

UN NUEVO MOBLAJE PARA UNA NUEVA ARQUITECTURA. ESPACIO Y MODERNIDAD EN EL PAÍS VASCO ANTERIOR A LA GUERRA*

Fco. Javier Muñoz Fernández

Universidad del País Vasco

0.- L'art décoratif d'aujourd'hui

En 1931 la revista *A.C.*, órgano de difusión y propaganda del G.A.T.E.P.A.C. (*Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea*) fundado un año antes, publicó el Club Náutico de San Sebastián que los arquitectos del grupo José Manuel Aizpúrua y Joaquín Labayen proyectaron entre 1928 y 1929. El magacín se refirió *al mobiliario de la casa Thonet en algunas dependencias*, añadiendo que *todo él responde a la idea de algo de fácil manejo, limpieza y conservación* (1931, 3, págs.24-5).

La casa vienesa Thonet, junto con otros fabricantes, distribuyó muebles diseñados por Bewé (Bruno Weill), Marcel Breuer, Le Corbusier, André Lurçat, Ludwig Mies van der Rohe y Charlotte Perriand por toda Europa. Se trataba de un nuevo mobiliario proyectado por los arquitectos y diseñadores más destacados del arte de vanguardia de la época, que estaba destinado a un hombre nuevo y elaborado según los mismos principios de la arquitectura moderna.

Aizpúrua y Labayen al ocupar el náutico y otras propuestas de arquitectura interior con muebles Thonet, así como con otras firmas y diseños propios, siguieron las ideas defendidas por Le Corbusier en *L'art décoratif d'aujourd'hui* publicado en 1925 y antes en diferentes artículos de la revista *L'Esprit Nouveau*. En el libro el arquitecto se mostraba partidario de la integración de una arquitectura y un mobiliario igualmente modernos. Muebles que se caracterizaban por su supuesta eficacia, limpieza, pureza y elegancia, y garantizaban el funcionamiento óptimo de la *casa- máquina*. Le Corbusier proclamó así objetos tipo, ortopedias y prótesis para el cuerpo, que tenían que servir de ayuda y responder a necesidades y a funciones tipo que él y otros profesionales desarrollaron durante aquellos años.

Le Corbusier que todavía no hablaba de diseño, seguía los escritos de Adolf Loos, y se refería a un arte decorativo sin referencias históricas y sin decoración alguna, esto es, a objetos de uso diario ajenos a lo efímero y a lo superfluo que resultaba criminal y

salvaje. El arquitecto se fijó en la funcionalidad del diseño industrial y reclamó un mobiliario afín al espíritu maquinista, sus técnicas y sus formas geométricas que tenían que producirse de manera estandarizada. Se trataba en suma, de invariantes comunes que dieron lugar a un lenguaje propio, también en nuestro entorno más cercano, que todavía hoy nos resulta moderno.

Uno de los ensayos pioneros en la nueva arquitectura interior fue el pabellón *L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier, en la exposición de París de Artes Decorativas de 1925, donde también se definió otra manera moderna de mobiliario en torno al *art déco* que despertó la oposición del G.A.T.E.P.A.C. De hecho la revista *A.C.* arremetió contra el *déco*, que nada tenía que ver *con lo que nosotros propugnamos* (1934, 15, pág.13), al considerar que se trataba de una falsa modernidad que *espiritualmente* no obedecía a *ninguna revolución interior de la vivienda o su organización*, y que se limitaba a renovar elementos decorativos (1935, 19, pág.17).

La primera gran demostración colectiva de cómo amueblar espacios interiores según los criterios de modernidad que el G.A.T.E.P.A.C. hizo suyos, estuvo presente en las sesenta viviendas de la Deutscher Werkbund de 1927 en Stuttgart en la que participaron, entre otros, los arquitectos Víctor Bourgeois, Marcel Breuer, Walter Gropius, Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe, Mart Stam o J.J.P. Oud. Además el mobiliario fue, en tanto que componente de la vivienda, una preocupación declarada en el primer C.I.A.M. (*Congreso Internacional de Arquitectura Moderna*), celebrado en la localidad suiza de la Sarraz en 1928, que Le Corbusier contribuyó a gestar y donde se constituyó el C.I.R.P.A.C. (*Comité Internacional para la Resolución de los Problemas de la Arquitectura Contemporánea*), del que el G.A.T.E.P.A.C. fue el representante español. Fig. 1.

1.- “Ese es un arquitecto decorador”. Yo les llamo “arquitectos prácticos”

La firma Thonet que Aizpúrua utilizó en el mobiliario de algunos de sus edificios, reformas interiores y exposiciones, se convirtió en el principal referente de muebles modernos en España, especialmente en mesas y sillas. La casa vienesa contó con distribuidores en las principales ciudades españolas, y la revista de decoración *Nuevas Formas* se refirió a la fábrica de muebles como *la más importante quizá y desde luego la más preocupada de una constante renovación de sus tipos* (1934, 9, pág.498). Por lo que no es de extrañar que algunos arquitectos y decoradores utilizaran las propuestas de Thonet como fuente de inspiración, e incluso las copiaran y se inspirasen en repetidas

ocasiones.

Junto con Thonet, las casas madrileñas Rolaco y S. Santamaría y Cía., fueron otro de los referentes de mobiliario en España. Rolaco, fundada en 1930, contaba con un catálogo de muebles de acero curvado según proyectos de los arquitectos madrileños Luís Feduchi y Luís Gutiérrez Soto, a la vez que tenía la patente de algunos modelos de Mies, quien visitaba la fábrica para supervisar sus obras y cobrar los derechos de reproducción correspondientes. Asimismo Feduchi también colaboró con Luís Santamaría en el diseño de mobiliario de formas orgánicas realizadas en madera. Mientras que otros profesionales como Carlos Arniches, Martín Domínguez, Manuel Sánchez Arcas y los arquitectos del G.A.T.E.P.A.C. Josep Lluís Sert, Josep Torres Clavé, Joan Baptista Subirana, Germá Rodríguez Arias y José Manuel Aizpúrua - Joaquín Labayen también realizaron proyectos de muebles.

Algunas de las propuestas de mobiliario españolas aparecieron en revistas especializadas como *A.C.*, *Arquitectura*, *Nuevas Formas* o *Viviendas*, aunque fueron más numerosas las novedades de otros países europeos, que eran habituales en las publicaciones, principalmente alemanas, que eran leídas en la época. A partir de 1926 la revista *Arquitectura* empezó a prestar mayor interés a la distribución y decoración de espacios interiores, dando a conocer propuestas de Le Corbusier, Theo Van Doesburg o el arquitecto francés Robert Mallet- Stevens quien en 1928 proyectó y amuebló el casino La Pérgola de la cercana localidad vasco francesa de San Juan de Luz, que junto con otras propuestas, incidió en el desarrollo de la nueva arquitectura en el País Vasco.

Sin embargo la arquitectura interior, al igual que en años anteriores, siguió teniendo una consideración menor y era calificada como un mero *problema de decoración* (Gutiérrez Soto, 1932, pág.60). Pero para Aizpúrua era una parte consustancial a su labor de arquitecto, y así lo señaló al escribir que: *Los profesionales miran con compasión a unos cuantos compañeros, porque se preocupan de cosas que ellos creen pequeñas; “ese es un arquitecto decorador”. Yo les llamo “arquitectos prácticos”, porque el señor que hace un mueble para cumplir un fin, y lo pone en un espacio a medida, espacio que responde a otro fin, la reunión de estos elementos me dará un conjunto capaz para lo que se pensó* (1930, pág.9).

Los arquitectos inicialmente se sirvieron de muebles del resto de Europa para decorar los espacios interiores de propuestas igualmente dependientes de modelos e interpretaciones foráneas. Así sucedió en los proyectos que Aizpúrua, Labayen y el arquitecto bilbaíno, también miembro del G.A.T.E.P.A.C., Luís Vallejo presentaron en

diferentes ocasiones. Tal es el caso de los muebles de tubo de acero que mostraron en la exposición de la *Asociación de Artistas Vascos* celebrada en San Sebastián en 1928, o en la que los arquitectos donostiarras impulsaron en la capital guipuzcoana en 1930 bajo el título de *Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas*, que aglutinó a diferentes arquitectos españoles defensores de la modernidad y motivó su agrupación en torno al G.A.T.E.P.A.C.

Fueron iniciativas recogidas en la prensa de la época, como también apareció el náutico, que estaba jalonado de sillas MR10, de estructura de tubo de acero y respaldo y asiento de mimbre, diseñadas por Mies en 1927 y presentes en la exposición de vivienda de Stuttgart; a la vez que se sirvió de algunos modelos de mobiliario (sillas, mesas y taburetes de madera) que Mallet- Stevens utilizó en el complejo de San Juan de Luz. Las salas del casino del arquitecto francés también estuvieron ocupadas por otros modelos de mobiliario de Mart Stam, Marcel Breuer, Francis Jourdain, la firma Thonet o los diseños deco de Pierre Daries. Una conjunción de formas que era habitual en la época, y que para el G.A.T.E.P.A.C., era una falta de pureza.

El *Studio* de arquitectura que Aizpúrua y Labayen proyectaron en 1928 en San Sebastián, también contó con otros modelos de sillas de Mies como la MR20 que diseñó un año antes, así como la silla B3 de Marcel Breuer, más conocida como silla Wassily [Kandinsky] que el arquitecto ideó entre 1925-6 durante su estancia en la Bauhaus.

Los muebles de acero ya eran utilizados en fábricas y hospitales, y el mismo Le Corbusier dispuso una mesa de un fabricante de muebles de hospital en el pabellón de *L'Esprit Nouveau* de París en 1925. Sin embargo Breuer y la Bauhaus supieron extrapolar este mobiliario a otros ámbitos y presentarlos con un aura de supuesta modernidad. El uso del acero también quería facilitar la racionalización y estandarización de su producción a través de piezas ensambladas, haciendo así un objeto de bajo coste que podía producirse en serie, tal y como estaban desarrollando la industria del automóvil o algunos fabricantes de bicicletas.

Además de querer conseguir un moblaje económico, también se aspiraba a que fuese higiénico, práctico y ligero, incluso visualmente. No en vano el tubo de acero permitía una estructura desnuda que no obstaculizaba el espacio, por lo que además de acentuar la idea de limpieza e higiene, contribuía a crear un ambiente más diáfano en lugares no excesivamente amplios. *Los muebles de metal-* apuntaba Breuer en la revista alemana *Das Neue Frankfurt - son partes de una habitación moderna (...) no son recios, monumentales, con apariencia de firmeza, o en realidad, firmemente*

construidos, sino airoso, dibujados, por así decirlo, sobre el mismo espacio de la habitación; no obstaculizan ni el movimiento ni la mirada a través de la pieza respectiva (...) a fin de conseguir las propiedades de los modernos elementos espaciales (Breuer, 1928, cfr. en Salinas Flores, 1992, pág.104).

El mueble metálico se entendió así como un elemento característico de la época que estaba en consonancia con la nueva arquitectura. Perriaud señaló incluso que en el mobiliario en metal tenía la misma importancia que el cemento armado en la arquitectura: *es una revolución* apostillaba siguiendo el lenguaje combativo de Le Corbusier en su conocido libro- manifiesto *Vers une Architecture* de 1923 (Perriaud, 1929, págs.278-9).
Fig. 2.

La silla de Breuer además de inspirarse en el mobiliario tubular sanitario, o en el manubrio de acero curvado de su bicicleta, también lo hizo en los modelos diseñados por Gerrit Rietveld que fueron muy conocidos en la época. Más concretamente en las sillas *Rood Blauwe Stoel* (1917- 1918) y principalmente *Stoel* de 1924. De hecho las formas elementales del arquitecto holandés fueron acicate y fuente de inspiración de muchos proyectos. El mismo Aizpúrua amuebló el estudio de arquitectura con una mesa auxiliar basada en el modelo *Divantafttje* de la colorida *Schörder Huis* de Rietveld. La elección de este mobiliario, entroncaba así con la estética general del *Studio*, inspirada en el neoplasticismo, seguramente también en el uso de colores vivos, que queda patente en la fachada o en los armarios del interior.

Uno de los armarios separaba el despacho en dos ambientes: uno que actuaba a modo de recibidor con entrada directa desde la calle y en el que se abría un escaparate, y otro que ocupaba el lugar de trabajo de los arquitectos y del que partían unas escaleras laterales hacia un piso superior. La separación de ambos ambientes se realizaba a través de un mueble en altura que no llegaba hasta el techo, y del que se prendía una cortina que llegaba hasta la pared a modo de puerta. Fig. 3.

El mueble se presenta de este modo, además de como elemento supuestamente funcional y decorativo, como un parte que define, delimita y optimiza el espacio interior. Este mismo uso del mobiliario estuvo presente en el pabellón de *L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier, y en otros proyectos posteriores que el arquitecto de origen suizo realizó en colaboración con su primo Pierre Jeanneret y la decoradora Charlotte Perriaud. Se trataba de *casiers standard*, o contenedores modulares y desmontables de media altura que podían ser accesibles por ambos lados. Este mobiliario inspirado en los muebles de oficina, lo mismo podía cubrir paredes o separar ambientes a modo de

tabiques, que modificar el espacio definido por la arquitectura. El mueble participaba así en la consecución de un espacio interno sin restricciones y reversible.

El mobiliario se adaptaba en suma, a un espacio mínimo y compacto que articulaba optimizándolo de la mejor manera posible. Además la disposición lateral de la escalera del despacho de arquitectura, que recorría el espacio a modo de mirador, contribuía a dar una sensación de amplitud al estudio de manera similar a como lo había resuelto Le Corbusier en la *Maison Roche- Jeanneret* (1923) en París o en el pabellón de *L'Esprit Nouveau* (1925).

Por lo que el *Studio* de Aizpúrua y Labayen fue el manifiesto visual, el escaparate, de una manera diferente de concebir el espacio en el que se presentaban nuevos proyectos, maquetas, revistas, publicaciones, sillas e incluso lámparas. Porque el despacho también mostró un nuevo tipo de lámparas: como la tulipa opalina totalmente plana que colgaba del techo, o los flexos de bases cilíndricas y metal niquelado que estaban cerca de las mesas de trabajo.

Con el tiempo los muebles y las lámparas de formas *cubistas* se fueron extendiendo a algunos espacios públicos, pero no así al ámbito doméstico donde su presencia fue casi excepcional. De esta forma algunos bares, tiendas, hoteles, cubles, e incluso los portales de determinadas casas de vecindad se revistieron con nuevas lámparas y sillas. Así sucedió con otros proyectos de arquitectura interior que Aizpúrua y Labayen llevaron a cabo en San Sebastián como la Sala de Juntas AGP (1928- 1929), el Yacaré Bar Club (1929), la pastelería y el salón de degustación Sacha (1930), el café bar Madrid (1933), el centro del cultura vasca Euzko Pizkunde (1933) o la sociedad gastronómico- cultural GU (1934). A la nueva decoración de lámparas cubistas de estos y otros locales contribuyó no sólo el nuevo gusto hacia la estética geométrica, sino que también la crisis económica que desde finales de los años veinte dificultó la venta de las costosas arañas de bronce decorativo (Molins, 1998, pág.92). Por lo que no fue casual que cuando Ramón Gómez de la Serna, uno de los principales difusores de las vanguardias en España, en el libro *Ismos* que publicó en 1931 se refirió a las últimas tendencias decorativas y arquitectónicas, se centrara en un elemento aparentemente tan secundario como las lámparas de formas cubistas (1931, págs.138-9). No en vano fue más fácil asimilar novedades en elementos secundarios como las lámparas o las sillas que en grandes proyectos arquitectónicos.

2.- Ni sillas de tubo cromado, ni muebles demasiado “funcionales”, ni estructuras rígidamente “racionales”

A pesar de que los muebles de acero y las lámparas se presentaron como objetos de inspiración industrial y maquinista factibles de ser producidos en serie y por lo tanto de bajo coste; en la práctica resultaron inaccesibles, y tan sólo estuvieron destinadas a una clientela de elites culturales y financieras que querían tener interiores cosmopolitas de moda. En algunos casos se trató incluso de diseños exclusivos realizados *ex profeso* para proyectos determinados. Ya que si bien es cierto que el G.A.T.E.P.A.C. consideró de vital importancia establecer relaciones con la industria, y en algunos casos lograron colaborar con ella, no consiguieron abaratar el costo de la producción de sus modelos, que en parte seguían necesitando de una producción artesana; como tampoco lograron activar una industria del mueble que produjese sus proyectos a gran escala. A la vez que tenemos que tener en cuenta que estábamos en una época de crisis, en la que la población tenía que hacer frente a necesidades más perentorias. De ahí que ya en la época se dudase que la fabricación de los muebles de tubo fuese más barata que la de aquellos realizados en madera (Gols, 1929, pág.245), como también se dudó que los nuevos procedimientos constructivos de la arquitectura racionalista fuesen económicamente más ventajosos y funcionales que otros métodos tradicionales. De hecho para la firma Thonet resultaba más económico la fabricación de muebles de madera curvada, que la de cualquier otro modelo. La actividad de los arquitectos y diseñadores se limitó, por lo tanto, a crear prototipos o manifiestos de un nuevo mobiliario que no podía estar al alcance de todos, del mismo modo que la arquitectura de la época inicialmente se limitó a proyectar, y en algunos casos en erigir ensayos de lo que podría ser el racionalismo, tal y como quedó patente en el náutico y en el Studio de Aizpúrua y Labayen. El mobiliario moderno, al igual que la nueva arquitectura, fue en definitiva más un símbolo del *espíritu de la época* que una alternativa real.

Además los muebles de acero a pesar de que inicialmente fueron alabados por su comodidad, practicidad, limpieza e higiene; tampoco gustaron porque recordaban al ambiente aséptico y frío de los hospitales. También eran considerados como elementos foráneos que iban en contra de la tradición popular y por lo tanto eran ajenos, cuando no resultaban incómodos, o eran censurados por bolcheviques y judíos. Luego no es de extrañar que el mobiliario de tubo de acero, se limitara a decorar establecimientos destinados al ocio y el comercio de formas de inspiración maquinista que precisamente eran los pocos ejemplos que se construían según las propuestas de la arquitectura

racionalista.

A partir de la década de los treinta, los arquitectos más comprometidos con la modernidad atendieron en cierto sentido a las reticencias hacia el mueble tubular y su alto coste y optaron por combinar las formas tradicionales con la simplicidad del arte nuevo; de tal manera que la madera y materiales similares se presentaron como una alternativa al tubo de acero. Así lo hicieron algunos profesionales locales siguiendo el camino marcado por Breuer o diseñadores escandinavos como Alvar Aalto, al utilizar materiales más cálidos como la madera según la tradición local y la modernidad del modelo industrial.

Este cambio en la orientación del mobiliario, fue parejo al que se empezó a experimentar en la concepción de la arquitectura moderna por parte de sus principales impulsores en España como José Manuel Aizpúrua, Fernando García Mercadal o Ernesto Giménez Caballero que propuso *quemar el automóvil, ignorarlo, ruralizarse del todo* (1931, pag.8). Se trataba de una nueva aproximación a la modernidad que ya estaba patente en obras como la Maison de Mandrot, en Le Pradet, Toulon, que Le Corbusier erigió entre 1929 y 1932, y en la que la inspiración en lo vernáculo, se muestra como un valor universal que sustituye la estética maquinista defendida años atrás. Por lo que cuando a partir de 1930 Aizpúrua se refiere al náutico en las revistas *A.C.* y *Arquitectura*, evita cualquier referencia a la estética paquebote que le inspiró y que no mantuvo del todo en la decoración interior del edificio, para referirse a influencias más populares y cercanas como la mediterránea en boga en la época, a pesar de tratarse de un modelo ajeno a la costa cantábrica (Aizpúrua y Labayen, 1930, págs.46-50 y *A.C.*, 1931, 3, págs.20- 25, Medina Murua, 2005, pág.347).

Desde *A.C.* se constata incluso que la exaltación maquinista que dio lugar a la inspiración tubular ya había terminado. *Los nuevos muebles- señala la revista- pasan por un período peligroso hacia 1926- 1930, por la excesiva difusión de ciertos elementos, como son el tubo de acero cromado y curvado y otros, el abuso de los cuales llega a dar a ciertos interiores un aspecto frío y poco humano. La obra de la máquina ha de ser lo más perfecta posible, pero sin que tenga necesariamente el espíritu de máquina, pues nuestro cuerpo necesita que los objetos con los que se está en contacto diario, tengan con él cierta afinidad (...)* La moda del mueble de tubo, completada con otros elementos del mismo espíritu, marca un momento de “exaltación maquinista”, y “funcional”, que *afortunadamente ha evolucionado. 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.

Señores académicos de lo moderno! He ahí algo perfectamente moderno en el que no encontramos los tópicos de siempre; ni sillas de tubo cromado, ni muebles demasiado “funcionales”, ni estructuras rígidamente “racionales” y sí unas superficies curvas (1935, 19, págs.14- 29).

Las diferentes propuestas de muebles, en madera o tubo de acero, estuvieron presentes en el local que el G.A.T.E.P.A.C. inauguró en 1931 en Barcelona, aunque en la práctica se trató de un establecimiento del grupo catalán o G.A.T.C.P.A.C. (*Grup d'Arquitectes y tècnics catalans per al progrés de l'arquitectura contemporània*). En el local se expusieron, promovieron y vendieron al público en general, y a los arquitectos y constructores en particular, productos y materiales de diferentes ramas de la construcción, así como diseños de muebles acordes con la nueva arquitectura que defendía el grupo.

El mueble, al igual que las conferencias, las exposiciones, los manifiestos, las revistas o los libros fueron un elemento más que apoyó la propaganda a favor de la nueva arquitectura. Así lo entendió Giedion cuando al referirse a los muebles de Rietveld, señaló que tenían el efecto de manifiestos políticos y eran guías del futuro (Giedion, 1948, pág.487). Este espíritu fue el que hizo suyo el grupo con la apertura de su local, tal y como queda patente en las declaraciones de A.C. al apuntar que: *hay que actuar como se hace en todas las actividades contemporáneas, a base de propaganda, que ayuda, entrando por los ojos y el tacto, a comprender y a percatarse de las ventajas enormes de los nuevos materiales y elementos fabricados por la industria y da a conocer inmediatamente cualquier novedad interesante (1931, 2, pág.13)*. Ya que uno de los objetivos del grupo fue crear materiales de construcción y muebles factibles de ser producidos en serie, crear formas estándar que *sean agradables y den el mayor rendimiento posible; que sean humanas y se adapten a su función (A.C., 1935, 19, pág.19)*.

La presencia de un mobiliario de vocación funcional y estandarizado estuvo presente en los diseños de Alvar Aalto, las casas Thonet y Stylclair, así como diferentes propuestas de los arquitectos del G.A.T.E.P.A.C. que se exhibían y vendían en los escaparates del local. Aizpúrua- Labayen, Sert, Torres Clavé, Subirana o Rodríguez Arias entre otros, diseñaron así propuestas propias inspiradas en modelos foráneos y en la tradición local. Uno de los objetivos del grupo fue fabricar tipos económicos de

mobiliario adaptándolos a las posibilidades productivas locales. De ahí que Aizpúrua y Labayen en 1931, tradujesen a materiales más populares un modelo de Marcel Breuer para la casa Thonet en el diseño de una silla de médula de estructura de madera recubierta de mimbre, al entender que el uso de este material abarataría su coste. La fábrica de muebles Dámaso Azcue, de la localidad guipuzcoana de Azpeitia, se encargó de la fabricación del diseño que remitió al G.A.T.E.P.A.C. el verano de 1932; puesto que Aizpúrua, siguiendo el carácter inicialmente no individualista del grupo, quería que la silla se presentara como un modelo colectivo tal y como sucedió con otras propuestas que se publicaron en *A.C.* (1932, 8, págs.26- 27). De hecho, la silla se presentó en el stand del G.A.T.E.P.A.C. en la *IV Feria de Muestras de Barcelona* de 1933 (*A.C.*, 1933, 10, pág.40), y amuebló la casa de fin de semana que Josep Lluís Sert y Josep Torres Clavé proyectaron en El Garraf en 1934 (*A.C.*, 1935, 19, págs.33- 41). Fig. 4.

Sin embargo, el cambio hacia el nuevo mobiliario fue paulatino, y tanto Breuer, como Mies o Perriaud combinaron el tubo de acero con materiales más cálidos como la piel, la madera y el mimbre en algunos de sus modelos a finales de la década de los años veinte, que junto con otros muebles de madera decoraron estancias como el náutico. De hecho este camino fue el que siguieron los sillones, posiblemente diseñados por Aizpúrua- Labayen, que también fabricó Dámaso Azcue en tubo de acero con asiento, respaldo y brazos mullidos en el interior, y tubo de acero y mimbre para ocupar la terraza exterior de la pastelería y salón de degustación Sacha inaugurada en San Sebastián en 1930: *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".* (*A.C.*, 1931, 1, pág.19). Fig. 5.

En los años sucesivos, entre 1932 y 1939, Dámaso Azcue vendió gran cantidad de muebles calificados como *modernistas* en el local que el grupo tenía en Barcelona y de cuyas ventas el G.A.T.E.P.A.C. se quedaba con un porcentaje. Fueron sillas, sillones y mesas, entre las que se encontraban la silla de médula así como la silla "Sacha".

Aunque con menor repercusión, este camino más cercano a lo popular que se distanciaba de los diseños metálicos precedentes, así como de las formas poligonales del *art déco*, y que inició Aizpúrua a comienzos de la década de los treinta en España, fue el que siguieron años más tarde algunos de los diseños de los arquitectos del G.A.T.E.P.A.C. Así M.I.D.V.A. (*Mobles i Decoració per la Vivienda Actual*) fundado en 1935 por los arquitectos del G.A.T.C.P.A.C. Josep Torres Clavé, Josep Lluís Sert y

Antonio Bonet Castellana, con sede en el mismo local del grupo en Barcelona, abogó por un repertorio de muebles que engarzaba con el mobiliario tradicional mediterráneo.

El interés hacia lo popular quedó patente tanto en las propuestas del G.A.T.E.P.A.C. como en los siguientes números de la revista *A.C. El mobiliario popular*, - se señalaba desde el boletín del grupo- *sin pretensiones estilísticas, es, como la arquitectura popular, un buen ejemplo del espíritu que debe animar la construcción de muebles de hoy. La emoción del mueble popular proviene de su proporción humana, de su simplicidad, de no pretender ser algo trascendental. Este espíritu con otra técnica es digno de imitarse.* (*A.C.*, 1935, 19, pág.15)

3.- “Comedor, dormitorio o despacho moderno”, ocupando una hoja más al lado de Luis XIV, Chipendale o Renacimiento español

La presencia de un mobiliario de tradición popular, ya estuvo presente en la reivindicación que se hizo de la arquitectura vernácula a partir de los años veinte en el País Vasco así como en el resto de España, de tal forma que fue habitual el uso de muebles tradicionales en la decoración de espacios interiores. De hecho la tradición fue más destacada que las propuestas de los arquitectos que intentaron asimilar las vanguardias. Los diseños de Aizpúrua- Labayen y otros miembros del G.A.T.E.P.A.C., apenas si tuvieron incidencia en el modo de erigir y organizar los espacios interiores de las ciudades vascas de la época; y Dámaso Azcue realizó tanto muebles para el G.A.T.E.P.A.C., como mobiliario de tradición vasca o de renacimiento español.

La modernidad cuando estuvo presente, lo hizo a través de las propuestas de *estilo de 1925*, a la que posiblemente se refirió Gómez de la Serna, que fue la novedad, y tal vez la única, que mejor asimilaron los clientes vascos tal y como podemos constatar en la publicidad de las casas de decoración de la época o en los diseños que realizó el artista bilbaíno Isidoro Guinea.

Además el diseño consagrado en la exposición parisina de 1925, era sinónimo de modernidad y supuestamente simbolizaba la época que estaban viviendo. No en vano se utilizó en la decoración de muchas películas de la época, en los trasatlánticos que tanto admiraba Le Corbusier y que Aizpúrua- Labayen imitaron en el náutico de San Sebastián, así como en otras construcciones destinadas al ocio. Se trató de un modo de hacer del que participaron los integrantes de los C.I.A.M. Robert Mallet- Stevens, André Lurçat o algunos miembros del G.A.T.E.P.A.C. como Sixte Illescas o Torres Clavé, cuyos diseños *A.C.* evitó publicar; ya que desde sus páginas se proclamaba otro

concepto de modernidad. Desde la revista también se constata que: *es 1925, el estilo preferido por los nuevos ricos de la post- guerra, cuando se ‘deciden a hacer moderno’*. Para añadir que *las interpretaciones provincianas y baratas de estos muebles “estilo 1925” son algo espantoso; las encontramos en todos los catálogos de decoradores, bajo el título de “comedor, dormitorio o despacho moderno”, ocupando una hoja más al lado de Luis XIV, Chipendale o Renacimiento español(...)* El estilo 1925 languidece y aún en muchas poblaciones de provincias es la última moda (1935, 19, pág.17).

En suma, el mueble y la decoración de interiores al igual que la arquitectura, optó por todos los modos posibles, lo que reflejó el carácter eminentemente ecléctico que presidía la cultura de la época. En todos los casos se trató de propuestas destinadas a decorar espacios interiores por encargo de particulares, por lo que se trataba necesariamente de proyectos fundamentalmente puntuales y artesanales, que tan sólo estuvieron al alcance de una clientela exclusiva. Las viviendas vascas siguieron por lo tanto una decoración tradicional, y en muy contadas ocasiones se decantaron por un tipo de mobiliario y una nueva cultura de habitar el espacio doméstico en consonancia con la vanguardia europea de los años veinte; a pesar de que durante las décadas de los treinta y cuarenta, en su aspecto exterior, se generalizó una estética racionalista.

* Proyecto de investigación de la Universidad del País Vasco *Tipología del espacio doméstico: vivienda unifamiliar y de vecindad en Bilbao 1850- 1950* (EHU 07/20) dirigido por Nieves Basurto.

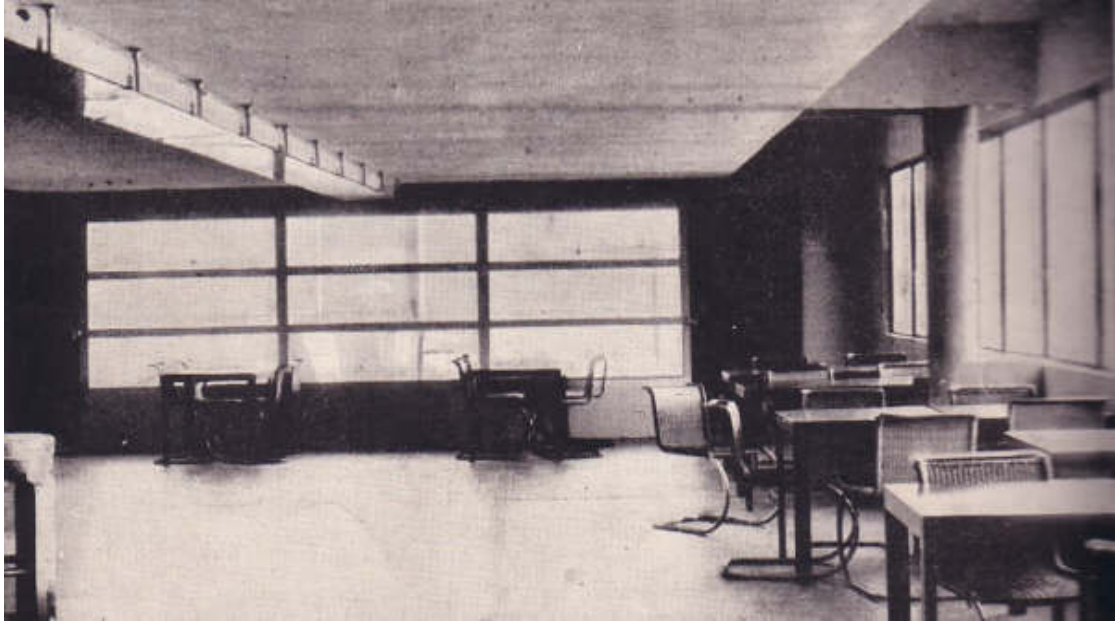


Figura 1: Interior del Club Náutico de San Sebastián. José Manuel Aizpúrua y Joaquín Labayen. Autor desconocido. 1929- 1931 c. Localización actual: publicado en el artículo “Arquitectura moderna en San Sebastián”, *Cortijos Y Rascacielos*, 1931, 4, pág.106.



Figura 2: Fachada del *Studio* de Arquitectura. José Manuel Aizpúrua y Joaquín Labayen. Autor desconocido. 1928. Localización actual: publicado en el artículo de GARCÍA MERCADAL, F., (1928), “La nueva arquitectura en el País Vasco”, *Arquitectura*, 115, pág.358.



Figura 3: Interior del *Studio* de Arquitectura. José Manuel Aizpúrua y Joaquín Labayen. Autor desconocido. 1928. Localización actual: publicado en el artículo de GARCÍA MERCADAL, F., (1928), “La nueva arquitectura en el País Vasco”, *Arquitectura*, 115, pág.359.



Figura 4: Al fondo silla de mimbre de José Manuel Aizpúrua y Joaquín Labayen fabricada por Dámaso Azcue en la casa fin de semana en Garraf de J.L. Sert y J. Torres Clavé Autor desconocido. 1935. c. Localización actual: publicado en *A.C.*, 19, pág.12.



Figura 5: Silla Sacha de José Manuel Aizpúrua y Joaquín Labayen. Autor desconocido. 1930 c. Localización actual: Arxiu Històric del C.O.A.C. Fons G.A.T.C.P.A.C.: C 27/170/4.

BIBLIOGRAFÍA

- A.C., (1931), “Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas de San Sebastián. Arquitectos: Labayen y Aizpúrua. Pastelería y Salón de Degustación ‘Sacha’”, *A.C.*, 1, págs.18- 19.
- A.C., (1931), “Exposición permanente que el “Grupo Este” del G.A.T.E.P.A.C. ha inaugurado en Barcelona”, *A.C.*, 2, pág.13.
- A.C., (1931), “El Club Náutico de San Sebastián”, *A.C.*, 3, págs.20-25.
- A.C., (1932), “Mobiliario Standard tipos G.A.T.C.P.A.C.”, en *A.C.*, 8, págs.26-27.
- A.C., (1933), “Sección de Noticias. La feria de muestras de Barcelona”, *A.C.*, 10, págs-40- 41.
- A.C., (1934), “Un falso concepto de mobiliario moderno”, *A.C.*, 15, pág.13.
- A.C., (1935), “La evolución del interior en los últimos 50 años (1880- 1930), *A.C.*, 19, págs.14-29.
- A.C., (1935), “Pequeñas casas para ‘fin de semana’. Arquitectos: J. Luis Sert, J. Torres Clavé”, *A.C.*, 19, págs.32- 42.
- AA.VV., (1969), *Nueva Forma*, 40. Monográfico dedicado a José Manuel Aizpúrua.
- AA. VV., (1994), *Josep Torres Clavé*, Barcelona.
- AA.VV., (2003), *Manuel Sánchez Arcas, arquitecto*, Madrid.
- AA.VV., (2005), *José Manuel Aizpúrua fotógrafo. La mirada moderna*, Madrid.
- AA.VV., (2006), *G.A.T.C.P.A.C. Una nueva arquitectura para una nueva ciudad. 1928- 1939*, Barcelona.
- AIZPÚRUA, J.M., *Cuaderno de dibujos*, Madrid. Edición facsímil.
- AIZPÚRUA, J.M., (1930), “¿Cuándo habrá arquitectura?”, *La Gaceta Literaria*, 77, pág.9.
- AIZPÚRUA, J.M., LABAYEN, J., (1930), “Real Club Náutico de San Sebastián”, *Arquitectura*, 130, págs.43- 50.
- ÁLVAREZ, F. y, ROIG, J.(ed.), (1996), *Antonio Bonet Castellana*, Barcelona.
- ÁLVAREZ, F. y ROIG, J., (1999), *Antonio Bonet Castellana*, Barcelona.
- CAPELLA, J., (2005), “300% Spanish Design. Pasión creativa”, en *300% Spanish Design*, Barcelona, págs.17- 39.
- COLAS, L., (1925), *Le mobilier basque*, Paris.
- DÍEZ- PASTOR, C., (2005), *Carlos Arniches y Martín Domínguez. Arquitectos de la generación del 25*, Madrid.
- FEDUCHI, L. M., (1946), *Historia del Mueble*, Madrid.

- FREIXA, J., (2005), *Josep Lluís Sert*, Barcelona.
- GIEDION, S., (1948), *Mechanization Takes Command, a contribution to anonymous history*, New York. London, 1975.
- GIMÉNEZ CABALLERO, E., (1931), “¿Qué hay por Hispanoamérica?”, *La Gaceta Literaria*, 112, pág.8.
- GIRALT MIRACLE, D., (dir.), (1992), *Las Vanguardias en Cataluña. 1906- 1939*, Barcelona.
- GOLS, J., (1929), “El concepte del moble dins les modernes tendències estètiques”, *Arts i Bells Oficis*, diciembre, págs.244-246.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R., (1931), *Ismos*, Madrid.
- GUTIÉRREZ SOTO, L., (1933), “Bares y cafés”, *Obras*, 16, págs. 60-. 68.
- LE CORBUSIER, (1923), *Vers une Architecture*, París, 1995.
- LE CORBUSIER, (1925), *L’art décoratif d’aujourd’hui*, París, 1995.
- LERTXUNDI, M., (2007), *Isidoro Guinea y las artes decorativas*, San Sebastián.
- MEDINA MURUA, J.A., (2005), *Crónica de la vanguardia 1927- 1936. La arquitectura de Aizpúrua y Labayen*, Pamplona. Tesis doctoral.
- MOLINS, P., (1998), “Interiores modernos: la caja y el caparazón”, en *Arquitectura racionalista en Valencia*, València, págs.69- 95.
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, F. J., (2004), “Arquitectura racionalista en San Sebastián. Las conferencias de Fernando García Mercadal y Walter Gropius”, *Ondare*, 22, págs.195-213. <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/arte/23195213.pdf>
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, F. J., (2005), “Lámparas, sillas y letras. La imagen de la nueva arquitectura en España”, *D.C.*, 13-14, págs.200- 207. https://upcommons.upc.edu/revistes/bitstream/2099/2356/1/200_207_javier_mu%c3%bloz.pdf
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, F.J., (2008), “Del caserío al cubo. Nuevas propuestas para la arquitectura en el País Vasco. 1927- 1930”, *XV Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA). Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red)*, Palma de Mallorca, págs.907-919.
- NUEVAS FORMAS, (1934), “Muebles de tiendas”, *Nuevas Formas*, 9, pág.498.
- PERRIAUD, Ch., (1929), “Word or metal?”, *The Studio*, págs.278- 279.
- SALINAS FLORES, O., (1992), *Historia del diseño industrial*, México, 2005.
- SANZ ESQUIDE, J.A., (1995), *Real Club Náutico de San Sebastián*, Almería.

SUBIRANA i TORRENT, R. M., (2005), “El mobiliario del GATCPAC. Joan Baptista Subirana i Subirana historiador y diseñador de muebles”, *D.C.*, 13-14, págs.110-115.