

Mueble, industria y cultura en España

Vicente Patón

En realidad, el mueble doméstico siempre ha precedido a la posibilidad de cualquier tipo de desarrollo industrial. Como útil que cubre las necesidades más inmediatas del ser humano debió ser históricamente el primer producto de consumo masivo, en tanto que los ingenios de carácter tecnológico (armas, herramientas, vehículos o autómatas) fueron durante siglos piezas de realización muy exclusiva. Los muebles o los objetos de menaje, aunque se realizasen de modo manual, siempre tuvieron una necesidad de seriación capaz de predisponer la aparición de una producción industrializada. Bastó la aparición de unas clases burguesas, numerosas y con cierta capacidad de poder adquisitivo, para que surgiese la oportunidad de fabricar muebles de forma repetida y mecanizada. Del mueble por encargo, exquisitamente realizado por arquitectos y maestros ebanistas para unos nobles deseosos de evidenciar su poder y riqueza, o del modelo rústico y anónimo con que el pueblo llano cubría sus necesidades, se pasa tras la primera revolución industrial a la fabricación de un sinnúmero de objetos que intentan imitar, con la intervención de las máquinas y el empleo de materiales baratos, los estilos más prestigiados del momento. Esta proliferación de muebles, profusamente ornamentados por la facilidad que permiten los medios mecánicos de moldeado y estampación, invade los catálogos de las grandes exposiciones universales del siglo XIX, dando lugar a la noción de «mal gusto» como expresión crítica del exceso y la ostentación, y al planteamiento de un debate permanente sobre las relaciones entre arte e industria que origina reacciones contra la revolución industrial como la del historiador y filósofo John Ruskin o la de su directo discípulo William Morris, que fundó en 1861 en Inglaterra el movimiento del Arts and Crafts con los objetivos de renovar unas artes y oficios en vías de desaparición por los nuevos métodos de división del trabajo, y de dignificar la labor del trabajador, proponiendo a la vez una ética o búsqueda de sentido para todo lo que abarca el diseño, sea arquitectura, mobiliario o decoración.

La importante paradoja de Morris es que en su ataque contra la estética de la máquina está sentando las bases del futuro diseño industrial, al reivindicar tanto la dimensión cultural de los objetos trabajados en serie,

como la unidad que debe existir entre diseño y producción. Años después, la Bauhaus, como gran escuela del diseño moderno, no hace sino aplicar estos principios de Morris, pero con la intención de descubrir la estética propia del objeto industrializado, y que en un principio se localiza en la depuración de la respuesta funcional del mismo y en las posibilidades expresivas de los nuevos materiales.

Esta rápida descripción histórica tiene por objeto rastrear los orígenes del concepto de «diseño industrial» que, como tal, no aparece literalmente expresado hasta que lo utiliza el diseñador holandés Mart Stam en 1948 para definir los proyectos de la industria encaminados a la creación de nuevos elementos y materiales. Como factor de esta actividad aparece el diseñador, creador de formas cuya labor consiste en fusionar los valores culturales o comunicativos del objeto con los puramente funcionales o de uso.

Como puede deducirse de estas líneas, la importancia del diseño de piezas de mobiliario es crucial para el nacimiento de la teoría y la praxis del diseño industrial. Son los muebles el laboratorio de ensayo en el que se fragua una nueva profesión que participa de las labores del artesano, del ingeniero y del comunicador. Más recientemente, y casi de una forma tácita pero útil para entenderse, se está conviniendo en la distinción entre el *diseño* propiamente dicho –referido a muebles, menaje, u objetos decorativos, más próximo a los linderos de lo artístico, a las tiradas cortas y a un proceso industrial relativamente poco complejo–, y el *diseño de producto* –que define el relativo a todo tipo de maquinarias, sean éstas automóviles, electrodomésticos, útiles electrónicos o cualquier otro tipo de objetos en los que el diseño aporta la presencia sensible, dando forma a un organismo tecnológico complejo y delicado al que hay que proteger y aportar una corporeidad inteligible–. También se entiende como *diseño de producto* el de todo material instrumental, como pueden ser unas tijeras, una grapadora o una fregona, que en cierto modo no dejan de ser elementales máquinas ligadas a una actividad concreta y cuya «rigidez» semántica las sitúa en un plano distinto de las piezas de mobiliario, que admiten una mayor manipulación de sus contenidos expresivos.

En España, el diseño nace lastrado por la escasa capacidad industrial del país –como consecuencia de la quiebra que producen en la segunda mitad del siglo XIX las crisis políticas permanentes– que no se recupera hasta mediado el presente siglo. Inicialmente, el arranque de la industria española es prometedor y paralelo al del resto de Europa: el plomo de las sierras Penibéticas y el algodón catalán fueron las principales materias primas que dieron origen al desarrollo de la maquinaria precisa para su explotación,

mientras que el desarrollo del acero en el País Vasco facilitó la fabricación de maquinaria pesada y de todo tipo de herramientas necesarias para conseguir una diversificación industrial, aunque el resto del país, salvo algunas excepciones como la región valenciana, vivió durante años del agro y de la explotación de pequeñas industrias artesanales.

En paralelo al movimiento inglés del Arts and Crafts surge en España, a partir de la exposición barcelonesa de 1888, un grupo de empresarios que se plantean la pérdida de valor estético de los objetos realizados industrialmente, en un momento en que ya han desaparecido las Reales Fábricas con su artística producción de manufacturas de lujo –cerámicas, muebles, vidrios y tapices– que abastecieron a la monarquía durante el siglo XVIII y primera mitad del siglo XIX. Los mueblistas catalanes Francesc Vidal y Joan Busquets, o el diseñador mallorquín Gaspar Homar son nombres importantes de esta tendencia, que aportan su particular versión del movimiento modernista que por esos años recorre Europa. Apoyados por una burguesía ilustrada precisada de un estilo identificador, crean el Centro de Artes Decorativas, que en 1903 dará lugar al FAD –Fomento de las Artes Decorativas–, que si bien empieza como agrupación de gremios, será uno de los cimientos del futuro desarrollo del diseño industrial en España.

Como culminación de esta etapa modernista, la figura de Antonio Gaudí se despega de los otros maestros con un singular universo creativo donde la arquitectura es la disciplina que engloba la totalidad del entorno humano agrupando un conjunto de diversos oficios relacionados entre sí, desde la albañilería o la cantería con que se levantan los muros hasta la fundición o la forja que permiten realizar lámparas, rejas o pomos de puerta. Esta vocación diseñadora del arquitecto no es nueva, porque históricamente quien creaba la casa o el palacio, también se ocupaba del mobiliario y la decoración, pero durante el modernismo se revitaliza esta visión que hace del espacio arquitectónico la metáfora de un cosmos armónico, como se puede contemplar en la obra de otros arquitectos del momento como Lluís Domènech i Montaner, Josep Puig i Cadafalch o Josep María Jujol, cuya preocupación hacia una producción industrializada, aunque con métodos muy artesanales, es el precedente de la labor de los arquitectos modernos que cincuenta años después harían surgir el diseño industrial en España.

Fue precisamente Domènech i Montaner quien creó, junto con Antoni Maria Gallissà, un importante taller de artes aplicadas en el edificio por él levantado para albergar el Café-Restaurante de la Exposición Universal barcelonesa de 1888. Conocido como el *Castell dels Tres Dragons*, este lugar se convirtió en un importante generador de piezas trabajadas en relación directa con los arquitectos que precisaban completar sus obras. Visi-