un par diseñados con más de una decena de materiales diferentes. De esta forma, el enfoque del diseño para la desmaterialización ayudaría a que los materiales estuvieran más ciclos en el mercado, favoreciendo una industria circular europea.

4.3.3.Hacia el Ecodiseño: Ecomodulación actualizada del Textil y Calzado

El “Documento de posición sobre diseño ecológico: Textiles y Calzado”, redactado en mayo de 2023 por los investigadores del Consumption Research Norway SIFO, OsloMet y la Asociación Noruega de Gestión y Reciclaje de residuos, pone de manifiesto que las estrategias de ecodiseño que llevan más de 25 años en circulación (BREZET, Han; VAN HEMEL, Carolien, 1997), sólo han

tenido un éxito variable en este tiempo (FLECTCHER, Kate et al., 2023). “Las comunidades profesionales y académicas de este campo tienden a centrar sus esfuerzos en desarrollar ideas creativas que hipotéticamente podrían reducir los impactos, en lugar de supervisar y evaluar los efectos de estas ideas una vez puestas en práctica” (MALDINI, Irene; BALKENDE, Ruud, 2017; FLETCHER, Kate; 2023).

Por esta razón, este trabajo ha tomado como punto de partida las experiencias y conocimiento acumulado del SCRAP francés. Por llevar más tiempo recopilando información, supervisando y evaluando los efectos de las estrategias de ecodiseño, REFASHION, traza unas líneas de partida que no se deben obviar.

En consecuencia, el presente estudio propone un sistema de incentivos para la ecomodulación del textil y el calzado, como objetivo a alcanzar en el mercado español, que considera las estrategias propuestas Refashion, y las complementa con las consideraciones realizadas en las discusiones. A partir de ellas se construye una primera propuesta de estrategias de “buen diseño” o buenas prácticas de diseño ecológico, que deberían incentivar a los productores a través de la RAP.

1. **Diseño para a durabilidad física**, la resistencia de un producto al uso a lo largo del tiempo.
2. **Diseño para la durabilidad real** antes de su fin de vida.
3. **Diseño con certificaciones** ecológicas a partir de una lista de etiquetas medioambientales.
4. **Diseño con materias primas recicladas** basada en la trazabilidad y la proximidad de materiales posconsumo
5. **Diseño para la desmaterialización** del producto

Esta propuesta pretende trazar futuros objetivos a alcanzar por la ecomodulación del textil y el calzado, abriendo nuevas líneas de investigación en los sistemas de incentivos a los productores miembros de los SCRAP de nueva creación en su trayectoria hacia el ecodiseño.

5. Conclusiones

La implantación del sistema de ecomodulación en España será una tarea de largo recorrido, que debe comenzar desde la simplicidad y poco a poco ir aumentando de complejidad. Para evitar el rechazo de los adheridos, la ecomodulación no puede implantarse en sus máximos desde un inicio y las estrategias de ecodiseño contempladas, deben ser compartidas y debatidas entre los miembros, y en cada revisión de forma gradual, avanzar hacia modelos más complejos pero consensuados.

A pesar de ello, es fundamental dibujar un horizonte ambicioso y reconocer la experiencia y el legado de conocimiento acumulado por los SCRAP textiles y de calzado y de los institutos tecnológicos, que han dedicado años de investigación y práctica en el campo del ecodiseño. En este contexto el SCRAP francés, con su amplio recorrido en el sector textil y del calzado, representa un referente que debe ayudar a asentar las bases de la ecomodulación del sector en España. Por ello presenta la base para la propuesta de sistema de incentivos por ecodiseño, que presenta la última discusión de este trabajo.

Es indudable el papel fundamental que desempeña el diseño en la RAP tras el análisis del caso de estudio, que demuestra cómo el referente francés, ha desarrollado una estrategia de incentivos por diseño ecológico que puede superar las tasas y contribuciones a abonar por la RAP. Que los incentivos sean superiores a las tasas en el sistema de ecomodulación del SCRAP francés, pone en valor las estrategias del “buen diseño” alineadas con el

EPRS y los Planes de Acción de Economía Circular tras el objetivo del Pacto Verde Europeo.

Ante la lucha contra los residuos de la moda rápida y los textiles de usar y tirar, la propuesta de incentivos por ecodiseño que concluye el trabajo, incluye el enfoque de “diseño para la durabilidad real”. Una nueva línea de investigación se hace necesaria sobre los incentivos por durabilidad real del producto considerando la fase de uso y fin de vida como base para la recogida de datos, en la que los productores que ponen productos en el mercado que se utilicen más y durante más tiempo, deben pagar menos RAP. Esta propuesta además es viable, ante la inminente implantación del Pasaporte DPP que pondrá en marcha el reglamento EPRS y que supone un verdadero impulso al “Buen Diseño”, entendiéndolo por diseño emocionalmente duradero, ideado con un enfoque opuesto a la obsolescencia programada.

Para concluir, el enfoque de “diseño para la desmaterialización” como nueva estrategia de ecodiseño a incentivar, supone un horizonte que los SCRAP deben contemplar. El diseño de calzado y textil multimaterial y multicomposición, con mezclas poliméricas deben pasar a formar parte del pasado, dejando espacio a las estrategias del “buen diseño”, entendiéndolo por aquel diseño que permite que sus materiales se reciclen una y otra vez, el mayor número de veces posible y con la menor dificultad.

A través de estas estrategias poco a poco se van desarrollando herramientas normativas de economía circular que frenan el impacto del consumo excesivo de productos con obsolescencia programada. El diseño europeo tiene la responsabilidad de concebir una estética duradera y original en el producto, liberándolo de las composiciones multimaterial y las tendencias de moda rápida y en consecuencia, liberándolo de un

destino en el vertedero.

Agradecimientos

Los/as autores/as quieren agradecer su participación al director del SCRAP GERESCAL, Rafael Reolid y a Cécile Martin, directora de Innovación y Reciclaje del SCRAP francés Refashion, por el tiempo y la información aportada para el presente trabajo.

Listado de siglas

EoL_ Final de vida
RAP_ Responsabilidad Ampliada al Productor
EPR – Extended Producer Responsibility
SCRAP – Sistema Colectivo de Responsabilidad Ampliada al Productor
EPRS – Reglamento de Ecodiseño de Productos Sostenibles
DPP – Pasaporte Digital del Producto

Bibliografía

- ATASU, Atalay. “Operational perspectives on extended producer responsibility”. *Journal of Industrial Ecology*. Vol. 23, 4, p. 744-750. 2019
- BAKKER, Conny et al. “Products that go round:exploring product life extension through design”. *Journal of Cleaner Production*. Elsevier Ltd, Vol. 69, p. 10-16. 2014
- BLUM, Peggy. *Moda circular*. España: BLUME (Naturart), 2021.
- BRAUNGART, Michael; MCDONOUGH, William. *Cradle to Cradle. De la Cuna a la Cuna. Rediseñando la forma en que hacemos las cosas*. Madrid: McGraw-Hill, 2005.
- BREZET, Han; VAN HEMEL, Carolien. *Ecodesign: A Promising Approach to Sustainable Production and Consumption*. Paris: UNEP, Cleaner Production Network, 1997
- BROTONS, Irene; GALAN, Julia; FELIP, Francisco. “Retos del diseño de producto circular en el corazón de la industria valenciana. Nuevos roles del/a diseñador/a”. *ARXIU, Revista del Arxiu Valencià del Disseny*, Núm. 2, p.155-156. 2023

BUKHARI, Mohammad A.; CARRASCO, Ruth; PONCE, Eva. "Developing a national programme for textiles and clothing recovery." *Waste Management & Research*. Vol. 36(4): p. 321-331. 2018.

CHAPMAN, Jonhatan. *Meaningful Stuff: Design That Lasts*. MIT Press, 2021.

COMISIÓN EUROPEA, "Propuesta de REGLAMENTO DEL PARLAMENTO EUROPEO Y DEL CONSEJO por el que se establece un marco para el establecimiento de requisitos de diseño ecológico para productos sostenibles y se deroga la Directiva 2009/125/CE". En: <<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX%3A52022PC0142&qid=1686296281605>> (01-VI-2024)

COMISIÓN EUROPEA, "Un pacto verde europeo". En: <https://ec.europa.eu/info/strategy/priorities-2019-2024/european-green-deal_es> (01-VI-2024)

ELLEN MACARTHUR FOUNDATION. "Towards the Circular Economy", Ellen MacArthur Foundation, 2015

EUROPEAN COMMISSION. "COMMISSION STAFF WORKING DOCUMENT IMPACT ASSESSMENT REPORT Accompanying the document Proposal for a Regulation of the European Parliament and Council on packaging and packaging waste, amending Regulation 2022". En: <<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/?uri=CELEX%3A52022SC0384>> (01-VI-2024)

EUROPEAN ENVIRONMENTAL AGENCY. "Textiles in Europe's Circular Economy". En: <<https://www.eea.europa.eu/publications/textiles-in-europes-circular-economy>>. (01-IV-2024)

FERN et al. "NGO perspectives on the urgent need to reduce paper packaging EU rules on packaging". En: <https://rethinkplasticalliance.eu/wp-content/uploads/2023/04/EU_rules_on_packaging_-_NGO_position.pdf> (01-VI-2024)

FLETCHER, Kate et al. "Ecodesign position paper: Textiles and footwear. May 2023, SIFO". En: <<https://clothingresearch.oslomet.no/ESPR-position-paper>> (01-IV-2024)

HUANG, Ximin (Natalie); ATASU, Atalay; TOKTAY, Beril. "Design Implications of Extended Producer Responsibility for Durable Products". *Management Science*. Vol:65(6), p. 2573-2590. 2019

INESCOP, Instituto Tecnológico del Calzado. "Planta Piloto para poner en valor los residuos del calzado, el textil y juguete". En <<https://inescop.es/es/inescop/actividad/proyectos-i-d-i/proyectos-i-d-i-ivace/ivace/46-2019/407-circular-industry>> (15-XII-2022).

KLEPP, Ingun G., et al. "How to make sure Extended Producer Responsibility becomes a silver bullet". 2022. En: <<https://clothingresearch.oslomet.no/2022/10/24/how-to-make-sure-extended-producer-responsibility-becomes-a-silver-bullet/>> (01-VI-2024)

KLEPP, Ingun G. et al. "Wasted Textile Consortium's response to the proposal for Waste Framework Directive Revision". En: <<https://clothingresearch.oslomet.no/wp-content/uploads/sites/1026/2023/11/WT-WFD-revision-feedback.pdf>> (01-VI-2024)

LAITALA, Kirsi; KLEPP, Ingun G. "Review of clothing disposal reasons, 2022". En:<<https://clothingresearch.oslomet.no/2022/10/19/review-of-clothing-disposal-reasons/>> (01-VI-2024)

LEAL FILHO, Walter et al. "A review of the socio-economic advantages of textile recycling," *Journal of Cleaner Production*, Vol. 218, p.10-20, 2019.

LIFE GREEN SHOES 4 ALL (LIFE17 ENV/PT/000337). "Ecodesign Guide for the Footwear Industry". En <<https://www.greenshoes4all.eu/#top> > (10-III-2023)

LIFSET, Reid J. "Take it back: extended producer responsibility as a form of incentive-based environmental policy". *The Journal of Resource Management and Technology*, Vol. 21(4), p.163-175, 1993

LINDHVIK, Thomas; LIFSET, Reid J. "Producer Responsibility at a Turning Point". *Journal of Industrial Ecology*, Vol.12(2), p.144-147, 2008

MALDINI, Irene, et al. "Assessing the impact of design strategies on clothing lifetimes, usage and volumes: The case of product personalisation". *Journal of cleaner production*, Vol. 210. 2019, p. 1414-1424.

MALDINI, Irene; BALKENENDE, Ruud. "Reducing clothing production volumes by design: a critical review of sustainable fashion strategies". Conference: PLATE. Product Lifetimes and the Environment. 2017. Delf

MARTIN, Cécile. Entrevista 1 [Comunicación Personal]. Entrevistada por Irene Brotóns Brotóns. 21 de mayo de 2014.

MARTÍNEZ, Verónica; FERRER, Victoria. "La importancia de la ecomodulación en la responsabilidad ampliada del productor". *RETEMA, Revista Técnica de Medio Ambiente*, 2023. En: <<https://www.retema.es/actualidad/la-importancia-de-la-ecomodulacion-en-la-responsabilidad-ampliada-del-productor>> (01-VI-2024)

MICHEAUX, Helen; AGGERI, Franck. "Eco-modulation as a driver for eco-design: A, dynamic view of the French collective EPR scheme". *Journal of Cleaner Production*, Vol. 289 p.125714., 2021. En <<https://doi.org/10.1016/j.jclepro.2020.125714>>

MICHEAUX, Helen. "Extended producer responsibility for waste: Principles and governance". *Vie & sciences de l'entreprise*, Vol.2 Núm. 206, p. 37- 48. 2018. En <<https://doi.org/10.3917/vse.206.0037>>

MICHEAUX, Helen. "The evolution of extended producer responsibility: from end-of-life products to the circular economy". *Entreprises et histoire*, Vol.1. Núm. 110, p. 87-104., 2023. En <<https://doi.org/10.3917/eh.110.0087>>

OECD. "Extended producer responsibility: A guidance manual for governments". OECD Publishing, Paris. En: <<https://doi.org/10.1787/9789264189867-en> > (01-VI-2024)

PUGLIA, Michela et al. "The circular policy canvas: Mapping the European Union's policies for a sustainable fashion textiles industry". *Resources, Conservation and Recycling*, Vol. 204, p. 107459. 2024. En: <https://doi.org/10.1016/j.resconrec.2024.107459>.

REFASHION. "Informe de Actividad 2022". En: < <https://refashion.fr/rapport-activite/2022/#page/49>>

REFASHION. "Baremo de eco-contribución 2024". En:<https://refashion.fr/pro/sites/default/files/fichiers/BAREME_ECO_CONTRIBUTION_2024_REFASHION_EN.pdf>

REFASHION. "Simplified declaration scale 2024". En:< https://refashion.fr/pro/sites/default/files/fichiers/BAREME_ECO_CONTRIBUTION_2024_REFASHION_EN.pdf> (01-04-2024)

REFASHION, 2024. *Refashion récompense vos efforts en matière d'éco-conception I Cycle Court*. En: www.youtube.com/@Refashion-ecoorganisme [Video en línea]. 8-04-2024. [consulta: 01-05-2024]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fGoaAfZPYWQ>

RETEMA. "Nace el primer SCRAP del calzado en la Comunidad Valenciana". RETEMA, *Revista Técnica de Medio Ambiente*, 2023. En <<https://www.retema.es/actualidad/nace-el-primer-scrap-del-calzado-en-la-comunidad-valenciana>> (01-VI-2024)

REOLID, Rafael. Entrevista 1 [Comunicación personal]. Entrevistado por Irene Brotóns Brotóns. 05 de marzo de 2024.

REOLID, Rafael. Entrevista 2 [Comunicación personal]. Entrevistado por Irene Brotóns Brotóns. 03 de abril de 2024.

TOJO, Naoko. "Extended Producer Responsibility as a Driver for Design Change - Utopia or Reality?". [Doctoral Thesis (monograph), The International Institute for Industrial Environmental Economics]. The International Institute for Industrial Environmental Economics. Lund University. Suecia, 2004

La representación visual de la sillería Gebrüder Thonet: una firma “sin rival” en los espacios de ocio y sociabilidad europeos

Javier Martínez
Fernández

javier.martinez-fernandez@uv.es

[https://orcid.org/0009-](https://orcid.org/0009-0005-6166-9351)

0005-6166-9351

Universitat de València

DOI: [https://doi.org/10.7203/
arxiu.3.28621](https://doi.org/10.7203/arxiu.3.28621)

Fecha de Recepción:
24-IV-2024

Fecha de Aceptación:
12-X-2024

*Esta investigación está adscrita al proyecto de excelencia PROMETEO/2021/001: Arxiu Valencià del Disseny: *Shaping the future, designing the present, rescuing the past.*

PROYECTO PROMETEO/2021/001



Resumen

El presente trabajo académico evidencia a través de fuentes pictóricas y fotográficas la importancia que obtuvieron determinados modelos de sillería de la firma Gebrüder Thonet durante el periodo decimonónico y las primeras décadas del siglo XX en los diferentes espacios de ocio y sociabilidad de las principales ciudades europeas. El estudio demuestra una notable presencia de sillas funcionales que se emplearon para renovar el mobiliario acorde a los nuevos tiempos y que los artistas documentaron a través de sus obras gráficas. El foco de la investigación se centra en determinadas tipologías elaboradas mediante la técnica de la madera curvada, cuyo éxito sin precedentes se presenció tanto en la pintura como en la publicidad de la prensa española.

Abstract

This academic work evidences through pictorial and photographic sources the importance that certain models of Gebrüder Thonet chairs obtained during the nineteenth century and the first decades of the twentieth century in the different spaces of leisure and sociability of the main European cities. The study

demonstrates a notable presence of functional chairs that were used to renew the furniture according to the new times and that the artists documented through their graphic works. The focus of the research is on certain typologies elaborated using the bentwood technique, whose unprecedented success was witnessed in both painting and advertising in the Spanish press

1 MAÑÁ, Jordi, 1973, p. 28.

Palabras clave

Thonet / diseño industrial / mobiliario / sillas / madera curvada

Keywords

Thonet / industrial design / furniture / chairs / bentwood

El diseño industrial de mobiliario: la firma Gebrüder Thonet

El surgimiento de la Revolución Industrial impulsada por Reino Unido transformó la economía, la tecnología y la sociedad europea imponiendo un modelo productivo que se desarrolló en las principales potencias del antiguo mapa europeo. En este escenario de cambio, un gran número de ciudades consolidaron el ocio popular, cuyos espacios se acomodaron con múltiples objetos de mobiliario producidos en masa y catalogados por las propias empresas. El diseño de formas útiles y funcionales se convirtió en “uno de los fundamentos del progreso” decimonónico, satisfaciendo así ciertas necesidades a partir de los recursos.¹ Estos lugares de ocio ciudadano se produjeron gracias, entre otras razones, a las reformas urbanísticas producidas durante la segunda mitad del siglo XIX, las cuales atendían a razones higiénicas, de comunicación, movilidad y control social, así como el éxodo rural y el incremento demográfico. El resultado fue la creación de baños públicos, alcantarillados, grandes avenidas y bulevares, zonas ajardinadas, iluminación urbana, estaciones de

2 VON VEGESACK, Alexander, 1986, p. 5.

3 MASSOBRIO, Giovanna y PORTOGHESI, Paolo, 1990, p. 8.

4 BARONI, Daniele y WILLS, Geoffrey, 1985, p. 195.

tren y metro subterráneo. Las capitales garantizaron mejores condiciones, comenzaron a modificarse las costumbres y los intelectuales, escritores, poetas, ensayistas, críticos, así como la sociedad en general, empezaron a frecuentar estos nuevos espacios de sociabilidad. Los artistas también se dieron cita en estos lugares de consumo, documentando estos encuentros de entretenimiento y capturando el mobiliario que observaban en cafés, prostíbulos, restaurantes, cabarés, teatros y salas de baile.

Entre las diferentes firmas que se dedicaron a la manufacturación de sillería se encuentra la empresa Gebrüder Thonet, conocida en el ámbito industrial peninsular como Hermanos Thonet. El nombre de esta marca obedece a Michael Thonet (1796-1871), fundador de esta sociedad en la primera mitad del siglo XIX. Thonet nació el 2 de julio de 1796 en la ciudad alemana de Boppard y fue un destacado empresario en el terreno del diseño industrial, consolidando un imperio sin precedentes en lo referente al mobiliario de madera.² El interés por este material y sus posibilidades técnicas procedía de su figura paterna, cuya profesión de carpintero motivó al joven teutón la apertura de su primer taller de carpintería y ebanistería en su ciudad natal en 1819. Aquí, en Boppard, se dedicó a la actividad artesanal mediante el empleo del estilo biedermeier, desarrollado durante el Imperio austriaco en Europa central y caracterizado por su inclinación hacia la ornamentación. Esta tendencia estilística se convirtió en su carta de presentación inicial, especializándose en la producción de muebles mediante técnicas tradicionales.³ No obstante, introdujo novedades técnicas que vislumbraron virtuosos rasgos diferenciales, afianzando así una clientela refinada y aristocrática a la que supo expresar su distinguida originalidad respecto al resto de sus coetáneos.⁴ Durante su etapa de investigación y aprendizaje en Boppard expuso sus productos en ciudades germánicas, suscitando un gran interés y

entusiasmo entre los visitantes por sus diseños; como Klemens von Metternich (1773-1859), conde y príncipe de Metternich-Winneburg, cuyo encuentro fue decisivo para convencer al empresario su marcha a Viena. La decisión de trasladarse junto a su mujer y sus hijos a Viena se produjo en 1842, capital donde continuó experimentando sus técnicas y cuya decisión se convirtió en el germen de lo que sería posteriormente una de las empresas industriales más gloriosas del Imperio austrohúngaro.⁵

No obstante, el evento que significó para Thonet un punto de inflexión en su trayectoria fue la Exposición Universal de Londres, celebrada en 1851 en el Crystal Palace. En este pabellón acristalado de grandes dimensiones construido por el británico Joseph Paxton (1803-1865) presentó algunos de sus modelos, obteniendo un gran éxito por parte de la prensa británica y la crítica especializada.⁶ En este enorme escaparate de la capital inglesa obtuvo una medalla de bronce y desplegó sus dotes a Europa alejándose del modelo inicial Biedermeier hacia la simplificación formal, exhibiendo mobiliario lujoso y de bajo coste.⁷ En este contexto supo adaptarse a las nuevas clases sociales, interesadas por sus modelos para equipar sus hogares, comercios y locales públicos, particularmente los cafés, los restaurantes y toda clase de espacios destinados al ocio finisecular, dando comienzo a un nuevo mercado occidental que demandaba funcionalidad y practicidad. La clientela mutó y se amplió su público, cuyos productos se democratizaron en dirección a clases que comenzaron a dominar la escena económica y social.

El éxito cosechado en Londres y otras exposiciones motivó a Michael Thonet a fundar la empresa Gebrüder Thonet en 1853, produciendo desde entonces muebles de madera curvada en cantidades sin precedentes gracias a la obtención de la patente de esta técnica.⁸ En 1855 expuso en la Exposición Universal de París y mostró sus

5 Thonet suministró círculos de la aristocracia vienesa y toda clase de hogares privados, como el palacio Liechtenstein y el palacio Schwarzenberg, ambos en la capital austriaca. MASSOBRIO, Giovanna; PORTOGHESI, Paolo, 1990, pp. 12-14.

6 El comité de la exposición concedió a Michael Thonet la medalla de bronce: máximo galardón para los productos manufacturados. Para más información, véase: <https://museum-boppard.de/explore/thonet-industrial-production/#chairs>.

7 VON VEGESACK, Alexander, 1986, p. 15.

8 Las de fabricación aparecieron en Inglaterra en 1623, en los Estados Unidos en 1776, en Francia en 1789 y en Alemania en 1793. Los inventores debían ofrecer un dossier para justificar sus invenciones, con una descripción de los productos y técnicas para proteger al emprendedor y evitar plagios. Michael Thonet presentó en varias ocasiones sus procedimientos y fueron denegados en varias ocasiones. No obstante, terminó obteniendo la patente en la capital austriaca el 16 de julio de 1842. IBIDEM, pp. 7-11.9

9 Fruto de su matrimonio con Anna Maria Grahs tuvo a Franz Thonet (1820-1898), Michael Thonet (1824-1902), August Thonet (1829-1910), Josef Thonet (1830-1887) y Jakob Thonet (1841-1929).

10 TORRENT, Rosalía, 2010, p. 64.

11 Las condiciones de trabajo eran de 14 a 16 horas diarias en una fábrica con poca iluminación y sin puntos de ventilación. Para más información sobre las condiciones laborales, véase: VON VEGESACK, Alexander, 1986, p. 24.

nuevos modelos de catálogo, afianzando sus productos en el público y comenzando los contactos con Latinoamérica. Finalmente, en 1856 abrió una fábrica en Koryčany, en la región de Moravia, en la República Checa, dirigida junto a sus cinco hijos mayores.⁹ Los modos de proceder mediante láminas encoladas fueron sustituidos por el tratamiento de la curvatura gracias a la exposición al vapor en tanques u hornos, el cual se introducía a través de los poros para flexibilizar la madera y volverla maleable.¹⁰ Esta técnica aportaba maleabilidad, elasticidad y eliminaba procesos como la laminación, logrando disminuir el número de ensamblajes de las piezas que conformaban los diferentes productos. El resultado eran objetos ligeros, flexibles y duraderos. Michael Thonet perfeccionó esta técnica y su producción le garantizó un monopolio que se adaptó al nuevo escenario industrializado, cuyos modos de proceder combinaban la mano de obra humana y la maquinaria, diseñada por el propio Thonet. Su adaptación a los nuevos tiempos proporcionó a la empresa una facilitación en el montaje, el transporte y la comercialización de los productos, abaratando costes de producción y dando lugar a una producción en serie organizada y masiva que puso los primeros cimientos por la sostenibilidad y funcionalidad. Cabe señalar que las piezas eran enviadas desmontadas en cajas a sus destinatarios, con tornillos e instrucciones. La elección de esta localidad en la Europa oriental, Koryčany, vino motivada por los bosques, pues suministraban madera de haya. Además de conseguir las condiciones ideales facilitadas por este punto geográfico, también supuso un triunfo a nivel laboral para las comunidades de alrededor, convirtiéndose en el núcleo de trabajo de la región. Las labores se repartían entre hombres y mujeres, pues los varones se encargaban de tareas como el vaporizado y la curvatura, y las mujeres se ocupaban del lijado para obtener resultados óptimos.¹¹

Gebrüder Thonet obtuvo un triunfo internacional que le permitió abrir establecimientos y sucursales por toda

Europa y Estados Unidos.¹² El negocio empresarial de la firma Thonet producía cifras anuales extraordinarias y la sociedad fue continuada por sus hijos cuando falleció el 3 de marzo de 1871 en Viena. Su éxito hizo que muchas empresas adquirieran la patente, como Jacob & Josef Kohn o D. G. Fischel, entre otras surgidas en Polonia, Francia, Italia o Lituania. En España, la firma Thonet fue representada por empresas como Grifé & Escoda, que contaba con establecimientos en la capital y en la ciudad condal. En Valencia hubo empresas que también se dedicaron al curvado de madera y obtuvieron la patente de Gebrüder Thonet, como la empresa Vicente García Miralles, Ventura Feliu e Hijos, Salvador Albacar y Luis Suay.¹³ Este gusto por los modelos de Thonet obedecía, entre otras razones, a la celebración de exposiciones en España que acogieron la industria extranjera, pudiendo citar la Exposición Universal de Barcelona, celebrada en 1888, y la Exposición Regional de Valencia, celebrada en 1909, las cuales desempeñaron un rol importante y donde pudieron verse estos productos.

Thonet en la prensa española

La marca Thonet formó parte de la abundante publicidad de los medios de masas como resultado de la sociedad consumista europea. En España, la firma se publicitaba en los medios populares desde el último tercio del siglo XIX, pudiendo encontrar las primeras referencias peninsulares en el año 1877 en medios como el *Diario oficial de avisos de Madrid*, *El Imparcial* y *La Correspondencia de España*.¹⁴ La empresa se hizo un hueco entre las páginas publicitarias de más de un medio centenar de medios entre 1877 y 1940, predominando aquellos publicados en la capital española y en la ciudad condal.¹⁵

En *La Correspondencia de España*, el 14 de abril de 1877, así como en el *Diario oficial de avisos de Madrid*, el 15 de abril de 1877, se mostraba que había un “gran depósito de sillerías de madera encorvada de Thonet

2 Ciudades como Viena, Groß-Ugrócz, Halenkov, Radomsko, Frankenberg, así como Brno, Praga, Graz, Budapest, Berlín, Múnich, Frankfurt, Bruselas, París, Hamburgo, Rotterdam, Marsella, Milán, Roma, Nápoles, Barcelona, Madrid, Bucarest, Londres, Moscú, San Petersburgo, Odesa, Nueva York y Chicago son buena muestra de la expansión internacional. BARONI, Daniele y WILLIS, Geoffrey, 1985, p. 198 / VON VEGESACK, Alexander, 1986, p. 30.

13 TORRENT, Rosalía, 2010, pp. 64-65.

14 *Diario oficial de avisos de Madrid* (15/4/1877); *El Imparcial* (12/6/1877); *La Correspondencia de España* (14/4/1877).

15 En concreto, 50 medios publicados en Madrid, 4 medios en Barcelona y un medio en Cádiz: *Actualidades* (Madrid), *Alrededor del mundo* (Madrid), *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración* (Madrid), *Anuario-Riera* (Barcelona), *Barcelona cómica* (Barcelona), *Diario oficial de avisos de Madrid* (Madrid), *Ecos* (Madrid), *El Año en la mano* (Barcelona), *El Campo* (Madrid), *El Correo de la moda* (Madrid), *El Correo español* (Madrid), *El Correo militar* (Madrid), *El Día* (Madrid), *El Figaro* (Madrid), *El Globo* (Madrid), *El Herald de Madrid* (Madrid), *El Imparcial* (Madrid), *El Liberal* (Madrid), *El Mediodía* (Madrid), *El Mundo Militar* (Madrid), *El Noticiero* (Madrid), *El Panorama* (Madrid), *El Popular* (Madrid), *El Resumen* (Madrid), *El Siglo* (Madrid), *El Siglo futuro* (Madrid), *El Sol* (Madrid), *El Tiempo* (Madrid), *El Universo* (Madrid), *Gaceta universal* (Madrid), *Guía industrial y artística de Cataluña* (Madrid), *La Acción* (Madrid), *La Correspondencia de España* (Madrid), *La Dinastía* (Barcelona), *La Discusión* (Madrid), *La Época* (Madrid), *La España artística* (Madrid), *La Fe* (Madrid), *La Iberia* (Madrid), *La Ilustración católica* (Madrid), *La Ilustración española y americana* (Madrid), *La Libertad* (Madrid), *La Madre patria* (Madrid), *La Marina* (Madrid), *La Moda elegante* (Cádiz), *La Publicidad* (Madrid), *La República* (Madrid), *La Tribuna* (Madrid), *La Unión* (Madrid), *La Vida literaria* (Madrid), *La Voz* (Madrid), *Madrid cómico* (Madrid), *Mundo gráfico* (Madrid), *Unión patriótica* (Madrid) y *Vida marítima* (Madrid).

16 *Diario oficial de avisos de Madrid* (15/4/1877).

17 *El Correo de la moda* (18/10/1881) y (26/10/1881).

18 *El Figaro* (10/4/1883) y (11/4/1883).

19 *El Globo* (21/10/1880) y (25/4/1881).

20 *El Imparcial* (13/10/1880) y (10/9/1883).

21 *El Liberal* (9/10/1880).

22 *El Siglo futuro* (9/10/1880), (11/10/1880), (14/10/1880), (20/10/1880), (5/11/1880) y (5/4/1882).

23 *Gaceta universal* (9/10/1880).

24 *La Fe* (18/10/1881) y (29/5/1882).

25 *El Resumen* (13/5/1888).

26 *El Liberal* (20/6/1886).

27 *La Vida Literaria* (13/4/1899) y (22/6/1899).

hermanos de Viena”, destacándose en el anuncio que habían obtenido “36 medallas de oro y una gran cruz de mérito” en exposiciones a nivel mundial.¹⁶ El anuncio se podía encontrar entre esquelas, anuncios particulares o negocios privados, como el que se refleja en *El Imparcial* en 1877, donde se promociona como una “gran novedad” en mayúsculas. Podemos encontrar referencias a Thonet en *El Correo de la moda*, anunciándose “al público” que se acababa de “recibir un gran surtido de sillas, sillones, sofás, banquetas de piano y banquetas para recibimientos de madera encorvada de Thonet Hermanos”.¹⁷ De esta forma escueta, “al público”, se presentaba en un pequeño recuadro también en 1883 en *El Figaro*,¹⁸ en *El Globo*, en 1880 y 1881,¹⁹ y en *El Imparcial*, en 1880 y 1883.²⁰ También en *El Liberal*, en 1880,²¹ y en *El Siglo futuro*, en cuyos números de 1880 y 1882 aparece anunciado de manera concisa, destacando únicamente el titular de “madera encorvada”.²² Sucede de la misma manera en *Gaceta universal*, en cuyos ejemplares de 1880 destaca únicamente “madera encorvada” nuevamente.²³ En 1881 y 1882, el medio *La Fe* muestra “al público” la marca Thonet;²⁴ así como en 1888, en *El Resumen*, en cuyo espacio únicamente puede leerse “Thonet” seguido de una frase: “únicos inventores: muebles de madera curvada y rejilla”.²⁵ Solo 6 años más tarde, en 1886, la publicidad era mucho más grande en este mismo medio, convirtiéndose en el anuncio más destacado y visible de la página.²⁶ En 1899, en *La Vida Literaria*, la firma ocupaba ¼ de la página, mostrándose claramente visible al lector.²⁷ Algunos anuncios, incluso, incorporan algunos de sus modelos de silla más exitosos: el nº 14 y el nº 18, como *El Noticiero*, donde se ven ambos modelos junto a la descripción de la empresa, destacando la sucursal madrileña como la “única casa de venta”.²⁸

En el medio *Actualidades* también se recogía esta firma junto a perfumerías, aceites, anuncios de depilación, relojería, almacenes de sombreros, balnearios y toda clase de anuncios. Junto a una ilustración de una

mujer sobre una mecedora, la empresa Thonet Hermanos se anunciaba como “única y exclusiva casa en Madrid en muebles de madera curvada”. Esta empresa anunciaba a sus empresarios como los “inventores y primeros fabricantes” de este tipo de madera, siendo “especialistas en comedores, alcobas, sillerías completas en rejilla, madera y tapizado, como igualmente mecedoras”, obedeciendo a la imagen que acompaña al anuncio.²⁹ Este anuncio se repitió en otros números posteriores, incorporando titulares como que esta firma “es indiscutible” o “sin rival” (fig. 1).³⁰ En *Vida marítima* aparece, nuevamente, “sin rival es el mueble legítimo de Viena marca Thonet” ocupando casi la mitad de la página en 1910.³¹ En *Madrid cómico*, en un número de este mismo año, puede verse debajo de un anuncio de perfumería el titular publicitario “sin rival es el mueble legítimo de Viena marca Thonet”, junto a una ilustración de una mujer sobre una mecedora.³² De este medio, *Madrid cómico*, cabe subrayar un dato curioso, pues el dibujante granadino Adrián de Almoguera colaboró en la revista en la sección *Anuncios... y ripios*, donde dibujaba escenas publicitarias. Entre estas escenas encontramos un anuncio de Thonet que dice lo siguiente: “como pronto va a casarse este pimpollo que ves, va a comprar muebles de Viena a la gran casa Thonet”. Otra escena dice lo siguiente: “de la propia Babilonia ha venido esta mujer cantando las excelencias de los muebles Thonet”. En esta ocasión, la imagen viene protagonizada por esta figura bíblica protagonista del Apocalipsis.³³ Ese mismo año, en 1910, la firma Thonet incorporó el titular de “eterno” en mayúsculas, agrandando así su firma.³⁴ Calificativo que puede verse también en *El Imparcial*,³⁵ en *El Universo*³⁶ y en *La Correspondencia*.³⁷

28 *El Noticiero* (13/3/1884).

29 *Actualidades* (14/4/1909).

30 *Actualidades* (21/7/1909), (10/11/1909) y (12/2/1909).

31 *Vida marítima* (30/6/1910).

32 *Madrid cómico* (7/5/1910).

33 *Madrid cómico* (19/3/1910) y (28/3/1910).

34 *Actualidades* (4/5/1910), (11/5/1910) y (18/5/1910).

35 *El Imparcial* (12/5/1910).

36 *El Universo* (2/7/1910) y (6/12/1910).

37 *La Correspondencia de España* (28/5/1910).

Fig. 1. Actualidades, 1909.

- 38 *El Correo español* (9/9/1914)
y (10/11/1914).
- 39 *El Mundo militar* (10/10/1915).
- 40 *El Universo* (14/10/1914).
- 41 *La Tribuna* (12/10/1914),
(5/12/1914) y (1/11/1915).
- 42 *La Correspondencia
de España* (14/11/1913) y
(9/7/1911).
- 43 *Mundo gráfico* (8/10/1913),
(12/11/1913) y (19/11/1913).
- 44 *El Sol* (14/11/1923).
- 45 *La Libertad* (6/4/1921),
(21/3/1922) y (20/3/1923).
- 46 *El Tiempo* (6/1/1923) y
(12/1/1923).
- 47 *La Libertad* (20/11/1923).
- 48 *La Voz* (21/11/1923).
- 49 *El Siglo futuro* (29/10/1935).

The image shows a vertical strip of seven distinct advertisements. From top to bottom: 1. 'Mi hija de 8 años' with a woman's portrait and text about a child's health. 2. 'Emulsion SCOTT' featuring a fisherman carrying a large cod fish. 3. 'Eduardo Schilling' for 'Escopetas marca JABALI' with a rifle illustration. 4. 'Fabrique de Meubles Carlos Coppel' for 'SIN RIVAL' with a chair illustration. 5. 'Emporio de Ventas de Muebles' for 'LEGANITOS, 35 MAY' with a chair illustration. 6. 'Talisman de Felicidad' for 'FORTUNA, SALUD, FELICIDAD' with a woman illustration. 7. 'Perfumería' for 'AGUA DE COLONIA CONCENTRADA' with a perfume bottle illustration.

En *El Correo español* de 1914, el anunciante se publicita como “insuperable” en términos de “calidad, solidez, arte y gusto”.³⁸ Mismo término y definición que puede leerse en el anuncio de la firma en *El Universo*, en 1914, y en *El Mundo militar*, en 1915³⁹.⁴⁰ En ambas fechas aparece también en *La Tribuna*.⁴¹ La *Correspondencia de España*, por su parte, incorpora la palabra

“lujo” al anuncio, elevando la firma a un estatus jerárquico más elevado. Este medio había incorporado en 1911 la frase “no cabe duda” al referirse a la elección de la compra, tratando así de despejar toda duda al respecto.⁴² El término “lujo” aparece en varios ejemplares de *Mundo gráfico*⁴³, así como en *El Sol*, aunque el anuncio queda reservado al ángulo inferior izquierdo de la página.⁴⁴ Mismo término se emplea en *La Libertad*,⁴⁵ así como en *El Tiempo*.⁴⁶ También se verá anunciado en estos medios los procesos de liquidación, como demuestra *La Libertad*, en 1923,⁴⁷ *La Voz*, en 1923,⁴⁸ así como *El Siglo futuro*, en 1935, cuyo anuncio declara la “liquidación de muebles de la antigua casa Thonet”.⁴⁹

El catálogo de Gebrüder Thonet: modelos de sillería

La producción de la empresa de Michael Thonet se enmarca en este contexto industrializado y en un sistema de producción que funcionó, entre otras razones, por el surgimiento del ferrocarril, medio que facilitó el sistema de transportes. Las redes ferroviarias y las estaciones constituyeron una nueva tipología que favoreció a la industria y las comunicaciones, en cuyo

escenario Thonet supo adaptarse para ajustarse a los nuevos tiempos. Tras una fase inicial protagonizada por la ornamentación del estilo Biedermeier, sus pretensiones derivaron hacia la simplificación, la sencillez y las formas sinuosas, dinámicas y orgánicas, anticipando el organicismo inspirado en la naturaleza y en las formas vegetales que caracterizaron al *Art Nouveau* tanto en la arquitectura como en las artes decorativas e industriales. El Modernismo se desarrolló en el *fin de siècle* europeo y se consolidó hasta la Primera Guerra Mundial como el estilo de los nuevos tiempos que rechazaba toda mirada al pasado. El *zeitgeist* (espíritu de la época) perseguía un reemplazo de las antiguas formas por soluciones, técnicas, materiales y planteamientos novedosos; renovación que se produjo en el urbanismo, en las estaciones metropolitanas, en la construcción de residencias y edificios, en el decorativismo de interiores, en toda clase de objetos cotidianos y, por supuesto, en el mobiliario.

50 Para más información a cerca de los productos catalogados, véase: THONET, Michael, 1980.

Gebrüder Thonet produjo mesas, sofás, taburetes, percheros, balancines, mecedoras y toda clase de objetos que podían encontrarse en sus catálogos, los cuales recogían un extenso número de productos.⁵⁰ En el presente estudio destacamos entre todos ellos la silla, objeto de uso cotidiano y funcional tanto en el espacio privado como en la esfera pública. Para la producción de sillas empleaba la madera, la cual podía teñirse con pigmentos o tintes en función del acabado deseado por la empresa. Un material orgánico de origen natural que se divide en dos grupos: la madera blanda y la madera dura, cuya clasificación viene basada en principios botánicos. Este material presenta una gran variedad de colores, texturas, vetas y patrones en función de la especie a la que pertenecen, siendo la madera de haya una de las más empleadas por la firma Thonet en su catálogo, pues ofrece veta cerrada, uniforme, dureza, sostenibilidad y una tonalidad que varía entre el marrón claro y el rojizo oscuro. El tratamiento de esta madera

51 Las maderas blandas son de hoja estrecha, mientras que las duras poseen unas hojas anchas. Esta madera es original de distintos continentes y países, entre ellos Europa, Estados Unidos, Canadá y Japón. CRUMP, Derrick, 1993, pp. 153-166.

con vapor es óptimo para la técnica de madera curvada, pues adquiere un tono rosáceo.⁵¹ Las sillas diseñadas por Thonet ofrecían homogeneidad dimensional, la verticalidad del respaldo contaba con una ligera inclinación y sus diferentes elementos eran curvos que evitaban líneas rectilíneas.

La representación pictórica y los documentos fotográficos nos muestran una predilección por diversos modelos de silla diseñados por Gebrüder Thonet que obtuvieron un gran éxito durante el último tercio del siglo XIX y las primeras décadas del nuevo siglo. Uno de estos modelos es el nº 10; silla que contaba con cuatro patas sencillas ensambladas al asiento reforzadas por una chambrana circular que garantizaba mayor estabilidad al producto. Las patas traseras estaban conformadas por una sola pieza que actuaba de respaldo, cuya forma ovalada contaba en su interior con un travesaño circular. Este modelo de silla contaba con la variante con reposabrazos, cuya forma en espiral tendía hacia la sinuosidad y el organicismo mencionado anteriormente. Se ofrecía en el catálogo como ‘silla de despacho’, no obstante, las fuentes plásticas apuntan a que este modelo también se encontraba en espacios públicos como cafés y restaurantes, como demuestran las pinturas de artistas como Eugenio Álvarez Dumont (1864-1927) o Ricardo Opisso Sala (1880-1966). Álvarez pintó *La terraza de un café, Mar de la Plata, Argentina* en 1912, donde aparece este modelo de silla. Una pintura que sirve como documento histórico y que reafirma el exitoso imperio de la firma Thonet a nivel internacional, en este caso en Latinoamérica, continente donde falleció el pintor. Por su parte, el tarraconense Opisso Sala retrató las personas que acudían a los cafés y restaurantes parisinos, entre ellos a Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), a quien pintó en *Lautrec en un café* a finales del siglo XIX en compañía e ingiriendo absenta en un local amueblado con sillas del modelo nº 10 del catálogo. Una variante de este modelo era el nº 15, cuya

única diferencia residía en el respaldo. A diferencia del modelo anterior, el respaldo de esta silla venía confeccionado con rejilla. El pintor Ignacio Zuloaga Zabaleta (1870-1945) escogió este modelo de sillería para su pintura *Mi padre y mi hermana en París*, óleo pintado en 1891 y, a diferencia de la tonalidad castaña de las anteriores, en esta obra podemos apreciar un tinte azulado para esta silla.

El modelo de silla nº 56, por su parte, fue también muy exitoso tal y como demuestran las pinturas y fotografías finiseculares, caracterizado por un respaldo conformado por dos travesaños que actúan como patas traseras y un travesaño superior ligeramente alargado ensamblado; una pieza ovalada en la parte central ofrecía mayor comodidad en el respaldo del cliente. Un local de moda fue el café Le François 1er, lugar donde el poeta maldito Paul Verlaine (1844-1896) fue fotografiado en varias ocasiones y donde podemos apreciar la presencia de este modelo de silla en primer plano, como demuestra la fotografía de 1893 del fotógrafo francés Paul François Arnold Cardon (1858-1941), conocido como Dornac.⁵² El legendario café-restaurant parisino Le Procope se convirtió en un punto de encuentro de escritores, poetas, artistas e intelectuales durante la Belle Époque, resultando un motivo pictórico para artistas como Serafino Macchiati (1861-1916), autor de *Paul Verlaine*, *Bibi La Purée* y *Stéphane Mallarmé en el café Procope*.⁵³ Pintado en 1890, este óleo vuelve a mostrar a dos poetas malditos, Paul Verlaine y Stéphane Mallarmé, y a un personaje pintoresco de la bohemia parisina, Bibi La Purée. El modelo 56 podemos encontrarlo en otros cafés y restaurantes parisinos, como Le Restaurant Duval; así como en el restaurante Chartier, capturado por figuras como André Kertész (1894-1985), quien acudió a este espacio para inmortalizar la intelectualidad junto a este modelo de silla.

Esta silla podemos encontrarla en otros espacios europeos, como el Café Bauer, ubicado en las ciudades

⁵² La fotografía, titulada *Paul Verlaine sentado en una mesa*, se encuentra en la colección digitalizada de Houghton Library (Harvard Library).

⁵³ Esta obra fue subastada en diciembre de 2009 por la casa de subastas Christie's, cuyo valor estimado de venta estaba entre 7.000 y 10.000 € y cuya adquisición se produjo, finalmente, por 27.400 €.

54 El Museo Canario cuenta con un archivo fotográfico digitalizado fruto de la donación de Luis Ojeda Pérez. En este fondo hemos hallado la fotografía *Tertulia de café*, realizada entre 1905-1910, donde se refleja un plano general del interior del bar Café Madrid. Para más información sobre la fotografía, véase el código de referencia ES 350001 AMC-FFLO-000115 del archivo fotográfico del Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria.

55 En la pintura aparecen representados el poeta y crítico teatral Enrique de Mesa (1878-1929), el periodista y escritor Julio Camba (1884-1962), el escultor Sebastián Miranda (1875-1975), el periodista y poeta Luis de Tapia (1871-1937), el escultor Juan Cristóbal (1897-1961), el escritor y dramaturgo Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936), el escritor y político Ramón Pérez de Ayala (1880-1962), el dibujante Rafael de Penagos (1889-1954) y el pintor Julio Romero de Torres (1874-1930), entre otros.

alemanas de Colonia y Berlín; así como en los cafés madrileños de principios del siglo XX, frecuentados por los intelectuales de la Edad de Plata española e inmortalizados por fotógrafos como Luis Ojeda Pérez (1847-1914).⁵⁴ La sillería Thonet iba asociada, por tanto, a la lectura, a las tertulias, a la poesía y a las artes plásticas, pues estas personalidades ocupaban sus asientos como demuestra, nuevamente, la pintura del malagueño Francisco Sancha Lego (1874-1936) titulada *Supuesto homenaje al escultor Sebastián Miranda* (fig. 2), realizada en 1925 y donde aparece un grupo de intelectuales junto a la silla en primer plano.⁵⁵ Este modelo de silla aparece documentado en muchas otras fuentes pictóricas de artistas como Auguste Chabaud (1882-1955), Henri Lebasque (1865-1937), en la serie pictórica dedicada a la absenta por Jean Béraud (1849-1935), Louis Fortuney (1875-1951), Louis Legrand (1863-1951) y sus pinturas dedicadas a los bares y cabarés parisinos, o Pieter van der Hem (1885-1961), entre otros.

El nº 4 del catálogo Thonet fue un motivo pictórico y fotográfico que protagonizó un buen número de documentos gráficos. La característica principal de esta

Fig. 2. Francisco Sancha Lego, *Supuesto homenaje al escultor Sebastián Miranda*, 1925.



silla reside en su respaldo, para el cual se empleó un diseño en forma de ‘cuello de cisne’, solución formal en espiral y rizada que ofrecía organicismo al producto y una estética acorde al gusto modernista. El pintor Reinhold Völkel (1873-1938) acudió al tradicional *Café Griensteidl de Viena* y retrató en 1896 el intelecto austriaco en su pintura *El Café Griensteidl en Viena*. Los periódicos de gran formato, ostentados por los varones con sombrero, bastón y abrigo, comparten plano junto a este modelo de silla, el cual aparecía tanto en fotografías como ilustraciones de aquella época exitosa para el mobiliario vienés.⁵⁶

El nº 20 del catálogo aparece representado en la serie dedicada a las escenas madrileñas de Francisco Sancha Lego, uno de los dibujantes más populares de las primeras décadas del siglo XX en España y pieza capital en los mejores años de la revista *Blanco y Negro*.⁵⁷ Algunas de sus obras representan esta silla, como *Dos víctimas del veraneo*, realizada en 1904; Sancha Lego también realizó ilustraciones de bares madrileños donde aparece la silla en cuestión, como el café de Fornos.⁵⁸ El nº 24 podemos verlo en obras como *Desayuno de artistas escandinavos en el café Ledoyen, París: día de la inauguración*, realizada en 1886 por el artista sueco Hugo Birger (1854-1887)⁵⁹. La escena refleja un almuerzo con ocasión del acto inaugural del café Ledoyen, situado en el Petit Palais de París, y donde solían reunirse los artistas nórdicos previamente a la exposición del Salon francés, donde fue presentada esta obra sin éxito ante la crítica y donde aparecen artistas como el escultor finlandés Ville Vallgren (1855-1940), el pintor sueco Allan Österlind (1855-1938) y personalidades pertenecientes al mundo de la moda de aquella época y la aristocracia escandinava. El nº 25, por su parte, puede verse en la obra del bilbaíno Adolfo Guiard Larrauri (1860-1916), siendo ejemplo de ello *En la terraza*, realizada en 1886. La pintura representa la terraza de un bar vasco amueblado con sillas de este modelo con una composición

56 Para consultar documentos fotográficos de esta cafetería vienesa, véase el Wien Museum Sammlungen: <https://sammlung.wienmuseum.at>.

57 Es uno de los artistas mejor representados en los fondos del Museo ABC de Madrid, con un total de 902 obras. Para más información, véase: <https://museo.abc.es/exposiciones/2014/10/francisco-sancha-3/16475>.

58 La exposición *Francisco Sancha. El alma de la calle* se celebró en el Museo ABC de Madrid desde el 10 de octubre de 2014 hasta el 25 de enero de 2015, compuesta por 112 dibujos y documentación de su etapa francesa e inglesa.

59 La pintura se encuentra en el Göteborgs konstmuseum, Suecia. Para más información, véase la colección digitalizada: <https://goteborgskonstmuseum.se/en/the-collection/>.

60 El número 20 aparece representado en fotografías, pinturas y dibujos, como demuestran las ilustraciones de Francisco Sancha Legó; el número 24, por su parte, podemos encontrarlo en pinturas del pintor sueco Hugo Birger (1854-1887); el bilbaíno Adolfo Guiard Larrauri (1860-1916) representó la terraza de un café con vistas al mar donde las sillas representaban el modelo número 25 del catálogo de Thonet; el número 28 es menos usual en la pintura y la fotografía, pero el artista Jean Béraud (1849-1935) también la capturó en alguna ocasión plástica.

61 Charles Baudelaire publicó *El pintor de la vida moderna* en 1863, donde expresa este rasgo documental por parte de los artistas modernos a través de la figura de Constantin Guys (1802-1892).

62 Cerca de cincuenta millones de sillas de este modelo se vendieron en un periodo de cuarenta años, desde 1860 hasta principios del siglo XX. MASSOBRIO, Giovanna; PORTOGHESI, Paolo, 1990, p. 7 / BARONI, Daniele y WILLS, Geoffrey, 1985, p. 196.

63 *IBÍDEM*, 1985, p. 196.

64 VON VEGESACK, Alexander, 1986, pp. 25-26.

panorámica con vistas al mar. La pintura europea también ofrece testimonios del modelo 28, como demuestra, nuevamente, Jean Béraud (1849-1935). En este caso, el pintor focaliza en una bebida alcohólica, titulada *Absenta*, realizada a principios del siglo XX. Todas estas sillas mencionadas, en definitiva, formaron parte del mobiliario escogido por los cafés vieneses, parisinos, bilbaínos y madrileños, convirtiéndose en modelos de sillería de gran éxito en Europa.⁶⁰ Hubo más modelos, aunque con menor trascendencia gráfica e ilustrada; no obstante, los modelos que más se representaron fueron el modelo nº 14 y el nº 18, como veremos a continuación.

Las sillas nº 14 y nº 18 en los espacios de ocio y sociabilidad europea

Las sillas ilustradas en el apartado anterior son una pequeña muestra de la amplia gama diseñada por la firma Thonet que los pintores y fotógrafos capturaron en su afán cronista que perseguía el artista moderno.⁶¹ Un modelo de gran notoriedad cultural y gráfico fue el nº 14, cuyo éxito se traduce en las ventas, pues se vendieron millones de ejemplares en todo el mundo.⁶² Este modelo es el más conocido, difundido y destacado del catálogo Gebrüder Thonet, y fue fabricado en 1856 por primera vez, convirtiéndose en “uno de los éxitos comerciales más colosales de la historia”.⁶³ Conocida popularmente como “*chaise à trois livres*”, esta silla protagonizó la sillería del último tercio del siglo XIX hasta 1930.⁶⁴ Compuesta de 6 piezas, se manufacturaba mediante la técnica de curvado de madera, privilegiando el haya como material de manufacturación, y el atornillado, obviando el embalaje como procedimiento. Contaba con un asiento circular, tanto de rejilla como de madera, una chambrana que ofrecía mayor estabilidad al producto y las patas traseras conformaban una sola pieza, cuya curvatura ovalada actuaba, a su vez, de respaldo. El sistema de atornillado incluía un segundo travesaño para la parte central, favoreciendo la comodidad del consumidor. Omnipresente en hogares y

espacios públicos por su coste económico y su estilo refinado, ligero y funcional, fue diseñada en Viena y fabricada en la fábrica de Koryčany, Moravia.

Los artistas que acudían a estos espacios de entretenimiento ‘retrataron’ esta silla con la misma precisión que los consumidores que protagonizaban sus imágenes. El neoyorquino Alfred Henry Maurer (1868-1932) pintó en 1905 la obra *En un café*, en cuya composición diagonal desde un plano superior aparece el interior de un restaurante frecuentado por mujeres en un ambiente apacible. El famoso restaurante parisino La Tour d’Argent también fue cliente de la firma Thonet, pues el modelo 14 puede distinguirse por partida doble en la pintura anónima *Frédéric cortando el pato* (fig. 3). Frédéric era el propietario de este restaurante a finales del siglo XIX y en la pintura aparece manufacturando una especialidad del local: el pato. Esta receta, conocida como *Tour d’Argent* (‘pato prensado’ en español), protagoniza la obra y convierte la pintura en un documento gastronómico y cultural, donde la silla Thonet vuelve a estar presente como parte del escenario plástico.



Fig. 3. Anónimo, Frédéric cortando el pato, c. 1890-1900.

65 El Hall-by-the-Sea fue un espacio de ocio ubicado en una antigua estación de ferrocarril en desuso y se convirtió en un complejo de ocio gracias a la voluntad del artista George Sanger (1825-1911) en 1874, comprendiendo un salón de baile, una sala de conciertos y espacios ajardinados.

El pintor Henri-Jacques-Édouard Evenepoel (1872-1899), cuya trayectoria artística y vital fue muy corta, legó algunas pinturas de su estancia parisina, como *En el Café d'Harcourt en París*, realizada en 1897. Protagonizada por una mujer con vestido rojo en el centro compositivo, las dos mujeres que la flanquean aparecen sentadas sobre este modelo de silla, convirtiéndose en otro documento histórico que afirma que este local parisino también contó con el modelo nº 14 en su mobiliario de sillería. Los artistas irlandeses también participaron del panorama internacional de este periodo y acudieron a los espacios de ocio a los que nos estamos refiriendo en el presente estudio. William N. Montague Orpen (1878-1931) es buena muestra de ello con pinturas como *El Hall-by-the-Sea junto al mar, Margate*, óleo realizado en torno a 1907 en el distrito de Thanet, en el condado de Kent, Reino Unido⁶⁵. Este excelente retratista capturó esta escena de bar donde únicamente aparece la figura del camarero, quien parece extrañado con los brazos cruzados ante la soledad del local. Un abrigo y un sombrero colocados en la barra y un pequeño bodegón expresado con un vaso y una botella pertenecen al propio artista, tratándose así de un ‘autorretrato’ en el vacío. El hueco viene representado, a su vez, por una silla en el plano inferior izquierdo, tratándose nuevamente del modelo nº 14 del catálogo Thonet. El Hall-by-the-Sea fue también inmortalizado por el pintor inglés William Nicholson (1872-1949) en 1909, donde se ofrece una vista del salón del baile. En España también hubo espacios de sociabilidad ciudadana, como demuestran los cafés de Gijón, de Bilbao, de Madrid o aquellos situados en la Rambla de Barcelona, cuyos documentos fotográficos así lo atestiguan. Allí se daban cita los intelectuales en tertulias y encuentros de toda naturaleza literaria y cultural. El dibujante Narciso Méndez Bringa (1868-1933), entre otros, ilustró escenas de cafés madrileños (fig. 4) donde puede distinguirse este hábito y la presencia de la silla nº 14 del catálogo. Los cafés eran destinos que frecuentaban los pintores y

dibujantes, así como los escritores, como Benito Pérez Galdós (1843-1920), autor de obras literarias como *Fortunata y Jacinta*, publicada en 1887 y donde menciona cafés decimonónicos.

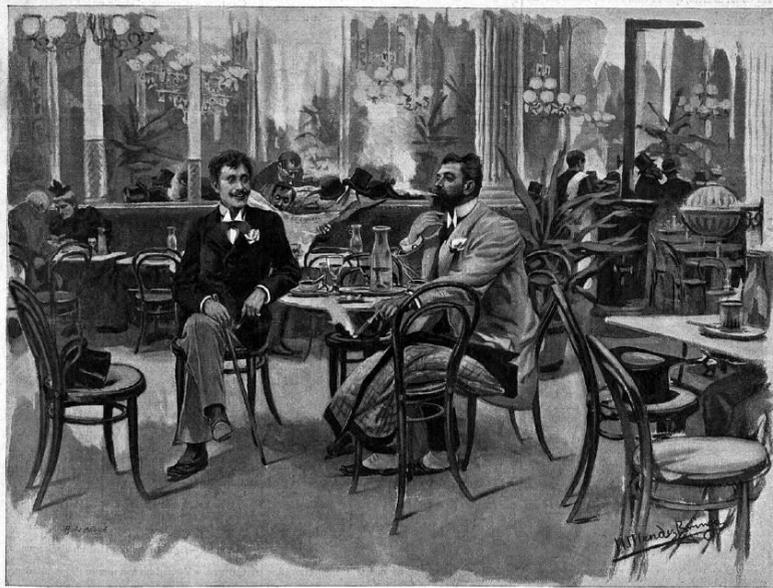


Fig. 4. Narciso Méndez Bringa, *Café madrileño*, c. 1900.

En los cafés berlineses también hubo una presencia del nº 14 como demuestran algunas pinturas del pintor alemán Hermann Clementz (1852-1930), escenificadas por estratos sociales como la burguesía; así como en los cafés vieneses, por supuesto, ciudad a la que debe el nombre este mobiliario. En la capital londinense también se representó este modelo de sillería, presente en cafés como demuestra la litografía titulada *Después del comer en la cafetería Mecca*, realizada en 1893 en la cafetería Mecca.⁶⁶ La escena viene protagonizada por varones con sombrero de copa mientras consultan la prensa británica, discuten e intercambian opiniones. En París hubo establecimientos célebres que también contaron con este modelo de silla, como el famoso restaurante Maxim's, fundado en plena *Belle Époque* francesa por Maxime Gaillard. Desde su apertura en 1893

66 Una imagen litográfica de esta obra se encuentra en el archivo Bridgeman Art Library, cuyas sedes se reparten en las ciudades de París, Londres, Nueva York y Berlín. La litografía original se encuentra en London Metropolitan Archives. Para más información, véase: <https://www.cityoflondon.gov.uk/things-to-do/history-and-heritage/london-metropolitan-archives>.

67 La Exposición Volpini se exhibió en el marco de la Exposición Universal de París y en el cartel aparecen reflejados los pintores Paul Gauguin (1848-1903), Charles Laval (1861-1894), Léon Fauché (1862-1950), Émile Schuffenecker (1851-1934), Louis Anquetin (1861-1932), Émile Bernard (1868-1941) y Louis Roy (1862-1907), entre otros.

68 El artista catalán Feliu Elias (1878-1948) pintó esta silla en su obra *La galería*, realizada en 1928 y perteneciente al Museu Nacional de Catalunya, Barcelona. Por su parte, el artista ucraniano Oleksandr Murashko (1875-1919), retrató al escritor Mykola Petrov en 1898 sentado sobre este modelo Thonet, de la misma forma que la obra titulada *En el porche*, de 1906, donde la mujer retratada aparece sentada sobre esta silla número 14. Una fotografía anónima perteneciente al Museo Nacional del Prado, Madrid, titulada *Interior del palacio Martinengo de Venecia*, con Cecilia de Madrazo y su hija María Luisa Fortuny, realizada entre 1889-1895, muestra a la viuda de Mariano Fortuny (1838-1874) junto a su hija en uno de los salones del palacio italiano donde pueden verse obras conservadas por la colección reunida por el propio artista y el modelo de silla mencionado.

se convirtió en un punto de encuentro para la sociedad parisina, bautizándose como sinónimo de elegancia y modernidad. La silla nº 14 fue solicitada por la mayoría de los espacios de ocio parisinos, como muestra nuevamente una pintura de Louis Abel-Truchet (1857-1918), titulada *Calle parisina*. Un óleo realizado en 1894, cuya composición diagonal refleja la reforma urbanística llevada a cabo en París por Georges-Eugène Haussmann (1809-1891). Los nuevos edificios, las farolas y la iluminación, así como los amplios bulevares se convierten en motivo de representación plástica en esta pintura, cuyo primer plano viene protagonizado por una cafetería parisina equipada por sillería Thonet. Durante el verano de 1889 se celebró la Exposición Volpini en el Café des Arts de París, organizada por el artista Paul Gauguin (1848-1903) y un reducido grupo de pintores de vanguardia.⁶⁷ En este establecimiento se dieron cita artistas, coleccionistas, críticos de arte y amateurs, quienes compaginaron su pasión e interés por el arte, la bebida y la música. Una ilustración del pintor suizo Pierre-Georges Jeannot (1848-1934) refleja verazmente una escena de concierto en la que las sillas Thonet aparecen como parte del mobiliario. *El Moulin de la Galette* fue una sala de baile que se convirtió en motivo pictórico para muchos artistas de finales del siglo XIX y principios del nuevo siglo, como Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) o el catalán Ramón Casas (1866-1932), autor de la pintura *En el Moulin de la Galette* en 1892. En la obra aparece una joven bebiendo y fumando, Louise Hortense Boisguillaume, conocida como Madeleine de Boisguillaume (1873-1944); esta modelo posó para algunos artistas de aquella época, como Ramón Casas, quien, más allá del contenido de la pintura, destaca la silla Thonet como parte del mobiliario de esta sala de moda parisina. Esta silla, además de los espacios de ocio y entretenimiento, puede verse representada en los hogares y en los talleres de los artistas tal y como reflejan las fuentes pictóricas y fotográficas.⁶⁸

Similar a la silla nº 14 del catálogo Gebrüder Thonet (fig. 5) es el modelo 18, cuya única diferencia reside en que el travesaño interior del respaldo ofrece una mayor caída, conectando la parte superior del respaldo con el asiento a través de una forma ovalada que se estrecha conforme avanza hacia el lado inferior. Este modelo también obtuvo un gran éxito de ventas a nivel internacional y compartió escenario en los distintos espacios de sociabilidad europeos. Este producto, al igual que los anteriores, también se distribuía empaquetado y desmontado en cajas de 36 unidades para ahorrar espacio y facilitar el transporte, cuyo embalaje estaba compuesto de seis piezas y diez tornillos que el cliente debía acoplar una vez adquirido el producto.⁶⁹

El éxito cosechado por este modelo de silla se puede presenciar en la pintura y en la fotografía, siendo parte del mobiliario de locales como el clásico establecimiento berlinés conocido como café Josty, frecuentado por la intelectualidad y la burguesía alemana. El artista berlinés Georg Schöbel (1860-1930) retrató al artista Adolph von Menzel (1815-1905) en este café en 1895 en su obra *Adolph von Menzel en el café Josty*, acompañado en la escena por dos mujeres, un varón con sombrero de copa y un camarero que se dispone a servir a su clientela. Otro berlinés, Paul Hoeniger (1865-1924), también acudió al café Josty motivado por sus gentes y respectivos hábitos sociales. En 1890 realizó la pintura *En el café Josty en Berlín*, de la cual se realizaron grabados posteriores y donde las clases más favorecidas de la ciudadanía alemana aparecen identificadas a través de sus ropajes, la lectura y el comportamiento mantenido en este café. En España hallamos fuentes gráficas que documentan la presencia de este modelo de sillería en los establecimientos hosteleros, siendo muestra de ello el café Suizo de Madrid, el café Suizo de Zaragoza y el café Suizo de Pamplona. Una cadena de cafeterías fundada por Bernardo Pedro Franconi y Francesco Matossi que logró convertirse en un lugar de confluencia y tertulias.⁷⁰

69 Información obtenida del Boppard Museum, Alemania. Para más información, véase: <https://museum-boppard.de/explore/thonet-industrial-production/#chairs>.

70 Además de las ciudades mencionadas, el café Suizo también se abrió en Bilbao, Burgos y Santander.

71 BARONI, Daniele (et al),
1985, p. 198.

72 Este óleo sobre lienzo fue
subastado por la casa Drouot
de París, con un precio de salida
estimado entre 4.000 y 4.500 €.

Italia también contó con sucursales de la firma Thonet en ciudades como Milán, Roma y Nápoles, ocupando así la totalidad de la geografía itálica desde el norte hasta el sur.⁷¹ Los pintores atraídos por los restaurantes, cafés y espacios de ocio italianos se sumaron a esta tendencia plástica realista, como el valenciano Mariano Benlliure (1862-1947), autor de *Conversando en el café* durante su estancia en Roma.⁷² Materializado en 1883, este óleo representa una escena de bar en la que aparecen tres cargos del Ejército italiano identificados por sus vestimentas mientras dos camareras sirven cerveza en jarra e intercambian conversación con varios de ellos.

Fig. 5. Catálogo Thonet, c. 1900.



El pintor Louis Abel-Truchet (1857-1918) se interesó por las calles de París y representó sus terrazas y mobiliarios, como hemos observado con el modelo de silla nº 14. No obstante, el modelo 18 fue igualmente exitoso en París y así lo representó Truchet en algunas

de sus pinturas, siendo buena muestra de ello *En el café*, *Terraza del café* y *En el Lapin Agile*, realizadas en diferentes distritos parisinos. Truchet otorga protagonismo a las mujeres parisinas, ataviadas con abrigos y sombreros, como refleja la obra *En el Lapin Agile* (fig. 6), donde podemos observar a una mujer con un abrigo rojo mientras toma una cerveza y consulta la prensa francesa. El Lapin Agile fue un cabaré del barrio de Montmartre y se convirtió en lugar de encuentro favorito para la bohemia artística y cultural de aquella época. Frecuentado por artistas y escritores como Pablo Picasso (1881-1973), Max Jacob (1876-1944) o Roland Dorgelès (1885-1973), el cartel original de este espacio estaba protagonizado por un conejo vestido con un pañuelo rojo, escapando de una cacerola y con una botella en la mano.⁷³ El cartel adquiere una cierta connotación sexual y parece dialogar con el color del abrigo de la mujer y con la botella de vino sujeta por el camarero.

Louis Legrand (1863-1951) ha sido mencionado anteriormente con ocasión del modelo 56, pues el pintor francés acudía a estos espacios de ocio parisino con el fin de retratar a la sociedad y el ritmo urbano de la capital francesa. El modelo nº 18 también lo ilustró de manera objetiva, como demuestra su dibujo *Una pera*, realizada a principios del siglo XX y donde aparece un hombre de elevada edad junto a una mujer maquillándose.⁷⁴ Esta ilustración pertenece al libro *Faune parisienne*, escrito por Eugène Rodrigues-Henriques, conocido popularmente como Erastène Ramiro (1853-1928), y publicado por el editor Gustave Pellet (1859-1919). Una colaboración literaria y visual donde Legrand destaca la sociedad parisina sin desatender la autenticidad de su mobiliario. Además, el pintor francés conocía de primera mano este modelo, pues en varias de sus pinturas escenificadas en su taller aparece la silla número 18. Es el caso de *La pausa musical* y *La hora del té*, en cuyas obras aparecen dos mujeres descansando después de una

73 El artista encargado de diseñar el cartel fue el caricaturista Louis-Alexandre Gosset de Guines, conocido como André Gill (1840-1885).

74 Una copia de este grabado se encuentra en Armstrong Fine Art, una colección digitalizada dedicada a la obra en papel de los siglos XIX y XX, en concreto, de grabados de artistas franceses, belgas, alemanes, japoneses y estadounidenses. Para más información sobre esta obra, véase: <https://armstrongfineart.com>.

75 Ambos óleos se encuentran en la Galerie Laurence et Ernesto Ballesteros, especializada en pintura entre los siglos XVII y XX. La pausa musical tiene un precio de venta de 28.000 € y La hora del té un precio de 18.000 €. Para más información sobre ambas obras, véase: <https://galerieballesteros.fr>.

76 BARD, Christine, 2001, p. 100.

sesión de pintura.⁷⁵ En la primera aparecen vestidas, sentadas sobre un diván y una silla Thonet nº 18, mientras en *La hora del té* aparecen más ligeras de ropa, incluso desnudada una de ellas, manteniendo una pose y actitud menos ortodoxa. Las dos mujeres dirigen su mirada hacia una tercera persona, presumiblemente el pintor, y ambas tienen un corte de pelo al estilo *garçonne*, un “icono por excelencia de los años locos, (...) con sus cabellos cortos, su ropa recortada, su silueta tubular (...) que encarnaba la emancipación de las mujeres”, cuyo *look* responde a la moda transgresora de la escena francesa de aquella época ⁷⁶

Fig. 6. Louis-Abel Truchet, En el Lapin Agile, c. 1920.



Muchos artistas de esta época acudieron al motivo de la absenta, como Ricardo Opisso Sala (1880-1966) o Jean Béraud (1849-1935), citados anteriormente. El pintor Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) visitó prostíbulos y cabarés parisinos con el fin de capturar los hábitos urbanos y, entre ellos, se encontraba la consumición de esta bebida alcohólica. En la pintura *En el Moulin Rouge*, realizada entre 1892 y 1895, presenciamos el ‘hada verde’, conocida así popularmente por su color, y donde el rostro de la joven representada en el extremo inferior derecho parece anulado por este licor, cuyo color se ‘expande’ por toda la sala de baile. Debido al elevado consumo de absenta y su elevada capacidad de alterar las facultades mentales, el Estado francés prohibió la venta en los establecimientos el 7 de enero de 1915. Esta pintura, además de convertirse en un documento histórico-cultural, testimonia, al mismo tiempo, el mobiliario escogido por este lugar, en concreto, el modelo nº 18 del catálogo Thonet.

Conclusiones

Los espacios gastronómicos, de hostelería, de ocio, de entretenimiento y, por ende, de sociabilidad, se convirtieron en un punto de encuentro habitual entre la ciudadanía de las grandes capitales europeas a finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. Así lo demuestran las crónicas, la prensa escrita, la literatura, la fotografía documental y las artes plásticas, tal y como hemos podido observar a través del presente estudio. Estos lugares se identificaron con el concepto de modernidad en mitad de un panorama de transformación de los hábitos a los que estaba acostumbrada la sociedad occidental, cuyas pretensiones se dirigieron hacia el nuevo siglo. En este escenario, el mobiliario fue una pieza clave para equipar y decorar los locales de las principales ciudades de Europa. La firma dedicada a la industria del mueble más exitosa de este periodo fue Gebrüder Thonet, cuyos

productos catalogados estaban exentos de historicismos, elementos ornamentales, estilos anquilosados y cuya meta principal era la fusión entre funcionalidad, confort y sostenibilidad; conceptos ajustados a los nuevos tiempos. El mobiliario de sillería Thonet supo adaptarse a esta nueva tendencia industrial y las fuentes visuales demuestran el elevado interés por los artistas, así como la notoriedad que protagonizaron determinados modelos en estos espacios de sociabilidad. La popularidad de esta empresa vienesa se sustenta en las pruebas empíricas reflejadas y analizadas, cuyo nivel de precisión en los detalles atiende a un compromiso ético por representar productos de manera verídica mediante el contacto directo con la realidad.

Fotógrafos, ilustradores, dibujantes y artistas plásticos prestaron atención a las diferentes piezas y componentes, acudiendo a catálogos con total seguridad con el fin de plasmar de manera fiel y objetiva los objetos observados. Los números 14 y 18 del catálogo fueron las sillas que más fama obtuvieron en este periodo temporal; no obstante, otros modelos también ocuparon un papel importante en el confort ciudadano, como hemos demostrado en el trabajo. En cuanto a los artistas, hemos podido comprobar una heterogeneidad identitaria; artistas nórdicos, franceses, italianos, alemanes, vieneses, estadounidenses, latinoamericanos y españoles son un claro ejemplo de este interés generalizado por acudir a los espacios de ocio para representar el mobiliario y las sillas. Hemos sesgado el estudio en determinados modelos de sillería pertenecientes a la empresa Gebrüder Thonet; no obstante, queremos destacar la existencia de otras fuentes visuales que reflejan otros modelos, cuya labor corresponde a futuras investigaciones.

Bibliografía

ALIAGA, Juan Vicente, “La garçonne: mujeres masculinizadas de los años veinte en Francia y España”. En: ALIAGA, Juan Vicente; HADERBACHE, Ahmed; MONLEÓN, Ana; PUJANTE, Domingo (coords.), *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*, Valencia, Universitat de València, 2001.

ARONSON, Joseph. *The Encyclopedia of furniture*. Londres: Batsford Ltd., 1989.

BARD, Christine, *Les garçonnnes. Modes et fantasmes des années folles*. En: ALIAGA, Juan Vicente; HADERBACHE, Ahmed; MONLEÓN, Ana; PUJANTE, Domingo (coords.), *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*. Valencia: Universitat de València, 2001.

BARONI, Daniele; CHIARELLI, Brunetto; WILLS, Geoffrey. *El mueble. Historia, diseño, tipos y estilos*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1985.

BARONI, Daniele; WILLS, Geoffrey, “Los grandes proyectistas”. En: BARONI, Daniele; CHIARELLI, Brunetto; WILLS, Geoffrey. *El mueble. Historia, diseño, tipos y estilos*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1985.

BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Madrid: Taurus Great Ideas, 2013.

CRUMP, Derrick. *Guía de los acabados en madera. Cómo aplicar colores, barnices y acabados de pintura*. Barcelona: Grupo Editorial Ceac, 1993.

DE REYNIÈS, Nicole. *Le mobilier domestique I. Vocabulaire typologique*. París: Imprimerie Nationale, 1987.

DE REYNIÈS, Nicole. *Le mobilier domestique II. Vocabulaire typologique*. París: Imprimerie Nationale, 1987.

HART, Harold H. *Chairs through the ages. A Pictorial Archive of Woodcuts & Engravings*. Nueva York, Dover Publications Inc., 1982.

MAÑÁ, Jordi, *El diseño industrial*. Barcelona: Salvat Editores, 1973.

MASSOBRIO, Giovanna; PORTOGHESI, Paolo. *Storia dei mobili in legno curvato*. Bari: Editori Laterza, 1990.

NOCHLIN, Linda. *El Realismo*. Barcelona: Madrid Editorial, 1991.

THONET, Michael. *Thonet Bentwood & Other Furniture. The 1904 Illustrated Catalogue*. Nueva York: Dover Publications Inc., 1980.

TORRENT, Rosalía, “Avanza el siglo. Nuevos estilos y proyectos”. En: GALÁN, Julia; GUAL, Jaume; MARÍN, Joan M.; OLUCHA, Jordi; TORRENT, Rosalía; VIDAL, Rosario. El diseño industrial en España. Madrid: Cátedra, 2010.

“Los inicios del diseño industrial en España”. En: GALÁN, Julia; GUAL, Jaume; MARÍN, Joan M.; OLUCHA, Jordi; TORRENT, Rosalía; VIDAL, Rosario. El diseño industrial en

España. Madrid: Cátedra, 2010.

VON VEGESACK, Alexander. L'industrie Thonet. De la création artisanale à la production en série : le mobilier en bois courbé. París: Ministère de la Culture et de la Communication. Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1986.

Sintonía y continuidad entre el mueble de madera curvada y el mueble de acero tubular. Una perspectiva morfológica

Dr. Julio Vives
Chillida

Investigador
independiente

juliovivesch@yahoo.es

[https://orcid.
org/0000-0003-
0170-4950](https://orcid.org/0000-0003-0170-4950)

DOI: [https://doi.org/10.7203/
arxiu.3.28453](https://doi.org/10.7203/arxiu.3.28453)

Fecha de Recepción:
18-III-2024
Fecha de Aceptación:
27-V-2024

Resumen:

Los arquitectos y diseñadores del Movimiento Moderno desarrollaron numerosos ejemplos de mueble de acero tubular entre los años veinte y treinta del siglo XX. La experiencia de la que ellos partían eran el diseño y fabricación de mueble de madera curvada de empresas de Austria-Hungría como, principalmente Hermanos Thonet, pero también de Jacob & Josef Kohn. Marcel Breuer, Mies van der Rohe, Lilly Reich, Le Corbusier-Pierre Jeanneret-Charlotte Perriand, Erich Dieckmann y otros conocían bien las formas históricas del mueble de madera curvada de finales del XIX y principios del siglo XX. Siguiendo el concepto de “sintonía”, esta nota presenta una serie de modelos de acero tubular que recibieron las ondas estéticas emitidas por el mueble curvado clásico. Las líneas dinámicas de las mecedoras y la estética ligera de los sillones tuvieron una influencia en los nuevos diseños. El estudio muestra también que el principio de continuidad lineal en la producción de mueble, principio que viene del mueble de madera curvada, fue reforzado en la “era tubular”. Como conclusión, aunque se ha querido ver una revolución -especialmente desde la perspectiva de los materiales

empleados- se puede hablar mejor de una fructífera y lógica evolución.

Palabras clave: Diseño, Madera curvada, Movimiento moderno, mueble de metal.

Abstract

The architects and designers of the Modern Movement developed outstanding examples of tubular Steel furniture between the twenties and thirties of the Twentieth Century. The experiences from which they started were the design and manufacture of furniture in curved wood from firms such as Thonet Brothers and Jacob & Josef Kohn. Marcel Breuer, Mies van der Rohe, Lilly Reich, Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Charlotte Perriand, Erich Dieckmann and others knew well the historical forms of the classic bentwood furniture. Following the concept of “tuning” the study presents a series of tubular steel models that received the aesthetic waves emitted by the models of bentwood. The dynamic lines of rocking chairs and the light aesthetic of armchairs had an influence on the new designs. The work also shows that the principle of linear continuity in the production of furniture, principle that came from bentwood furniture, was reinforced in the “tubular era”. As a conclusion, although it has been wanted to see a revolution -specially from the perspective of the materials used- one may speak better of a fruitful and logical evolution.

Keywords: Bentwood, Design, Metal Furniture, Modern Movement.

Con frecuencia se hace referencia al diseño y la producción de mueble de acero tubular como una revolución -algo completamente nuevo desvinculado del pasado- en el mundo del diseño del mobiliario. Pero también pueden examinarse los muebles de acero tubular -un nuevo material más resistente que la madera

y también maleable- desde la perspectiva del mueble de madera curvada y entonces, en términos formales, podríamos hablar de evolución de las formas, auspiciada por los arquitectos y diseñadores del Movimiento Moderno. Marcel Breuer, Mies van der Rohe, Lilly Reich, el trío conformado por Le Corbusier-Pierre Jeanneret-Charlotte Perriand, Erich Dieckmann y otros conocían bien las formas históricas del mueble de madera curvada de finales del XIX y principios del siglo XX que habían diseñado firmas como Hermanos Thonet y Jacob & Josef Kohn, empresas con las que también colaboraron en su día, a partir del 1900, arquitectos y diseñadores como Josef Hoffmann, Gustav Siegel, Koloman Moser, Otto Prutscher, Marcel Kammerer, etc. En realidad, hay una continuidad también en esta práctica de mobiliario diseñado por arquitectos entre la madera y el acero, en la medida en que algunos de los diseños de acero tubular fueron finalmente producidos -y en algunos casos todavía se producen- por Thonet. El punto de partida era el siguiente: dice el especialista Otakar Mácel, refiriéndose a Breuer, que:

“...came from Budapest and lived in Vienna for a short time. The bentwood furniture from Thonet, Kohn and other manufacturers was an everyday, almost universal feature in Central Europe both before and after World War I. Both visually and in structural terms the furniture bears a certain resemblance to the tubular-steel designs, and the rounded pieces of beechwood had to be bent just like the cold-drawn tubular Steel [...] The bentwood furniture was both physically and visually light and free of embellishment, and boasted a form that was determined by its industrial mass production. These qualities were valued by the avant-garde and were similar to those of tubular-steel furniture”.¹

¹ MÁCEL, Otakar, 2019, pp. 115 y 117.

Es conocido también el uso selecto que hacía Le Corbusier de mueble de madera curvada para

amueblar sus estancias, en particular desde el sillón de escritorio del Pabellón de *l'Esprit Nouveau* de la Exposición internacional de Artes Decorativas e industrias modernas de París de 1925. En conexión con esto, un principio básico del procedimiento técnico del curvado es que el resultado del proceso productivo del trabajo sobre barras longitudinales se traduce casi necesariamente en lo que puede llamarse una “continuidad lineal”, que no deja de ser un principio o categoría estética. Esta característica ya se encontraba en las sillas iniciales de Michael Thonet, la llamada “silla de Boppard”, denominada así porque fue producida en sus talleres en su ciudad natal. Cuanto mayor era la longitud de la barra de madera menor era la necesidad de ensamblaje de numerosas piezas y eso le llevó al desarrollo de una industria en la que este principio resultaba capital. En efecto, en la industria del mueble curvado la forma se fundamenta en la dinámica del proceso productivo y la continuidad es un principio básico al aprovecharse las características del curvado para, utilizando el menor número de piezas posibles, ahorrar material y lograr esa elegancia que tiene la línea continua, en la que se han suprimido los tradicionales ensamblajes. Así tenemos como ejemplo destacado la estructura continua de los respaldos de las sillas de Hermanos Thonet como la silla número 14: las patas traseras y la parte exterior del respaldo están formadas por una sola barra de madera curvada de dos metros y veinte centímetros, aproximadamente. Esto era una característica de muchos otros modelos de sillas curvadas, pero también con otras dimensiones de otros muebles de éxito de Hermanos Thonet como las cunas, las camas, las *chaise-longue*, las mecedoras, etc. Todo mueble de madera curvada puede valorarse desde esta perspectiva de que sintetiza la unión entre la técnica y la forma y los especialistas en este tipo de mobiliario lo valoran. Un ejemplo clásico de buena continuidad lineal está representado por la *chaise-longue* basculante de Thonet en la que se aparenta una línea de

2 Las sillas de madera curvada eran mucho más un producto de consumo masivo que las costosas y al fin y al cabo elitistas piezas de acero tubular diseñadas por arquitectos. Un análisis económico y legal en: VOGELGSANG, Tobias, 2012. Vid. MÁCEL, Otakar, 1990, pp. 95-110; VEGESACK, Alexander von, 1986. Sobre la empresa Pel cfr. SHARP, Dennis; BENTON, Tim; CAMPBELL COLE, Barbie., 1977. El catálogo de mueble tubular de Thonet está publicado por: VEGESACK, Alexander von, 1989.

3 El póster de 1866 de Hermanos Thonet para el mercado francés puede verse en: OTTILLINGER, Eva B. (HG.), 2003, p. 27. Aquí utilizamos como fuente el documento: Hermanos Thonet, Catálogo de Venta de 1891, Barcelona, en el archivo del autor. Las imágenes de los modelos de esta empresa que se reproducen se extraen de este último catálogo. Puede verse en versión italiana como anexo en: RENZI, Giovanni e Chiara, 2000. Vid. también para modelos posteriores: WILK, Christopher, 1980 a); y Thonet Bugholzmöbel... 1994.

Fig. 1. Marcel Breuer (1926). Silla plegable, modelo B4. / Hermanos Thonet (1866). Silla plegable nº 2.

siete metros, aunque hay que decir que se trata de dos piezas en las que hay un punto de ensamblaje necesario para poder producir el diseño tan característico. Este principio constructivo y estético tendrá una proyección manifiesta en el mueble de acero tubular de los años veinte y treinta como vamos a mostrar a través de una serie de ejemplos que consideramos los más relevantes, sin carácter exhaustivo. En este breve estudio presentamos once casos en formato comparativo en los que se aprecia una “sintonía” entre modelos de mueble de madera curvada históricos y piezas modernas de mobiliario de metal.

1- En ocasiones la sintonía entre acero y madera es básicamente tipológica. Se escoge un mueble curvado y se transcribe al lenguaje del acero tubular ². Es el caso de la silla plegable de Marcel Breuer (1902-1981) en comparación con la silla plegable de Hermanos Thonet, aparecida por primera vez en el póster de 1866 ³ [Fig. 1]. Esta simple transcripción se produce también en el caso



de las mesitas nido o mesas de té, tan populares entre finales del siglo XIX y principios del veinte.

2- Está generalmente reconocido que Le Corbusier (1887-1965), Pierre Jeanneret (1896-1967) y Charlotte Perriand (1903-1999) se inspiraron en la *chaise-longue* basculante de Hermanos Thonet para diseñar, trabajosamente, la

chaise-longue de reglaje continuo (B 306) en 1928 ⁴ [Fig. 2]. La pieza de madera curvada es un ejemplo destacado y exitoso de armonía entre forma y función, pero, como hemos señalado antes, no toda la continuidad lineal que presenta es real pues en parte es simulada: los laterales de siete metros de la “cama-balancín” están formados por dos piezas ensambladas adecuadamente y no nos imaginamos que pudiera ser de otro modo. Además, los primeros modelos de esta pieza, los fabricados entre 1875 y 1878, carecen de brazos como ocurre con el modelo en acero tubular. La famosa *chaise-longue* de Le Corbusier y sus colaboradores está asentada sobre una estructura fija, pero goza de un movimiento continuo en diversas posiciones. La tradicional rejilla ha sido sustituida por tapicería de cuero o piel. Thonet llegó a ofrecer en su catálogo un modelo, el B 306-o que era directamente basculante y se apoyaba sobre dos piezas ovaladas de metal -en el estilo de la mecedora llamada “huevo” de Antonio Volpe-, pero que, al parecer, no tuvo éxito.⁵

4 RÜEGG, Arthur, 2012, pp. 283-284; y VEGESACK, Alexander von, 1997, p. 127.

5 OSTERGARD, Derek E., 1987, p. 270; y 100 Masterpieces... 1996, p. 72, donde se indica que apareció en un catálogo francés de 1930. Pero fue sacado del mercado por Le Corbusier, Jeanneret y Perriand

6 LANGE, Christiane, 2006, pp. 174-175.

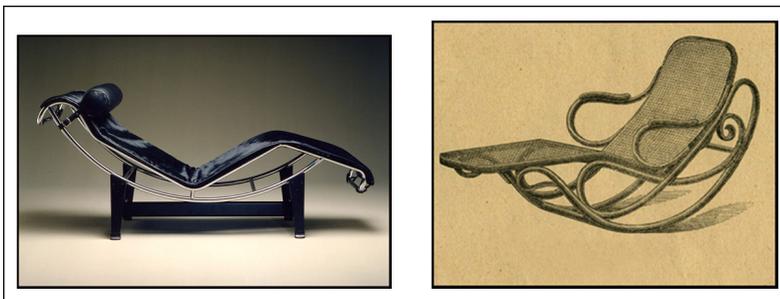


Fig. 2. Le Corbusier, Jeanneret, Perriand (1929). Chaise Longue modelo B 306. / Hermanos Thonet (1875). Sofá-balancín modelo N° 7500.

3- En un ejemplo de lo que podríamos llamar “inmovilización de las mecedoras” por parte del Movimiento Moderno, Mies van der Rohe (1886-1969) y Lilly Reich (1885-1947) ⁶ diseñaron esta silla cantilever con unos apoyabrazos curvados que evocan las líneas de la mecedora n° 1 de Hermanos Thonet [Fig. 3]. En un viaje de ida y vuelta, esta mecedora en madera curvada, presentada por primera vez en la Exposición Universal de Londres de 1862, es a su vez una transcripción al

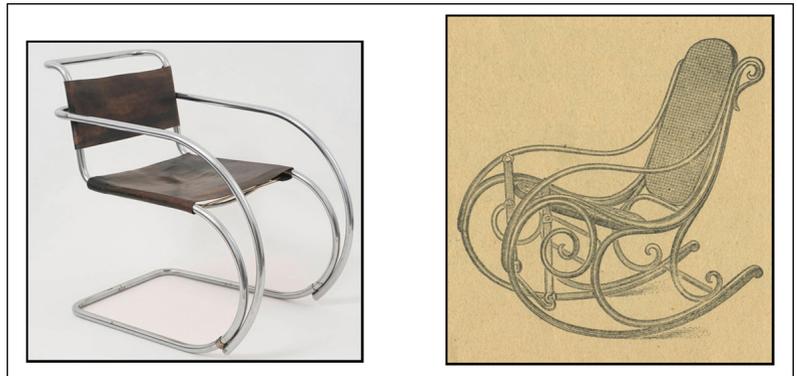
7 Stahlrohrmöbel...1999, s.p.

8 OTTILLINGER, Eva B., 2006, p. 82. The Furniture Collection... pp. 393 y 422.

lenguaje de la madera curvada de la mecedora de hierro expuesta por R. Winfield en la Exposición Universal de Londres de 1851. Dice el historiador del arte y del diseño Klaus Klemp sobre la pieza tubular, reconociendo sus influencias:

“Mies van der Rohe’s cantilever chair, which he first designed after having learned of the Stam design for the Weissenhof apartments in 1927, can also be traced back to the bentwood models in its definitive detail, the semi-circular front support. The dominantly curving bow can be found in the popular rocking chairs that Thonet had been producing since 1861”⁷

Fig. 3. L. Mies Van der Rohe, Lilly Reich (1927). Sillón modelo nº MR 20. / Hermanos Thonet (1860). Mecedora nº 1.



4- En el Museo Stedelijk de Ámsterdam se conserva un mueble de acero tubular multifuncional de la fábrica belga Mon Beguin, que fue objeto de una patente ⁸. En un principio opera como una doble mecedora infantil, pero puede ser transformado en una cama o en un doble escritorio según la posición de la estructura y los tableros de madera. La pieza, aun presentando la característica de la multifuncionalidad, recuerda vivamente en una de sus posiciones a la doble mecedora infantil de Hermanos Thonet que apareció en el catálogo de este fabricante en 1885 [Fig. 4].

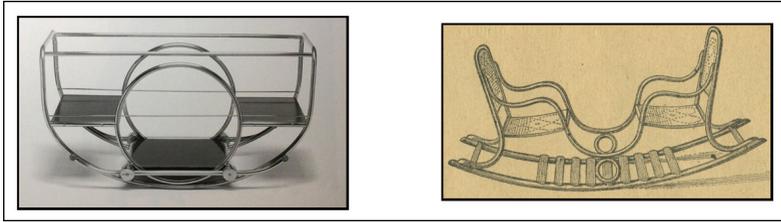


Fig. 4. Mon Beguin (1935).
Balancín multifuncional. /
Hermanos Thonet (1885). Doble
mecedora infantil.

5- En otro ejemplo de mecedora inmovilizada tenemos un sillón original del diseñador de muebles Erick Dieckmann (1896-1944)⁹. Es improbable que esta figura de éxito de la Bauhaus conociera la mecedora de Joaquín Lleó, fabricante de Valencia operativo al menos hasta 1920 (desde 1909 Hijos de Joaquín Lleó), pero hay cierta coincidencia formal pues el diseño de ambas piezas refleja claramente la idea de movimiento, un cierto dinamismo que en la pieza de acero tubular ha sido “inmovilizado”. Se conserva un ejemplar de esta mecedora de Valencia en el Espai corbat de la Fundació Caixa Vinaròs [Fig. 5].¹⁰



9 Erich Dieckmann. 1931, (1990),
pp. 69-80, (p. 78); y VEGESACK,
Alexander von, 1990, pp. 68-75
(text by Otakar Mácel).

10 La mecedora fue patentada por Joaquín Lleó en 1909. En la solicitud de patente se explican sus características del siguiente modo: “La mecedora que representa el adjunto dibujo está construida aparte del asiento y respaldo por dos piezas [...] y está construida por un procedimiento tan ingenioso que sin perder la elegancia de la mecedora universalmente aceptada y muy conocida por el caracol [...] aumenta mucho más por la continuación [...] que tiene dicha pieza para formar los brazos, constituyendo su totalidad un poderoso refuerzo entre el balancín, el respaldo y el asiento”: solicitud de patente de 1908 (Archivo Histórico de la Oficina Española de Patentes y Marcas). Vid. VIVES CHILLIDA, Julio, 2013, pp. 36-37

11 MANG, Karl, 1978, pp. 108-109. Sobre el impacto de dichas sillas alemanas (serpientes de acero) en el público y la crítica de la época es reveladora la crónica de ROMANÍ, Marta, 1929

Fig. 5. Erich Dieckmann (1931).
Sillón. / Joaquín Lleó (1909 ca.).
Mecedora.

6- En la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 Mies Van der Rohe y Lilly Reich presentaron en el pabellón de Alemania la silla llamada posteriormente “silla Barcelona”¹¹. Independientemente de que los arquitectos alemanes elaboraran también un reposapiés con similar diseño, dato que no debe pasar desapercibido, la silla Barcelona presenta reminiscencias del reposapiés basculante de Hermanos Thonet aparecido en el catálogo de 1879. Un reposapiés

12 Se encontraba en un comedor presentado en el Salón de Artistas Decoradores de París de 1928 presentado por ella: Cfr. OSTERGARD, Derek E., 1987, p. 279.

Fig. 6. L. Mies Van der Rohe, Lilly Reich (1929). Silla modelo nº MR 90. / Hermanos Thonet (1879). Reposapiés.

(legrest) no muy funcional, pero que hace las delicias de los coleccionistas por su simplicidad y clasicismo [Fig. 6].



7- En otros casos, partiendo de la misma tipología de mobiliario se produce una modificación exitosa. Los cambios en las patas y el respaldo en la forma de la silla giratoria de acero tubular de Charlotte Perriand, probable diseñadora de esta pieza ¹², mejoran técnicamente el ya legendario ejemplo de silla curvada giratoria de Hermanos Thonet [Fig. 7]. Puede verse un ejemplar de esta conocida pieza en madera curvada en el Museo D'Orsay, en París.

Fig. 7. Charlotte Perriand (1928). Silla giratoria modelo B 302. / Hermanos Thonet (1866). Sillón giratorio.



8- Desde Argentina, en 1938 el Grupo Austral -Antoni Bonet (1913-1989), Jorge Ferrari-Hardoy (1914-1977) y Juan Kurchan (1913-1972)- diseñó la famosa silla BKF (iniciales

de los autores) llamada también “mariposa” por su aspecto ¹³. La peculiaridad de este exitoso diseño en hierro es la geometría diagonal de la estructura, además de la utilización de una amplia superficie de cuero para el asiento. A nuestro modo de ver, este modelo puede considerarse un desarrollo, optimizando la continuidad lineal, de un modelo de Hermanos Thonet que presenta la misma forma estructural: la espectacular silla n° 51 del catálogo de 1883, un raro modelo, muy moderno en su diseño para la época, cuya autoría suele atribuirse a August Thonet [Fig. 8].

13 FIELL, Charlotte & Peter, 2002, p. 60.

14 Cfr. WILK, Christopher, 1980, b), pp. 108 y 116-117.



Fig. 8. Grupo “Austral” (1938). Silla BKF. / Hermanos Thonet (1883). Silla n° 51.

9- Sintonía es la que se da entre las formas del sillón diseñado por el director artístico de la rama de Thonet en París (Thonet Frères), el arquitecto Bruno Weill (firmado Bévé), fallecido en 1962 ¹⁴ y el modelo art nouveau que, inspirándose a su vez en la línea Vandeveldé, editaron Hermanos Thonet en 1905 [Fig. 9].

15 Vid. LEOPOLD, Rudolf; PICHLER, Gerd, (Eds.), 2007, p. 120; y una fotografía de las instalaciones de Kohn en la Exposición de Turín en: VIVES CHILLIDA, Julio, 2006, p. 23.

16 JACOB & JOSEF KOHN, 1904, p. 57, modelo nº 1304.

Fig. 9. Bruno Weill (Béwé) (1930 ca.). Sillón de reposo B 254. / Hermanos Thonet (1905). Sillón nº 511.



10- Entre el mobiliario de acero tubular de Thonet de los años treinta encontramos un pequeño armario o mesita de noche que es una repetición por otros medios de un mueble -cupboard- de madera curvada de Koloman Moser (1868-1918), que se exhibió en la sección austríaca de la Exposición internacional de Artes decorativas de Turín de 1902 ¹⁵ [Fig. 10]. En este caso, de nuevo, el mueble de madera curvada de principios del siglo XX influye morfológicamente el mueble de acero de los años treinta. El armario fue realizado por la empresa Jacob & Josef Kohn y se ofrecía al público en el catálogo especial para Francia de 1904 ¹⁶.

Fig. 10. Thonet (1930). Armario MM2. / Koloman Moser para J. & J. Kohn (1902). Armario nº 1304.



11- En 1902 la casa Kohn patentó un modelo de mecedora en el cual todo el lateral, respaldo, apoyabrazos y balancín, estaba formado por una sola pieza de sección circular, a semejanza de la práctica del mueble tubular. El diseño de esta mecedora de madera curvada moderna suele atribuirse a Gustav Siegel (1880-1970), discípulo del arquitecto Josef Hoffmann (1870-1956), que trabajó para dicha empresa como director del departamento de diseño desde 1899. ¿No se inspiró Marcel Breuer en esta mecedora para diseñar el famoso sillón B 35¹⁷, mueble tubular cantilever icónico que también produjo -y produce- la casa Thonet? En nuestra opinión hay una clara evolución de las formas, llevando Breuer hasta su extremo el principio de continuidad lineal (el sillón está hecho con tres piezas) -gracias a la resistencia de los materiales-, principio que tan bien se expresaba en la ligera mecedora de Siegel [Fig. 11]. Se encuentra un ejemplar de esta mecedora en el Museo Nacional de Artes Decorativas en Madrid.

17 WILK, Christopher, 1981, p. 55. Comenta G. CANDILIS, 1981, p. 72, reproduciendo el sillón de Breuer que "la primera silla metálica de línea continua recuerda la estructura de la mecedora. La resistencia del metal permitió una construcción muy simple".



Fig. 11. Marcel Breuer (1928 ca.). Sillón modelo nº B 35. / Gustav Siegel para J. & J. Kohn. Mecedora nº 824 (1904).

Como consideración final, puede decirse que las líneas dinámicas de las mecedoras y las formas de los sillones de madera curvada, principalmente de Hermanos Thonet, tuvieron una diversa pero importante influencia en los nuevos diseños tubulares del siglo XX. Se muestra también que el principio de "continuidad lineal" en la producción de mueble mantuvo su validez en la etapa

18 WILK, Christopher, 1980, b), p. 98.

del acero tubular y que, aunque se ha querido ver -especialmente desde la perspectiva de los materiales-, una revolución, en el campo de las formas se puede considerar quizá como una provechosa y lógica evolución del mueble de madera curvada al mueble de acero tubular. A fin de cuentas, todos los diseñadores, de un modo u otro, tienen referentes, y la continuidad lineal en sentido material opera de forma muy similar en ambos tipos de mueble curvado, de madera y acero. En cuanto a Thonet, cumplió un papel de divulgación muy relevante. Concluye Christopher Wilk al respecto que:

“Thonet was not the originator of tubular Steel-furniture, as it had been with bentwood furniture, nor was it even the first Company to market tubular Steel. It was, however, the largest Company ever to sell the new furniture and was largely responsible for the popularity and visibility of tubular Steel. During the 1930s the Thonet name became synonymous with tubular Steel furniture”¹⁸

Bibliografía

CANDILIS, George. Muebles Thonet. Historia de los muebles de madera curvada. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

Erich Dieckmann. Möbelbau in Holz, Rohr und Stahl, Baubücher Band 11, Stuttgart: Julius Hoffmann Verlag, 1931, (1990).

FIELL, Charlotte & Peter, Modern Chairs, Köln et al.: Taschen, 2002.

HERMANOS THONET, Catálogo de Venta de 1891, Barcelona.

JACOB & JOSEF KOHN, Catalogue spécial pour la France, 1904. Archivo del autor.

KLEMP, KLAUS, Stahlrohrmöbel/Tubular Steel Furniture, Gebrüder Thonet GmbH: 1999, s.p.

LANGE, Christiane, Ludwig Mies van der Rohe & Lilly Reich. Furniture and Interiors, Hatje Cantz, 2006.

LEOPOLD, Rudolf; PICHLER, Gerd, (Eds.), Koloman Moser, 1868-1918, Munich: Prestel-Leopold Museum, catálogo de exposición, 2007.

MÁCEL, Otakar, “Zwischen den Weltkriegen: Stahlrohrmöbel”, Sitz-Gelegenheiten. Bugholz

und Stahlrohrmöbel von Thonet, Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum, 1990, pp. 95-110.

MÁCEL, Otakar, "Thonet and the Bauhaus", en: Thonet & Design. Die Neue Sammlung-The Design Museum, catálogo de exposición, München: 2019, pp. 112-125.

MANG, Karl, Geschichte des Modernen Möbels, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1978.

OSTERGARD, Derek E., (Ed.), Bentwood and Metal Furniture: 1850-1946, Chicago: The American Federation of Arts, 1987.

OTTILLINGER, Eva B.(HG.), Gebrüder Thonet. Möbel aus gebogenem Holz, Wien: Böhlau, 2003.

OTTILLINGER, Eva B., (HG.), Zappel, Phillipp! Kindermöbel. Eine Designgeschichte, Wien: Böhlau-Hofmobiliendepot-Möbel Museum Wien, 2006.

RENZI, Giovanni e Chiara, Curve e biondi Riccioli viennesi. Mobili in faggio curvato da Michael Thonet ad Antonio Volpe, Milano: Silvana Editoriale, 2000.

ROMANÍ, Marta, (pseudónimo de Ana MURIA), "Sillas siglo XX", Diario oficial de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, nº 35 (2-XI).

RÜEGG, Arthur, Le Corbusier. Furniture and Interiors 1905-1965, Fondation Le Corbusier, Zurich: Scheidegger & Spiess A.G., 2012, pp. 283-284.

SHARP, Dennis; BENTON, Tim; CAMPBELL COLE, Barbie., Pel and Tubular Steel Furniture of the Thirties, London: The Architectural Association, 1977.

The Furniture Collection. Stedelijk Museum Amsterdam 1850-2000/ From Michael Thonet to Marcel Wanders, Text Luca Dosi Delfini, Rotterdam: Nai Publishers & Stedelijk Museum Amsterdam, 2004.

Thonet Bugholzmöbel. Gesamtkatalog 1911-1915, Wien: Österreichischer Kunst-und-Kulturverlag, 1994.

VEGESACK, Alexander von, Deutsche Stahlrohrmöbel: 650 Modelle aus Katalogen von 1927-1958, München: Bangert, 1986.

VEGESACK, Alexander von, Thonet Stahlrohrmöbel. Steckkartenkatalog (1930-1931), Text by Dr. Sonja Günther, Weil am Rhein: Vitra Design Publications, 1989.

VEGESACK, Alexander von (Herausgegeben), Erich Dieckmann. Praktiker der Avantgarde, Weil am Rhein: Ausstellung Vitra Design Museum 13 juni-30 sept. 1990.

VEGESACK, Alexander von, Thonet. Classic Furniture in Bent Wood and Tubular Steel, with text by Brigitta Pauley and Peter Ellenberg, New York: Rizzoli, 1997.

VIVES CHILLIDA, Julio, Catàleg de la col·lecció de balancins, Vinaròs: Fundació Caixa Vinaròs, 2013,

VIVES CHILLIDA, Julio, Jacob & Josef Kohn: una mirada desde Barcelona, Barcelona: La plana, 2006.

VOGELGSANG, Tobias, "Steel, style and status: the economics of the cantilever chair, 1929-1936", London School of Economics: Economic History Working Papers, march 2012.

WILK, Christopher, a) Thonet Bentwood & Other Furniture. The 1904 illustrated catalogue, NY.: Dover Publications, 1980.

WILK, Christopher, b) Thonet: 150 Years of Furniture, London: Barron's, 1980.

WILK, Christopher, Marcel Breuer. Furniture and Interiors, London: The Architectural Press/ New York: MOMA, 1981.

100 Masterpieces from the Vitra Design Museum Collection, Weil am Rhein, catálogo de exposición, 1996.

Indianas: motor de cambio, desarrollo y aceleración de la Industria textil. Un recorrido desde su aparición en Europa hasta el momento presente

Rosa Deltoro

rosadeltoroupv@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0007-9302-1781>

Profesora Asociada de
la Facultad de Bellas
Artes de San Carlos,
Departamento de
Dibujo, Universidad
Politécnica de Valencia

DOI: <https://doi.org/10.7203/arxiu.3.28532>

Fecha de Recepción:
5-IV-2024

Fecha de Aceptación:
28-VII-2024

Resumen:

La aparición de las indianas en Europa fue un factor determinante en el proceso hacia la industrialización. Europa supo convertir el proceso artesanal de estampación en un método preindustrial. Estos tejidos con motivos ornamentales y colores hasta entonces nunca vistos procedentes de Oriente propiciaron este cambio en el desarrollo de la estampación y del sistema de trabajo y producción. El objetivo de este artículo es detectar los hitos de este proceso, desde su etapa más artesanal a la industrializada.

La mecanización de los procesos y las nuevas tecnologías propias de la industrialización desde entonces no han hecho más que acelerar el proceso productivo generando grandes beneficios económicos pero también una importante huella medioambiental. Este artículo analiza, a través de una breve revisión histórica, el impacto de los tejidos estampados provenientes de Oriente, su influencia en la sociedad europea y en el proceso de industrialización del textil.

Palabras clave

Indianas; Industria textil; Objetivos de Desarrollo Sostenible; Moda; Estampación textil

Abstract

The arrival of Indian fabrics in Europe played a crucial role in the process towards industrialization. Europe was able to transform the traditional printing process into a pre-industrial method, which was later mechanized with new technologies that accelerated production but also caused significant environmental damage. The strong demands of fast fashion and the growing consumption of today's society endanger the fauna, flora and human communities of our planet. This article aims to explore the historical influence of printed fabrics from the East on European society and the process of textile industrialization. By reflecting on the challenges faced by the fashion industry, it will also discuss the need to achieve sustainability in the textile sector.

Keywords: Indianas; Textile industry; Sustainable Development Goals; Fashion; Textile printing.

1. Introducción.

2. La naturaleza y las indianas como inspiración en el diseño de motivos decorativos en el textil.

3. La industria de la moda: el papel de las indianas en la industrialización textil.

4. Conclusiones.

1. Introducción

La aparición de las indianas en Europa fue un factor clave en el proceso hacia la industrialización. Desde la primera Revolución Industrial, donde los sistemas todavía tenían ciertos componentes artesanales, la tecnología ha contribuido al desarrollo de la industria textil. El vínculo entre la naturaleza y el ser humano ha estado presente a lo largo de los tiempos. Desde el inicio

de la industria textil el uso de diseños relacionados con la naturaleza ha sido y es una constante cada temporada en las propuestas que ofrecen las marcas, tanto en el diseño de las formas de las prendas de vestir como en los motivos que las decoran. Todo lo que usamos, desde la ropa hasta los accesorios, proviene de alguna materia que se encuentra en nuestro entorno, de la energía utilizada para producirlos y transportarlos e incluso la inspiración de sus diseños proviene del mundo natural. Resulta paradójico que la misma industria que encuentra su inspiración en la naturaleza sea la que agota sus recursos.

Este artículo analiza a través de un breve recorrido histórico el impacto de estos tejidos provenientes de Oriente, así como la industrialización del textil y el momento actual de la industria de la moda.

2. La naturaleza y las indianas como inspiración en el diseño de motivos decorativos en el textil.

Antes incluso de la industrialización del textil, la botánica ha sido una fuente de inspiración en la creación de motivos decorativos. La indumentaria no sólo tiene la dimensión práctica de cubrirnos y protegernos, es capaz de comunicar, tiene un carácter identitario y es capaz de transmitir la historia de un lugar o comunidad, el estatus o la pertenencia a un grupo social. Los motivos decorativos sobre el tejido embellecen la prenda. Desde tiempos remotos los artistas de ornamentos textiles se han inspirado en diseños anteriores dándole la frescura de la época en la que vivían. Estos ornamentos, en su gran mayoría, tenían como fuente de inspiración la naturaleza. El gusto naturalista y floral ha sido una constante y sus formas han ido variando según la época y el movimiento artístico en el que estaba inmerso.

En el siglo XVI el estudio científico de la naturaleza había avanzado con el desarrollo de la impresión de libros, lo que permitió la circulación de obras ilustradas que amplió el conocimiento de animales y plantas cuyas imágenes podían copiarse y utilizarse como decoración.

La interconexión con otras partes del mundo debido a las rutas comerciales marítimas en expansión y las colonias de la potencias Europeas también fueron determinantes en el diseño de ornamentos sobre el tejido. A través de escritos y libros registrados por artistas enviados en expediciones, aparecían detallados nuevos especímenes de plantas, animales, pájaros, insectos e imágenes de ellos, que también fueron fuente de inspiración y que generaron ideas de tierras y pueblos exóticos imaginados tanto en Oriente como en Occidente, quedando reflejadas para siempre en los textiles.

El clima de interés y entusiasmo por el estudio de la historia natural siguió creciendo en el siglo XVII y XVIII siendo inspiración de artistas dedicados a la decoración o elaboración de tejidos. La fascinación por el estudio del mundo natural se extendió entre las clases altas, tanto entre hombres como entre mujeres quienes, gracias a su estatus, podían acceder a la formación académica y el estudio del mismo.

Cómo expresa Godfrey Smith en el manual de diseño *The Laboratory, or School of Arts*: “¿por qué habríamos de atormentar y torturar nuestro cerebro por nuestros propios caprichos, cuando la naturaleza nos ha proporcionado tan abundantemente una variedad infinita de temas, que sólo quieren estar bien compuestos por una imaginación brillante y una mano artística?”¹

La exploración marítima europea en el siglo XVI de las compañías comerciales de diferentes países como Holanda, Francia, Inglaterra o España, forjó nuevas conexiones entre Asia, Europa y América, alterando para siempre el comercio global e introduciendo nuevos productos en el mercado occidental. La búsqueda de rutas de especias hacia Oriente propició el florecimiento de un abundante comercio textil. Cuando estos tejidos alcanzaron Europa a través de la Compañía de las Indias Orientales, los directores de las compañías comerciales de los principales puertos las adquirieron, tal y como

¹ The laboratory, or, School of arts : containing a large collection of valuable secrets, experiments, and manual operations in arts and manufactures. sirth ed., vol. 2, London, Printed by C. Whittingham, for H.D. Symonds, J. Wallis, and Wynne and Scholey ... and Vernor and Hood ., 1799. 2 vols., p. 47.

² El término Indiana es el más utilizado para referirnos al tejido de algodón estampado proveniente de Oriente, pero también pueden recibir otras acepciones según el país, siendo también llamada: calicó, zaraza, pintado o chintz.

confirman algunos documentos datados en 1613 en Londres. Pronto las clases altas se entusiasmaron con este nuevo hallazgo y la demanda de estos tejidos de algodón estampados conocidos como indianas² se disparó. La llegada de estos nuevos productos textiles a Europa significó un cambio de paradigma en la sociedad y en el modelo económico. Aparecía un nuevo tejido, el algodón estampado, lleno de colores vibrantes que competía con las sedas y el lino utilizado hasta entonces en Europa. Pronto los europeos comprendieron las ventajas de estas telas pintadas. Además de estar generosamente decoradas y tener unos diseños novedosos, su calidad higiénica, puesto que eran tejidos lavables, le daban una ventaja competitiva frente a las sedas. Además, eran mucho más económicas, por lo que podían comprar más tejidos en contraposición a las sedas, que eran mucho más costosas, pudiendo así cambiar más frecuentemente de vestuario. Esto es lo que constituye ayer y hoy la esencia y el motor de la moda y la industria textil.

Durante el periodo comprendido desde la mitad del siglo XVI hasta finales del siglo XVIII, las artes textiles vivieron profundos cambios e innovaciones tecnológicas debido a los nuevos retos que se presentaban. La moda de los estampados de calicó indio creció tan rápidamente que la Compañía de las Indias Orientales no pudo satisfacer la demanda, este hecho junto a las medidas proteccionistas de los gobiernos europeos que prohibieron la importación de las indianas propiciaron el desarrollo de un sistema preindustrial, mejorando las técnicas de estampación, tejeduría e hilaturas.

Los motivos que aparecían en los calicó: flores y aves exóticas, representaciones de la flora no sujetas a la realidad sino mucho más interpretativas, exóticas y libres, cautivaron a la población de la época. La aparición de estos tejidos fueron por tanto modulando el gusto europeo de los ornamentos que hasta entonces era fundamentalmente naturalista con motivos florales afines a la realidad. La representación realista floral

convivía con otras creaciones

más sujetas a la imaginación propia del artista. Como expresa Melinda Watt, curadora del Metropolitan Museum of Art en Nueva York, “(...) A mediados del siglo XVIII, los motivos extranjeros estaban tan completamente integrados en la sensibilidad europea que un vestido de seda decorado con peces caprichosos o pequeñas pagodas se consideraba completamente aceptable, aunque todavía se asociaba con una cultura extranjera”³. La chinoiserie, fue el término que se adoptó para referirse a aquellas piezas que poseían elementos orientales. Estos tejidos, piezas de porcelana, etc, no tenían porque ser originarios de Oriente, también los productos europeos con estos motivos ornamentales recibían el mismo nombre. Desde Europa se dió en general una visión fantástica de la vida China. En los diseños propios del estilo Chinoiserie aparecían figuras en acciones lúdicas como paseando o tomando el té, sobre puentes o en una nube. Pagodas colgando de la rama de una planta, y otro tipo de escenificaciones sujetas a la imaginación se dieron en este estilo coetáneo al Rococó. Entre sus principales exponentes se encuentra Jean Baptiste Pillement. Una fauna y flora mágicas construyen sus composiciones asimétricas, llenas de exotismo y fantasía donde se puede observar su gusto por las líneas orgánicas y los detalles. Godfrey Smith, en su manual “The laboratory”, expresa su inclinación por buscar la inspiración en la naturaleza y muestra su fascinación sobre los motivos ornamentales provenientes de Oriente:

Si el fabricante cambia la moda de las flores naturales por caprichos y quimeras, entonces el mejor gusto por los diseños de ese tipo es el de los chinos, quienes en sus cuadros y otras ingeniosas obras muestran un ingenio excelente y pueden proporcionar a la imaginación una gran variedad. El gusto peculiar de aquella nación nos permitirá introducir pájaros, mariposas, casas, peces y muchas otras cosas (...)⁴

3 Watt, Melinda, 2013, p. 83. Traducción de la autora [By the middle of the eighteenth century foreign motifs were so thoroughly integrated into the European sensibility that a dress silk decorated with whimsical fish or tiny pagodas was deemed completely acceptable(...)]

4 The laboratory, or, School of arts : containing a large collection of valuable secrets, experiments, and manual operations in arts and manufactures. sirth ed., vol. 2, London, Printed by C. Whittingham, for H.D. Symonds, J. Wallis, and Wynne and Scholey ... and Vernor and Hood ., 1799. 2 vols., p. 47.

La influencia de las indianas es clara si observamos estos nuevos diseños de motivos en Europa. Se utilizaban colores vibrantes que creaban motivos florales desmesurados. Flores, palmetas, frutos rodeados de cintas y ramajes consiguiendo unos diseños cada vez más sofisticados. Austria y Francia que participaron y desarrollaron el estilo chinoiserie estaban al mismo tiempo muy influenciados por los productos que provenían del Imperio Otomano, una influencia mucho mayor que la tuvieron los ingleses y los holandeses. Este fenómeno, que ha sido denominado turquerie. A finales del siglo XVIII, tanto la chinoiserie como la turquerie se habían domesticado, y los motivos florales y los motivos encontrados originalmente en las indianas y damascos chinos se incorporaron completamente en el diseño textil europeo.

3. La industria de la moda: el papel de las Indianas en el proceso de industrialización textil.

La industrialización y la aceleración de la producción de la moda ha ido de la mano de la innovación tecnológica. Con el objetivo de abastecer la demanda de la sociedad se fueron mejorando procesos como la hilatura, la tejeduría y los sistemas de estampación. Las mejoras en la estampación textil en el siglo XVII se vieron motivadas por el intento de copiar los algodones estampados procedentes de Oriente. Los ingleses fundaron en 1600 la Gobernadora y Compañía de Comerciantes de Londres que comercializaba en las Indias Orientales, quienes tenían la exclusividad del comercio con Oriente en Inglaterra. Unos años más tarde holandeses, daneses y franceses fundaron también sus compañías comerciales con Oriente. Inicialmente, los textiles eran simplemente una moneda de cambio para conseguir diferentes especias, sin embargo, pronto estos tejidos alcanzaron una gran popularidad convirtiéndose en un producto con una fuerte demanda y por tanto beneficios económicos y comerciales.

(...) fueron las especias, no los textiles u otras mercancías, las que impulsaron el primer comercio entre los productores textiles indios y los comerciantes occidentales, y el objetivo inicial de los europeos del norte, empezando por los holandeses, era competir en ese comercio. Posteriormente, ampliaron sus intereses para incluir los textiles. Los objetivos originales de los comerciantes ingleses eran en realidad dos: expandir el mercado de los textiles de lana ingleses en Asia y competir con los holandeses y los portugueses en el comercio mundial de especias (...)⁵

Una vez fundadas las principales compañías comerciales, los textiles comercializados por la East India Company, la Compañía de las Indias de Londres y la Compañía de las Indias Holandesas a mediados del siglo XVII incluían materias primas y suministros: colorantes,

seda cruda e hilo de seda parcialmente terminado, así como telas sin teñir, finas muselinas de algodón sin estampar, de una ligereza que en Europa no se había conseguido. Junto con estos tejidos en crudo, se comenzaron a importar algodones estampados de colores y

motivos fascinantes que cautivaron a la sociedad europea. Los productores textiles indios habían creado distintos grados de calidad en los algodones según los motivos estampados en ella. Por un lado estaban los más lujosos que eran aquellos que estaban estampados con una

combinación de mordientes pintados a mano. Estos fijadores químicos en combinación con tinte de rubia producían múltiples colores en unos tejidos generosamente decorados con diferentes plantas y ramajes de los que florecían especies exóticas. Para los productos de segundo nivel se utilizaba la estampación en bloque, sin añadir detalles a pincel, por lo que eran tejidos decorados de una manera más sencilla. Cuando

estos tejidos alcanzaron Europa a través de la Compañía de las Indias Orientales, los directores de las compañías comerciales de los principales puertos, así como la aristocracia y la clase adinerada las adquirieron. Hasta el siglo XVIII la mayor parte de los tejidos en Europa eran pesados brocados de sedas, damascos y terciopelos bordados que sólo eran accesibles para la población adinerada de la época. La aparición de las indianas hizo posible que las clases con menor poder adquisitivo pudieran vestirse y decorar sus casas copiando los modelos de las caras y suntuosas sedas que vestía la aristocracia. El coste menor de las indianas respecto a las sedas propiciaba cambiar de indumentaria y de decoración con asiduidad. Las indianas se convirtieron en un vehículo perfecto para acelerar la dinámica de la moda, algo que satisfacía a las clases altas en su lucha por controlar las tendencias, como siempre había hecho. La existencia de diferentes grados de complejidad en los textiles estampados, dónde unos eran más ornamentados y vistosos, y por tanto de un coste elevado, y otros más sencillos y económicos propiciaba este control y además contribuía a distinguirlos y alejarlos de las clases sociales inferiores. Pese a esta diferenciación, podríamos decir que la estampación democratizó la moda. Hizo accesible un tipo de producto a diferentes estratos sociales.

La solución para dar respuesta a la creciente demanda de indianas fue reproducir los tejidos estampados en Oriente en Europa. Alrededor de 1640, los comerciantes armenios, que por su proximidad al imperio Otomano de Turquía y el safaví de Persia conocían los secretos de las técnicas de estampación y tintado, introdujeron la imprenta textil en Europa. El punto de partida de la estampación textil en Europa podemos situarlo en el puerto francés de Marsella, el cual en 1664 adquirió el status quo de puerto libre gracias al ministro francés de finanzas Colbert. Solo unos años más tarde, se inicia también la estampación en Inglaterra (1670) y Holanda (1678). El gran éxito en Francia de estas telas estampadas

importadas pronto se vió desafiado. Los fabricantes de seda y lana vieron como los cimientos de sus negocios podrían quebrarse ante la creciente demanda del nuevo tejido de moda y se opusieron firmemente a la importación de estos tejidos de la India. Su presión tuvo como resultado la redacción de diversas leyes en una serie de medidas proteccionistas contra la importación de tejidos extranjeros así como la producción nacional de imitaciones. Las protestas contra las importaciones e imitaciones comenzaron a finales del siglo XVII. En 1688 se prohíbe la importación y producción nacional de indianas en Francia y en 1700 lo hace en Inglaterra. Las prohibiciones y dificultades técnicas no impidieron el desarrollo de la que podríamos llamar protoindustria textil. El nacimiento de las manufacturas en Europa muestran cómo los europeos fueron capaces de asimilar una técnica artesanal proveniente de Oriente, mejorarla y transformarla en un sistema preindustrial.

Para entender la evolución tecnológica es necesario comprender el sistema técnico entendido como una especie de coherencia a diferentes niveles de los objetos y las estructuras técnicas que existen en un momento histórico determinado ⁶. El sistema técnico textil adquirió una mayor complejidad en el momento en el que se introdujo una nueva fibra, el algodón, y su hilado y tejeduría fue posible en Europa. El proceso de mecanización del hilado del tejido a partir de 1767 en Inglaterra aceleró la fabricación de indianas y por tanto, la industria de la moda. Esto junto a la revolución química que se produjo en el siglo XVIII que permitió el tintado y la adquisición de nuevos colores en el tejido, contribuyeron al desequilibrio del sistema artesanal y propiciaron un nuevo sistema de producción.

A partir del desarrollo tecnológico que se inició en la primera Revolución Industrial, impulsado por la demanda de estos nuevos tejidos, la producción se vió incrementada notablemente. La evolución en métodos de estampación fue determinante para el desarrollo industrial del textil puesto que incrementó la velocidad

7 NIETO-GALAN, Agustín, 1996, p.18

de producción y fue clave para la sustitución del producto oriental original por el producto europeo. Este cambio en el sistema técnico estuvo siempre impulsado por un intento de abastecer las demandas de indianas por parte de la sociedad, el objetivo era conseguir unos estampados ricos en color, con trazos finos y delicados que fuesen sugerentes para la población. Como expresa Agustín Nieto-Galan, las indianas han sido identificadas como un objeto técnico clave para explicar la transformación del trabajo artesano y gremial en un nuevo sistema fabril centralizado y de alta división de funciones y especialidades.

Hasta 1770 el sistema que se empleó casi exclusivamente fue la estampación discontinua con bloques de madera. En este tipo de estampación un mordiente y el colorante se mezclan creando una pasta que se aplica al molde de madera que contiene el ornamento y mediante presión se deposita en el tejido. Poco a poco, se fueron insertando en estos bloques relieves en bronce para ramas y trazos finos, evitando así la tosquedad que a veces presentaba en el trazo la madera. El sistema era lento, una pieza de algodón de unos 30 metros de longitud requería el uso de los moldes más de 400 veces⁷. Lentamente la talla en madera se fue reemplazando por las láminas de cobre con las que se conseguía un trazo más preciso y delicado. Pero el proceso seguía siendo lento, por lo que pronto la estampación por bloque fue sustituida por la estampación con planchas y cilindros de cobre. La estampación con planchas de cobre permitía al artista realizar diseños con detalle y trazos finos. Esto originó estampados delicados con mucho detalle que pronto se hicieron populares. Francis Nixon desarrolló un método exitoso de impresión de color sólido con planchas de cobre alrededor de 1752. Nixon rápidamente vendió su innovación a George Amyand, un comerciante de las Indias Orientales con sede en Londres. La técnica se extendió desde allí a otros impresores de algodón de la zona. Este nuevo método de impresión no sustituyó a la

estampación con bloques de madera, ambos métodos fueron utilizados simultáneamente.

La manufactura de Oberkampf utilizó bloques de madera para crear sus hermosos estampados florales inspirados en la chintz hasta bien entrada la década de 1780, a pesar de que había comenzado a utilizar planchas de cobre para ciertos patrones denominados toile de jouy a partir de 1770 por los cuales la manufactura de Oberkampf es mundialmente conocida y ha sido un referente en estampación textil. Pese a que estos métodos aceleraban la producción, obtener un algodón estampado suponía un largo proceso de blanqueamiento, desengrasado del tejido, estampación, secado, lavado y secado para la fijación del color. El sistema de estampación textil incluía un gran número de procesos preparatorios y de acabados tras la estampación. El diseño creado por el artista Jean-Baptiste Huet, “Les Travaux de la Manufacture” en 1784, muestra en dieciocho escenas los pasos en el proceso de producción de un tejido de algodón estampado en la Europa de finales del siglo XVIII. Este diseño muestra el laborioso proceso y constituye una oda a los logros textiles y científicos en la Europa de la época. El diseño fue encargado por Christophe-Philippe Oberkampf para conmemorar la visita de Luis XVI a su fábrica en Jouy y su designación como Manufactura Real.

Las técnicas de coloración no se desarrollaron al mismo tiempo que la mecanización del sistema de estampación. Se produjo, por tanto, entre finales del siglo XVII y principios del XIX, un desequilibrio entre los sistemas de hilatura y estampación y el sistema técnico de los tintes que presentaba algunas deficiencias. Los pigmentos no eran sólidos, tendían a perder color con facilidad con el paso del tiempo, además, no había una amplia gama de colores.

Con la introducción del rojo de Turquía, un pigmento utilizado en Francia por M. Papillion mejoró la situación. Este pigmento utilizaba el alumbre como mordiente y se aplicaba más sobre el lienzo ya tejido creando así un

tinte brillante en el algodón y en el lino. Este proceso tuvo mucho éxito e inevitablemente el rojo de Turquía puso de moda el diseño monocromo del algodón, en el que se destacaba el rojo sobre un fondo blanco.

Las mejoras en las técnicas de coloración se fueron desarrollando durante el siglo XIX donde se consiguieron por fin tintes sólidos con una gran variedad de colores. Para llegar a conseguir los colores de aquellos tejidos de algodón procedentes de las Indias los tintoreros europeos tuvieron que mejorar procedimientos y aprender nuevas técnicas. Los tintoreros indios habían desarrollado sus métodos gracias al ensayo, pero carecían de fundamento científico por lo que ignoraban donde podrían hallarse las posibles mejoras, o simplemente que pasos de sus procesos no eran necesarios. El auge en la estampación y la mecanización de la estampación textil coincidió con el desarrollo de la química como ciencia en Europa. La química proporcionó a los tintoreros respuestas a fenómenos que hasta entonces no comprendían y les impedía mejorar. Antoine Lavoiser en 1789 publicó el “Tratado elemental de la química” donde hablaba de nuevos términos como, compuesto, elemento y oxidación. Este último fenómeno ayudó a comprender el comportamiento de ciertas sustancias y su cambio de color en contacto con el oxígeno, como el índigo. Sin embargo, fue la aparición de los tintes sintéticos en la mitad del siglo XIX los que supondría un cambio en la industria textil consiguiendo una amplia gama de colores sólidos. En 1849 August Wilhelm Hofmann hizo un importantísimo descubrimiento, la anilina, que propiciaría el descubrimiento más revolucionario llevado a cabo por su alumno y ayudante William Perkin en 1856. Durante un experimento para intentar sintetizar quinina, dió con un producto químico que podría servir como tinte con un color morado intenso único: púrpura tiria. Desde ese momento, químicos de todo el mundo intentaron copiar el proceso y trasladarlo del laboratorio

a la industria. La química desplazó a las colonias que hasta entonces habían sido fuente proveedora de materias primas. En definitiva, la ciencia propició un cambio en los sistemas técnicos de producción. Contribuyó a esa transformación del sistema artesanal propio de las indianas procedentes de Oriente a un nuevo sistema preindustrial con el que poder satisfacer la demanda imperante de tejidos estampados por parte de la sociedad europea del momento.

La mecanización de la estampación.

Al mismo tiempo que se avanzaba en el estudio de tintes y mordientes, en 1699 se dio un gran paso en la mecanización de la estampación cuando se ideó la máquina de estampar con cilindros de madera. Se basaba en la utilización de unos tampones cilíndricos que tenían grabado un dibujo en su cara externa y que se aplicaban sobre el tejido rodando sobre sí mismo, siendo el tejido el que se movía. Durante el siglo XVIII se intentó implementar esta nueva forma de estampación continua sin mucho éxito. Fue el sistema de cilindros creado por Thomas Bell en 1783 (otros datan 1785) el que fue capaz de imprimir un único color de forma continuada sobre un lienzo de hasta 66 centímetros de ancho. Esta máquina estampadora de rodillos o cilindros llevaba un clisé de huecograbado en cada uno de ellos. En el año 1834 Louis Jérôme Perron inventó la Perrotina, una máquina que mecaniza el proceso de estampación con matrices de madera y que suponía un paso importante del sistema manual de estampación por bloques sobre tejido. La perrotina podía estampar incluso tres colores a la vez. Los motivos que se estampaban por este sistema no eran muy complejos para facilitar su reproducción de forma óptima. No obstante, al tener que tallar los bloques de manera manual el resultado final tenía un aspecto más bien artesanal, pero tenía una gran ventaja, el tiempo. Se podía estampar a más velocidad:

8 Williams, Rihannon, 1993, p61

“Se necesitan cuatro minutos para estampar a máquina el diseño de un tejido de algodón, mientras que dos personas tardarían seis horas si tuvieran que hacer el mismo trabajo a mano.”⁸

Tanto con el sistema de cilindros metálicos como con la Perrotina se aceleró la producción y por tanto los beneficios económicos. El éxito de este nuevo sistema estaba garantizado. Paralelamente, en 1850 en Lyon se empleó por primera vez un nuevo sistema de estampación que todavía en la actualidad se utiliza, la lyonesa, que recibe su nombre en honor a la región en la que se creó. Se trata de una gasa de seda tensada en un bastidor o marco, como base del molde. El proceso consiste en, una vez tensado el tejido sobre la mesa de estampación, se coloca la cantidad de color sobre el molde y con ayuda de una rasqueta de goma o caucho flexible el color traspasa la seda tensada a través de las áreas abiertas del bastidor o pantalla. Con la lyonesa se podía controlar la cantidad de color depositada obteniendo colores fuertes y brillantes con unas restricciones mínimas en cuanto a dimensiones del “rapport” o repetición del motivo decorativo diseñado. Además se podía reproducir un diseño complejo y conseguir un acabado fiel al dibujo original. Este sistema fue uno de los más utilizados, incluso en la actualidad sigue vigente. El uso de la estampación plana manual creció sobre todo en el período 1930 a 1954. En la década de 1950, los fabricantes de maquinaria desarrollaron la estampación plana totalmente automática. La estampación con lyonesa permite estampar todo tipo de diseños, incluyendo contornos complicados y perfilados, además se puede estampar cualquier tejido o estructura, el único problema que presenta este sistema en la actualidad es que es lento en comparación con otros sistemas y, además, existe un alto riesgo de desencaje de color puesto que cada bastidor contiene diferentes partes del diseño que corresponden a cada uno de los colores que conforman el estampado final.

Las máquinas de estampación plana son un método de estampación intermitente o discontinua como pudo ser la estampación por planchas de cobre, solo que en este sistema la variedad de color y la definición en el diseño es mayor.

Una nueva forma de estampar revolucionaria fue la estampación rotativa. Ha demostrado ser el medio más simple y económico de lograr una estampación continua y con un alto grado de definición en los motivos diseñados. En la estampación rotativa, la rotación continua de un marco cilíndrico metálico grabado con un motivo está en contacto con la tela permanentemente. El interior del cilindro grabado es alimentado con pasta de estampación que durante la estampación es forzada a salir hacia fuera por las áreas del diseño que lo requieran con la ayuda de una rasqueta inmóvil, a la inversa que en la plana donde el marco permanece inmovil y la rasqueta desplaza el color.

La máquina rotativa estampa de unos treinta a setenta metros por minuto dependiendo del diseño y de la calidad de la tela. Puede estampar hasta 36 colores, aunque lo más habitual es que estampe de doce a dieciséis. El tamaño del diseño queda limitado por el diámetro del cilindro metálico, que no suele superar los 64 centímetros. Este tipo de estampación es uno de los más utilizados en el sector textil para grandes cantidades de tejido, junto con el un nuevo sistema de estampación, la estampación digital.

La estampación digital nace a raíz de la introducción de las nuevas técnicas reprográficas sobre papel. Pasó cierto tiempo hasta que fue posible implementar esta técnica en la industria textil. Desde la ingeniería y la química se estudiaron nuevas soluciones a este nuevo sistema técnico. Habían varios problemas a resolver: este sistema de estampación no utiliza pasta de color sino tinta líquida , y por otro lado, era necesario desarrollar una maquinaria precisa a nivel industrial para poder estampar grandes en cantidades y sobre piezas de tejido de una anchura de entre un metro y medio y tres metros,

9 Fletcher, Kate; Grose, Lynda, 2012, p.157.

sin limitación en el diseño del tamaño del rapport. Este nuevo método requiere menos agua y es capaz de reproducir cualquier diseño o imagen a todo color. Es un sistema rápido que permite imprimir a gran velocidad. Esta es una de las ventajas competitivas de la estampación digital frente a otros en un sistema de producción acelerado que necesita producir cada quince días nuevas colecciones para su puesta en venta y satisfacer así el deseo de adquirir nuevas prendas del consumidor.

El proceso de mecanización y de desarrollo de la maquinaria en la estampación muestra la evolución de un sistema basado en la artesanía y la práctica manual a otro industrializado y automatizado gracias a la investigación, los nuevos descubrimientos y las tecnologías que permitieron el desarrollo de los sistemas técnicos de producción. Una vez llegados al momento actual en el que la innovación tecnológica nos permite reproducir cualquier diseño con la máxima precisión ¿cuál es el nuevo papel que la tecnología y la ciencia desempeñarán en la industria de la moda en el S.XXI? Si reflexionamos sobre cuál ha sido el motor de cambio en la industria textil vemos que en un principio ha estado motivado por la necesidad de abastecer la demanda del mercado de las indianas procedentes de Oriente, y a su vez, como en cualquier negocio, por obtener un mayor crecimiento económico. En este proceso de desarrollo y mejora, producir más en menor tiempo es una constante, y tiene como fin producir más y obtener un mayor crecimiento económico. Kate Fletcher y Lynda Grose rescatan en su libro “Gestionar la sostenibilidad en la moda” la siguiente reflexión de Donella Meadows que refleja muy bien la situación actual: “Una sociedad que habla de productividad, pero que rara vez menciona la capacidad de recuperación, se volverá productiva, pero no podrá recuperarse”.⁹

Nos encontramos en un momento en el que en la industria textil se deben producir cambios Como

vaticinaron Donella y Denis Meadows en su libro “Los límites del crecimiento” en los años setenta: en un mundo de recursos limitados el crecimiento no puede ser infinito. Esta

premisa debería ser suficiente para replantearnos el sistema económico y productivo en el que

nos hallamos. Enric Carrera i Gallissà propone en su artículo “Los retos sostenibilistas del sector textil” una forma de evaluar el impacto de la actividad humana sobre el medio en el que vive mediante la siguiente ecuación:

$$\text{Impacto} = \text{Población (personas)} \times \text{Consumo (número de productos : personas)} \times \text{Tecnología (impacto : producto)}^{10}$$

Observando las tendencias en la sociedad es evidente que la población aumentará, el consumo, motivado por el sistema en el que vivimos, probablemente lo haga y de hecho, esto será difícil revertirlo puesto que sostiene el sistema económico, por tanto, la tecnología o la eficiencia tecnológica parece que desempeñará un papel fundamental en el desarrollo sostenible y por tanto en el futuro de la industria de la moda.

Conclusiones

A través de la revisión histórica de los hitos del desarrollo de la estampación textil se observa cuán determinantes fueron las indianas en el proceso de industrialización de este sector en Europa, dónde prácticamente pasó de ser un sistema artesanal a uno fabril organizado y mecanizado. Una serie de motivos u ornamentos coloridos sobre un tejido de algodón fueron capaces de cambiar toda una sociedad, de alentar el estudio y desarrollo de la química y la ingeniería en busca de soluciones para alcanzar la industrialización textil. Parece clara la relación entre la aparición de las indianas importadas de Oriente y la industrialización en Europa.

10 Carrera-Gallissà, E. Los retos sostenibilistas del sector textil. "Revista de Química e Indústria Textil", 1 Març 2017, núm. 220, p. 20-32.

Durante el siglo XIX se produjo el gran cambio en el desarrollo de la industria textil. La mecanización del hilado y el tejido, los métodos de estampación y la coloración encuentran sus orígenes en la primera Revolución Industrial y la llamada Revolución Química.

Los tejidos son necesarios, tienen una función práctica: cubrir y proteger, pero también poseen una función emocional que está intrínsecamente ligada al individuo, el deseo. Se observa como la aparición de los nuevos tejidos procedentes de Oriente creó un deseo generalizado por ellos. Poseerlos implicaba la pertenencia a un grupo, un cierto prestigio, una clase social que los diferenciaba del resto. La característica identitaria de la moda sigue vigente hoy en día.

El nexo de unión existente entre el desarrollo tecnológico y los fines comerciales también se hace evidente desde la primera Revolución Industrial. La aparición de nuevos tejidos desató una fuerte demanda social que la industria incipiente y el comercio se ocuparon de abastecer. Cada vez se podían obtener tejidos estampados en menor tiempo, acelerando así los procesos de producción y el desarrollo de la industria. La mecanización de los procesos ahorra trabajo humano y acelera la capacidad de las empresas de ofrecer nuevos productos de manera constante para satisfacer las necesidades de la sociedad. Esta aceleración de la industria ha dado lugar a un reciente modelo de sistema de producción conocido como “Fast fashion” o moda rápida. Este tipo de producción masiva tiene graves consecuencias: implica un alto consumo de energía y de recursos no renovables de manera constante y a gran velocidad, provocando un alto impacto medioambiental. Bajo la mirada de los objetivos de desarrollo sostenible este modelo resulta ser cortoplacista y obsoleto. Alcanzar la sostenibilidad en la industria textil es un asunto complejo en el que las acciones de los agentes que la componen, empresas, instituciones gubernamentales y consumidores es crucial. Desde nuestro lugar, el diseño, podemos convertirnos en un

agente eficaz de cambio si intervenimos activamente en los aspectos técnicos de la elaboración, cuestionando los procesos para ser capaces de descubrir ciertos impactos ecológicos que se pueden evitar. Generar una especie de simbiosis científica, tecnológica y creativa parece necesario.

La industria de la moda se ha desarrollado y evolucionado desde aquella primera aparición de tejidos estampados coloridos, siendo estos el motor de cambio en la industrialización textil. Su objetivo era claro: abastecer la creciente demanda. En la actualidad este objetivo sigue vigente, pero ante la emergencia climática en la que vivimos tendrá que lograr su objetivo de una manera más responsable, respetuosa y comprometida con el medio natural y sostenible en el tiempo.

Bibliografía

- Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*, Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Bogansky, Amy et al. *Interwoven Globe: The Worldwide Textile Trade, 1500 -1800*. London: Thames & Hudson, 2013.
- Byam Shaw, R. *Spectrum: Heritage Patterns and Colours*. Victoria and Albert Museum, Thames & Hudson, 2018.
- Castany Saladrigas, F. *Diccionario de tejidos : Etimología, origen, arte, historia y fabricación de los más importantes tejidos clásicos y modernos*. Gustavo Gili, 1949.
- Ehrman, Edwina (com.). *Fashioned from Nature*, Victoria & Albert Museum, Exposición celebrada en Londres, del 21-IV-2018 al 27-I-2019, Londres: V&A Publishing, 2018.
- Fletcher, Kate; Grose, Lynda. *Gestionar la sostenibilidad en la moda: Diseñar para cambiar materiales, procesos, distribución, consumo*, Barcelona: BLUME, 2012.
- Fontanals, Reis. *Erasmè de Gònima, l'Oberkampf català*. Barcelona *quaderns d'història*, 2011, Núm. 17, p. 221, <https://raco.cat/index.php/BCNQuadernsHistoria/article/view/252491>.
- Hawksley, Lucinda. *Bitten by Witch fever. Wall & Arsenic in the Victorian Home*, Londres: Thames & Hudson, 2016.

Koepke, Peter. Patterns. Inside the design Library, Phaidon, Londres, 2016.

Meller, Susan; Elffers, Joost. Textile designs. Two Hundred Years of European and American Patterns Organized by Motif, Style, color, Layout

and period, Nueva York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1991.

Petzold, Andreas. Los albores de la Edad Moderna 1550-1780. En: Gisburg, M. (coord.). Historia de los textiles, Madrid: Libsa, 1993, p. 35-54.

Postrel, Virginia. El tejido de la civilización: Cómo los textiles dieron forma al mundo, Madrid: Siruela, 2021.

Riello, Giorgio. Breve historia de la moda, Barcelona: Gustavo Gili, 2016.

Williams, Rhiannon. La Revolución Industrial 1780-1880. En: Gisburg, M. (coord.). Historia de los textiles. Madrid: Libsa, 1993, p. 55-72.

WEARME FASHION, Sustainable Fashion: Responsible Consumption, Design, Fabrics, and Materials, Madrid: Promopress, 2021.

Referencias bibliográficas electrónicas

Carrera-gallissà, Enric. Los retos sostenibilistas del sector textil. "Revista de Química e Industria Textil", 1 Març 2017, núm. 220, p. 20-32, [Consulta 20 de febrero de 2024] Disponible en: <https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2117/103614/Los%20retos%20sostenibilistas%20del%20sector%20textil.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Greenpeace. After the Binge the Hangover. [Consulta 3 de marzo de 2024] Disponible en: <https://www.greenpeace.org/international/publication/6884/after-the-binge-the-hangover>.

Greenpeace. Siguiendo la pista a 29 prendas de ropa. [Consulta 14 de marzo de 2024], Disponible en: <https://es.greenpeace.org/es/en-profundidad/una-segunda-vida-para-tu-ropa/siguiendo-la-pista-a-29-prendas-de-ropa>.

Llorente, Lucina. Tejido de estilo rococó, 1740 - 1760. [Consulta 22 de octubre de 2023], Disponible en: <https://www.cultura.gob.es/mtraje/dam/jcr:a9d0429d-1b4a-4a94-8bdc-c8ef078930ea/03-2015.pdf>

NACIONES UNIDAS. El futuro es ahora . [Consulta 8 de marzo de 2024], Disponible en: <https://sdgs.un.org/publications/future-now-science-achieving-sustainable-development-gsdr-2019-24576>

Nieto-galan, Agustí. «Industria textil e historia de la tecnología: las indianas europeas de la primera mitad del siglo XIX». *Revista de Historia Industrial*, 1996, n.º 9, pp. 11-37, [Consulta 25 de enero de 2024], Disponible en: <https://raco.cat/index.php/HistoriaIndustrial/article/view/63009>.

Parlamento europeo. El impacto de la producción textil y de los residuos en el medio ambiente. [Consulta 12 de marzo de 2024], Disponible en: <<https://www.europarl.europa.eu/topics/es/article/20201208STO93327/el-impacto-de-la-produccion-textil-y-de-los-residuos-en-el-medio-ambiente>>

Piera Miquel, Mònica. «Els usos de les indianes a la Barcelona del segle XVIII: decorar la llar o vestir la gent?». *Barcelona quaderns d'història*, 2011, Núm. 17, p. 67, [Consulta 20 de enero de 2024], Disponible en: <https://raco.cat/index.php/BCNQuadernsHistoria/article/view/252486>

Rehman, Heidy. *Shocking Environmental Implications of Fashion*. [Consulta 7 de diciembre de 2023], Disponible en: <https://www.huffingtonpost.co.uk/heidy-rehman/shocking-environmental-fast-fashion_b_8009850.html?guccounter=1&guce_referrer=aHRocHM6Ly93d3cuZWVvc2lhLm9y-Zy8&guce_referrer_sig=AQAAALqQZeP-pmzz4gCh39ehmc6QZ8hZlq6v_EdAtQg8RbP-2KhDm9I4F2NuLEF_GFGPWWjHZZH2t8Xy-fp4R6m4xeM4mNadaoBjzK12fkt3INSqgRLei-Uqp4twIod_p3FmAyyyUijl-y2ugtIFw-dY_7KNMDuLjL-QvWBEMdA6zUx_3CF2N>

Sánchez, Àlex. «Barcelona i la indústria de les indianes. Una presentació». *Barcelona quaderns d'història*, 2011, Núm.

17, p. 9, [Consulta 19 de febrero de 2024], Disponible en: <https://raco.cat/index.php/BCNQuadernsHistoria/article/view/252483>.

Smith, Godfrey. *The laboratory, or School of arts : containing a large collection of valuable secrets, experiments, and manual operations in arts and manufactures ... vol. 2.*, London : Printed by C. Whittingham, for H.D. Symonds, J. Wallis, and Wynne and Scholey ... and Vernor and Hood ..., 1799. 2 vols. [Consulta 2 de marzo de 2024], Disponible en: <https://archive.org/details/laboratoryorschoo2smit/page/n5/mode/2up>

Toboso Chavero, Susana. «The unsustainability of fast fashion». *Datatèxtil*, 2017, Núm. 36, p. 56-62, [Consulta 20 de diciembre de 2023], Disponible en: <https://raco.cat/index.php/Datatèxtil/article/view/321850>.

Torra Fernández, Lúdia. «El consum d'indianes a Barcelona, 1650-1800». *Barcelona quaderns d'història*, 2011, Núm. 17, p. 281. En: <<https://raco.cat/index.php/BCNQuadernsHistoria/article/view/252494>> (8-II-2024)

PARTE NO EVALUABLE

Documentos

¿Qué pasa cuando tu comunidad educativa necesita ayuda? «Tots a taula!», una experiencia de (auto) Aprendizaje-Servicio en la Escola d'Art i Superior de Disseny de les Illes Balears

M^a del Pilar
Rovira Serrano
mprovira@escoladisseny.com

Resumen

¿Es posible el (auto) Aprendizaje-Servicio? ¿Puede ser la propia comunidad educativa objeto de un proyecto de (auto) Aprendizaje-Servicio? Defendemos que es posible y, por ello, presentamos «Tots a taula!» (13 al 24 de septiembre de 2021), cofinanciado por el Ayuntamiento de Palma. Se trata de una experiencia de (auto) Aprendizaje-Servicio para la restauración y puesta en valor del patrimonio histórico-académico mobiliario de la Escola d'Art i Superior de Disseny de les Illes Balears. En primer lugar, porque las comunidades educativas también son comunidades y pueden ser destinatarias de un proyecto de Aprendizaje-Servicio. En segundo lugar, porque esta experiencia reúne todos los elementos

básicos de un proyecto de Aprendizaje-Servicio: proyecto, aprendizaje, servicio, participación activa y práctica reflexiva. Participaron veintiocho estudiantes de Diseño y cinco docentes en esta experiencia de (auto) Aprendizaje-Servicio, que finalizó con la inauguración, el 8 de octubre de 2021, de la exposición permanente «Tots a taula!».

Palabras clave

Patrimonio cultural, educación superior, aprendizaje-servicio, innovación educativa, aprendizaje basado en proyectos.

Agradecimientos

A todos los participantes y personas que han apoyado el proyecto de (auto) Aprendizaje-Servicio «Tots a taula!».

What happens when your educational community needs help? «Tots a taula!», a (self) Service-Learning experience at the Escola d'Art i Superior de Disseny de les Illes Balears

Abstract

Is (self) Service-Learning possible? Can the educational community itself be the object/subject of a (self) Service-Learning project? We advocate that it is possible and, therefore, we present "Tots a taula!" (2021, 13th to 24th September), co-funded by the Palma City Council. This is a (self) Service-Learning experience to restore and enhance the historical and academic heritage of the Escola d'Art i Superior de Disseny de les Illes Balears. In the first place, because educational communities are also communities and can be recipients of a Service-Learning project. In the second place, because this experience brings together all the basic elements for the execution of a Service-Learning project: project, learning, service, active participation and reflective practice. Twenty-eight Design students and five members of the teaching staff participated in this (self)

Service-Learning experience, which ended with the inauguration, in 2021, 8th October, of the permanent exhibition "Tots a taula!".

Palabras clave

Cultural Heritage. Higher Education. Service-Learning. Educative Innovation. Projects-Based Learning.

Acknowledgments

To all participants and supporters of the «Tots a taula!» (self) Service-Learning project.

1. Introducció

«M'he sentit molt còmode, tant així que el treball no ha semblat treball.» (participante de Diseño de Producto).

A mediados de 2022, el Centro de Arte Complutense presentó en la planta baja del edificio del Museo del Traje de Madrid una exposición titulada «Los increíbles modelos del Dr. Azoux. Observar, comprender y enseñar la naturaleza» (del 5 de mayo al 12 de diciembre de 2022).

En la exposición se recordaba que “las universidades son instituciones esenciales para la docencia e investigación; estas funciones han propiciado la conformación de un importante patrimonio histórico, tecnológico, artístico y científico. Desde hacer varias décadas, en muchas partes del mundo se ha desarrollado una labor de recuperación y revalorización del patrimonio histórico-académico, reconociendo su enorme valor como elemento identitario”.

Este es, precisamente, el marco en el que en, durante la segunda quincena de septiembre de 2021, desarrollamos la experiencia de (auto) Aprendizaje-Servicio «Tots a taula!», para la recuperación y puesta en valor del patrimonio histórico-académico mobiliario de la Escola d'Art i Superior de Disseny de les Illes Balears; incluida, su posterior exposición permanente para uso y disfrute

por parte de la comunidad educativa.

1 BATLLE, Roser, 2007, p. 2.

Pero, ¿es posible el (auto) Aprendizaje-Servicio? ¿Puede ser la propia comunidad educativa objeto de un proyecto de (auto) Aprendizaje-Servicio? Defendemos que sí es posible, y lo es por dos razones.

En primer lugar, porque las comunidades educativas también son comunidades, en el sentido en que la Real Academia Española define una comunidad como un grupo social o “conjunto de persona vinculadas por características o intereses comunes”: económicos, políticos, religiosos, territoriales, lingüísticos, educativos, etc. Por ello, entendemos que una comunidad educativa, integrada por alumnado y docentes, incluido el personal de administración y servicios, puede ser la destinataria de un proyecto de Aprendizaje-Servicio.

En segundo lugar, porque esta experiencia reúne todos los elementos básicos para la implementación de un proyecto de Aprendizaje-Servicio: proyecto, aprendizaje, servicio, participación activa y práctica reflexiva¹. Estas son las condiciones mínimas para que una experiencia sea realmente de Aprendizaje-Servicio.

2. El proyecto de (auto) Aprendizaje-Servicio «Tots a taula!»

«Comencé la experiencia con muchas expectativas sobre que iba a hacer. La flexibilidad a la hora de escoger las tareas me ayudó a disfrutarlas más, con compañeros conocidos y nuevas personas. También aprendí la historia de la Escuela y sus peculiaridades. Finalmente, los talleres ayudaron a mantener dinámica la experiencia, dándome la oportunidad de conocer nuevas técnicas de trabajo.» (participante de Diseño Gráfico).

2 BATLLE, Roser, 2007, p. 2.

3 ROVIRA, María del Pilar; ABANDO, María; MESTRE, Irene, 2016, p. 982.

«Tots a taula!» se presenta como un proyecto de (auto) Aprendizaje-Servicio de Centro, organizado directamente por la Jefatura de Estudios adjunta, en estrecha colaboración con el Departamento didáctico de Talleres Tridimensionales.

Como tal, reúne los elementos básicos para la implementación de un proyecto de Aprendizaje-Servicio: proyecto, servicio, aprendizaje, participación activa y práctica reflexiva², sin olvidar las propuestas de mejora que plantearon los participantes en el cuestionario final de autoevaluación.

Respecto del **proyecto**, se utilizó la metodología proyectual –la manera como aprenden y trabajan profesionalmente los diseñadores³–, para integrar el aprendizaje académico con el servicio a la comunidad educativa y la práctica reflexiva.

A efectos de esta experiencia, estructuramos el proyecto de (auto) Aprendizaje-Servicio en cinco fases:

- 1) Planteamiento del problema.
- 2) Introducción teórica.
- 3) Desarrollo colectivo de ideas.
- 4) Realización.
- 5) Comunicación.

Respecto del servicio, hubo un servicio real, un servicio significativo, porque la experiencia se centró en una necesidad real de la comunidad educativa, que consistía en recuperar y poner en valor diferentes elementos del patrimonio histórico-académico mobiliario de la Escola d'Art i Superior de Disseny de les Illes Balears.

De hecho, la iniciativa se desarrolló en sintonía con el punto 5 del objetivo 11 de la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible de Naciones Unidas: “Redoblar los esfuerzos para proteger y salvaguardar el patrimonio cultural y natural del mundo”, y, en este sentido, las

comunidades educativas son una parte importante del mundo.

Respecto del aprendizaje, hubo un aprendizaje real, un aprendizaje curricular, un aprendizaje, significativo, porque se trabajaron diferentes aspectos del perfil profesional del Título de Grado en enseñanzas artísticas superiores de Diseño, en cualquiera de las cuatro especialidades que se ofrecen en la Escuela (Diseño Gráfico, Diseño de Interiores, Diseño de moda y Diseño de Producto).

La primera semana, más genérica, se trabajó un ámbito del perfil profesional que habitualmente no se trabaja en el aula: la docencia, creando una comunidad de aprendizaje activo y participativo donde compartir conocimientos, en la que los estudiantes son los profesores de los compañeros y los profesores son guías en el proceso de aprendizaje-servicio.

La segunda semana, más específica, se trabajaron directamente los principales ámbitos del perfil profesional donde los diseñadores desarrollan su actividad:

- Diseño ambiental: gráfica y comunicaciones aplicadas al espacio, para Diseño Gráfico.
- Diseño de espacios culturales, educativos y lúdicos, para Diseño de Interiores.
- Estilismo, para Diseño de Moda.
- Diseño de mobiliario, para Diseño de Producto.

Sobre la base de un servicio real, la adquisición de nuevos conocimientos fue el aprendizaje más importante para uno de cada cuatro participantes, seguido del trabajo en equipo, la puesta en valor del patrimonio del Centro y en aprender haciendo, importante para uno de cada cinco participantes (Fig. 1).

Fig. 1. Importancia del aprendizaje para los participantes (porcentajes).

Adquisición de nuevos conocimientos	25,0%
Trabajo en equipo	21,4%
Poner el valor el patrimonio histórico-académico de la Escuela	21,4%
Aprender haciendo (<i>learn by doing</i>)	17,9%

Nota: Elaboración propia a través de los datos proporcionados por los participantes en el formulario de autoevaluación.

Además, ha habido un reconocimiento de esta experiencia de 2 ECTS (50 horas) a través del “Itinerario Académico Extracurricular”.

Respecto de la participación activa, una vez creados los grupos de trabajo, los participantes colaboraron en todas las fases del proyecto y con total autonomía para autoorganizarse (Fig. 2).

- a) Primera semana: restauración del patrimonio mobiliario del Centro, documentación gráfica de la actividad, difusión en redes sociales.
- b) Segunda semana: creación de la gráfica exposición, montaje de la exposición, documentación gráfica de la actividad, difusión en redes sociales.

Fig. 2. Participantes de «Tots a taula!». Fotografía del archivo de la Escola d'Art i Superior de Disseny de les Illes Balears.



Dentro de cada grupo de trabajo, los propios estudiantes se encargaron de la distribución de tareas (cada día, al inicio de cada jornada), de su retroalimentación (cada día, al final de cada jornada) y de su autoevaluación (al final de cada actividad y al final de la experiencia).

Respecto de la practica reflexiva, al final de cada jornada, al final de cada semana y al final del proyecto de (auto) Aprendizaje-Servicio, hubo una continua retroalimentación, no solo de palabra sino también a través de un cuestionario de autoevaluación, en el que se pedía a los estudiantes destacar lo mejor de la experiencia, lo peor de la experiencia y diferentes propuestas de mejora (Fig. 3).

Lo mejor de la experiencia		Lo peor de la experiencia		Propuestas de mejora	
Conocer gente nueva y crear de vínculos sociales	42,9%	Tiempos “muertos” durante la actividad	35,7%	Mejor definición/reparto de las tareas	28,6%
Mejorar los espacios del Centro	17,9%	Horario de la actividad	14,3%	Dar más autonomía al alumnado sobre la decoración del Centro	14,3%
		Poca concienciación sobre el patrimonio histórico-académico de la Escuela	7,1%	Grupos más reducidos	10,7%
				Hacer más proyectos conjuntos entre especialidades	7,14%

Fig. 3. Resultado del cuestionario de autoevaluación (porcentajes)

Nota: Elaboración propia a través de los datos proporcionados por los participantes en el formulario de autoevaluación.

3. Resultados

«Han sido dos semanas intensas que han superado mis expectativas sobre la actividad. No solo he disfrutado, sino que además he conocido a gente nueva, he aprendido cosas que antes no sabía y he sido más consciente del trabajo que voluntariamente realizan profesores solo para que el colegio y sus instalaciones estén perfectas para el uso y disfrute de los alumnos.» (participante de Diseño Gráfico).

Durante dos semanas, del 13 al 24 de septiembre de 2021, de 8 a 15 horas, de lunes a viernes, la Escola d'Art i Superior de Disseny de les Illes Balears desarrolló un proyecto de (auto) Aprendizaje-Servicio para la restauración y puesta en valor del patrimonio histórico-académico del Centro. En la experiencia de (auto) Aprendizaje-Servicio participaron veintiocho estudiantes del Título de Grado en enseñanzas artísticas superiores de Diseño y cinco docentes de la Escuela.

Previamente, se preparó un formulario en línea para hacer un sondeo entre los posibles interesados. Del 23 al 31 de agosto de 2021, rellenaron el formulario en línea 32 personas. Posteriormente, el 2 de septiembre de 2021, se organizó una reunión presencial a la que asistieron 33 personas (Fig. 4).

Fig. 4. Resumen de la actividad (valores absolutos, porcentajes).

	estudiantes matriculados	Sondeo en línea 23a31-08-2021		Reunión 02-09-2021		Actividad ApS 13a24-09-2021	
		Total	se interesan	%	Asisten	%	Participan
Diseño Gráfico	32	13	40,6%	14	43,8%	12	37,5%
Diseño de Interiores	32	9	28,1%	9	28,1%	8	25,0%
Diseño de Moda	17	5	29,4%	5	29,4%	4	23,5%
Diseño de Producto	19	5	26,3%	5	26,3%	4	21,1%
Total	100	32	32,0%	33	33,0%	28	28,0%

Se invitó a participar en esta experiencia a todos los estudiantes de segundo año del Título de Grado en enseñanzas artísticas superiores de Diseño, de todas las especialidades (Diseño Gráfico, Diseño de Interiores, Diseño de Moda y Diseño de Producto), con una población total de 90 individuos. También se invitó a participar al alumnado de tercer año de Diseño de Producto, con una población total de cuatro individuos (Fig. 5).

	Segundo curso			Tercero curso			Total	%
	Hombres	Mujeres	Total	Hombres	Mujeres	Total		
Diseño Gráfico	3	9	12				12	42,9%
Diseño de Interiores	1	7	8				8	28,6%
Diseño de Moda	0	4	4				4	14,3%
Diseño de Producto	0	1	1	2	1	3	4	14,3%
Total	4	21	25	2	1	3	28	100,0%

Fig. 5. Perfil de los participantes (valores absolutos, porcentajes).

Nota: Elaboración propia a través de los datos proporcionados por los participantes en el formulario de autoevaluación.

Concretamente, uno de cada cuatro estudiantes invitados participó en la actividad, a los que hay que sumar cinco profesores (de un total de los 51 profesores que trabajan en el Centro) supervisaron la actividad desarrollada por los estudiantes, lo que representa un 10% de la plantilla.

El tema social específico que se trabajó fue el patrimonio cultural, centrado en la recuperación y puesta de valor de diferentes elementos inventariables del Centro (Fig. 6).

Fig. 6. Grupos de trabajo y participantes (porcentajes).

Restauración del patrimonio mobiliario del Centro	89,3%
Creación de la gráfica de la exposición	25,0%
Exposición de elementos de dibujo	82,1%
Exposición de mesas dibujo	78,6%
Documentación gráfica de la actividad	50,0%
Difusión en redes sociales	17,9%

Nota: Elaboración propia a través de los datos proporcionados por los participantes en el formulario de autoevaluación.

Los participantes valoraron positivamente la adquisición de los objetivos del proyecto:

- Promover la innovación social en la Escuela (notable).
- Trabajar el Aprendizaje-Servicio, entendido como una metodología de enseñanza-aprendizaje útil para adquirir competencias transversales de difícil acomodo en el aula (notable).
- Desarrollar una actividad de Aprendizaje-Servicio de Centro que involucre de manera voluntaria al mayor número de estudiantes y docentes (sobresaliente).

Los participantes también valoraron positivamente la consecución de los objetivos de aprendizaje:

- Sensibilizar a la comunidad educativa/local sobre un tema social específico y potenciar la práctica reflexiva (notable).
- Participar en el propio proceso de formación y crear una cultura de autoaprendizaje permanente (notable).

En todo caso, en opinión de los participantes, se ha fortalecido el vínculo con la comunidad educativa alrededor de un proyecto formativo a través del diseño (notable), que era el objetivo de servicio propuesto para esta actividad.

La actividad finalizó con la inauguración, el 8 de octubre de 2021, de la exposición permanente «Tots a taula!», en el hueco de la escalera central de la segunda planta del edificio, sede de la Escola d'Art i Superior de Disseny de les Illes Balears.

La exposición muestra la evolución de la enseñanza del dibujo y del diseño en el Centro, a través de una selección de mesas restauradas por el propio alumnado del Centro del 13 al 24 de septiembre de 2021 (Fig. 7).

- Mesa colectiva de dibujo de madera (circa 1835-1912).
- Mesa colectiva de dibujo lineal de manera (circa 1916-1917).
- Caballete individual de dibujo con asiento de madera (circa 1940-1950).
- Caballete individual de estudio de manera, con ruedas, transformable en mesa (circa 1980).
- Mesa colectiva de dibujo y proyectos (1984).
- Mesa individual de dibujo gris (circa 1986-1990).
- Mesa individual de dibujo blanca (circa 2000).

Paralelamente, se preparó otra exposición permanente de elementos de dibujo en una vitrina ubicada en el pasillo de la primera planta de la Escuela (Fig. 7):

- Escultura para clase de dibujo artístico, “Nin amb ocell” (antes de 1789), adquirida por el Cardenal Antonio Despuig y Damero y donada a la Escuela.
- Material educativo para la clase de dibujo lineal (circa 1898-1923), adquirido por catálogo a la empresa J. Esteva Morata (Barcelona).

4 AGUIRRE, Julián, 08-10-2021, p. 33.



Fig. 7. Exposición «Tots a taula!» y vitrina. Fotografías del archivo de la Escola d'Art i Superior de Disseny de les Illes Balears.

En la fase de comunicación, además de difundir la actividad en redes sociales (Instagram, Facebook del Centro) y organizar la exposición, los propios estudiantes prepararon la nota de prensa para dar a conocer la iniciativa a la comunidad local, por lo que el diario local Última Hora se hizo eco de la experiencia y de la exposición⁴.

4. Conclusiones

«Cada dia ha estat un repte de pensar com arreglar diverses coses i posar els plans a la pràctica.»
(participante de Diseño de Producto).

A lo largo de su historia, la Escola d'Art i Superior de Disseny de les Illes Balears ha participado activamente en actividades solidarias y de cooperación con las instituciones públicas regionales y el tercer sector local. De hecho, se inició de manera autodidacta en el Aprendizaje-Servicio en 2008. Pero, además de ayudar a nuestra comunidad local, a veces también necesitamos ayuda y por ello hemos desarrollado «Tots a taula!», una experiencia de (auto) Aprendizaje-Servicio en la Escola d'Art i Superior de Disseny de les Illes Balears.

Rúbrica para la autoevaluación de proyectos de aprendizaje servicio

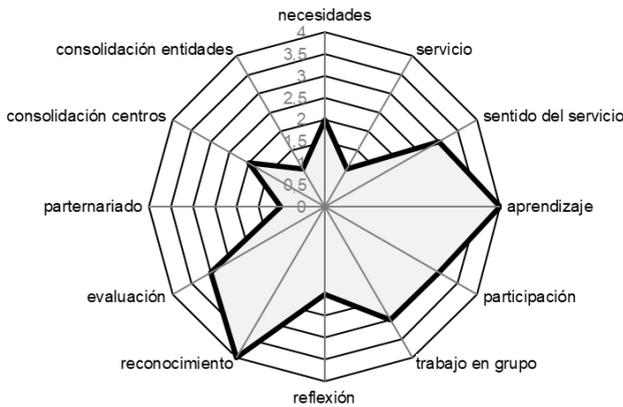


Fig. 8. Resultados de la aplicación rúbrica de autoevaluación del proyecto de (auto) Aprendizaje-Servicio «Tots a taula!» (gráfico de araña).

Nota: Elaboración propia a partir de las impresiones de los participantes y organizadores, utilizando la “Rúbrica para la autoevaluación de proyectos de aprendizaje servicio”⁵.

Del análisis de la rúbrica de autoevaluación del proyecto de (auto) Aprendizaje-Servicio «Tots a taula!» (Fig. 8), convenimos que hay una necesidad (centrada en restauración y puesta en valor del patrimonio histórico-académico de la Escola d’Art i Superior de Disseny de les Illes Balears), un servicio significativo, pero simple (de dos semanas de duración), un sentido del servicio cívico (para dar respuesta a una necesidad de la comunidad de la que los participantes son conscientes), y un aprendizaje curricular innovador (estrechamente vinculado con el currículum del Título de Grado en enseñanzas artísticas superiores de Diseño, el perfil profesional de los futuros diseñadores y las competencias transversales del plan de estudios).

Desde un punto de vista pedagógico, se trata de un proyecto de (auto) Aprendizaje-Servicio de participación compartida, con un trabajo en grupo cooperativo, una reflexión crítica puntual, una evaluación competencial,

un reconocimiento académico (2 ECTS) y un reconocimiento público (en prensa local y en las redes sociales).

Desde un punto de vista organizativo, se trata de un proyecto de (auto) Aprendizaje-Servicio unilateral, aceptado por el equipo directivo, organizado por la jefatura de estudios adjunta, supervisado por el profesorado del Departamento didáctico de Talleres Tridimensionales y cofinanciado por el Ayuntamiento de Palma, en el marco de una convocatoria pública de subvenciones relativas a actividades educativas de la Regiduría de Educación para el curso 2021-2022.

Concretamente, recibió esta financiación por cumplir los siguientes objetivos de la convocatoria:

- Fomentar la relación con el barrio y ciudad, y el conocimiento de nuestra cultura.
- Fomentar la implicación y participación de todos los agentes educativos (estudiantes, docentes, Ayuntamiento de Palma).

Finalmente, el 27 de enero de 2023, presentamos un póster con esta experiencia en el XI Congreso Nacional y V Internacional de Aprendizaje-Servicio Universitario. APS(U)¹¹ ¡impacta!, organizado por la Red de Aprendizaje Servicio de las Universidades Catalanas, con lo que confirmamos que es posible desarrollar experiencias de (auto) Aprendizaje-Servicio.

5. Referencias

«El treball ens ha apropa't en temps de distància.» (participante de Diseño de Moda).

En: <<https://www.ultimahora.es/noticias/sociedad/2021/10/08/1307601/restaurar-antiguas-mesas-dibujo-taller-patrimonio-easdib.html>> (15-03-2024).

AGUIRRE, Julián. "Restaurar antiguas mesas de dibujo". Última Hora, 08-10-2021, p. 33.

Asamblea General de Naciones Unidas. Resolución aprobada por la Asamblea General de 25 de septiembre de 2015. Transformar nuestro mundo: la Agenda 2030 para el desarrollo sostenible (A/RES/70/1). Nueva York: Naciones Unidas, 21-10-2015. En: <https://unctad.org/system/files/official-document/ares70d1_es.pdf> (15-03-2024).

BATLLE, Roser. Guies pràctiques: Com millorar els projectes d'aprenentatge servei. Barcelona: Associació Centre Promotor d'Aprenentatge-Servei de Catalunya, 2007. En: <https://roserbatlle.net/wp-content/uploads/2009/03/guia_com_millorar.pdf> (15-03-2024).

BATLLE, Roser (coord.); CARMONA, Anna; FABRÓ, Jaume et al. Avaluació dels aprenentatges en els projectes d'Aprenentatge Servei. Barcelona: Fundació Jaume Bofill, 2015. En: <https://aprenentatgeservei.cat/wp-content/uploads/guies/aps_avaluacio_aprenentatge-amb-annex.pdf> (15-03-2024).

BALLVÉ, Marta. La reflexió: eix clau de l'Aprenentatge Servei. Barcelona: Fundació Jaume Bofill, 2018. En: <https://aprenentatgeservei.cat/wp-content/uploads/guies/aps_reflexio.pdf> (15-03-2024).

CAMPO, Laura. APS y educación superior. Una rúbrica para evaluar la calidad de los proyectos (tesis doctoral dirigida por Miguel Martínez). Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015. En: <<https://www.tdx.cat/handle/10803/277560>> (15-03-2024).

Consejo Europeo. Recomendación del Consejo de 22 de mayo de 2018 relativa a las competencias clave para el aprendizaje permanente (Texto pertinente a efectos del EEE) (2018/C189/01). Luxemburgo: Diario Oficial de la Unión Europea, 04-06-2018. En: <[https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX:32018H0604\(01\)&from=ES](https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX:32018H0604(01)&from=ES)> (15-03-2024).

MARTÍN, Xus; PUIG, Josep Maria; BÄR, Brenda et al. Mapa dels valors de l'aprenentatge servei. Barcelona: Centre Promotor de l'Aprenentatge Servei, 2021. En: <https://aprenentatgeservei.cat/wp-content/uploads/quaderns_aps/Guia-Mapa-Valors.pdf> (15-03-2024).

MORÍN-FRAILE, Victoria; ESCOFET, Anna; ESPARZA, Mireia et al. Guia 1. Aprenentatge servei i pràctica reflexiva. Barcelona: Associació Catalana d'Universitats Públiques, 2020. En: <<https://www.acup.cat/sites/default/files/2020-07/GUIA%201%20-%20Aprenentatge%20servei%20i%20pra%CC%80ctica%20reflexiva.pdf>> (15-03-2024).

PUIG, Josep Maria; BATLLE, Roser; BOSCH, Carme et al. Aprendizaje servicio. Educar para la ciudadanía. Barcelona: Octaedro, 2007.

PUIG, Josep Maria; MARTÍN, Xus; BATLLE, Roser. Com començar una experiència d'aprenentatge servei. Barcelona: Centre promotor d'ApS en Catalunya, 2008. En: <<https://aprenentatgeserveihospitalet.files.wordpress.com/2013/08/com-comenc3a7ar-una-experic3a8ncia-dc2b4aprenentatge-servei.pdf>> (15-03-2024).

PUIG, Josep Maria; MARTÍN, Xus; RUBIO, Laura et al. Rúbrica per l'autoavaluació i la millora dels projectes d'APS. Barcelona: Fundació Jaume Bofill, 2014. En: <https://aprenentatgeservei.cat/wp-content/uploads/guies/aps_autoevaluacio_cat_IMP_A5.pdf> (15-03-2024).

PUIG, Josep Maria; MARTÍN, Xus; RUBIO, Laura. “¿Cómo evaluar proyectos de aprendizaje-servicio?”. Voces De La Educación, 2017, vol. 2, nº 4, p. 122-132. En: <<https://www.revista.vocesdelaeducacion.com.mx/index.php/voces/article/view/72>> (15-03-2024).

ROVIRA, Maria del Pilar; MESTRE, Irene; ABANDO,

Maria. “Disseny i projectes d'Aprenentatge-Servei”. En: ORTE, Carme (dir.); BALLESTER, Lluís. (dir.). Anuari de l'educació de les Illes Balears 2015, Palma: Fundació Guillem Cifre de Colonya, 2015, p. 175-194. En: <https://ibdigital.uib.es/greenstone/sites/localsite/collect/anuariEducacio/index/assoc/Anuari_e/ducacio_/2015p175.dir/Anuari_educacio_2015p175.pdf> (15-03-2024).

ROVIRA, Maria del Pilar; ABANDO, Maria; MESTRE, Irene. “Los proyectos de centro como metodología de trabajo ApS en la EASD Illes Balears”. En: SANTOS, Miguel Anxo (ed.); SOTELINO, Alexandre (ed.); LORENZO, Mar (ed.). Actas VII Congreso nacional y II Internacional de Aprendizaje-Servicio Universitario. Aprendizaje-Servicio e innovación en la universidad. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2016a, p. 979-983. En: <<https://dx.doi.org/10.15304/9788416533978>> (15-03-2024).

ROVIRA, María del Pilar. “8- New Opportunities, new Competences, new Challenges. Learning through Civic Engagement at the Balearics School of Art and Design”. Diálogos com a Arte. Revista de arte, cultura e educação, 2016b, nº 6, 95-129. En: <http://media.wix.com/ugd/6d6107_422ab60394f44b96bcd9d4664d6b129e.pdf> (15-03-2024).

ROVIRA, Maria del Pilar (coor.); MESTRE, Irene; TORRENS, Francisca M.; ABANDO, Maria; CANET, Margalida; VILALTA, Maria del Mar. De l'Escola de Dibuix de Palma a l'Escola d'Art i Superior de Disseny de les Illes Balears (1778-2020). Palma: Lleonard Muntaner Editor. 2020.

ROVIRA, María del Pilar. "10 Diseño con sentido «Capsulas» de Aprendizaje-Servicio en la EASD Illes Balears (2019-2020)". En: GUARRO, Amador (coor.); ARREA, Manuel (coor.); MANERO, Javier (coor.) et al. Libro de actas del XI CIDU Congreso Iberoamericano de Docencia Universitaria: La transformación digital de la universidad. Tenerife: Universidad de La Laguna, 2021, p. 1428-1431. En: <<http://doi.org/10.25145/c.docenciauniversitaria.2021.11>> (15-03-2024).

ROVIRA, Maria del Pilar. "Notes per a l'estudi longitudinal de l'impacte de les experiències d'aprenentatge servei a l'Escola d'Art i Superior de Disseny de les Illes Balears (promocions 2013-2014 a 2020-2021)". En: AMER, Joan (dir.). Anuari de l'educació de les Illes Balears 2023, Palma: Fundació Guillem Cifre de Colonya, 2023, p. 314-331. En: <https://ibdigital.uib.es/greenstone/sites/localsite/collect/anuariEducacio/index/assoc/anuariEd/ucacio_2/023p314.dir/anuariEducacio_2023p314.pdf> (15-03-2024).

RUBIO, Laura; PUIG, Josep Maria; MARTÍN, Xus et al. "Analizar, repensar y mejorar los proyectos una rúbrica para la autoevaluación de experiencias de aprendizaje servicio". Profesorado: Revista de currículum y formación del profesorado, vol. 19, nº 1, 2015, p. 111-126. En: <<https://www.ugr.es/~recfpro/rev191ART6.pdf>> (15-03-2024).

TAPIA, Maria Nieves (2022). Guía para desarrollar Proyectos de aprendizaje-Servicio solidario (edición 20º aniversario CLAYSS). Ediciones CLAYSS. En: <https://www.clayss.org/wp-content/uploads/2023/08/ESP_20aniosCLAYSS_guia_para_desarrollar_proyectos_AYSS.pdf> (15-03-2024).

Universidad Complutense de Madrid. Exposición «Los increíbles modelos del Dr. Azoux. Observar, comprender y enseñar la naturaleza». (Exposición en Madrid, CARTEC Centro de Arte Complutense, del 05-05-2022 al 12-12-2022). Madrid: CARTEC Centro de Arte Complutense, 2022. En: <<https://eventos.ucm.es/81724/detail/los-increibles-modelos-del-doctor-azoux-observar-comprender-y-ensenar-la-naturaleza.html>> (15-03-2024).

Xarxa d'Aprenentatge Servei de les Universitats Catalanes. Guia o. Fer aprenentatge servei a la universitat. Barcelona: Xarxa

¿Qué pasa cuando tu comunidad educativa necesita ayuda? «Tots a taula!», una experiencia de (auto) Aprendizaje-Servicio en la Escola d'Art i Superior de Disseny de les Illes Balears

d'Aprenentatge Servei de les Universitats Catalanes, 2019. En: <https://www.acup.cat/sites/default/files/2019-05/GUIA%20_Fer%20aprenentatge%20servei%20a%20la%20universitat_DEF.pdf> (15-03-2024).

Exposición «Canarias diseña. Canarias diseñada. Recorrido por el diseño gráfico que ha marcado nuestras vidas».

**Haridian Díaz
Mesa**

hdiazmes@ull.edu.es

**Alfonso Ruiz
Rallo**

aruiz@ull.edu.es

**Bernardo
Antonio Candela
Sanjuan**

bcandels@ull.edu.es

Del 28 de septiembre al 28 de octubre de 2023. Facultad de Bellas Artes, Universidad de La Laguna.

Resumen

La exposición titulada «Canarias diseña. Canarias diseñada. Recorrido por el diseño gráfico que ha marcado nuestras vidas», comisariada por miembros del Aula Cultural de Diseño de la Universidad de La Laguna, nace con el objetivo de contribuir a establecer una historiografía del diseño canario. Esta iniciativa consigue la financiación para su ejecución tras aplicar a la convocatoria competitiva para proyectos de interés cultural convocada por el Vicerrectorado de Cultura, Participación Social y Campus Ofra y La Palma mediante una subvención nominativa de la Dirección Insular de Cultura del Cabildo de Tenerife, además cuenta con cofinanciación de la Asociación de Profesionales y Empresas de Diseño en Canarias (DI-CA).

Bajo el título «Canarias diseña. Canarias diseñada», la exposición pone en valor el diseño de identidades visuales que ha dejado su huella en nuestro territorio. La

muestra exhibe marcas que han sido diseñadas en Canarias o que pertenecen a empresas cuya actividad se ha desarrollado o se desarrolla de manera intensiva en las islas, siendo percibidas como propias del lugar tanto por quienes las crearon como por la comunidad que las identifica.

La muestra y análisis, expuestos a continuación, constituyen una documentación de lo acontecido e información útil y relevante sobre la historiografía del diseño gráfico y la identidad visual en Canarias.

Abstract

The exhibition entitled «Canarias Diseña. Canarias Diseñada. A journey through Graphic Design that has Marked our lives», curated by members of the Aula Cultural de Diseño at the University of La Laguna, was created with the aim of contributing to the establishment of a historiography of Canarian design. This initiative has obtained the funding for its execution after applying to the competitive call for projects of cultural interest announced by the Vice-rectorate for Culture, Social Participation and Campus Ofra and La Palma by means of a nominative subsidy from the Island Directorate of Culture of the Cabildo of Tenerife, as well as co-financing from the Association of Design Professionals and Companies in the Canary Islands (DI-CA).

Under the title «Canarias Diseña. Canarias Diseñada», the exhibition highlights the design of visual identities that have left their mark on our territory. The display showcases brands that have been designed in the Canary Islands or belong to companies whose activity has been or is developed intensively in the islands, being perceived as part of the local identity both by their creators and the community that identifies them.

The sample and analysis, presented below, constitute a documentation of what happened and useful and relevant information on the historiography of graphic design and visual identity in the Canary Islands.

Introducción

La exposición titulada «Canarias diseña. Canarias diseñada. Recorrido por el diseño gráfico que ha marcado nuestras vidas», nace con el objetivo de contribuir a establecer una historiografía del diseño canario. Comisariada por miembros del Aula Cultural de Diseño, el equipo curador estuvo integrado por los siguientes investigadores e investigadoras en el campo del diseño y la cultura visual: Noa Real García, Óscar Hernández García, Haridian Díaz Mesa, Alfonso Ruiz Rallo, Bernardo Antonio Candela Sanjuán, María Rosario Hernández Borges y Jan Sobyra.

Este proyecto ha sido posible gracias a la convocatoria de Proyectos de Interés Cultural del Vicerrectorado de Cultura y Extensión Universitaria de la Universidad de La Laguna financiado por la Dirección Insular de Cultura del Cabildo de Tenerife y por la Asociación de Profesionales y Empresas de Diseño de Canarias (DI-CA).

Bajo el título «Canarias diseña. Canarias diseñada», la exposición puso en valor el diseño de identidades visuales que han dejado su huella en el territorio canario. La muestra exhibió marcas que fueron diseñadas en Canarias o que pertenecen a empresas cuya actividad se ha desarrollado o se desarrolla de manera intensiva en el Archipiélago, siendo percibidas como propias tanto por los creadores como por la comunidad que las identifica.

El diseño gráfico, como disciplina visual, vive entre la industria y la cultura. «El diseño expresa cultura. Los diseñadores tienen un papel particularmente potente en la fabricación, protección, fortalecimiento, mejora y

celebración del patrimonio cultural y la diversidad frente a la globalización» (World Design Summit, Montreal, 2017). Las marcas gráficas canarias son un ejemplo del entorno cultural de los canarios. No sólo ilustran aspectos de la vida de la población canaria, sino que constituyen significados que forman parte de la sociedad y la cultura canaria. Mediante el lenguaje visual, el diseño ha generado valores, ha hecho posible acciones, ha creado experiencias que constituyen a quienes consumen los productos de diseño.

Aunque el papel del diseño en la construcción de la identidad cultural ha sido ampliamente estudiado desde un punto de vista teórico, se ha analizado poco el modo en que las obras gráficas realizadas en Canarias han contribuido a la construcción de identidad, al sentimiento de ser canario o canaria. Por un lado, el propio concepto de identidad es complejo y queda mucho por investigar hasta establecer el modo en que el diseño ha contribuido en su construcción. Sin embargo, en los últimos años esa tendencia ha cambiado. Existe una creciente y generalizada inquietud en el ámbito académico, investigador y social por estudiar y divulgar la historia canaria del diseño gráfico. Asumiendo estas dos dificultades, la exposición fue una muestra de un primer acercamiento a la cuestión.

«Canarias diseña. Canarias diseñada» abordó el estudio y la reflexión en torno al diseño desde los postulados que reivindica y establece la Cultura del Diseño de Guy Julier. La Cultura del Diseño como una disciplina propia que se centra en el estudio de las relaciones entre los objetos de diseño en todas sus manifestaciones, los diseñadores y diseñadoras, la producción de objetos de diseño (incluyendo el márketing, la publicidad y la comercialización) y, finalmente, su consumo. Un planteamiento transdisciplinario que no sólo pretende elevar al diseño a objeto de estudio en sí mismo, sino que quiere reflexionar en torno a él de manera poliédrica y

compleja, de acuerdo con el papel que juega en la sociedad.

Figura 1. Equipo curador y empresas colaboradoras



Muestra expositiva

La exposición tuvo como objetivo contribuir a la creación de una historiografía del diseño gráfico canario. En el inicio de esta investigación, se elaboró un primer catálogo de marcas que han sido diseñadas en Canarias o están vinculadas a empresas que operan en las islas, con la finalidad de convertirse en fuente de documentación y material de referencia para profesionales del diseño, así como para investigadores e investigadores actuales y futuros.

La muestra se estructuró en cinco etapas históricas: los primeros años de la industrialización (1890-1930), los primeros logos modernos (1930-1950), la consolidación del diseño moderno (1950-1970), la transición hacia la posmodernidad (1970-1990) y la era digital (1990-2020). Más allá de esta división temporal, las marcas seleccionadas buscaron establecer conexiones que evidencien su continuidad a lo largo de las diferentes épocas, interpretando la historia como una narración y un proceso de construcción colectiva.

Las marcas seleccionadas para la exposición forman parte de diferentes sectores económicos con impacto en Canarias. La selección de las mismas no tiene como objetivo ser una revisión exhaustiva y completa de aquellos distintivos con impronta de lo determinado como «canariedad». Más bien, la propuesta del equipo curador, por limitaciones temporales y espaciales, fue realizar una aproximación y un inicio de identificación de signos distintivos, revisables y ampliables, del pasado y del presente en la construcción de la identidad canaria.

A continuación, se presenta la selección de la cincuenta marcas que fueron expuestas:

Empresas			
Aguas de Teror	Disa	Hospiten	PCAN
Arehucas	Dorada	Intercasa	Plátanos de Canarias
Artemi	Eidetesa	Islas Canarias	RTVC
Auditorio de Tenerife	Emicela	Isola	Sandra
Binter	Firgas	Kalise	Siam Park
Bodegas Monje	Fred Olsen	La Caja de Canarias	TEA
Cajasiete	Fuente Alta	La Isleña	Tenerife
Canaryfly	Bandama	Libbys	TGAS
Celgán	Global	Loro Parque	Tirma
Cervecera de Canarias	Gobierno de Canarias	Los Compadres	Titsa
Cicar	Gofio La Piña	Millac	Tropical
Clipper	Guaguas	Montesano	Universidad de La Laguna
Cumba	Hiperdino		

Tabla 1. Muestra de marcas seleccionada

El trabajo de investigación se reflejó en unas fichas informativas de cada una de las marcas seleccionadas que ofrecían una descripción de la empresa, detalles relevantes sobre su historia e información detallada

acerca de la evolución de la identidad gráfica destacando aspectos clave que contribuyeron a su desarrollo visual a lo largo del tiempo. Del mismo modo, se incluyó una identificación de los diseñadores y diseñadoras que desempeñaron un papel significativo en la creación y evolución de dichas identidades visuales. Este enfoque integral tenía como objetivo ofrecer una comprensión completa y profunda de la intersección entre el diseño gráfico, la identidad corporativa y los profesionales involucrados en el proceso creativo.

Figura 2. Fichas de la muestra expositiva



Junto a las fichas informativas, la exposición incluía una serie de vitrinas que contenían objetos representativos de algunas de las marcas seleccionadas. Estas vitrinas ofrecieron una perspectiva tangible de cómo la identidad gráfica de cada marca se implementa en diversos medios y formatos. Destacaron ejemplos concretos, como la incorporación de la marca en el diseño del packaging de los productos, en el merchandising asociado y en el material divulgativo utilizado por las empresas. La mayoría de los objetos expuestos fueron cedidos por las propias empresas que participaron en la exposición. Sin embargo, algunos de los elementos más antiguos y significativos fueron prestados por el Museo de Historia y Antropología de Tenerife, enriqueciendo así la colección con piezas valiosas que aportaron una

perspectiva histórica y cultural única. Este enfoque permitió a los visitantes no solo obtener información visual y contextual, sino también apreciar la materialización y la aplicabilidad práctica de las identidades gráficas en el ámbito comercial y promocional de las marcas destacadas en la exposición.



Figura 3. Paneles expositivos

Con el propósito de contextualizar la historia del diseño gráfico y la creación de identidades en Canarias, se desarrolló una línea del tiempo que destacó algunos de los hitos más significativos de este recorrido. Esta línea temporal se complementa con eventos clave a nivel social, político y profesional que han marcado la historia del diseño en la región. La intención detrás de esta iniciativa fue no solo brindar al visitante una perspectiva cronológica de las marcas seleccionadas, sino también proporcionar una comprensión más amplia de cómo el diseño en Canarias estuvo intrínsecamente vinculado a importantes eventos históricos. A pesar de la distancia geográfica de los principales centros de producción, es evidente que el diseño canario mantuvo un alto nivel de calidad y una sincronía inquebrantable con las vanguardias profesionales.

Figura 4. Línea del tiempo de la historia del diseño en Canarias



La exposición contenía, además, una selección de anuncios de marcas canarias, contextualizando su presencia en la televisión desde la llegada de este medio al Archipiélago en 1964 hasta la actualidad. Inicialmente, la televisión en Canarias era en blanco y negro, y el spot publicitario sustituyó al cartel como principal medio de publicidad a finales de la dictadura y en los primeros años de la transición. En la década de 1980, con la expansión de la oferta televisiva, se abrió la posibilidad para que anunciantes locales pudieran transmitir sus mensajes en la pequeña pantalla. El lanzamiento del video Betacam en 1982 revolucionó la producción de anuncios, facilitando su grabación y edición, propiciando el nacimiento de una era dorada en la publicidad televisiva local, que duró hasta la crisis de 2008, que produjo una disminución en la inversión publicitaria y un cambio en el panorama televisivo, con Internet ganando protagonismo. Las pantallas que acompañaron la exposición exhibieron una selección de spots representativos de estas diferentes etapas.

Conclusión

Hoy en día, las identidades marcarias se configuran como sistemas flexibles y adaptables que cumplen con las necesidades de comunicación contemporáneas. «Canarias diseña. Canarias diseñada. Recorrido por el diseño gráfico que ha marcado nuestras vidas» no se limitó a mostrar marcas, sino que también exhibía ejemplos de gráficos aplicados. Esto ilustra cómo ha evolucionado la percepción de la identidad a lo largo del tiempo, desde formas sin un significado claro hasta gráficos precisos ligados a un propósito simbólico.

La evolución gráfica de las marcas ha transitado un proceso histórico cuyos orígenes ponen de manifiesto una gran simplicidad conceptual y formal. Durante la Revolución Industrial, las marcas adquieren un propósito funcional importante, con la aparición de símbolos y emblemas en establecimientos, así como su uso en panfletos y carteles publicitarios. El estilo moderno europeo surgió con la creciente producción industrial, imponiendo una mayor geometría y abstracción en el diseño gráfico.

Estos cambios no se limitaron a cuestiones estéticas, sino que estuvieron estrechamente relacionados con factores socioculturales, avances tecnológicos y el desarrollo del diseño como profesión. La marca evolucionó de la ilustración retórica al signo, de la complejidad a la simplicidad y de lo realista a lo abstracto, siempre reflejando la sociedad que la creó.

Las marcas de esta exposición han estado fuertemente influenciadas por corrientes extranjeras, aunque no siempre con la misma intensidad. Principalmente en el ámbito contemporáneo, pero también en periodos anteriores, se puede observar una marcada influencia externa. Es innegable que, después de los primeros años del franquismo, muchas tendencias del diseño llegaron con cierto retraso. Sin embargo, a partir de los años 70 y

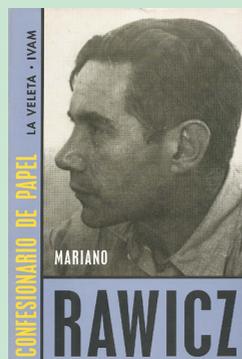
80, se puede apreciar claramente la influencia en Canarias de las propuestas que surgían en Europa y en el mundo.

En la actualidad, en una sociedad globalizada con necesidades y medios distintos, la marca sigue persiguiendo objetivos como diferenciación, información, persuasión, garantía de calidad y apoyo estratégico. A pesar de los cambios en el entorno, su función esencial permanece intacta, adaptándose a las demandas contemporáneas.

El recorrido realizado permite mirar hacia el futuro. La construcción de marcas territoriales en las últimas dos décadas ha surgido como una importante vía de investigación en el ámbito del diseño con la paradoja de diferenciar lo local con el propósito de proyectarse a nivel global. Con vistas al futuro, como señaló el equipo curador, la intención es ampliar el proyecto con otras marcas o a otros ámbitos como la creación de carteles.

Reseñas

Memoria del diseño



Mariano Rawicz.
Confesionario de papel.
Memorias de un
inconformista. Granada:
Comares; València: IVAM,
1997, 465 p., ISBN 84-8151-
459-4.

El llibre Confesionario de papel (1997), coeditat per Comares i l'IVAM, és una posada en valor d'un dissenyador polonès, inconformista, inquiet i contestatari, que va representar la renovació en el panorama gràfic espanyol dels anys trenta. La figura d'aquest autor està plena de llums i ombres, reflex del context polític i social que va patir tant al seu país de procedència, com a les nostres terres. Després d'una vida intensa i esgotadora, en part pel seu captiveri a la presó de San Miquel dels Reis a València, sumat al sentiment d'apàtrida i de tristesa que el va envair, Mariano Rawicz va intentar acabar amb la seua existència. Per tant, no és d'estranyar que decidira acabar els seus dies a terres xilenes cercant pau, confort i tranquil·litat.

Gaudir de la lectura d'aquest text és possible gràcies a la tasca de recuperació de les seues memòries per part d'una filla de l'autor, Virginia Rawicz Pellicer. A més a més, ella es fa càrrec del pròleg, i després el llibre conté una introducció de la mà d'Horacio Fernández i la part gruixuda que són les memòries, narrades pel propi dissenyador que les va decidir escriure als anys seixanta. La particularitat d'aquesta obra rau en poder conèixer la part més humana i íntima de l'autor, com per exemple que era capaç d'escriure amb ambdues mans o el seu do de la idoneïtat o la mala sort, a parts iguals en una vida intensa de forta vinculació política i també, com no, sentimental.

La vida de Mariano Rawicz és un bon exemple del que, històricament, ha suposat la visió occidental de Polònia. Dit territori sempre ha estat a cavall entre conflictes bèl·lics, una terra fructífera i creativa però menyspreada, plena de ferides i utilitzada com a moneda de canvi. Fet i fet, i com bé relata el dissenyador polonès, la seua pàtria va esdevindre un caos polític, com a resultat de la

configuració de diferents blocs i països a les dècades prèvies a la Primera Guerra Mundial. Amb pocs anys Rawicz va viure a les seues carns la repressió contra diferents col·lectius o grups, com la seua pròpia família, que emigrarà a Àustria ja que se'ls associava amb els jueus. Més tard, ell mateix es va exiliar a Espanya i finalment a Xile. Això va produir que experimentara un fort sentiment apàtrida. Tal volta, aquest neguit també prové de l'execució de la seua pròpia família als camps d'extermini nazis i un esgotament per la repressió franquista que va sofrir a Espanya, entre d'altres fets.

Ara bé, encara que la seua vida ha sigut un constant canvi i adaptació a diferents contextos i països, fer una lectura apreciativa d'aquestes memòries és descobrir una persona polièdrica, una ment avançada al seu temps i un caràcter rebel, inconformista i reivindicatiu. Ni tan sols va acabar la seua etapa formativa a l'Acadèmia de Belles Arts de Cracòvia que Mariano va sentir la fascinació pel disseny gràfic. Concretament, es va rendir als peus de l'estudi de la tipografia, la fotografia i la il·lustració. Es va formar a Leipzig en la part del disseny més comercial, va treballar a Katowice en els primers encàrrecs, però sobretot va tindre molta visió i perspicàcia per les seues capacitats i limitacions professionals. Així, en diferents treballs va utilitzar el fotomuntatge en lloc de la il·lustració, per tal d'aconseguir dissenys efectius i singulars.

No només va destacar pel disseny gràfic, sinó que era coneixedor de la rellevància dels idiomes i per això va treballar al servicis de traducció de l'alemany i el polonès tant a Espanya com a Xile. Però, per contra, aquesta possibilitat també el va exposar i assenyalar políticament, facilitant la seua detenció a Espanya.

Justament la seua vesant de dissenyador gràfic i tipògraf és el reflex de la seua personalitat inconformista i visionària. A Leipzig coneix al fill de l'editorial Faure,

qui canviarà la seua vida, ja que el jove madrileny el convenç per a viure a Espanya, facilitant-li el trasllat a Madrid a principis de la dècada dels anys trenta. A la capital de l'estat es troba amb un disseny gràfic poc eficient, principalment editorial. Com sempre, Rawicz va saber llegir la necessitat i va aprofitar aquella oportunitat per a renovar el panorama de portades de llibres, sobretot. Va treballar durant la dècada dels trenta per a la popular revista Hoy o Cenit. En aquestes editorials el seu treball és una mescla de fotografia i un estudi cuidat de les tipografies, combinant la influència de moviments com el futurisme, entre d'altres, però també va tindre una visió més pragmàtica a les portades dels llibres. El seu treball plasma d'una manera clara i directa la informació, a banda, realitza dissenys que deixen entreveure el contingut de l'obra, dels quals un exemple significatiu és Ha nacido un niño (1931), portada que també té un cert regust cinematogràfic. La fotografia aporta verisme al seu treball, que remata amb l'acurada elecció tipogràfica, com també ho practica a la revista Viviendas, revista del hogar. Per un altre costat, també esdevé un èxit el seu treball per a Nitratros Chile, present a tot el camp espanyol, de nou amb eixa vocació per comunicar d'una manera senzilla, simple i popular.

Malauradament, la part final de la seua vida és el resultat d'anys de desgast psicològic, de lluita per buscar el seu espai polític entre els propis companys, malentesos entre els professionals amb els que va treballar a Espanya, entre d'altres. Allí va sentir el reconeixement a una incipient Escola de Disseny a Santiago de Xile, a banda de refer la seua vida sentimental amb una pianista argentina amb la qual tindrà també descendència i trobarà la pau i quietud que cercava.

Antoni Alcañiz i Bochons
EASD València. Professor del departament d'Història i
Teoria de l'Art i del Disseny

Una panoramica degli studi critici di Burkhardt

François Burkhardt

DALL'UNITÀ
ALLE
DIVERSITÀ

Scritti su architettura,
design, arte e artigianato

François Burkhardt.
Dall'unità alle diversità.
Scritti su architettura,
design, arte e artigianato.
Milán: Corraini, 528 p.,
ISBN: 9791254930458.

François Burkhardt ha alle spalle una prolifica carriera tra insegnamento, direzione di istituzioni culturali e di riviste specializzate oltre ad un'estesa produzione saggistica. Spesso anticipando cambi di paradigma - come nel caso dell'esposizione Les Immatériaux commissionata a Jean-François Lyotard nel Centre Pompidou, nel 1985 -, la sua attenzione è indubbiamente incentrata verso dibattiti, in alcuni casi ancora latenti, che animano la cultura contemporanea. Rivendicando un approccio multidisciplinare alla lettura delle opere di design e architettura, e dei prodotti che ne derivano, sottolinea l'importanza dell'aspetto etico e sostenibile in essi.

Il testo *Dall'unità alle Diversità. Scritti su Architettura, Design, Arte e Artigianato* - Corraini, 2023 -, è un compendio di articoli di ricerca, estratti di conferenze e testi di presentazione dell'autore, che abbraccia un arco temporale che va dal 1986 al 2023. Una panoramica degli studi critici di Burkhardt su design, architettura e artigianato, organizzata in undici parti tematiche che girano attorno ai principali argomenti trattati dall'autore nel corso della sua carriera. Emergono le sue ricerche sulla formazione didattica di queste figure professionali, l'impatto delle avanguardie sulle discipline, esempi di buona pratica di un design che, attraverso la ricerca, cura gli aspetti estetici ed etici di ogni progetto e una rilettura storico-critica di alcuni movimenti che hanno caratterizzato il dibattito sul design, come il Controdesign - capitolo 17 "Il Controdesign Ieri e Oggi a Napoli" -, il Sociodesign - capitolo 28 "A Proposito di Socio-design" - o il Regionalismo Critico - capitolo 14 "Le Conseguenze della Postmodernità sulle Arti Applicate" -.

Uno dei temi fondamentali, ricorrente in tutta la sua opera, e dunque visibile in questa raccolta, è quello del Regionalismo, o più in profondità, del Regionalismo Critico - Kenneth Frampton, *Verso un Regionalismo Critico*, Perspecta, Yale University, 1983 -, tramite il quale si rivendica l'indipendenza culturale ed economica del progetto nella società globalizzata. La vocazione dovrebbe essere quella di favorire i diritti identitari di ogni gruppo geo-sociale, in contrapposizione ai sistemi standard che favorirebbero principalmente gli interessi economici, senza cadere però nell'errore di ancorare la progettazione e la produzione ad un uso fossilizzante delle tradizioni, ma concependolo come un qualcosa in continuo mutamento anche grazie alle nuove tecnologie fornite dalla globalizzazione e messe a disposizione delle necessità di ogni singolo gruppo.

Il secondo punto analizzato da Burkhardt è il rapporto tra artigianato e design. La differenza fondamentale tra designer e artigiano è che il primo pensa a creare un prodotto in serie concentrandosi sulla progettazione, mentre il secondo produce un oggetto unico (o a serie limitata), dall'ideazione alla realizzazione. Questa separazione è riconducibile al XVIII secolo, in Francia e Inghilterra, come l'autore specifica a pag. 24 del compendio, nella trascrizione del suo intervento al convegno "Fatto ad Arte", curato da Ugo La Pietra alla Triennale di Milano nel 1995. In *Le difficoltà di risolvere un rapporto sfalsato: a proposito dell'artigianato e del design*, dunque, l'autore esegue una sorta di revisione storica sulla figura dell'artigiano prima, e del designer successivamente, ripercorrendo tutte le divergenze sull'affermazione dei due ruoli e la loro contestualizzazione, e del rapporto tra di essi. Da una parte, propone una nuova prospettiva concettuale nel design affinché si possa concepire un prodotto più autentico sensibile alle esigenze locali, sottraendosi alle leggi di mercato e dell'industrializzazione, il denominato da Ugo La Pietra design etnico, grazie al quale sopravvivrebbero i saperi

artigianali. Il nuovo design, dunque, terrebbe conto delle esigenze specifiche, uscendo dai parametri del prodotto standardizzato, ma al tempo stesso si aprirebbe alle innovazioni tecnologiche. Parallelamente, propone la creazione di uno statuto economico autonomo per l'artigianato, affinché si possa affermare come economicamente produttivo, in modo da poter competere col mondo del design, che si possiede un'autonomia corporativa. Così facendo, l'artigianato riuscirebbe a sviluppare un sistema di distribuzione e di vendita al fine di garantire la sua sopravvivenza.

L'alternativa ipotizzata dall'autore, la nuova figura del designer/artigiano, ci porta al successivo punto focale, quello della didattica. Questa nuova figura professionale, dovrebbe essere formata non solo nel design del prodotto, ma anche e soprattutto nella sua realizzazione. Il che richiederebbe la presenza di laboratori tecnici specifici nelle scuole di design e l'accesso dell'artigiano ad un progetto di formazione aperta agli studi universitari specializzati. Poiché l'esperienza del designer produttore ha generato prodotti di difficile accesso ai mercati, l'artigiano specializzato nel design è per Burkhardt più promettente del contrario, concependo un percorso di studi centrato innanzitutto sulla base professionale, passando solo in un secondo momento alla cultura generale e agli aspetti caratterizzanti del design. Il modello da lui proposto di didattica del design, prevede la successione di formazione tecnica, studi universitari e specializzazione riuniti in un percorso unitario (pagina 272). Questa nuova figura è interdisciplinare, in grado di creare un legame tra arte, artigianato e industria, attraversando tutte e tre le discipline e creando nuovi prototipi partendo dalla sperimentazione e da una solida preparazione culturale.

Il volume è un significativo supporto per coloro che vogliono avvicinarsi, presumibilmente per motivi

accademici, all'opera di Burkhardt poiché rappresenta un'esaustiva e completa sintesi antologica di tutti gli argomenti da lui trattati. Inoltre, è una selezione di articoli e scritti dell'autore che aiuta ad avere una visione generale del discorso critico articolatosi negli ultimi decenni della cultura contemporanea attorno al design, all'artigianato e all'architettura. Ciononostante, in seguito alla sua lettura, potrebbero emergere degli aspetti che, ad un lettore attento ed esercitato allo studio di scritti culturali, apparrebbero dissonanti. Si tratta di alcuni aspetti in concreto. Il primo abita nella struttura organizzata del testo. La scelta delle undici parti tematiche, senza una prefazione che ne argomenta l'elezione, appare inafferrabile. La raccolta di questi articoli avrebbe dovuto implicare un più rigoroso lavoro di aggiornamento, soprattutto di quelli più antichi, al fine di riconoscere evoluzioni storiche e culturali - come nel caso dell'uso indebito del sostantivo cecoslovacco, capitolo 23 -. In conclusione, l'assenza di una specifica introduzione per ciascuna sezione, o incluso una nota di aggiornamento ad ogni articolo o estratto, che avrebbe chiarito la scelta degli argomenti, legittimandone l'interesse, priva l'intero compendio di quell'organicità che appare assente.

Emanuela Loprieno

From Spain With Design: Identidad y territorio



PERMUI, Uqui (com);
MARTÍNEZ, Ángel
(com); ESCRIBANO,
Gloria (com); LÁZARO,
Juan (com) FSWD /
From Spain With Design
/ Identidad y Territorio.
Santiago de Compostela
14 octubre 2021 / Madrid
7 abril 2024. València
del 27 octubre al 11
diciembre 2022.

FSWD / *From Spain With Design* / *Identidad y Territorio* ha sido una exposición itinerante, abierta y participativa, con diseños locales y vinculados al territorio, que ha contado con la participación de profesionales del diseño y empresas productoras y editoras de diseño, la colaboración de las doce asociaciones integrantes de READ —Red Española de Asociaciones de Diseño—, el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España y que ha tenido un largo recorrido pasando por dos países y seis provincias españolas —Santiago de Compostela, Aveiro Portugal, Murcia, Valencia, Badajoz, Gijón y Madrid—. La muestra transita por diseños procedentes de todos los territorios, con una visión panorámica del diseño actual y se enmarca en el proyecto global FSWD / *From Spain With Design*, una iniciativa concebida de forma colaborativa como una herramienta para la proyección del diseño español a nivel nacional e internacional.

Bien podría titularla "2 Identidades y 2 Territorios". Hace más de dos años, tuve la ocasión de visitarla, por primera vez, en el Palacio de las Comunicaciones de València, vinculada al año de la World Design Capital València 2022. Hace poco más de medio año, volví a revisitarla en la Central de Diseño Matadero Madrid, enmarcada en el programa de Madrid Design Festival 2024, donde concluía el recorrido realizado durante prácticamente dos años y medio. Mi sorpresa fue encontrarme con algunas piezas novedosas para mí, que no estaban en el Palacio de las Comunicaciones de València, que eran señas de identidad y territorio madrileño, diseños locales realizados por empresas de diseño locales. Este carácter expositivo responsive me ayudó a vislumbrar y entender que era un proyecto vivo,

en constante transformación, de convergencias y divergencias, una exposición de contrastes, de vínculos, de múltiples interpretaciones, de distintas memorias, de soluciones híbridas que tenían en común su mirada transformadora sobre el espacio, la identidad y el territorio. Igualmente sorprendente, el mobiliario expositivo responsive diseñado para tal fin y firmado por Enorme Estudio. Carmelo Rodríguez y Rocío Pina crearon un sistema de montaje adaptable a distintos espacios, tamaños y proyectos. Basado en un sistema de peanas de madera, modulables y versátiles, realizadas artesanalmente en Galicia con madera local y el apoyo de la Agencia Gallega de la Industria Forestal.

Siete enclaves de la geografía peninsular, miles de kilómetros recorridos, más de 250 piezas de diseño, y centenares de visitantes que han podido conocer de primera mano un proyecto compuesto por piezas de diseño de producto, diseño gráfico y comunicación visual, interiorismo y espacios, y diseño de servicios, desde una perspectiva distinta, reinterpretando el espacio, relejendo la identidad y generando otros vínculos de pertenencia al territorio. Estamos viviendo en continuo cambio y transformación, en sociedades inciertas que obligan a nuevos desafíos en la práctica del diseño hacia soluciones más responsables, más cómplices con el bienestar de las personas, más sostenibles, con intersecciones entre diversos ámbitos del diseño y con un carácter de internacionalización que transforme lo establecido. Tal vez por ello, todas las exposiciones se han vertebrado alrededor de cinco ejes temáticos que van desde la identidad y territorio, las complicidades, la sostenibilidad, las intersecciones y llegan hasta la internacionalización.

En València, mi territorio, la exposición fue organizada por la Generalitat Valenciana con la colaboración de la Asociación de Diseñadores de la Comunitat Valenciana (ADCV). La muestra recogió medio centenar de obras de

cuarenta profesionales y estudios de diseño. Entre ellos estuvieron Locandia Estudio; Alegre Design; Gallén+Ibáñez&Co; Gimeno Gràfic; Kike Correcher; Lavernia&Cienfuegos; Meteorito; Monnou Studio; Creatias Estudio; Diego Mir+Fase Studio; Estudio Menta; Culdesac+- Closca; Odosdesign; Héctor Serrano, Raky Martínez y Alberto Martínez; Made Studio; Joanrojeski Estudi Creatiu; Jorge Herrera Studio; LZF Lamps; Yonoh Studio; Boke Bazán; Democràcia Estudi; Dídac Ballester; Eduardo del Fraile; Ibán Ramón; Josep Gil; Nereida Tarazona; Vicent Ramón; Yinsen; Gallega Design Studio; Nacho Timón Studio; Estudi[h]ac; Ricardo Alcaide; Rolser; Sandra Figuerola; Tíscar Design; Vicent Martínez Disseny, y Ximo Roca Diseño. A ellos se sumaba, en la entrada, un gran mural con carteles que ilustraban el tema de la muestra.

La diversidad y multiculturalidad nacional se pusieron de manifiesto con diseños experimentales como la *silla Bolina* de la diseñadora gallega Amalia Puga, realizada con cuerdas y redes de pesca que nace de su proyecto *Entre Redes*, realizado con las redeiras de su pueblo A Guarda, un ejemplo de compromiso y respeto al entorno que fue galardón de oro de los Premios Medallas Adi Fad 2020; los *Pufs Fíos* inspirados en el mar y hechos a mano con material reciclado, una idea de los diseñadores de producto sevillanos Tania Prego, José de Eiros, Antía Carbajo y Adrián Gómez, que crean en 2013 una línea de pufs a medida, de edición limitada, con una gran variedad de tonos y combinaciones; la silla *La Fresca* diseñada por Damián López y Granada Barrero de Granada Barrero Studio, dos diseñadores andaluces con gran interés por la relación entre artesanía y diseño, que buscan reactivar la artesanía local y rescatar oficios que están en peligro de extinción; *La Bota de Vino h2o*, versionada por los madrileños Vicente Porres y Susana Sancho del equipo de diseño multidisciplinar Noviembre Studio, bota que une la tradición a los nuevos estilos de vida y recibió el Premio Delta de Plata Adi Fad 2013.

Con identidad valenciana y proyección internacional destacaba el parasol *Ensombra* del estudio de diseño Odosdesign, formado por Ana Segovia y Luis Calabuig, con un sistema de apertura y cierre, que se inspira en el funcionamiento de los abanicos y que nos hablaba del calor y del sol mediterráneo y que recibe el primer premio al mejor producto de exterior en los Grand Design Awards 2007 en Londres; la falla creada por el estudio del diseñador, director de arte y director de proyectos y producción escenográfica valenciano Ricardo Alcaide, que representaba la cola de un pez haciendo alusión a la contaminación de los océanos; las gafas para invidentes firmadas por los valencianos Alegre Design, que convierten el espacio 3D circundante en sonidos intuitivos, pensadas para ofrecer la mejor experiencia de usuario; el botijo *La Siesta* de Hector Serrano, Raky Martínez y Alberto Martínez, fusión de la forma de una botella de plástico con la de un botijo, un objeto de la cultura popular y tradicional española que sirve como contenedor y dispensador de agua fresca sin necesidad de refrigerarla; el carro de la compra *Eco 8 Plus*, diseñado por Isabel Server para la empresa alicantina Rolser, un carro eco-diseñado, totalmente sostenible, hecho con materiales reciclados y reciclables, tanto en el chasis como en la bolsa; o la lámpara de suspensión *Dandelion* de LZF Lamps, hecha de forma artesanal con chapa de madera natural y diseñada por Burkhard Dämmer, Premio Nacional de Innovación y Diseño 2020 y Premio Nacional de Artesanía 2011.

La exposición de Madrid se hizo con la colaboración de la Asociación de Diseñadores de Madrid (DIMAD) y el patrocinio de UDIT, Universidad de Diseño, Innovación y Tecnología. Llamó poderosamente mi atención, entre las propuestas locales, *la silla Memoria* de Diego Sesmero, un proyecto de mobiliario que lleva al usuario a una reflexión y una experiencia de misterio a través de una dialéctica entre contrarios y que está realizada con tela de hormigón o Concrete Canvas; *la silla Ika*, firmada por

Arquimaña para Ondarreta, silla plegable con doble funcionalidad que permite colgarla al hombro para transportarla; el packaging *Only for your eyes* de Supperstudio para la gama de etiquetas sostenibles Avery Dennison, una apuesta por el braille para crear conciencia; o *No Title* de Mayice Studio, formado por Marta Alonso e Imanol Calderon, con una pieza de vidrio artesanal formada por una línea de luz que se muestra suspendida en el aire y que genera diferentes reflexiones en el vidrio que varían en función del punto de vista del espectador.

En definitiva, artesanía, publicidad, diseño, experimentaciones conceptuales y formales, diseño de servicios, espacios transversales, diversas disciplinas conectadas. Una exposición que muestra la gran potencia del diseño español, una radiografía del panorama actual del diseño y de sus mejores voces.

Rosario Ibáñez Sanz

Profesora e investigadora en Cultura e Historia del Diseño
Escola Superior de Disseny de València

Odisea visual



SÁNCHEZ, Marta. L (com);
DAMIA, Raquel (com).
Talens Latens. Escola
Superior
de Disseny de València.
Sede Viviers. Del 22 de
febrero al 30 de junio de
2024.

Una muestra multifacética de los mejores trabajos del Grado de Fotografía y Creación Audiovisual y del Ciclo de Fotografía se muestran en la segunda edición de Talents Latents en la Escuela Superior de Disseny de València. A través de 26 proyectos, de diferentes firmas y disciplinas, conseguimos adentrarnos en el universo creativo de los fotógrafos; desde la piritualidad juvenil, la identidad de género, la moda, la arquitectura y el territorio rural hasta la fotografía de producto, ofreciendo una mirada vanguardista y reflexiva sobre el mundo que nos rodea.

El objetivo de esta exposición trasciende más allá del concepto de exposición al uso y de la mera exhibición, invitando al público a participar en ella, creando así sinergias de vital importancia en el ámbito artístico y del diseño. Es una especie de simbiosis retroalimentativa en la que el espectador intercambia papeles con el autor o la autora, a través de la inspiración, para seguir desarrollando la vanguardia audiovisual actual. Nos permite explorar nuevos conceptos, descubrir metáforas y realidades alternativas que fomentan la diversidad, la libertad creativa y la reflexión crítica en el ámbito audiovisual contemporáneo. La exhibición de Talents Latents no sólo se limita a ser un escaparate fotográfico, sino que también actúa como un observatorio de tendencias en el ámbito de la fotografía y la creación audiovisual contemporánea. Aunque se percibe un marcado carácter retrospectivo e intimista en muchos de los proyectos expuestos, estos pueden proporcionar una visión única de los asuntos de importancia actuales y potenciales tendencias que podrían predominar en el futuro. Al sumergirse en la variedad de temas y enfoques presentes en la exhibición, los espectadores pueden captar un sentido de los valores, preocupaciones y estilos que están resonando en la sociedad

contemporánea. Por ejemplo, proyectos que exploran temas como la identidad de género, la diversidad, la sostenibilidad ambiental y la reflexión sobre el pasado y el presente, pueden ofrecer pistas sobre las preocupaciones y aspiraciones de nuestra época. El carácter vanguardista de las muestras no solo es temático, sino que la experimentación con técnicas, estilos y medios también puede revelar tendencias en el campo de la fotografía y la creación audiovisual, así como en la forma en que los futuros fotógrafos y fotógrafas interactúan con el público y el entorno digital, pudiendo observar fusión entre fotografía y renderizado 3D, formatos semitransparentes o perforaciones.

La libertad creativa exhibida en Talents Latents culmina con un eclecticismo único donde los diferentes proyectos, aparentemente inconexos, se entrelazan y comienzan a tejer una narrativa colectiva que refleja nuestra realidad. Esta diversidad de enfoques y estilos nos recuerda la riqueza y complejidad de la experiencia humana, que influye de forma activa en nuestra forma de ver el mundo. Aunque los proyectos abordan temas y técnicas diferentes como lo son el análisis general de los elementos urbanos cotidianos de "Hipocampo" de Lorena Gómez, o la exploración de la uniformidad manteniendo la identidad individual en "Toldos verdes" de Nahanda Borges, ambos invitan a reflexionar sobre el entorno urbano y la relación entre la individualidad y la colectividad pero narrado desde diferentes perspectivas dependiendo de la experiencia de cada fotógrafo y fotógrafa. Esta interconexión entre obras nos desafía a ampliar nuestra perspectiva y a reconocer la complejidad y la belleza que se encuentra en la intersección de diferentes visiones creativas. Analicemos, por ejemplo, proyectos como "Reinas en el plató" de Javier Vivó y "Genealogías" de Irene Ruiz, aunque uno trata la inclusión de la comunidad Drag Queen y la diversidad en el mundo de la moda, y el otro

retrata una retrospectiva familiar a través del tejido, ambos exploran la noción de identidad y autoexpresión en contextos diferentes. Esta interconexión entre obras nos invita a reflexionar sobre las múltiples facetas de la realidad y cómo cada alumno y alumna, a través de su lente, contribuye a la creación de un tejido visual que refleja la diversidad y la complejidad del mundo contemporáneo.

Uno de los aspectos interesantes de la exposición, en sí misma, es la forma de mostrar el contenido. Debido a que es muy complicado mostrar todo el material que se ha generado, se puede visualizar toda la colección de cada proyecto desde los códigos QR que acompañan al texto descriptivo de cada imagen, los cuales nos conducen al canal de Youtube de la Escuela, donde los y las asistentes a la exposición tienen la oportunidad de sumergirse completamente en cada uno de los trabajos, explorando no solo las imágenes estáticas, sino también los videos que ofrecen una visión más completa y dinámica de cada obra, lo que permite una experiencia más inmersiva y enriquecedora.

Talents Latents es una exposición que no solo celebra la creatividad visual contemporánea, sino que también nos invita a reflexionar sobre una amplia gama de temas sociales, culturales y personales, a través de una variedad de proyectos innovadores y provocativos. La exhibición se erige como un recordatorio potente de la trascendencia de la fotografía en nuestra sociedad contemporánea. Es un testimonio vibrante de la vitalidad y la diversidad de los medios fotográficos y audiovisuales actuales, destacando la necesidad constante de experimentación, retroalimentación e innovación en este campo. En un mundo donde el contenido audiovisual desempeña un papel crucial, en la formación de nuestra cultura y percepción del mundo, esta exposición subraya la importancia de valorar y apoyar la creatividad en todas sus formas,

recordándonos que la fotografía y los audiovisuales
siguen siendo una fuerza fundamental en la
comprensión y evolución
de nuestra sociedad.

Héctor Montes Nicolás
Estudiante de Diseño de Producto
Escola Superior de Disseny de València

