

DE LA CASA BATLLÓ AL EDIFICIO CAPITOL.
INTERACCIÓN ENTRE MOBILIARIO Y ARQUITECTURA EN
ESPAÑA EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX

FROM THE BATLLÓ HOUSE TO THE CAPITOL BUILDING.
THE INTERACTION BETWEEN FURNITURE AND ARCHITECTURE IN
SPAIN IN THE FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY

Miguel Abelleira Doldán*
Universidad de A Coruña

Resumen

A lo largo de la historia, cada actividad humana ha ido demandando y construyendo un mobiliario específico acorde a ella. Pero éste se dispone en un espacio concreto, conformando unas condiciones ambientales que han de garantizar la respuesta adecuada en cada ocasión. Algunas veces se produce una clara vinculación entre ambos, sobre todo en aquellos casos en los que tanto continente como contenido han sido ideados unitariamente, combinándose decisiones proyectuales en las escalas edificatoria y objetual. Se expondrán los diferentes grados de la interrelación entre arquitectura y mobiliario en el estudio de diversos casos, todos ellos realizados en España durante el primer tercio del siglo XX, cuyos extremos son la *Casa Batlló* y el *Edificio Capitol*. Se mostrarán además los diversos modos de implicación y atribución de pertenencia a los diferentes movimientos artísticos desarrollados en ese período.

Palabras Clave: Historia de la arquitectura, Historia del Diseño, Historia del Mueble, Arquitectura española, Mueble español.

Abstract

Throughout history, each human activity has been demanding and building a specific furniture according to it. But it is arranged in a specific space, forming environmental conditions that must guarantee the appropriate response on each occasion. Sometimes there is a clear link between the two, especially in those cases in which both container and content have been devised unitarily, combining design decisions on the building and object scales. The different degrees of the interrelation between architecture and furniture will be exposed in the study of various cases, all of them carried out in Spain during the first third of the 20th century, whose temporal extremes are the Casa Batlló and the Capitol Building. The various modes of involvement and attribution of belonging to the different artistic movements developed in that period will also be shown.

Keywords: History of architecture, History of design, History of furniture, Spanish architecture, Spanish furniture

1. Introducción

El primer tercio del siglo XX fue muy activo en lo que a debate sobre las formas de manifestación cultural se refiere. La coexistencia del final de los fenómenos modernistas junto con la búsqueda de nuevos caminos, a la que se dedicaron con ahínco las vanguardias, determinó una época de coexistencia de múltiples modos de expresión, entendida esta como la combinación de lenguaje y materialidad, a la vez que culturalmente fascinante por las posibilidades de interacción e intercambio entre ellos, que se vio abruptamente interrumpida por la I Guerra Mundial. Tras esta, pero con otra mirada a la que no era ajena el desencanto producido por el conflicto bélico, nuevos movimientos continuaron con la misma tarea en una época autoproclamada como nueva. A ello contribuyó un progreso que continuaba el camino iniciado con la Revolución Industrial, que ofreció nuevas posibilidades técnicas que devinieron en expresivas, al convertirse la máquina en referente formal. En este tiempo, las fronteras entre artes mayores y menores, puras y aplicadas, en muchas ocasiones eran difusas. Es en este territorio poco claro en el que se quiere indagar aquí, para intentar definir cómo se relacionaron entre sí las actividades encargadas de construir el ambiente en el que se ha desarrollado cualquier actividad humana: la arquitectura y el mobiliario.

El ámbito temporal, ya definido, se completa con el geográfico, que se limita a España, con características específicas: un Modernismo de primera categoría, fundamentalmente centrado en Cataluña, dio paso a una época en la que la investigación y renovación figurativas fueron ajenas a una sociedad que tardó en digerir los desastres del 98, con la mirada orientada en más ocasiones hacia el pasado que hacia el bullicioso presente del momento. En esa época fuimos a remolque de lo que pasaba en el resto de Europa. Cuando parecía que remontábamos, el parón de la Guerra Civil dio paso a un retroceso posterior, que no volvió a encauzar el camino hasta mediada la época de los cincuenta.

La relación entre mobiliario y arquitectura en España en el primer tercio del siglo XX es, por tanto, la razón de ser de este trabajo. La mayor parte de la bibliografía que se ha centrado en el estudio o del mobiliario o de la arquitectura de esa época, apenas ha establecido relaciones proyectuales entre ellos, a pesar de lo escrito en su momento por Luis Feduchi, quien afirmó que ambas disciplinas tenían que estar indisolublemente relacionadas entre sí¹. En las publicaciones que han abordado el estudio del mobiliario de esa época, transitamos desde la inexistencia de cualquier referencia explícita a la arquitectura, como la que caracteriza al texto de Moya Valgañón², hasta las que muestran en algunos casos destacados, aunque sin explicar, el mobiliario en el ambiente para el que han sido proyectados. En este punto coinciden tanto Junquera Mato³ como Capella y Larrea⁴, al referirse como ejemplos clave en sus respectivos textos tanto al caso barcelonés de la *Casa Batlló* (1904-1906) de Antonio Gaudí (1852-1926), como a los realizados por arquitectos madrileños del momento, sobresaliendo entre

todos el *Edificio Carrión*, conocido posteriormente como *Edificio Capitol* (1931-1933) proyectado por Vicente Eced y Eced (1902-1978) y Luis Martínez Feduchi (1901-1975), siendo este último el autor del mobiliario. Afortunadamente, en los últimos años algunos estudios monográficos han empezado a corregir esta tendencia, puesto que la relación entre mobiliario y arquitectura se explica en ellos como algo consustancial a ambos⁵.

Las fuentes primarias que se han utilizado son las publicaciones de la época. Se estudiarán con el objetivo de ver si las dos disciplinas fueron consideradas en su momento como interrelacionadas o como autónomas y de determinar la importancia que en ese tiempo se le atribuyó al asunto. Esto pasa en primer lugar por exponer los textos que tuvieron como objeto la reflexión teórica.

Seguidamente se procederá al análisis de las obras publicadas, iniciándolo con la explicación de la propuesta de ordenación sistemática de las diferentes posibilidades de interacción entre mobiliario y arquitectura, que se utilizará para permitir ordenar los diferentes ejemplos estudiados.

2. Fuentes utilizadas: reflexión teórica

En los textos que en la época de estudio se escribieron sobre el mobiliario, las alusiones a su interrelación proyectual con la arquitectura para conseguir un ambiente íntegro o unitario fueron prácticamente inexistentes, tal y como ha demostrado Moya Valgañón⁶. Sin embargo, en las publicaciones periódicas del momento vinculadas a la arquitectura, tanto en exclusiva como englobada en otras temáticas, el mobiliario sí fue considerado como material publicable, incluso con secciones propias en algunas de aquéllas. Las revistas que han sido empleadas en este trabajo, ordenadas por fecha de publicación son: *Arquitectura y Construcción*, *Arquitectura*, *Gasetta de les Arts*, *AC. Documentos de Actividad Contemporánea* y *Nuevas Formas*.

2a. Arquitectura y Construcción

Comenzó a publicarse en marzo de 1897, una vez que dejó de hacerlo la *Revista de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*. En 1902 se hizo mensual y fue anuario desde 1917 a 1922⁷. En su número inicial se denominó como *Arquitectura y Construcción. Revista técnica quincenal*, para llamarse en el tiempo en que arranca nuestro estudio *Arquitectura y construcción. Revista mensual de Bellas Artes, Decoración, Industria y Arte Moderno*, y en sus números finales *Arquitectura y Construcción. Resumen anual de Arquitectura, Bellas Artes, Ingeniería, Decoración e Industrias Constructivas, así en España como en el extranjero*. Su único director fue el arquitecto Manuel Vega y March. De la lectura de sus nombres podríamos deducir que cuando fuese pertinente por la naturaleza de algunas obras, arquitectura y mobiliario se entenderían como proyecto unitario.

Tras la revisión de todo el contenido de la revista *Arquitectura y Construcción* apenas se encontraron menciones al asunto. La más clara es la que se publicó en 1913 sobre una propuesta de comedor para el concurso destinado a Museo Social de Barcelona, en el que se aprecia una concepción del ambiente similar a los aparecidos en la revista *The Craftsman*⁸ (Fig. 1).

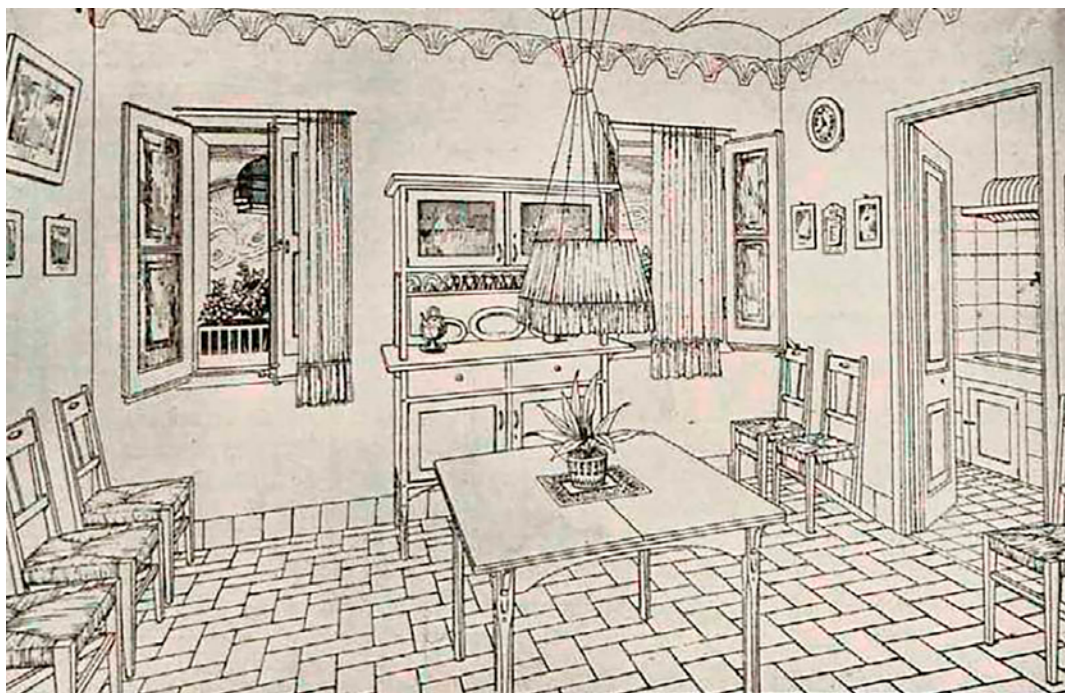


Fig. 1. Comedor para el Concurso de obras destinadas a Museo Social de Barcelona.
Fuente: *Arquitectura y construcción*, no. 248 (1913): 69.

Son varios los números en los que se publicaron los productos de algunos mueblistas tales como Gaspar Homar⁹ y, sobre todo, Joan Busquets e hijos¹⁰, a los que se habían referido en sus textos tanto Junquera Mato¹¹ como Capella y Larrea¹². Incluso cuando en mayo de 1905 se publicaron siete fotografías de muebles *Arts & Crafts* lo hicieron del mismo modo que los de los españoles, olvidando una parte fundamental del ideario de dicho movimiento, que era de la de construir un conjunto unitario, de modo que cada obra representase una “búsqueda universal de la lógica, la unidad, la honestidad y la integridad en el diseño y, sin embargo, todos ellos son una interpretación personal de la funcionalidad y la belleza.”¹³ Pero la consideración en el resto de los casos fue la del mueble como objeto autorreferenciado, sin vinculación alguna con ningún entorno concreto.

2b. Arquitectura

En mayo de 1918 se publicó el primer número de esta revista, editada por la Sociedad Central de Arquitectos hasta que, en enero de 1932 pasó a serlo por el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. En mayo de 1936 dejó de publicarse y en 1941 fue reeditada por la Dirección General de Arquitectura con el nombre de *Revista Nacional de Arquitectura*¹⁴. A pesar de la vinculación citada con la profesión arquitectónica, el mobiliario fue objeto de interés para la revista, como lo atestiguan los numerosos artículos en los que se abordó este asunto.

Una primera reflexión crítica sobre la tendencia extendida en su momento sobre la copia acrítica de figuraciones pasadas la realizó Andicoberry en 1918 cuando escribió en un texto sobre mobiliario: “La imitación servil, la limitación por temor a vulnerar el academicismo, quitaría al arte lo que tiene más

de gallardo: la innovación atrevida, (...) el movimiento, lo que deber ser fruto (...) de los progresos de la civilización.”¹⁵ Ideario coincidente con los postulados de la modernidad que en ese tiempo se estaba fraguando en diversos países de Europa. En una línea que coincide con el pensamiento que está en contra del ornamento superfluo, cuyo máximo defensor fue Adolf Loos¹⁶, Tudela de la Orden afirmaba sobre los muebles para la vivienda: “Buscando la sencillez se está más fácilmente en camino de acertar”.¹⁷

La *Exposición Internacional de Muebles y Decoración Interiores* que se celebró en los meses de octubre y septiembre de 1923 en Barcelona, fue tratada en la revista. La primera referencia es anterior a la exposición y en ella su autor muestra un retrato nada halagüeño de la situación del mobiliario en España, exponiendo sin rodeos que los clientes, los fabricantes y los proyectistas no transitaban por el camino adecuado. De los primeros afirmó: “Hoy el ideal de todos los burgueses es adquirir un mobiliario nuevo y que el menaje de cada habitación sea de estilo distinto (...), que la casa quede convertida en una exposición de malos muebles.”¹⁸ Con respecto a los segundos: “Los industriales del mueble son entre nosotros exclusivamente comerciantes sin más preocupación ni horizonte más amplio que el rendimiento máximo de su negocio. A ello contribuye en gran parte, su incultura de todos órdenes, y muy singularmente artística.”¹⁹ Y los últimos tampoco resultaron bien parados: “Otros mueblistas y decoradores aspiran a la modernidad; pero, ignorantes y faltos de sentido artístico, creen lograrla traduciendo las peores creaciones alemanas.”²⁰ El texto se acompañaba de una serie de dibujos de muebles proyectados por arquitectos cuyos referentes figurativos eran los historicismos decimonónicos. Con respecto a la sección en la que los organizadores de la Exposición expusieron interiores y muebles desde la Edad Media hasta ese momento, en agosto de 1925 Torres Balbás no dejó dudas de la ausencia de calidad en dicho evento: “Los salones de la sección retrospectiva quedaron en la Exposición de Barcelona regularmente instalados, por falta de tiempo, excesiva economía y escaso refinamiento artístico. La presentación resultó escenográfica en demasía.”²¹

También mereció atención por parte de la revista la *Exposición Internacional de las Artes Decorativas y las Industrias Modernas* que se celebró en París entre el 28 de abril y el 30 de noviembre de 1925. El primero que escribió sobre ella fue Anasagasti quien, el año anterior, reflexionaba sobre la finalidad de dicho certamen e indicaba la actitud con la que debería afrontarse la necesaria renovación de los medios de expresión humana, obstinados desde hacía tiempo en copiar los estilos históricos: “De aquí se desprende la necesidad que sentimos de crear, de aportar algo nuevo, sin que por nadie pueda afirmarse que las ansias renovadoras sean producto de temperamentos inquietos.”²² En la misma línea y mientras tenía lugar el evento parisino, Yárnoz Larrosa confirmaba la situación de renovación conceptual que caracterizó a las primeras décadas del siglo XX, entendida como la determinación de la expresión propia de su tiempo: “La creación de un arte nuevo, de un nuevo estilo, ha constituido en estos últimos veinte años la preocupación primordial de un núcleo muy estimable de artistas de todos los países.”²³ Hay un artículo de García Mercadal sobre las plantas de los edificios en el que consideraba la arquitectura como autónoma, al no hacer ninguna referencia a la importancia del mobiliario para

conformar los ambientes de cada pabellón²⁴. No obstante, el diagnóstico más claro de la situación cultural por la que atravesaban tanto la arquitectura como el mobiliario español del momento, lo enunció Bergamín cuando su artículo sobre la exposición, en el que citó los muebles de Chareau, Rulhmann y Jourdain, claros exponentes del *Art Déco* francés, se iniciaba con la siguiente declaración: “Nos encontramos en medio de esta gran borrasca...Ahí, en Madrid, no se mueve ni una hoja de rábano.”²⁵

Esta situación empezó a mejorar a partir de 1927, al menos en lo que a conocimiento de lo que se estaba haciendo en Europa se refiere. En un artículo sobre el nuevo edificio de la Bauhaus en Dessau, Linder daba la clave de la nueva actitud proyectual y definía los objetivos del arte nuevo, en el que incluía arquitectura y mobiliario: “...dominio del espíritu sobre la pura utilidad y la obtusa materia.”²⁶ En el mismo año, la revista inició la publicación de una serie de cuatro artículos de Theo van Doesburg para dar a conocer la actividad de la arquitectura moderna holandesa²⁷. En el segundo de ellos dejaba claro el ideario de los artistas del grupo *De Stijl*: “...proclamaron que toda creación humana, comprendida la arquitectura, *saldrá de los elementos puramente plásticos o constructivos*. (...) Nosotros hemos cambiado el mundo orgánico y natural por un mundo mecánico y artificial.”²⁸

De un modo más específico en lo que a mobiliario se refiere y en plena difusión del ideario de la modernidad, García Mercadal publicó un elogioso artículo con cuatro fotografías de muebles e interiores de Pierre Chareau, de quien ponderó “...su afán de renovación y por sus esfuerzos de modificar la casa elaborando un programa doméstico por completo condicionado a las exigencias de la vida moderna.”²⁹ Años más tarde, ya en los últimos años de nuestro período de estudio, se publicaron dos artículos sobre Marcel Breuer, que fue el precursor en la utilización del tubo de acero para proyectar y construir muebles. El primero en 1932 firmado por Giedion, secretario permanente de los C. I. A. M. (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna), con un equilibrado número de fotografías entre arquitectura y mobiliario, en el que explicitaba la relación que debe caracterizar la disposición interior de un espacio: “Actualmente, el mueble pequeño, bien terminado gracias a la fabricación en serie, reclama una unión íntima con el espíritu moderno de la construcción, que, como es natural, lleva a la realidad el arquitecto”³⁰. En 1933 y sin firmar se publicaron dos fotografías de interiores proyectados por Breuer sin texto alguno.³¹

La publicación de obras en las que se puede apreciar un papel fundamental del mobiliario en la caracterización de un espacio no fue hasta 1926 cuando la revista comenzó a hacerse eco de una serie de propuestas, en la que el rol citado era evidente y que analizaremos más adelante.

2c. Gaseta de les Arts

Revista editada en Barcelona por la imprenta de los Sucesores de Henrich y Cía, con una periodicidad irregular desde marzo de 1924, cuando se publicó un número de muestra, hasta enero de 1930, con el número 14 de su segunda época³². Fue dirigida siempre por Joaquim Folch i Torres y a partir de junio de 1928 pasó a denominarse *Gaseta de les Arts. Arquitectura, Escultura, Pintura, Bells*

Oficis, Cinema, con lo que se acotó con precisión la naturaleza de sus contenidos.

Las referencias teóricas al mobiliario halladas en los trece números de la segunda época se reducen al artículo laudatorio dedicado a Antoni Bandrinas en el número 5 de 1929, en el que se muestra un retrato fidedigno de los interiores barceloneses de finales de la segunda década del siglo XX, caracterizados por el desprestigio de ser pastiche o copias moribundas de estilos pasados y por tener la preocupación constante de ser modernos. A esta situación, según el autor del texto, da respuesta Bandrinas con “muebles sólidamente elaborados y razonablemente concebidos”³³. Las fotografías que se publicaron muestran una actitud ecléctica, al utilizar figuraciones que transitaban desde referencias clasicistas a motivos cotidianos, sin que se observen nuevos planteamientos formales ni materiales, al construirse todos los muebles en madera, con un papel fundamental de la marquetería. Las otras referencias a mobiliario se reducen a los anuncios de las empresas del sector en las páginas de publicidad de la revista, con diferentes periodicidad y presencia.³⁴

En los artículos de arquitectura, tanto los referidos a la nueva³⁵ como a la academicista³⁶ tampoco hay ninguna relación entre ésta y el mobiliario con el que se equiparon los edificios proyectados. La revista los trató, por tanto, como disciplinas autónomas.

2d. AC. Documentos de Actividad Contemporánea

Esta revista fue el órgano de difusión del G.A.T.E.P.A.C. (Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea), fundado en Zaragoza en 1930 y organizado en tres grupos principales con sedes en Madrid, San Sebastián y Barcelona. Empezó a publicarse en 1931 a razón de cuatro números por año hasta 1936. En de 1937 se publicó uno solo, lo que hizo un total de 25. Su ideario no ofrecía ninguna duda, puesto que eran defensores a ultranza de la modernidad más ortodoxa.

De modo similar a *Arquitectura*, su interés por el mobiliario como elemento determinante en la conformación de un ambiente se evidenció mediante la difusión tanto de artículos teóricos como otros de divulgación de las obras construidas. Para que no hubiese duda de su postura, en el número 2 de 1931 publicaron lo que, en realidad, fue un manifiesto construido: la Exposición permanente que el Grupo Este del G.A.T.E.P.A.C. inauguró en Barcelona, constituyéndose como un muestrario de elementos precisos para la elaboración de un proyecto integral, entre los que se encontraba el mobiliario: “...al comenzar a estudiar tipos de puertas, ventanas, cerraduras, algunos muebles, etc., de todo lo cual hay elementos en la exposición”³⁷. La consideración de los edificios modernos como máquinas y la importancia de la técnica y el aspecto social y económico de las propuestas eran conceptos que defendía el texto, en sintonía directa con el ideario europeo consolidado. (Fig. 2)

Entre los números 20 de 1935 y 24 de 1936 ambos inclusive se publicitó como “M.I.D.V.A. Mobles i decoració de la vivienda actual” con modelos de muebles del G.A.T.C.P.A.C., Thonet, Aalto y Stylclair³⁸. Una fotografía del interior del local constituyó la imagen del anuncio con el que una empresa de muebles se publicitó en la revista³⁹.



Fig. 2. *Exposición permanente del G.A.T.E.P.A.C.. Barcelona.*
Fuente: *AC*, no. 2 (1931): 16.

La labor de difusión de un mobiliario que calificaron como "Standard", con el que se debían equipar los hogares del momento continuó con la publicación de sendos artículos en los números 4 de 1931⁴⁰ y 8 de 1932⁴¹, en los que se pueden apreciar diversos muebles de concepción indudablemente moderna en su forma y materialidad, evidenciando sus atributos de gran sencillez e higiene. La descripción escrita se acompañaba de fotografías y de planimetría, incluso con detalles constructivos, reforzando la orientación claramente disciplinar de la publicación.

Pero no sólo se ocuparon de dar a conocer lo que ellos creían que era el mejor mobiliario posible para la vivienda. En el número 10 de 1933 se publicó un artículo sobre el destinado a las escuelas, en el que no sólo se glosaban las nuevas propuestas, construidas en tubo de acero, sino que vinculaban el proyecto del aula con el proyecto docente al defender: "...es preferible actualmente el mobiliario libre que permite una gran variedad de posiciones dentro de la misma clase."⁴² El editorial del número 15 de 1934 titulado "Un falso concepto del mobiliario moderno" fue un texto determinante para definir conceptualmente qué era el mobiliario y cómo tenía que ser: "El mueble es el complemento normal e ineludible de la casa moderna y deber proyectarse pensando en su adaptación a nuestra vida y a nuestro cuerpo... Los muebles de hoy deben ser, ante todo, ligeros, fácilmente limpiables y transportables." Además, criticaron la desvirtuación de los mismos debidos a truculencias decorativistas por parte de los diseñadores, en clara referencia a muebles de madera rica de clara inspiración *Art Déco*, que, además, se autoatribuían el calificativo de modernos, hecho que desde la revista rechazaron de pleno por no coincidir con su idea de modernidad.

El número 19 de 1935 constituyó un hito importante en la reflexión teórica sobre la relación entre arquitectura y mobiliario, puesto que fue un monográfico dedicado a “La evolución del interior”, con una portada que no deja dudas sobre la orientación del contenido, al aparecer en ella una fotografía de la zona de estar de una casa “Fin de semana” en Garraf, Barcelona, de José Luis Sert (1902-1983) y José Torres Clavé (1906-1939) con un mobiliario en el que se combinan sillas tradicionales con nuevos modelos inspirados en el mueble popular. Hay una contundente crítica hacia los historicismos, los modernismos, el Art Déco y el calificado como “moderno académico” lleno de tópicos como sillas de tubo cromado, muebles demasiado funcionales y estructuras rígidamente racionales. En el texto se hizo explícito un cambio de actitud de la revista⁴³, al afirmar “El interior de una casa de hoy, pasado este momento de funcionalismo rígido, puede ser algo vivo, personal, íntimo y alegre, contra lo equivocadamente lujoso, cargado de pretensiones y hecho para aparentar y contra lo rígido, frío y germánico”⁴⁴. (Fig. 3)

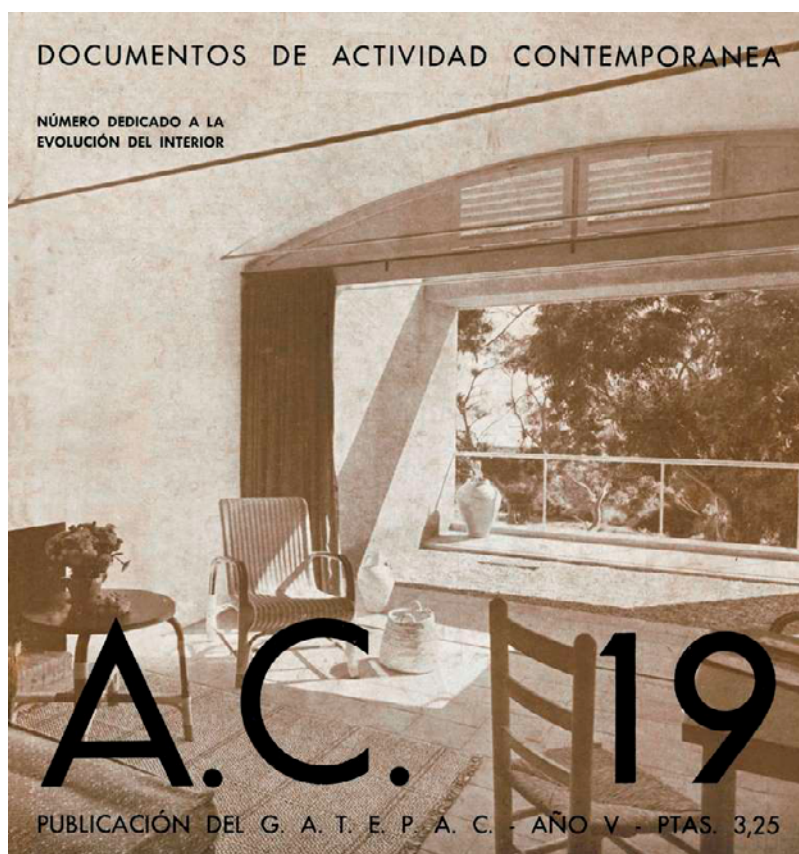


Fig. 3. Casa “fin de semana”. Garraf, Barcelona. José Luis Sert, José Torres Clavé. Fuente: AC, no. 19 (1935): portada

Lo anterior se reafirmó en la portada del número 23-24 de 1936 cuando el stand de M.I.V.D.A. en el “Primer Salón de Decoradores” replicó el interior de una vivienda mediterránea, con mobiliario que la humanizaba, restándole la rigidez de una composición preconcebida, con muebles modernos sin ninguna pretensión artística y con una materialidad deudora de la tradicional.

2e. Nuevas Formas

Publicada entre 1934 y 1936 por la editorial Edarba con el nombre completo de *Nuevas Formas. Revista de Arquitectura y Decoración*. Se autoproclamó como independiente de grupos y escuelas y quiso quedar al margen de todo credo rígido. Originalmente se pensó estructurar en torno a tres secciones: trabajos técnicos relacionados con la construcción, información gráfica de obras recientes y artículos de crítica de arte. Esta última no llegó a estrenarse, según afirmación de Martínez González⁴⁵. Apenas tuvo difusión en la época ni repercusión posterior.

3. Obras publicadas: análisis

3a. Clasificación de las diversas posibilidades de interacción entre mobiliario y arquitectura

Para poder realizar el análisis de las obras de un modo ordenado, proponemos una sistematización de la interacción proyectual entre mobiliario y arquitectura dependiendo del grado de relación que exista entre ambos. Establecemos tres categorías que denominaremos como interacción completa, interacción parcial e interacción limitada.

Definimos como “Interacción completa” aquella en la que el planteamiento proyectual es el mismo en las dos disciplinas, por lo que en el resultado final hay, por un lado, la aplicación de los mismos principios en la elección de materiales en su doble vertiente técnica y semántica y, por otro, una clara concordancia formal y figurativa evidentes. En este caso se proyectan conjuntamente la arquitectura y el mobiliario.

Por “Interacción parcial” entendemos aquella en la que los principios proyectuales son los mismos con la intención de conseguir un carácter conceptualmente unitario en el resultado final pero que no pretende igualdad formal y figurativa. En esta situación se pueden dar dos supuestos: o se realiza el proyecto en ambas disciplinas o bien se selecciona de un catálogo el mobiliario que se considere más adecuado para que encaje con la propuesta arquitectónica.

La última categoría propuesta es la “Interacción limitada”. Así la definimos cuando se produce una clara disonancia entre la arquitectura y el mobiliario, con modos de expresión, claramente distintos. Se dan los mismos supuestos que en la “Interacción parcial”. Lo habitual es que el mobiliario adopte una expresión más avanzada que la arquitectura.

3b. La Casa Batlló y el Edificio Capitol como paradigmas

Se han escogido ambos ejemplos debido a la importancia y calidad tanto de su arquitectura como de su mobiliario, tal y como se puede comprobar en el tratamiento que les atribuyó la bibliografía posterior. Los dos casos los englobamos en la categoría de interacción completa por lo que se explicará a continuación.

3b.1. *Casa Batlló*

En el número de octubre de 1907 de *Arquitectura y Construcción* se publicaron ocho fotografías de la Casa Batlló y ninguna era de mobiliario, al margen de que, fiel al modo de maquetar la revista, las fotografías aparecieron sueltas a lo largo de numerosas hojas, intercaladas entre artículos de diversa índole. Y en el de agosto de 1910, en el que el director de la publicación escribió un artículo sobre la exposición de Gaudí en el Palacio Nacional de Bellas Artes de París, las únicas referencias que podemos encontrar son a su arquitectura. Ni una sola a su mobiliario.⁴⁶

Por su parte, en el citado artículo “La evolución del interior” del nº 19 de 1935 de *AC. Documentos de Actividad Contemporánea*, hay una fotografía del interior del salón de la *Casa Batlló* cuyo pie dice “Es interesante la libertad de expresión conseguida y el buen deseo de utilización de todos los conocimientos técnicos disponibles”⁴⁷. Le atribuyeron a este interior un espíritu de creación en pugna con las normas académicas dominantes, en sintonía con la ya comentada nueva orientación sobre los interiores que la revista adoptó tras este número.

La bibliografía dedicada a Gaudí es muy extensa, por lo que sólo analizaremos el contenido de parte de ella. Consideramos pertinente comenzar por lo escrito por el propio Gaudí, quien en 1878, en un texto acerca de la ornamentación, entendía que el proyecto de mobiliario y de arquitectura debían partir de planteamientos similares cuando afirmaba que “Nuestros muebles e inmuebles exigen el cumplimiento de una infinidad de condiciones que si se ponen en claro de una manera adecuada y ordenada forma ya el fondo de la ornamentación.”⁴⁸ Más adelante llegó a fijar un principio que aplicaría en todos sus proyectos, independientemente de la escala y el alcance de los mismos: “Esta ornamentación ha de estar conforme con la construcción, con los materiales y con la economía.”⁴⁹

Yendo de lo particular a lo general, Lahuerta en su libro dedicado a la *Casa Batlló* sí hace mención explícita al mobiliario entendido como diseñado ex profeso para el comedor, que constaba de una mesa, unas cuantas sillas, un par de bancos de dos asientos y otro de cinco, una rinconera y algunas otras piezas secundarias⁵⁰. Sobre la silla de roble para el comedor escribió: “...la madera de la que está hecha, parece haber perdido su compacidad, su solidez; por decirlo así, sus mismas propiedades de madera (...) La materia desaparece como tal, queda rendida a la fuerza del artista, transformada por esta.”⁵¹ La percepción de blandura de lo que debe ser un material seguro y estable se ha conseguido por la adecuación de este a una exigencia utilitaria que prima la acomodación del cuerpo al mueble por encima de todo. Ello elimina cualquier atisbo de arbitrariedad en el proceso de proyecto y determina que para garantizar una expresión singular a la par que atractiva no es necesaria la presencia de ornamento añadido.

En su monografía sobre el arquitecto catalán, además de decir que todo el espacio de la *Casa Batlló* fue diseñado por Gaudí, Güell afirmó que “El acceso independiente a la planta principal nos conduce a un espacio casi mágico en el que los estucados en caliente, la carpintería, el mobiliario y los techos conjugan en un movimiento absolutamente relajante.”⁵² Su texto se acompaña de fotografías

de época, en las que el comedor de la casa lucía en todo su esplendor, con una perfecta conjugación de mobiliario y arquitectura. Pero también publicó otras dos imágenes de diversas sillas de la casa, claramente descontextualizadas al mostrarse como objetos autónomos. Esa situación se ve hoy en día agravada al mostrarse el edificio sin ningún mobiliario a sus numerosos visitantes, hurtándoles el poder apreciar la obra de Gaudí en su totalidad (Fig. 4).



Fig. 4. Gaudí, Antonio. *Casa Batlló*, Barcelona. Fotografía de época | Fotografía actual.
Fuente: Güell, Xavier. *Antoni Gaudí*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A.,
1986: 147. | Autor.

Por el contrario, en el libro de Zerbst⁵³ no hay ninguna mención ni escrita ni gráfica al mobiliario de la Casa Batlló, al ceñirse todos sus comentarios a la arquitectura, cosa que no sucede al explicar la *Casa Calvet* (1888-1904), de la que llega al punto de atribuir su máximo atractivo al mobiliario.

En libros de carácter más generalista, como las guías de arquitectura, hay una referencia mínima al mobiliario, tal y como se puede comprobar en los textos de Hernández-Cros, Mora y Poupana⁵⁴ y de Lacuesta y González⁵⁵, donde los primeros aseveraban que la decoración interior es original y los segundos que una parte del mobiliario se conserva en el Casa Museo Gaudí del *Parque Güell*. Es una lástima que en el texto de Solá-Morales⁵⁶ no haya ninguna alusión al mobiliario de la *Casa Batlló*, al margen de dos fotografías de época, cuando a la *Casa Vicens* y al *Palacio Güell* sí dedica varios párrafos, basados en el principio wagneriano de obra de arte total, en la que deben confluír mobiliario y arquitectura, y que el autor entiende como una idea-fuerza importante que caracterizó el Modernismo en la ciudad de Barcelona. Con una base similar, Plá escribió que en el edificio de Paseo de Gracia, Gaudí "...alcanza una sorprendente síntesis entre la materialidad estructural del edificio y el carácter onírico de las múltiples sugerencias que pueden hallarse en él por doquier."⁵⁷

De un modo similar, en los textos que abordan el estudio del fenómeno modernista, las alusiones a la interrelación entre el mobiliario y la arquitectura de Gaudí también son variables. Desde la ausencia de referencia escrita del libro de Sembrach⁵⁸, en el que se publican dos fotografías de época, una del comedor y otra de la fachada, pero sin relacionarlas entre sí, pasando por la aportación de Fahr-Becker⁵⁹, que se reduce a dos imágenes de la fachada de la *Casa Batlló*, pero que sin embargo sí aúna mobiliario y arquitectura en la *Casa Calvet*, hasta la indudable relación que estableció Blench al afirmar "El elemento orgánico aparece también con fuerza en el mobiliario que Gaudí concibió para sus proyectos residenciales."⁶⁰

En los libros cuya temática específica es el diseño es donde se encuentran las referencias más claras al modo de proyectar de Gaudí, tales como "También diseñó muebles de características similares a las de sus edificios, con una multitud de curvas y pocas líneas rectas o superficies planas."⁶¹ Son Torrent y Marín quienes otorgaron el carácter de unitario al mobiliario y la arquitectura gaudinianas cuando escribieron "En los asientos que diseñó para la casa desarrolla un concepto completamente organicista, en el sentido de que sus estructuras parecen remedar seres vivos, dotados de la gracia del movimiento humano."⁶²

Tanto en el edificio como en el mobiliario de la *Casa Batlló* Gaudí desarrolló un concepto claramente plástico de los elementos, moldeándolos como si fuesen seres vivos, pero sin caer en la arbitrariedad, puesto que en los arquitectónicos las componentes estructural y constructiva fueron las que determinaron el resultado final y en los muebles fue la ergonomía vinculada a la facilidad de uso la que configuró las patas, el asiento y el respaldo de las sillas. La deformación⁶³ que experimentaron tanto unos como otros y que los relaciona de modo claro, no es superflua y ella misma es la que conforma la ornamentación del objeto sin necesidad de añadir ningún elemento superpuesto, que iría en contra del ideario del autor.

3b.2. *Edificio Capitol*

La primera publicación sobre el *Edificio Capitol* tuvo lugar con anterioridad a la construcción del mismo. En el número 146 de 1931 la revista *Arquitectura* hizo referencia al “Concurso privado para un edificio en la Plaza del Callao” realizado por el Marqués de Melín entre varios arquitectos. El propietario anuló el concurso y encomendó posteriormente a los ya citados Eced y Feduchi un nuevo proyecto para un edificio con un programa complejo. Se publicaron una planta y un alzado de cada uno de los concursantes y las del definitivo, que presentaba una sustancial modificación en la planta baja del edificio, al suprimirse una calle interior que conectaba las actuales Gran Vía y Jacometrezo.⁶⁴

Una vez acabado, se le dedicó en exclusiva el número de enero-febrero de 1935 de la misma revista, en el que quedó claro el concepto de integral que había tenido el proyecto, a pesar de la dificultad en encargos tan complejos como este debido a la multitud de intervinientes : “Se ha procurado conseguir en el edificio la mayor unidad (...) dibujando personalmente, no sólo los detalles de la decoración y de la obra de arquitectura, sino los muebles, alfombras, telas y hasta alguna parte de cubiertería (sic) y cristalería...”⁶⁵. En el artículo hay apartados específicos en los que se mantiene la idea de unidad proyectual. De la sala de espectáculos se escribió: “La decoración es sencilla y, en principio, racionalista, es decir, responde a su construcción y a su función”⁶⁶. En el apartado dedicado a los departamentos (sic) se expuso: “La decoración es en franjas de diversos tonos, de acuerdo con los muebles, y que tienen la ventaja de poderse reparar con mayor facilidad y economía”⁶⁷. También el café, bar americano, restaurant (sic), salón de té merecieron un comentario explicativo: “La decoración, dentro siempre de una tonalidad acorde con los gustos de la época varía según las especialidades de los locales (...) y acentúa su modernidad, en un sentido típicamente americano, en el Bar”⁶⁸. Todo ello acompañado por información sobre el mobiliario proyectado por Feduchi, perfectamente definido y explicado con planimetría⁶⁹ de 10 tipos de sillas y butacas, 5 mesas y el carrito del bar, y fotografías⁷⁰ de este último (Fig. 5), de una mesa y 10 sillas.

Una fotografía del salón de uno de sus apartamentos fue la portada del nº 1 de 1935 de la revista *Nuevas Formas*, que contenía un texto de naturaleza descriptiva sobre las ventajas que ofrecía los múltiples servicios del edificio: “... nace una clase de edificio destinado a satisfacer todas estas necesidades. En él se reúnen el teatro, salas de baile, cine, despachos para negocios, etc (...) Se le llama edificio comercial, pero no fija exactamente su función.”⁷¹. Además, de cada una de las dependencias se explicaron cuáles debían de ser sus atributos, enlazando mobiliario y arquitectura. Así, de los departamentos (sic) se escribía: “...cumplir a pesar de todo tres condiciones que precisamente son consideradas por su público como el mayor lujo: ahorro de tiempo, reposo e higiene... Los muebles serán sencillos, las camas desaparecerán durante el día, las paredes no llevarán molduras.”⁷² Sobre el restaurante: “...local confortable donde poderse alimentar. Un local de éstos debe de seguir el principio de que el confort es la belleza, pero sin olvidar el máximo aprovechamiento (...) concebido en tonos sencillos, muestra un aspecto íntimo muy agradable.”⁷³ El artículo se

ilustró con treinta y cinco fotografías de las que la práctica totalidad eran del interior (Fig. 6).

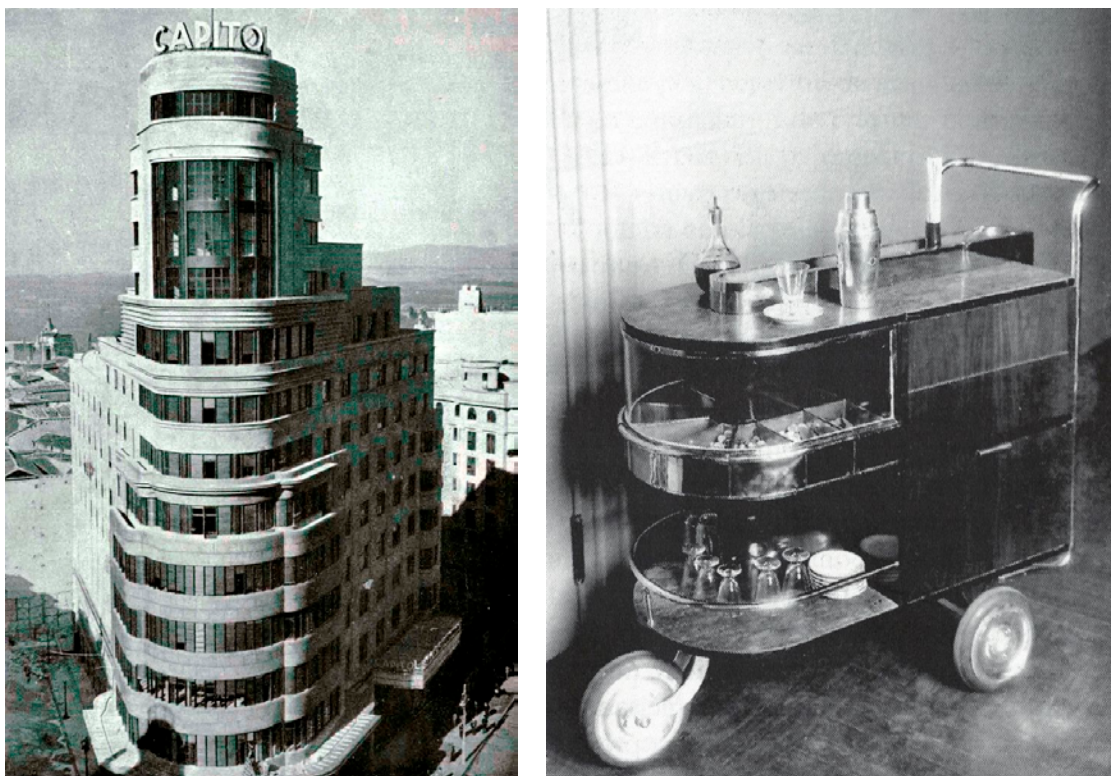


Fig. 5. Martínez Feduchi, Luis. *Edificio Capitol*, Madrid. Vista general | Carrito del café.
Fuente: *Arquitectura*, no. 1 (1935): 2 y 35.



Fig. 6. Martínez Feduchi, Luis. *Edificio Capitol*, Madrid. Vista de un departamento |
Vista del café. Fuente: *Nuevas Formas*, no. 1 (1935): 29 y 30.

En 1982, al celebrarse el cincuentenario de la construcción de esta obra, en el número 236 de la revista *Arquitectura* se publicaron varios artículos referidos a ella. Ya en el editorial quedó clara la concepción integral de su proyecto: “su acierto arquitectónico y urbano, su perfección constructiva, el exhaustivo y logrado diseño de detalles y de todo el mobiliario de sus diferentes instalaciones (...) lo convierten en testimonio excepcional de la arquitectura moderna española.”⁷⁴ Este planteamiento fue reiterado en la antología que ocupaba las páginas centrales de la revista: “como arquitectura y como diseño tiene de todo... y está profusamente cuajado de detalles exquisitos, al tiempo que, desde los manillares a los muebles, completamente diseñado.”⁷⁵ Luis Moya, el arquitecto contratado por la empresa constructora para el control de la obra, y que había sido compañero de promoción de los autores del proyecto, se dejó llevar por el entusiasmo y no tuvo reparo en calificar la actuación de Feduchi como “obra tan extraordinaria por su elegancia, su belleza y su sentido práctico, que no fue superada en su época, ni tan siquiera por las tan publicadas sillas de Breuer, Le Corbusier, Mies van der Rohe y otros.”⁷⁶ El número se completaba con la reproducción de las láminas en las que aparecían dibujados todos los muebles del *Capitol*, haciendo especial hincapié en el carrito del bar: “Quizá el mueble en el que el carácter del edificio se hace más evidente, hasta el extremo de poder interpretarlo como feliz síntesis iconográfica de éste.”⁷⁷ (Fig. 5)

La consideración que se tiene de la actuación llevada a cabo por Feduchi es prácticamente unánime en la bibliografía posterior. Por supuesto en textos dedicados en exclusiva a la arquitectura madrileña, como el de Cortés Vázquez de Parga que escribió: “...con su variado y rico tratamiento de materiales, tanto en lo que se refiere a la cantería, carpinterías metálicas y vidriería exteriores como a los elaboradísimos interiores, en los que, junto al excepcional conjunto del mobiliario...”⁷⁸. Pero ese reconocimiento alcanza a las publicaciones dedicadas al estudio de la arquitectura española del siglo XX, en las que se cita al *Capitol* como ejemplo de buen proyecto, no sólo en la escala edificatoria, sino también en la objetual. Así lo hacen Baldellou: “y diseñando todos los detalles decorativos, muebles, alfombras, telas e incluso las cuberterías y vajillas (...) su mobiliario fue distinguido por el Ayuntamiento de Madrid con el premio en 1933.”⁷⁹; Flores y Güell: “Una absoluta coherencia estilística predominaba, en su momento, dentro de esta obra entre arquitectura y ambientes interiores para los que fueron diseñados expresamente mobiliario, sistemas de iluminación y todo un conjunto de detalles y objetos complementarios.”⁸⁰; Urrutia: “Feduchi deja sentir su sensibilidad puesta en el diseño total.”⁸¹; y Capitel: “Un variado, completo y atractivo equipamiento de mobiliario, realizado también por Martínez Feduchi, y hoy desaparecido y disperso, completó la obra.”⁸²

Una aportación de calidad y centrada exclusivamente en el estudio detallado del mobiliario fue la realizada por Villanueva y García-Diego⁸³, en la que explicaban como la diversidad expresiva con la que se proyectó el mobiliario, determinó la elección de las empresas que los fabricaron, entre las que destacaron Rolaco, Lledó, Santamaría y Cowner. Este texto finaliza con una queja recurrente, ya enunciada por Capitel: en la actualidad no se puede contemplar la obra del *Capitol* en su integridad, puesto que el mobiliario original ha desaparecido, siendo, por tanto, limitada la apreciación del valor de la propuesta de Feduchi.

En lo que al *Edificio Capitol* se refiere, podemos calificarlo como ecléctico, puesto que en él conviven expresionismo, Art Déco, racionalismo y academicismo⁸⁴. Si algo lo singulariza formalmente es la línea curva que define su planta y caracteriza su volumetría y perfil urbano. Esta pauta figurativa aparece en diferentes muebles, en los que los encuentros entre alineaciones ortogonales o paralelas replican la solución, perteneciendo a los primeros los sofás de los departamentos y a los segundos las mesas y el carrito del café (Figs. 5 y 6). Pero no sólo coinciden en la forma, sino que las soluciones técnicas que se aplican en todos ellos son coincidentes con los concepto de progreso y novedad que Feduchi les transmitió⁸⁵. Esto nos permite su inclusión en la categoría de interacción completa. El resto de muebles proyectado por Feduchi para otras dependencias del *Capitol*, al no responder a dicha literalidad figurativa, debemos incluirlos en la categoría de interacción parcial.

3c. Otras realizaciones

Una obra que podemos englobar en la primera de las categorías es la *Fábrica Myrurgia* en Barcelona construida por Antoni Puig Gairalt (1887-1935) entre 1928-1930. Un dibujo de detalle del pórtico de fachada fue portada del nº 1 de 1928 de *Gaseta de les Arts* y en su interior fue publicado el proyecto de la misma sin ningún texto explicativo⁸⁶. En el nº 4 de diciembre de 1928 se publicó una fotografía del edificio en construcción y en el nº 9 de 1929 formó parte de las obras glosadas en un artículo sobre la nueva arquitectura en Cataluña, reproduciéndose una maqueta y una volumetría del edificio, y de ella se escribió: "... el mérito de ser el primero que se proyecta en Barcelona dentro de las normas plasticistas, aunque Puig-Gairalt no ha dejado de usar discretamente cornisas y molduras."⁸⁷. Con respecto a la adscripción de esta obra a los modos de expresión de la época, hay un consenso generalizado en la bibliografía posterior⁸⁸ en atribuirle a un racionalismo incipiente con algunos elementos vinculados al *Art Déco*, fundamentalmente en el tratamiento del cuerpo de entrada, con una potente cornisa y una esmerada portada, caracterizadas por una elegante utilización de las proporciones y una muy cuidada estética en todos sus detalles, lo que encaja perfectamente con lo que debe ser una empresa de cosmética. La ausencia de vinculación entre el edificio y el mobiliario es común a todas las publicaciones en las que se ha publicado la obra de Puig Gairalt. El banco rinconero que se duplica de modo simétrico a ambos lados de la majestuosa escalera que arranca del vestíbulo principal y que genera una secuencia espacial realmente admirable, replica en sus aspectos compositivos, formales y figurativos los de la fachada principal del edificio (Fig. 7).

José Manuel Aizpúrua (1902-1936) y Joaquín Labayen (1900-1936), que fueron los representantes del Grupo Norte del G.A.T.E.P.A.C., son los autores de dos obras de reforma de locales comerciales, en las que también proyectaron el mobiliario. La primera se hizo para instalar la sede administrativa de los *Almacenes Generales de Papel* en San Sebastián (1929). Tanto la organización del espacio como su caracterización se plantearon de modo unitario, lo que motivó un cuidado proyecto integral, con atención a todos los detalles, tanto de distribución de usos y organización del espacio: "...las mesas se ponen unas a

continuación de otras, y el despacho del gerente se habilita para la presidencia, y queda una sola sala por medio del dispositivo de las puertas corredizas.”⁸⁹, como de definición del mobiliario adecuado: “Los sillones son negros y forrados de muleskin gris plata y está su altura calculada para introducirlos debajo de la mesa cuando no hay reunión.”⁹⁰



Fig. 7. Puig Gairalt, Antoni. *Fábrica Myrurgia*, Barcelona. Fachada principal | Banco rinconero. Fuente: Autor | Vélez Vicente, Pilar. “Noucentisme y Art Déco en España”. In *El mueble del siglo XX. Art Déco*, 61-66. Barcelona: Planeta, 1989: 61-66 (64).

El segundo local comercial de Aizpúrua y Labayen es la *Pastelería Sacha* también en San Sebastián. De esta obra se publicaron dos fotografías en el número 142 de 1931 *Arquitectura* y también se le dedicaron dos páginas en el primer número de la revista *AC* del mismo año. En estas podemos ver la planta del local, dos fotos del interior y una del exterior. En el artículo de *AC* los autores explicaron su propuesta, de la que forma parte la siguiente referencia explícita al mobiliario: “Todos los muebles son de armazón metálico, pintados al fuego en varios tonos, teniendo lo único indispensable para sentarse: asiento, respaldo y brazos. Son de construcción nacional, como todo lo empleado en la construcción y decoración de Sacha.”⁹¹ En ellos el tubo de acero queda reducido a la mínima expresión posible y se define como elemento estructural en una doble concepción resistente y compositiva, puesto que delinea unas formas curvas en continuidad que articulan los tres elementos principales que los autores habían definido en el texto anterior, que se materializaron en mimbre para el exterior y en tapicería mullida para el interior, dando lugar a dos modelos inspirados en otros europeos según Muñoz Fernández⁹². La geometría curvilínea utilizada es la misma que se empleó en el local, tanto en la estructura vista que organiza el espacio como en los falsos techos que le otorgan un carácter singular. Incluso la tipografía del rótulo de fachada está basada en el mismo patrón figurativo. (Fig. 8)

La obra más conocida de Aizpúrua y Labayen, incluso internacionalmente puesto que formó parte de la exposición “El Estilo Internacional. Arquitectura desde 1922”, celebrada en el M.O.M.A. de Nueva York en 1933, es el *Real Club Náutico* de San Sebastián (1929), que constituye una obra emblemática de la modernidad⁹³. Fue publicada en el número 130 de *Arquitectura* en 1930. Buscaron la idea de adecuación entre continente y contenido, aunque no proyectasen el mobiliario: “Todos los muebles responden a la idea de comodidad y sentido práctico; en algunas dependencias se han instalado muebles en serie, de la Casa Thonet.”⁹⁴ Se puede sintetizar su actitud al proyectar con la siguiente afirmación: “Ha presidido en todo una idea de espíritu limpio y sencillo. Hemos ensayado muchas cosas. No creemos sea nocivo.”⁹⁵ El mobiliario escogido para equipar el edificio respondía al mismo patrón compositivo que este. En las fotografías publicadas se puede apreciar como el restaurante está amueblado con sillas de tubo de acero, coincidentes formal y materialmente con las barandillas que configuran la imagen exterior del edificio, imbuida de un claro espíritu maquinista, acorde a los postulados racionalistas. Sin embargo, en la publicación de esta obra en el número 20 de *AC* en 1931, los comentarios que aparecen muestran la ya comentada nueva orientación que la revista tuvo a partir de su número 19, hasta el punto de afirmar sobre un edificio mayoritariamente blanco situado a orillas del Cantábrico: “hay optimismo, luz, aire, una policromía de tonos que nos trae alegría mediterránea, alegría y reposo, todo el programa que se impusieron los constructores.”⁹⁶ Y con respecto al mobiliario escogido “...de la casa Thonet en algunas dependencias, todo él responde a la idea de algo de fácil manejo, limpieza y conservación.”⁹⁷

En el número 167 de *Arquitectura* en 1933 se publicó el *Pabellón Nuevo de la Residencia de Señoritas*, proyectado en 1932 Carlos Arniches (1895-1958). La revista le dedicó cinco páginas con fotografías y planimetría sin ningún texto explicativo, las tres primeras dedicadas al edificio y las dos últimas al mobiliario

de la habitación⁹⁸, en el que la sobriedad en la concepción formal del mismo, con volumetrías esenciales perfectamente definidas, y un riguroso y preciso tratamiento de materiales caracterizado por su sencillez y una perfecta adecuación al uso previsto son coincidentes con el planteamiento general del edificio, constituyendo ambas disciplinas una respuesta adecuada al proyecto pedagógico defendido por la institución encargante, tal y como han demostrado Villanueva Fernández y García-Diego Villarías⁹⁹.



Fig. 8. Aizpurúa, José Manuel and Labayen, Joaquín. Pastelería Sacha, San Sebastián. Exterior | Interior. Fuente: AC, no. 1 (1931): 19 | *Arquitectura*, no. 142 (1931): 68.

Las siguientes obras se engloban en la categoría de interacción parcial. La primera obra publicada, con una clara concepción unitaria de la misma, en *Arquitectura* en su número 82 de 1926, fue la reforma del *Bar en el Palace Hotel* de Madrid (1925), de Carlos Arniches y Martín Domínguez (1897-1970), quienes afirmaron, en sintonía ya con el ideario que paulatinamente se iba imponiendo: “En este bar hemos querido producir la impresión de conjunto sin emplear un

solo detalle decorativo típico. La estilización, la simplificación se ha llevado al límite...”¹⁰⁰. Los mismos arquitectos aprovecharon la publicación en el número 99 de *Arquitectura* de 1927 de dos nuevos proyectos comerciales, la *Camisería de lujo Regent* y la *Tienda de automóviles Ballot* para reflexionar sobre el carácter que dichos locales fueron adquiriendo: “Atentos al desarrollo que ha sufrido en el último cuarto de siglo la arquitectura comercial (...) han conseguido unos resultados que satisfacen por su lógica y su elementalidad, principios en que se apoya la arquitectura de nuestro tiempo.”¹⁰¹. En el mismo número se publicó la *Tienda de automóviles Euskalduna*, de Rafael Bergamín (1891-1970), quien no exento de ironía reflexionaba sobre el papel del mobiliario en una tienda de este tipo: “No sé por qué se va a poner un automóvil en medio de un salón; al lado de una mesa de té y una butaca, en lugar de colocarle junto a un guardia o a un farol”.¹⁰² Los tres locales comerciales se hallaban en Madrid.

En dicha ciudad, una propuesta conceptualmente similar a las anteriores fue la de Luis Gutiérrez Soto (1900-1977) para el *Bar Chicote* de 1931¹⁰³, en el que el mobiliario se empleó como herramienta semántica para resaltar la diferencia entre las dos zonas en las que se había distribuido el local, utilizando los muebles de tubo metálico en la más próxima a la entrada, con el objetivo de que no hubiese dudas en la primera impresión que debía recibir un cliente sobre el carácter y espíritu de ese local: un “bar americano”. Por igual razón, el mismo autor utilizó en 1933 muebles de madera escapando de los racionalismos puros en el *Cabaret Casablanca*: “...el arquitecto tiene que olvidar todos esos prejuicios de perfección, para crear un *ambiente*, pues el racionalismo de un cabaret, como el de todo local esencialmente comercial, es el lograr la máxima atracción de público.”¹⁰⁴.

Por su parte, en Barcelona, José Luis Sert proyectó en 1933 la *Joyería Roca*, publicada en el número 14 de *AC* en 1934. La actuación llevada a cabo en la planta baja de un edificio del Paseo de Gracia fue claramente un proyecto integral, en el que la adopción del credo moderno se aprecia en todos y cada uno de los elementos que la constituyen, desde la ventana corrida construida en pavés que define el carácter de su fachada, hasta el importante papel atribuido al tratamiento del interior, en el que la organización del espacio es deudora de todos los elementos que la definen, en el que los muebles “...se han proyectado exprofeso. La madera teñida de un gris azulado y los metales de negro; el cristal (...) en los sobres de mesa. Ha tenido que componerse este interior procurando dar el mayor realce posible a las joyas.”¹⁰⁵ (Fig. 9).

En el citado en varias ocasiones número 19 de *AC* de 1935, se publicaron fotografías de tres modelos denominados A, B y C y planimetría de otros dos denominados E y F de casas “Fin de semana” en Garraf, Barcelona, de José Luis Sert y José Torres Clavé. Constituyen una reelaboración del concepto de vivienda mínima, pero con uso residencial temporal vinculado al ocio, a la par que son construcciones permanentes frente a otros desmontables que se describieron en números anteriores de la revista, en la que el contacto con la naturaleza se estimaba que era “...lírica y espiritualmente, de primera importancia. La barraca de un poeta, por modesta que sea, no puede ser la misma que la de otro hombre cualquiera.”¹⁰⁶. En las fotografías se puede apreciar fehacientemente cómo tenía que ser el carácter del interior de una vivienda acorde a los nuevos

planteamientos editoriales de la revista. El amueblamiento, caracterizado por la sencillez, entre otras piezas está compuesto por una silla de madera y mimbre proyectada por Aizpúrua y Labayen, que aúna perfectamente tradición y modernidad.¹⁰⁷ (Fig. 3)

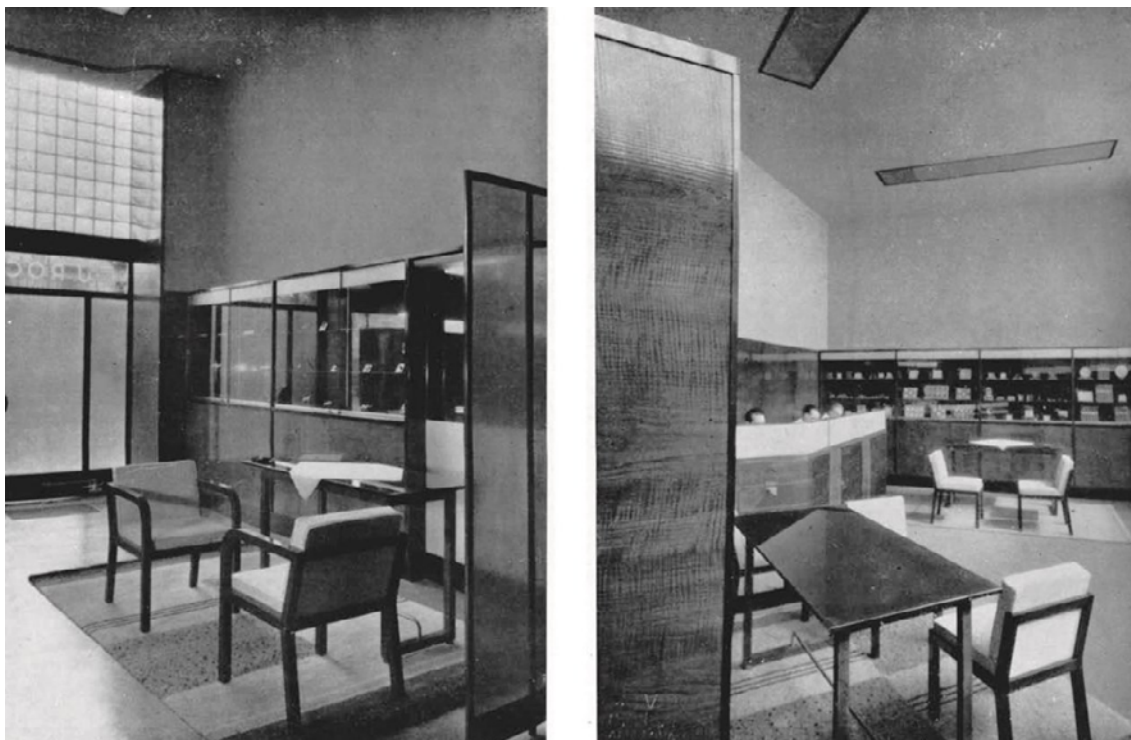


Fig. 9. Sert, José Luis. *Joyería Roca*, Barcelona. Fuente: AC, no. 14 (1934): 15.

Volviendo a Madrid, en el número 2 de 1935 de *Arquitectura* se publicó la *Facultad de Filosofía y Letras* de Agustín Aguirre (1896-1985) proyectada en 1931, acabada en 1936 y reconstruida en 1941 después de la Guerra Civil. Presentaba un programa complejo, con usos diversos que podemos dividir básicamente en representativos y utilitarios, definiendo los primeros como aquellos en los que la función simbólica juega un papel importante acorde con el carácter de la institución en la que se hallan; y los segundos como aquellos en los que la usabilidad y la practicidad deben ser sus atributos principales. En la publicación, un buen número de fotografías acompañaron a un texto en el que el autor incidía en la diferenciación de zonas: “Como la manera de disponerse los diversos locales ejerce una notable influencia en el gusto por el trabajo de los que en ellos han de elaborar, constituyó un esfuerzo primordial el hacer que estos locales fueran atractivos y confortables.”¹⁰⁸ Ello se consiguió no sólo con la arquitectura sino también con el mobiliario, con dimensiones, formas y materiales distintos en cada caso: pequeño, rectilíneo y metálico en las aulas; grande, curvilíneo y de madera en la Sala de Juntas¹⁰⁹ (Fig. 10).

Pertenciente a la última categoría de interacción limitada tenemos que citar la *Fundación del Amo* (1928-1929), de Luis Blanco Soler (1894-1988) y Rafael Bergamín, publicada en el nº 145 de mayo de 1931 de *Arquitectura*¹¹⁰, quienes destinaron la planta baja del edificio a los usos públicos, administrativos

y de servicios; y las plantas altas fueron ocupadas por los dormitorios y habitaciones de estudio. Es aquí donde los arquitectos entendieron que debían dar un paso más y proyectaron el mobiliario, entendido como equipamiento, siguiendo unos principios claros de economía formal y material. No obstante, la parte más llamativa era la del salón de actos, con un planteamiento absolutamente novedoso claramente influido por el del edificio de la Bauhaus, equipado con mobiliario de acero, en claro contraste con una arquitectura de clara adscripción academicista. Los salones de actos pertenecen a un mismo planteamiento proyectual en el que la técnica es una forma en sí misma. (Fig. 11)

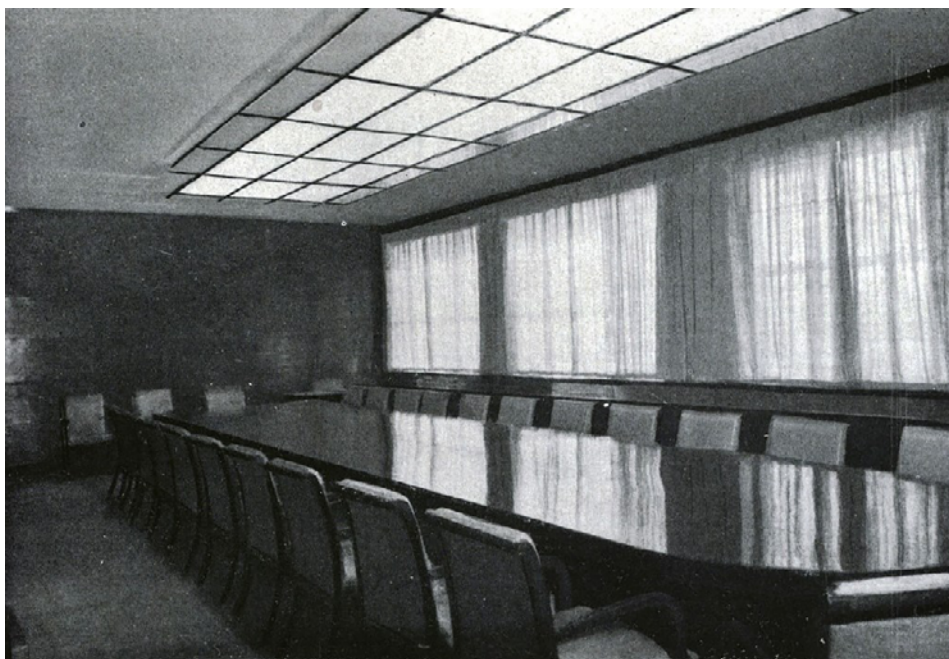
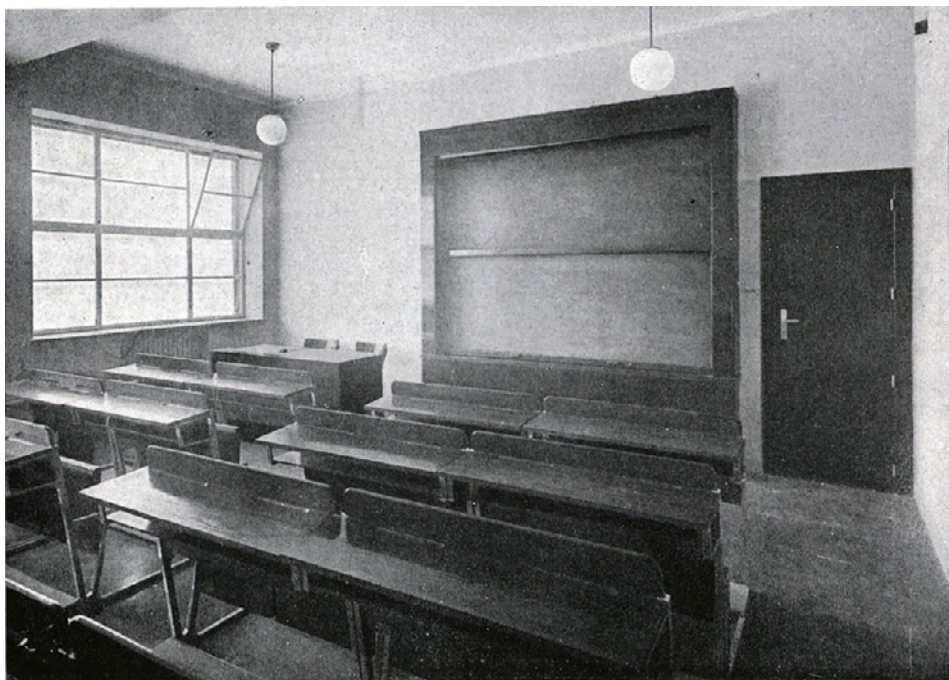


Fig. 10. Aguirre, Agustín. *Facultad de Filosofía y Letras*, Madrid. Aula y Sala de Juntas. Fuente: *Arquitectura*, no. 2 (1935): 40 y 41.

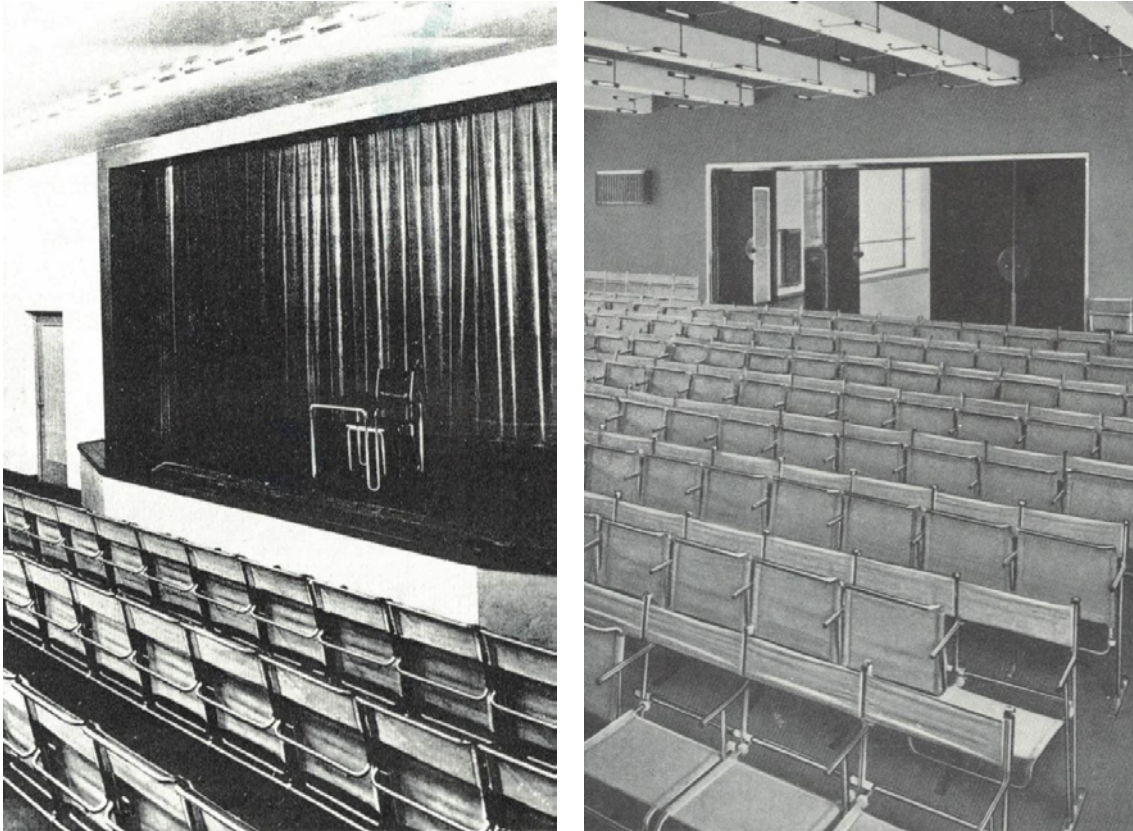


Fig. 11. Blanco Soler, Luis and Bergamín, Rafael. *Fundación del Amo*, Madrid. Fuente: VV. AA. *La Ciudad Universitaria de Madrid*. Madrid: C.O.A.M., 1988. Tomo I: 223. | Gropius, Walter et al. *Bauhaus*, Dessau. Fuente: Wingler, Hans M. *Bauhaus*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1980: 398.

El primer edificio muestra un camino basado en la tradición y en la mirada retrospectiva. El segundo, el inicio de uno nuevo como referente al que muchos seguirán. (Fig. 12).

La Bauhaus se propuso reunir todas las formas de creación humana, entre las que se hallan la arquitectura y el mobiliario, con el objetivo de conformar un todo unitario.

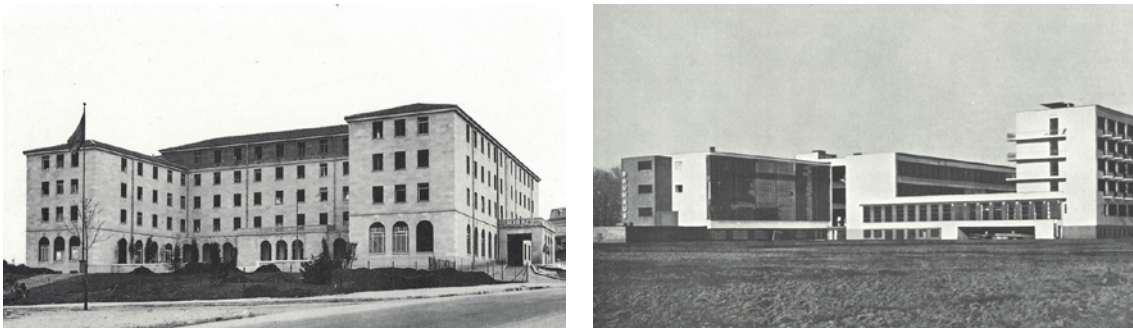


Fig. 12. Blanco Soler, Luis and Bergamín, Rafael. *Fundación del Amo*, Madrid. Fuente: VV. AA. *La Ciudad Universitaria de Madrid*. Madrid: C.O.A.M., 1988. Tomo II: 24. | Gropius, Walter et al. *Bauhaus*, Dessau. Fuente: Wingler, Hans M. *Bauhaus*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1980: 395.

4. Conclusiones

Los modos en los que durante el primer tercio del siglo XX manifestaron las interacciones proyectuales entre arquitectura y mobiliario en España fueron diversas como se ha visto. En el ámbito teórico, en publicaciones en las que la arquitectura era la única disciplina o en las que compartía espacio con otras, hubo que esperar a la última parte del período de estudio para que se publicasen artículos que tratarasen el asunto. Las referencias publicadas sobre la *Exposición de Muebles y Decoración Interiores* de 1923 en Barcelona y sobre la *Exposición Internacional de las Artes Decorativas y las Industrias Modernas* de 1925 en París, en la revista *Arquitectura*, constituyeron las primeras reflexiones sobre la relación entre mobiliario y arquitectura, enlazadas con la incidencia que en ese tiempo tenía la renovación en Europa de los modos de expresión de ambas disciplinas. La revista que desde el principio sí tuvo en cuenta la interacción comentada por considerarla determinante fue *AC. Documentos de Actividad Contemporánea*, que, desde sus primeros números de 1931, publicó una serie de artículos que fijaron de modo claro su postura sobre el tema. Esta fue inicialmente vinculada a la modernidad más ortodoxa y a partir de 1935 viró hacia una postura más integradora con la tradición y el saber popular.

Las obras en las que voluntariamente se establecieron relaciones entre ambas disciplinas no fueron muy numerosas. Sin embargo, desde un punto de vista cualitativo sí hubo una serie de ejemplos contruidos en esa época en los que sí se produjo de modo reseñable. Entre los extremos temporales definidos por la *Casa Batlló* y el *Edificio Capitol*, se produjeron algunas de las mejores realizaciones de arquitectura y de mobiliario de ese tiempo en nuestro país y que hoy se siguen considerando así, que eran conocedoras de las tendencias expresivas más avanzada del momento. El que se localizasen en Madrid y Barcelona no es sorprendente por su poderío económico y cultural. A ellas hay que sumar San Sebastián y no debe extrañarnos porque las tres ciudades fueron las sedes de las secciones del G.A.T.E.P.A.C., uno de cuyos principales objetivos fue la difusión cultural.

Algunas de ellas han desaparecido y otras se han transformado debido a actuaciones poco respetuosas, que no han entendido que el significado de las mismas pasaba por su consideración como obras integrales, tal y como las concibieron sus autores.

NOTAS

¹ “En este momento conviene repetir algunas de las complejas causas que estimulan la creación de un nuevo arte. Entre ellas, la más importante, sin duda, es la dependencia y relación que ha de tener ya, indisolublemente, el mueble con la arquitectura”. Luis Feduchi, *Historia del mueble* (Barcelona: Blume, 1975), 126.

² José Gabriel Moya Valgañón, “Un siglo de historiografía del mueble español,” en *Mueble español. Estrado y dormitorio* (Madrid: Comunidad de Madrid, 1990), 11-22.

³ Juan José Junquera y Mato, “Mobiliario,” en *Las artes decorativas en España* (Madrid: Espasa Calpe, 1999), 387-46.

- ⁴ Juli Capella and Quim Larrea, “El Diseño. Antecedentes”, en *Nuevo Diseño Español* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A, 1991), 14-21.
- ⁵ Vid. entre otros: Paolo Sustersic, “Entre la máquina y el pueblo. El diseño de mobiliario e interiores en el entorno del GATCPAC,” en Antonio Pizza and Josep M. Rovira (eds.), *GATCPAC 1928-1939. Una nueva arquitectura para una nueva ciudad* (Barcelona: COAC / Museu d’Historia de la Ciutat, 2006): 308-323; Ana María Fernández García, (ed.). *Viejos y nuevos espacios públicos para la decoración de interiores en España*. (Gijón: Ediciones Trea, S.L., 2012); María Villanueva Fernández and Héctor García-Diego Villarías, “Una aventura empresarial en un proyecto integral: mobiliario del Edificio Capitol, Luis M. Feduchi, 1931-33,” *Res Mobilis*, no. 7 (2017): 96-116; Francisco Javier Muñoz Fernández, “Las sillas de Aizpúrua y Labayen: la asimilación de un nuevo mobiliario y una nueva arquitectura,” *Antigrama*, no. 33 (2018): 387-406; María Villanueva Fernández and Héctor García-Diego Villarías, “Arquitectura, mobiliario y proyecto pedagógico: el pabellón de la Residencia de Señoritas Estudiantes, 1932-1933,” *Ra. Revista de arquitectura* (enero 2019): 87-96. DOI 10.15581/014.19.87-96.
- ⁶ José Gabriel Moya Valgañón, “Un siglo de historiografía del mueble español,” *Op. Cit.*
- ⁷ Juan Monjó Carrió. “Evolución de las revistas de arquitectura y construcción en España,” *Informes de la Construcción*, vol. 71, no. 553 (enero-marzo 2019), DOI 10.3989/ic.67504
- ⁸ Vid. los numerosos ejemplos de imágenes de la revista *The Craftsman* publicados en AA. VV., *Movimiento Arts and Craftas. Mobiliario y metalistería* (Madrid: Edimat Libros S.A., 1999).
- ⁹ Los muebles de Gaspar Homar se publicaron en febrero de 1904.
- ¹⁰ Los muebles de Joan Busquets e hijos se publicaron en noviembre de 1901, en febrero y marzo de 1903, en de julio de 1907 y en los anuarios de 1918, 1919 y en el conjunto de 1920 y 1921.
- ¹¹ Juan José Junquera y Mato, “Mobiliario”, *Op. Cit.*
- ¹² Juli Capella and Quim Larrea, “El Diseño. Antecedentes”, *Op. Cit.*
- ¹³ AA. VV., *Movimiento Arts and Craftas. Mobiliario y metalistería, Op. Cit., 26*
- ¹⁴ Juan Monjó Carrió. “Evolución de las revistas de arquitectura y construcción en España”, *Op. Cit.*,
- ¹⁵ Eduardo Andicoberry, “Los muebles tallados”, *Arquitectura*, no. 3 (julio de 1918): 51-52.
- ¹⁶ Vid. Adolf Loos, “Ornamento y delito”, en *Adolf Loos. Escritos I. 1897/1909* (Madrid: El Croquis Editorial, 1993): 346-355.
- ¹⁷ José Tudela de la Orden, “El arte en el hogar,” *Arquitectura*, no. 24 (abril de 1920): 93-99.
- ¹⁸ T. B., “El mobiliario de nuestras viviendas,” *Arquitectura*, no. 43 (noviembre de 1922): 436-445.
- ¹⁹ *Íbidem.*
- ²⁰ *Íbidem.*
- ²¹ Leopoldo Torres Balbás, “Unas salas de la Exposición Internacional del Mueble y Decoración de Interiores, en Barcelona, en 1923,” *Arquitectura*, no. 76 (agosto de 1925): 189-196.
- ²² Teodoro de Anasagasti, “El arte moderno y la Exposición Internacional de Arte Decorativo,” *Arquitectura*, no. 61 (mayo de 1924): 163-165.
- ²³ José Yárnos Larrosa, “La arquitectura en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industrias Modernas,” *Arquitectura*, no. 78 (octubre de 1924): 225-235.
- ²⁴ Fernando García Mercadal, “Algunas consideraciones sobre las plantas de la Exposición de las Artes Decorativas,” *Arquitectura*, no. 78 (octubre de 1924): 240-244.
- ²⁵ Rafael Bergamín, “Exposición de Artes Decorativas de París. Impresiones de un turista,” *Arquitectura*, no. 78 (octubre de 1924): 236-239.
- ²⁶ Paul Linder, “El nuevo Bauhaus en Dessau,” *Arquitectura*, no. 95 (marzo de 1927): 110-112.
- ²⁷ Los artículos de Theo van Doesburg se publicaron en los números 96 (abril de 1927), 98 (junio de 1927), 105 (enero de 1928) y 111 (julio de 1928).
- ²⁸ Theo van Doesburg, “Actividad de la arquitectura moderna holandesa. II,” *Arquitectura*, no. 98 (junio de 1927): 110-112.

- ²⁹ Fernando García Mercadal, “El arte del mueble en Francia. Pierre Chareau,” *Arquitectura*, no. 114 (octubre de 1928): 328-330.
- ³⁰ Sigfried Giedion, “El arquitecto Marcel Breuer,” *Arquitectura*, no. 155 (marzo de 1928): 82-90.
- ³¹ Sin firma, “Unos interiores del Arq. Marcel Breuer,” *Arquitectura*, no. 166 (febrero de 1933): 82-90.
- ³² Datos obtenidos del depósito digital de documentos de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- ³³ Marius Gifreda. “L’ensemblar A. Badrinas,” *Gaseta de les Arts*, nº 5 (enero de 1929): 16-18.
- ³⁴ Destaca por encima de todos la de Joan Busquets, autodenominado “Maestro Ebanista - Tapicer - Decorador”, cuyo anuncio se publicó a página completa en todos los números de la segunda época. A partir del nº 3 de noviembre de 1928 se redujo el texto de “Mobles d’Alta qualitat d’Art i de Fantasia. Antiguitats” por el más lacónico y un tanto pretencioso “Mobles de tots estils”, indicando con ello un cambio de tendencia en el gusto de sus clientes. El referido Antoni Badrinas con el texto “Mobles Moderns” se publicitó a media página en los números 2, 4, 5, 8, 9, 11/12 y 13. Ya con menor importancia, ocupando un cuarto de página, se publicaron los anuncios de “Ochoa. Mobles de qualitat” en los números 1 y 2, y de “Antiguitats Gaspar Homar” en el número 8. Este último anuncio es elocuente por sí mismo sobre el tipo de mobiliario que ofrecía.
- ³⁵ Rafael Benet, “Hotel en una platja,” *Gaseta de les Arts*, no. 1, (1928): 16-17). Rafael Benet, “La nova Arquitectura a Catalunya,” *Gaseta de les Arts*, no. 9, (1929): (108-121).
- ³⁶ Rafael Benet, “L’arquitectura d’Isidre Puig-Boada,” *Gaseta de les Arts*, no. 4 (1928): 7-9. Isidre Puig Boada: “L’arquitecte Lluís Bonet,” *Gaseta de les Arts*, no. 7 (1929): 62-64. Josep. F. Ráfols: “Francesc Folguera, arquitecte,” *Gaseta de les Arts*, no. 10 (1929): 140-142. Joan Sacs, “La novíssima arquitectura acadèmica de Adolf Florensa,” *Gaseta de les Arts*, no 14 (1930): 1-5.
- ³⁷ Sin firma, “Exposición permanente que el Grupo Este del G.A.T.E.P.A.C ha inaugurado en Barcelona”, *AC*, no. 2 (1931): 12-17.
- ³⁸ M.I.D.V.A. nació como una empresa de venta de mobiliario. El anuncio incluía una fotografía con un mueble. La de los números 20 y 21 era un sillón definido por una depurada estructura de madera que soportaba un largo cojín almohadado y curvado. En el 22 el mueble expuesto era una silla de madera con asiento y respaldo en rejilla de enea. En el 23, último número en que se anunció, se publicitó un conjunto para exteriores formado por una mesa auxiliar de geometría circular y una butaca de madera con asiento y respaldo de tela en capitoné.
- ³⁹ La empresa “Vda. de J. Ribas. Mueblista” se anunció en los números 1 a 13 de la revista. A partir del número 5 cambió la fotografía que había utilizado en los números anteriores por una del interior del local del G.A.T.E.P.A.C. Volverá a aparecer, esta vez como “J. Ribas. Mueblista” en los números 19 y 20 pero la fotografía que se incluía en el anuncio era de un interior de la “Joyería Roca” de Barcelona, proyectada por José Luis Sert en 1934.
- ⁴⁰ Sin firma, “Elementos Standard en el mobiliario,” *AC*, no. 4 (1931): 21.
- ⁴¹ Sin firma, “Mobiliario Standard tipos G.A.T.E.P.A.C,” *AC*, no. 8 (1932): 26-27.
- ⁴² Sin firma, “Mobiliario escolar,” *AC*, no. 10 (1933): 31-33.
- ⁴³ *Vid.* Paolo Sustersic, “Entre la máquina y el pueblo. El diseño de mobiliario e interiores en el entorno del GATCPAC,” *Op. Cit.*
- ⁴⁴ Sin firma, “La evolución del interior,” *AC. Documentos de actividad contemporánea*, no. 19 (1935): 13-29.
- ⁴⁵ Javier Martínez González, “Nuevas Formas de actividad contemporánea,” *DC Papers. Revista De crítica I Teoria De l’arquitectura*, no. 13 (marzo 2008): 92-101.
- ⁴⁶ Manuel Vega y March, “El arquitecto Gaudí en el Salón de la ‘Nationale de París,’” *Arquitectura y construcción*, no. 217 (agosto de 1910): 240-248.
- ⁴⁷ Sin firma, “La evolución del interior,” *Op. Cit.*
- ⁴⁸ Marciá Codinachs, *Antoni Gaudí. Manuscritos, artículos, conversaciones y dibujos* (Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1982), 37.
- ⁴⁹ *Ibidem*, 39.

- ⁵⁰ Juan José Lahuerta, *Casa Batlló* (Barcelona: Triangle Postals S.L., 2001): 164.
- ⁵¹ *Ibidem*, 34-35.
- ⁵² Xavier Güell, "Casa Batlló," en *Antoni Gaudí* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A., 1986), 132-149.
- ⁵³ Rainer Zerbst, *Gaudí: una vida dedicada a la arquitectura* (Colonia: Benedikt Taschen, 1989), 96-107 y 162-175.
- ⁵⁴ Josep Emili Hernández-Cros, Gabriel Mora and Xavier Poupana, *Arquitectura de Barcelona* (Barcelona: Triangle Editorial & Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, 1990), 127.
- ⁵⁵ R. Lacuesta and A. González, *Arquitectura modernista en Cataluña* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1990), 72.
- ⁵⁶ Ignasi de Solá-Morales, "Vida privada: el interior, la casa," en *Arquitectura modernista. Fin de siglo en Barcelona* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1992), 161-210.
- ⁵⁷ Maurici Pla, *Cataluña. Guía de Arquitectura Moderna. 1880-2007* (Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, 2007), 111.
- ⁵⁸ Klaus-Jürgen Sembrach, *Modernismo* (Colonia: Benedikt Taschen, 2002), 78 y 79.
- ⁵⁹ Gabriele Fahr-Becker, *El Modernismo* (Colonia: Könemann, 1996), 204 y 205.
- ⁶⁰ Brian Blench, "Art Nouveau", en *Las artes decorativas en Europa* (Madrid: Espasa Calpe, 2000) 343-433 (400).
- ⁶¹ AA VV., *Diseño. La guía visual definitiva* (Londres: Doring Kindersley Ltd., 2016), 77.
- ⁶² Rosalía Torrent and Joan M. Marín, "El modernismo," en *Historia del diseño industrial*, (Madrid: Ediciones Cátedra, 2005), 111-144 (142).
- ⁶³ Entendemos la deformación como la alteración o destrucción parcial de ciertas organizaciones formales. *Vid.* Alain Borie, Pierre Micheloni and Pierre Pinon, *Forma y deformación*, (Barcelona: Editorial Reverté, S.A.: 2008).
- ⁶⁴ Sin firma, "Concurso privado para un solar en la Plaza del Callao," *Arquitectura* no. 146 (junio 1931): 194-200 y 208.
- ⁶⁵ Sin firma, "El Edificio Carrión," *Arquitectura* no. 1 (enero-febrero 1935): 5 y 12.
- ⁶⁶ *Ibidem*, 14.
- ⁶⁷ *Ibidem*, 22.
- ⁶⁸ *Ibidem*, 24.
- ⁶⁹ *Ibidem*, 33 y 34.
- ⁷⁰ *Ibidem*, 35 y 36.
- ⁷¹ Sin firma, "Arquitectura comercial española: el Edificio Carrión en Madrid," *Nuevas Formas*, no. 1 (1935): 25.
- ⁷² *Ibidem*, 26.
- ⁷³ *Ibidem*, 27.
- ⁷⁴ Sin firma, "Editorial: Ayuntamiento de Logroño / Edificio Capitol," *Arquitectura* no. 236 (1982): 7.
- ⁷⁵ Sin firma, "El Edificio Capitol en el cincuentenario de su construcción. Antología," *Arquitectura* no. 236 (1982): 57-58.
- ⁷⁶ Luis Moya, "Memorias del arquitecto de la Contrata," *Arquitectura* no. 236 (1982): 59-61.
- ⁷⁷ Sin firma, "Los muebles del edificio Capitol," *Arquitectura* no. 236 (1982): 62-64.
- ⁷⁸ Juan Antonio Cortés Vázquez de Parga, *El racionalismo madrileño. Casco antiguo y Ensanche, 1925-1945* (Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992), 62.
- ⁷⁹ Miguel Ángel Baldellou, "Hacia una arquitectura racional española," en *Arquitectura española del siglo XX*. (Madrid: Espasa Calpe, 1995), 7-354 (216).
- ⁸⁰ Carlos Flores and Xavier Güell, *Arquitectura de España. 1929/1996* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1996), 190.
- ⁸¹ Ángel Urrutia, *Arquitectura española. Siglo XX* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1997), 331.
- ⁸² Antón Capitel, *Arquitectura del siglo XX. España* (Madrid: Tanais Ediciones, 2000), 93.

- ⁸³ María Villanueva Fernández and Héctor García-Diego Villarías, “Una aventura empresarial en un proyecto integral: mobiliario del Edificio Capitol, Luis M. Feduchi, 1931-33,” *Op. Cit.*
- ⁸⁴ Sin firma, “El Edificio Capitol en el cincuentenario de su construcción. Antología,” *Op. Cit.*
- ⁸⁵ María Villanueva Fernández and Héctor García-Diego Villarías, “Una aventura empresarial en un proyecto integral: mobiliario del Edificio Capitol, Luis M. Feduchi, 1931-33,” *Op. Cit.*
- ⁸⁶ Sin firma. “Projecte de la fàbrica de Perfums Mujyrurgia S. A.,” *Gaseta de les Arts*, nº 1, (1928): Portada y 14-15.
- ⁸⁷ Rafael Benet, “La nova arquitectura a Catalunya,” *Gaseta de les Arts*, nº 9, (1929, mayo): 108-111.
- ⁸⁸ *Vid.* Vélez Vicente, Pilar. “Noucentisme y Art Déco en España,” en *El mueble del siglo XX. Art Déco*, (Barcelona: Planeta, 1989): 61-66 (64); Hernández-Cros, Josep Emili; Mora, Gabriel and Poupana, Xavier. *Arquitectura de Barcelona, Op. Cit.*, 423; Josep María Montaner, *Barcelona. Ciudad y arquitectura*, (Colonia: Benedikt Taschen, 1993), 198; Antonio Pizza, *Guía de la arquitectura moderna de Barcelona (1928-1936)*, (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996), 19; y Alejandro Bahamón and Ágata Losantos, *Barcelona. Atlas histórico de arquitectura*, (Barcelona: Perramón Ediciones, S.A., 2007), 95.
- ⁸⁹ José Manuel Aizpúrua and Joaquín Labayen. “Nueva Sala de Juntas en los A. G. P. de San Sebastián,” *Arquitectura*, no. 120 (mayo de 1929): 170-171.
- ⁹⁰ *Ibidem.*
- ⁹¹ José Manuel Aizpúrua and Joaquín Labayen. “Pastelería y Salón de Degustación Sacha,” *AC*, no. 1 (1931): 18-19.
- ⁹² Francisco Javier Muñoz Fernández, “Las sillas de Aizpúrua y Labayen: la asimilación de un nuevo mobiliario y una nueva arquitectura,” *Op. Cit.*: 396.
- ⁹³ Henry Rusell-Hitchcock and Philip Johnson, *El estilo internacional. Arquitectura europea desde 1922* (Murcia: Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1984), 190-191.
- ⁹⁴ José Manuel Aizpúrua and Joaquín Labayen, “Real Club Náutico de San Sebastián,” *Arquitectura*, no. 130 (febrero de 1930): 43-50.
- ⁹⁵ *Ibidem.*
- ⁹⁶ José Manuel Aizpúrua and Joaquín Labayen. “El Club Náutico de San Sebastián,” *AC. Documentos de actividad contemporánea*, no. 3 (1931): 20-25.
- ⁹⁷ *Ibidem.*
- ⁹⁸ Carlos Arniches, “Pabellón Nuevo de la Residencia de Señoritas (Madrid),” *Arquitectura*, no. 167 (marzo de 1933): 89-94
- ⁹⁹ María Villanueva Fernández and Héctor García-Diego Villarías, “Arquitectura, mobiliario y proyecto pedagógico: el pabellón de la Residencia de Señoritas Estudiantes, 1932-1933,” *Op. Cit.*: 87-96.
- ¹⁰⁰ Carlos Arniches and Martín Domínguez, “Bar en el Palace Hotel,” *Arquitectura*, no. 82 (febrero de 1926): 53-56.
- ¹⁰¹ Carlos Arniches and Martín Domínguez. “Tiendas nuevas en Madrid. La camisería de lujo Regent. La tienda de automóviles Ballot,” *Arquitectura*, no. 99 (julio de 1927): 255-259.
- ¹⁰² Rafael Bergamín, “La tienda de automóviles Euskalduna,” *Arquitectura*, no. 99 (julio de 1927): 261-264.
- ¹⁰³ Luis Gutiérrez Soto, “Nuevo Bar en la Gran Vía (Madrid),” *Arquitectura*, no. 150 (octubre de 1931): 351-356.
- ¹⁰⁴ Luis Gutiérrez Soto, “Casablanca, Dancing – salón de té,” *Arquitectura*, no. 171 (julio de 1933): 190-205.
- ¹⁰⁵ Jose Luis Sert., “Joyería Roca,” *AC. Documentos de actividad contemporánea*, no. 14 (1934): 14-17.
- ¹⁰⁶ J. Luis Sert. J. Torres Clavé, “Pequeñas casas para fin de semana,” *AC*, no. 19 (1935): 33-42.

¹⁰⁷ Francisco Javier Muñoz Fernández, “Las sillas de Aizpúrua y Labayen: la asimilación de un nuevo mobiliario y una nueva arquitectura,” *Op. Cit.*: 399-400.

¹⁰⁸ Agustín Aguirre, “La Facultad de Filosofía y Letras en la Ciudad Universitaria de Madrid,” *Arquitectura*, no. 2 (marzo-abril 1935): 40 y 41.

¹⁰⁹ *Vid.* Manuel Serrano Marzo, “El mobiliario de la Ciudad Universitaria,” en *La Ciudad Universitaria de Madrid*, (Madrid: C.O.A.M. e Universidad Complutense de Madrid, 1988): 221-234.

¹¹⁰ Luis Blanco Soler and Rafael Bergamín, “Residencia del Amo (Madrid,)” *Arquitectura*, no. 145 (mayo de 1931): 158-163.