

A sepia-toned photograph of a furniture store interior. In the foreground, there are several wooden chairs with curved backs. In the background, a woman in a dark dress stands near a display of furniture. The overall scene is dimly lit, with a warm, historical atmosphere.

DEL DANUBI  
AL TÚRIA

MEMÒRIA DEL  
MOBLE CORBAT  
VALENCIÀ

(1880-1936)







**DEL DANUBI  
AL TÚRIA**

**MEMÒRIA DEL  
MOBLE CORBAT  
VALENCIÀ**

**(1880-1936)**



PREFACI	9
INTRODUCCIÓ	15
I TÈCNICA I INDÚSTRIA: MICHAEL THONET I GERMANS THONET	
· La tècnica del corbat	24
· La cadira número 14	27
· El balancí número 1	28
· Continuitat lineal i producció en sèrie	28
· L'expansió industrial	31
· L'“estil Thonet”	34
· Germans Thonet a Barcelona	38
II DE LA CÒPIA A LA RENOVACIÓ: JACOB & JOSEF KOHN	
· Breu història de la casa Kohn	46
· Etapes de l'empresa Kohn	50
· Nous productes: la patent de 1877	55
· Participació en l'Exposició universal de Barcelona	61
· Decoració en fusta corbada	65
III MOBLE CORBAT I TORNEJAT: FILLS DE D.G. FISCHEL	
· Breu història de l'empresa Fischel	74
· Detalls constructius d'alguns mobles de Fischel	75
· Balancins de Fischel	78
· Fischel a Barcelona	83

IV	LA RECEPCIÓ DEL MOBLE DE VIENA A VALÈNCIA	
	· La qüestió terminològica: “moble corbat valencià”	88
	· Comerç i navegació: el port de València i el moble corbat	89
	· Les Exposicions regionals: de 1883 a 1909	89
	· La via autòctona: el “sistema Trobat”	94
	· La recepció de Fischel a València: el catàleg de 1889	98
	· Criteris d'identificació i atribució	102
V	PRINCIPALS FABRICANTS DE VALÈNCIA (1880-1936)	
	· Salvador Albacar i Gil	106
	· Ventura Feliu Rocafort	114
	· Joaquín Lleó i Bolás	128
	· Luis Suay Bonora	132
VI	ALTRES FABRICANTS I INDÚSTRIES AUXILIARS	
	· Alejandro Delgado i Cia. (Múrcia)	142
	· Fabricants de seients i taulers de fusta: Franco Tormo	146
	· Altres fabricants de València fins a 1936	154
	· Curvadora valenciana (1935)	157



VII	PATENTS, TRAVES PER A CADIRES I BALANCINS	
·	La funció de les patents	162
·	La competència en el camp de les traves per a cadires	166
·	La varietat i riquesa dels balancins valencians	172
·	Els balancins infantils: una especialitat valenciana	180
VIII	PRODUCCIÓ, CONSUM I REDISSENY	
·	La dona en la producció del moble corbat	186
·	La dona en el consum del moble corbat	192
·	El corredor mediterrani del moble corbat	197
·	Economia circular i redissenys en el moble corbat	200
	TEXTO EN CASTELLANO	213
	BIBLIOGRAFIA	259
	ANNEX: CATÀLEG HIJOS DE VENTURA FELIU DE 1924	267



# PREFACI



L' Arxiu Valencià del Disseny té com a objectiu principal, a més de conservar el patrimoni cultural generat pels dissenyadors i les empreses orientades pel disseny, la generació i transferència de coneixement a la societat. Per a servir a este objectiu, hem creat, entre altres accions, una línia de publicacions monogràfiques sobre sectors i agents productius que han sigut rellevants per al disseny. Els presentem el primer estudi monogràfic d'esta nova col·lecció dedicat al moble corbat, origen de la indústria valenciana del moble, que juntament amb el joguet i el tèxtil estan en l'origen de la revolució industrial valenciana de béns de consum que es va produir a principis del segle XX.

Este primer estudi monogràfic sobre la indústria valenciana del moble corbat és a càrrec de Julio Vives, el major col·leccionista i investigador sobre este tema al nostre país, impulsor, al costat de la Fundació Caixa Vinaròs, de l'Espai Corbat, que reuneix una important col·lecció de moble corbat vienès i valencià.

Julio Vives reconstruïx, a través d'esta recopilació de treballs, la memòria del moble corbat valencià, des dels seus orígens vienesos fins a la seua arribada a València i el seu posterior desenvolupament, que el va convertir en una de les principals indústries de la ciutat i agent de la transformació i modernització de l'hàbitat de principis del segle XX. Ret homenatge als pioners valencians de la indústria del moble corbat, així com aborda els elements que permeten parlar de l'especificitat del moble corbat valencià, ara ja, diferenciat del moble corbat vienès.

Efectivament, el moble corbat valencià testimonia la tensió, que es repeteix en la història industrial valenciana, entre l'adquisició d'una tecnologia nova, la reproducció de models aliens, i el desenvolupament de models propis i diferenciats a mesura que l'èxit comercial espenta a ampliar mercats, en un viatge que ens porta de la còpia als models propis, de la producció local a l'exportació a altres mercats internacionals.

Amb el naixement de la indústria del moble a principi del segle XX, estem en un moment en el qual el disseny com a pràctica professional encara no s'ha desenvolupat a València, no obstant això, l'exigència de diferenciació s'imposa com una conseqüència de l'èxit comercial i de la forta competència entre productes molt similars. D'esta exigència de diferenciació dona compte el que Julio Vives ha batejat com la "batalla" de les patents, que es va lliurar al voltant de les traves de les cadires. Estos elements constructius, les traves, necessaris per a la solidesa estructural del moble, van adquirir també la funció de signe d'identificació del productor, dotant-lo de "valor de marca", de vertader signe diferenciador, i va ser l'element que es va patentar en un intent de ressaltar la distinció, protegint, al seu torn, el producte de possibles còpies.

Sens dubte, el balancí és la gran icona del moble corbat valencià, amb permís del penja-robes dempeus i la cadira. El seu èxit comercial i social va ser aclaparador fins a convertir-se en la imatge que acompanya la nostra memòria: l'àvia, asseguda tranquil·lament, mentre amb els peus impulsa un suau balanceig. Efectivament, esta nova tipologia de seient pren de la butaca la seua ergonomia, de la cadira la seua lleugeresa, del balancí la cadència del seu moviment, però, encara que no estava en el seu programa de disseny, va ser un objecte d'ús "femení" perquè les butaques tradicionals, amb les seues taules auxiliars, eren els usats pels

homes per a llegir i fumar, deixant este nou objecte per a ser usat per les dones en les zones d'estar per a llegir i descansar. D'esta nova tipologia de seient, el moble corbat valencià va desenvolupar models infantils que, com explica Julio Vives, eren la reproducció dels models d'adults però canviats d'escala, puix que, en eixa època, quan no s'havia desenvolupat encara una conceptualització de la infància diferenciada i específica en les seues maneres de viure i habitar, els xiquets eren entesos com a xicotets adults i així es presentaven els seus objectes, les seues vestimentes, fins i tot els seus joguets que eren objectes d'adults canviats d'escala: cotxes, avions, carros, trens o ninots.

Un últim punt molt important del treball de recerca que ha desenvolupat Julio Vives és el d'analitzar el paper fonamental que va tindre la dona en la indústria del moble corbat, com a treballadora activa en tots els processos de fabricació, a excepció del modelat de la fusta, però que, com acredita la documentació conservada, rebia com a retribució la meitat d'un sou d'home; és a dir, que pel mateix treball i les mateixes hores, rebia, no obstant això, la meitat del salari d'un home. Fins on sabem, està va ser una pràctica generalitzada en molts àmbits de la producció industrial i agrícola, discriminació de la qual encara hui trobem restes. En un cert sentit, el preu que la dona va pagar per la seua incorporació al treball fora de l'àmbit domèstic va ser veure's llastrada en el seu salari, és a dir, valorada en menys.

Com ja he assenyalat, la producció de moble corbat a València va suposar la transformació dels tallers artesanals d'ebenisteria en fàbriques de producció industrial. En este sentit, podem afirmar que la revolució industrial va arribar al sector artesanal de producció de mobles per l'aparició de la tecnologia del corbat de fusta i l'èxit comercial del moble corbat. Esta nova tecnologia exigia noves estructures d'organització i de producció, així com nous models de distribució i consum a conseqüència de l'augment de la capacitat productiva derivada de la mecanització dels processos de fabricació.

El moble corbat "estil Thonet", primer, i el moble corbat valencià després, sorgeixen lleugers, nous i optimistes en una Espanya tràgica travessada per la profunda crisi que va significar el final del model colonial. Esta profunda crisi en la societat, la cultura i el teixit productiu que va sagnar l'Espanya de la segona meitat del segle XIX va marcar amb tints pessimistes el canvi de segle. Tan sols el modernisme prendrà al seu càrrec un cert aire de confiança en el futur en aquella Espanya tràgica i desolada de Unamuno, Baroja i companyia. El moble corbat valencià s'inscriu en este tènue corrent de canvi, modernització i optimisme que va ser el modernisme, primer intent de modernització aconseguit en l'àmbit dels modes de vida, perquè el moble corbat va modificar totes les estades de la casa burgesa, primer, i de les cases populars, després.

Les tensions antimodernes que van recórrer el segle XIX i la primera meitat del segle XX a Espanya es van recolzar en estètiques "historicistes" i/o "tradicionals" seguint les "modes de França" especialment. Els mobles imitació dels estils francesos principalment, i anglesos, en menor mesura, van fer furor entre la incipient burgesia agrària a la fi del XIX, i es va mantindre vigent fins a ben entrat els anys 30 en el que s'ha conegut com el moble historicista. Per contra, el moble modernista, el moble corbat, encarnarà l'optimisme per allò nou que va marcar el principi del segle XX per a un sector de la burgesia industrial i de les classes populars urbanes.

Per això és important posar en valor i en context la importància de l'acció d'estos pioners que, com Ventura Feliu, mestre en ebenisteria que ix a l'estranger, es troba una nova tecnologia de transformació capaç de fer una cosa inèdita, corbar la fusta massissa, obtenint un resultat radicalment nou, formal i funcionalment, a un preu més econòmic que l'ebenisteria clàssica. Torna i transforma l'estructura de producció tradicional per a respondre als nous reptes derivats d'eixa tecnologia i s'endinsa en l'aventura dels nous models de comercialització: les noves galeries comercials i la venda per catàleg. La importància dels catàlegs comercials va en paral·lel al desenvolupament de la indústria del moble corbat i el seu èxit comercial. Per això hem volgut des de l'Arxiu Valencià del Disseny reproduir en esta monografia sobre el moble corbat valencià, el ja centenari catàleg de Fills de Ventura Feliu de 1924, com a mode de retre homenatge a estos pioners que van canviar la producció, la distribució i el consum de béns.

Tant de bo esta monografia i l'extraordinari treball de recerca desenvolupat per Julio Vives, puga servir de motor per a noves investigacions que posen en valor i generen coneixement nou i útil sobre el moble corbat, perquè entendre el fenomen del disseny és, també, entendre els processos de transformació implicats, els materials i sistemes de construcció/producció, els modes de comercialització i de distribució, així com el valor social i cultural que impliquen, perquè el "esperit d'època" es materialitza en els objectes amb els quals poblelem les nostres vides. Correspon a l'Arxiu Valencià del Disseny ser també agent d'eixa investigació plural i oberta sobre el disseny.

A la pàgina web, la revista, les exposicions, els vídeos, els congressos, els seminaris, els quaderns, sumem ara les monografies com a mode de posar a l'abast de qui vulga el coneixement que el material que anem recollint i catalogant produïx. Sens dubte noves accions vindran. Mentrestant, voldria deixar constància del nostre agraïment a l'equip tècnic que ha sostingut este projecte i a l'Agència Valenciana de la Innovació (AVI) que ha finançat esta publicació.

Xavier Giner Ponce  
Codirector de l'Arxiu Valencià del Disseny  
Professor de l'EASD València





# INTRODUCCIÓ



Amrem el títol del llibre del polític, enginyer i escriptor valencià Juan Navarro Reverter (1844-1924). Precisament en el seu volum *Del Turia al Danubio. Memorias de la Exposición universal de Viena*, publicat en 1875, esmentava d'aquesta Exposició universal celebrada en 1873 “los muebles de haya aserrada en tiras y retorcida de modo que parece salir de un molde, muebles ya muy comunes, y que, en España mismo, en el Escorial, se imitan con alguna perfección...”. En un viatge d'anada i tornada, aquest llibre fa un recorregut invers figurat entre tots dos rius, perquè es tracta d'una matèria en la qual, realment, es va formar un potent corrent industrial i cultural des del Danubi fins al Túria.

Per què “memòria”? Després de la referència a la facultat psíquica de la memòria aquest llibre encaixa en les tres següents accepcions de “memòria” que dona la Reial Acadèmia Espanyola de la Llengua: com a “record que es fa o avís que es dona d'una cosa passada”, com a “exposició de fets, dades o motius referents a determinat assumpte” i com a “estudi o dissertació escrita sobre alguna matèria”. A més, és una memòria bàsicament visual, la qual cosa ha d'entendre's no sols com una manera de presentar el tema, sinó que utilitza la visió com a mètode de treball. Per això, en aquest llibre, el paper de les imatges no és “decorar” o acompanyar el text sinó, en certa manera la seua missió és la de ser el mateix fil conductor del discurs, sent el text en moltes ocasions senzillament un comentari, una informació o una discussió il·lustrades. Un mètode de treball, el visual, especialment apte per a un assumpte fonamentalment estètic com aquest en el qual una imatge pot valdre tant com mil paraules. També és cert que en molts casos les dades històriques són escasses o fragmentàries i llavors la imatge compleix la funció d'omplir parcialment un buit.

“Moble corbat valencià (1880-1936)” perquè aqueixa va ser l'època daurada del moble corbat a València, des dels seus orígens en l'últim terç del segle XIX fins a la guerra civil. Aquest conflicte bèl·lic va suposar un punt d'inflexió en el sector -com en tota la resta- i el que havia sigut una eclosió industrial i estètica amb repercussió en tot el país passe a convertir-se en un recurs de supervivència i a vegades, també una manifestació de vulgaritat estètica durant alguns anys. Però amb freqüència dic, en les conferències -xarrades- que tinc ocasió d'impartir, que estudiar el moble corbat valencià sense conèixer el moble de Viena és alguna cosa així com investigar la producció de la SEAT sense passar per Wolfsburg (Alemanya), seu de la Volkswagen. Perquè el moble corbat a València no va ser una indústria d'origen autòcton -encara que si ho eren els seus fonaments en l'ebenisteria- sinó una cultura industrial importada. Metafòricament, el moble corbat vi del *Danubi blau*. Però ho va fer amb gran èxit, fins que el pas de les modes va esvaïr aquesta cultura industrial mateixa fins a quedar molt relegada o quasi desapareguda ja a la fi dels anys hui-tanta del segle XX. Per això és imprescindible en una memòria generalista d'aquestes característiques conèixer en alguna mesura què i qui produïa a Viena moble corbat, que és el mateix que dir que cal referir-se a la producció dels fabricants d'Àustria-Hongria entre 1860 i 1920, aproximadament. Una vegada feta aquesta aproximació al moble de Viena podem examinar el moble corbat valencià amb un cert coneixement de causa i la pertinent cautela. I de pas, separar la palla del gra, assenyalant aquells

processos i models que significaven una distinció respecte al que es feia en altres llocs, posar nom als productors dels mobles en la mesura que siga possible, i valorar-los, amb tota la humilitat que siga necessària. En definitiva, “no tirar el bebé amb l'aigua de bany” o, dit d'una altra manera, evitar que el moble corbat històric es creme en les fogueres de Sant Joan, com era tradició.

## 2 EL MOBLE CORBAT EN LA HISTÒRIA DEL DISSENY INDUSTRIAL

La tècnica de corbar la fusta amb finalitats diverses es coneix des de fa segles, però el seu desenvolupament des de la perspectiva industrial per a fer mobles, mitjançant el vaporatge de les peces llargues de fusta de faig i la seua inserció en motlles metàl·lics, es va produir durant el segle XIX. Entre els ebenistes que van desenvolupar la tècnica va destacar sens dubte Michael Thonet (Boppard am Rhein, 1796-Viena, 1871) que, després d'uns inicis en els quals va practicar el laminatge artesanal, va establir en 1853 l'empresa *Germans Thonet* amb els seus cinc fills i va fundar una gran indústria el nom de la qual, sota diverses formes, perdura fins a l'actualitat. No pot posar-se en dubte l'aportació de Thonet a la història del disseny industrial. La creació de fàbriques on, després del seu disseny -normalment d'autor desconegut- es feien mobles en sèrie econòmics, funcionals i en molts casos estèticament de gran qualitat és una aportació de Thonet i de Germans Thonet. Els arquitectes del Moviment Modern, vinculats a la Bauhaus, es van encarregar de posar-ho de manifest en la seua teoria -escrits de Le Corbusier, per exemple- i en la seua pràctica arquitectònica, triant models de moble corbat populars i ben dissenyats per a moblar els seus edificis. En molts casos, ells mateixos van contribuir amb els seus dissenys de mobiliari a l'èxit d'aquesta empresa. Tots els llibres d'història del disseny fan referència justificada a aquests inventors, dissenyadors i fabricants

Però de l'època de Michael Thonet fins a la Bauhaus dels anys vint i trenta van passar moltes coses no sempre prou explicades. Al voltant de l'any en què va acabar la tercera patent -o privilegi Imperial i Real austríac de 10 de juliol de 1856- de Thonet, en 1869, es van crear altres empreses a Àustria-Hongria que van competir amb *Germans Thonet*, com ara *Jacob & Josef Kohn*, en Wsetín (Moràvia), i *D.G. Fischel Söhne*, en Niemes (Bohèmia). Van ser els principals fabricants de mobles de Viena, -com va arribar a denominar-se al moble corbat-, durant la segona meitat del segle XIX i el primer terç del segle XX. La casa Kohn és famosa per la seua col·laboració amb arquitectes i dissenyadors en l'elaboració de moble corbat modern, principalment després del 1900, amb els noms de Josef Hoffmann (1870-1956) o Gustav Siegel (1880-1970), entre els més coneguts. La casa Fischel, especialista en moble corbat i tornejat, no és generalment coneguda, tot i que va perdurar molts anys com a empresa independent. No obstant això, aquesta última és l'empresa que més ens interessa per a avaluar el moble corbat valencià, per la seua influència local. Quan va caducar la patent de Germans Thonet, ja que els models o dissenys no estaven protegits, les noves empreses de moble corbat d'Àustria-Hongria els van copiar -legalment- posant també el mateix número del catàleg de Germans Thonet, com és el cas de les cadires 14 i 18, per exemple. Kohn i Fischel, entre altres de Viena, van copiar inicial-

ment els models de Thonet, en alguns casos millorant-los, i després van fer models propis, uns més moderns -o més bons o millor dissenyats- que uns altres. Això va ser així en tota Europa, de manera que, per exemple, trobem catàlegs d'empreses italianes de finals del segle XIX i principis del XX, com la d'Antonio Volpe, amb models de Thonet i altres fabricants d'Àustria-Hongria, però també amb peces pròpies o inspiracions ben afinades. En qualsevol cas, el moble corbat, en general, s'ha convertit actualment en una dada rellevant en tota història del disseny industrial europea i valenciana i, des d'aquest punt de vista, el moble corbat valencià suposa una aportació significativa a aquesta història.

El moble corbat és fruit d'una tècnica i no constitueix per si mateix un estil, encara que es pot parlar -amb matisos i de manera limitada- d'estil "Thonet", assignat habitualment a determinats dissenys de l'etapa primerenca d'aquest fabricant que eren els més originals i senzills i tampoc encaixaven en l'estil *Biedermeier* imperant en la burgesia centreeuropea de l'època. Amb la tècnica de la fusta corbada es poden fer mobles d'estils variats, *Art nouveau* o *Secession*, per exemple, a partir del 1900, però també poden adoptar o imitar les formes d'estils històrics com el gòtic, el barroc i el renaixement, tendència que procedia de l'historicisme de l'últim terç del segle XIX. Entenem per "historicisme" en arquitectura i arts decoratives la tendència a valorar i imitar els grans estils del passat, corrent que es va desenvolupar durant el segle XIX, especialment durant la seua segona meitat i que va portar a la imitació i a la reproducció d'aquests estils. Quan es mesclen diferents estils, a vegades amb alguna innovació, ens trobem davant l'eclecticisme, un signe també d'aquella època tant en arquitectura com en arts decoratives i industrials. En aquest sentit, el moble corbat valencià és francament eclèctic, bastant parc en mobiliari de formes pures, encara que en alguns casos excel·lents pot qualificar-se com a modernista en sentit ampli.

En termes generals, el món de la fabricació del moble corbat, insuficientment estudiat en tota la seua amplitud malgrat les monografies sobre Michael Thonet i altres publicacions, ha donat lloc a una cultura industrial i material i ha generat, entre altres vestigis, un patrimoni iconogràfic i documental de gran interès per a disciplines com, per exemple, el disseny gràfic, la història social, la història de la tècnica, el disseny de producte o la història de l'empresa. La imatge de l'obrer corbador doblegant amb els seus braços la fusta subjecta en els motlles metàl·lics és una iconografia que s'ha utilitzat amb freqüència per a reflectir aquesta indústria, que en el seu moment va ser tan rellevant a Europa. Aquests materials del món del moble corbat que han de documentar-se i catalogar-se, les fàbriques, els productes, els catàlegs de venda, els anuncis, les fotografies d'exposicions... tenen un clar interès des de la perspectiva, per exemple, de l'etnologia i de l'arqueologia industrial -que tenen una mirada àmplia i multidisciplinària-, però també des del disseny de mobiliari i interiors, que és la perspectiva principal, que no exclusiva, d'aquest llibre.

### 3 SISTEMÀTICA I CONTINGUT

El llibre està dividit en huit capítols. Els tres primers es dediquen al moble de Viena de Thonet, Kohn i Fischel. El capítol IV és una introducció a la recepció del moble corbat a València partint de la primera

patent -l'anomenat llavors *sistema Trobat*- i les Exposicions regionals de 1883 i 1909. Entre aquestes dates s'ha produït un canvi fonamental en incorporar-se ja diversos fabricants locals a la producció de moble corbat en la segona de les esmentades Exposicions. Els capítols V i VI es dediquen als principals fabricants de València (per ordre alfabètic del cognom: Albacar, Feliu, Lleó i Suay) i a altres fabricants dels quals es té notícia de la seua existència fins a 1936. També es tracta de la puixança de les indústries auxiliars com la de seients i taulers de fusta entre els quals destacava Franco Tormo que, sense ser l'únic, era un important proveïdor de diversos fabricants de moble corbat. Aquesta part és només una aproximació perquè, així com existeixen estudis d'alguns fabricants destacats com Salvador Albacar o Ventura Feliu, uns altres, com Joaquín Lleó o Luis Suay estan orfes encara d'exàmens més profunds, potser per falta o escassetat de documentació, particularment de catàlegs. Cal advertir des d'un principi que el fet que un fabricant específic no tinga un apartat propi en aquest llibre no significa necessàriament que fora menys rellevant en dissenys o en el mercat, en general. Són tots els que estan, però possiblement no estan tots els que són. Senzillament, són llacunes que futures investigacions haurien de cobrir convenientment, igual que succeeix amb el moble corbat posterior a la guerra civil que va tindre fases de renovació no menyspreables.

Els capítols VII i VIII recullen d'una manera més analítica el que són temes o qüestions particulars triades: les patents -la *guerra de les traves*-, la tipologia, amb especial atenció als balancins, el paper de la dona en la producció i el consum de fusta corbada, el "corredor mediterrani" del moble corbat i la qüestió de la seua conservació, manteniment i redisseny.

En un llibre introductorí com és aquest hem preferit no fatigar al lector amb notes a peu de pàgina i, a canvi, proporcionar una bibliografia extensa i fins a un cert punt variada, sobre el moble corbat de Viena i de València, per als qui vulguen aprofundir en un fabricant o en un aspecte dels ací tractats. Es recull en annex en un format una mica reduït el catàleg de Fills de Ventura Feliu de 1924, un exemplar del qual es conserva en l'Arxiu Valencià del Disseny, catàleg amb els seus defectes i les seues virtuts, però la publicació del qual resulta oportuna l'any del seu centenari i creiem que és útil per a col·leccionistes, historiadors del disseny i d'interés públic en general atés que els seus mobles ja formen part del patrimoni cultural-industrial valencià.

#### 4 AGRAÏMENTS

Després d'uns anys de colleccionisme, investigació, estudi i publicacions, la llista dels agraïments es fa naturalment llarga. La meua família, Teresa Fornt i Joaquim Vives han tingut sempre una tolerància i paciència infinites amb les meues activitats i febleses i els dec el capítol principal d'aquest apartat al costat del meu germà, fotògraf, Lluís Vives, per la seua disponibilitat càmera en mà, autor de la majoria de les fotografies de mobles reproduïdes en el llibre.

En el pla internacional voldria esmentar alguns contactes que sempre m'han sigut molt útils per a obtenir coneixements de diversos tipus i accedir a documentació. Són col·leccionistes, restauradors i experts

estudiosos del fenomen del moble corbat els escrits dels quals apareixen en el seu cas citats en la bibliografia. Per ordre alfabètic: Andrey Belyaev, Thomás Brejnik, Graham Dry, Peter Ellenberg, Antonio Friedrich, Ulrich Fries, Genrih Gatsura, Jean-Jacques Guillot, Heinz Kähne, Manuela Lombardi Borgia, Carlo Milan, Armin Muelhoff, Eva Ottillinger, Giovanni Renzi, Jaromíra Simoníková, Dieter Staedeli, Jirí Uhlír, Stefan Üner, Geert Vanhoutte i Lorène Vanini. Vull disculpar-me per endavant pels obllits en què puc haver incorregut.

Estic en deute de gratitud amb Sebastián Casanova, Josefa Gondomar i Nati Romeu, responsables en diferents moments de la Fundació Caixa Vinaròs, institució de la meua ciutat natal que sempre va confiar en els meus projectes i els va secundar sense reserves. Gràcies a Rosalía Torrent de la Universitat Jaume I de Castelló, a l'eficient equip de l'Arxiu Valencià del Disseny: a Xavier Giner i Vicent Pla, els seus directors, a Rafa Martínez, Jesús Villanueva, Rosa Castell, Sara Losada i Alba Guzmán. Aquest llibre no hauria eixit a la llum sense la seua dedicació i recolçament incondicional. Del món de la història de l'art i del disseny, així com del camp museístic dec agraïment principal a Pilar Vélez, exdirectora del Museu del Disseny de Barcelona, Sofia Rodríguez Bernis, del Museu Nacional d'Arts Decoratives amb seu a Madrid, Mónica Piera, de l'Associació per a l'Estudi del Moble de Barcelona, Elena Romero de l'Associació per a l'Estudi del moble de València, Isabel Campi, de la Fundació per a la Història del Disseny i a Vicent Martínez, president de la Fundació del Disseny de València. Gràcies també als pioners de l'estudi del moble corbat a València, Manuel Lecuona i Manuel Martínez Torán.

*Last but not least*, no voldria oblidar-me dels meus amics i restauradors de *capçalera*, per usar algun terme apropiat. Gràcies a la labor perfeccionista de reixeta de Mariona Velasco i a la professionalitat de Xavier Duch, ebenista -i corbador ocasional- incansable restaurador de cadires i balancins, he pogut presentar dignament en exposicions alguns dels mobles corbats que apareixen en aquesta memòria.

I



**TÈCNICA I  
INDÚSTRIA:  
MICHAEL  
THONET I  
GERMANS  
THONET**

Totes les fustes es poden doblegar, en principi, encara que unes són més naturalment flexibles que unes altres. Om, faig, freixe, noguera o roure són particularment aptes mentre que les coníferes, com el pi, per exemple, són més poc inclinades a un bon corbat perquè la seua elasticitat i resistència és menor. Quan dobleguem una barra de fusta massissa, en comptes de serrar els taulons, per a fer un moble que anomenarem “corbat”, es produeix en la part còncaua de la peça corbada una força de compressió perquè les fibres s’estrenyen mentre que en la part convexa la força és de tracció en allargar-se les fibres. Si això es fa amb la fusta naturalment, sense tractar, arriba un moment en què la barra es trenca, començant a trencar-se per la cara convexa.

FIG. 1

En la línia mitjana de la barra, que és equidistant de les cares còncaua i convexa, les fibres no estan subjectes ni a compressió ni a tracció. Aquesta línia, que és neutra respecte a la resposta a les forces que genera el corbat, tendeix a desplaçar-se cap a la cara convexa de la barra si la cal fem vaporitzar-la. Aquest desplaçament *màgic* de la línia mitjana fa que la part de fusta sotmesa a la força de tracció siga menor. Si neutralitzem la força de compressió amb un sòlid motlle metàl·lic en la zona còncaua, podem compensar la força de tracció residual amb una banda metàl·lica estreta subjecta en la part convexa. Efectuat el corbat d’aquesta manera en calent, si mantenim la barra subjecta dins del motlle mentre s’asseca i es refreda, mantindrà la forma. Perfeccionar aquest mètode amb bona matèria primera -faig principalment- l’instrumental necessari i la perícia del corbador va ser el que van fer Michael Thonet i els seus fills a partir de mitjan segle XIX, i van convertir aquesta pràctica, en la qual el disseny jugava un paper essencial, en una puixant indústria a Àustria-Hongria i en altres països d’Europa.

La fabricació del moble de fusta corbada industrial segueix, per tant, un procediment que ve de la tradició implantada per aquest fuster i els seus fills en el període d’industrialització a partir de 1850, després d’una àrdua fase d’investigació de Thonet basada en el corbat laminat amb tires calfades i encolades. Per al corbat massís s’han de serrar les barres de fusta de faig en la longitud i gruix que siguin necessaris. Després es vaporitzen durant una mica més d’una hora -depèn de la tecnologia emprada i del gruix de la barra- en tancs de vapor. Una vegada vaporitzades, de seguida que ixen dels tancs, les barres es poden doblegar sense trencar-se, però han d’introduir-se en motlles metàl·lics per a evitar el trencament de les fibres quan la fusta es refreda perquè, es deia popularment, “la fusta té ràbia”. Quan la peça es refreda i s’asseca en els motlles -en el departament d’assecat- s’extrau i conserva la forma. Llavors les peces de fusta, ben polides prèviament, s’uneixen amb caragols -sense encolar-, s’vernissen en el to desitjat i s’embalen amb paper per a la seua expedició.

FIG. 2

El corbat és un treball que requereix alguna força i així es mostra en la iconografia existent sobre la figura -heroica- del corbador, un home amb músculs que dona la forma desitjada a la matèria, com si es tractara d’un efecte màgic, obra d’un demiürg. És il·lustrativa en aquest sentit la publicitat de la casa “Baumann” (França) dels anys trenta, on apareixen dos homes doblegant arbres que arranquen d’arrel del sòl. En aquesta iconografia l’home usa la força dels seus braços dominant la naturalesa per la força com en l’operació del corbat.



FIG. 1. Motlle metàl·lic per a fer l'espiral d'un balancí. Espal corbat (Fundació Caixa Vinaròs).



FIG. 2. Coberta d'un catàleg de W. Baumann & Cie. (França, 1930 ca.).



FIG. 3. Cadira número 14 de Germans Thonet. Espai corbat (Fundació Caixa Vinaròs).



FIG. 4. Targeta postal del restaurant de l'Hotel "L'Alhambra" (Palma, 1900 ca.), amb cadires número 14.

**FIG. 3**

Les aportacions a la indústria del moble corbat de Germans Thonet són ben conegudes perquè la majoria de les publicacions que recollim en la bibliografia fan referència a aquesta empresa, a vegades quasi amb caràcter monogràfic. Quan es parla de Thonet de seguida apareix la imatge d'una cadira número 14. Va ser concebuda aproximadament en 1859 i es va mostrar amb èxit en l'Exposició internacional de Londres de 1862. Aqueix mateix any es va introduir la peça de l'anell entre les potes de les cadires per assegurar i millorar la seua estabilitat perquè fins a aqueix any no el portaven, detall l'absència del qual serveix per a identificar les peces més antigues. La cadira número 14 consta de sis peces i es munta amb deu caragols i dues rosques sense cap part encolada.

**FIG. 4**

En l'aparició de la cadira número 14 juga un important paper l'abaratiment del cost de la reixeta, respecte a un model de cadira anterior molt semblant, el número 8 del catàleg. En efecte, la importància de la reixeta va ser decisiva en l'èxit de la indústria, almenys fins que es va començar a substituir -però mai totalment- pels seients i respatlles contraxapats. Un exemple destacat és l'aparició del model de cadira número 14 de Germans Thonet hui dia una icona de la història del disseny. Aquesta cadira ve d'un model anterior, el número 8, del qual no és molt diferent, però, a part de l'absència en la 14 dels capitells en les potes davanteres el més significatiu és que té el seient circular en comptes d'ovalat com la número 8. Això fa que en comptes de 90 forats s'hagen de teixir solament 76, un 16% menys, amb la corresponent reducció de preu. En el catàleg espanyol de 1891 una cadira número 8 valia 11,50 pessetes i una cadira número 14 9,25 pessetes, un 20% menys. En conseqüència, l'èxit econòmic de la 14 es deu en part a la reducció dels costos de la reixeta del seient i no sols al seu disseny conceptual. Fins a un cert punt pot parlar-se del "concepte 14" en tots aquells casos en què en el catàleg -com en el de 1891, per exemple- s'introdueix aquest número en un model de cadira per adjectivar-la, assenyalant-se a més que té el seient circular.

La 14 és una cadira lleugera de pes, forta i senzilla alhora, adaptable a qualsevol lloc i espai, especialment apta per als cafés, restaurants i establiments públics amb necessitat d'un nombre elevat d'unitats, és a dir per a consum massiu. A això ajudava la facilitat de transport: per la seua característica de ser fàcilment muntada podia ser enviada en caixes d'un metre cúbic on cabien desmuntades 36 unitats i, en conseqüència, podien assemblar-se en el lloc de destinació per part dels operaris de les botigues. Continuant amb les seues característiques, la cadira número 14 era de les més barates del catàleg de Thonet. Dins del caràcter general de lleugeresa i transparència, la cadira ha evolucionat una mica en les seues formes: les primeres, fins a la dècada del 1870 aproximadament eren de disseny més aviat vertical, amb respatlle estret, la qual cosa els donava una mica de rigidesa visual. A poc a poc van anar guanyant en ergonomia fent-se més ampli el respatlle en l'arc format per la peça de les potes posteriors en la seua part elevada, detall en el qual va contribuir la pràctica de la casa Kohn, que també les feia.

Actualment, la cadira número 14 encara es produeix, encara que a vegades, fins i tot en la bibliografia més especialitzada, es difon amb reforços laterals que no eren propis inicialment d'aquest model.

Aquesta qüestió dels reforços la tractarem més endavant en examinar la patent de Kohn de 1877.

### 3 EL BALANCÍ NÚMERO 1

A Birmingham hi havia un fabricant de productes de metall, R. W. Winfield, que feia balancins de ferro i va presentar un en l'Exposició Universal de Londres de 1851, en la qual va participar també Michael Thonet. Fins llavors el repertori de Thonet estava format fonamentalment per cadires, butaques, sofàs i taules. Però en 1860 va tindre la genial idea de transcriure al llenguatge de la fusta corbada l'estil dels balancins de ferro que havia vist a Londres, marcant un abans i un després en el món del moble corbat i dels balancins. La número 1 és la «mare de tots els balancins» de fusta corbada que tant d'èxit van tindre a Europa en els següents cent anys. Cal subratllar que el primer balancí de Germans Thonet, igual que el de Winfield, solament tenia un travesser establitzador en la part posterior i acabava igualment en la part posterior del balancí amb una protuberància que marcava el topall del balanceig. D'altra banda, Thonet afegia la característica espiral, que és un signe d'identitat de molts dels balancins que es van fer posteriorment, com en particular el número 10 del mateix Thonet, model que també es va començar a fer a València a la fi del segle XIX. El número 1 també tenia uns rínxols en les terminacions del respatller en la part de darrere, detall que a Espanya només es veu en alguns balancins de Ventura Feliu. Es pensa que la primera vegada que es va exhibir al públic en general aquest balancí de Thonet va ser en l'Exposició Universal de Londres de 1862.

#### FIG. 5

L'especialista Giovanni Renzi, en el seu llibre sobre els balancins Thonet (*Sedie a dondolo Thonet*), ha explicat l'evolució del balancí número 1, en particular pel que fa al bucle o rínxol que presenten els models més antics en la part davantera inferior dels recolza-braços, en la seua unió amb la corba de l'espiral. Pel que sembla els balancins fabricats entre 1861 i 1873 presenten aquest bucle, que desapareix en les versions fabricades posteriorment. Efectivament en els cartells publicitaris d'aquells anys es veu el model amb els xicotets bucles. Igualment, en anuncis de la dècada de 1860. Els balancins amb bucle, peça delicada sens dubte, són molt difícils de trobar, per antics, i normalment no venen marcats ni etiquetats. A Espanya només coneixem un, que es troba en el tocador de la Reina del Palau Real d'Aranjuez. No han de confondre's els models antics amb una reedició fidel que va fer la fàbrica de Thonet a Frankenberg de 175 unitats en el 175 aniversari de l'empresa, en 1993. Cap fabricant valencià -excepte Salvador Albacar perquè excepcionalment li va regalar una al Rei Alfons XIII- va produir el balancí número 1 de Germans Thonet, però els diferents tipus de balancí, alguns patentats, seran un dels productes de més èxit de la indústria valenciana.

### 4 CONTINUÏTAT LINEAL I PRODUCCIÓ EN SÈRIE

Un principi bàsic del procediment tècnic del corbat és que el resultat es resumeix habitualment en el que anomenem una "continuïtat lineal", elevat a la categoria de principi estètic. Aquesta característica de



FIG. 5. Balancí número 1. Espai corbat (Fundació Caixa Vinaròs).

**FIG. 6** continuïtat ja es trobava en les cadires inicials de Michael Thonet, l'anomenada "cadira de Boppard" perquè va ser produïda en els seus tallers a la seua ciutat natal. Considerem que en la indústria del moble corbat la forma sorgeix de la mateixa dinàmica del procés productiu i la continuïtat lineal és un principi bàsic en aprofitar-se les potencialitats del corbat per a, utilitzant el menor nombre de peces possibles, estalviar material i aconseguir aqueixa elegància que té la línia contínua, en la qual s'han suprimit els tradicionals assemblatges. Com a exemple, vegeu l'estructura típica dels respatlles de les cadires de Germans Thonet com la cadira número 14: les potes posteriors i la part exterior del respatlle estan formades per una sola barra de fusta corbada de dos metres i vint centímetres, aproximadament. Això era una característica de molts altres models de cadires corbades, però també d'altres mobles d'èxit de Germans Thonet com els bressols, els llits, les *chaise-longue*, els balancins, etc. Totes les peces de moble corbat poden valorar-se des d'aquesta perspectiva de la continuïtat lineal que sintetitza la unió entre la tècnica i la forma. D'altra banda, aquesta continuïtat pot ser real o simulada, donant igualment bons resultats estètics. Un exemple de bona continuïtat lineal està representat per la *chaise-longue* basculant de Thonet en la qual s'aparenta una línia contínua de set metres, encara que es tracta de dues peces en les quals hi ha un punt d'assemblatge necessari per a poder produir el disseny tan característic. Aquest principi constructiu i estètic tindrà una projecció manifesta en el moble d'acer tubular dels anys vint i trenta.

**FIG. 7** A part d'aquest principi estètic de la continuïtat, un factor important de la industrialització és la possibilitat de modulació de la producció basada en l'aptitud per a intercanviar-se de les peces corbades. Si les peces sorgeixen d'un motlle, una peça ha de ser igual a una altra sorgida de la mateixa *mare* i, per tant, a mesura que va perfeccionant-se el procés tècnicament, augmenta el grau de la seua capacitat per ser intercanviada, una cosa essencial en la producció en sèrie. Per exemple, si consultem les primeres pàgines del catàleg de 1924 de *Fills de Ventura Feliu*, de València, veurem una imatge d'una nau amb centenars de peces soltes que seran muntades indistintament per a formar els mobles. En la fase primera i artesana del moble corbat aquesta manera de producció no era possible i es produïen xicotetes quantitats d'un mateix model, una peça després d'una altra. Per tant, el moble de fusta corbada és un clar precedent de producció modular.

La icònica cadira número 14 és, de nou, el millor exemple de la producció en sèrie. La cadira número 14 és pel seu esforç d'estandardització, per la seua tipicitat, un arquetip de la modernitat, anticipa el modernisme clàssic, i és la "cadira de Viena", la "cadira de café" per excel·lència. El seu èxit des de la perspectiva del consum massiu es demostra mitjançant les xifres que es manegen sobre les seues vendes: encara que varien en funció de les fonts pot dir-se que entre 1860 i 1930 es van vendre uns 50 milions de cadires número 14, però no sols de Germans Thonet sinó de totes les fàbriques que hi havia llavors a Àustria-Hongria, i en la resta d'Europa, -més de cinquanta- incloent empreses tan importants com Kohn i Fischel. Totes les noves empreses van copiar des de la seua aparició els models de cadira que havia desenvolupat Thonet, la major part de les vegades sense canviar-li el número del catàleg com és el cas de la 14, fenomen aquest que ha contribuït a convertir-la en un tipus genèric. A Espanya almenys Salvador Albarca i Gil, Ventura Feliu Rocafort i Luis Suay



Bonora tenien la 14 en els seus catàlegs. En definitiva, com diu el subtítol d'una monografia de l'especialista Giovanni Renzi en la matèria: és "la cadira més venuda del món".

En general, aquesta producció en sèrie significa, des de la perspectiva, per exemple, del col·leccionista, que hi ha molt poques peces que puguen considerar-se úniques o molt escasses, potser entre les més antigues es donen alguns casos. Amb el transcurs dels anys va anar augmentant la producció de cada model. En aquest sentit, les peces que apareixen en aquesta memòria són totes industrials, no hi ha cap exemplar únic.

## 5 L'EXPANSIÓ INDUSTRIAL: GERMANS THONET

### FIG. 8

En un progressiu procés de confluència entre els mètodes de la producció industrial i les possibilitats tècniques del corbat, en 1853 Michael Thonet i els seus cinc fills van crear l'empresa familiar (no una societat) *Germans Thonet*, sent depositaris, en 1856 de la patent per a corbar fusta massissa, després d'obtenir la nacionalitat austríaca. L'expressió "moble Thonet" (escrit correctament amb "h"), és molt difosa, fins i tot historiogràficament i deriva del fet que Michael Thonet i els seus fills eren els primers que van desenvolupar tècnicament l'elaboració d'aquests mobles i van establir a continuació la indústria per la fabricació en sèrie. A vegades es diu amb justícia a Michael Thonet el "fundador de la indústria del moble corbat". Però, a parer nostre l'expressió "moble Thonet" també és una simplificació, encara que estiga bastant acceptada. És cert que a la fi dels anys vint del segle XX, a Europa, "Thonet" acaba sent la marca predominant i "Thonet A.G" és una empresa en funcionament actualment a Frankenberg (Alemanya). Així i tot, en perspectiva històrica, la seua patent acaba en 1869 -les patents mai són eternes- i llavors, afortunadament, van sorgir a Europa uns altres fabricants, particularment a Àustria-Hongria i així es van presentar, al costat de Thonet, altres productors rellevants, per exemple, en exposicions universals com la de Viena de 1873 o la de Barcelona de 1888.

L'expansió de la indústria de Thonet es va produir mitjançant la creació de fàbriques noves, no sols a Àustria-Hongria -la primera va ser a Koritschan (1857) i la segona a Bistritz (1861)- sinó fins i tot a Polònia (Nowo-Radomsk, 1880) i Alemanya (Frankenberg, 1889). Al mateix temps es participava en totes les exposicions possibles, per descomptat en les universals com Londres (1851) o París en 1855, 1878 i 1900, principalment les celebrades fins a la Primera Guerra Mundial. Eren les exposicions universals un instrument de difusió i internacionalització important en la segona meitat del segle XIX. Thonet va participar també en la de Barcelona de 1888 però amb una representació menor que la de Kohn. En l'apartat de les vendes, la xarxa comercial era molt valuosa per a l'èxit de l'empresa i Thonet tenia depòsits i botigues en les principals ciutats del que llavors es deia "el món civilitzat", Europa i Amèrica principalment. Era una autèntica multinacional -diríem hui dia- des del punt de vista de la producció i la comercialització.

La pràctica de senyalitzar els seus mobles amb etiquetes i inscripcions, que han anat variant al llarg del temps, va ser seguida pels seus competidors. Sovint s'indica en els catàlegs de Germans Thonet que aquests senyals serveixen per a distingir-se d'altres productors en el



FIG. 6. *Chaise-longue* de Germans Thonet. Espai corbat (Fundació Caixa Vinaròs).



FIG. 7. Magatzem de peces corbades de la fàbrica de Ventura Feliu i Fills (catàleg de 1924).



BARCELONA: EXPOSICIÓN UNIVERSAL.—INSTALACIÓN DE LOS SRÉS. THONET HERMANOS DE VIENA.

FIG. 8. Dibuix sobre gravat de la instal·lació de Germans Thonet a l'Exposició universal de Barcelona de 1888. *La il·lustració espanyola i americana*, 1888.

mercat. Les diferents etiquetes de Thonet i les seues inscripcions serveixen per a datar amb una certa aproximació les peces en les quals cada etiqueta o inscripció es troba. Sobre aquest tema baste remetre's a les monografies sobre Thonet citades en la bibliografia perquè en quasi totes elles es troba una periodització en funció de les etiquetes i les marques. Aquestes són un element important per a la datació -que sempre serà aproximada- dels mobles, i per això es troben a faltar en gran manera en la producció valenciana, escassa en elements d'identificació d'aquest tipus.

En el segle XXI subsisteixen hereus d'aquell *imperi* industrial del moble corbat: Thonet (Alemanya), TON (Txèquia), FAMEG (Polònia) i GTV Design (Itàlia). Excepte GTV (sigles de *Gebrüder Thonet Vienna*) les altres empreses han continuat d'alguna manera o una altra instal·lades en antigues fàbriques de Germans Thonet en aquests països. Com hem dit, Germans Thonet va establir la fàbrica de Radomsko (llavors Nowo-Radomsk) en 1880, per a sortejar els aranzels a l'exportació a Rússia, atés que Polònia formava part llavors de l'imperi rus, que era un mercat important. Hui dia l'empresa de Radomsko, en un context d'economia de mercat, es diu FAMEG, fabrica mobles corbats i no corbats, obté premis de disseny i es presenta de tant en tant a algun saló del moble destacat, com el de Milà. Igualment, l'empresa TON té la seua fàbrica en l'antic complex fabril de Germans Thonet a Bistritz. Després de la Segona Guerra Mundial la família Thonet va reconstruir la fàbrica de Frankenberg, que havia sigut destruïda en un bombardeig.

## 6 L'ESTIL "THONET": UNA APROXIMACIÓ

El tema dels estils és complex. Que la fusta corbada és una tècnica apta per a reproduir mobles de diferents estils sembla una veritat evident, però s'ha de remarcar perquè sovint es confon l'ús d'aquesta tècnica amb el mateix "estil Thonet". En aquesta memòria veurem mobles fets en fusta corbada amb altres estils desenvolupats, ja siga en l'època en què l'historicisme va ser més fort, entre 1875 i 1900, ja en l'època del modernisme, posterior a aqueixa data. La raó de l'expansió d'aquesta mena de moble la dona el mateix progrés de la burgesia i el seu gust durant la mateixa època. Des d'una perspectiva econòmica es tractava de penetrar un sector important del mercat. L'any 1900 va arribar l'eclosió de l'*Art nouveau*, i l'historicisme en el món del moble corbat, encara que no va desaparèixer, va agafar altres camins, com el del moble d'estil anglés, per exemple, d'una manera manifesta en la producció destinada al mercat dels Estats Units i el Canadà, països en els quals aquesta tradició estètica estava molt arrelada.

Però alguns models originals de Thonet, lluny de l'estètica *Biedermeier* dels primers exemplars artesanals, es caracteritzaven per la simplicitat estructural, la practicitat -cadira de café número 4 o *Café Daum*-, l'elegància -sempre amb secció redona de la fusta-, la transparència amb l'ús de la reixeta, i la seua economia. El balancí de fusta corbada número 1 i totes les seues variants, diversos models de cadires elegants, sòlides i econòmiques, completades en seients i respallers amb el que els italians anomenen "paglia di Vienna". Els seus dissenys -per exemple, en el catàleg de 1891 que en la nostra opinió és l'últim essencial-, són els més refinats, atractius i funcionals al mateix temps, i els

arquitectes del Moviment Modern com Le Corbusier o Mies van der Rohe s'han encarregat de posar els models de Thonet en valor fins a temps molt recents i actualment l'empresa continua apostant pel treball de dissenyadors d'avalada reputació.

Però, existeix un “estil Thonet”? Què definiria l'estil Thonet? És aquesta una qüestió oberta a debat i complexa que només permet aproximacions com la que ací presentem a manera de temptativa de sistematització.

Des de Michael Thonet fins a Thonet GmbH. en l'actualitat, passant per Germans Thonet (1853-1921) hi ha molts “Thonet” i una gran diversitat de mobiliari i el pas del temps té un efecte innegable sobre les determinacions dels períodes històrics i artístics basats en les formes dels mobles. No obstant això, en els mitjans populars -i fins i tot en els més professionals- es parla d'una forma comuna d'“estil Thonet”. En alguns llocs es classifica el moble de Michael Thonet com *Biedermeier*, perquè el seu desenvolupament originari va tindre lloc entre 1836 i 1850, període que a Àustria i Alemanya correspon a aquest estil en el mobiliari (des del Congrés de Viena de 1815). No obstant això, encara que algunes cadires inicials de Michael Thonet poden qualificar-se de *Biedermeier* (cadira de Boppard, 1836 ca.), les posteriors, com les del Palais Liechtenstein (1843 ca.), són qualificades de neorococó i arriba un moment en què l'estil *Biedermeier* es queda curt per a definir els trets del moble produït per Thonet. Aquestes insuficiències explicatives obrin la via a la categorització d'un nou estil amb la seua pròpia personalitat.

Què defineix un estil? Es tracta d'un conjunt de trets peculiars, un llenguatge formal, que caracteritza i dona personalitat pròpia a un període artístic (o de les arts decoratives) de manera que ho fan identificable i diferenciable d'altres estils. En el cas de Thonet, es pot fer un assaig que resumeix els caràcters que el defineixen. Podrien ser els següents, positius i negatius (exclusions), a títol indicatiu:

#### Característiques positives:

- Manera de producció. L'ús de la tècnica de la fusta corbada, ja siga laminada o massissa. Aquest és un requisit imprescindible per a poder qualificar a un moble com d'“estil Thonet”. Les parts principals han d'estar fetes amb aquestes tècniques o una combinació d'elles. Si en la seua construcció s'empra de manera manifesta o principal l'assemblatge deixa de presentar aquest tret essencial. Precisament l'obstinació de Michael Thonet i per l'assoliment de la qual se'l coneix va ser el de desenvolupar un nou mètode de producció de mobles que superara el de la fusteria tradicional en versatilitat i economia.
- Continuitat lineal. El moble ha de presentar en la seua estructura una certa continuïtat lineal, real o simulada, en la mesura en què la forma també és el resultat del procés productiu. A les fàbriques de moble corbat es feia tota mena de moble i en alguns casos -per exemple, el moble de jardí o el moble d'imitació bambú- no presenten continuïtat lineal en la seua construcció. A major continuïtat lineal de la peça més identificació amb l' “estil Thonet”. Per

tant, no tot el moble produït per l'empresa Thonet és d'"estil Thonet". O, dit d'una altra manera: a vegades Thonet també renunciava al seu propi estil.

- Reixeta. La utilització de la reixeta en seients i respatl·lers, proporcionant lleugeresa i transparència al moble, és una dada important. Això no significa que els mobles fets amb contraxapat -per exemple, cadires o balancins amb seient i respatl·ler de xapa- o entapissats no puguin ser en alguna mesura d'"estil Thonet" si compleixen els altres requisits. Però la major part de les vegades la peça estarà acabada amb reixeta. La força d'aquest acabat i la seua acceptació entre el públic eren tals que alguns models de seients contraxapats imitaven les formes de la reixeta.
- La diversitat tipològica no és en absolut un obstacle a la qualificació perquè no sols es tracta de cadires, sinó també de taules (la patent de Thonet posava l'accent en la producció de potes de taules), butaques i sofàs, llits, bressols, penja-robes, jardineres, balancins... En aquest sentit l'"estil Thonet" no es limita a les cadires com a vegades es pensa. El fet que abaste diversos tipus de moble contribueix indubtablement a donar-li l'autèntica dimensió d'un "estil".
- Pluralitat de fabricants. No necessàriament ha de ser un moble fabricat per la casa Thonet, ja que altres fabricants van seguir l'"estil Thonet" a partir de la terminació de la seua patent de 1856, en 1869. D'aquesta manera poden ser d'"estil Thonet" mobles d'altres fabricants d'Àustria-Hongria com Kohn o Fischel, per exemple, o fets a Itàlia o Espanya, com els fabricats per Antonio Volpe, o Ventura Feliu, per exemple. És cert que hi ha una tendència a dir "moble Thonet" a tot el moble corbat, la qual cosa és inexacte a la nostra manera de veure, perquè no permet apreciar l'interès i caràcter distintiu dels altres fabricants, anomenats amb una certa displicència "competidors", com es qualifica per exemple a Kohn en part de la historiografia. Per això preferim parlar de "moble de Viena", perquè inclou altres fabricants i una diversitat d'estils. De fet, en alguns llocs, com a Espanya i Itàlia, l'expressió que s'utilitzava era la de "moble corbat a l'estil de Viena".
- Espai temporal. Com podem situar en el temps -preferentment- l'"estil Thonet"? En la nostra opinió va haver-hi una època especialment fructífera del moble de Viena fabricat en aquest estil, que va, aproximadament, des de 1860 fins a 1890. Ja hem esmentat que en 1859 Germans Thonet van traure al mercat la cadira número 14 i en 1860 el primer balancí. Per això, a la nostra manera de veure, un "retrat" bastant fidel d'aquest estil es pot trobar a la il·lustració de la instal·lació de l'Exposició internacional de Londres de 1862. Lògicament, també es pot acudir a un dels diversos cartells que es van editar per Germans Thonet entre 1859 i 1875, abans que sorgiren els catàlegs paginats de l'empresa pròpiament dits. Actualment, les empreses Thonet (Frankenberg) o la Gebrüder Thonet Vienna (GTV)

FIG. 9. Instal·lació de Germans Thonet a l'Exposició universal de Londres (1862). *The Illustrated London News*, Nov., 1, 1862.





FIG. 10. Anunci de Germans Thonet del *dominical* del *Corriere della Sera* (desembre de 1899).



FIG. 11. Conjunt de cadira, butaca i canapè d'estil neogòtic de *Jacob & Josef Kohn*. Catàleg de 1900.

produeixen encara, tot i que de manera limitada, mobles d'"estil Thonet".

- Catàlegs. Per al període en què es desenvolupa la diversitat tipològica en aquest estil en el moble corbat resulta imprescindible el catàleg de 1891 publicat en italià per Giovanni Renzi -en el llibre esmentat en la bibliografia *Curve e biondi riccioli viennesi*- autor que, d'altra banda, no dubta de l'existència d'un "estil Thonet". El catàleg de Germans Thonet de 1891 també es troba en espanyol en la internet. Ens va semblar interessant editar-ho perquè correspon a l'"època daurada" del moble de Viena, almenys a Espanya, i la major part del mobiliari present en ell compleix els requisits de l'estil, cadascun amb la seua pròpia funcionalitat. La presència d'una peça en un d'aquests catàlegs pot ser indicativa que forma part de l'"estil Thonet". En aquest sentit, també és il·lustratiu el llibre sobre els "clàssics" de Thonet de l'especialista de Boppard Heinz Kähne, que s'esmenta igualment en la bibliografia.
- Significa això que un moble produït per Thonet -o altres fabricants- en 1900, 1910 o 1920 no pot ser d'aquest estil? Lògicament, la resposta és que no perquè els trets de l'estil es poden mantenir en el temps i els models inicials de l'empresa es van produir fins ben entrats els anys vint, però sí que s'adverteix una clara decadència - o transformació- que ve marcada per la modernització o la irrupció d'altres estils com, potser, l'*Art nouveau* i l'*Art déco*, així com l'estil *Secession* en els primers anys del segle XX. En aquest sentit, hi haurà peces que tindran una naturalesa de mobles de fusta corbada d'estil *Art nouveau* o *Secession*, per exemple.

#### Exclusions:

- No ha de ser un moble de fusta corbada que imite de manera manifesta els estils històrics: neo-barroc, neo-gòtic o neo-renaixentista. Cal tindre en compte que amb la tècnica de la fusta corbada poden fer-se mobles que imiten els estils històrics el que es va produir durant l'auge de l'historicisme, en particular a Àustria-Hongria, en la segona meitat del segle XIX. Sovint es critica a la casa Kohn per haver introduït l'historicisme en el moble corbat, seguint les demandes de la clientela, en particular la de major poder adquisitiu. També Thonet i Fischel van fer mobles historicistes amb unes formes que van perdre interès i popularitat cap al 1900. Els mobles corbats historicistes no serien d'"estil Thonet" perquè no reflecteixen la simplicitat de línies dels primers models.
- El moble d'acer tubular, siga produït per Thonet o altres fabricants, no és d'"estil Thonet" en el sentit ací apuntat. Si potser, el moble d'acer tubular és d'"estil Bauhaus" si s'admet aquesta denominació basada en la procedència o afinitat dels arquitectes corresponents amb la famosa escola alemanya, renascuda en la *Nova Bauhaus Europea*. No

entrem en aquesta qüestió. Això tampoc significa que no hi haja connexions entre tots dos tipus de mobles, en particular la continuïtat lineal que aconseguix la seua màxima expressió en el moble d'acer tubular, però que procedeix del camp de la fusta corbada, experiència ben coneguda pels arquitectes o dissenyadors moderns, els Breuer, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Dieckmann...

A manera de conclusió, un model de moble seria amb major o menor crèdit d'"estil Thonet" en la mesura en què complisca els requisits anteriors, tenint en compte les formulacions negatives o exclusions que hem assenyalat. En alguns casos la pertinença a l'estil, pel llenguatge del moble, serà evident; en altres casos probable i en uns altres dubtosos (pot haver-hi peces híbrides o mixtes). Serà una qüestió de grau d'afinitat. S'hauria de fer un esforç de major precisió i rigor en aquest camp, no sols per part nostra i dels especialistes en mobiliari o arts decoratives, sinó també entre el públic en general; si es fa una mica de pedagogia és possible. En definitiva, no tot el moble corbat és "Thonet", no tot el moble fabricat per Thonet és d'"estil Thonet" i pot existir l'"estil Thonet" més enllà de Thonet. Aquesta manera de veure les coses serveix, si es vol utilitzar, a l'objectiu de situar les qualificacions en un àmbit de raonabilitat i assaig de justificació.

## 7 GERMANS THONET A BARCELONA

**FIG. 12** La xarxa comercial internacional va ser fonamental per a l'expansió del consum del moble corbat. Existeixen imatges de diverses botigues de Germans Thonet a Sant Petersburg, Nova York, Viena i també de la de Barcelona. Aquesta ciutat era el centre de distribució de Thonet a Espanya, encara que també tenia una botiga de menor importància a Madrid en la plaça de l'Àngel número 10.

La primera botiga o depòsit que es coneix de Germans Thonet a Barcelona correspon a un comerciant anomenat E. Vigo que s'anunciava cap a 1875 com a únic representant. En 1881 ja apareix sota el nom de H. Vigo en anuncis en el diari *La Vanguardia*, possiblement a càrrec del seu fill. Eren al carrer Pelayo número 36 i van fer una propaganda peculiar -que suposem estava autoritzada per l'empresa- consistent en escenes domèstiques i laborals amb un to festiu editades en format de cromolitografia i almenys en número de vint.

**FIG. 13** Aquesta botiga no degué satisfer a Thonet en l'època de l'Exposició universal de Barcelona perquè en 1888, durant aquesta, va obrir un nou depòsit al carrer Dr. Dou número 19, que es va mantenir només un any fins que en 1890 es va obrir la llegendària botiga del carrer Pelayo número 40. En la propaganda que Germans Thonet va publicar a Barcelona durant l'Exposició apareix aquest depòsit en Dr. Dou, que va ser provisional, segurament mentre es condicionava la nova botiga al carrer Pelayo, a poca distància.

**FIG. 14** La botiga del carrer Pelayo, estava destinada a contrarestar la competència que Baldomero Martínez, venedor de mobles de Kohn, li feia en el número 50 del mateix carrer des de feia alguns anys. Cal tindre en compte que per allí passava el tramvia i era un lloc molt cèntric, al costat



de la Plaça de Catalunya. De fet, en algun moment va arribar a haver-hi tres establiments pròxims de moble corbat en el mateix carrer: en el número 40 (Thonet), en el número 50 (Kohn) i en el número 56, perquè la família Castelltort va obrir allí en la dècada de 1890 un establiment de mobles de Viena *in genere* on es venia moble corbat vienés de diversos fabricants, com hem pogut constatar per un catàleg de 1890 que es conserva. Degueren existir desavinences entre la botiga de Barcelona i l'empresa Thonet perquè en alguns catàlegs, després de 1900, Barcelona desapareix de la llista de depòsits publicada. Però no ens consta que es deixara de vendre moble de Germans Thonet en aquesta botiga en cap moment entre 1890 i 1920, aproximadament.

**FIG. 15**

És freqüent trobar moble de Germans Thonet amb una placa de la botiga de Barcelona, a més de les etiquetes i inscripcions habituals que es posaven per a certificar l'originalitat dels productes en venda. Per aquesta raó, una placa en un moble corbat no és, per si sola, una prova suficient de la qualitat de ser un moble sorgit de les fàbriques de Germans Thonet. Encara trobem rastres d'aquesta botiga entre les instal·lacions de l'Exposició internacional del moble i decoració d'interiors de Barcelona de 1923, un antecedent sectorial de l'Exposició internacional de 1929.

**FIG. 16**

A partir dels anys vint la casa de decoració establida a Barcelona i Madrid *Grifé i Escoda*, importava moble de Thonet de les fàbriques que havien quedat en el nou Estat de Txecoslovàquia, entre aquells que havien sorgit pel desmembrament de l'Imperi Austro-hongarès. A partir d'aquella època ja no podia dir-se en sentit propi "moble de Viena" per referència a la capital austríaca de l'Imperi i es qualificaven -així ho solia posar en algunes inscripcions i etiquetes de "mobles txec-eslovacs de fusta corbada Thonet". Habitualment el moble d'aquesta casa importadora porta una placa identificativa de Thonet i es coneix un anunci de les famoses raquetes de tennis d'aquella època.

**FIG. 17**

Són nombrosos els establiments com cafés, restaurants, hotels que tenien moble de Germans Thonet a Barcelona i contribuïen sens dubte a l'ambient estètic modernista del 1900. Podem destacar alguns com el "Gran Café del segle XIX" també dit "La pajarrera" en la Plaça de Catalunya, el Café de l'Hotel Colón, el Café Novedades -el de les mil cadires-, el Café-Bar Torino, el Café de l'Òpera, l'Hotel oriente... Una de les cadires més populars a Barcelona, potser per damunt de la cadira número 14, va ser la número 28, una xicoteta cadira "en forma de cor" denominada així pel disseny del respall, el seient i l'anell de reforç, un moble molt xicotet destinat a nodrir establiments públics i que podia veure's, per exemple, a "La pajarrera" i a l'Hotel Colón. Les cadires amb decoració floral número 124 de Germans Thonet en el Café de Novedades també es trobaven, per exemple, al Café del Palau de la música, de Lluís Domènech i Montaner, fent joc amb les formes florals que presentaven els arrambadors de la galeria-café.

ARTÍCULO THONET

ÚNICO DEPÓSITO EN BARCELONA.

MADERA ENCORVADA DE VIENA



CALLE PELAYO Nº 36.

FIG. 12. Crom de propaganda de la botiga de Germans Thonet a Barcelona (1875-1880 ca).

# THONET HERMANOS

VIENA (Austria)

ÚNICOS INVENTORES Y FABRICANTES  
de los muebles de madera maciza curvada



Instalacion en la seccion Austriaca. (nave 19, de la Exposición Universal.)

DEPÓSITO:  
Calle del Doctor Dou, núm. 19 — BARCELONA

FIG. 13. Anunci de Thonet en l'època de l'Exposició universal de Barcelona (1888) amb indicació de la instal·lació en la nau 19 (secció d'Àustria) i el depòsit al carrer Dr. Dou.



FIG. 14. Targeta postal del carrer Pelayo amb la botiga de Germans Thonet.



FIG. 15. Instal·lació de Thonet en l'Exposició internacional de Barcelona de 1923. *La il·lustració ibèrica*, 1923.



FIG. 16. Anunci de raquetes de tennis de Thonet de la casa Grifé i Escoda (Barcelona, 1929).



FIG. 17. El Gran Café del segle XIX anomenat "La pajarera", amb cadires número 28 de Thonet.

||

DE LA  
CÒPIA A LA  
RENOVACIÓ:  
JACOB &  
JOSEF KOHN

Amb freqüència en la historiografia es redueix a l'empresa Jacob & Josef Kohn (d'ara en avant Kohn) a mer imitador de Thonet, però es tracta d'una simplificació inadequada per a enjudiciar la història d'una empresa moderna de fabricació de mobles corbats que va estar en funcionament, almenys de manera independent, cinquanta anys, entre 1867 i 1917.

### FIG. 1

Aquesta empresa de mobles de fusta corbada va ser creada per Jacob Kohn (1792-1866) i el seu fill Josef (1814-1884) el setembre de 1867 a Wsetin (Moràvia), en territori Austro-hongarés. Les seues activitats empresarials inclouen el negoci fuster des de 1850 i, en 1869, construïdes ja un parell de fàbriques, Kohn va qüestionar el privilegi de producció de Thonet. En efecte, els Kohn tenien serradores i es dedicaven a la fabricació de mistos -de fet, els primers documents gràfics de l'empresa que es conserven són anuncis de caps de mistos- fins que es van introduir en el moble corbat fins i tot abans que acabara la patent de Germans Thonet, en 1869. En 1867, de fet, van patentar un procediment per a corbar barres llargues de fusta. Fins a 1980, aproximadament, es coneixien pocs materials d'aquest important fabricant i hi havia pocs catàlegs publicats, però a poc a poc s'ha anat cobrint aquesta llacuna i hui en dia es reconeix la seua importància més enllà del fet que va col·laborar amb arquitectes vienesos reconeguts com Josef Hoffmann i els mobles dels quals són, pel seu disseny, molt benvolguts actualment.

### FIG. 2

Kohn va ser una empresa d'"art total", competidors seriosos de Thonet -diríem potser que era Thonet qui competia amb Kohn durant el temps que aquesta empresa va existir per la seua dimensió i qualitat- i van centrar el seu esforç a desenvolupar un programa conscient de producció de fusta corbada que abastava tota mena de mobles -per a salons, menjadors, dormitoris, etc.- però també decoracions d'interior i fins i tot estructures arquitectòniques. A part del fet, moltes vegades reiterat, que en els seus inicis van copiar els models dissenyats per Thonet, que no estaven protegits llavors, la seua evolució demostra una voluntat d'inventar i adaptar-se al gust dels temps; gust marcadament historicista en la segona meitat del segle XIX. Des de la perspectiva funcionalista del disseny industrial sempre se li ha criticat a Kohn aquest aspecte, haver elaborat mobles d'estil gòtic, barroc i renaixentista en fusta corbada. Però, al mateix temps, aqueixa és part de la seua riquesa, en el període que va des de la seua fundació fins 1899, el moment anterior a l'Exposició universal de París de 1900. A partir d'aquesta efemèride es va desenvolupar un programa modernitzador intensiu afavorit per l'*Art nouveau* i l'estil *Secession* i executat amb mestratge per l'arquitecte Gustav Siegel, el seu mestre el ja esmentat Josef Hoffmann i l'artista i dissenyador Koloman Moser (1868-1918).

En 1866, quan mor Jacob, els seus altres fills, Carl (1844-1909), Julius (1846-1937) i Félix (1849-1906) s'incorporen a l'empresa, tenint un paper preponderant Félix Kohn que serà el director, com anuncien algunes de les etiquetes dels seus mobles, i va arribar a ser vicepresident de l'associació patronal d'industrials d'Àustria. Amb el temps, els Kohn es van anar expandint en l'aspecte productiu i comercial amb fàbriques a Teschen (1871), Nowo Radomsk (1884) i Holleschau (1890) com les principals després de la de Wsetin, i botigues, sucursals i representants en les principals ciutats del món, llocs desenvolupats que oferien un mercat per



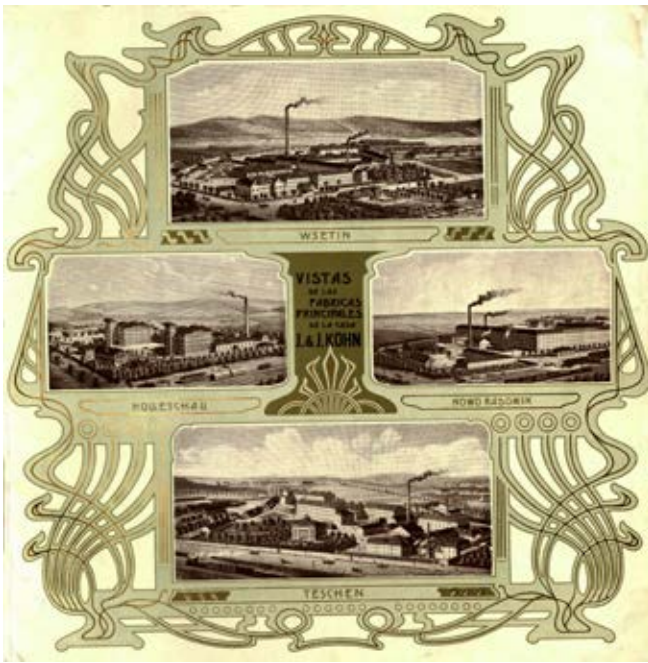


FIG. 1. Fàbriques principals de Kohn. Catàleg espanyol de 1900.

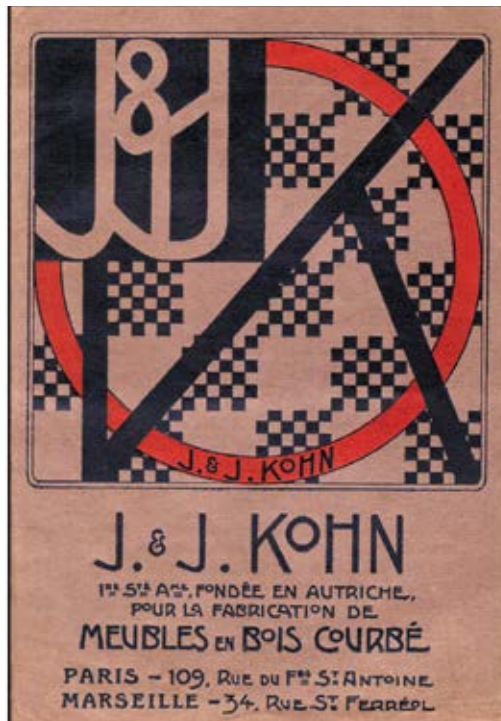


FIG. 2. Coberta davantera i posterior de l'extracte de catàleg de 1902 per a França amb el nou logotip dissenyat per Koloman Moser.



FIG. 3. Instal·lació de Kohn en l'Exposició universal de París de 1900.

**MÖBEL AUS GEBOGENEM HOLZE**  
 FÜR HOTELS, RESTAURANTS, CAFÉS, THEATER,  
 KINOS, MODERNE WOHNUNGSEINRICHTUNG

---

HANDELSGESELLSCHAFT FÜR BUGHOLZMÖBEL  
 UND HOLZINDUSTRIE A.-G.  
**THONET**  
 ZENTRALE: WIEN, I., ELISABETHSTR. 24      VERKAUFHAUS: WIEN, I. BEZ., BURGRING 3

---

**MUNDUS**  
 ZENTRALE: WIEN, I., ELISABETHSTR. 24      VERKAUFHAUS: WIEN, I. BEZ., ITUBENRING 4

---

**JAKOB & JOSEF KOHN**  
 ZENTRALE: WIEN, I., ELISABETHSTR. 24      VERKAUFHAUS: WIEN, I. BEZ., BURGRING 3

---





FIG. 4. Anunci de Thonet-Mundus-Kohn de 1924 amb referència a l'antiga seu de Kohn en Elisabethstrasse 24 i botiga en Burgring 3.

als mobles de Kohn. Es tractava, en la terminologia actual, d'una autèntica empresa multinacional. En aquest sentit, és curiós observar que Kohn tenia en moltes ciutats les botigues molt prop de les de Thonet en un context de forta competència entre empreses de mobles de Viena.

El 25 d'abril de 1877, l'any després del que van obrir la botiga en ple *Burgring* (número 3) de Viena, van obtenir el títol de Proveïdors de la Casa Reial Espanyola. Les oficines a Viena estaven prop de la botiga, a *Elisabethstrasse*, número 24. En 1884 a la mort de Josef Kohn van entrar en l'empresa la seua vídua Rosa (1822-1912) i el seu fill Johann. En 1884 l'empresa es va convertir en la "Primera Societat per Accions Austríaca per a la producció de moble de fusta corbada" mentre que la fàbrica de Nowo Radomsk, que estava a Polònia, es va erigir en la "Societat per a la fabricació de Moble de Viena Jacob & Josef Kohn" segons s'explica en la introducció al catàleg francès de 1904. L'expansió empresarial de Kohn va ser molt ràpida establint diverses fàbriques amb milers de treballadors que donaven una producció important, seguint en això els passos de Thonet. De ser certa la propaganda de l'exposició de Barcelona, en 1888 tenia 10.000 obrers i produïa 6.000 mobles al dia.

### FIG. 3

En 1899 va ingressar en l'empresa un deixeble de l'arquitecte Josef Hoffmann de l'Escola d'Arts Aplicades en la direcció del departament de disseny de l'empresa, l'esmentat Gustav Siegel i va començar des de llavors una col·laboració estreta del mateix amb Hoffmann, Koloman Moser i un artista menys conegut amic de Siegel anomenat Hans Kalmsteiner (1882-1914), especialista en disseny gràfic que treballava també per als Tallers Vienesos. La història del disseny i del moble corbat està plena d'elogis i consideracions a aquesta etapa de l'empresa que comença amb el "Gran Premi" a la instal·lació de Siegel en l'Exposició Universal de París de 1900, però considerem que no es poden analitzar els èxits d'aquests anys, fins a la Primera Guerra Mundial, sense tindre en compte la ja forta tradició artística que mostrava anteriorment, recolzada en catàlegs, dissenys de mobles i exposicions universals.

En un context de guerra de preus, en 1907, l'empresari Leopold Pilzer (1871-1959) que s'havia format a la fàbrica de Kohn, va aconseguir unificar un conjunt de xicotetes companyies de fusta corbada en l'empresa "Mundus A.G." per a competir amb les grans empreses i a ella es va unir Kohn en 1914 (no es va fer efectiva la fusió fins a 1917) (grup Kohn-Mundus). No obstant això, fins i tot dins d'aquest conglomerat empresarial la casa Kohn va mantenir un temps la seua identitat el que es manifesta en l'extens catàleg individual que va editar en 1916. Finalment, en 1922, per raons econòmiques, també es va unir al grup Thonet -que va canviar el nom de "Germans Thonet" a "Thonet A. G."-, convertint-se en una societat per accions en 1921. El grup "Thonet-Mundus-Kohn" era el fabricant més gran de mobles de la història segons Christopher Wilk. Les identificacions o confusions entre els productes de les cases Thonet i Kohn poden tindre alguna explicació només des d'aquesta data quan es produeix l'agrupació empresarial i es difonen catàlegs conjunts. Finalment, Thonet es va fer amb tot el mercat i d'ací el que podríem dir la seua "hegemonia historiogràfica", en realitat un reflex fidel del poder de la seua marca.

### FIG. 4

La història de l'empresa Kohn a Àustria, Txecoslovàquia i els Estats Units- al llarg dels anys vint i trenta del segle XX és bastant complexa. A Europa es va acabar imposant el nom de "Thonet-Mundus" mentre

que als Estats Units es va mantindre la línia de “Kohn-Mundus”, separada de “Thonet”, per raons comercials, fins i tot fins als anys quaranta. De fet, es troba a Europa un catàleg de 1928 amb el nom exclusiu de “Thonet” on la majoria dels mobles són dissenys de Jacob & Josef Kohn. En aquests anys es pot dir, sense faltar a la veritat, que “Thonet”, que tenia les oficines en el mateix lloc que Kohn, en *Elisabethstrasse* 24, venia mobles dissenyats per Kohn, el qual en el seu moment li havia copiat els models de mobiliari corbat clàssic quan va expirar la patent. D'aqueixos anys ve la idea, que manca de rigor històric, que tot el moble corbat és “Thonet”. Reconeixent que van ser els pioners d'aquesta indústria, es tracta d'investigar i divulgar informació sobre altres empreses, molt més com que algunes, com aquesta que ressenyem ara, van tindre un paper destacat en la història del disseny en diversos camps.

FIG. 5

En 1937 va morir Julius Kohn i amb ell va acabar la vinculació de la família amb la indústria del moble corbat, de la qual s'havia retirat ja en 1932. Amb el Nazisme, l'empresa Jacob & Josef Kohn es va suprimir del Registre Mercantil de Viena en plena Guerra Mundial, el juny de 1941, segons les investigacions de Stefan Üner. L'últim catàleg europeu de la marca Jacob & Josef Kohn que es coneix és de 1926. Pel que sembla els seus arxius van ser destruïts durant la Segona Guerra Mundial, raó per la qual la recopilació d'informació sobre l'empresa és fonamental quant a la seua investigació històrica. El lema de la l'empresa era “Semper sursum” (sempre endavant), tal com s'indicava en la coneguda etiqueta general de l'empresa, amb un disseny de marcat caràcter heràldic, raó per la qual, creiem, agradava a l'arquitecte modernista català Lluís Domènech i Montaner que també era expert en aquesta matèria.

## 2 ETAPES DE L'EMPRESA KOHN

La història estilística de la producció i les obres de Kohn pot dividir-se *grosso modo* -analíticament- en diverses etapes, encara que en els catàlegs a partir del 1900 s'aprecia una certa acumulació de productes de diverses èpoques de manera que els fa formalment eclèctics i a vegades fins i tot paradoxals, mesclant-se mobles molt diferents en formes i gustos.

FIG. 6

En uns primers anys Kohn va copiar tots els models de Thonet, que no estaven protegits legalment. El que hui es consideraria una pràctica deslleial va estar en la base de l'expansió de la indústria del moble corbat a Àustria-Hongria i en tota Europa. Thonet, al qual se li havia acabat la patent considerava aquesta competència il·legítima, reivindicant-se com l'inventor i productor autèntic i fins i tot negant legitimitat als mobles d'altres fabricants. Per això en algunes etiquetes per al mercat espanyol de Kohn s'indica que són “mobles legítims de Viena”, per a contrarestar aquesta desqualificació per part de Thonet. De totes maneres, aquesta etapa acaba ja en l'època de l'Exposició universal de Filadèlfia de 1876 perquè en ella s'introdueixen novetats que renoven no sols en alguna mesura el repertori, sinó també l'estil vigent, introduint moble d'aire historicista i alguns models amb un disseny diferent dels mobles de Thonet, millorant a vegades l'ergonomia dels mobles de seient, com la cadira número 14.

A partir d'aquest moment, especialment entorn de 1880 s'introdueix l'etapa historicista, amb mobles que imiten els estils del passat,

com l'estil neogòtic, neobarroc i neorenaixement, augmentant l'eclecticisme de la producció. Aquesta etapa, fins fa poc, era la menys coneguda i valorada de Kohn perquè el seu reconeixement en les seues aportacions al món del moble s'ha limitat sovint als desenvolupaments posteriors a 1900 i, particularment, als models dissenyats per l'arquitecte Hoffmann i, menys d'Otto Wagner (1841-1918). En aquesta fase historicista la casa Kohn no solament dirigia la seua producció de moble corbat a les classes mitjanes i per a dotar de mobiliari a establiments públics com a cafés, com feia el seu competidor Thonet, sinó que abastava la fabricació de mobles de saló i de luxe, destinat a clients d'alt poder adquisitiu i a la reialesa. Al mateix temps ocorre que en aquests primers anys de l'empresa els materials són escassos o difícils de trobar: per exemple, es troba a faltar el coneixement, almenys entre els especialistes, d'un catàleg general europeu des de 1880 fins a 1900 perquè en aquest període només es disposa d'alguns extractes del catàleg general, de catàlegs estatunidencs i d'anuncis. No obstant això, és en aquesta mateixa etapa historicista quan s'introdueixen patents tècniques i de bon disseny com la de la quàdruple unió del respatller i el seient i la de les potes amb espigues de ferro i ovalades, que veurem més endavant. Aquesta etapa acaba en 1899 encara que subratllem que els mobles d'aquest període es continuen venent en els catàlegs fins a, almenys, els anys vint del segle XX, en particular als Estats Units.

FIG. 7

Amb la incorporació, en 1899, de Siegel al departament de disseny i la instal·lació de l'Exposició universal de París que ell va idear s'inicia una etapa molt breu, que podríem qualificar d'*Art nouveau*. No sols perquè poden considerar-se d'aquest estil els mobles d'aquesta Exposició a París -en realitat tota la instal·lació era un homenatge a la corba *Art nouveau*- sinó perquè altres models segueixen aquesta tendència, una cosa especialment visible en els catàlegs francesos de principis de segle XX. Els mobles s'adaptaven en les seues formes als mercats de destí. A poc a poc Hoffmann -i en grau més baix Moser- generen una renovació del mobiliari que ve marcada per les tendències més geomètriques i rectilínies de l'estil Secession, ajudades a pujar tècnicament per la patent de la curvatura en angle recte. Pensem que aquesta etapa en la qual s'entremescla l'*Art nouveau* amb el repertori *Secession* acaba amb l'Exposició universal de Milà, però decididament amb la mostra d'art vienès -*Kunstschau Wien*- de 1908 on Hoffmann presentarà amb la casa Kohn i els Tallers Vienesos tota una completa casa de camp moblada i decorada en formes ja qualificables de clàssiques o *neo-Biedermeier*. És l'apogeu de l'estil "Hoffmann", una miqueta estés conceptualment més enllà dels mobles específics que es van mostrar a la casa de camp, com la famosa *Sitzmaschine* (literalment màquina d'asseure's), o butaca amb respatller regulable.

FIG. 8

Aquestes etapes són també estèticament perceptibles a través d'un examen de les instal·lacions en Exposicions universals, internacionals o locals, exposicions que no sols eren mitjans per a conquerir mercats, sinó que també servien com a vehicle de difusió dels estils en el pla internacional. D'entre les exposicions de les quals es coneixen imatges -no es coneix cap de la participació en l'Exposició universal de Viena de 1873- són de l'etapa historicista les de Filadèlfia (1876), París (1878), Anvers (1885), Barcelona (1888) i Nizhni Novgorod (Exposició Industrial Panrusa) (1896). De l'etapa *Art Nouveau-Secession* les de París (1900), (Vi-



FIG. 5. Etiqueta de la casa Kohn registrada en 1884.



FIG. 6. Il·lustració de moble de Viena de l'Exposició Universal de Filadèlfia (1876). El balanci i l'aquari són de Kohn. La chaise-longue i la cadira són de Thonet.



FIG. 7. *Kunstschau Wien*. Hall de la casa de camp amb la *Sitzmaschine*. *Moderne Bauformen*, 1908.



FIG. 8. Edificio-instal·lació de fusta corbada de Kohn en l'Exposició universal de París de 1878.



FIG. 9. Josef Hoffmann i Koloman Moser. Botiga de Kohn a Berlín en *Leipzigerstrasse 40*, (1905). *Berliner Architektur Welt*, 1905-1906.



FIG. 10. Moble de jardí en el catàleg francès de 1904.



ena 1901-1902) (Museu d'Art i Indústria), Glasgow (1901), Turin (1902) i Saint Louis (1904). S'adscriu a l'etapa *neo-Beidermeier* les de Milà (1906), Viena (*Kunstschau*) (1908), Buenos Aires (1910) i Colònia (*Deutsche Werkbund*) (1914).

En aquest sentit, és interessant en una empresa de llarga duració com Kohn fer un examen dels documents -informes, anuncis, factures, catàlegs, etc.- des de la perspectiva del disseny gràfic. En ells pot apreciar-se també l'evolució dels gustos, l'estil i el desenvolupament de la cultura visual de cada època. D'acord amb les etapes descrites anteriorment es pot dividir el disseny gràfic de l'empresa en 1) l'època de les medalles, quan s'il·lustraven amb elles les etiquetes dels mobles i les portades dels catàlegs; 2) la fase de la iconografia clàssica en la qual es representa al·legòricament el comerç i la producció de moble corbat; 3) la de la preeminència de la marca a través d'etiquetes i del logotip; 4) els anys de la influència de l'*Art Nouveau* i la Secession vienesa i 5) la incipient tendència al racionalisme funcionalista en el camp gràfic, a partir aproximadament de 1910.

FIG. 9

Quant a les botigues, Kohn va ser pionera -després del 1900- en la decoració integral dels establiments a les ciutats principals: consta gràficament la decoració de les botigues de Viena, París i Berlín, amb aportacions artístiques de primer nivell i documentalment se sap que tenien un aspecte similar les de Nova York, Anvers, Barcelona i Budapest. La botiga de Kohn a París en el número 109 de la *Rue de Faubourg Saint Antoine* ha quedat retratada en diverses postals d'aquest *quartier du meuble* en el qual es trobava, enfront de Kohn, el famós establiment de moble *Mercier Frères*. També es conserven imatges d'interès de les botigues de Sant Petersburg, Moscou, Marsella, Lió i Basilea. La decoració de les botigues en estil *Secession*, com les de París i Berlín, portava a l'empresa a un camp artístic que Thonet mai va treballar. La casa Kohn va nàixer amb un programa específic de realitzar salons complets en moble corbat i també decoracions d'interior, com es demostra veient les fotografies de les Exposicions universals en què va participar en aquells anys i les imatges que es coneixen de l'espectacular *showroom* que tenia a Viena. En totes aquestes exposicions la casa Kohn, a diferència de la Thonet que continuava centrada en els mobles, va presentar interiors o construccions senceres fetes en fusta corbada o decorades amb fusta corbada en un estil de gust historicista o modernista. Esment a part mereixen les estances del *showroom* de Viena (Burgring 3), decorat per Hoffmann i Moser i el fullet divulgatiu del qual va ser consultat per Le Corbusier el que li va portar a una visita presencial a la botiga en 1908.

### 3 NOUS PRODUCTES: LA PATENT DE 1877

FIG. 10

A partir d'uns primers anys de reproducció dels articles de Thonet, Kohn va iniciar una fase d'elaboració de nous productes. La casa Kohn va participar en l'Exposició internacional del jardí de Colònia de 1875 (*Internationale Gartenbau Ausstellung Köln*, 1875) i va obtenir un premi pels seus mobles econòmics i de jardí fets amb fusta de faig. Els mobles de jardí per part de les indústries del moble corbat eren corrents atés que intentaven abastar el màxim de mercat, amb una particularitat: aquests mobles no eren corbats sinó de fusta massissa recta -a vegades

tornejada- i, si escau, assemblada. Potser això explica que en els catàlegs generals només es fera un esment genèric a aquesta tipologia, reme- tent el text habitualment a un catàleg especial sobre moble de jardí. Això ocorria tant amb J. & J. Kohn com amb Thonet. Un dels exemples més destacats de l'ús d'aquests mobles, cadires en particular, el trobem en el llegendari Café-restaurant que existia en el cèntric *Volksgarten* de Viena, entorn del 1900. A través de les diverses imatges podem intentar identi- ficar el moble de jardí que va instal·lar el propietari en aquest establiment. Malgrat no saber el color de les cadires, els models del Café *Volksgar- ten* corresponen, probablement, a la casa Kohn -el *showroom* d'aquesta empresa en *Burgring 3* estava molt prop del *Volksgarten*-. No va ser sinó fins a l'any 1900 que en els catàlegs es mostrava el moble de jardí, però havia d'haver-hi ja abans edicions especials completes per aquesta mena de mobiliari no corbat. En el catàleg especial per a França de 1904 hi ha una pàgina on poden apreciar-se els dos models del Café *Volksgarten*, un d'ells en color verd, perquè s'oferien en diversos colors -roig, verd- i també en dos colors.

FIG. 11

Com és lògic, el moble de jardí *no corbat* es trobava en al- tres llocs de Viena. En 1908 va ser protagonista al jardí de la *Kunstschau Wien* (exposició d'art vienés) organitzada pel Grup de Klimt. En el xicotet jardí de la casa de camp dissenyada per Josef Hoffmann es trobaven peces de moble de jardí bicolor que hem pogut identificar en el catàleg dels Estats Units i el Canadà de 1911. El model present en la *Kunstschau* té tot l'aspecte, per l'estil i la probable combinació de colors, d'haver sigut dissenyat pel mateix Josef Hoffmann. La casa Kohn oferia diferents dissenys de moble de jardí en els seus anuncis, encara que no hem pogut disposar de cap catàleg complet d'aquesta mena de mobles. En qualsevol cas, era un àmbit del mercat que aquestes potents fàbriques -multinacionals-, del moble, no podien deixar passar i aprofitaven la seua xarxa comercial i les seues grans fàbriques per a fer moble *no corbat*.

FIG. 12

Una llista de les patents de Kohn exhaustiva és difícil de fer. Podem assenyalar com més destacades la unió de les potes davanteres amb el seient amb espigues de ferro enroscades, els seients de reixeta intercanviables, les espigues ovalades de les potes per a facilitar la correcta col·locació de les potes davanteres, la curvatura de les barres de fusta en angle recte (1898), i la quàdruple unió directa del respall i el seient (1877). En qualsevol cas, la col·locació de les potes davanteres correctament era un assumpte crucial per a facilitar l'exportació de cadires desmuntades en grans quantitats. Per això Kohn incloïa, al costat de l'esmentada il·lustració de la cadira número 14 desmuntada, un dibuix de la seua patent de caragols de ferro per a facilitar l'ajust precís dels peus davanters al seient, invent que data de 1879 i que a vegades s'indica amb una etiqueta específica a l'interior del seient. Més tard, en 1890, Kohn va patentar una espiga per les potes en forma oval, que també assegurava la col·locació correcta de les potes davanteres. És a dir, que les cadires de Kohn estaven en bones condicions perquè l'empresa traguera profit del sistema de distribució en caixes, pràctica comercial intel·ligent que sempre és destacada per la historiografia sobre Thonet.

FIG. 13

La patent de la curvatura en angle recte consistia a fer una inci- sió extraient fusta en la part cònca de la peça doblegada en el moment del corbat per a evitar que a l'ésser l'angle molt xicotet es comprimira la fibra en excés fins a trencar-se. Aquesta patent de 1898 va permetre a



FIG. 12. Prospecte de la patent de Kohn amb la il·lustració de la patent d'espigues de ferro (1879).



FIG. 11. Jardí de la casa de camp de la *Kunstschau Wien* de 1908.



FIG. 13. Anunci de Kohn en la revista *The Studio* de 1908, amb un model elaborat amb la tècnica de la curvatura en angle recte.

l'empresa editar tota una sèrie de mobiliari que elaboraven els artistes vienesos que havien començat a seguir una tendència que afavoria les formes rectilínies.

La patent de la quàdruple unió directa entre respatllet i seient –patent de 1877- és una de les més significatives perquè es va aplicar a diversos models de cadires i sofàs, particularment a la cadira número 30 i va tindre continuïtat fins i tot en èpoques tardanes perquè la cadira triada per Adolf Loos per al Café Museum de Viena, la número 255 del catàleg de Kohn, participa de les característiques de la patent: substitució dels reforços laterals que va introduir Germans Thonet en 1875 per tota una peça exterior que dona ergonomia i solidesa a la cadira, unint el respatllet amb el seient en quatre parts, d'ací la denominació de la patent. En efecte, el 5 d'octubre de 1877 Kohn va introduir una sol·licitud de patent a Viena, que li va ser concedida, anomenada “quàdruple unió directa del respatllet i el seient”. A aquesta patent es fa referència en diversos textos de la l'empresa com el preàmbul del *Catalogue spécial pour la France*, de 1904: “Des nombreux brevets et privilèges spéciaux accordés à notre Maison, nous ne signalerons que... la quadruple jointure directe (sans les petits pièces superposées) des dossiers au siège...”. També s'esmenta aquesta patent en una publicació de propaganda de 1902: “[...] the firm Jacob & Josef Kohn took out their patent for the so called fourfold direct fastening of the back to the seat which transformed in the most tasteful and stylish manner the previous so unnatural connection by means of short and ugly braces. This fastening continues to this day unsurpassed as a standard and since the patent lapsed has been taken up and copied by all factories”. No es coneix, no obstant això, a l'autor del disseny específic de les cadires d'aquesta patent perquè la documentació apareix signada amb el nom de l'empresa *Jacob & Josef Kohn*.

#### FIG. 14

La patent en qüestió consisteix en el procediment de mantenir l'arc format per la peça de les potes posteriors com a interior del respatllet i introduir per la part exterior d'aquest una peça sencera corbada, connectada tangencialment amb el respatllet, els extrems de la qual fan les funcions dels reforços laterals. D'aquesta manera, el seient quedava unit al doble respatllet, més anatòmic, en quatre punts, d'ací la denominació de la patent. Aquesta solució, aplicada principalment al model número 30 de Kohn, no era en absolut gratuïta perquè modificava en el sentit d'una major elegància l'estructura de la cadira -un nou principi constructiu en realitat- i, tenint les mateixes peces que una cadira número 14 -sis-, aconseguia una major solidesa i una major ergonomia del conjunt, alguna cosa amb bastant sentit tractant-se d'una cadira. A Barcelona, per exemple, es trobaven cadires número 30 de Kohn al Saló Comtal de l'Hotel Orient, als jardins de la Cerveseria Moritz i a la biblioteca del Palau de la Música Catalana.

En conseqüència, la 30 de Kohn, que representa l'essència d'aquesta patent, més enllà de la qüestió de la seua qualitat estètica, s'ha de comparar funcionalment, no amb una simple 14, sinó amb una 14 amb reforços laterals, que està composta per huit peces (les sis originals més les dos dels reforços) amb els 8 caragols addicionals necessaris, (4 per cada reforç lateral). Giovanna Massobrio i Paolo Portoghesi en la monografia *la Seggiola di Vienna*, es referien a aquest model d'una manera molt elogiosa, com una culminació del programa de disseny i estètic, com un assoliment del principi de la continuïtat lineal, encara que pensaven



FIG. 14. Cadira número 30 de Kohn. Espai corbat (Fundació Caixa Vinaròs).

llavors que el model era de Thonet perquè aquest el va introduir també en el catàleg de 1911, ja esgotada la patent de Kohn. Al cap i a la fi, la patent ja havia d'haver-se extingit pel transcurs del temps i altres fabricants imitaven en alguna mesura el sistema de Kohn. Però la cadira en qüestió era un producte de la casa Kohn patentat en el seu moment.

De totes maneres, l'èxit comercial no va correspondre a la 30 de Kohn sinó a la 14 de Thonet perquè era més senzilla de produir i d'assemblar i era més apta per al transport en caixes que la *número 30* i més barata. Ara bé, en aquest punt cal introduir la reserva de la comparació econòmica de la 30 amb una 14 no simple sinó amb reforços laterals, que augmentaven el seu preu, atès que aqueixa és l'equivalència de funcionalitat entre una 14 i una 30. Des d'aquest punt de vista, la 30 no era molt més cara que una cadira número 14 amb reforços laterals: en el catàleg general de Kohn de 1900-1902 la 14 val 6 k. (corones) i la 30 7 k. però els reforços laterals valen 0,60 k, per tant, la diferència econòmica final, tenint en compte la funció i solidesa de cada cadira, és de només 0,40 k. Però l'èxit del consum de la número 14, enfront d'una més rara cadira número 30 en el mercat, corrobora aquesta impressió sobre la rellevància del preu.

Tenint en compte el que s'ha dit, a aquesta tècnica patentada de col·locar una peça exterior al costat de la del respall pròpiament dit en els models de Kohn podem convenir a anomenar-lo *principi Kohn*, per la incidència estructural que té en les cadires que ho empren, per la seua funció pràctica de substituir els reforços laterals i pel fet que el sistema, atractiu visualment, va ser utilitzat en un gran nombre de models, més de vint, del fabricant de Moràvia. Aquests models són hui molt populars entre els col·leccionistes de moble corbat, a saber, segons diu el catàleg de 1900: "Cadires, butaques i sofàs d'aquesta construcció (quàdruple unió directa de respall i seient- patent Kohn-) són remarcables per la seua especial solidesa i estan representats en aquest catàleg pels números 27, 28, 30, 30 ½, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 44, 45, 46, 47, 55, 56 i 255". En el catàleg dels Estats Units de 1885 les cadires produïdes d'aquesta manera fins llavors, inclosa la número 30, estan assenyalades amb la indicació "Patent Kohn".

**FIG. 15** D'aquesta llista ací ens interessa especialment el número 255, model derivat d'una altra cadira, la número 55. Seguint el *principi Kohn* el número 55 presenta la mateixa estructura que la 30, però la barra exterior fa una ondulació en la seua part superior donant una major lleugeresa visual al conjunt. És curiós que el model número 255, que consisteix en un refinament en certa manera del model del qual deriva, el 55, aparega en el catàleg de Kohn de 1900, ja que es tracta del model que segons la historiografia va dissenyar Adolf Loos (Brno-Moràvia 1870, Viena 1933) per al *Café Museum* de Viena en 1899, la primera ocasió -es diu- en què un arquitecte dissenyava una peça per a la indústria del moble corbat. Que la cadira d'Adolf Loos s'oferisca en el catàleg de Kohn com a número 255 és una dada molt poc coneguda. Cal tindre en compte que, almenys fins a 1980, -la bibliografia posterior sol corregir aquest error- es creia que les cadires del *Café Museum* eren un producte de Germans Thonet.

**FIG. 16** Però, evidentment, no es coneixia -ni es coneix- cap catàleg de Thonet amb l'exemplar de la cadira del famós *Café*. D'altra banda, ja se sap d'altres dos cafés de Viena que tenien la mateixa cadira -el *Café del Teatre Apollo*, per exemple- amb el que resulta evident que no era un

model exclusiu per al *Café Museum*. Durant un temps -paradoxes de la història- les cadires reeditades del restaurant *Café Museum* en els anys noranta del segle XX havien sigut fabricades per *Gebrüder Thonet Vienna*, que les té en el seu catàleg de venda actualment, però les peces *històriques* van ser un producte destacat de la casa Kohn que comparteix, amb altres models, com hem vist, la característica de seguir el *principi Kohn*, de la patent de 1877.

#### 4 PARTICIPACIÓ EN L'EXPOSICIÓ UNIVERSAL DE BARCELONA DE 1888

FIG. 17

No es pot entendre l'expansió del moble de Viena a Espanya, particularment en el Mediterrani, sense esmentar l'Exposició universal de Barcelona de 1888. En ella va tindre una participació destacada Àustria-Hongria que, en aquells anys, era una gran Potència europea i la seua indústria del moble corbat ja era llavors molt poderosa i amb implantació internacional, perquè venia en el mercat rus i estatunidenc a més de l'europeu. Com corresponia al repartiment de competències en una monarquia bicèfala, els dos països que formaven l'Imperi centreeuropeu, Àustria i Hongria, van exposar per separat a Barcelona i van editar sengles catàlegs individualitzats per als seus expositors en el Palau de la Indústria, sent dels països millor representats. La indústria de mobles de fusta corbada va ser una de les més destacades en la participació austre-hongaresa en l'exposició universal de Barcelona de 1888: Germans Thonet, Jacob & Josef Kohn, i D. G. Fischel Fills, per part d'Àustria; i fàbriques (societats anònimes) d'Ungvár i Fiume, per part d'Hongria. La seua participació estava vinculada a la intenció de promoure la venda dels seus productes en el mercat espanyol. La propaganda de Kohn per a l'exposició es trobava inserida en el catàleg d'Àustria i presentava la particularitat, seguint rigorosament el criteri del mateix catàleg, d'estar redactada en espanyol i en alemany, en dos anuncis, cadascun amb quatre mobles diferents.

FIG. 18

Els expositors de mobles de fusta corbada en la nau d'Àustria es jerarquitzaven de la següent manera: Thonet ocupava 65 metres quadrats prop de l'entrada de la galeria, a la dreta del tron. Kohn ocupava el costat esquerre de 52 metres quadrats i Fischel ocupava en segona línia un espai més reduït de 27 metres quadrats. No obstant això, Kohn va utilitzar una estratègia intel·ligent per a duplicar l'espai de la seua instal·lació perquè va ocupar sense solució de continuïtat també part de la nau d'Hongria, la nau 20, que era contigua. La instal·lació, amb escuts de fusta corbada separats per a Àustria i per a Hongria, quedava unificada mitjançant un llum de fusta corbada situat en el centre. Així s'observa en el pavelló de Kohn, dividit en la seua meitat per una de les columnes de separació de les naus i amb el nom de l'empresa escrit en hongarés -*Kohn Jakab és József*- en el costat dret, que correspon ja a la nau d'Hongria.

Sobre la instal·lació de Kohn es coneix una imatge feta pel fotògraf oficial de l'exposició, Audouard. Aquesta fotografia és la més clara i representativa que existeix sobre la participació de Kohn en exposicions de l'època, abans del gir estilístic del 1900 i presenta interès des de diversos punts de vista. Pot veure's que la seua estructura no és només un recipient, perquè els panells presenten una rica decoració en fusta



FIG. 15. Sala de billars del *Café Museum* de Viena amb el model número 255 de Kohn.

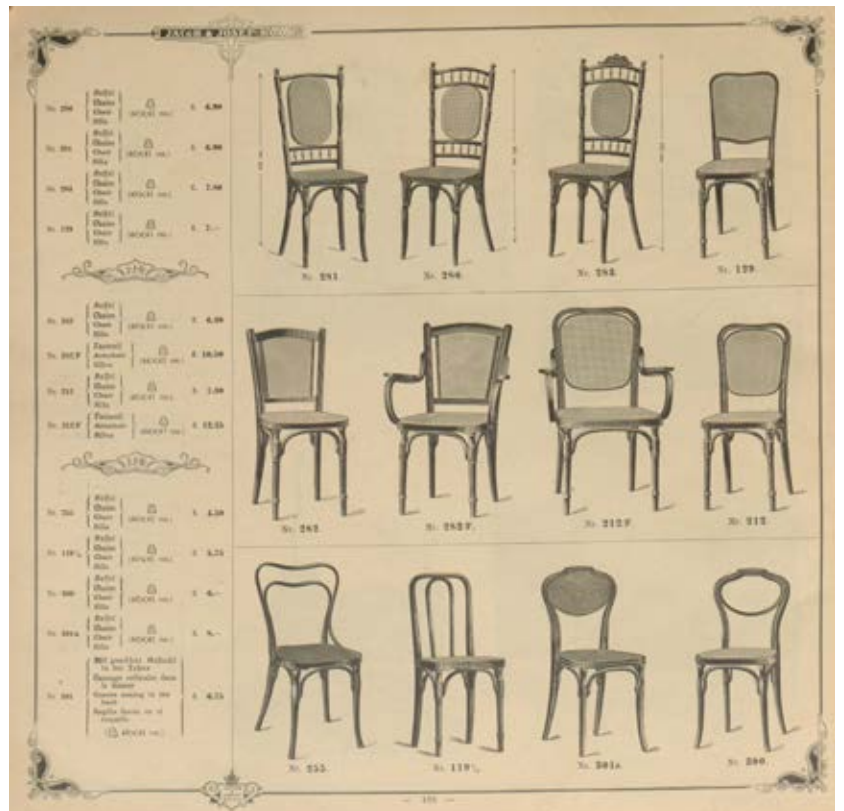


FIG. 16. Catàleg de Kohn de 1900. La cadira número 255 (primera columna, última fila) és la cadira del *Café Museum* de Viena.





FIG. 17. Anunci de J. & J. Kohn en la Guia d'Àustria per a l'Exposició universal de Barcelona (1888).



FIG. 18. Instal·lació de Kohn en l'Exposició universal de Barcelona. Fotografia de Pau Audouard.

corbada -en part realitzada amb espirals del balancí número 9 del seu catàleg- assemblant-se a una gran habitació. El llum d'aranyia penjat en el centre reforça el caràcter unitari del conjunt en la seua representació. El que resulta aclaparador és el nombre de mobles exposats, al voltant de seixanta, alguns fins i tot col·locats fora de la tarima. Podem observar en efecte, que les estructures decoratives del panell del fons de la instal·lació són iguals que les peces espirals de fusta corbada que formen els laterals del balancí número 9 del catàleg de Kohn (una reproducció en miniatura d'aquest balancí, com a referència, es pot adquirir a la botiga del *Vitra Design Museum*). Entre els mobles de l'exposició de Barcelona, quasi tots d'estil gòtic, renaixentista i barroc, destaquen un canapé Lluís XV amb potes *cabriolé* i un cert barroquisme en la quantitat de les volutes. En aquest cas es podria plantejar si el desenvolupament de la tècnica de la fusta corbada no té un vincle amb les formes de tendència barroca (curvatura barroca) de molts models de fusta corbada, com un "*form from process*" en el sentit que és el mateix procés el que ens porta a aconseguir una determinada forma. És una qüestió a debatre. En qualsevol cas, sembla per les informacions de l'època que aquesta cadira de Kohn estil Lluís XV va ser adquirida per la Reina Regent Maria Cristina d'Habsburg-Lorena en correspondència amb altres presents com un quadre on es representava el castell de Gross-Seelowitz (Moràvia), on havia nascut la Reina.

FIG. 19

Un dels mobles més espectaculars de Kohn era un bressol descrit en les cròniques com a daurat i en colors, amb la mosquitera de color crema. El bressol de J. & J. Kohn és una de les mostres més significatives dels mobles de fusta corbada que es troba, per exemple, en el *Museum of Modern Art* de Nova York o en el Museu del Disseny de Barcelona, en una versió simplificada que porta el número 3 del catàleg. El bressol que és més probable que s'aproxime al que es va exposar a Barcelona és un que es conserva a la *National Gallery of Victoria* de Melbourne, probablement procedent de l'Exposició internacional de 1881 que va tindre lloc en aqueixa ciutat, peça que s'atribueix erròniament a Thonet a vegades. La primera vegada que es va presentar aquesta tipologia de moble va ser per part també de Kohn a l'interior del *cottage* de fusta corbada de l'Exposició universal de París de 1878. De seguida Thonet va produir bells bressols de fusta corbada més orientats a la funcionalitat que a la decoració d'estil arborescent com era el cas dels bressols de Kohn. Els bressols fabricats a València estaven inspirades en els de Kohn, no en els de Thonet.

FIG. 20

No obstant això, el que convé destacar del conjunt de la instal·lació a Barcelona és que mostra sens dubte que Kohn, en 1888, ja tenia una producció molt completa des del punt de vista domèstic-funcional: balancins, cadires, butaques i canapés, sí; però també taules, jardineres, llits, lavabos, penja-robes, cavallets, bressols, mobles per a xiquets i per a nines... un repertori complet del mobiliari interior que podia permetre's adquirir la incipient classe burgesa de l'època. En general destaca la quantitat de mobiliari entapissat que es presenta en l'exposició universal. En aquells anys, ja des de principis dels huitanta, Kohn alimentava un altre mercat diferent del dels cafés, hotels i restaurants que eren del "domini" del fabricant de Boppard; el de les cases adinerades que podien permetre's un cert luxe proporcionat en el mobiliari per la tapisseria, així com l'ostentació en un estil clàssic. En els catàlegs i prospectes de l'època aquest aspecte sumptuós es manifesta en l'advertiment, que les seues

especialitats són “mobles de luxe en fusta corbada per a sales” i “mobles d’estil, barroc, gòtic i renaixement”, així com “mobles d’estil, acanalats a cantonada viva, incrustats i esculpits...”.

La casa Kohn va editar un prospecte comercial per a l’Exposició. Aquest prospecte, que data amb tota seguretat de 1888, conté un extracte del catàleg de Kohn distribuït en tres fulles amb una sèrie de models que poden dividir-se, genèricament, en dues classes: els models tradicionals de fusta corbada que imiten o desenvolupen models de Thonet, que porten la numeració més baixa, aproximadament fins al número seixanta i els models de Kohn més clàssics, d’estil gòtic i renaixentista. Només una butaca d’escriptori sembla un moble decididament modern. Des del punt de vista constructiu, en una làmina adherida al prospecte s’indica que “per una nova invenció dels Srs. Jacob i Josef Kohn la fusta es cou solament 3 a 5 minuts abans de ser corbada per la qual cosa s’evita la destrossa de la fibra llenyosa mentre que pels sistemes antics cal vaporitzar i coure la fusta de 6 a 12 hores. Per aquesta nova invenció -diu el document- s’obté major solidesa i resistència dels caragols els quals s’afluïxen amb molta facilitat en la fusta massa cuita”.

FIG. 21

Es coneixen diversos anuncis de Kohn en publicacions de l’època, particularment de Barcelona, on va arribar a tindre una botiga en la plaça de Catalunya número 21 entre 1908 i 1912 i són nombrosos els llocs on es localitzen històricament els seus mobles: l’Hotel Buenos Aires de Vallvidrera, l’Hotel oriente, la Cerveseria Moritz, el Palau de la música, la Casa Pladellorens del passeig de Gràcia, etc.

## 5 DECORACIÓ EN FUSTA CORBADA

FIG. 22

La tècnica de la fusta corbada pot utilitzar-se no sols per a fer mobles sinó amb finalitats decoratives i arquitectòniques (disseny d’interiors). Una qüestió derivada que veurem en l’últim capítol de la memòria seria la de la reutilització de les peces dels mobles descartats per al seu ús corrent amb finalitats decoratives i artístiques. En aquest sentit, l’empresa de mobles de Viena Kohn ja feia servir peces de mobles com a elements decoratius de superfície en les seues instal·lacions en Exposicions universals, com és el cas de la d’Anvers en 1885 i la de Barcelona de 1888. En aquesta última exposició es van col·locar laterals en doble espiral del balancí número 9 del seu catàleg com a element decoratiu a manera de fris en la paret de fons de la instal·lació, tal com pot apreciar-se en la fotografia ja reproduïda d’Audouard. Aquesta pràctica d’ús de fusta corbada en disseny d’interiors (programa arquitectònic) procedia de la instal·lació en l’Exposició universal de Filadèlfia i va tindre continuïtat en les de París (1878), Anvers (1885), Barcelona (1888), Nizhni Nóvgorod (1896), París (1900), Glasgow (1901), Saint Louis (1904) i Milà (1906), sent abandonada en favor d’una expressió arquitectònica més clàssica en la xicoteta casa de camp de Josef Hoffmann de l’Exposició de Viena (*Kunstschau Wien*) de 1908. La instal·lació neo-rococó de l’Exposició universal d’Anvers de 1885 presentava ja estructures de fusta corbada historicistes dissenyades per un poc conegut arquitecte, professor de dibuix arquitectònic en l’Institut Tecnològic Industrial de Viena, anomenat Nikolaus Hoffman. En realitat, el primer arquitecte que se sap que va treballar amb una empresa de mobles de fusta corbada.



FIG. 19. Bressol de Jacob & Josef Kohn del National Gallery of Victoria de Melbourne (1880 ca.)



FIG. 20. Prospekte de Kohn per a l'Exposició universal de Barcelona (1888).



FIG. 21. Vestíbul de la Casa Pladellourens del passeig de Gràcia amb mobiliari modernista de Kohn (1910 ca.). Arxiu Mas-Institut Amatller d'Art Hispànic. Barcelona.



FIG. 22. Instal·lació de Kohn en l'Exposició universal d'Anvers (1885).

**FIG. 23**

Un exemple també primerenc d'ús per a fins decoratius de la tècnica del corbat -no estrictament mobles- ho trobem en el Tron d'Hongria per a l'Exposició Universal de Barcelona, també de Kohn. En cadascuna de les dues naus del Palau de la indústria en les quals va exposar hi havia un tron real. El tron de la secció d'Àustria, més imponent i tradicional que l'hongarés, no va passar desapercebut, però el fotògraf oficial de l'Exposició, Audouard, no el reflecteix en les fotografies que conformen el seu àlbum. El tron hongarés era una deferència a la Reina regent (1858-1929) perquè Maria Cristina d'Habsburg-Lorena era austríaca -i princesa d'Hongria- i per tant, hi havia connexions geogràfiques i sentimentals evidents. L'atenció que la Reina va prestar als expositors d'Àustria i Hongria no estava fora de lloc, des d'aquest punt de vista. El dia de la inauguració de l'Exposició, la Reina va parlar amb els membres del Comité Austríac i va ser rebuda amb salutacions en alemany i en hongarés en les respectives naus. En realitat, el que ocorria és que la Reina era originària de la mateixa regió que la família dels Kohn que eren de Wsetin (Vsetín) a la Moràvia meridional i, per tant hi havia entre ells una connexió certa. En aquest sentit, Félix Kohn, el director de l'empresa, va rebre els elogis de la Reina per la seua instal·lació i, segons la premsa austríaca li va dir que el seu pavelló "dibuixava el pont sobre el riu Leitha". El riu Leitha feia llavors de frontera entre Àustria i Hongria. Amb aquestes paraules la Reina estava destacant el fet que la instal·lació de Kohn feia de pont entre les naus d'Àustria i Hongria, en ocupar un espai continu en els dos sectors.

El tron era anomenat popularment la "tenda de campanya" per les seues característiques relativament modestes i les seues formes i colorit, ancorats en la cultura popular hongaresa. El dosser, a manera de sostrada del tron, estava format per catifes del tipus del kilim que li donaven un aire exòtic oriental, folklòric o ètnic. El kilim de darrere de la butaca del tron estava decorat amb motius hongaresos geomètrics. El conjunt havia de ser molt acolorit, donades les característiques habituals d'aquestes catifes. Hi havia també peces de ceràmica, grans floreres i un quadre darrere de la butaca del tron, damunt del kilim. Quatre mastelers de fusta decorats, bronzejats i pintats, units per garlandes, feien d'estructura i onejaven en els seus extrems banderoles d'Espanya i Hongria. Al capdamunt culminava el tron una corona d'Hongria.

**FIG. 24**

En el centre del Tron hi havia una butaca amb l'escut de la Casa Reial en el respall, probablement de cuir repujat, butaca dissenyada segons els patrons historicistes i eclèctics típics del moment i que s'ha pogut identificar a partir de mobiliari del catàleg de Kohn de 1885 (per als Estats Units) i 1902 (general) (model número 104 del catàleg). La butaca del tron era, per tant, una versió adaptada d'una peça que Kohn ofería al públic comercialment en format de cadira, butaca i sofà.

**FIG. 25**

En el tron es trobaven també en la seua part frontal unes peces grans decoratives fetes en fusta corbada i acolorides en roig i negre com es pot comprovar en el Palau Real de Madrid, on es conserven, al costat de l'esmentada corona d'Hongria. Aquest tipus de decoració en fusta corbada era una peculiaritat de la casa Kohn, que utilitzava sovint en les Exposicions en les quals participava, inclosa la de Barcelona, com hem vist anteriorment.

En efecte, el tron sencer amb els mobles va ser enviat finalment al Palau Real de Madrid segons consta en el diari La Vanguardia del 24 de febrer de 1889: "Ayer fue embalado y remitido a Madrid el magnífico



FIG. 23. Tron d'Hongria en l'Exposició universal de Barcelona (1888).



FIG. 25. Detall de la decoració en fusta corbada del Tron d'Hongria.

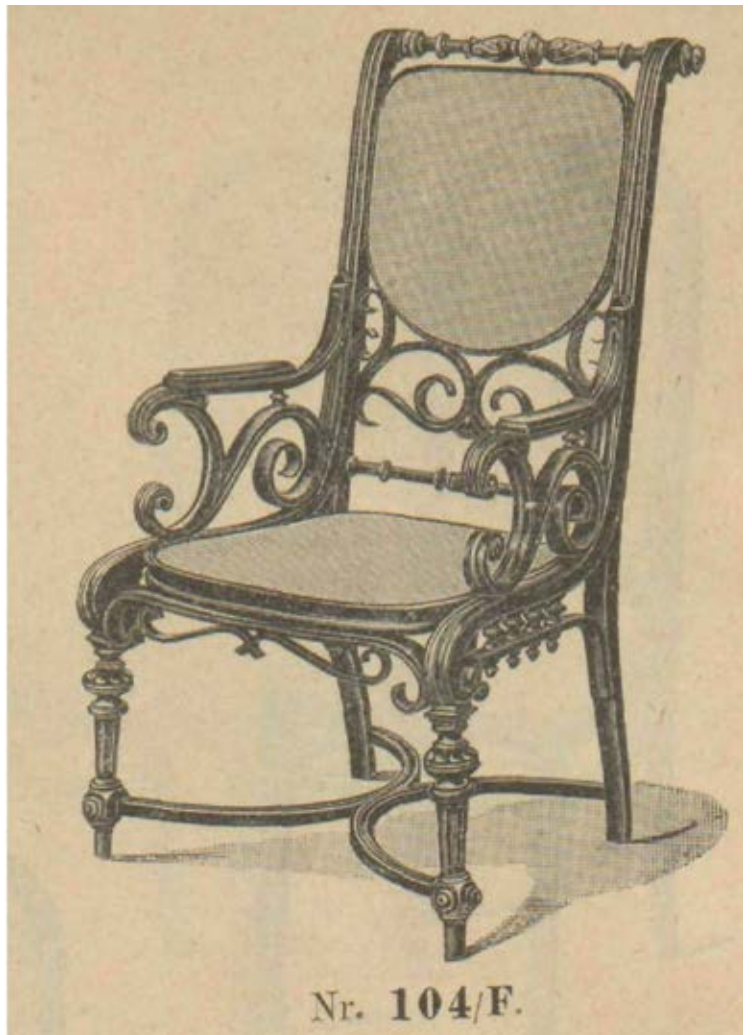


FIG. 24. Model de butaca número 104 del catàleg de Kohn de 1900.

trono de sabor oriental que figuró durante la Exposición en la sección de Hungría. Su propietario, el conocido industrial austriaco don Félix Kohn, jefe de la célebre casa Jacob & Josef Kohn, lo ha regalado a Su Majestad la Reina Regente con todos sus bellos accesorios. Antes de expedirlo ha sido completamente restaurado a causa de los desperfectos que sufrió durante la época de la Exposición. El ingeniero don Pascual Godó salió el lunes para Madrid con objeto de montarlo en uno de los salones del Palacio Real. El valor de tan importante donativo se estima en sesenta mil pesetas". La referència als desperfectes s'explica perquè durant l'Exposició va ploure molt i algunes peces van patir danys, com es demostra pel volum de l'expedient "Goteres del Palau de la Indústria" que es troba a l'Arxiu Històric Administratiu de Barcelona.

FIG. 26

Un altre exemple de decoració en fusta corbada destacable és el de la Instal·lació de Kohn realitzada per Gustav Siegel per a l'Exposició universal de París de 1900. En ella no sols es presenten mobles, sinó que hi ha tota una sèrie d'elements decoratius estructurals en les parets i un gran paravent de separació entre les dues parts -dormitori i saló- de la mostra. En una certa forma aquestes estructures decoratives de la instal·lació de Kohn poden llegir-se com una evocació de les contemporànies senyalitzacions de ferro que va fer Hector Guimard per al metro de París l'any 1900. En posteriors exposicions, particularment en la de Saint Louis de 1904, Kohn va continuar utilitzant aquesta estratègia de màrqueting de fusta corbada que anava més enllà del mobiliari, potser tractant d'emular la cultura de les estructures de ferro tan en voga en aquells anys.



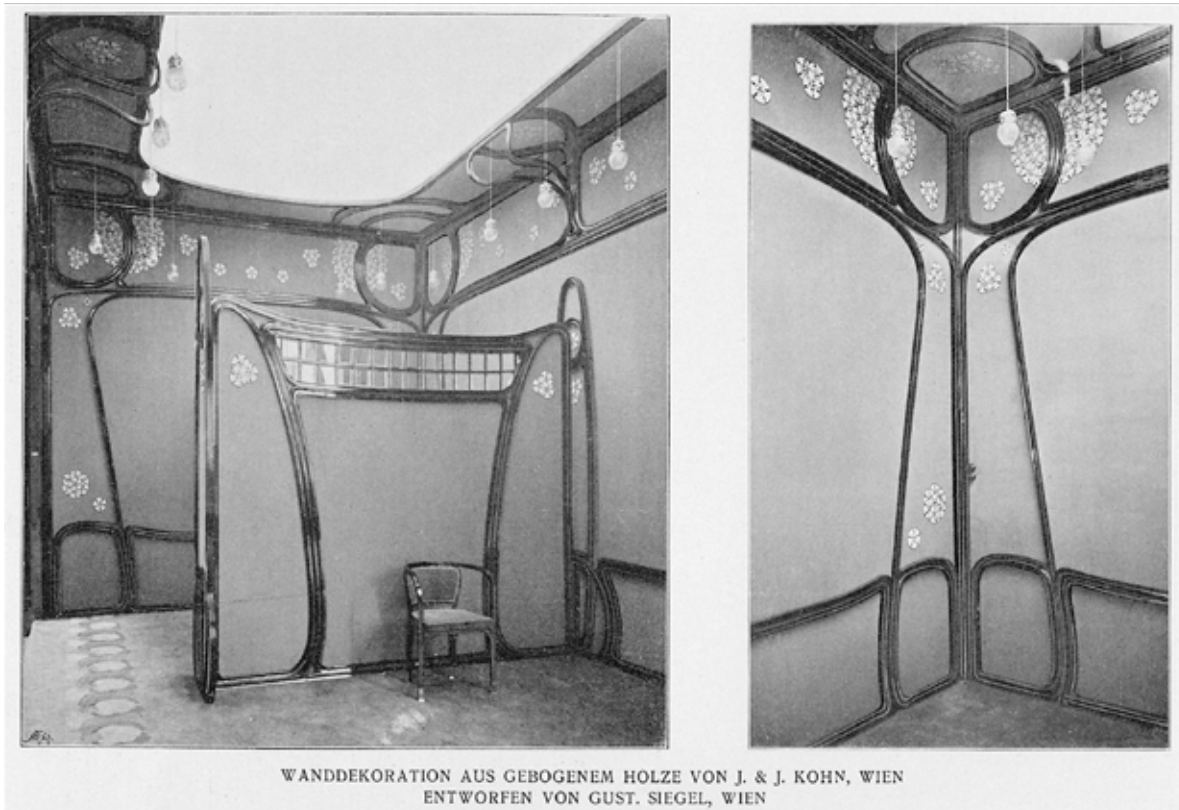
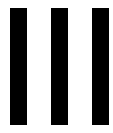


FIG. 26. Instal·lació de Kohn en l'Exposició universal de París de 1900. Detall de la decoració en fusta corbada.



**MOBLE  
CORBAT I  
TORNEJAT:  
FILLS DE  
D.G.FISCHEL**

FIG. 1

Acabada la patent de Germans Thonet en 1869, cap a 1871, va sorgir *D. G. Fischel Söhne*, en Niemes (Bohèmia, actualment Mimoň, a Txèquia) la fàbrica de mobles corbats “Fills de D. G. Fischel”, pel nom -David Gabriel Fischel- del comerciant d'olis que era el pare dels quals la van crear, Alexander i Gustav Fischel. Pel que sembla Alexander havia treballat amb Thonet i quan va acabar la seua patent es va establir pel seu compte. Aquests no sols van utilitzar la tècnica de corbar la fusta per a fer mobles, copiant o imitant models de Thonet -i del mateix Kohn en algun moment- sinó que van emprar elements de moble tornejat com una característica distintiva o peculiar de la seua producció, com s'explica en la introducció al seu catàleg de 1889, el més antic conegut fins ara. Com van tindre èxit amb aquests models tornejats, a la llarga, Thonet i Kohn van acabar imitant-los també. No pot, no obstant això, a la nostra manera de veure, considerar-se que el moble tornejat siga d’“estil Thonet”.

FIG. 2

Fischel va participar en l'Exposició universal de Barcelona amb una medalla de plata i va editar un vistós prospecte amb un moble en aquells dies emblemàtic: la *chaise-longue*-balanci. A Espanya Fischel tenia la seua representació principal a Màlaga, almenys en els temps d'aquella Exposició, i va tindre gran influència en l'estètica dels models de cadires i sofàs corbats que es feien a València com veurem en tractar els principals productors valencians i la recepció de Fischel. La seua a Màlaga explicaria també la presència abundant de mobles d'aquest fabricant a les cases d'Andalusia.

Fischel va ser el tercer més important en volum i qualitat en la producció de moble corbat, després de Thonet i de Kohn. No obstant això, tant en l'àmbit internacional com local la casa Fischel no és generalment molt coneguda, a pesar que va perdurar fins als anys trenta com a empresa independent. De fet, a la seua fàbrica, hui abandonada, es produïen mobles -ja no corbats- fins als anys noranta del segle XX per part d'una empresa estatunidenca denominada *Falcon products*, la qual va fer fallida.

Un element que donava un aire clàssic als mobles era l'ús del tornejat en el respatller que va introduir Fischel en el mercat de la fusta corbada. La combinació entre el tornejat i el corbat donava un aire més sofisticat i historicista als mobles així produïts. També hem d'esmentar l'ús de bronzejat daurat sobre fons negre com a element que contribuïa al classicisme del mobiliari. Fischel també va destacar per algunes patents especialitzades com les de pupitres escolars en fusta corbada, producció que va ser molt publicada i que amb seguretat va reportar grans ingressos a l'empresa.

FIG. 3

Habitualment els mobles de Fischel porten una etiqueta -les cadires a l'interior del seient- indicant en alemany i francès “Fischel. Niemes in Böhmen /à Niemes en Bohême (Autriche)”, amb diverses variants, que certifica l'origen austríac de la peça en qüestió.

FIG. 4

Cap als anys vint Fischel va establir una fàbrica a França, en Wissembourg (Alsàcia) i va penetrar gràcies a ella amb força en tal mercat fins ben entrada la meitat del segle XX. Existeixen nombroses mostres d'aquest gran èxit de Fischel en el mercat francès, amb dipòsits particularment, a més del de París, a Lille i en el sud de França, a Lió i Marsella. En definitiva, *Fischel*, ja amb aquest nom finalment, va ser una empresa reeixida a França al llarg dels anys trenta, fent mobiliari per a cafés,

restaurants, hotels, teatres i altres establiments públics a partir de les produccions de les seues fàbriques en Niemes i en Wissembourg. Nombres postals de locals francesos com ara cafés i restaurants testifiquen aquest èxit.

## 2 DETALLS CONSTRUCTIUS D'ALGUNS MOBLES DE FISCHEL

Alguns detalls constructius d'algunes peces tenen interès per a identificar els mobles de Fischel. Sovint la part tornejada i la llisa de les barres verticals dels respatl·lers de les cadires, butaques i sofàs està formada per dues peces diferents, sense continuïtat real entre la part tornejada i la llisa. Això va ser criticat per altres fabricants com una irregularitat, fins i tot hi ha algun balancí de Thonet que imita a un altre de Fischel del qual es diu en el catàleg “corbat i tornejat en una sola peça”. Però aqueix detall serveix hui dia per a identificar bé els seus mobles, almenys els més antics. En el punt d'assemblatge entre la part tornejada i la llisa presenten una peça decorativa peculiar que no es troba en altres fabricants que feien també moble tornejat.

FIG. 5

A part de la rellevància dels seus balancins, Fischel tenia peces amb una bona continuïtat lineal simulada. Un bon exemple es troba en la cadira número 32. Aquesta cadira és molt peculiar perquè té el que podríem dir una «continuïtat lineal aparent o simulada» en la peça que fa les funcions de potes posteriors i part exterior del respatl·ller, que sembla una barra contínua. No obstant això, si ens fixem bé en la construcció d'aquest model, veiem que les potes posteriors estan formades per dues barres separades i que tota la part superior de la cadira és un afegit, una peça independent. És probable que aquest disseny s'originara en el que podríem dir una idea de “disseny sostenible” en el sentit d'aprofitar les barres dels respatl·lers que es trencaven durant el procés de producció. Ningú pot pensar que en una activitat manual com era el corbat a les fàbriques, no hi havia errors, deguts a causes diverses, que acabaven en residus de fusta ja treballada que calia aprofitar imaginant dissenys nous. Aquesta era una forma intel·ligent i estèticament acceptable de fer-ho. Sobre aquest tema tornarem quan parlem de la producció i el redisseny, en l'últim capítol.

FIG. 6

També eren diferents dels d'altres fabricants alguns dels seus penja-robes. En concret un d'ells era un moble emblemàtic i una cosa sofisticada de l'empresa. Es va fabricar almenys entre 1889 (primer catàleg conegut) i els anys vint. El marc formal és el penja-robes de Germans Thonet. No obstant això, el model de Fischel té algunes característiques diferencials. En primer lloc, la dimensió dels ganxos és bastant gran, més llargs que els dels altres fabricants. Té, per tant un volum considerable, a més de l'altura estàndard de 198 cm. En segon lloc, el penja-robes té un eix tornejat, no llis com els d'altres productors, la qual cosa era una de les especialitats de la casa. El gruix de l'eix és progressiu de baix a dalt per a donar major estabilitat al moble (es coneix que un dels problemes dels penja-robes d'aquest tipus, en particular els de tres potes, és la seua falta d'estabilitat). En la meitat de l'eix sobreïxen tres barres curtes que poden fer la funció de penjar bosses, per exemple. En tercer lloc, la peça és desmuntable en tres parts, la qual cosa és una virtut a l'efecte del seu embalatge i enviament, donada la seua dimensió. Això fa també que siga giratori, una funció més. El penja-robes de Fischel és també paraigüer (i



FIG. 2. Prospekte de Fischel per a l'Exposició universal de Barcelona (1888).



FIG. 1. Coberta del catàleg de Fischel en alemany i espanyol (1910 ca.). Cortesia de Peter Ellenberg.



FIG. 3. Etiqueta de Fischel.



FIG. 4. Prospekte de propaganda de la fàbrica de Fischel de Wissembourg (França).



FIG. 5. Cadira número 32 de Fills de D.G. Fischel.



FIG. 6. Targeta postal de la Brasserie Steinbach amb un penja-robes de Fischel (1900).

bastoner). Una peculiaritat dels models més primerencs, almenys fins a 1910 quan es va introduir una nova numeració (102 HS), és que la safata de llautó que s'usa per a recollir l'aigua del paraigua està, no en el sòl, sinó suspesa davall del penja-robes amb uns ganxos. D'aquesta manera podia moure's tot el conjunt del penja-robes i safata alhora, sense haver de desplaçar en un altre acte la safata de l'aigua. Un curiós detall. El penja-robes de Fischel era molt utilitzat a França, que era un important mercat per al fabricant de Bohèmia. Hem localitzat en aqueix país alguns establiments, com a hotels, cafés i casinos amb el gran penja-robes de Fischel encara que la nostra postal preferida, editada amb motiu de l'Exposició Universal de París de 1900, és la de la *Brasserie Steinbach*, en la qual es veu la peça en l'exterior i sembla que el local presumeix d'ella en posar-la enmig de l'escena. També és visible el penja-robes de Fischel en alguna de les habitacions del famós Hotel Ezcurra de Sant Sebastià.

FIG. 7

En Fischel un aspecte destacable des del punt de vista decoratiu eren les talles col·locades en cadires, butaques, balancins i canapés, opcionals en alguns models, però molt populars i que mostraven el caràcter historicista de la producció de l'empresa. En l'àlbum de treballadors i treballadores de 1896 hi ha una fotografia de l'equip de tallistes, posant amb el respatller d'un model en el qual sobreixen les peces de talla. Altres fabricants com Kohn primer i Thonet després, van incorporar també les talles al seu repertori decoratiu, allunyant-se, en aquest sentit, de la simplicitat funcional de l'"estil Thonet".

### 3 BALANCINS DE FISCHEL

Fischel era un especialista en fer balancins de qualitat i que van tindre gran acceptació a tot el món hispà i llatinoamericà. També Thonet i Kohn van introduir models de balancí amb tornejats i decoracions similars a les de Fischel en els seus catàlegs, tal era la competència. Pensem que la varietat i profusió de models de balancí de Fischel va tindre el seu reflex en la producció autòctona de balancins a València.

FIG. 8

Com a exemple podem esmentar el balancí número 12, un dels més sofisticats que tenia en producció en l'última dècada del segle XIX i de generosa grandària i és un bon exemple de la curvatura fina de Fischel. No sols pel bucle que acaba la part superior del recolza-braços, característica original del balancí número 1 de Germans Thonet, sinó per la complexa decoració dels laterals del balancí fet amb barres bastant primes. També tenia una xicoteta peça plana allargada -anomenada en els catàlegs «tauleta de comoditat» en el recolza-braços i el seient, bastant ampli, té una ondulació que el fa ergonòmic. El balancí número 12 només apareix, al nostre coneixement, en el catàleg de 1889 i cal deduir que, per la seua complexitat i sofisticació, va deixar de produir-se ja cap al 1900. Es troba un exemplar en el Museu Nacional d'Arts Decoratives. La peça del Museu amb seu a Madrid té d'origen en els extrems de les barres estabilitzadores unes peculiars peces protectores de ferro -no vistes en cap altre balancí- que fan de reforç per evitar que els balancins es trenquen, ja que porta les barres incrustades en ells.

FIG. 9

Un balancí interessant i popular de Fischel és el número 7, fabricat en diverses versions. Ja hem vist que el principi de continuïtat lineal és bàsic en el moble corbat, ja siga de fusta de faig, de ratán o



d'acer tubular. La continuïtat lineal té una virtut estètica indubtable, presta lleugeresa al moble i presenta també una qualitat econòmica en permetre l'estalvi de material. El desenvolupament de les tècniques de corbat de la fusta va permetre doblegar barres cada vegada més llargues, fent mobles la continuïtat lineal dels quals era real. No obstant això, moltes peces de moble corbat, estèticament atractives, tenen una continuïtat lineal simulada perquè estan formades per dues o més peces en les quals en un punt determinat s'assemblen. El balancí número 7 de Fischel té la característica que els laterals estan formats per un llaç els extrems del qual formen dos rínxols. El resultat estètic és bo i proporciona dinamisme al balancí. Les peces laterals estan construïdes amb dues parts corbades cadascuna, amb aparença de ser una sola, i d'aquesta manera és un exemple de continuïtat lineal simulada d'èxit. A més, aquest balancí té altres característiques típiques de Fischel com una certa ondulació del seient, -fent-lo més ergonòmic-, l'elevació de la barra en el recolza -braços, i el diàmetre de les barres de fusta, una cosa més gruixuda que el d'altres fabricants. També se solia afegir una tercera barra horitzontal de reforç davall del seient. Els balancins de Fischel tenien qualitat. Aquest balancí va estar en producció almenys entre 1889 i 1929.

Hi havia essencialment quatre models del balancí número 7. Curiosament, el primer, el bàsic, mancava de maluc (la peça que uneix el respall amb el seient) i en el catàleg de 1889, el primer en què apareix el balancí, el maluc s'ofereix com a opcional pagant un preu una mica superior. Sense maluc, en 1889, valia 14 unitats monetàries i amb maluc, peça aconsellable, 14,75. El model amb maluc es denomina 7/V, sense saber a què detall correspon el número romà. En el catàleg de 1889 ja s'oferia un model de balancí, el 7 B, amb la característica de tindre la reixeta feta d'una sola peça. És el model de més laboriosa execució pel tipus de reixeta i per la peça corbada única que forma respall i seient, i lògicament el més car. D'altra banda, tots els balancins s'oferien amb l'opció d'incorporar gravats daurats amb un lleuger augment de preu. En canvi, el model amb xapa perforada, el denominat 7/V/I (en catàlegs posteriors a 1909 es diu número 27/S/1), costava el mateix que el balancí amb maluc. És un exemple de substitució del treball manual, la reixeta, per un treball més mecanitzat, com era el de premsatge o perforat de la xapa, a l'efecte de suprimir costos.

FIG. 10

En efecte, encara que els seients i respalls de reixeta es van mantenir durant molt de temps en el moble de fusta corbada, una de les invencions més interessants en aquest sector va ser el de la fusta contraxapada. Prompte es va aconseguir fer amb una qualitat i resistència que permetia utilitzar-la per a seients i respalls de cadires i balancins. L'anomenada fusta "creuada", per referència a la característica disposició de les làmines de xapa premsada, va permetre aplicar decoracions diverses, adaptables a diversos estils. Fins i tot s'afirmava en els catàlegs que la seua resistència era tal que era impermeable. El tractament de la xapa permet diverses aplicacions tècniques, però les més habituals a principis de segle XX eren el pirogravat (sovint adjectivat pels seus efectes com a "imitació intàrsia"), el perforat i el relleu (baix o alt). Cap a 1890 Germans Thonet anomenava als productes elaborats amb aquesta última tècnica "seients termoplàstics" en relleu.

FIG. 11

Menció a part mereix el balancí número 25 de Fischel. El primer manifest que tenim de l'existència d'aquest espectacular balancí



FIG. 7. Tallistes de Fischel. Àlbum dels treballadors i treballadores de Fischel (1896).



FIG. 8. Balanci número 12 de Fischel. Museu Nacional d'Arts Decoratives.



FIG. 9. Retrat fotogràfic de Derrey (València) amb balanci número 7 de Fischel.



FIG. 10. Balançí número 7 de Fischel amb seient i respallter de xapa perforada. Museu Nacional d'Arts Decoratives.

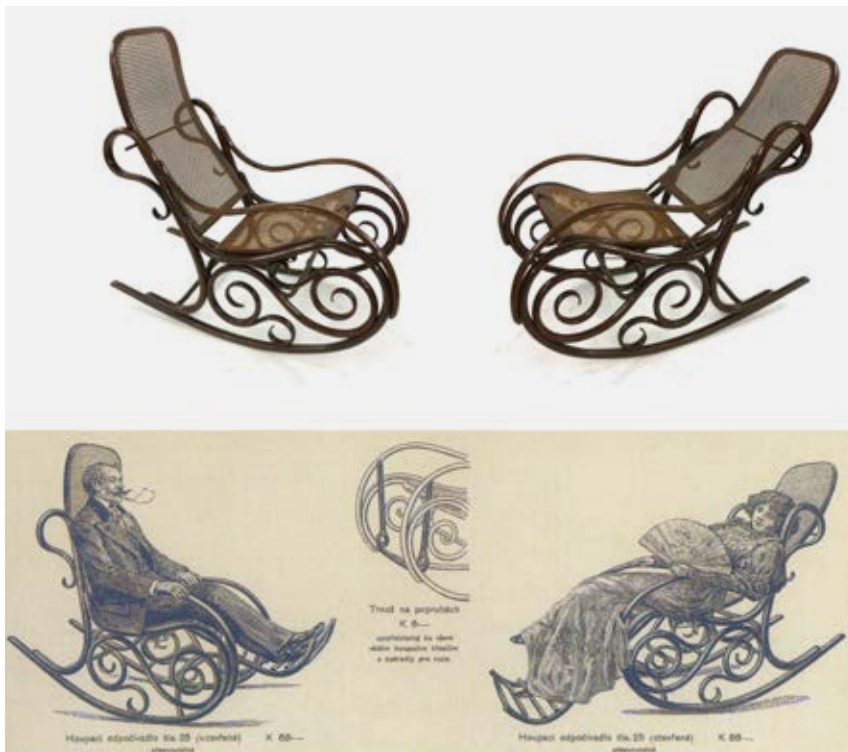


FIG. 11. Les dues posicions d'un balançí número 25 -sense reposapeus- i il·lustració del catàleg de Fischel de 1910.



FIG. 12. Àlbum dels treballadors i treballadores de Fischel (1896).



FIG. 13. Factura de Fischel amb la medalla de l'Exposició universal de Barcelona (1888).

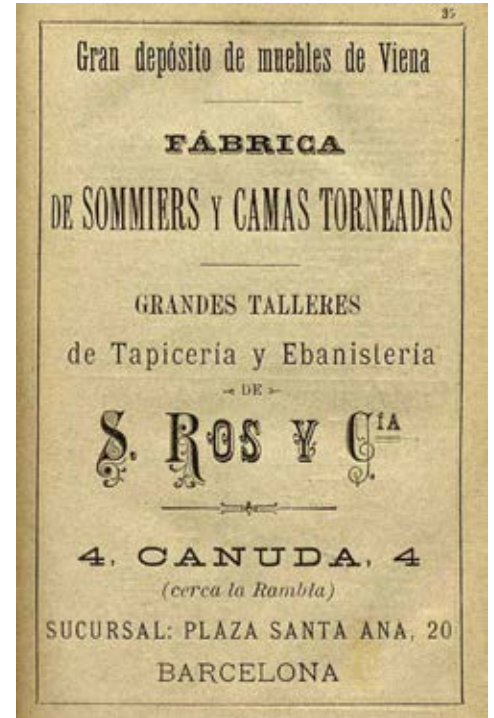


FIG. 14. Anunci de depòsit de mobles de Viena de S. Ros i Cia.



FIG. 15. Targeta postal del menjador d'hostes de la Fonda Espanya (1903 ca.)

és una targeta-anunci editada per a l'Exposició universal de Barcelona de 1888 en la qual Fischel va participar dins de la secció d'Àustria (Nau 19 del Palau de la Indústria). Amb seguretat aquest model estaria exposat al públic de l'Exposició. En el catàleg de 1889, en la portada del qual apareixen les dues cares de la medalla de l'Exposició de Barcelona, trobem una descripció més precisa del funcionament del balancí perquè es dibuixa en manera tancada i en manera oberta.

FIG. 12

En realitat, el que succeeix és que no sols el respatllet és regulable, com ocorre, per exemple, en el balancí "ou" de la Societat Anònima Antonio Volpe, sinó que presenta un mecanisme que uneix respatllet i seient i aquest és retràctil perquè també es desplaça cap avant al mateix temps que s'inclina el respatllet per a formar l'anomenat "llit-balancí de repòs" (*Ruhebett Schaukel*). L'enginyós sistema fa que al mateix temps s'estenga un reposapeus. El model es va produir amb seguretat a la fàbrica de Niemes. En 1896 es va editar un àlbum on es van fotografiar els treballadors de Fischel amb peces de fusta corbada i en una de les fotos, es veuen uns obrers amb un lateral complet del balancí número 25 entre les mans. La peça és molt rara, però va estar en producció teòrica fins a 1910. En el catàleg d'aquest any es mostra el model en dues imatges amb dos personatges asseguts: l'home amb el balancí en posició tancada i la dona amb el balancí en posició estirada. Per la imatge del catàleg ens queda el dubte de si era possible sol·licitar la peça sense reposapeus regulable, només amb el xicotet reposapeus afegit subjectat per tires de cuir. En "directe" el balancí es veu gran, té molta presència. Potser el balancí número 25 per la seua grandària en els catàlegs se'n deia "llit". En aquest sentit, volia competir amb la *chaise-longue* basculant de Germans Thonet també dita "balancí-llit" en els catàlegs. És observable l'harmonia del disseny corbat dels laterals, inclosa l'ostentosa terminació del respatllet per a col·locar la barra que permet regular la seua inclinació.

#### 4 FISCHEL A BARCELONA

FIG. 13

Ja hem assenyalat que Fischel va obtenir una medalla de plata a Barcelona pels seus "mobles de Viena". Degué ser important per a l'empresa perquè tant en la portada del catàleg de 1889 com entre les medalles il·lustrades en algunes de les seues factures apareix en primera línia la de l'Exposició universal de 1888.

FIG. 14

Així com Thonet i Kohn tenien depòsits i botigues específics a Barcelona, Fischel era més flexible en les seues estratègies de venda. Consta que s'oferien els seus mobles en els Grans Magatzems "El Siglo" ja des de 1890 quan es va obrir la secció de "mobles de Viena" d'aquests magatzems. Els venia Francisco Castelltort a la seua botiga de mobles de Viena del carrer Pelayo número 56 i consta en diversos documents que es venien també durant alguns anys per part dels comerciants S. Ros i Cia. al carrer Canuda número 4 i Tutó i Cia. en la plaça de Santa Anna número 20.

FIG. 15

A Barcelona hi ha nombrosos testimoniatges de la presència de mobles de Fischel. En la reforma que va fer Domènech i Montaner de la Fonda Espanya (1900-1903) es van introduir en el menjador dels hostes cadires corbades número 20, (portava en el catàleg de Fischel també aquest número el model que havia dissenyat originalment Germans Thonet). Creiem que, per detalls com la forma de la peça interior del respatllet

-la barra és més fina i l'obertura més gran que en les cadires de Thonet i Kohn-, almenys la majoria de les cadires eren de Fischel.

**FIG. 16**  
**FIG. 17**

Un altre dels models de Fischel que van tindre la seua influència a València i de retruc a Barcelona, va ser el número 77 del seu catàleg, una cadira tornejada amb un interior del respall també tornejat en una forma que sembla similar a un canelobre. A València la variant que va proliferar va ser la de cadira per a piano que fabricaven tant Ventura Feliu com Luis Suay. Es troben de tant en tant cadires per a piano així construïdes en el mercat antiquari espanyol i existeix una fotografia de l'antic col·legi Montessori de Barcelona on apareix aquest model en una classe infantil de piano.



FIG. 16. Classe de piano en el Col·legi Montessori (Barcelona).



FIG. 17. Cadira número 77 de Fischel.

**IV**



**LA RECEPCIÓ  
DEL MOBLE  
CORBAT  
DE VIENA A  
VALÈNCIA**

A l'efecte del moble corbat valencià cal recordar, una miqueta humorísticament, que “Tonet” era el protagonista d'una novel·la de l'escriptor, periodista i polític republicà Vicente Blasco Ibáñez (València 1867-Menton 1928), amb el títol “Cañas y barro” (1902). Fins a un cert punt és comprensible que en parlar del moble corbat a Espanya -i particularment a València- en el segle XXI encara s'utilitze amb una certa freqüència per escrit el nom d'aquest personatge de novel·la, segurament per la similitud fonètica aparent entre “Tonet” i “Thonet” -aparent perquè la síl·laba tònica en “Thonet” és la primera-. Això és conseqüència d'una mescla de falta de coneixement del tema i d'una certa assimilació o adopció cultural col·lectiva atés que “Tonet” queda més familiar. El nom de l'anomenat “fundador de la indústria del moble corbat” és Michael Thonet, nascut en Boppard (Alemanya) i que, havent-se nacionalitzat com a austríac, va obtenir a Viena, on va morir, una patent per a fabricar moble de fusta corbada massissa i es va convertir en un personatge important de la història del disseny industrial que té un merescut lloc destacat en tots els volums que tracten aquesta matèria.

Si es té en compte que hi havia altres fabricants, com hem vist, i que un d'ells, Fischel va tindre una influència especial a València, per aquesta raó, des del nostre punt de vista, i per a evitar confusions més o menys interessades, s'hauria de parlar senzillament de “moble corbat valencià”. Ara bé, com que històricament l'expressió “moble de Viena” s'emprava a Espanya aproximadament entre 1870 i 1920 per a tot el moble corbat, si s'utilitza actualment s'ha d'indicar sempre la seua producció i origen, en el territori d'Àustria-Hongria si és el cas, al País Valencià o qualsevol altre país. L'any 2021 va haver-hi una mostra temporal al Museu Nacional d'Arts Decoratives (Madrid) -exposició de la qual l'autor d'aquesta memòria va ser comissari-, amb el títol “Moble vienés de fusta corbada: Thonet, Kohn, Fischel”, que mostrava cadires i balancins d'aquests productors fabricades entre 1860 i 1920, aproximadament i, en conseqüència, aquest títol reflectia conscientment i en bona part el pluralisme històric existent en el sector. Aquest pluralisme de fabricants, als quals Thonet deia “concurrents” -com si la situació econòmic-jurídica natural fora el monopoli-, també va arribar a València, com veurem en els dos capítols següents.

En l'actualitat, pels estudis realitzats en els últims anys, estem en condicions en la majoria dels casos, de distingir entre un moble corbat fet a Viena i un moble corbat fet a València, i moltes vegades també es pot identificar al fabricant valencià concret autor de la peça. Posar un nom a un moble, encara que siga del fabricant i no del dissenyador, té la seua importància perquè ens permet valorar-lo com a propi i dimensionar la importància del fenomen. És cert que en el cas dels mobles corbats de l'estil de Fischel la distinció entre els estrangers i els locals és una tasca difícil que s'ha de dur a terme estudiant detalls constructius i decoratius. En tot cas, en l'*Espai corbat* de la Fundació Caixa Vinaròs, el principal àmbit museístic de moble corbat a València, podem trobar una selecció acurada tant de mobles corbats vienesos com valencians, identificats els uns i els altres, la qual cosa ens permet apreciar les seues característiques, valorar-los i reconèixer la seua singularitat.

**FIG. 1** Com hem dit, a València, el moble corbat és originari, en la seua fabricació industrial, dels territoris austro-hongaresos, expressió aquesta -Imperi Austre-hongarés- que tant agradava introduir irònicament en les seues pel·lícules al director de cinema Luis García Berlanga Martí (València, 1921- Pozuelo de Alarcón, 2010), possiblement conscient de la importància que les relacions internacionals, en particular a través del port de València, havien tingut pel progrés econòmic i industrial del país. La veritat és que almenys en el camp del moble corbat, va influir molt la vitalitat del port de València i les relacions comercials que es van establir a la fi del segle XIX i principis del XX amb Àustria-Hongria a partir sobretot dels ports de Trieste i Fiume, principals centres comercials i de transport marítim de centre-Europa, en uns anys en què el comerç marítim era tan important o més que el terrestre. Fusta de faig preparada i serrada, mobles ja construïts de fàbriques diverses i probablement també treballadors especialitzats, arribaven amb vaixell a València. El desenvolupament de la indústria del corbat a València, com de la indústria en general, es va produir en part gràcies a l'existència de mà d'obra barata i un accés a la matèria primera de la fusta facilitat per les infraestructures de comunicacions, particularment el port. En la primera dècada del segle XX les cròniques diuen que era més barat importar la fusta de Trieste que transportar-la en ferrocarril des de Conca.

**FIG. 2** En els almanacs valencians hi ha diverses mostres de l'existència d'importadors de fusta d'"Àustria, Rússia, Suècia, els Estats Units i el Canadà" (Magatzems de fustes Gil Germans) i serradores especialitzades que proporcionaven la matèria primera a les fàbriques de mobles. En una època en què el comerç marítim era tant o més important que el terrestre la companyia hongaresa *Adria*, de Fiume feia trajectes des de diversos ports en els quals carregava productes i passatgers d'un costat a un altre i servia també per a exportar taronges a Àustria-Hongria.

**FIG. 3** D'altra banda, la localització de la fàbrica de Salvador Albacar en el camí del Grau, número 31 -i també de la fàbrica de seients, respallers i taulers de José María Barona- s'explica bé si es té en compte la facilitat del transport de la matèria primera fins a la fàbrica i en el seu cas a les vies d'exportació marítimes.

### 3 LES EXPOSICIONS REGIONALS: DE 1883 A 1909

**FIG. 4** Cap a finals de la dècada de 1870 el comerciant Zacarías Janini Valero, la família del qual procedia del Piemont, venia com a representant "mobles de reixeta" de Germans Thonet al carrer Zaragoza números 7 i 9 de València. Era amo del "Bazar valenciano" en el *bohemi* carrer de la capital del Túria. Almenys fins a 1903 va estar en funcionament quan s'anunciava en l'Almanac de *Las provincias* com a "Joieria" i venedor de bronzes, cristalleria i mobles de luxe entre altres, en la mateixa direcció. Cal interpretar que en aqueixes dates venia moble de Viena, almenys de Thonet, en competència amb el nounat moble corbat local.

**FIG. 5** A València és relativament fàcil hui dia trobar moble corbat vienés de diversos fabricants. Un element interessant per a contrastar



FIG. 1. Targeta postal del port del Grau (València).

276

## Compañía Real Húngara de Navegación á Vapor



### “ADRIA,, DE FIUME

Tiene establecido un servicio fijo semanal para Marsella, Génova, Messina, Nápoles, Palermo y principales puertos del Adriático, Trieste y Fiume, admitiendo carga y pasajeros.  
Además ha establecido un servicio directo quincenal para el transporte de la naranja para Trieste (Austria Hungría).

*Consignatarios: Sres. Ries y Comp.ª, Colón, 72*

Esta misma casa consignataria representa diferentes líneas de vapores para el transporte de fruta y cargo general para los puertos de Europa y América, y entre ellas las siguientes:

### Compañía Real Holandesa de Amsterdam

CON SERVICIO REGULAR QUINCENAL PARA AMSTERDAM

<p>Pride Line, de Newcastle. Elmore Line, de Liverpool. John Bruce &amp; C.ª, de Glasgow. General Steam Navigation C.ª Ltd., de Londres. Adolf Deppa, de Amberes. L. Deas &amp; C.ª, de Amberes. Owen &amp; Walker Wilton &amp; C.ª, de Cardiff. Deutsche Levante Linie, de Hamburgo. Norddeutscher Lloyd, de Bremen.</p>	<p>Lloyd Schenker, de Génova. Navigazione Alta Italia, de Trieste. Compañía -Argo-, de Bremen. H. Schmidt, de Flessburg. Det Forenede Dampskibsselskab, de Copenhaga. Canadian Pacific Railway C.ª Ltd., de Amberes. Grand Trunk Railway System, de Liverpool, etc., etc.</p>
---	---

FIG. 2. Anunci de la companyia naviliera Adria de Fiume. Almanac de Las provincias.

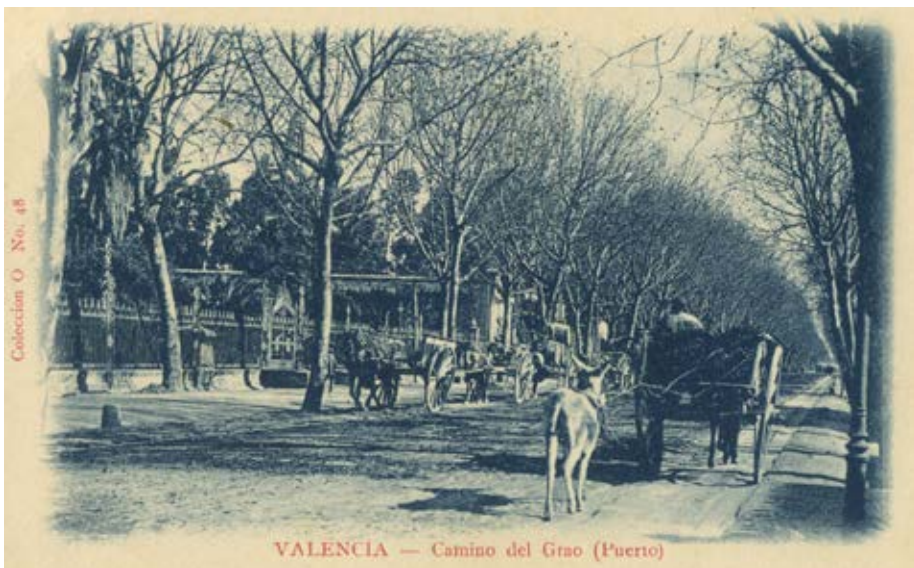


FIG. 3. Camí del Grau. Targeta postal.

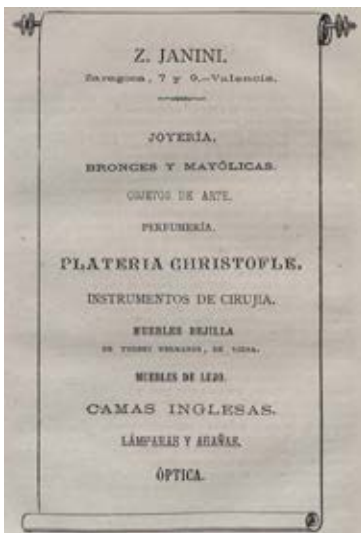


FIG. 4. Anunci del bazar de Zacarías Janini en el qual venia "mobles reixeta de Thonet Germans, de Viena". Almanac *Las provincias*, 1883.



FIG. 5. Habitació de l'Hotel Miramar en Busot (Alacant) amb balancí número 1 i cadira número 51 de Thonet.

la recepció del moble de Viena -i del valencià- és l'abundància relativa de fotografies -retrats en particular- en els quals s'aprecia moble corbat: cadires i balancins especialment. Derrey, Grollo, Vizcaino... van ser testimonis indirectes del desenvolupament d'aquella mena de mobiliari ja fora estranger o local a València. Aquesta presència de moble de Thonet s'aprecia sens dubte en llocs com els Banys àrabs de l'Almirall i el Caf  Suís, a València, o a l'Hotel Miramar de Busot, a Alacant. D'aquests llocs existeixen imatges històriques amb mobiliari que és inequívocament de Thonet i no d'altres fabricants.

FIG. 6

 s cert que les cròniques deien que en l'Exposició Regional de 1883 cridaven molt justament l'atenció els mobles de luxe d'Albacar i Suay i els de fusta corbada de Trobat, com veurem després, però curiosament el mobiliari en  s que s'aprecia en les fotografies d'aquesta Exposició era molt probablement de Thonet. En efecte, en 1883 la Reial Societat d'Amics del País de València va organitzar l'Exposició Regional d'Agricultura, Indústria i Arts per a mostrar el desenvolupament econòmic valencià i facilitar els intercanvis comercials i els avançaments tecnològics. Existeix un  lbum de fotografies de l'exposició reeditat en 1992 per la Fira Mostrari Internacional de València. En l' lbum es troben dues fotografies del pavelló dedicat a les arts (pintura, escultura) amb mobiliari de fusta corbada. En aquella exposició, segons les cròniques, van participar amb èxit els moblistes valencians esmentats que ja començaven a fer moble corbat per aquells anys. No obstant això, el mobiliari corbat que s'observa en les fotografies de l' lbum  s d'un tipus tan particular i d'un acabat tan específic que ens fa pensar que formava part del mobiliari llogat perquè s'assegueren els visitants, que no era mobiliari exposat com els altres objectes, i que era vien s, concretament de Germans Thonet, que va participar també en una altra secció, la de mobles, com a expositor. Un examen detallat dels canap s de la sala d'exposicions de Belles arts ens permet comparar els models amb els respectius del catàleg de Thonet d'aquells anys, comprovant-se que corresponen als números 3 -el sof , model que mai es va fer a València- i 18 -les cadires-.

FIG. 7

En canvi, la situació en l'Exposició regional de 1909 ja és molt diferent. No sols les cadires amb la trava de Luis Suay doten la sala de festes del Gran Casino de l'Exposició, sinó que altres productors, com Feliu, Albacar i Lleó (Fills de Joaquín Lleó) -i cal incloure a Franco Tormo i Germans Miralles amb els seus contraxapats- participen amb les seues instal acions en l'edifici principal de l'Exposició, el Palau de la indústria. Aix  consta en diversos anuncis i reportatges de la Guia de l'Exposició Regional. Fins i tot hi ha mostres ostentoses d'afalac a la reialesa. Quant a la participació d'Albacar, en un diari de l'època es descriu com era la seua instal aci , que havia de presentar m s moble d'ebenisteria tradicional que corbat: "...se compone dicha instalación de tres bonitas habitaciones en las que se admiran un precioso despacho, un artístico ángulo de salón, un saloncillo Luis XVI, en rejilla, dorado antiguo, y un comedor en maderas de roble de estilo inglés, con las paredes tapizadas. D. Alfonso XIII salud  afectuosamente al Sr. Albacar y después de examinar aquellos artísticos trabajos aceptó el obsequio dedicado a la Reina, consistente en un lind simo mueble tomado de otro que perteneció a María Antonieta". També en aquesta exposició Ventura Feliu va regalar al Rei un moble de despatx modernista que es troba en el Palau Real de Madrid.



FIG. 6. Àlbum de l'Exposició regional valenciana de 1883. Secció de belles arts amb mobiliari vienés.



FIG. 7. Sala de festes del Casino de l'Exposició regional de 1909, amb cadires de Luis Suay.

Aquestes dues exposicions marquen una gran diferència en la situació econòmica i en el grau de la industrialització valenciana en aquest sector. Es passa pràcticament d'un sol fabricant -José Trobat- a diversos que poden participar ja en grans contractes per a proporcionar cadires als establiments públics com era el Casino de l'exposició. El desenvolupament del sector de la seda havia fracassat a València, però el del moble corbat tenia un present cert i un futur prometedor.

#### 4 LA VIA AUTÒCTONA: EL SISTEMA "TROBAT"

Coneixent les possibilitats de la tècnica del corbat, en un context econòmic i cultural favorable, alguns empresaris valencians van acumular capital i van establir fàbriques de moble corbat, de grandària mitjana, en les quals treballaven entre 50 i 500 treballadors. El que podríem dir pioner per excel·lència va ser José Trobat i Serra, el primer que va aconseguir una patent amb unes certes dosis d'originalitat.

L'Almanac *Las provincias* de 1884, quan fa un repàs de l'Exposició de 1883, es refereix -el seu autor ens és desconegut- en uns paràgrafs als "Mobles de fusta doblegada de Trobat i Cia." amb les següents precises i elogioses paraules que convé reproduir en la seua integritat perquè reflecteixen no sols el valor de la nova indústria sinó també el canvi que es produirà en els usos socials del moble i l'expansió del seu consum en les últimes dècades del segle XIX:

"La Exposición regional ha producido el excelente resultado de llamar la atención sobre algunas industrias nuevas en Valencia: entre ellas es quizás la principal la fábrica de muebles de madera doblada del Sr. Trobat, que apenas cuenta tres años de existencia, y compite ya con la industria extranjera.

La idea de esta fabricación nació en vista del gran consumo que entre nosotros se hacía de sillas y muebles de Thonet, de Viena, y otros sistemas. Estas fábricas, que cuentan una existencia de muchos años, han inundado con sus productos los mercados de Europa.

El Sr. Trobat comprendió la importancia que podía alcanzar en Valencia una industria de esa naturaleza, y dedicó sus esfuerzos al estudio de las innumerables aplicaciones que se podían dar á la madera con la base de las hechuras curvas, y atendiendo á la solidez de los trabajos de madera doblada en sus múltiples formas. El Sr. Trobat no ha sido un mero coprador de los productos de Viena. Ha ideado nuevas combinaciones, resultando así objetos de elegantes formas, lijeros de peso, sólidos en cuanto cabe imaginar y al alcance de todas las posiciones.

Bajo este aspecto, la fábrica del Sr. Trobat ha producido una verdadera revolución en el mercado. Antes las sillas de Victoria más o menos finas y legítimas, las de nogal pulimentado con asientos de blanca o pintada enea, eran muebles de uso corriente en ciertas clases de la sociedad, y considerando el mueble en su aspecto económico, era un verdadero lujo. Hoy, gracias al nuevo procedimiento Valenciano, las sillas de Victoria y similares van desapareciendo, ó bien son aceptadas entre las clases más modestas, aquellas que antes sólo podían alcanzar sillas rústicas y pesadas. Como es consiguiente, la silla Trobat ha reemplazado á la silla de enea, compitiendo en lujo, en economía, dada su duración, y en otros aspectos. Este problema industrial es importante. Un buen mu-



eble de madera fina y pulimentada y de forma elegante, crea hábitos de orden y aseo en las casas donde se halla colocado, entrando por mucho en la educación doméstica, que se refleja en la social, enseñando tanto como el trato de gentes y los libros.

De esto, que no es paradoja, podemos deducir, en honor del Sr. Trobat, que el constante favor que le dispensa el público, hasta el extremo de no poder dar abasto en los pedidos, está justificado ante la evolución que se observa en el mobiliario que usan todas las clases sociales.

La fábrica de que nos ocupamos, situada en la calle de Isabel la Católica, en el barrio de Colon, cuenta cerca de ciento cincuenta operarios, ayudados por escogidas máquinas y herramientas, lo más moderno y perfeccionado que se conoce en la mecánica aplicada a la industria de maderas volteadas. La planta baja de los talleres ocupa una superficie de 24.000 palmos superficiales con pisos altos, que suponen otro tanto.

Por último, la fábrica sigue introduciendo mejoras y aplicando nuevos procedimientos. En la próxima Exposición presentará nuevos modelos. Por hoy terminaremos, diciendo que en los certámenes industriales celebrados en Valencia en los años 1881 y 1882, alcanzó dos medallas de plata, y otro premio de primera clase en la Exposición de Villanueva y Geltrú en el último año. No se han dado todavía los premios de la Exposición Regional, pero es seguro que en ella obtendrá distinción muy honorífica esta fabricación, que atestigua de una manera brillante los adelantos de la industria valenciana”.

En els estudis sobre la història de l'economia i la industrialització a València es destaca la influència que va tindre en l'últim terç del segle XIX el coneixement de les tècniques de moble corbat en el desenvolupament de la industrialització d'aquest sector del moble, en el qual havia predominat fins a finals del XIX el taller artesanal. Això significa que podia assajar-se una via diguem autòctona -o endògena- de desenvolupament cosa que és el que va intentar, a la llarga sense èxit, José Trobat. En la nostra opinió, va posar les bases tècniques amb intenció d'innovar sense apreciar que l'influx de les importacions, en particular de mobles de Fischel, acabaria minvant les seues possibilitats comercials i de desenvolupament, atés que la seua proposta no va tindre continuïtat. Trobat va ser autor de patents en 1880 i 1885 i, en efecte, va participar en l'exposició industrial i tècnica de Vilanova i La Geltrú, en 1882, un any abans de la valenciana. És cert que Luis Suay s'havia establert a València cap a 1860 -existeix un debat sobre qui va ser el primer fabricant a fer moble corbat-, però per aquell temps Trobat tenia un gran taller al carrer d'Isabel la Católica número 7 (després 9-11), ocupant-se de la manera d'obtenir moble corbat i registrant una patent i una millora de patent. Cap a 1890 la denominació era la de “Sempere, Trobat i Cía” i finalment en aqueixa dècada es va establir en la mateixa direcció, potser adquirint l'establiment, Joaquín Lleó.

La particularitat de Trobat va ser construir per a cadires i butaques un reforç en dues parts amb forma bifurcada per a la unió de les potes davanteres i muntar dos cercols en els laterals per a unir les potes davanteres amb les posteriors, la qual cosa donava solidesa als seients. També destacava el contraxapat de fusta, que solia ser continu, per al respall i el seient, per tant, també corbat, substituint l'àrdua i costosa tasca d'elaborar la reixeta.

FIG. 8  
FIG. 9

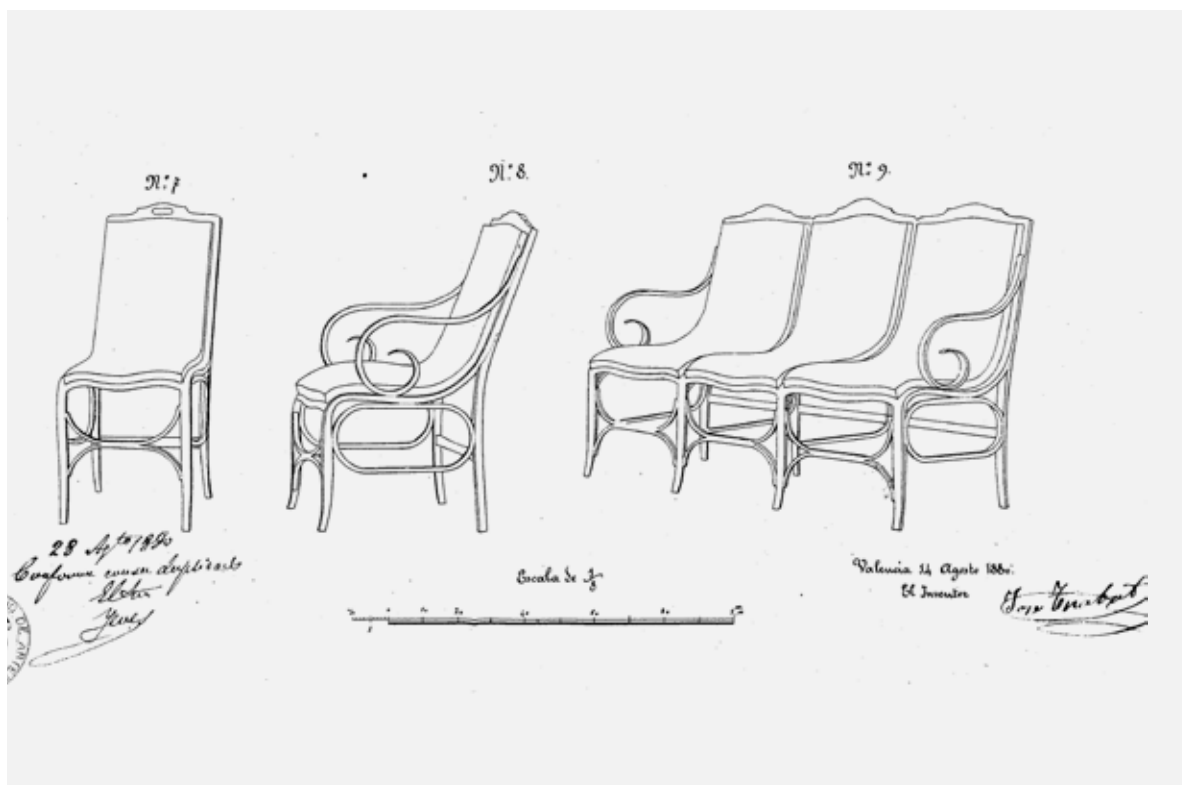


FIG. 8. Dibuix d'alguns models patentats per José Trobat en 1880. Arxiu Històric de l'Oficina Espanyola de Patents i Marques.



FIG. 9. Butaca de barber de José Trobat. Espai Corbat (Fundació Caixa Vinaròs).

**FIG. 10** És probable que les cadires del Café España de València inaugurat en 1886 foren de José Trobat segons el que ell deia el sistema “re-format”, en una addició a la patent de l’any 1885 en la qual els laterals de la cadira eren peces d’ebenisteria i no de corbat. En qualsevol cas, sí que són antigues de Trobat les cadires de la centenària Botiga de les Olles de Ferro de València, almenys conservades en la data de redacció d’aquesta memòria.

## 5 LA RECEPCIÓ DE FISCHEL A VALÈNCIA: EL CATÀLEG DE 1889

**FIG. 11** Els fabricants d’Àustria-Hongria de moble corbat, en particular Thonet, Kohn i Fischel, que van participar en l’Exposició Universal de Barcelona, van deixar la seua petjada en l’estil de la decoració dels interiors i en els fabricants locals, particularment a València on es va desenvolupar una potent indústria del moble corbat en contacte amb centres modernistes europeus, com ho era Barcelona. La pregunta que intentem respondre és per què va haver-hi una especial influència a València dels models de mobiliari d’un dels tres fabricants, Fischel.

**FIG. 12** En efecte, d’entre els fabricants esmentats el que va tindre una influència més marcada en el moble corbat valencià va ser Fischel, especialista en moble corbat i tornejat i en la fabricació de balancins molt atractius, com hem relatat en el capítol III. De Velenice (Wellnitz, en alemany)-, un poble prop de Niemes, on estava la fàbrica de Fischel, era originari el cònsol de l’Imperi Austro-hongarés a València, Franz Goerlich que va desenvolupar una tasca comercial i cultural remarcable -els cònsols, a diferència dels diplomàtics, eren normalment comerciants i exercien legalment la seua activitat compatible amb la pràctica de les funcions consulars-. Aquest fet històric de la influència destacada de Fischel, que es pot constatar en els catàlegs de l’Arxiu Valencià del Disseny -per exemple, els d’Albacar, Feliu i Suay- així com en el moble corbat existent en les llars i en el mercat antiquari, és un argument més per a ressaltar l’inadequat i fins a absurd, que és denominar a aquests mobles o almenys una quantitat important d’aquests mobles, com “Thonet”. Una cadira amb respall tornejat no és d’“estil Thonet” encara que l’haja fabricada Thonet. En tot cas se la pot qualificar de mobiliari d’“estil Fischel”.

Possiblement -és una hipòtesi- durant un temps els fabricants valencians venien els mobles de Fischel fins que els van fabricar ells mateixos. Això podria determinar-se a partir de xicotetes diferències en els models podent distingir-se els vienesos dels valencians. Potser, continuant amb la hipòtesi, Fischel va arribar a un acord amb els productors locals: es vendrien els seus mobles si contribuïa amb *know-how* a fi que els fabricants valencians estigueren en condicions de fer-los ells mateixos. Sent això bastant plausible, és un tema que està per estudiar i que necessita documentació.

**FIG. 13**  
**FIG. 14** La base d’aquesta apreciació es troba en l’examen de catàlegs de Fischel, particularment el de 1889, no publicat, però del qual hi ha una còpia en l’arxiu de l’autor. Amb aquest catàleg de Fischel a la mà podem qualificar les primeres pàgines del d’Albacar de 1904 i de 1911 -aquest últim en còpia en l’Arxiu Valencià del Disseny- com de moble d’“estil Fischel”, igual que els models de les primeres pàgines dels catàlegs de Feliu i Suay, sense poder saber, en les dates rellevants, si eren mobles produïts



FIG. 10. Café España (València, 1886). *La ilustración española y americana*, 1889.



FIG. 11. Cadeira número 58 de Fischel.

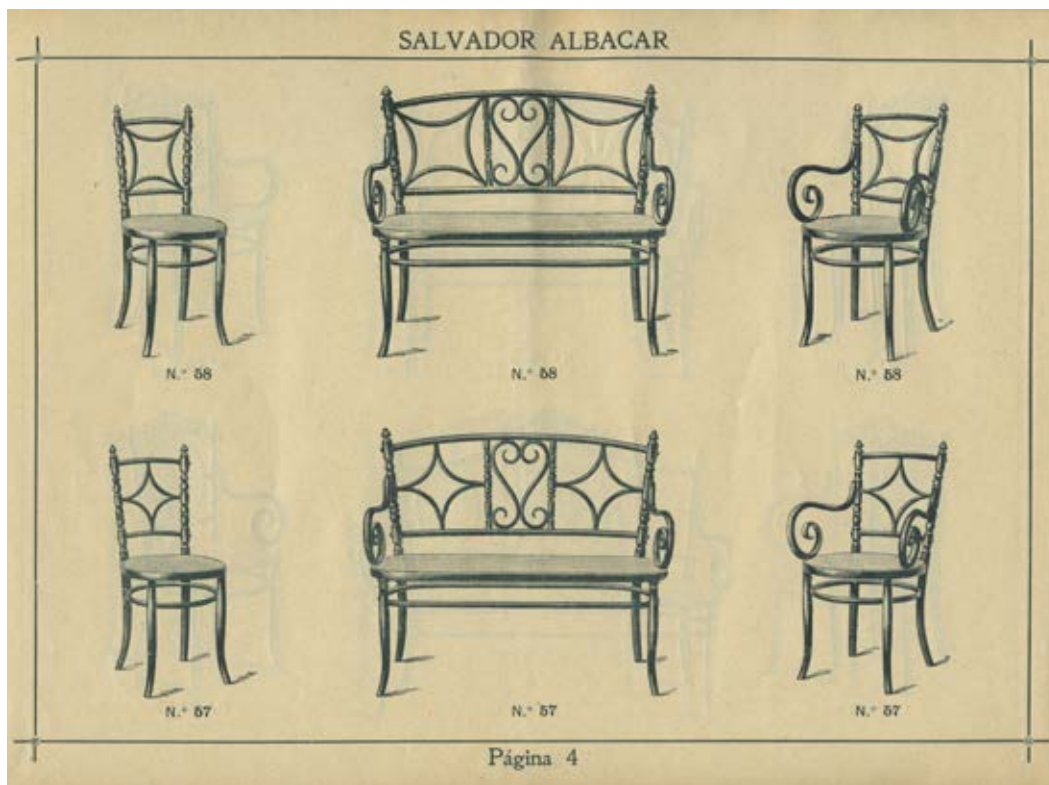


FIG. 12. Pàgina del catàleg de Salvador Albacar de 1911 amb els models número 57 i 58 de Fischel.

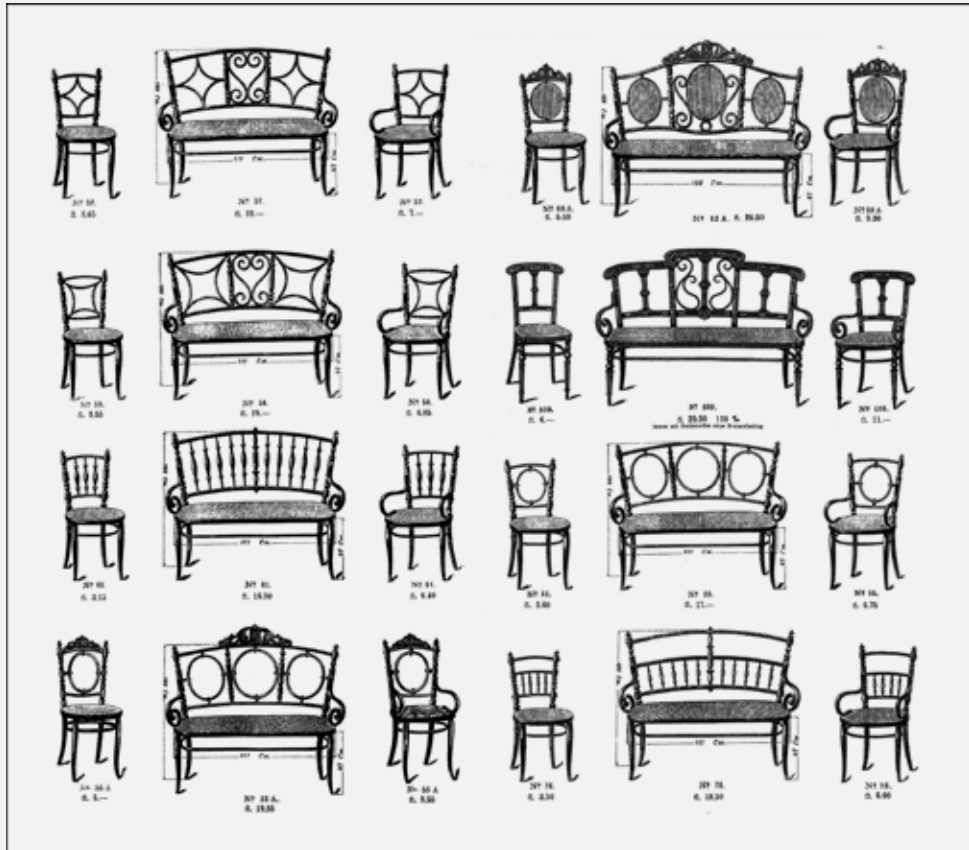


FIG. 13. Models del catàleg de Fischel de 1889 il·lustrats habitualment en els catàlegs valencians de moble corbat. Composició elaborada per l'autor.

GRAN FÁBRICA DE MUEBLES MOVIDA A VAPOR

ORD. 19 DE CLASE 36

MEDA LA DE ORO

**JOAQUIN LLEÓ**

Isabel la Católica, 7. - VALENCIA

Teléfono 383.

MEDA LA DE ORO

Elaboracion de toda clase de muebles de lujo. — Sillerías de arte en todos estilos. — Especial gusto en tapicerías y cortinajes. — Primera fábrica de muebles curvados (con real privilegio).

GRANES NEGOCIOS

EXPORTACION A PROVINCIAS Y ULTRAMAR

SOLICIA

Calle del Mar, número 55,  
y Cruz de Santa, 2.

FIG. 14. Anunci de Joaquín Lleó amb un model de saló número 109 de Fischel. *Anuario del Comercio* de 1898.

a València o a Bohèmia. És sorprenent que normalment la numeració dels mobles en els catàlegs valencians coincideix amb la que utilitzava Fischel en els seus (55, 55A, 57, 58, 61, 62A, 76, 109...) de manera que som davant una situació en la qual sovint hi ha una identificació literal, com la que van seguir Fischel i Kohn amb els models de Thonet originàriament, dels que no van canviar la numeració. El més probable és que amb el temps les peces en estil Fischel dels fabricants valencians foren produïdes per ells, donat el desenvolupament i perfeccionament de la indústria. Com diem, aquesta presència dels models de Fischel es repeteix en Ventura Feliu i Luis Suay i fins i tot és apreciable en algun anunci de Joaquín Lleó.

Aquesta influència especial de Fischel relativitza també l'existència en els catàlegs valencians d'algunes còpies o imitacions de models de Thonet i de Kohn. Aquests dos fabricants, més rellevants que Fischel en el conjunt de la producció industrial austro-hongaresa, no van tindre tanta influència a València, motiu addicional per a parlar del "moble corbat valencià" com una categoria autònoma, amb les seues pròpies característiques i dosis d'eclecticisme.

## 6 CRITERIS D'IDENTIFICACIÓ I ATRIBUCIÓ

Un primer requisit metodològic de l'atribució de les peces valencianes consisteix a diferenciar-les dels models fets a Viena i que també es trobaven en el mercat valencià, com un moble d'importació. Fins fa poc això era una tasca per fer, però actualment estem en disposició de verificar, amb bastant certesa, que una determinada peça de moble no es va fer a Viena per un dels nombrosos fabricants que hi havia, especialment per Thonet, Kohn o Fischel. I si no es va fer a Viena la probabilitat que un moble que es troba a Espanya siga d'origen valencià -o murcià pel que fa a la producció d'Alejandro Delgado i Cia.- és molt alta. En el cas de Fischel la distinció és, com hem vist, la més difícil, però pot basar-se en detalls constructius i l'absència d'etiquetes perquè Fischel també solia marcar les seues peces amb el seu nom. Ara bé, saber que una cadira d'"estil Fischel" és valenciana i no vienesa, no ens permet saber quin productor local la va fer. Aquesta és una tasca impossible si no hi ha detalls diferencials addicionals.

Dit això, la catalogació pel que fa a la identificació dels mobles s'ha fet a partir d'imatges dels catàlegs comercials o de fàbrica, anuncis, cartells i patents consultables en el Butlletí Oficial de la Propietat Industrial i el seu arxiu històric. Aquesta és l'única metodologia disponible perquè els fabricants de València normalment no marcaven els seus productes com ho feien els vienesos. Albacar, Feliu i Suay de tant en tant marcaven els seus mobles amb indicacions com "patent" i el nom del fabricant. Poden trobar-se aquestes inscripcions en cadires i balancins patentats per cadascun d'ells. A vegades es troben plaques en el moble indicant "Luis Suay. Valencia" o "Hijo de Ventura Feliu. Sant Vicente 302". Però en alguns casos les plaques metàl·liques corresponen a un venedor -com ho era José Salvador Pascual a València- i no a un fabricant. També es troba de tant en tant moble valencià a Catalunya amb la placa "Mobles Thonet-Pelayo 40" que era el venedor de Barcelona. Evidentment, una placa així exclusivament no serveix per a identificar un moble com a vienès que, normalment, sí que estava etiquetat o marcat d'origen, perquè era una



pràctica que seguien quasi tots els fabricants d'Àustria-Hongria. Empreses com Thonet i Kohn registraven les etiquetes que identificaven els seus mobles i sovint indicaven en prospectes i catàlegs que la seua presència era un requisit per a assegurar la seua autenticitat.

En el cas del moble corbat valencià, disposant d'un nombre suficient de catàlegs, en particular en l'Arxiu Valencià del Disseny, podem dir que, si la peça en qüestió solament era produïda per un fabricant, el catàleg és un element suficient per a determinar l'autoria raonablement i aquest és el cas més freqüent. A vegades lleugeres diferències en els catàlegs ens permeten inclinar-nos en favor de l'atribució a un determinat fabricant en comptes d'un altre, perquè els catàlegs de venda eren generalment un reflex del que realment es produïa a la fàbrica i no era admissible que un client encarregara una peça basant-se en un catàleg i que després aquest moble no coincidira en les seues formes amb la il·lustració que havia vist. No obstant això, hi ha algunes peces que són de fabricant desconegut fins ara i que poden ser objecte de catalogació més precisa en el futur si es troben altres catàlegs comercials o anuncis. En qualsevol cas, l'atribució pot ser més o menys fidel segons els indicis presents en cada moble i està subjecta a correccions o modificacions si sorgeixen noves dades. Atés que diversos models de fàbriques diverses van ser posats a la venda en el primer catàleg de Curvadora Valenciana de 1935, la presència d'una peça en aquest catàleg serveix com a criteri residual almenys per a determinar que s'havia posat en el mercat abans de la guerra civil i ja sabem la majoria dels fabricants que van participar en la Curvadora Valenciana.

V

**PRINCIPALS  
FABRICANTS  
DE VALÈNCIA  
(1880-1936)**

Poca informació existeix sobre Salvador Albacar i Gil (1858-1928) abans del 1900. Degué formar-se com a ebenista en els tallers del seu pare. Segons Martínez Ferrando el pare de Salvador, Pedro Albacar, procedent de Catalunya, “havia sigut deixeble de Caselles (Juan Caselles, “el pare de l’ebenisteria valenciana” en el segle XVIII)” i es va quedar a la mort d’aquest amb el seu taller. En efecte, existeixen factures de la dècada de 1860 emeses sota el nom d’“Albacar Hermanos” on s’indica “antes de Caselles”. Hi ha un carrer “Ebenista Caselles”, a València. En la llista de carrers del diari “Las provincias” (7 de març de 2008) sota el títol de “l’art de la fusta” es diu que Juan Caselles va ser “un ebanista muy acreditado en su oficio. Construyó en su almacén de muebles del Nuevo Gusto una mesa velador de palo santo, con embutidos de acebo, que se hizo famosa por su valor artístico. El reputado ebanista, que trabajó para el Teatro Principal, murió en Benicassim al ser derribada por las aguas de un torrente la diligencia en la que viajaba”.

Des de 1880 en els anuaris industrials apareixen com a ebenistes “Albacar Hermanos” en la plaça de San Francisco número 8 o números 7 i 10. També segons Martínez Ferrando, va participar en l’Exposició Regional de 1883 amb mobles de luxe. Si bé podem donar per cert que el seu pare estava actiu abans de la data d’aquesta exposició no és fins a 1893 quan se li autoritza a Salvador Albacar a instal·lar una màquina de vapor de 8 cavalls. Des de 1897 l’empresa s’anuncia com “Salvador Albacar i Companyia”. En 1899 l’arquitecte Antonio Martorell i Trilles (1845-1930) va construir el mausoleu per a la família Albacar (Luis Albacar Tournier i Salvador Albacar i Gil).

FIG. 1

A València, Salvador Albacar vivia en el cèntric carrer Gravador Esteve número 4, edifici que es conserva i en el reixat de ferro del qual es poden llegir les lletres S i A superposades. El tipus de casa on vivia mostra que era un membre destacat de la burgesia industrial valenciana de l’època, com uns altres moblistes amb cases burgeses com Luis Suay i Ventura Feliu. Entre les famoses viles de Benicàssim es troba “Villa Victoria”, residència d’estiu de en Salvador Albacar, la construcció de la qual es va acabar en 1911 segons s’indica en la seua façana principal. Es tracta d’una edificació d’estil francès apta per a l’estiueig que començava llavors a posar-se de moda entre les classes adinerades de València. Albacar era, pel que sembla, tot un personatge de la localitat i no havien de faltar les festes “de societat” en la seua vila.

FIG. 2

Salvador Albacar tenia la fàbrica en el Camí del Grau des de 1897. La numeració de la fàbrica al carrer va variar entre el número 31 i el 21. El Camí del Grau (avinguda del port) va ser conegut en alguna travessia, fins a 1914, com a carrer Albacar. La fàbrica va ser feta pel mestre d’obres Vicent Alcayne (1828-1913). El mateix any 1897 Albacar va intentar introduir a Espanya, sense èxit, la patent de Jacob & Josef Kohn de substituir les espigues de fusta en les potes davanteres dels seients per peces de rosca metàl·liques, així com un procediment per a utilitzar el cuir llis o repujat en els mobles de fusta corbada. Per aquestes sol·licituds podem observar que mostrava el coneixement dels avanços que es produïen a l’estranger. Ha de destacar-se en aquest sentit la importància de la proximitat del port a l’efecte d’importació de fusta i mobles i d’exportació d’aquests. El despatx i els magatzems els tenia, almenys des de 1902, en

FÁBRICA  
de MUEBLES  
de MADERA CURVADA

— — —

**Salvador Albacar**

\*\*\*\*\*

Almacén y Despacho:

Plaza Emilio Castelar, 8

Fábrica: Camino del Grao

VALENCIA

FIG. 1. Anunci de Salvador Albacar en l'Almanac de Las provincias, 1906.



FIG. 2. Fotografia de la botiga d'Albacar, en els baixos de l'Ateneu Mercantil, en la plaça de Emilio Castelar.

la plaça d'Emilio Castelar número 8; actualment la plaça de l'Ajuntament de València. La botiga estava en els baixos de l'Ateneu Mercantil.

En una publicació de l'època -la *Revista de Ferrocarrils, Banca i Assegurances*, es relata:

“(H)ace muy pocos años todos los muebles de madera curvada, de uso general en España y en sus antiguas colonias, procedían de Viena. Designábanse, y aún siguen designándose, con el título de *muebles de Viena*. Pues bien, el Sr. Albacar, que poseía en Valencia los mejores talleres de muebles de lujo y que surtía a toda España, incluso a los más acreditados establecimientos de la corte, concibió el proyecto de fabricar también aquellos muebles llamados de Viena. Sin utilizar un sólo operario extranjero, teniendo que descubrir procedimientos y hasta que inventar maquinaria, el Sr. Albacar, que había recorrido las mejores manufacturas de Europa, utilizó lo que la experiencia le había enseñado, lo que la observación pudo mostrarle, a veces valiéndose de hábiles sorpresas y estratagemas, y emprendió valerosamente la empresa”.

D'aquest paràgraf destaquen, almenys, dues observacions: una sobre l'absència d'obers estrangers la qual cosa ens fa pensar que havien d'existir acusacions de la competència sobre aquest tema i si no a la seua fàbrica potser en unes altres sí que operaven obrers de fàbriques d'Àustria-Hongria que van anar a treballar a València. Aquest fet explicaria, almenys en part, la famosa perfecció d'alguns dels mobles corbats valencians que implicaven una formació especialitzada. I la segona observació es refereix al fet que Albacar va probablement viatjar per Europa i disposaria d'abundant informació quant a catàlegs, tècniques, models, etc. Quant a obrers en aquella època tenia uns quatre-cents segons els textos citats. És interessant assenyalar que pel port de València arribaven tota mena de mercaderies no sols mobles de Viena sinó també fusta que s'importava des de Trieste. Era més barat importar la fusta d'Àustria-Hongria amb vaixell que portar-la de qualsevol lloc d'Espanya. També podien, en aquest sentit, haver arribat obrers de les fàbriques vieneses de moble corbat, potser de Bohèmia, regió d'on procedia el cònsol d'Àustria-Hongria a València, Franz Goerlich.

Quant al procés productiu a la fàbrica, hi havia divisió i especialització en el treball. Es diu en la publicació esmentada sobre la Casa Albacar que “casi todas las labores se realizan a máquina pudiendo aquellas clasificarse en siete secciones, que son la de sierra, torneado, curvado, pulido, ajuste, barnizado y embalaje”. En la mateixa publicació es descriu així el corbat: “en el curvado se ve, como si, merced a un arte mágico, se puede dar a la madera, por fuerte que sea, la forma y retorcadura que se quiera, haciéndola tomar las más extrañas, y dejándola en tal condición de estabilidad y dura consistencia, que ya no vuelve a recobrar su primitiva forma, consintiendo antes en romperse que en tender a la posición recta que antes tuvo”. Una elegant manera d'explicar el corbat que consisteix a fixar reforços metàl·lics per a limitar al màxim la “ràbia de la fusta” quan se la retorça en calent i després es refreda. A la fàbrica tenia un paper important el germà de Salvador, Juan Albacar: “...hermano del dueño de la fábrica, que es quien por hallarse al frente de los magníficos talleres de aquella, se encuentra en frecuente contacto con los obreros, siendo persona que a su completa identificación hasta con los menores detalles de la casa, une valiosos conocimientos técnicos y una práctica y competencia extraordinaria en esta clase de fabricaciones”. També per la

mateixa font coneixem el nom del qual hui considerariem el dissenyador de l'empresa: José Artigas: "Ante el magnífico torno mecánico de perfilar, el monarca (Alfonso XIII en su visita a la fábrica) se detuvo, prestándole suma atención y demostrando conocer esta clase de aparatos, y al llegar al taller donde trabaja el dibujante de la fábrica, D. José Artigas, que es un inteligente y verdadero artista, el rey valiéndose del lápiz de pizografar (sic), dibujó una flor de lis en un mueble".

### FIG. 3

En efecte, consta que el Rei Alfons XIII, en un viatge a València, va visitar la fàbrica d'Albacar el 12 d'abril de 1905 al costat d'altres fàbriques o establiments com la foneria de Climent i la fàbrica de ventalls de Prior. En aqueixa visita a València el Rei va posar la primera pedra de la Fàbrica de Tabacs. És una mostra de la importància de la indústria d'Albacar en aquella època que fora seleccionada per a ser visitada pel Rei. Després de la visita, en 1906, Albacar va publicar un suplement al catàleg de 1904 incloent la reproducció d'una fotografia del Rei en el seu caruatge. Consta també que, amb motiu d'aquesta deferència, Albacar li va regalar al Rei dos balancins "en roble tallado y fileteadas en oro, con asiento y respaldo de cuero repujado a mano" pel Sr. Artigas, segons consta en aquest suplement del catàleg. Existeixen alguns anuncis d'Albacar on s'utilitza l'exemplar d'aquest balancí com a reclam publicitari. Es tracta d'una versió amb l'escut de la casa reial del model número 1 de Germans Thonet, llançat al mercat cap a 1860 i que és el balancí del fabricant de Viena de més complexa fabricació. El Rei en aquesta visita també va posar una condecoració amb la medalla d'Isabel La Catòlica a cinc dels obrers d'Albacar.

El 16 de gener de 1906 Albacar va registrar com a marca "La viennoise" com a instrument per a distingir els mobles anomenats "de Viena" i per a fomentar l'exportació, potser emulant a "La viennese" de Nàpols que fabricava també moble corbat "tipus Viena". Amb aquesta marca es va presentar en l'Exposició Regional Valenciana de 1909, però no consta que utilitzara cap etiqueta amb la marca per a col·locar-la en els seus mobles, que no solen portar cap identificació excepte la de "patent Albacar" quan és el cas. En la sol·licitud de registre, de març de 1905, però corregida al desembre del mateix any, es troba la següent descripció:

"La Marca en cuestión está compuesta por un círculo dentro del cual aparece un águila caprichosa con dos cabezas y las alas extendidas. En la parte inferior del círculo y sostenida por las garras del águila hay una banderola sobre la que se lee la denominación de la Marca LA VIENNOISE. Por debajo de esta banderola aparece la extremidad de la cola del águila, pendiente de ella una cruz de ocho puntas que no tiene significación alguna, pues no se pretende representar una condecoración determinada. En la parte superior del círculo y tangente al mismo hay otra banderola sobre la que se leen las palabras VELLE EST POSSE. Encima de esta banderola hay una corona sobre la cual hay un pájaro con las alas extendidas, debiéndose hacer constar que esta corona no tiene significación alguna heráldica. Inmediatamente en sentido convexo y encerradas en una banderola se leen las palabras SALVADOR ALBACAR-VALENCIA [en realidad sólo las iniciales S y A]. Esta Marca se estampará, de cualquier forma adecuada, sobre los muebles que ha de distinguir, así como sobre los envases que los contengan, etiquetas, rótulos, anuncios y sobre toda clase de papeles comerciales".



Proveedor  
de la Real Casa

# Gran Fábrica de Muebles de madera curvada

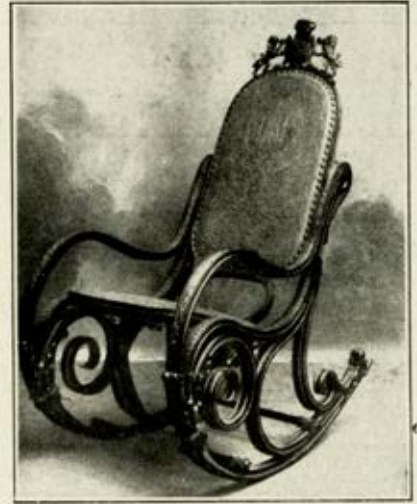
## SALVADOR ALBACAR

Las sillas Albacar, de madera curvada, ofrecen la ventaja de los refuerzos, de los cuales tiene el inventor concedida Patente.

Dichos refuerzos son aplicables á todas las sillas, sillones y sofás, siendo muy recomendables para cafés, fondas, casinos y demás establecimientos.

Avenida del Puerto, 21

VALENCIA



Modelo de mecedoras en roble tallado y fileteadas con oro, con asiento y respaldo de cuero repujado á mano, ofrecidas á S. M. el Rey Don Alfonso XIII, con motivo de su visita á la Fábrica de Albacar

FIG. 3. Model de balanci d'Albacar regalat al Rei Alfons XIII.

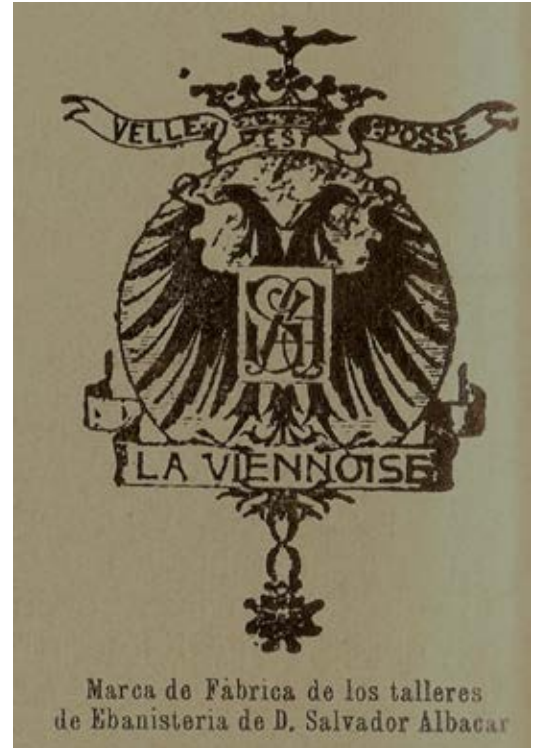


FIG. 4. Marca "La Viennoise" (1906).



**FIG. 4** Resulta d'interés observar com en aquella època l'expressió que s'utilitzava sempre per a designar aquest tipus de mobles era la de "moble de Viena" i no la de "moble Thonet" que s'ha anat imposant posteriorment. En realitat "la viennoise" era més aviat una marca comercial que es va explotar fins als anys vint. Algarra i Domingo van tindre com a casa de venda de mobles en la plaça Emilio Castelar "La viennoise" (Antiga casa Albacar), en 1916, i Esteban Domingo com a casa de venda al carrer de la Pau de mobles marca "la viennoise", en 1928.

**FIG. 5** Al marge de la patent de la trava Albacar, concedida en 1903, i els balancins que produïa, que es veuran en el capítol VII, Albacar tenia alguns mobles realment interessants i originals en el seu catàleg de 1911, que és el més conegut i es troba en còpia en l'Arxiu Valencià del Disseny. A partir d'ell hem pogut identificar peces i llocs amb els seus mobles en diverses ciutats. Un dels mobles d'interés és una cadira, que es trobava en establiments de Barcelona. Té el respalller format per un doble llaç de fusta corbada i tant el seient com l'anell de reforç presenten una lleugera ondulació que proporciona elegància a la peça.

**FIG. 6** Podem destacar per una certa originalitat o manifestació de destresa en la seua execució, algunes peces del catàleg com dos bressols diferents de fusta corbada. Una d'elles pot veure's en el Museu de la *Granja d'Esporles* (Mallorca) i recorda als bressols de Jacob & Josef Kohn amb algunes diferències. És un moble molt fi i que crida l'atenció, una cosa diferent del model de bressol de Ventura Feliu. Els bressols són, com deia l'arquitecte George Candilis, un dels models més sofisticats de la producció de fusta corbada.

**FIG. 7** Curiosament, es reproduïx sense dades d'origen un exemplar del sofà número 165 del catàleg d'Albacar de 1911 en el llibre sobre Thonet d'Alexander von Vegesack com a representatiu de l'*Art nouveau* en matèria de mobles de fusta corbada. Aquesta última peça crida l'atenció pel treball decoratiu de la xapa calada del respalller. Com és sabut la introducció del contraxapat en el moble corbat va permetre una adequació de les formes als gustos pels estils, inclòs en la seua època el modernisme. També són interessants alguns dels seus penja-robes de paret en els quals, al costat dels components de fusta corbada, inseria peces de ceràmica, donant-los un toc estètic costumista, i introduint així altres elements propis de la indústria regional.

**FIG. 8** És destacable un tocador modernista, del qual es troba un exemplar en el Monestir de Sant Jeroni de Cotalba. Com és lògic, el tocador té parts corbades i parts no corbades. Dir que és "modernista" amb la quantitat de mobles "modernistes" que hi ha hui dia, requereix algun aclariment. El toc *art nouveau* -per a concretar una mica- li ho donen elements corbats com són l'estructura del reforç entre potes, les dues peces decoratives frontals que uneixen les potes davanteres amb el sobre i les harmonioses figures corbades dels laterals de l'espill que es recolzen en els calaixos. Són harmonioses perquè alleugereixen visualment la peça, rectilínia, del cos central i proporcionen verticalitat al conjunt. Estan fetes amb dues peces corbades cadascuna i són sens dubte corbes "*art nouveau*". Va aparéixer per primera vegada -pel que se sap- en el catàleg de 1904 amb el número 9- i es troba també en el catàleg de 1911 on costava 70 ptes. sense marbre ni lluna, i s'acompanyava d'un armari decorat també amb formes modernistes.



FIG. 5. Cadira número 63 d'Albacar. Il·lustrada en el catàleg de 1911. Espai corbat (Fundació Caixa Vinaròs).



FIG. 6. Bressol de la Granja d'Esporles (Mallorca).

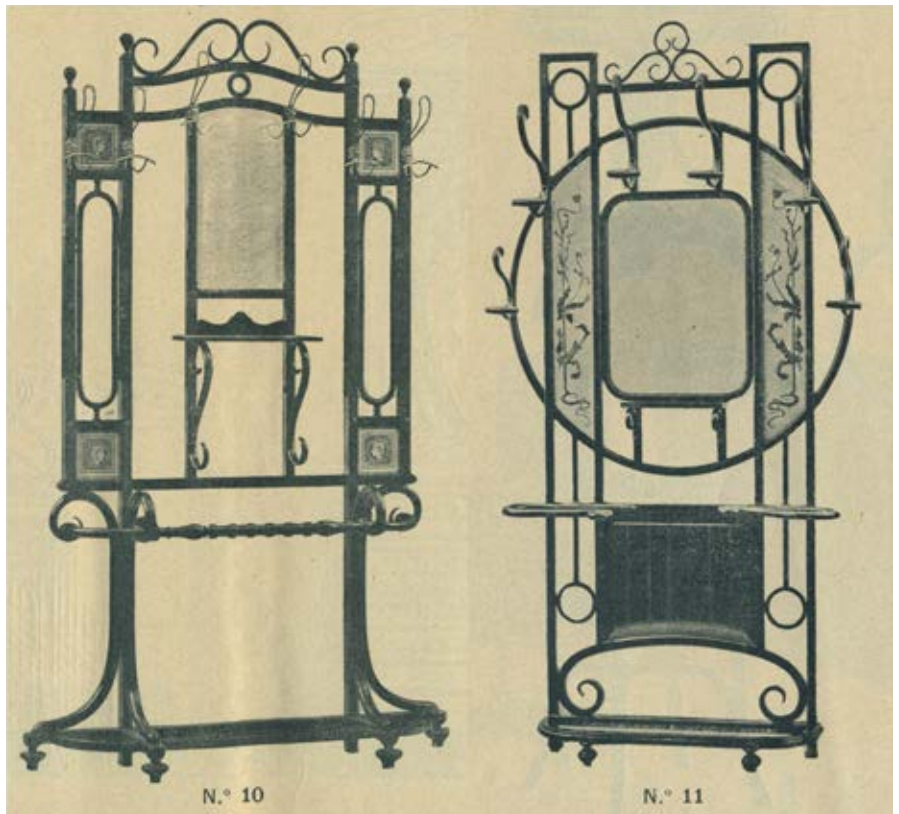


FIG. 7. Penja-robes del catàleg d'Albacar de 1911.



FIG. 8. Tocador número 9. Il·lustrat en el catàleg d'Albacar de 1911. Monestir de Sant Jeroni de Cotalba (Alfauir, València).

FIG. 9

En definitiva, Salvador Albacar va ser un fabricant i decorador dels més importants de València a la fi del XIX i principis del segle XX. Si, d'una banda, imitava els famosos mobles de Viena procedents de l'Imperi Austre-hongarés també va aconseguir registrar algunes patents que mostraven un grau d'originalitat i bon fer no sempre presents en el sector del moble industrial. Els seus models es trobaven en establiments de tota Espanya tenint una particular influència a Barcelona on va establir una sucursal. En l'apartat sobre el "corredor mediterrani" es troben referències a establiments de Barcelona amb les seues cadires.

Va ser al mateix temps un bon representant de la incipient burgesia industrial de València, amb contactes en l'esfera de la Casa Reial de la qual va ser proveïdor. Un impulsor de la industrialització del moble a València. Per a acabar, sobre els mobles d'"Albacar" que "privaven en el món elegant" transcrivim unes paraules de Teodoro Llorente d'un article del diari *Las Provincias* reeditat en les seues Memòries d'un setentón:

"...Don Salvador Albacar, todo un señor en su manera elegante de vestir y en su trato social, era un hombre de un gusto irreprochable. Sus muebles llegaron a cobrar tal fama, que bastaba decir que una casa estaba toda puesta por él, para que la gente hiciese aspavientos de admiración. En su fábrica del camino del Grao hacíanse también los muebles curvados que fueron una de sus grandes especialidades [...] En las grandes temporadas teatrales de nuestro Teatro Principal, cuando actuaban las compañías de María Guerrero, Rosario Pino o la Tubau, en que la índole de las obras exigía gran elegancia escénica, se acudía a Albacar. Tanta reputación se pagaba, y las facturas de esta casa, más de una vez, hacían torcer el gesto y temblar las manos".

FIG. 10

FIG. 11

Siga com siga eren probablement de Salvador Albacar les cadires del famós Restaurant Miramar de la Platja de Llevant. Una cadira també objecte d'una patent en la qual les potes davanteres formen en la seua continuació el manteniment per al seient i al mateix temps la funció de reforços laterals.

## 2

### VENTURA FELIU ROCAFORT

FIG. 12

FIG. 13

Ventura Feliu Rocafort (1856-1935) va ser un empresari important de la societat valenciana de finals del segle XIX. Possiblement, ell i els seus fills van ser dels pocs empresaris d'aquesta branca que tenien consciència de complir la missió *històrica* associada als capitalistes emprenedors en la ideologia industrialitzadora. Ventura Feliu tenia cap a 1879 una fàbrica de mobles tradicionals d'ebenisteria al carrer Guillem de Castro número 14. Pel que sembla, en 1896, durant una gran tempesta, un llamp va caure en la xemeneia de rajola de la fàbrica i va matar o va ferir a diversos treballadors que s'havien refugiat al costat d'ella perquè la tempesta havia inundat les naus, segons es relata en el diari *La Iberia* de 21 d'agost de 1896. Entre 1893 i 1898 va construir la fàbrica en el llavors Camí reial de Madrid número 12 que, possiblement corresponia també al senyal urbanístic de Sant Vicent número 302, direcció alternativa que utilitzava usualment l'empresa.

Consta en l'Arxiu històric administratiu municipal de València que Ventura Feliu i els seus fills van encarregar diversos projectes i obres a arquitectes destacats de València com, per exemple, Vicente Cerdà (en



FIG. 9. Anunci de Salvador Albacar amb indicació de la sucursal de Barcelona. *Gua comercial de València y su provincia* (1907).



FIG. 12. Ventura Feliu Rocafort. Retrat.



FIG. 13. La fàbrica de Ventura Feliu al carrer Sant Vicent número 302. Segona pàgina del catàleg de 1905.



FIG. 10. Restaurant Miramar (València).



FIG. 11. Cadira número 267. Espai corbat (Fundació Caixa Vinaròs). Il·lustrada en el catàleg d'Albacar de 1911 (la decoració del respallier coincideix amb el dibuix de la sol·licitud de patent).

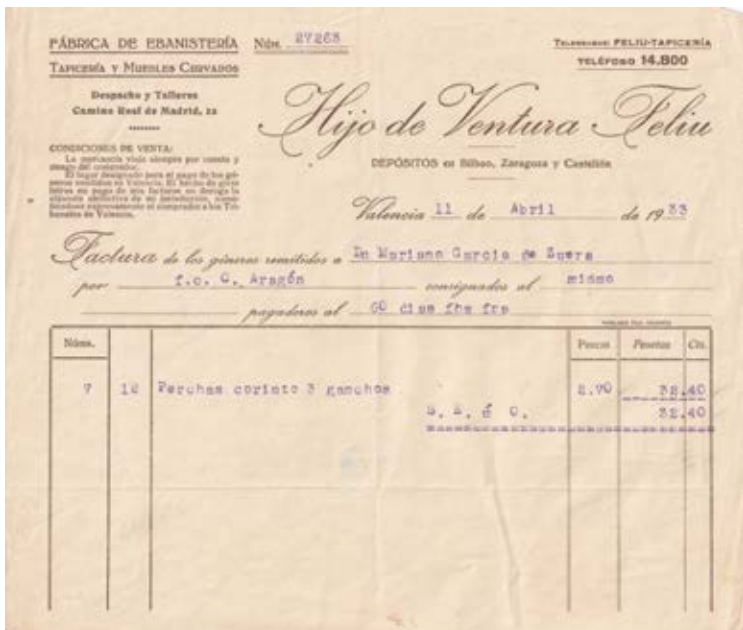


FIG. 14. Factura de "Hijo de Ventura Feliu" de 1933.



FIG. 15. Xapa metàl·lica d'un penjador de Ventura Feliu.

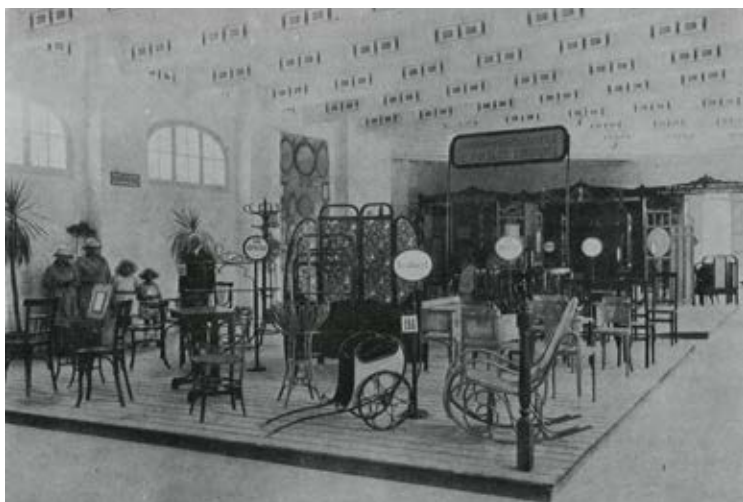


FIG. 16. Instal·lació de la Unió de Fabricants de Mobles Corbats en la Fira de mostres. Fotografia de Vicente Barberà Masip (1920). Al fons a l'esquerra Ventura Feliu i familiars.



FIG. 17. Bressol de Ventura Feliu i Fills. Espai corbat (Fundació Caixa Vinaròs).

1903 i 1909), Francisco Mora (1905), Francisco Almenar (1906) i Carlos Carbonell (1913). A la porta d'entrada del despatx de la fàbrica s'indicava l'any d'inici de la construcció -1893- i va tindre ampliacions almenys fins a 1922. A la porta exterior, coronant l'entrada hi havia una escultura la identificació iconogràfica de la qual ha sigut possible gràcies al fet que Ventura Feliu va registrar en 1904 aquesta imatge com a “marca de fàbrica” que representa a la indústria. En el segle XIX era usual representar a la *indústria* amb una imatge antropomòrfica, una dona, amb alguna mena d'eines. Una figura femenina amb eines de corbat -una roda metàl·lica i un martell- va ser l'opció triada per Ventura Feliu per a la imatge de la seua *indústria*. Aquesta figura una miqueta folklòrica, amb el seu aire seriós i un aire amenaçador, té un valor altament simbòlic quan reflecteix una idea de la seua fàbrica com un “temple de la indústria” valenciana. Una altra petjada de la seua mentalitat industrialitzadora. Feliu va obtenir patents específiques en 1904 (trava) i 1906 (corba d'assemblatge per a balancins) que veurem en els apartats corresponents. Es conserven fins hui dos catàlegs en l'Arxiu Valencià del Disseny: de 1905 i de 1924.

FIG. 14  
FIG. 15

Ventura Feliu va ser vicepresident de l'Exposició regional Valenciana de 1909 i a partir d'aqueix any va aconseguir que a part dels annexos a la seua fàbrica se'n diguera Passatge de Ventura Feliu, via que existeix actualment a València. En 1916 va traspasar la propietat als seus dos fills Enrique i Joaquín -denominació de “Fills de Ventura Feliu”- però Joaquín que era també membre de la junta directiva de l'Ateneu Mercantil de València, va morir en un accident de trànsit en 1926 -succés descrit en *La Vanguardia* de 31 d'agost de 1926- i a partir de llavors, fins a la defunció d'Enrique Feliu Raga en 1935, l'empresa es va denominar “Fill de Ventura Feliu”.

FIG. 16

Les exposicions en les quals va participar Ventura Feliu i els seus fills a partir de 1900, són nombroses tant nacionals com internacionals. No consta que participara en l'Exposició universal de Barcelona de 1888. Per ordre cronològic són: l'Exposició de la Unió Filantròpica sobre “culinària, alimentació i higiene” celebrada en París en 1904 (Diploma d'honor); la “International Dress Exhibition” en el *Crystal Palace* de Londres, de 1904 (medalla d'or); una exposició mixta internacional i nacional a Florència, en 1905 (medalla d'or); l'Exposició Regional Valenciana de 1909; la 1a Fira Mostrari Internacional celebrada a València en 1917; l'Exposició internacional del moble i decoració d'interiors, de 1923 (Barcelona); l'Exposició General de la Construcció, de Madrid, en 1925; i l'Exposició internacional de Barcelona de 1929 (medalla d'or). En les Exposicions de València de 1917 i de 1920 i de Barcelona de 1923 i de 1929 Feliu va participar a través de la seua representació en la *Unió de Fabricants de Mobles Corbats*, associació patronal expositora creada per a esdeveniments d'aquestes característiques, del qual Feliu era el principal promotor.

FIG. 17

L'Exposició regional més important en la qual va participar Ventura Feliu va ser, lògicament, la Valenciana de 1909. Feliu era el vicepresident 2n del Comité Executiu, presidit per Tomás Trénor Palavicino. La seua instal·lació ocupava tota una sala del primer pis del Palau d'Indústria, la sala 6a. Les paraules elogioses que es dediquen en el catàleg de l'Exposició de 1909 a aquesta instal·lació, que havia de ser de les més grans, refereixen que “un motor de 80 caballos de fuerza, montado con arreglo á los últimos adelantos de la mecánica, pone en movimiento las distintas

máquinas necesarias para la confección de los varios productos de la casa”. Una de les peces destacades de la instal·lació que demostraven el domini de l'ofici de la fusta corbada era un atractiu bressol de formes arborescents, del tipus de les quals feia l'empresa de Jacob & Josef Kohn, de Viena. Aquest bressol era un producte de luxe, però es produïa en sèrie i es venia en els Grans Magatzems “El Siglo” de Barcelona, segons consta en els seus catàlegs des de, almenys, 1904. També apareix en el catàleg de 1905 i en el de 1924. Luis Suay fabricava un model de bressol com el de Feliu amb lleugeres diferències.

FIG. 18

Com era usual llavors Feliu, proveïdor de la Casa Reial, li va regalar a Alfons XIII un moble de despatx qualificat de *Gabinet modernista* en la revista *Reales sitios* i que, segons *L'imparcial* de 24 de maig de 1909, el Rei es va detenir a admirar. Anteriorment, en 1907, la Infanta Isabel havia efectuat una visita a la fàbrica i aquest honor va ser correspost amb el regal d'un treballat reclinadori fet de fusta corbada en l'estil del que venia Germans Thonet amb algunes diferències i decorat per a l'ocasió, peça que es conserva en el Museu Nacional d'Arts Decoratives de Madrid.

FIG. 19

En 1929 es va filmar la pel·lícula sobre la fàbrica “Hijo de Ventura Feliu”, per part de l'Editorial Cinematogràfica Trilla, S.A., de Barcelona, pel·lícula de 18 minuts els extractes dels quals poden veure's en la internet. És una pel·lícula amb notes familiars on es veuen les diverses dependències de la fàbrica i s'explica el procés productiu. Està depositada en la Filmoteca de Catalunya. Aquesta editorial va ser un precedent del cinematògraf Trilla-La Riva que, en 1931, va començar a rodar cinema sonor a Catalunya. En la pel·lícula es condensen fragments rellevants de la història de la indústria i la societat valenciana de l'època. També té interès des de la perspectiva de la indústria especialitzada en el moble de fusta corbada massissa que era un bé de consum de les classes mitjanes. La pel·lícula té un enfocament explícitament paternalista, usual en molta propaganda comercial i industrial dels anys vint. Els testimoniatges de la ideologia industrialitzadora són palpables en diversos passatges. Al principi de la filmació, Enrique Feliu, el pare del qual acaba d'eixir en primer pla, abraça acuradament el seu bust, situat al jardí de l'entrada de la fàbrica, amb un cigar a la mà, en una escena entre escruixidora i patètica de veneració de la figura del Pare, font de la satisfacció i el benestar de la família i els fills del qual han continuat en la indústria. La història que relata la pel·lícula és la d'una empresa familiar heroica -Ventura Feliu, diu, era un líder- i tràgica al mateix temps -al germà mort prematurament, Joaquín, se li recorda com un “tesor de bondats”- amb un final feliç per a l'empresari els esforços del qual es veuen recompensats per la seua “afable família”.

FIG. 20

La filmació mostra amb un cert detall el procés de producció començant amb la maquinària moguda per la màquina de vapor i descriu breument les diverses activitats i dependències, organitzades com un sistema de magatzems i tallers amb divisió del treball on, en producció seriada, els productes van desplaçant-se d'una nau a una altra. Al costat de labors mecanitzades es fan molts treballs de caràcter artesanal i de manera manual, però s'ha aconseguit el nivell d'intercanviabilitat de les peces de cadires i balancins. Magatzem d'assecar costats, serradors, corbadors-que treballen amb els motlles metàl·lics al costat dels tancs de vapor-, fregadores, envernissat, teixit amb reixeta i embalatge dels mobles -treballs aquests atribuïts a les dones-, l'expedició de les mercaderies sota el control directe del propietari en el qual intervé, al costat



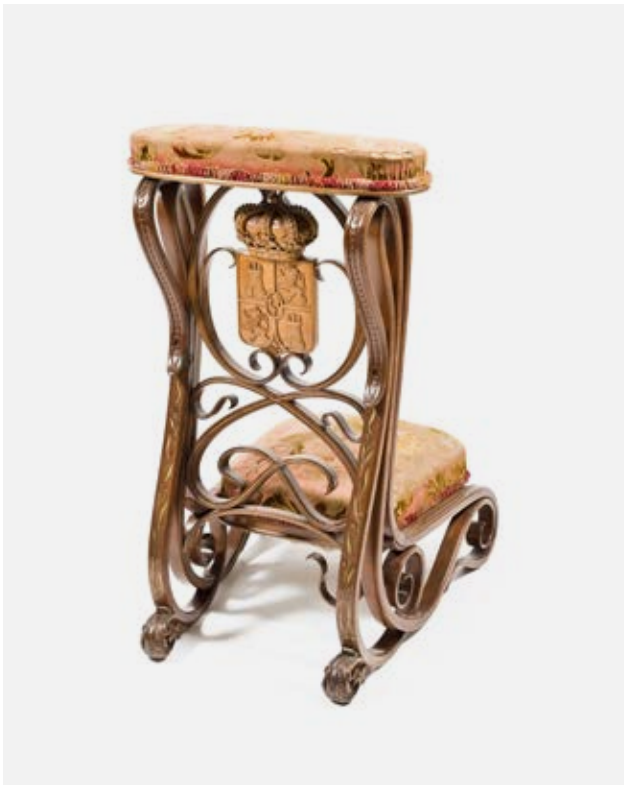


FIG. 18. Reclinadori regalat per Ventura Feliu a la Infanta Isabel en 1907. Fotografia de Lucía Morate Benito. Museu Nacional d'Arts Decoratives (Madrid).



FIG. 19. Fotogrames del departament de reixeta de la fàbrica de Ventura Feliu i Fill (1929).



FIG. 20. Fotograma de l'eixida dels treballadors de la fàbrica de Feliu (1929).

PROTECTOR DE LA REAL CASA MEDALLA DE ORO 1904 DIPLOMA DE HONOR AÑO 1904  
DIPLOMA DE HONOR  
MEDALLA DE ORO 1904  
MEDALLA DE ORO 1905  
DIPLOMA DE HONOR - FIGURAS 1905

# Ventura Felíu

DESPACHO Y TALLERES  
**5. Vicente, 302**

DEPÓSITOS  
EN  
**MADRID Y BILBAO**

TELEGRAMAS  
**FELIU-TAPICERIA**

FIG. 21. Anunci de Ventura Felíu en la *Guía comercial de Valencia y sus provincias* (1909).

d'un carro amb cavalls, un camió de la "Hispano-Suiza", un detall modern d'una fàbrica que sembla més pròxima a principis de Segle que als anys trenta. La pel·lícula, amb un llenguatge cinematogràfic rudimentari i per moments ingenu, mostra unes naus grans on escasseja la llum -a vegades no es distingeix bé als treballadors- i algunes màquines: serres de cinta, corretges de transmissió, fregadores, màquines de polir, torns, barrinadores, premses, fosa... el treball es desenvolupa a un ritme quasi frenètic, representat pels treballadors convertits en actors improvisats i a vegades el ritme és accelerat per la filmació, molt especialment en el despatx de comptabilitat. Les imperfeccions i el llenguatge directe fan la pel·lícula entranyable, incloent-hi una prou convincent desfilada final dels treballadors i treballadores *felices* a l'eixida de la fàbrica; escena que transcorre durant quasi un minut dels 18 que té el metratge del film, emulant potser amb un pla seqüència el film, de 48 segons, *La sortie des ouvriers des usines Lumière à Lyon Monplaisir* dels Germans Lumière (1895).

En 1935 va morir Ventura Feliu, però també el seu fill, Enrique Feliu, i d'alguna manera l'empresa es va incorporar aqueix mateix any a Curvadora Valenciana (Fàbriques Reunides, S.L.), perquè tenia aquesta la seua seu inicialment en el Camí real de Madrid número 12 (Camí Vell de Picassent número 1) que era la seu de la fàbrica de Feliu.

FIG. 21

Entre la documentació de l'empresa cal destacar el catàleg de juny de 1924, editat amb el nom de "Fábrica de muebles encorvados de Hijos de Ventura Feliu" i la reedició del qual es troba al final d'aquesta memòria. El catàleg comercial és un element de propaganda comercial i al mateix temps un document que reflecteix moltes dades de la realitat de l'empresa. En les seues 105 pàgines poden estudiar-se els mobles que formaven part de l'ampli i eclèctic repertori de Feliu, amb moble corbat inspirat en diversos fabricants vienesos i moble d'ebenisteria de tendència modernista. En alguns models mostra una certa originalitat en l'estil i la influència de les tradicions locals. En les primeres pàgines del catàleg comercial de 1924 s'inclouen tota una sèrie de fotografies sobre el procés de producció del moble corbat a la seua fàbrica que formen part de la història industrial valenciana i han sigut divulgades parcialment en els treballs existents sobre el moble a València. D'altra banda, al llarg de la seua història la fàbrica de Feliu va publicar diversos anuncis en guies de València i en revistes com *La esfera*, *Mercurio* i *L'Almanac de Las provincias*, entre altres.

En el diari *El Heraldo de Madrid*, de 29 de gener de 1909, sota el títol "Gran industria de muebles" es recull una descripció bastant elogiosa, però precisa, de la fàbrica feta pel cronista José Fillol Sanz i que resulta d'interés transcriure íntegrament:

"No se puede hablar de las grandes industrias valencianas que han hecho suyos todos los mercados españoles, sin citar respetuosamente a D. Ventura Feliu, que tiene una grandiosa fábrica de muebles encorvados en la calle de San Vicente, 302, y que ha ganado diplomas de honor en Paris y Firenza y medallas de oro en la misma Firenza y Londres. Tanto ha ensanchado su negocio, que cuenta con depósitos en Madrid y Bilbao y es conocido en todas partes. La Infanta Isabel visitó la fábrica como una de las cosas dignas de verse en Valencia, y el Sr. Feliu la obsequió con un reclinatorio, regio por su riqueza, bellissimo por la esbeltez de la forma. A la entrada hay una verja con jardín, patio de fábrica, dos pabellones laterales, un *chalet* central, destinado a habitación, y luego siguen

los grandes departamentos de la fábrica, levantados *ad hoc*, que resultan cómodos, alegres e higiénicos, porque abundan el espacio, la luz y el aire. El despacho del Sr. Feliu, sito en la planta baja del *chalet*, ya determina a grandes rasgos el carácter particular de la Casa: allí no hay más que un cuadro, con los cuatro premios obtenidos en certámenes extranjeros, y un conjunto de regalos de los operarios, que pregonan la confraternidad en que viven el capital y el trabajo. Al recorrer la fábrica pasamos de nave en nave, todas espaciosas, y de sección en sección, hasta confundirnos y olvidar por donde estaba la entrada. En el salón de máquinas vimos las de más perfectos sistemas para toda clase de trabajos de ebanistería. En el taller espaciosísimo, destinado a la construcción de toda clase de muebles, sorprende la multitud de operarios y la ordenada distribución del trabajo. Luego en otros grandes departamentos encontramos los depósitos de artículos de tapicería, ferretería y piezas de porcelana, la sección de embalajes y rejilladoras para los muebles de Viena, la sala de armar madera curvada y las de talla, pulimento y barnizado. En esta última, una estufa mantiene la temperatura de 18 a 20 grados como conviene a la operación que se realiza. El departamento de curvar llama poderosamente la atención, por la rapidez con que se ejecuta, el moldaje de las piezas. En uno de los pisos altos vimos las secciones de dorado y esmalte para los muebles de lujo. También vimos otro local espacioso, atiborrado de costosas maderas, nacionales, austríacas, rusas y americanas, que recibe directamente la Casa, así como las telas extranjeras para la tapicería. Don Ventura Feliu, que sin otro patrimonio que su gran inteligencia industrial, ha llegado en treinta años de valeroso esfuerzo a tan alta cumbre, no podría hoy realmente sobrellevar el peso del ímprobo trabajo sin la colaboración eficaz de sus dos hijos, D. Enrique y D. Joaquín, de veinticinco y veintitrés años. Educados por su padre a la moderna, en los estudios de aplicación práctica, y alternando los libros con el trabajo, consiguieron hace tiempo desempeñar altas funciones dada su gran inteligencia y laboriosidad. El mayor tiene a su cargo la parte administrativa, y el menor, hábil dibujante, asume la dirección técnica. De esta suerte ha hecho don Ventura Feliu que sus hijos sean patronos y obreros a un tiempo, que es la clase mixta llamada a ejercer la hegemonía industrial. La fábrica mide una superficie de 100.000 palmos cuadrados, cuenta con una soberbia máquina de vapor de 80 caballos y trabajan 450 obreros de los que 180 son mujeres. Al salir por una puerta, que creímos daba al campo, nos encontramos con una especie de calle, con una verja a la entrada y un azulejo, en que se lee "Pasaje de V. Feliu". Allí sacan fachada 12 edificios terminados y otros en construcción. Unos los ocupa el Sr. Feliu y otros están alquilados para la misma industria de muebles. En los edificios del pasaje vimos los talleres de Miralles Hermanos, constructores de asientos de sillas, timbrados y perforados, y otros talleres, de Vicente Ros; Vicente Benlloch y Llorens y Ventura, consagrados a muebles. De manera que el Sr. Feliu, en vez de repeler como competidores a los de su ramo, los acoge y agrupa en sus edificios, que forman un barrio industrial. Como detalle apuntaremos que algunos de los citados son antiguos dependientes del Sr. Feliu, protegidos por este para establecerse, en premio a sus buenos servicios y laboriosidad; así es que tienen verdadera veneración por su protector. Este rasgo de confraternidad pinta la alteza de sentimientos del Sr. Feliu. Salimos de la fábrica realmente asombrados de la producción, de la solidez y primores de los muebles y de una especialidad patentada

que ha contribuïdo mucho al renombre del Sr. Feliu, que es el elegante y sencillo trabazón de las patas de las sillas curvadas, que las entrelaza elegantemente y les da una consistencia nunca superada por otro sistema. Teniendo Valencia grandes hombres como el Sr. Feliu, no es de extrañar que tenga también grandes industrias de exportación”.

Podria suposar-se, deduït d'aquesta crònica, que el que hui diríem el “dissenyador” de la fàbrica de Feliu era Joaquín perquè el seu germà major, Enrique, s'ocupava de la part administrativa mentre que ell és descrit com a “hàbil dibuixant” que “assumeix la direcció tècnica”.

## FIG. 22

El mercat més important de Feliu era el d'Espanya perquè tenia depòsits a Madrid, Bilbao, Barcelona (carrer Diputació, número 110), Saragossa i Castelló. Quant a l'expedició, la fàbrica de Feliu estava molt pròxima a l'antiga Estació del Nord -i després de 1917 també de la nova de Demetrio Ribes (1875-1921)- des d'on es feia el transport als depòsits establits en diverses ciutats. A Barcelona els mobles de Ventura Feliu es venien en grans quantitats en els Magatzems “El siglo” de la rambla de Catalunya perquè tenien gran acceptació en els mitjans de la burgesia catalana i les incipients classes mitjanes.

D'altra banda, resulta interessant la progressiva extensió de les dependències de la fàbrica fins a formar un “Pasaje Ventura Feliu” en el qual es manifesten interessos comuns amb altres fabricants. Lluny del concepte de colònia industrial, la seua activitat va generar, no obstant això, un cert “barri industrial” -utilitzant les paraules de Fillol Sanz-, amb indústries auxiliars entre les quals destacava, en aquest Passatge, la de seients i taulers contraxapats de “Germans Miralles” a la qual al·ludirem en el següent capítol. Feliu ocupava algunes d'aqueixes naus i llogava les altres a altres fabricants. En realitat, aquestes construccions formaven part del conjunt més ampli de la fàbrica, del qual eren un accessori, i estaven identificades amb lletres segons consta en el catàleg d'expositors de l'Exposició regional de 1909: D “Germans Miralles”; E “Vicente Ros”, F i G “Vicente Benlloch”; H i J “Llorens i Ventura”.

La memòria d'una inspecció de treball feta en 1908 a fàbriques a Espanya, incloent-hi entre altres fàbriques de moble comparables de València, diu que la de Ventura Feliu tenia 420 treballadors: 230 homes, 160 dones i 30 xiquets. Els tipus de jornal màxim, mitjà i mínim d'homes eren 4, 3 i 2,5 Ptes.; i de dones i xiquets 1,75, 1,25 i 0,50. Ptes. És a dir: el salari màxim d'una dona mai superava el salari mínim d'un home en un horari de treball, quasi tot cobrat a preu fet (per unitat d'obra), en què la jornada laboral en 1908 era de 9 hores. Que fora una fàbrica els treballadors de la qual estaven *paternalment* protegits pel seu propietari no significa que no albergara episodis de conflictivitat laboral generada per les condicions d'explotació del sistema de producció capitalista. En un marge de temps tan ampli de vida de l'empresa, almenys quaranta anys, les notícies són abundants. Les condicions de treball, ambientals i higièniques entre altres, no eren precisament grates a les fàbriques de corbat, i molts anys els treballadors d'aquesta fàbrica van realitzar vagues per a obtenir augments de salari, millores laborals i de les condicions higièniques. En la premsa es donava notícia d'aquests casos, exemples de la lluita de la classe treballadora valenciana. Limitant-nos a la fàbrica de Feliu, el 15 de juliol de 1902 quinze operaris torners van fer vaga per a aconseguir augment de salari (*La correspondencia de España*, 15 de juliol de 1902). El gener de 1906 unes huitanta treballadores de la fàbrica es declaren en vaga

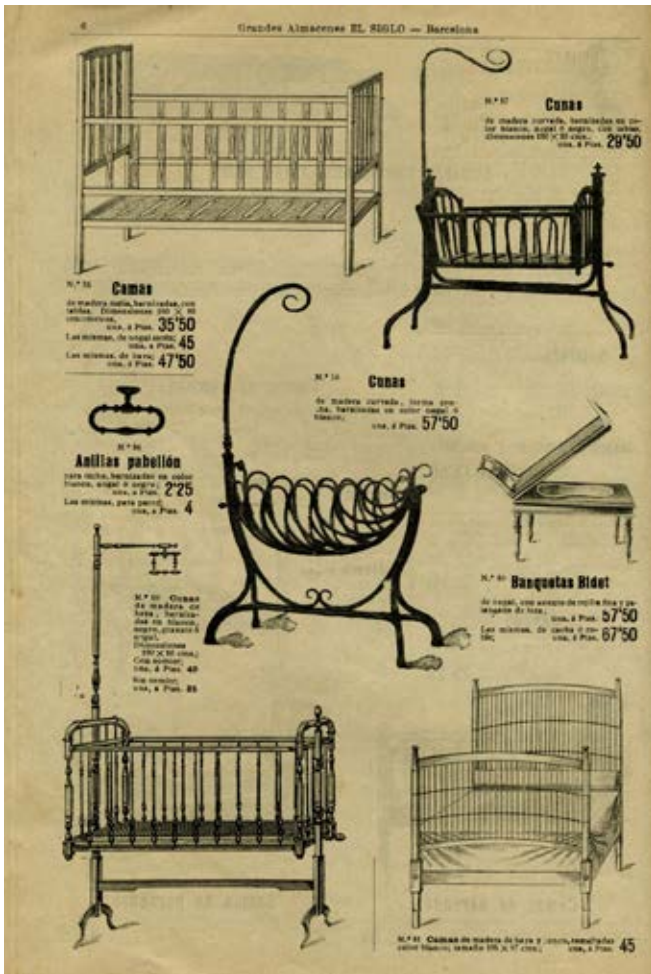


FIG. 22. Catàleg de Magatzems "El siglo" (1910).



FIG. 23. Casa de Ventura Feliu. Fotografia de Lluís Vives Chillida (2008).



FIG. 24. Cadira de respatlter continu de Ventura Feliu. Espai corbat (Fundació Caixa Vinaròs).

per una rebaixa del jornal que l'empresari justifica per "l'estat d'aquesta indústria", assolint les treballadores el seu objectiu. Seguint el rastre en el diari *La Vanguardia*, el 13 d'agost de 1915 s'adona d'una vaga d'ebenistes i operaris de corbat per falta de condicions higièniques a la fàbrica efectuant-se una visita de la inspecció de sanitat que va donar lloc al fet que es dictaren disposicions a aquest efecte. El 14 de juliol de 1918 i el 31 de maig de 1919 s'esmenta la intervenció del governador en la solució entre treballadors i patrons per a la vaga dels obrers de les fàbriques de corbats. En els anys trenta el conflicte entre patrons i obrers del ram del moble corbat se centrava en el fet que els obrers volien treballar a jornal mentre que els patrons "perquè la indústria continue vivint" volien continuar pagant els treballs a preu fet.

**FIG. 23** Ventura Feliu també va adquirir unes naus en el mateix carrer Sant Vicent, però en els actuals números 316-318, prop de la Creu coberta. Aquest emplaçament que originàriament, abans de ser la Casa Feliu, va ser seu de la fàbrica de sedes d'Àngel Puig, va ser confiscat pel Govern de la República en 1936 i destinat a fàbrica d'armament durant la guerra civil. Després de la guerra aqueixa localització de la fàbrica va ser utilitzada com a Parc d'Artilleria fins a 1990. En aqueix lloc es conserva en primera línia del carrer l'anomenada "Casa Feliu" que està catalogada com a element protegit en el pla urbanístic i destinada a "equipament dotacional administratiu-institucional". En realitat, des de la perspectiva de l'arqueologia industrial no sols la casa burgesa mereixia protecció sinó també les naus industrials que, conjuntament formen el bé *d'interés cultural industrial* en el seu context econòmic, social i funcional.

**FIG. 24** En el capítol VII de la memòria tractarem la trava i els balancins de Feliu. Ací convé fer referència a algunes peces destacades de les quals es té constància iconogràfica, a més de figurar en els catàlegs. Un moble interessant que no apareix en cap dels catàlegs coneguts és una cadira que porta la trava Feliu, però té el respatller amb una gran continuïtat lineal perquè les dues potes posteriors, en una mateixa peça, formen l'interior del respatller.

**FIG. 25** Una altra tipologia popular del moble corbat eren les cadires per a piano. Feliu venia diversos models, però potser el de major evocació simbòlica era aquell que tenia una lira en el respatller. Eren cadires més **FIG. 26** altes, pensades per a un públic infantil que aprenia a tocar el piano.

**FIG. 27** Encara que sol associar-se el moble corbat amb cadires i **FIG. 28** balancins, la fusta corbada és una tècnica multifuncional -incloent les possibilitats arquitectòniques- de manera que no és estrany que es feren per exemple paravents de fusta corbada o jardineres. Al nostre coneixement, a València només Ventura Feliu i Fills feien paravents corbats segons els catàlegs coneguts. Es troben paravents modernistes de Ventura Feliu exposats a la sala Jujol de la Casa Batlló, a Barcelona. Quant a les jardineres, hi havia des de les més senzilles a les més sofisticades. Es conserva una targeta postal de la secció de mobles de Viena dels magatzems "El Siglo" de Barcelona en la qual poden apreciar-se dues jardineres monumentals que apareixen en el catàleg de Ventura Feliu de 1924.

**FIG. 29** En una determinada època Ventura Feliu va fer uns penja-robes bastant sofisticats que també es venien en els magatzems "El Siglo" **FIG. 30** de Barcelona i es troben només en el catàleg de 1905, ja no en el de 1924. Ens ha quedat una fotografia de Lucien Roisin de l'Hotel Simón d'Almeria



FIG. 25. Fotografia d'un interior de Barcelona (1910 ca.).



FIG. 26. Cadira de piano de Ventura Feliu. Espai corbat (Fundació Caixa Vinaròs).



FIG. 27. Secció de mobles de Viena dels magatzems "El Siglo". Barcelona, 1910.

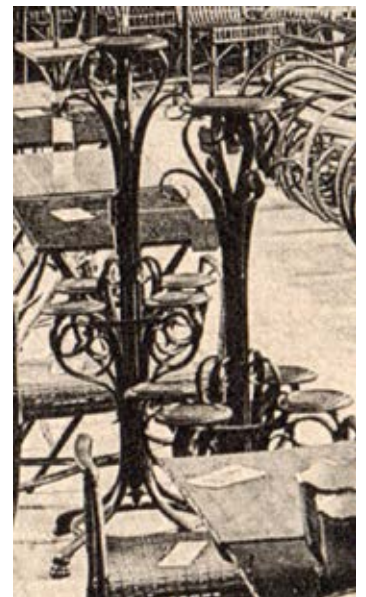


FIG. 28. Detall de les jardineres.





FIG. 29. Fotografia de Lucien Roisin. Hall de l'Hotel Simón d'Almeria (1920 ca.). Arxiu històric de l'Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya.

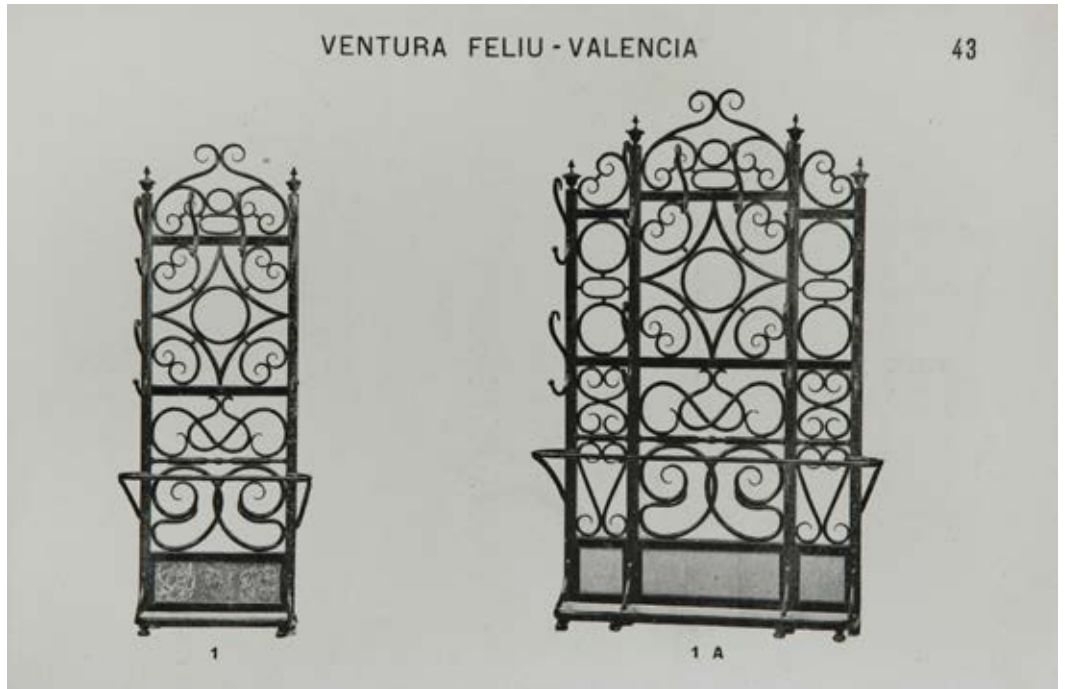


FIG. 30. Penja-robes de Ventura Feliu. Catàleg de 1905. Arxiu Valencià del Disseny.

on pot apreciar-se un d'aquests models de penja-robes, que podríem qualificar de barrocs, pel seu caràcter bigarrat i complexitat decorativa. En el camp de la història del moble corbat utilitzem el que podríem dir la «metodologia dels referents». Tots els mobles corbats tenen referents, fins i tot d'una manera o d'una altra aquells que es pretenen originals. Ara bé, com Ventura Feliu, que sabíem, no era un dissenyador sinó un fabricant, tenim llibertat metodològica per a buscar els seus models o dissenys de referència. Ens sembla que la metodologia dels referents és un instrument important d'investigació en disseny, almenys en el camp de la història del disseny. Els referents de Feliu, a part del de Fischel, del qual ja hem parlat, és principalment Thonet, del qual pot considerar-se, per tant, un seguidor. Però sovint trobarem en el fabricant valencià trets diferencials -un «toc Feliu»- que ens permetrà identificar-lo i distingir-lo en la seua producció.

### 3 JOAQUÍN LLEÓ I BOLÁS

**FIG. 31**  
**FIG. 32**

Joaquín Lleó i Bolás era fabricant de mobles d'ebenisteria. L'any 1890 va presentar una sol·licitud de patent genèrica per a fabricar mobles corbats anunciant-se en la seua publicitat com a primer fabricant d'aquests mobles amb "real privilegi". El "procedimiento para curvar y blanquear toda clase de maderas" (patent 10924) va ser un privilegi consistent a incloure productes específics com a carbonat de sosa i sulfat de coure- en diverses fases del calfament de les barres de fusta per a aconseguir una major resistència i duració de la fusta vaporitzada. Li va ser concedit per vint anys el 10 de juliol de 1890 i això li va permetre anunciar-se com obtentor de la patent, però no consta en l'Arxiu històric de l'Oficina Espanyola de Patents que fora posada en pràctica pel que va caducar en 1892. Aquesta situació no era anòmla en el sistema de patents espanyol de finals de segle XIX i principis del XX perquè altres patents de moble corbat -i d'un altre tipus- caducaven abans del terme oficial concedit per falta de comunicació de la posada en pràctica o per falta de pagament de les anualitats degudes, de manera que les patents eren més una qüestió de màrqueting, del tipus dels premis de disseny actuals, valga la comparació, que invencions en sentit estricte. D'aquesta manera, no podem saber veritablement quin procediment de corbat especial utilitzava Lleó realment a la seua fàbrica.

**FIG. 33**

En 1893 la seua "Fàbrica de mobles corbats i ebenisteria" era al carrer Isabel la Catòlica números 7 i 9 (o 9 i 11) que era on estava l'antic taller de José Trobat, el qual degué adquirir. Tenia així mateix una sucursal al carrer de la mar, número 50, en aqueixa data. Consta una sol·licitud de patent de trava en 1904, i dues patents concedides en 1908 (balanci) i 1909 (trava). En la Guia de l'Exposició regional Valenciana de 1909 hi ha una pàgina sobre aquest fabricant on es diu que va ser el primer, que tenia cobert el mercat espanyol i exportava a Amèrica i que presentava moble artístic a més de corbat. Va participar en diverses exposicions internacionals, inclosa l'Exposició universal de París de 1900 amb els seus mobles artístics (un dormitori d'estil Lluís XV).

**FIG. 34**

Encara que efectivament, Joaquín Lleó era un dels pioners del moble corbat a València a la fi del segle XIX -i els seus fills a prin-



FIG. 31. Retrat de Joaquín Lleó.



FIG. 32. Anunci de Joaquín Lleó. *Guía biográfica comercial e industrial: Valencia y su provincia, 1893.*



FIG. 33. Anunci de la fàbrica de Joaquín Lleó. *Guía práctica de Valencia y sus costumbres, (1898).* Biblioteca Valenciana.



FIG. 34. Anunci de Fills de Joaquín Lleó. *La esfera, 1917.*



FIG. 35. Anunci de Joaquín Lleó. Almanac de *Las provincias* (1897), amb un balanci i una cadira de fusta corbada.



FIG. 36. Dibuix de la patent de la Trava Lleó i cadira. Espai corbat (Fundació Caixa Vinaròs).



FIG. 37. Targeta postal del restaurant de l'Hotel Albéniz de Sant Sebastià.

cipis del segle XX- costa admetre que fora realment “el primer” tenint en compte les patents de José Trobat de 1880 i 1885 basades ja en el corbat de la fusta. I, en realitat, quasi tots els fabricants d’aquella època -per exemple, Luis Suay- s’autodenominaven com els “primers fabricants” per raons publicitàries. Dit siga de pas, en un article ja esmentat sobre “Albacar i Lleó” Teodoro Llorente deia que tots dos feien mobles elegants i fins, però que Albacar era més car que Lleó. Abans de 1909, l’any de l’Exposició regional Valenciana, l’empresa va acollir el nom de *Hijos de Joaquín Lleó* i va estar operativa com a tal, almenys fins a principis dels anys trenta.

FIG. 35

No coneixem cap catàleg comercial de Lleó ni dels seus fills, però es poden identificar alguns models d’aquests fabricants a partir de les dues patents registrades i d’anuncis, dels quals es dedueixen almenys dues aportacions d’interés a la indústria del moble corbat: la trava de línia contínua i un balancí també amb una destacable continuïtat lineal. Encara que el tema de les traves i dels balancins es tracta conjuntament en el capítol VII per als altres fabricants farem una excepció amb Lleó perquè com que no es coneix cap catàleg comercial no podem identificar una altra tipologia seua de mobles que siga digna d’esment. En comptades ocasions s’han vist xapes identificatives en mobles tant de Lleó com de *Hijos de Joaquín Lleó*.

FIG. 36

Com és sabut, els diversos fabricants de València elaboraven traves diferenciades per a distingir-se en el mercat, ressaltant sempre que feien les cadires més resistents que les de la competència. Era “la batalla de les traves”. La trava Lleó va ser concedida a un dels fills de Joaquín, José María Lleó Ibars en els termes de “millores en els cadirats anomenats de Viena” (patent número 46.206 de 15 d’octubre de 1909). Consistia en una barra contínua de fusta en forma de doble llaç dissenyada per a fer de reforç entre les potes. Era una miqueta sofisticada i cap altre fabricant la va fer. En el dibuix de la patent s’assenyalen amb lletres els punts on va unida la peça a les potes i el seient amb caragols. Encara que en principi la trava era aplicable a qualsevol model de cadira, el més corrent és que s’identifique en cadires que tenen quatre llistons en el respatller, amb un seient rectangular, igual que la secció de la barra del respatller, i potes decorades. Es van vendre moltes a Barcelona, on es podien veure en la perruqueria dels Grans Magatzems “El Siglo” inaugurada en 1915, a la botiga de merceria i novetats «La cubana», en 1916, a la botiga d’electrodomèstics A.E.G. del carrer Aragó o en l’habitatge de la família Canals al carrer Casp, per exemple. També es van veure en el Café-restaurant Royalty de Santander i en el saló de te de l’Hotel Biarritz de Sant Sebastià.

FIG. 37

Siga com siga, també van arribar cadires de Lleó al País Basc i el restaurant de l’Hotel Albéniz les tenia. Aquest Hotel -també s’anunciava com a “Hotel-restaurant”- situat al carrer Bergara -escrit en castellà *Vergara*- número 16, de Donostia, es va inaugurar en 1908 i va estar en funcionament almenys fins als anys trenta. L’edifici es conserva. El seu propietari era Víctor Erro i Graz i l’establiment, amb 80 habitacions, s’anunciava, com era de rigor, amb restaurant de primer ordre, calefacció central, banys, ascensor elèctric i “confort modern”. Es conserven postals de l’exterior i de l’interior, particularment del restaurant. Les cadires li donaven al local segurament un toc d’elegància modernista.

**FIG. 38**  
**FIG. 39**  
**FIG. 40**

L'altre producte patentat d'interés i que es mostra també en un anunci d'una guia dels anys vint és el balancí Lleó perquè tenia una bona continuïtat lineal. L'espiral s'allargava per darrere fent un volt i convertint-se en el recolza-braços del balancí en cada lateral. De fet, el disseny d'aquest balancí recorda alguns models de butaca d'acer tubular del dissenyador de la Bauhaus Erick Dieckmann (1896-1944). Es trobava un exemplar d'aquest balancí, per exemple, en el hall de l'Hotel Palace de València. Se sap també que hi havia una versió infantil d'aquest mateix model, seguint, per tant, la pràctica de fer balancins xicotets amb els mateixos dissenys que els grans, que era una especialitat valenciana.

**FIG. 41**

En els anys trenta Fills de Joaquín Lleó s'anunciava en el diari "La Veu de Catalunya" (31 de juliol de 1930) incloent algun article laudatori en el qual s'esmenta els tres fills de Joaquín Lleó i Bolás com a dirigents de la fàbrica: Vicens, Joaquim i Albert. No coneixem la grandària de la fàbrica perquè en algunes fonts s'indiquen 200 treballadors i en altres 400, però no havia de ser més gran que la de Ventura Feliu. Curiosament en aquesta revista s'anunciava amb una cadira que portava la trava històrica de Luis Suay, la patent de la qual en els anys trenta ja havia caducat.

#### 4 LUIS SUAY BONORA

**FIG. 42**  
**FIG. 43**

Luis Suay Bonora, republicà, de Burjassot (1846-1917), va ser un important empresari del sector del moble en general i del corbat en particular, establert a València cap a 1860. Va obtenir una medalla en l'Exposició Regional de 1883. Després d'una etapa d'aprenent es va establir pel seu compte al carrer Renglons número 11 i posteriorment al carrer de la Sang número 8, cap a 1884. Posteriorment, en 1893, va obrir la seua fàbrica al carrer Guillem de Castro número 124 amb local també en la plaça San Francesc número 20 i finalment en 1897 construïsc una fàbrica més gran al carrer Arrancapins números 27 i 29, establiment que comptava ja amb 300 treballadors l'any 1903. Pel que sembla va adquirir la maquinària d'un empresari francès establert a València i diuen les cròniques que va introduir l'elaboració de la reixeta. Després de la seua mort en 1917 va continuar amb la seua fàbrica durant uns anys José Jimeno Lassala. Es dona la circumstància que un arquitecte modernista valencià que va estudiar a Barcelona amb Lluís Domènech i Montaner, Francisco Mora Berenguer (1873-1961) va fer la coneguda casa neo-gòtica-modernista de Suay Bonora en 1909, en la plaça de l'Ajuntament.

**FIG. 44**

Es coneix el seu catàleg d'entorn de 1910, un exemplar del qual es troba en l'Arxiu Valencià del Disseny i que és el que prenem com a referència. Com en el cas dels altres productors, com Albacar i Feliu, tenia un catàleg ampli amb una variada tipologia de mobiliari: cadires, butaques, balancins, taules, llits, penja-robes, armaris, espills, tocadors, jardineres, lavabos, tovallolers, paraigüers, etc. Va obtenir principalment dues patents: una trava i un balancí de laterals continus, que veurem en el capítol VII. El seu corbat era, en termes generals, d'un estil més modern que el de Ventura Feliu, que era, per així dir, més clàssic, en la línia de Germans



FIG. 38. Anunci de Joaquín Lleó (1920).



FIG. 39. Targeta postal del hall de l'Hotel Palace de València.



FIG. 41. Anunci de Fills de Joaquim Lleó. *La Veu de Catalunya* (1930).



FIG. 40. Balançol de Lleó. Espai corbat (Fundació Caixa Vinaròs).

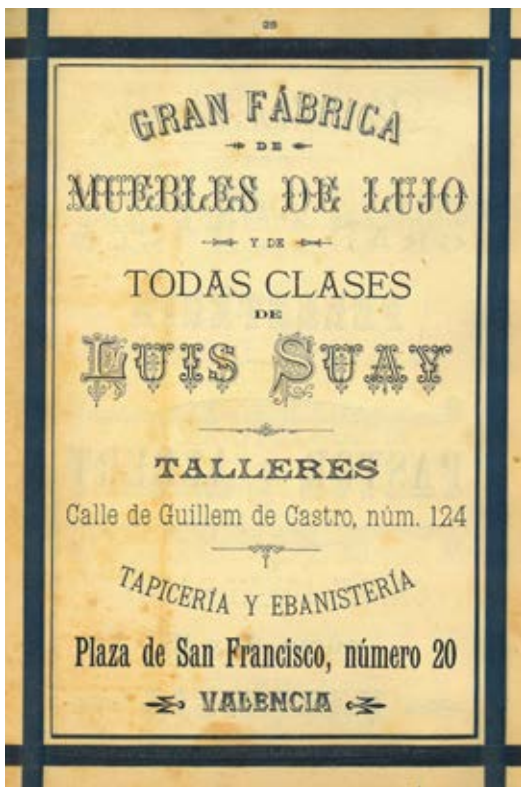


FIG. 42. Anunci de mobles de Luxe de Luis Suay. *Guía biográfica comercial é industrial. Valencia y su provincia*, (1893).



FIG. 43. Fàbrica de Luis Suay. Programa de festes de la Fira de juliol de 1903.

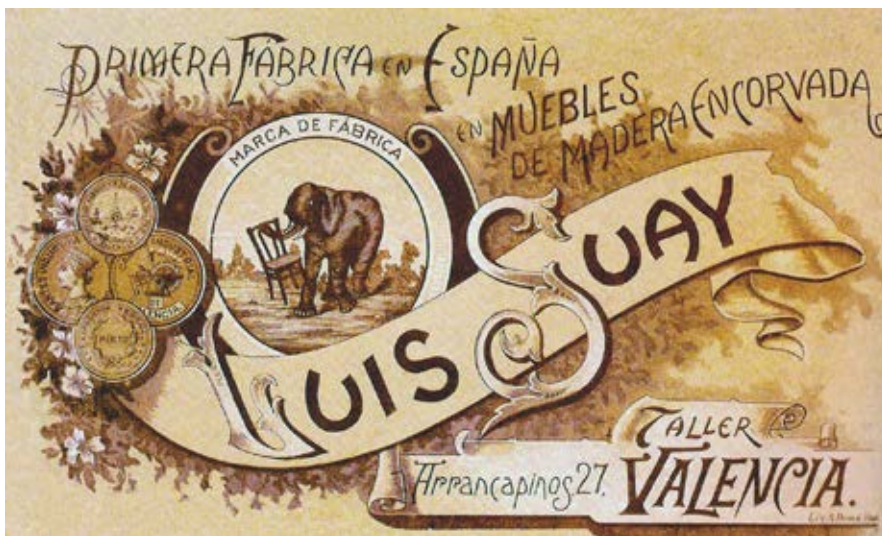


FIG. 44. Portada del catàleg de Luis Suay (1910 ca). Arxiu Valencià del Disseny.



Thonet. En canvi, Suay estava més atent als mobles de l'altra empresa important a Viena com era la casa Jacob & Josef Kohn que treballava amb arquitectes i artistes de la *Secession* vienesa. Així com Thonet va ser la font d'inspiració principal de Feliu, sempre després de Fischel, Suay tenia en el punt de mira moble de la casa Kohn, apreciació que deriva d'un examen de conjunt de l'estil del seu catàleg.

**FIG. 45** En 1901 va registrar una marca de fàbrica consistent en un elefant que sostenia una cadira amb la trompa, iconografia que era utilitzada per altres fabricants europeus i que simbolitzava la solidesa de la seua producció. Suay era el fabricant valencià que més habitualment introduïa etiquetes, plaques o inscripcions - "patente Suay"- en els seus mobles, la qual cosa permet identificar-los en algunes ocasions, més enllà de la seua presència en el catàleg.

**FIG. 46** A part de la trava Suay són destacables alguns dels seus balancins. És normal que a València i en la resta d'Espanya molts cafés foren moblats amb peces de Suay i la llista seria molt llarga. En un número de la revista *Por esos mundos* s'inclou un breu reportatge sobre la seua fàbrica sota el títol "Como se construye una mecedora". En l'article es reproduïxen unes fotografies de la seua fàbrica al carrer Arrancapins, en 1911.

**FIG. 47**  
**FIG. 48** A part de cadires i balancins, entre els mobles destacats de Suay dels quals tenim constància podem destacar dos models de sofà. Del primer model es troba un exemplar exposat en el Museu-Casa Cerdana, a Puigcerdà i presenta un disseny modernista amb unes formes vegetals geomètriques en el respall fetes amb xapa calada i retallada. En la part horitzontal superior del respall hi ha dibuixats uns gravats acanalats d'estil *Art nouveau*. L'exemplar de l'esmentat museu correspon amb exactitud a la il·lustració del catàleg de 1910 (ca.). A més, existeixen retrats realitzats pel fotògraf F. Gausi, de Barcelona (Carrer Pelayo número 38) on apareix el sofà perquè tenia un exemplar en el seu estudi en la dècada de 1910.

**FIG. 49**  
**FIG. 50** El segon exemplar de sofà -i cadira- d'interés és una versió local del model de Kohn anomenat habitualment "Fledermaus" pel fet que la cadira es trobava en el Café amb aquest nom inaugurat a Viena en 1907 i que va ser dissenyat per Josef Hoffmann. Disposem d'un retrat del fotògraf Chinchilla, de Tarragona, en el qual s'aprecia perfectament el sofà que podríem qualificar d'inspiració *Secession*.

**FIG. 51** També eren destacables els seus llits, en particular un inspirat en el magnífic llit de Kohn que Billy Wilder va utilitzar en la famosa pel·lícula "L'apartament" (1960). A la nostra manera de veure, el llit de Suay, una autèntica peça mestra del corbat, és més equilibrada i proporcionada que la de Kohn, que mostra un barroquisme més accentuat si cap.

**FIG. 52**  
**FIG. 53** Encara que Ventura Feliu també va fer aquest model de cadira en algun moment, eren molt probablement de Luis Suay les cadires de la cafeteria i el restaurant de l'Estació del Nord de l'arquitecte modernista Demetrio Ribes que es va inspirar en l'arquitectura i la decoració vieneses per a aquesta magna obra. Les cadires estan inspirades en un model de Germans Thonet -el número 511- i porten les típiques formes decoratives *Secession* en el respall.

**FIG. 54**

Continuant amb la influència *Secession* és destacable el que podríem dir butaca valenciana en l'estil "Otto Wagner". És una butaca eclèctica, meitat racionalista, meitat modernista (en el sentit de l'*Art nouveau*). El respalller està configurat com en la versió de la butaca número 718 de Kohn per als Estats Units i el Canadà, però entre les potes recupera l'arc frontal de la butaca de Gustav Siegel per a l'Exposició universal de París amb una interessant peculiaritat que proporciona elegància i simetria: una peça de reforç contínua que uneix les potes posteriors amb les davanteres i que dibuixa, amb una inclinació cap avall, la mateixa corba que la del recolza-braços on comencen les potes davanteres. És una diferència mínima respecte a altres versions, només un gest si es vol, però que li dona un aire marcadament menys formal i seriós que el producte original d'Otto Wagner. En una certa forma hi ha una mica de moviment, d'alegria, que supera l'estatisme i serietat wagnerians. Butaques d'aquest model es trobaven a Barcelona en la modernista Casa Sayrach.

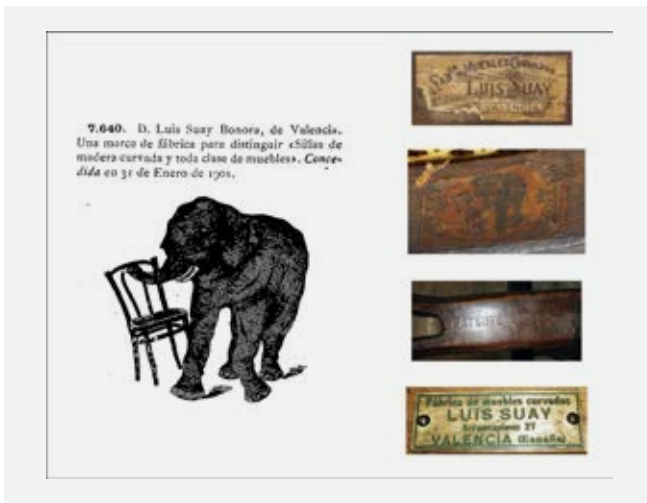


FIG. 45. Marca, etiquetes, plaques i inscripció de Luis Suay.



FIG. 47. Sofà de Suay del Museu-Casa Cerdana (Puigcerdà).

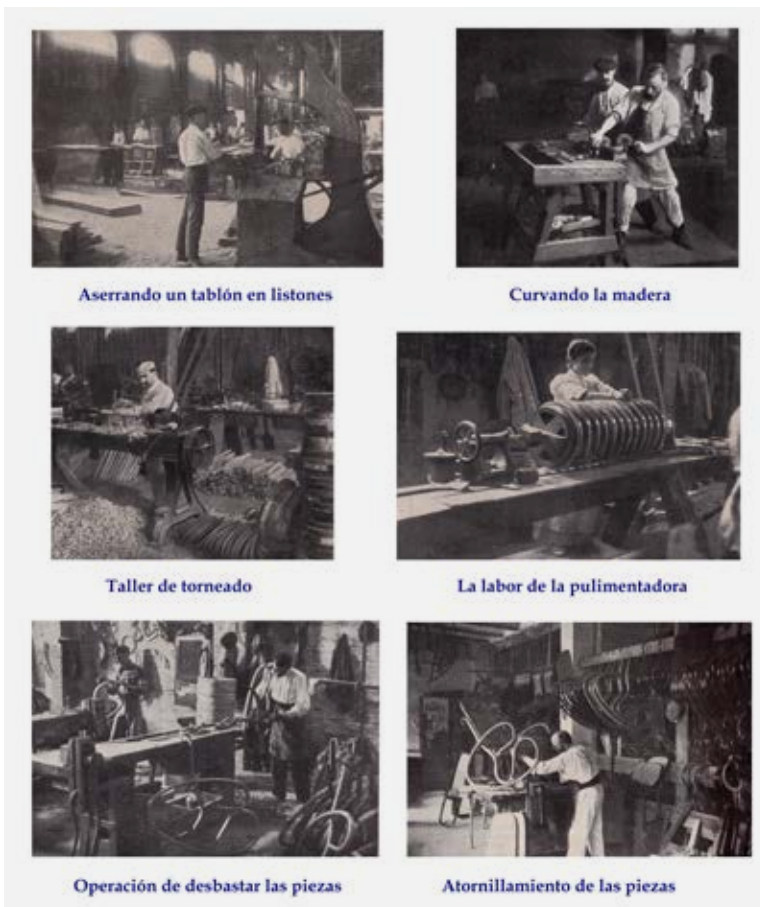


FIG. 46. Fotografies de la fàbrica de Luis Suay. *Por esos mundos* (1911).



FIG. 48. Retrat fotogràfic de F. Gausí (Barcelona).



FIG. 49. Retrat del fotògraf Chinchilla (Tarragona) (1920 ca.).

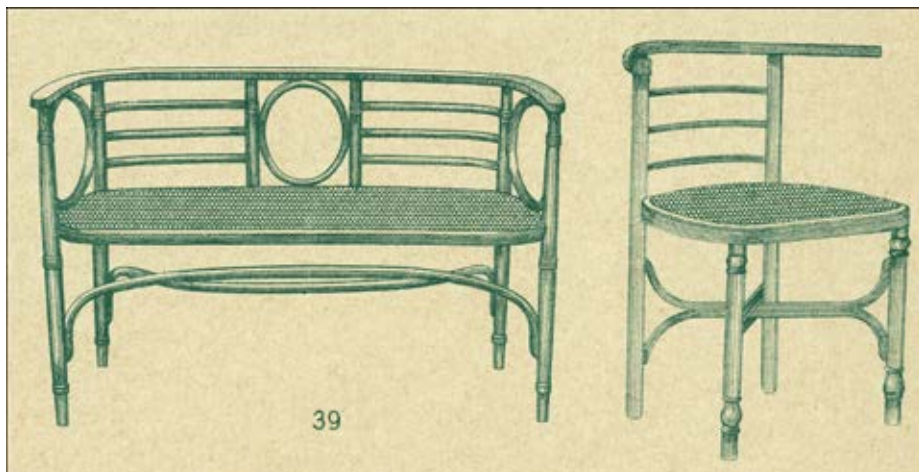


FIG. 50. Catàleg de Luis Suay de 1910 ca. Model de sofà i cadira número 39. Arxiu Valencià del Disseny.



FIG. 51. Lit de Luis Suay. Model número 5. Il·lustració del catàleg de 1910 ca. Arxiu Valencià del Disseny.



FIG. 52. Cafeteria de l'Estació del Nord de València. Vicente Barberà Masip.



FIG. 53. Cadira número 107 de Luis Suay. Espai corbat (Fundació Caixa Vinaròs).



FIG. 54. Butaca de Luis Suay en estil "Otto Wagner". Il·lustració del catàleg de 1910 ca. Model número 40 bis. Arxiu Valencià del Disseny.

VI

**ALTRES  
FABRICANTS  
I INDÚSTRIES  
AUXILIARS**

FIG. 1

L'empresa d'Alejandro Delgado tenia la Casa Central a Cartagena des de mitjan del segle XIX i estava dedicada a l'emmagatzematge i comerç de depòsits de ferros, acers, fusta i carbons, sent un bon exemple de la industrialització de Múrcia en aquell segle. La societat (en comandita) per a gestionar els depòsits de fustes i fabricar mobles corbats es va crear en 1887 i es va renovar en 1897. Van arribar a estar al capdavant de la mateixa Alejandro Delgado Imbernón (1836-1904) i Alejandro Delgado de la Guàrdia. L'empresari Pío Wandosell Gil tenia participacions en l'empresa. La fàbrica, a Múrcia, en la qual van arribar a treballar 500 persones, va estar en funcionament com a tal fins a 1918. Estava situada davant de l'estació del ferrocarril en un establiment que havia pertangut abans a León Marín Baldo. Delgado va ser també un important factor del "corredor mediterrani" del moble corbat perquè els seus mobles es venien no sols a Madrid sinó també a Barcelona.

FIG. 2

La societat va registrar el nom de la marca - "Alejandro Delgado y Cia. Sociedad en Comandita"- en 1904 i a vegades és possible trobar en els mobles de Delgado una etiqueta de disseny modernista amb la marca.

FIG. 3

Consta que Delgado tenia una sucursal o depòsit de mobles corbats a Madrid en la ronda d'Atocha número 13 i es venia a Barcelona per part d'un comerciant anomenat Cánovas i Cia. cap a 1915, del qual es coneix parcialment algun catàleg amb els seus mobles.

És difícil valorar les aportacions de Delgado a la indústria del moble corbat per desconèixer un catàleg de la seua producció. No obstant això, podem apreciar algunes de les seues peces per anuncis particulars que es van publicar en la revista *Mercurio* en 1911 i 1913 i pels registres de patents, com traves i balancins. L'estil d'aquestes peces és una miqueta bigarrat fins al punt que podríem dir que Delgado era l'autor d'un estil de moble corbat *arabitzant*. Això pot veure's en la complexitat constructiva d'algun balancí modernista, en la sofisticació de la trava i en l'ús de malucs (la peça que uneix respatller i seient en un balancí) amb peces entrellaçades amb forma d'arabesc.

FIG. 4  
FIG. 5

Quant a la trava, es va registrar l'abril de 1904 amb una fotografia en l'Oficina de Patents i es va posar de facto en pràctica perquè s'han vist cadires amb la trava. Aquesta naix en els laterals del respatller, passa pel lateral del seient i creua des de la pota davantera a la posterior oposada donant solidesa a la peça així reforçada.

FIG. 6  
FIG. 7

Dos són els balancins que criden l'atenció pel seu aire francament modernista. Són balancins grans. Un d'ells és el que consta registrat en l'Oficina Espanyola de Patents i és una peça que té una bona continuïtat lineal. Presenta en els laterals un cercol que acaba en un doble rínxol i els balancins continuen per darrere per a enllaçar amb el respatller del seient amb un toc d'elegància.

FIG. 8  
FIG. 9  
FIG. 10

L'altre balancí és el que segueix una miqueta originalment les formes *Art nouveau*. Té els balancins en peces independents acabades en un rínxol en la part posterior. El gruix de l'estructura, el lateral, el recolza-braços i el lateral del respatller està format per una barra contínua de complexa execució tècnica i que li dona un gran dinamisme al balancí, evocant amb les seues formes la funció de moviment. Cap fabricant Valencià va fer aquests models de balancins destacats i originals de Delgado.



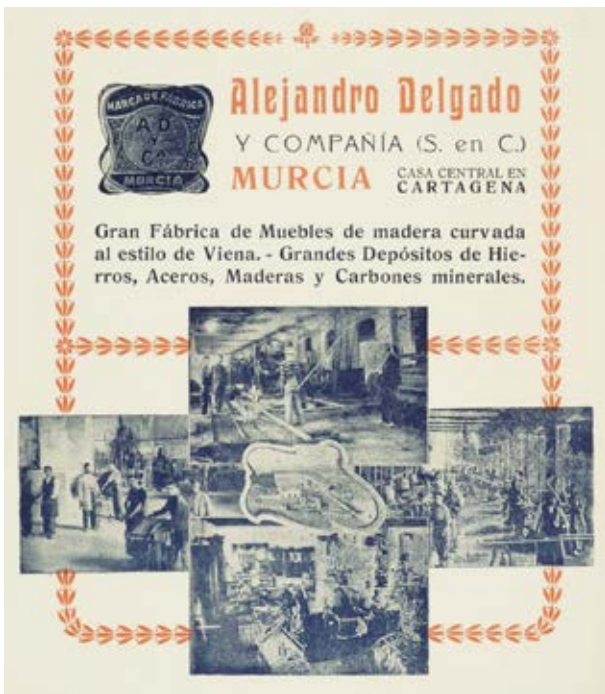


FIG. 1. Anunci d'Alejandro Delgado. Revista Mercurio (1905).



FIG. 2. Etiqueta d'Alejandro Delgado.

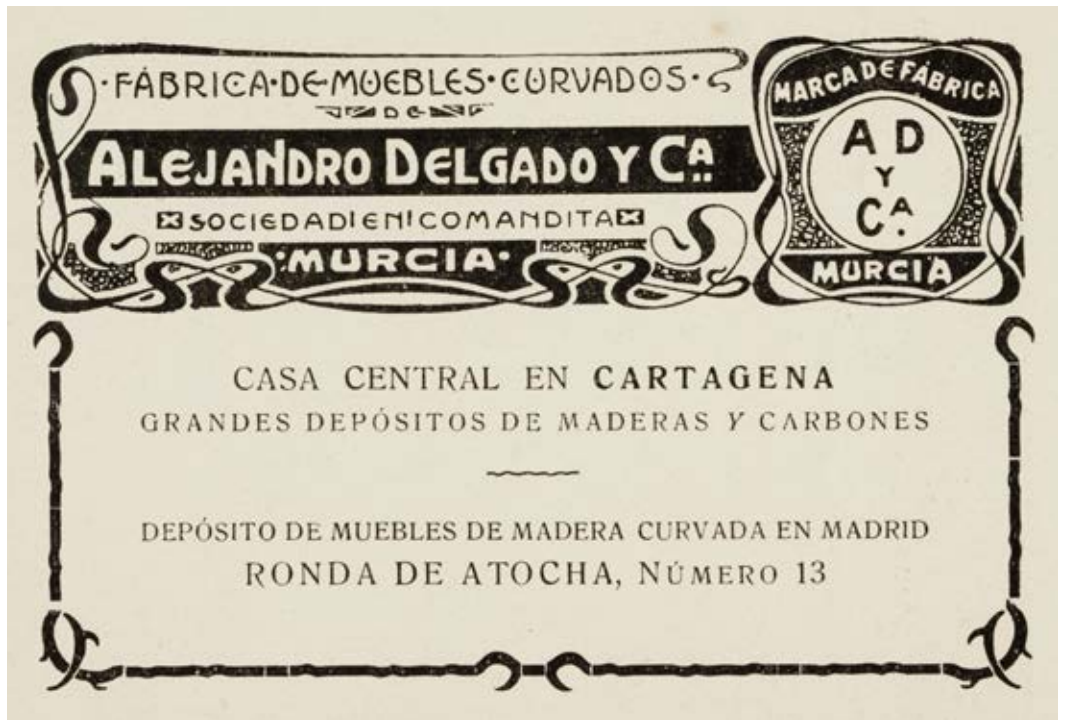


FIG. 3. Anunci en la revista Mercurio (1907) amb referència al depòsit de Madrid.

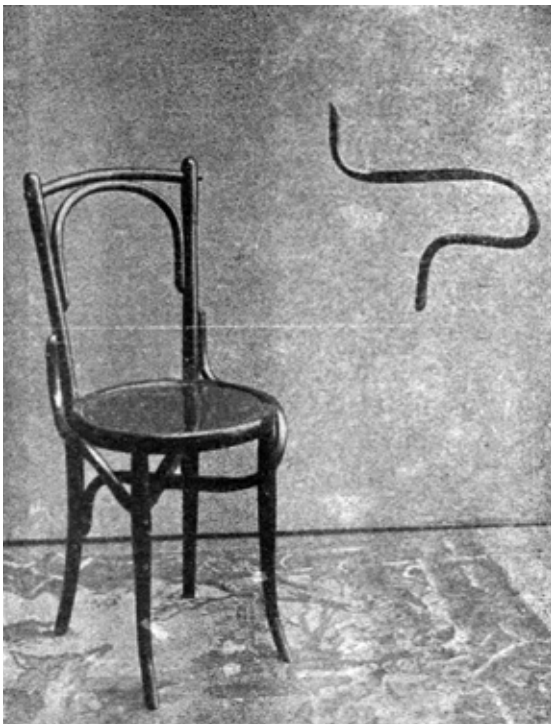


FIG. 4. Dibuix de la trava "Delgado". Arxiu Històric de l'Oficina Espanyola de Patents i Marques (1904).

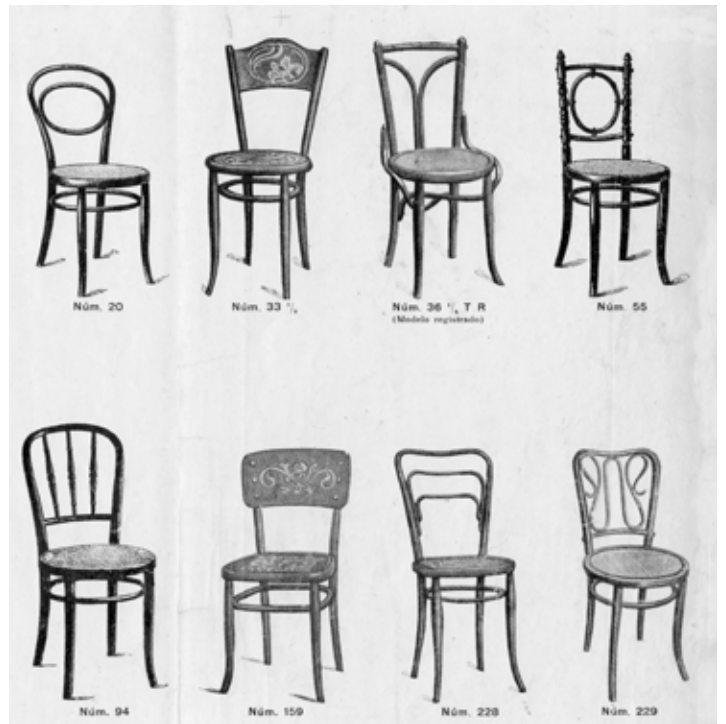


FIG. 5. Reproducció parcial d'una pàgina del catàleg de Cánovas i Cia. (Barcelona) on s'aprecia la trava "Delgado".



FIG. 6. Anunci de la revista *Mercurio* (1913) amb balancí d'Alejandro Delgado.



FIG. 7. Balancí de Delgado. Espai corbat (Fundació Caixa Vinaròs).



FIG. 8. Balancí d'Alejandro Delgado. Espai corbat (Fundació Caixa Vinaròs).

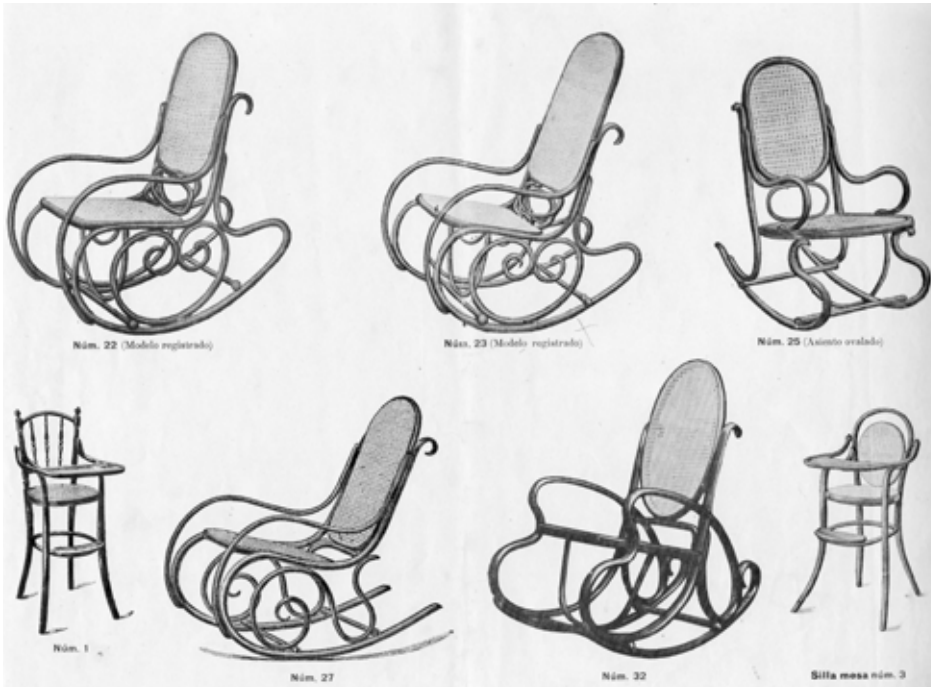


FIG. 9. Pàgina del catàleg de Cánovas i Cia. (Barcelona) amb els balancins de Delgado.



FIG. 10. Fotografia retrat de R. Estapé (Mataró).

FIG. 11  
FIG. 12

A la defunció d'Alejandro Delgado de la Guàrdia en 1918, l'empresa va ser substituïda per la Societat Fernando Delmás i Cia. Fernando Delmás Giner (1871-1944), que era originari de Vinaròs, va ser alcalde de Múrcia entre 1925 i 1926. Va estar en funcionament aquesta empresa almenys fins als anys trenta. En anuncis d'aquells anys s'observen models de moble corbat modern. Després de la guerra civil el negoci de Delmás va ser heretat per "Murciana industrial maderera S.A.", que es va dissoldre en 1955.

## 2 FABRICACIÓ DE SEIENTS I TAUERS DE FUSTA: FRANCO TORMO

FIG. 13

Cap a finals del segle XIX -Germans Thonet ho va fer per allà 1890 amb els seus "seients termoplàstics amb relleu"- es va començar a utilitzar de manera industrial la fusta contraxapada per a substituir a la costosa reixeta de seients i respallers de tota mena de cadires, però especialment de les de fusta corbada. La indústria de seients i respallers de fusta contraxapada era, per tant, una important branca auxiliar del moble corbat. La mecanització de la seua producció, en comparació amb l'elaboració manual de la reixeta, així com les seues aptituds decoratives la van fer triomfar entre els fabricants valencians que van incorporar en els seus catàlegs peces amb contraxapat o "fusta creuada" com es deia llavors. Es feia amb fusta d'okume, importada de Guinea Equatorial, faig, importada d'Hongria, roure, noguera, sapelli i, en menor mesura, caoba importada de Cuba.

FIG. 14  
FIG. 15

A València hi havia una autèntica especialització en aquest sector, formant part del que podríem dir *clúster* del moble corbat. Estaven els *Germans Miralles*, que es van presentar en l'Exposició Regional Valenciana de 1909 i eren proveïdors de Ventura Feliu -tenien el seu taller en el Passatge Ventura Feliu-. En la seua instal·lació van arrebossar les parets amb seients contraxapats. I Franco Tormo (1865-1941), que també va tindre una vitrina amb les seues xapes en aquesta exposició. La fàbrica de Tormo, molt actiu en el primer terç del segle XX, estava en el llavors anomenat Camí de Picassent, en l'Avinguda Gaspar Aguilar número 8. Abans de crear-la, cap a 1911, havia tingut tallers al carrer Ciril Amorós número 50.

FIG. 16

La fàbrica va romandre molts anys en funcionament i va ser portada per "Filles de Franco Tormo" fins als anys huitanta, però es va destruir en un incendi provocat pel que sembla per una fallada en un cable elèctric en 1984, contratemps del qual només va sobreviure la xemeneia de rajola. La xemeneia que és bé de rellevància local actualment, pot visitar-se al carrer Franco Tormo, a València.

FIG. 17

La virtualitat de la xapa, en comparació amb la hipnotitzadora geometria de la reixeta, és que permet imprimir en ella, sota diversos procediments de premsatge en calent, patrons estètics predissenyats de manera que no és inusual trobar seients i respallers que presenten decoracions historicistes o *Art nouveau*, tenint en compte en aquest sentit, l'època en què es desenvolupa el contraxapat a principis del segle XX. En

efecte, una eina de manifestació de l'historicisme que s'observa en els catàlegs comercials de moble corbat és la de la xapa gravada. A poc a poc, a partir de la dècada dels huitanta del segle XIX la xapa de fusta gravada va substituint a la reixeta permetent una ornamentació més afinada i enriquida que anava més enllà de l'estricta geometria de la «paglia de Vienna» com anomenen els italians a la reixeta. Com que la introducció de la xapa de fusta va coincidir amb la penetració d'aquest gust pels estils del passat que representava l'historicisme, els primers dissenys aplicats a les xapes -gravada, imitació intarsia (en dos colors) o imitació cuir-, van anar d'inspiració renaixentista amb imatges de fullatges, grotescos i éssers imaginaris híbrids meitat humans o àngels, meitat plantes o peixos. Fins i tot en el respall dels balancins es podien trobar xapes amb dissenys una mica extravagants com el d'un animal fantàstic amb cap d'àguila i cos de lleó que és una evocació de l'escut de l'Emperador d'Àustria-Hongria, Francesc Josep I.

**FIG. 18**  
**FIG. 19**

Els seients i respallers, a més de tindre diferents mesures, podien ser plans (sense decoració), perforats, gravats al foc -cremats- (pirogravats) o en relleu (alt o baix). D'aquesta manera, poden identificar-se per catàlegs els diversos dibuixos en les cadires que porten aquests respallers i seients contraxapats, molts amb una decoració floral modernista. Cal dir que no tots els dissenys del catàleg de Tormo que es conserva en l'Arxiu Valencià del Disseny són originals o exclusius perquè aquests patrons circulaven com a models d'estampat entre les diverses fàbriques de contraxapat, espanyoles o estrangeres.

**FIG. 20**

Amb freqüència es troba un segell de “Franco Tormo” en la part inferior d'un seient de fusta contraxapada. Això no indica que la cadira fora fabricada per Tormo, sinó que el fabricant de la cadira va utilitzar els seus productes per a acabar-la. A vegades això dona lloc a confusions. Probablement diversos fabricants de moble corbat empraven els seients i taulers de Tormo. El problema és que molt rarament els fabricants valencians marcaven els seus mobles i d'aquí ve que siga necessari disposar de catàlegs o anuncis per a identificar-los. No sempre és possible. Ara bé, si porten aquesta marca el seient contraxapat ha sigut fabricat sense dubte per Franco Tormo.

**FIG. 21**  
**FIG. 22**

Des de 1915, quan es va registrar la seua marca, va tindre també gran importància la Unió de Fabricants de Seients i Taulers de Fusta S.L. amb nau en carrer Mar número 27. En el mateix any aquesta societat va obtenir una patent d'introducció per cinc anys per un “procedimiento para obtener tableros, asientos y respaldos de chapas de madera quemados y repujados, con aplicación a muebles, habitaciones y toda clase de trabajos de madera”.

**FIG. 23**

En 1935 consta que hi havia almenys 15 fabricants d'aquests productes a València que ocupaven entre 2500 i 3000 treballadors. Eren noms com, a més de Franco Tormo, José María Barona, Salvador Vilarasa i Salvador Sancho. En 1910 “Barona i Cia.” tenia la fàbrica de seients i taulers de xapa per a mobles en la Travessia Albacar números 13 i 15 (Camí del Grau) pel que cal deduir que era el proveïdor de xapes de seients i respallers per als mobles de Salvador Albacar. En els anys trenta Barona tenia la fàbrica en l'Avinguda Pérez Galdós números 31 i 33.



FIG. 11. Capçalera de carta de l'empresa Fernando Delmás i cia., com a successors d'Alejandro Delgado.



FIG. 12. Anunci de Fernando Delmás. *Arquitectura*, 1918.



FIG. 13. Anunci de Franco Tormo. *Comerç Internacional. Anuari seleccionat de la producció mundial 1926.*

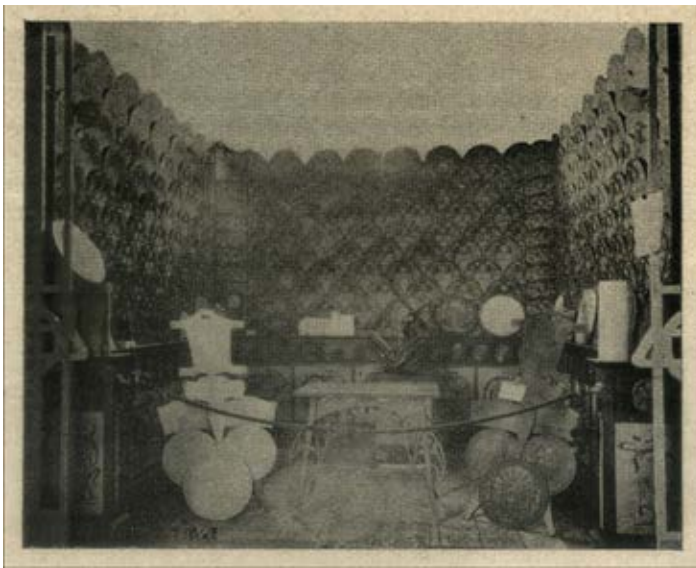


FIG. 14. Instal·lació de Miralles Hermanos. Catàleg de l'Exposició regional Valenciana de 1909.

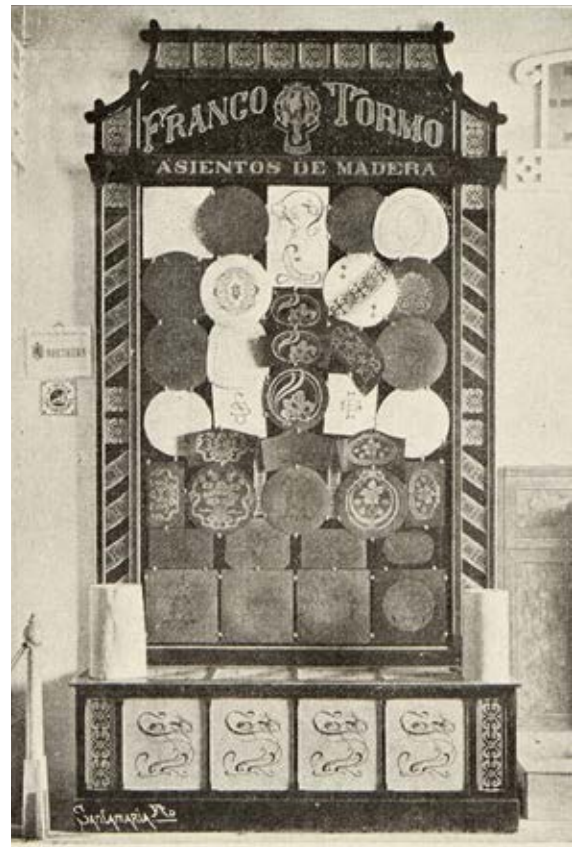


FIG. 15. Expositor de Franco Tormo en l'Exposició Regional de 1909. *Exposició regional de València, 1909, organitzada per l'Ateneu Mercantil; text d'Amós Salvador i Carreras i Ricardo Agrasot.*

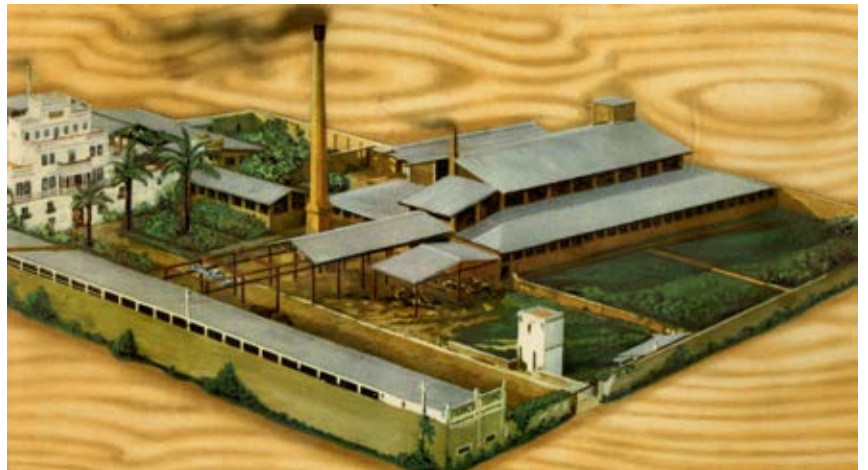


FIG. 16. Detall d'un cartell que il·lustra la fàbrica de Franco Tormo.



FIG. 17. Respatller de balancí amb decoració historicista de Franco Tormo.



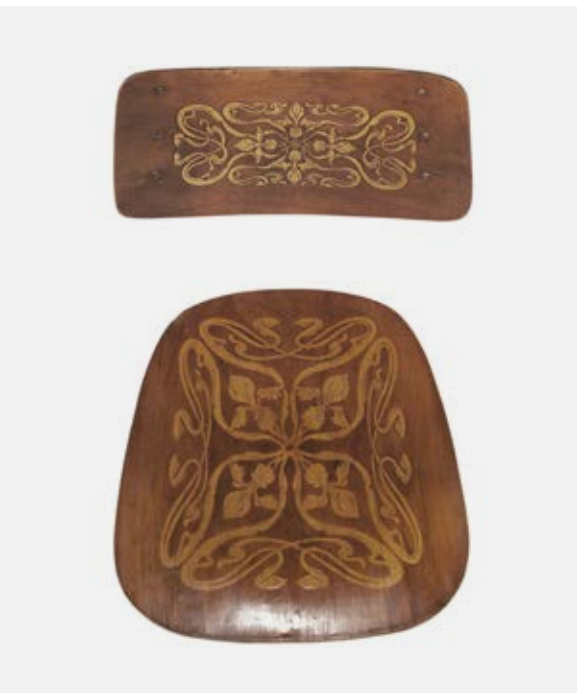


FIG. 18. Exemple de seient i respallers modernista de Franco Tormo (A).



FIG. 19. Exemple de seient i respallers modernista de Franco Tormo (B).



FIG. 20. Inscripció de "Franco Tormo" en seient de fusta contraxapada.

**UNIÓN FABRIL**  
de Asientos y Tableros de Madera

**EXPORTACIÓN**

Fabricación patentada de Asientos y Respaldos para Sillas y Tableros de Madera cruzada para Muebles

Nave, 15, entlo. : VALENCIA : España

UNION FABRIL DE ASIENOS Y TABLEROS DE MADERA  
VALENCIA

RESPALDO PIROGRABADO

ASIENTO PIROGRABADO

ASIENTO PERFORADO

TABLERO PIROGRABADO

RESPALDO ALTO RELIEVE

FIG. 21. Anunci de la Unió de Fabricants de Seients i Taulers de Fusta, S.L. Revista *Mercurio*, 1917.



FIG. 22. Vitrina expositora de la Unió Fabril de Seients i Taulers de Fusta. *La esfera*, vol. II, 1918.



FIG. 23. Anunci de la Fàbrica de José María Barona. *Guía industrial y artística de Levante, Albacete, Alicante, Castellón, Murcia, Valencia*, (1932).

Mancant un complet directori de fabricants de moble corbat de València, que cobriria el període aproximat de 1880, quan poden datar-se les primeres fonts, fins al començament de la guerra civil, en 1936, podem presentar la següent aproximació. Hi ha fabricants que, després de la guerra, van poder continuar la producció, com, per exemple, Alejandro Parra o Enrique García Simón -després GASISA-. En el seu cas també cal distingir als que eren fabricants dels que eren venedors perquè a vegades aquests últims col·locaven una xapa en el moble de referència que pot hui provocar confusions.

Lògicament, són tots els que estan (queden exclosos els fabricants de mobles exclusivament d'ebenisteria que no feien corbat, excepte omissió), però no estan tots els que són, en el sentit que és possible que hi haguera algun altre fabricant del qual, en el moment d'escriure aquesta memòria, no es tenen dades. Per tant, aquestes escarides línies són més aviat un document de treball, que permetria desenvolupaments posteriors i correccions.

La llista no s'ordena per la importància o dimensió del fabricant sinó per ordre alfabètic i la referència a les patents pot basar-se en la sol·licitud, dada que mostra simplement que el fabricant estava actiu en la data de la sol·licitud, se li concedira o no la patent, la qual cosa és la dada rellevant a l'efecte de la seua identificació com un empresari actiu.

S'indica, quan són conegudes, la denominació de la fàbrica i la direcció, així com els llocs de venda i la seua participació en la Societat Limitada Curvadora Valenciana, creada en 1935. La participació en aquesta Societat es determina comparant models del seu primer catàleg, en 1935, amb els del catàleg de cada fabricant.

- *José Abad Martín*. Tenia fàbrica de mobles corbats i magatzem de mobles raó per la qual també podria ser parcialment venedor de mobles d'altres fabricants. La fàbrica estava al voltant dels anys vint al carrer Tenerías número 3 i el despatx o oficina al carrer Sant Vicent número 15. Consta com a lloc d'exposició i venda el carrer Guerrero número 53 a nom de José Abad Aguilar. Es coneix un catàleg dels voltants de 1920, depositat en l'Arxiu Valencià del Disseny, en el qual es mostra que a part de models propis, venia molt probablement peces d'altres fabricants.
- *Julio Benedito Verdet*. Va ser hereu en l'empresa de mobles corbats de José Benedito Fraga, amb seu en l'anomenat Palacio Pontons número 13 de Patraix, cap a 1925, data a partir de la qual figura en la mateixa localització Julio Benedito. Es coneix en l'Arxiu Valencià del Disseny un catàleg de 1932 en el qual a vegades s'aprecia una certa continuïtat amb el catàleg de models de Luis Suay. Va participar en Curvadora Valenciana (fàbriques reunides S.L.) en 1935.
- *José Bisbal García*. Fàbrica d'ebenisteria i mobles corbats al carrer Guillem de Castro, número 124 i posteriorment en carretera de Escribá i Camí real de Madrid Trast 1r. Es conserva un catàleg de 1932 en l'Arxiu Valencià del Disseny.
- *Vicente Crespo Carbonell*. Consta sol·licitud de patent ja en 1910. Cap a 1930 tenia fàbrica al carrer Sant Vicent número



FIG. 24. Portada del catàleg de José Abad. Arxiu Valencià del Disseny.



FIG. 25. Balanci de Julio Benedito. Espai corbat (Fundació Caixa Vinaròs).

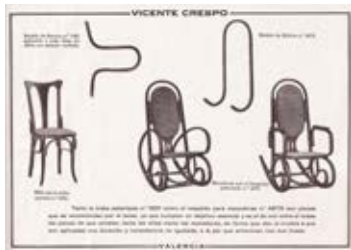


FIG. 26. Pàgina del catàleg de Vicente Crespo amb la trava "Crespo" i els balancins.



FIG. 27. Targeta postal del menjador de l'Hotel Reina Victòria de Madrid, amb cadires de Vicente Crespo.

280 i cap a 1932 en el mateix carrer número 186. Es conserva un catàleg dels voltants de 1930 en l'Arxiu Valencià del Disseny. Destaca en el seu haver un reforç lateral continu de cadires en forma de S entre el respatller, el seient i les potes davanteres i una patent d'un balancí. Es trobaven cadires de Vicente Crespo en el Café Suís de València en els anys vint quan originalment les seues cadires havien sigut de Thonet, les conegudes número 28 amb el respatller i el seient en forma de cor. Entre 1880 i 1920 havien canviat moltes coses en l'àmbit del moble corbat a València: de ser un mobiliari d'importació d'Àustria-Hongria havia passat a ser un producte de fabricació autòctona que s'utilitzava en tota Espanya. D'altra banda, eren un model destacat de Crespo les cadires del menjador de l'Hotel Reina Victòria de Madrid.

- *Vicente García Miralles*. Va ser un important fabricant de mobles corbats en els anys trenta amb la denominació "Manufactura de mobles corbats". Tenia la fàbrica primer en Soledad (camí de les afores) i en el Passeig de l'Albereda número 31 entre 1914 i 1924. Cap a 1930 la fàbrica era al carrer Amadeu de Savoia número 31. Consta una sol·licitud de patent en 1929. Hi ha diversos catàlegs d'aquest fabricant en l'Arxiu Valencià del Disseny. Els successors de Vicente García Miralles van formar l'empresa García Simón S.A. coneguda per les seues sigles GASISA.
- *Francisco Gaspar Ucedo*. Amb fàbrica o tallers a Paiporta.
- *Cayetano Gil Motes*. Fàbrica d'ebenisteria i mobles corbats en Camí del cementeri números 149-151 i carrer de Jesús cap a 1914. Tenia una botiga en carrer Mar número 23. Va participar en Curvadora Valenciana (Fàbriques reunides S.L.), 1935.
- *Ramón Giménez Pórtoles*. La denominació de la seua empresa era "fàbrica de mobles corbats i ebenisteria" (abans J. Selma) i va estar actiu almenys entre 1924 i 1932. L'adreça de la fàbrica i el despatx era carrer Cuenca número 22 cap a 1930. També va participar en Curvadora Valenciana. Es coneix un catàleg de 1928 que es conserva en l'Arxiu Valencià del Disseny.
- *Matías Llop Lozano*. Alaquàs. Actiu en els anys trenta.
- *N. March Bartual*. Amb la denominació "N. March Bartual" apareix en 1914 una fàbrica en el Camí real de Madrid número 327 trast. 1, que coincideix amb una "fàbrica de mobles corbats i llits d'estil anglés" de José March Salvador en Camí de Picassent 11 i 13 (Sant Vicent número 327), entre 1927 i 1932 aproximadament. Es coneix un catàleg de 1927.
- *T. March*. Tomás March era propietari d'un conegut Magatzem de mobles al carrer Sant Vicent números 89 i 91 i al carrer Clarachet número 3. Pel que sembla venia mobles de tota mena i no sols de fusta corbada.
- *Simón Marco*. Fàbrica de mobles de tota mena, especialitat en "voltejats" a l'estil de Viena en Camí Natzarret (Lletres S/M) i despatx en carrer de Carlos Cervera números 24-28. Amb el nom de "Hijos de Simón Marco" disposava d'una

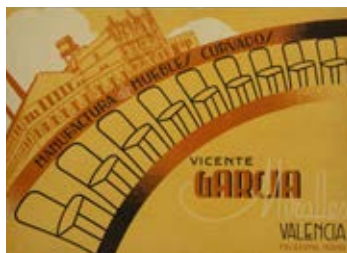


FIG. 28. Portada d'un catàleg de Vicente García Miralles. Arxiu Valencià del Disseny.



FIG. 29. Restaurant de l'Hotel del Santuari de la Vall de Núria (Girona) amb cadira número 17 de García Miralles. Targeta postal sobre fotografia de Lucien Roisin (1930 ca.).



FIG. 30. Botiga de Tomás March al carrer Sant Vicent.



FIG. 31. Mobles de Gerardo Merino Talavera objecte de la sol·licitud de patent (1935). Arxiu històric de l'Oficina Espanyola de Patents i Marques.



FIG. 32. Balanci d'Alejandro Parra. Espai corbat (Fundació Caixa Vinaròs).

- sucursal a Sevilla al carrer Rioja número 6, ja en 1905.
- **Gerardo Merino Talavera.** Consta en l'Arxiu Històric de l'Oficina Espanyola de Patents i Marques una sol·licitud específica d'una patent sobre diversos models de moble corbat de fusta en forma tubular contínua "construïts d'una sola peça", en 1935, sol·licitud que no va tindre curs, probablement a causa de la guerra civil. No obstant això, aqueixos mateixos models sobre els quals es va sol·licitar la patent apareixen en el catàleg de Curvadora Valenciana de 1935 en la qual Gerardo Merino degué participar, almenys en el seu inici. No es coneix que els dits originals models de fusta tubular tingueren vigència després de la guerra civil. En la sol·licitud de patent es diu expressament que consisteixen en "una especie de imitació del mueble de tubo de acero niquelado, que nadie ha conseguido antes que nosotros aplicado a la madera curvada". No obstant això, després de la guerra civil Vicente García Miralles tenia alguna cadira construïda d'aquesta mateixa manera i estil.
  - **Mocholí.** Cap a 1930 "Mocholí, Pascual i Cia.", amb fàbrica en carrer M. Arnau, lletra C (Creu coberta). També apareix fàbrica en Carrera de Sant Lluís (Font de Sant Lluís), trast. 4. Posteriorment, es va convertir en la fàbrica de Mobles de fusta corbada "Vídua de Mocholí". Participant en Curvadora Valenciana (fàbriques reunides, S.L)", 1935.
  - **Miguel Palomo.** Com "Miguel Palomo i Cia" tenia fàbrica o establiment en Camí real de Madrid número 306, trast 1, en 1914. Consta una sol·licitud de patent en 1912. Cap a 1930 tenia la fàbrica o establiment en Passatge de la Mascota número 6, al costat del Passatge de Ventura Feliu.
  - **Mobles corbats S. A.** Amb aquesta denominació en carrer Sant Vicent número 306, entorn de 1930-1932. Existeix un catàleg de 1920-1930 ca.
  - **Alejandro Parra Blanch.** "Mobles corbats i ebenisteria". Va sol·licitar i va obtenir una patent d'un balanci en 1911. Tenia la fàbrica en carrer Cuenca número 44 (o lletres A/P). Catàleg General de 1924-1930. Va participar en Curvadora Valenciana (fàbriques reunides S.L.), 1935. Va continuar de manera independent almenys fins als anys setanta del segle XX.
  - **Vicente Quiles Ramón.** Amb direcció en Camí de Picassent número 20.
  - **Vicente Ramón Castelló.** Denominació: "fabricació en gran sèrie del moble corbat i ebenisteria". Alfafar, 1935 ca.
  - **Eustaquio Rodríguez i Cia..** A nom de "Eustaquio Rodríguez i Cia" consta en l'Arxiu Històric de l'Oficina Espanyola de Patents i Marques una sol·licitud de patent, que va ser concedida, en 1914. Era una patent d'una trava bastant estranya i sofisticada que es coneix per algun exemplar que porta la inscripció "patente E. Rodríguez i Cia.."
  - **Francisco Rodríguez.** Fàbrica de mobles corbats al carrer



FIG. 33. Balanci de Ramón Sanchis. Espai corbat (Fundació Caixa Vinaròs).

- Poeta Llorente número 2 de Benetuser, cap a 1930-1932, ca.
- *Ramón Sanchis Rodrigo*. Denominació: “fàbrica de mobles corbats i ebenisteria”, 1917. Fàbrica a Alfafar, fins a 1936. Catàleg de 1930. Participant en Curvadora Valenciana (fàbriques reunides, S.L.)”, 1935. Actualment “Curvados Sanchis, S.A.”.
  - *Dionisio Segura Hidalgo*. Sol·licituds de patent en 1910. Denominació: “Hermenegildo Segura Sant Joan”, Carrer 17, 1930. Denominació posterior “Viuda de Hermenegildo Segura”, carrer Verge de l’Olivar número 29 (Alaquàs).

#### 4

#### CURVADORA VALENCIANA

En conjunt, amb aquesta quantitat de fabricants l’eclosió dels quals es va produir des de la Primera Guerra Mundial, però que va tindre el seu desenvolupament més acusat en els anys vint-trenta, el nivell de competència tan gran havia de ser ordenat. Es podia fer d’una manera semblant a com va fer Leopold Pilzer a Viena, en agrupar nombroses petites empreses en l’empresa *Mundus*, en 1907, a la qual es van unir finalment les grans, Kohn en 1917 i Thonet en 1922. A València aquesta situació d’agrupació empresarial coincideix amb la defunció en el mateix any de 1935 de Ventura Feliu, el fundador de l’empresa, i el seu fill Enrique Feliu, el seu hereu. El resultat no serà una nova fàbrica o empresa independent sinó una societat de responsabilitat limitada (S.L.) que agrupava diverses empreses a l’efecte de regular així la concurrència en el mercat. Una societat de responsabilitat limitada és una societat de capital, una empresa amb fi mercantil i personalitat jurídica en la qual cada soci respon fins a la quantitat que haja aportat al capital, podent resguardar el seu patrimoni individual.

#### FIG. 34

Van participar en Curvadora Valenciana S.L. almenys els següents productors: Mocholí, Julio Benedito, Cayetano Gil, Alejandro Parra, Ramón Sanchis, Ramón Giménez, Gerardo Merino i la fàbrica de Fill de Ventura Feliu. És probable que altres fabricants estigueren també representats, però la inexistència d’arxius històrics conservats ens impedeixen saber-ho amb certesa. El primer catàleg conegut de Curvadora Valenciana és de 1935 i es conserva un exemplar en l’Arxiu Valencià del Disseny. És un document francament eclèctic en el qual al costat de moble corbat tradicional hi ha models d’estil anglès, del tipus *Art déco* i models decididament moderns, com els de Gerardo Merino Talavera. A través de les seues il·lustracions poden identificar-se en certa manera els fabricants que es van agrupar en ella, essencialment els que han sigut esmentats anteriorment. La seu de la societat estava en el Camí Vell de Picassent número 1, mateixa direcció que “Camí real de Madrid número 12”, una altra denominació de la direcció de la fàbrica de Ventura Feliu (Sant Vicent número 302).

Durant la guerra civil Curvadora Valenciana i les seues fàbriques van ser collectivitzades sota el comandament del Comitè de la Indústria de Mobles Corbats de la C.N.T.-U.G.T., de València. La societat va ressorgir a poc a poc després de la guerra editant catàlegs en 1946 i 1956 fins que en els anys setanta es va convertir en una societat anònima

(S.A.) sota la direcció de Feliciano Bartual March i Marcos Bartual Sopena. Particularment després de la guerra civil, el moble corbat valencià estava estèticament bastant influït per l'estil anglés per la raó que es destinava, sobretot -anys cinquanta i seixanta- a l'exportació als Estats Units amb les conegudes operacions MAIDEMA (Manifestació Internacional de la Fusta) i la visita de la Sr<sup>a</sup> Olga Gordon, representant comercial dels Estats Units, a fàbriques de València indicant com havien de ser els mobles que es podien exportar. En aquest sentit, l'etapa més interessant des del punt de vista del corbat, del fenomen industrial en estudi, a parer meu, és entre el 1900 i el 1936.

**FIG. 35**

Finalment s'han de reconèixer els esforços de modernització dels anys setanta, particularment de GASISA, d'una modalitat de moble, el corbat tradicional, que havia passat de moda feia temps i aquest fenomen s'apreciava en la varietat d'estils i procediments de fabricació presents en els catàlegs, en els quals el corbat anava perdent a poc a poc el pes que havia tingut d'avanç de la guerra civil. L'estil nòrdic que va ser molt influent en aquells anys compaginava d'una forma molt limitada amb la tècnica del corbat.





FIG. 34. Portada del catàleg de Curvadora Valenciana (1935).



FIG. 35. Portada del catàleg de Curvadora Valenciana (1961).

VII

**PATENTS,  
TRAVES PER A  
CADIRES I  
BALANCINS**

A partir de 1880 comencen a desenvolupar-se les patents en el camp del moble corbat a València, amb la concessió de la primera a José Trobat. També hem vist les patents de dos dels fabricants importants, Joaquín Lleó i Alejandro Delgado. Aquesta tendència tindrà el seu auge entre 1900 i 1914 amb una rica varietat de patents centrades en les traves per a cadires i en models variats de balancins. Per a la investigació en el tema de patents i marques s'ha consultat eficaçment l'Arxiu Històric de l'Oficina Espanyola de Patents i Marques.

### FIG. 1

Es diu que els fabricants valencians de moble corbat copiaven als de Viena i es copiaven els uns als altres. És cert. En general això ocorria en una època en la qual els models no estaven protegits. La patent de Thonet era sobre un procediment de fabricació no sobre un disseny específic de cadascun dels seus mobles. Ara bé, Thonet i Germans Thonet, que van ser els més originals al principi, es basaven d'alguna manera en mobles historicistes i *Biedermeier*, donant-los, això sí, una forma sintètica i simplificada amb el llenguatge de la fusta corbada que els ha fets famosos en el món del disseny industrial, sacralitzant-se aquests models purament funcionals pels arquitectes del Moviment Modern. Podem posar com a exemple molt conegut d'aquest fenomen de difusió la cadira amb braços que Le Corbusier va emprar en l'Exposició internacional d'arts decoratives de París de 1925 i que, de fet, era un disseny de l'empresa Kohn ja existent en 1899.

Amb el temps els fabricants vienesos van començar a registrar models específics. L'any 1877 Kohn va registrar una patent d'un disseny que millorava el d'una cadira núm. 14 amb reforços laterals, patent de la "quàdruple unió entre el respall i el seient" i que vam veure en el capítol II en tractar a aquest fabricant. En 1879 Germans Thonet va introduir alguns models de cadira -el més destacat és l'anomenada "cadira àngel", el número 19- en el seu catàleg que eren, de facto, una vulneració de la patent de Kohn. En la dècada del 1890, la mateixa empresa Thonet, forçada per l'absència del monopoli inicial, va copiar o va imitar models de Fischel, que li feien molta competència en moble historicista tornejat i bons balancins, i a partir del 1900 aproximadament, la famosa empresa seguia els models de Kohn, que havia contractat arquitectes, com Hoffmann i Siegel, i artistes com Koloman Moser i Hans Kalmsteiner, per a convertir-se en el que podríem denominar una "empresa de disseny total" en la qual es dissenyaven artísticament mobles, anuncis, catàlegs (disseny gràfic) i les mateixes botigues (disseny d'interiors), de dalt a baix.

Era una carrera en un mercat on hi havia competència i en la qual la demanda d'aquests productes de consum augmentava tant que induïa al creixement i expansió de la indústria sense molts miraments. Si agafem un catàleg de 1910 de l'empresa *Mundus* -agrupació de nombroses empreses xicotetes d'Àustria-Hongria- és difícil trobar models que no siguin dels altres fabricants principals. Per tant, la còpia, en un context de forta competència econòmica i industrial, era una pràctica habitual i els fabricants valencians no eren diferents. Això no és una justificació de la figura de la còpia, però sí que és un fet provat en un context històric en què la propietat intel·lectual i industrial tenia poca protecció en determinats àmbits i menys a escala internacional. Lògicament, aquestes pràctiques comercials dels industrials, si foren realitzades per un dissenyador o es-



Sège imitation marqueterie n° 4

N° 12

Dressé

Sège canné n° 4

N° 5



Dressé  
Fauteuil à bascule automatique, inclinaison en arrière pour lire, converser.



Chaise haute n° 48 b

- Haut. 55 cm.  
— 60 cm.  
— 65 cm.  
— 70 cm.  
— 75 cm.  
— 80 cm.



Dressé  
Fauteuil à bascule automatique, inclinaison en avant pour écrire.



Fauteuil à vis n° 1



Fauteuil à vis n° 3



Fauteuil à vis borçeuse

Paris. — Dép. des Brevets, B. S. de France.

FIG. 1. Pàgina d'un catàleg de Kohn francès de 1900 en la qual apareix la butaca "Le Corbusier" com a model depositat.

## NOTA

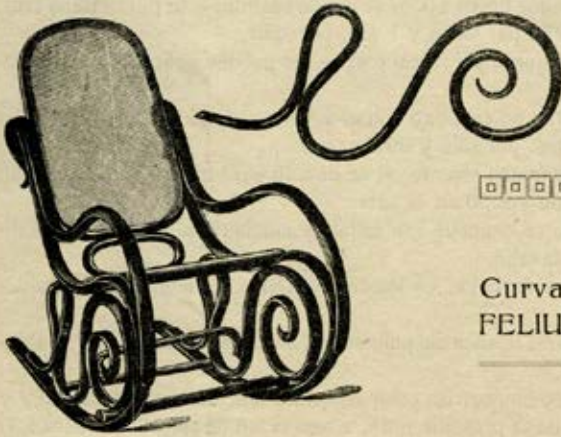
Me permito llamar su atención sobre la reconocida utilidad de mis **Centros de Resistencia** con **Patente de invención**, según diseño a la vista, para que V. pueda juzgar la solidez y forma artística y elegante de los mismos, aplicables a todas las sillas, sillones y sofás de mi fabricación.

Por su forma especial y servicio continuo, la silla se inutiliza pronto, y por lo mismo, sus condiciones de construcción deben ser excepcionalmente sólidas, lo cual se consigue aplicando los citados **Centros de Resistencia**, que son muy recomendables para cafés, casinos, fondas, etc.



Los aumentos que tienen sobre los precios de la presente nota, son como sigue:

Por silla.....	0'60 pesetas
Por sillón.....	1'50 >
Por sofá.....	3'00 >



Curva de ensamblaje, "PATENTE FELIU", aplicable a las Mecedoras de madera curvada

Las ventajas que ofrece esta pieza son evidentes, porque al prolongarse su extremidad posterior asegura de manera indefinida la duración del balancín reforzando notablemente el respaldo, sin menoscabo de la forma elegante del mueble.

Las Mecedoras núms. 1 B y 7, se servirán con la patente sin alterar su precio

FIG. 2. Patents de trava (1903) i balancí (1906) de Ventura Feliu.

tigueren basades en els seus projectes actualment, no passarien el filtre del codi deontològic del disseny, però això és un tema de professionalitat dels dissenyadors actuals, no dels fabricants del primer terç del segle XX.

## FIG. 2

Les patents complien una funció similar als actuals premis de disseny i el treball del dissenyador, normalment operant en l'anonimat, no era reconegut. A la fi del segle XIX i principis del XX el concepte i la professió de disseny que es practica ara no eren molt reconeguts i, lògicament, no hi havia els famosos premis de disseny que són des de fa un temps un motor important del sector. A canvi, el fabricant -empresari- es podia "posar una medalla" -apropiant-se del valor del disseny- registrant com a patent un disseny o forma nova que era l'única via per la qual se li reconeixien les seues possibles aportacions. Habitualment, per exemple, les formes dels balancins eren objecte d'una patent, que tenia també la funció de distingir els productes d'un fabricant dels altres en un mercat de gustos homogenis. Encara que en alguns casos eren patents d'invenió real que presentaven innovacions de caràcter estructural o funcional, a vegades eren patents "estètiques" que pretenien protegir un model o una variant. Però la patent no la demanava el dissenyador -una figura difusa en aquella època- sinó el fabricant i saber ara qui era el dissenyador és molt difícil per manca de documentació empresarial. Per això els arxius de disseny són tan importants. Si posem com a exemple a Ventura Feliu en particular destaquen dues patents d'invenió registrades: la corba d'assemblatge i el centre de resistència. L'interessant d'aquestes patents no és realment el concepte d'invenió *funcional* que contenen, sinó que representen la voluntat de donar la imatge d'una empresa que no sols reproduïx els models clàssics vienesos, sinó que també pretén millorar els dissenys en algun aspecte, reconeixent-se en les sol·licituds el seu component principalment decoratiu. Ara bé, tant el centre de resistència com la corba d'assemblatge van ser sol·licitades i es van concedir com a patents d'invenió, no com a patents d'introducció i no es coneix cap altre fabricant que haja utilitzat tals formes de curvatura amb tals propòsits.

Les nombroses patents de la primera dècada del 1900 de moble corbat valencià, que es poden consultar a l'Arxiu Històric de l'Oficina Espanyola de Patents, s'han de veure d'aquesta manera, com una eina de prestigi comercial -equivalents en certa manera, sociològicament parlant, als premis de disseny actuals- i no sempre com a invents en la matèria. Això es confirma amb el fet que, sovint, les patents caducaven abans del termini que se li havia concedit al sol·licitant per falta de pagament de les anualitats i, per tant, en la majoria dels casos, a l'empresari la continuïtat dels drets legals li era indiferent una vegada havia posat en el catàleg una il·lustració i notícia que tenia una patent i l'explotava, és a dir, una vegada havia obtingut "el premi" de la patent. En conseqüència, la dinàmica comercial implicava en casos extrems que formes de mobiliari patentades per un empresari que havien caducat abans del seu termini podien ser emprades per altres fabricants sense violar cap dret alié. A més, el període històric considerat és ampli, de manera que, per exemple, una patent d'invenió per vint anys d'una trava de cadira registrada a 1904 va caducar, com més tard, en 1924. Les patents de tota mena eren fomentades per la mateixa Oficina Espanyola de Patents, incloent-hi les patents d'introducció, que implicaven fer una patent espanyola d'un invent estranger i no es podia controlar la condició que l'invent o model no s'haguera posat en pràctica a l'estranger. Aquestes patents d'introducció operaven

com una transferència gratuïta de tecnologia a favor del que, llavors, era un país en vies de desenvolupament en el context europeu.

D'altra banda, és sabut que a vegades és difícil traçar la línia que separa en un àmbit, el del moble corbat -i en altres camps del disseny industrial-, els conceptes de la còpia, la imitació, la influència (ara es parla més aviat de coincidència), i el perfeccionament dels dissenys ja existents. En qualsevol cas, aquestes patents d'invenció valencianes, registrades en el context del sistema legal, econòmic i administratiu de l'Espanya de principis del segle XX, en la seua modèstia, eren un símbol del prestigi i de la capacitat de fer les coses tan bé com es feien a l'estranger, i ningú tenia vergonya per fer els mobles quasi tan perfectes com es feien a Viena perquè això era de bon gust i a la burgesia -i al públic en general- li agradava.

## 2 LA COMPETÈNCIA EN EL CAMP DE LES TRAVES PER A CADIRES

El cas de la competència en les traves per a cadires -i, en el seu cas butaques i sofàs- és paradigmàtic del que s'ha dit sobre les patents. Es presentaven com a invencions funcionals quan en la majoria dels casos tenien principalment un valor estètic. Servien com a eina de prestigi i element de distinció de la producció de cada fabricant. Ací veurem les més rellevants, però ens remetem als apartats corresponents de capítols anteriors per a les traves de Delgado i de Lleó. D'altra banda, això no significa que els fabricants no usaren altres traves més comunes com el tradicional anell de les cadires de Thonet, els arcs entre les potes, introduïdes en el mercat per Kohn, o la creuera invertida, també típica del moble corbat valencià.

### *Trava de Feliu.*

Es tracta d'un doble llaç bastant sofisticat per a col·locar en cadires, encara que també s'ha vist en sofàs, com en les pàgines 2, 6 i 9 del catàleg de Fills de Ventura Feliu de 1924. Aquesta trava, anomenada en els catàlegs "centre de resistència" va arribar a ser simbòlica de l'*Art nouveau* valencià i servia com a distintiu comercial de l'empresa fins als anys trenta, anys després de la seua caducitat. Altres fabricants van fer traves semblants amb alguns canvis per a no vulnerar la patent de Feliu. Sovint es troba en la trava una inscripció que indica "patent Feliu". Ja llavors Ricardo Agrasot, en la seua crònica sobre l'Exposició regional de 1909, criticava l'excés de corbes dels mobles de Feliu a causa "del intento de afinar demasiado" però, al cap i a l'últim, era el seu estil personal.

En alguna ocasió s'ha qualificat a l'esmentat model de Feliu amb la seua trava com un prototip elaborat pels dissenyadors de Jacob & Josef Kohn, però a la llum de les dades que es coneixen és francament improbable que els dissenyadors de Kohn feren aquesta trava de sabor valencià. Ara bé, l'anquilosament d'aquesta indústria en els anys trenta queda posat en relleu en la revista d'*ABC Blanco y Negro* de 9 de desembre de 1932 on, en el context d'un reportatge sobre les grans indústries valencianes es ressenya la notícia de la visita a la fàbrica d'Enrique Feliu, llavors vicepresident de la mesa de la Cambra de Comerç de València. La notícia s'il·lustra amb la coneguda patent del centre de resistència quasi trenta anys després de la seua invenció.

FIG. 3  
FIG. 4  
FIG. 5



### *Reforç i trava d'Albacar.*

FIG. 6  
FIG. 7

Les patents que més destaquen d'Albacar són reforços de l'estructura de les cadires, anomenades en el catàleg patents número 1 i número 2. La patent número 1 és un reforç: patent d'introducció número 31.417 per cinc anys d'un aparell consistent en un reforç de fusta corbada, d'una sola peça per a les cadires anomenades de Viena, concedida el 6 de maig de 1903. Note's que es tracta d'una patent d'introducció d'una invenció forana, feta per Fischel, fabricant que tanta influència va tindre en el catàleg d'Albacar, ja que els primers models del mateix estan extrets del catàleg de Fischel de 1889. En la memòria de la sol·licitud de patent es reconeix que és un invent estranger que Albacar introdueix a Espanya, encara que no s'esmenta el seu origen. Consisteix en una peça que sorgeix del lateral del respall, passa pel seient complint la funció de reforç i acaba en la pota davantera.

FIG. 8  
FIG. 9

La trava o patent número 2 és pròpiament una trava: patent d'invenció número 31.875 per vint anys per un reforç en forma de S creuada horitzontal, de fusta corbada, per a les cadires anomenades de Viena, concedida el 31 de juliol de 1903 i acreditada la pràctica el 18 de setembre de 1906. Hi ha una coneguda fotografia d'Unamuno a la seua habitació de la Residència d'Estudiants on apareix assegut en una cadira amb la trava d'Albacar. Es trobava també en el seu moment, per exemple, en el menjador de l'Hotel Subur de Sitges.

### *Trava de Luis Suay.*

La trava de Luis Suay és un assumpte complex perquè, en principi, és idèntica a la que pot denominar-se "trava belga", un sistema d'unió de les potes d'una cadira o butaca o sofà mitjançant una doble peça de fusta, anomenada *croisillons*, amb els extrems corbats per a ancorar-los diagonalment en les potes. Va ser una invenció del belga Léon Cambier, un dels fills d'Emmanuel Cambier (1805-1856), fundador de l'empresa en 1842. En els anys huitanta del segle XIX portaven la fàbrica d'Ath (Bèlgica) Léon (1842-1919) i Henri (1847-1922) Cambier (Cambier Frères). Léon va introduir la invenció a Alemanya mitjançant una patent, en 1892. Per cert, que els Germans Cambier ja van participar en l'Exposició Universal de Barcelona de 1888 amb una medalla sense que es tinga constància del tipus de moble exposat ni de si es va exhibir ja aquesta manera de trava. És clar que l'objectiu, més que basat en propòsits estètics, era donar solidesa i estabilitat a les cadires i butaques de fusta corbada que fabricaven. Però també és habitual trobar la trava en establiments francesos, ja fora per l'activitat d'exportació des de Bèlgica, ja perquè Emile Cambier (1870-1935), fill de Léon i successor dels Germans Cambier després de la Primera Guerra Mundial, es va establir en la localitat de Berlaimont i va tindre producció -sota el nom de fabricació francesa- almenys fins a 1935.

En introduir Cambier la seua patent belga a Alemanya -també a França, Àustria-Hongria i Anglaterra- els fabricants d'aquests països havien d'adquirir la patent cosa que va succeir en el cas de l'empresa A. Türpe, Jr. de Dresde (*Dresdner Fabrik für Möbel aus massiv gebogenem Holz*). Türpe tenia representants en diverses ciutats europees, entre elles Hamburg, d'aquí ve que probablement eren d'aquest fabricant les cadires, per posar un exemple, del Café Hammonia, d'aquesta ciutat. A Espanya, on la patent Cambier no estava protegida, va ser introduït el disseny pel fabricant de València Luis Suay en 1902. En l'Oficina de Patents, en aquells anys, s'animava a les empreses locals a patentar



FIG. 3. Anunci de "Hijo de Ventura Feliu" de 1929 amb una cadira amb la trava Feliu.



FIG. 4. Inscripció de "patente Feliu".



FIG. 5. Cadira número 41 del catàleg de Ventura Feliu e Hijos amb la trava. Espal corbat (Fundació Caixa Vinaròs).



FIG. 6. Reforç i traba d'Albacar del catàleg de 1911.



FIG. 7. Cadira número 228 d'Albacar amb el reforç de la patent número 1.



FIG. 8. Menjador de l'Hotel Subur de Sitges, amb cadires que porten la traba Albacar.



FIG. 9. Cadira número 623 d'Albacar amb traba en forma de S. Espai corbat (Fundació Caixa Vinaròs).

procediments estrangers com una manera de progressar la indústria i les llacunes de la legislació i de la pràctica administrativa, com que no es controlava la posada en pràctica de les patents a l'estranger, ho permetien.

FIG. 10  
FIG. 11

Suay va obtenir la patent de la trava per a Espanya per vint anys, acreditant la pràctica el setembre de 1904. Aquest tipus de trava és visible, en conseqüència, en una part important de la producció valenciana de moble corbat. Entre la producció belga o alemanya i la valenciana no s'aprecien diferències. No obstant això, tenint en compte que és una trava senzilla i que alguns elements de la patent de Trobat poden considerar-se precedents de la trava Suay, no podem concloure que aquesta patent siga una còpia exclusivament de la patent belga. És possible que es patentaren d'una manera independent, donada la feble o inexistent estructura internacional del sistema de patents en aquells anys. En efecte, les similituds no tanquen el cas perquè la patent de la trava Suay tenia dues variants: en una es feia cada braç amb dues peces que s'ajuntaven mentre que en una altra modalitat es tractava d'una sola barra de fusta bifurcada en els seus extrems. Per tant, encara queda investigació per fer quant a les diferències i els antecedents perquè, repetim, José Trobat, un altre pioner del moble corbat a València, utilitzava un sistema molt semblant en les seues cadires.

Siga com siga la trava Suay pot veure's en nombrosos establiments a Espanya, la qual cosa és una mostra de la puixança d'aquest empresari. El Restaurant-Café l'Havana i el Café de la Casa de la Democràcia, a València les tenien. Respecte a aquest últim, té la seua lògica que si, en la junta de propietaris dels terrenys on es va construir l'edifici, estava el diputat de l'ajuntament José Suay Bonora, les cadires del café anaren a càrrec del seu germà, el fabricant de mobles corbats Luis Suay Bonora i així es reflecteix en les no sempre bastant clares imatges que ens han arribat de l'interior del café. En el diari republicà "El pueblo" del dilluns 16 de febrer de 1914 es fa una extensa crònica de l'edifici i la seua inauguració i s'indica que "les taules per al servei de café, cobertes per marbre de jaspiat groc, són d'un model nou i especial i han sigut construïdes en els tallers de fusta corbada de Sr. Luis Suay, com així mateix les cadires, de gran novetat, sòlides i còmodes". Els 13 "aparells elèctrics", també moderns, eren d'Enrique Mariner. La cadira del Café «la democràcia» era el model número 109 del catàleg de Suay de 1910 ca. Una cadira senzilla, ideal per a un café, i amb una vistosa xapa calada en el respall com a motiu decoratiu d'estil vegetal. En el catàleg la cadira apareix il·lustrada amb el típic cercol de reforç entre les potes, però les del café portaven la trava Suay.

FIG. 12

A Madrid es veien cadires de Suay amb la famosa trava en el "Nuevo Café Europa". En una postal que recull amb millor qualitat la fotografia del saló principal reproduïda en la revista *Nuevo Mundo* on s'aprecia amb claredat la presència de les cadires corbades valencianes que, a més, tenien reforços laterals entre el respall i el seient per a donar major solidesa a la peça. També es pot comprovar, especialment amb una ampliació de la imatge, que les cadires portaven en la part de darrere del seient una xapa identificativa, possiblement com la que hem trobat en algun balancí de Suay. Casualment, eren cadires iguals a les que en algun moment en els anys vint o trenta poblaven el "Café Europa" en la plaça d'Espanya de Saragossa.

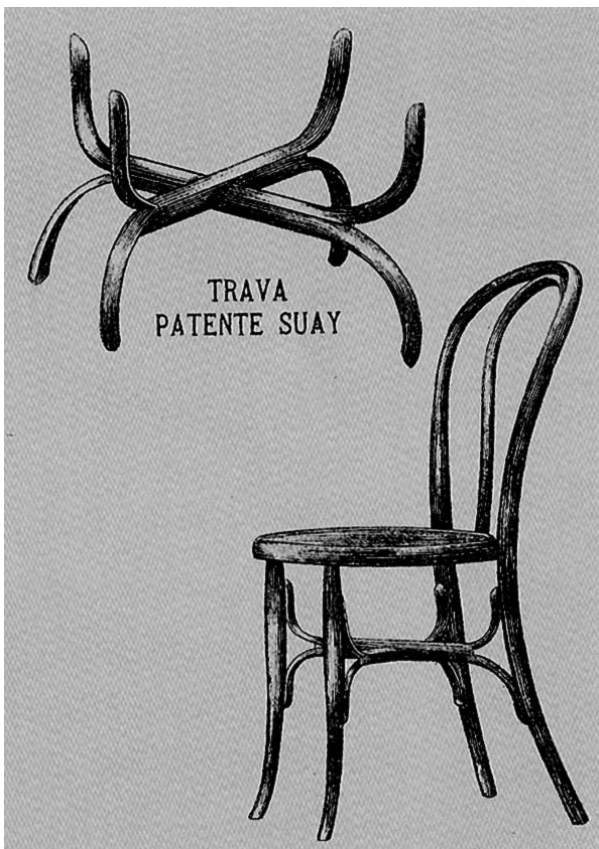


FIG. 10. Trava-patent Suay. Catàleg de 1910 ca.



FIG. 11. Cadira número 51 del catàleg de Suay. Espal corbat (Fundació Caixa Vinaròs).



FIG. 12. Targeta postal del "Nuevo Café Europa". Madrid, 1913 ca.

**FIG. 13** A Sant Sebastià eren cadires de Suay, amb la trava, les del Gran Café de la Marina, reformat en 1934. Les cadires que s'aprecien a l'interior del nou Gran Café de la Marina són concretament del model número 71 del catàleg de 1910 ca. Són unes cadires amb un aspecte elegant i fi per a l'època. Tenen la pala del respatllet corbada i amb un buit en forma ondulada en el centre, el respatllet amb tres barres i el seient -prou xicotet perquè el client l'abandonara de pressa després d'una consumició-, presenta una ondulació en la part frontal que recorda al model de cadira número 28 de Germans Thonet, anomenat també "cadira amb forma de cor" i que va ser molt popular a Barcelona entre 1880 i 1900, per exemple, a "La pajarrera" i el Café Colón. És un model de cadira que s'identifica així mateix per la peça entre les potes (trava amb forma de creu bifurcada) que era la patent de Suay de 1902. Es trobaven cadires iguals en l'hall del "Círculo Alcireño" a Alzira (València).

**FIG. 14** Un exemplar de cadira número 71 de Luis Suay pot veure's en l'*Espai corbat*, la col·lecció de moble corbat valencià de la Fundació Caixa Vinaròs, encara que en comptes de xapa amb baix relleu, que és l'acabat que mostra el catàleg, és una peça en la qual es va dissenyar el seient originalment per a entapissar.

*Trava de Vicente Crespo.*

**FIG. 15** En el catàleg de Vicente Crespo que es conserva en l'Arxiu Valencià del Disseny figura en la primera pàgina una trava que és una variant del reforç d'Albacar, com hem vist en el capítol VI en tractar a altres fabricants. És una peça que en cada costat de la cadira uneix respatllet, seient, pota davantera i pota posterior. Les dues peces laterals així formades donen molta estabilitat i consistència a la cadira, però no consta en l'Arxiu Històric de l'Oficina Espanyola de Patents i Marques que es concedira la patent. En qualsevol cas, en el catàleg de Crespo hi ha diversos models amb la trava i consta que també la va utilitzar, amb alguna lleugera variació, Vicente García Miralles en els anys trenta, i Mocholí. En alguns casos és difícil saber si alguns models, en el cas de no presentar altres diferències apreciables per catàleg, són de l'un o l'altre fabricant.

*Trava de Vicente García Miralles.*

**FIG. 16**  
**FIG. 17** García Miralles també tenia una trava particular -creiem que no patentada efectivament- en forma de llaç que unia el respatllet, el seient i les potes. Es troben de tant en tant models de cadires amb aquesta trava, bastant original i que crida molt l'atenció com a decoració dels laterals d'una cadira. D'altra banda, en el catàleg d'aquest fabricant de 1931 s'il·lustren com a opcionals diverses traves diferents en una època en què, amb seguretat, les possibles patents ja havien caducat.

### 3 LA VARIETAT I RIQUESA DELS BALANCINS VALENCIANS

Encara que habitualment, en parlar de "moble Thonet", un s'imagina de seguida una cadira, com la icònica número 14, tampoc hi ha límits pel que respecta a la tipologia dels mobles fabricats i això es veu clarament als catàlegs de tots els fabricants: penjadors, sofàs, llits, balancins, lavabos, taules, espills, prestatgeries, moble infantil, bressols... La funcionalitat, traduïda amb l'elegant llenguatge de la fusta corbada, era la característica bàsica d'uns objectes necessaris per a aconseguir les variades necessitats de mobiliari de les creixents classes mitjanes de



FIG. 13. Targeta postal del hall del Círculo Alcireño.



FIG. 14. Cadira número 71 de Suay. Catàleg de 1910 ca.



FIG. 15. Cadira amb traves tipus "Crespo" atribuïda a Vicente Crespo o Vicente García Miralles.

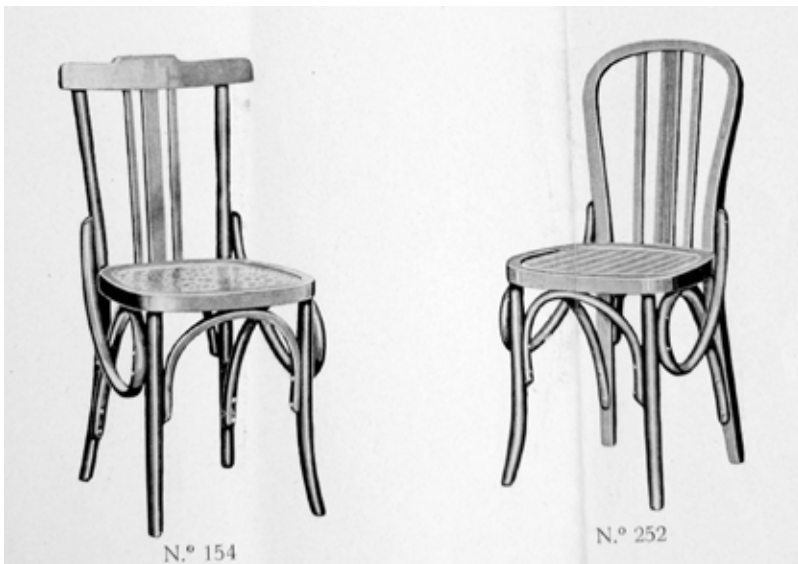


FIG. 16. Models del catàleg de Vicente García Miralles de 1931 amb la traves en forma de llaç.



FIG. 17. Cadira amb traves de Vicente García Miralles. Espai corbat (Fundació Caixa Vinaròs).

la societat espanyola del primer terç del segle XX. El moble corbat era, en aquells anys, objecte de consum necessari amb moltes possibilitats perquè es podien moblar totes les estades d'una casa -salons, dormitoris, escriptoris... amb ell.

Un balancí és un moble peculiar perquè el seu disseny evoca o reforça formalment la funció de moviment per la qual ha sigut pensat. Des que el 1862 Germans Thonet va presentar un balancí de fusta corbada a l'Exposició internacional de Londres -basant-se en models de ferro del fabricant anglés R. Winfield- es van fer a tot arreu còpies, imitacions, variants, i models nous. Els diferents fabricants tant vienesos com valencians, rivalitzaven amb els diversos tipus de balancins quant a la seua ergonomia, resistència, delicadesa i decoració i oferien una quantitat de models tan gran que feia difícil l'elecció. Alguns models de balancí fets a València són realment interessants, originals o moderns, des del punt de vista del disseny. Destaquen aquells en què els laterals estan construïts amb una sola barra de fusta continua o amb molt poques peces, presentant així una bona continuïtat lineal.

És habitual que els balancins fets a València porten un reforç sota el seient en forma d'u -com un arc invertit- i que nosaltres denominem *estabilitzador valencià*, una peça que no es troba en cap altre dels productors europeus de moble corbat i que es va convertir en un element generalitzat dels balancins valencians cap al 1910. Aquesta peça era útil per a reforçar el balancí a l'efecte que, per l'ús, no es decantara cap a un dels costats, mantenint-se així ferm. Es tracta d'un reforç que no es troba en els balancins fets a Viena.

FIG. 18  
FIG. 19

En efecte el balancí era un dels mobles corbats valencians més destacats i venuts. Ventura Feliu va obtenir una patent d'invenió per vint anys de l'anomenada corba d'assemblatge per a balancins, concedida el 10 de setembre de 1906. De nou, aquesta invenció feia més resistent el balancí, però també li donava una certa elegància d'estil, d'acord amb els gustos de l'època. A vegades apareixen inscrites les paraules "patente Feliu" en la zona de la "corba d'anguila" com l'anomenaven els treballadors. El balancí número 7 de Feliu, amb el lateral en espiral, s'oferia amb i sense la "corba d'anguila" però en els dos casos presentava rínxols en la terminació de la part superior del respall com els balancins número 1 i 6 de Thonet.

FIG. 20

Però els Feliu també feien altres balancins d'interés, no patentats, com el número 2 en el qual els laterals, el recolza-braços i la secció de balanceig estan formats per una sola peça contínua. Sens dubte un balancí elegant i amb aspecte modern i funcional.

FIG. 21  
FIG. 22

Albacar tenia dos balancins que cridaven l'atenció per la seua originalitat, a part del balancí model número 1 que li va regalar a Alfons XIII en la seua visita a la fàbrica. Un presenta un llaç en la terminació de l'espiral i porta el número 6 del catàleg. És coneguda una fotografia de Serra de l'historiador, artista i crític d'art Feliu Elias -anomenat "Apa"-, en el seu taller (1904). Era un balancí difícil de fer pel grau de curvatura del llaç de la barra en el punt de contacte amb el seient.

En 1909, el mateix any de l'Exposició regional valenciana va obtenir Albacar una patent d'invenió per vint anys per "millores introduïdes en la construcció dels mobles anomenats de Viena i especialment



en els balancins”. Es tracta d’un dels dissenys més populars i pràctics de balancí dels industrials valencians de moble corbat que mai es va utilitzar pels fabricants de Viena. El seu autor el va dir “balancí Exposició” en record de l’Exposició regional de 1909 i potser perquè es va exhibir en ella. És interessant reproduir l’argument de la sol·licitud de patent presentada per Albacar:

**FIG. 23** “Muchas son las mejoras que se van introduciendo en la construcción de muebles de los llamados de Viena y especialmente en las mecedoras, pero aunque algunas de estas mejoras representan ciertas ventajas, ninguna ha dado completa satisfacción, puesto que todavía no se ha llegado a la simplificación deseada, obteniendo el minimum de piezas y de costo. Con el presente invento creo haber realizado el ideal, puesto que he reducido, de tal modo, las piezas que componen una mecedora que es imposible simplificar más la construcción de las mismas y, por tanto, se reduce el coste a un minimum imposible de superar”.

No obstant això, cal tindre en compte que els balancins de lateral continu de Feliu i de Suay sí que superaven la construcció del balancí d’Albacar dels laterals amb dues peces, en emprar només una. Siga com siga, és cert que en el balancí d’Albacar, el balancí, el braç i el muntant només estan compostos per dues peces, evitant-se espirals i decoracions innecessàries. El seu caràcter pràctic i funcional amb absència de la tradicional espiral l’ha portat a ser confós amb models Thonet de tall funcionalista. Que el balancí “exposició” era un dels productes més populars d’Albacar es mostra amb el fet que apareix en la portada del catàleg de 1911.

**FIG. 24** Els balancins de Luis Suay mereixen esment especial. Un d’ells és seguidor del balancí de lateral continu que cap a 1902 va dissenyar Gustav Siegel per a la casa Kohn -número 824 del seu catàleg- i va ser objecte d’una patent d’introducció en 1906: els laterals també estan formats per una sola peça, encara que la disposició i l’estructura del balancí és diferent de la de Feliu que hem vist abans. En la revista *Por esos mundos* de 1911, a la qual vam fer referència en el capítol V es troba un reportatge sobre “com es construeix un balancí” en què apareix aquest model en construcció, i les imatges del qual reproduïm en l’apartat relatiu a Luis Suay. Encara que hi ha una coincidència general amb el model de Kohn es troben algunes diferències com l’angle de curvatura de l’interior del respall, la posició de la barra entre els laterals -més avançada en el model de Suay probablement per a afegir l’estabilitzador valencià-, les mesures del seient, més gran i còmode, i la utilització de la reixeta en comptes de la xapa del balancí de Kohn, la qual cosa li dona un aire més tradicional.

**FIG. 25** El segon model excel·lent de Suay és un balancí “proto-racionalista” elaborat també amb poques peces i de disseny molt modern, per **FIG. 26** comparar-lo amb altres balancins més clàssics, com els de Ventura Feliu. És aquesta peça un dels assoliments del disseny del moble corbat valencià.

**FIG. 27** Tant Lluís Suay com Ventura Feliu feien balancins amb cercols -doble cercol- inspirats en els de Fischel i que van ser molt populars en tota Europa. La característica d’aquests balancins és que subratllen amb claredat meridiana la funció de moviment per a la qual estan dissenyades, evocant d’alguna manera les rodes d’un automòbil.



FIG. 18. Balanci número 7 amb "corba d'anguila" de Ventura Feliu i Fills. Espai corbat (Fundació Caixa Vinaròs).



FIG. 19. Retrat-postal del fotògraf José Pomares Pinazo, carrer Alt 28-30 (València).



FIG. 20. Balanci número 2 de Ventura Feliu i Fills. Espai corbat (Fundació Caixa Vinaròs).



FIG. 21. Balanci número 6 d'Albacar. Espai corbat (Fundació Caixa Vinaròs).



FIG. 22. Retrat del fotògraf Darblade (Torrevel·la).



FIG. 23. Balançí "Exposició 1909" de Salvador Albacar. Espai corbat (Fundació Caixa Vinaròs).



FIG. 24. Balançí de lateral continu (número 22 del catàleg de Luis Suay). Espai corbat (Fundació Caixa Vinaròs).



FIG. 25. Balanci de Luis Suay número 42. Espai corbat (Fundació Caixa Vinaròs).



FIG. 26. Retrat del pintor Manuel Villegas Brieva en el seu taller. *La esfera* (1914).



FIG. 27. Balanci de doble cercol de Luis Suay. Espai corbat (Fundació Caixa Vinaròs).

**FIG. 28** Gràcies al costum d'incloure balancins en els tallers fotogràfics de València, hem pogut obtenir una diversitat de retrats amb exemplars utilitzats històricament i de procedència valenciana: Ara, Derrey, Pomares, Vizcaíno, Darblade, Grollo... van tindre en algun moment algun exemplar perquè la persona retratada poguera descansar o senzillament asseure's per a estar quieta mentre es feia la fotografia.

#### 4 ELS BALANCINS INFANTILS: UNA ESPECIALITAT VALENCIANA

**FIG. 29**  
**FIG. 30** En general, en els catàlegs de moble corbat es trobava divers moble infantil -i a vegades de joguet- i no podien faltar els balancins que presentaven a més un aspecte lúdic com a moble amb moviment. Existeixen dos tipus de balancins infantils en funció de com estan construïts: uns presenten balancins separats de l'estructura principal, tenen un disseny autònom respecte als dissenys de balancins per adults. Un exemple entre la producció valenciana es troba en el popular balancí "gat Félix" que va editar Vicente García Miralles en els anys trenta, al costat d'una cadira alta infantil amb el mateix motiu decoratiu, basat en el popular personatge dels dibuixos animats de l'època. Una de les característiques habituals d'aquestes peces és la peça contínua que fa les funcions de recolza-braços i de potes davanteres.

**FIG. 31** El segon tipus de balancins infantils presenta la particularitat que són reproduccions amb reducció d'escala dels balancins per a adults. Aquesta és una especialitat valenciana perquè no es feien a Viena. En tindre les mateixes complexes formes que els balancins grans els balancins infantils d'aquest tipus semblen maquetes i són visualment molt atractius. Pràcticament tots els fabricants valencians tenien en el seu repertori aquests balancins. Ventura Feliu ofería el balancí infantil amb corba d'anguila com el model per a adults número 7 mentre que Salvador Albacar feia per a xiquets i xiquetes un model infantil del balancí "Exposició 1909".

**FIG. 32** Entre novembre i desembre de 2022 va tindre lloc en la seu de la Fundació Caixa Vinaròs una exposició amb dotze balancins infantils antics de fusta corbada fabricats a València principalment en el primer terç del segle XX. Les peces pertanyen a la Fundació (Espai corbat) i són una mostra del mobiliari infantil d'aquest espai expositiu dedicat al moble corbat vienés i valencià. Com a targeta de presentació vam triar aquest retrat antic d'una xiqueta amb un ram de flors al costat d'un balancí infantil fabricat per Alejandro Parra, de València amb les mateixes formes que el balancí per a adults que va patentar en 1911. La imatge és obra de l'estudi fotogràfic d'Alejandro Quiles, de Catarroja.



FIG. 28. Retrat del fotògraf Grollo (València). Biblioteca Valenciana.



FIG. 29. Retrat del fotògraf J. Ara (València, Pl i Margall número 36).



FIG. 30. Balanci "gat Félix" de Vicent Garcia Miralles (1930 ca.). Espai corbat (Fundació Caixa Vinaròs).



FIG. 32. Retrat de xiqueta amb balanci infantil del fotògraf Alejandro Quiles (Catarroja).





FIG. 31. Balancins infantils valencians. El de dalt a l'esquerra és de Salvador Albacar mentre que el de baix a la dreta és de Ventura Feliu. Els altres són de fabricant desconegut.

VIII

# PRODUCCIÓ, CONSUM I REDISSENY

FIG. 1

Habitualment s'ha representat el món del corbat amb un home musculós doblgant una barra de fusta dins d'un motlle metàl·lic, encara que habitualment treballaven per parelles. Les portades dels catàlegs de Curvadora Valenciana dels anys cinquanta i seixanta són un bon exemple. És cert que generalment els treballs del corbat, que exigien una certa força i resistència, els feien els homes, però les dones elaboraven la reixeta -l'estructura d'un balancí, per exemple, és com un teler que s'ha de teixir- i la reixeta era un terç del cost d'una cadira, per tant, una font important de la plusvàlua de la indústria del moble corbat durant molts anys i que nosaltres designem amb el terme *plusvàlua de gènere* per la inferior retribució de les dones respecte als homes. Moltes vegades mares i filles treballaven a la seua casa cobrant per peça de reixeta acabada, complementant així el treball de l'home que era qui havia de "portar el pa a casa" segons l'estructura familiar de l'època.

Però les dones eren actives en altres treballs crítics del procés de producció que han passat una mica desapercebuts, com polir les peces corbades, tintar i envernissar els mobles, i empaquetar-los amb paper, com es feia abans. Dels documents històrics es dedueix que quasi la meitat del personal de les fàbriques, a Viena i a València, eren dones, i en la pel·lícula del Fill de Ventura Feliu de 1929 les treballadores tenen una presència considerable.

En la segona meitat del segle XIX i principis del XX les dones mancaven encara de drets polítics i no eren ciutadanes en el sentit ple de la paraula, però sí que va haver-hi una evolució legislativa en matèria laboral que afectava la duració de la jornada i també al treball de les dones i els xiquets, anomenades "mitges forces". De totes maneres, l'àmbit temporal examinat en aquesta aproximació al tema és tan extens que aquestes línies només poden presentar una foto fixa necessàriament aproximada, en el sector del moble de fusta corbada, que no reflecteix, per tant, l'evolució haguda en lo social, econòmic i cultural entre 1860 i 1930. Per exemple, en aquest període, la jornada laboral passa d'una mitjana de 10/12 hores diàries a una de 8 hores, pauta que va indicar en 1919 l'Organització Internacional del Treball. D'altra banda, deixem de costat la primera part de la història, que s'inicia amb la "cadira de Boppard" (1836 ca.) de Michael Thonet. En aquests primers anys el sistema de producció és més artesanal, en tallers petits o mitjans, i el mercat de consum més restringit a la noblesa i l'aristocràcia. Només l'aparició de les primeres fàbriques de moble corbat de Thonet, en la dècada de 1850, ens permet situar el paper de la dona en un context més delimitat de la revolució industrial.

Així com les fàbriques d'Àustria-Hongria se situaven en entorns rurals i pròxims a les fonts d'aprovisionament de matèria primera -fusta de faig- a València les fàbriques estaven més pròximes a entorns urbans i, com expliquem en el capítol IV, la fusta de faig s'importava a través del port des de les ciutats de Trieste i Fiume, importants ciutats comercials d'Àustria-Hongria. Això era així, almenys fins a la Primera Guerra Mundial quan es van interrompre les fonts de subministrament. Però en totes dues geografies la manera de producció del moble corbat era pràcticament el mateix atés que a València es tractava d'una cultura material i productiva importada.



FIG. 1. Dones pulimentadores. Àlbum de Fills de D.G. Fischel (1896).

**FIG. 2**

En tractar-se d'un fenomen, la producció de moble corbat, que s'inicia en el període de la industrialització europea, no pot desvincular-se la seua anàlisi de les qüestions generals suscitades pel paper de la dona en el mateix procés d'industrialització en el qual s'emmarquen. En aquest sentit, serà protagonista la fàbrica, lloc on es realitzen principalment les funcions productives en les quals participaran les dones. L'arquetip de la fàbrica de moble corbat és un complex de terrenys i edificis amb xemeneia, tancs de vapor i tallers especialitzats, apte per al treball d'entre 300 i 600 treballadors i treballadores, número aproximat en les principals fàbriques d'Àustria-Hongria, però també a València, per exemple, les de Salvador Albacar i Ventura Feliu i Fills. Així mateix, cal tindre en compte com és el sistema de producció i comercialització del moble corbat i les seues fases en les quals impera la divisió del treball: serrat de les barres de fusta, calfament en tancs de vapor, corbat, escatat, envernissat, elaboració de la reixeta, muntatge, empaquetat i transport.

Per a situar la posició de la dona en el procés productiu del moble corbat resulta de gran interès un document com el Memoràndum de la casa Kohn per a l'Exposició Universal de Filadèlfia de 1876 que conté un apartat relatiu a la situació obrera, bàsicament a la fàbrica de Wsetin (actualment Vsetín, a la República Txeca) a Moràvia, que era el principal centre de producció d'aquesta empresa. Les fàbriques a Àustria se situaven en regions que no estaven prèviament industrialitzades de manera que s'havia de formar als treballadors que eren pobres i no eren especialitzats i tampoc estaven acostumats a treballar en "tallers tancats i sotmesos a reglamentacions de fàbrica". La jornada podia anar de 9 a 11 hores segons l'ardu del treball fet, sent més breu en el corbat. No obstant això, en un altre lloc el document assenyala que la jornada laboral podia tindre 14 hores. El Memoràndum subratlla "la introducció parcial dels treballs d'escatat de la fusta i de reixeta a les cases, mitjançant la qual cosa fins i tot les xiquetes i les dones casades tenien l'ocasió de consagrar-se en part a aqueixes ocupacions mentre podien al mateix temps complir les seues obligacions domèstiques". "Quant a l'organització del treball -segueix el document- podem dir que (opera), d'una banda, el principi de la divisió del treball, i d'una altra part, el d'obra a peça o à *forfet...*" ("contract Works" en la versió en anglés). Quant a la divisió per sexe hi ha dones i xiquetes 60%, homes i xiquets 40%. "Els treballs confiats a les primeres consisteixen majoritàriament en la reixeta i l'envernissat, i en part també l'escatat de la fusta, mentre que els últims són emprats en el corbat, servint en les màquines per a donar forma a la fusta, a l'escatat i raspat de la fusta, així com uns altres treballs de fusteria...". En el Memoràndum s'expliquen els salaris dels treballadors: en primer lloc, començant pels salaris més baixos, estaven els presoners (reclusos), encara que no es diu quant cobraven; en segon lloc, els que treballen en els seus domicilis "tenint en compte -diu el Memoràndum- que tenen els treballs més fàcils i confortables, però sobretot perquè els és possible gestionar els seus assumptes domèstics i campestres, conseqüentment ells dediquen només del 30% al 60% de la seua activitat, fins i tot a vegades menys, al treball de fabricació". A continuació, venien els treballadors anomenats "de fàbrica", "xiquets i xiquetes a partir de dotze anys que són ocupats a les fàbriques i sucursals (dedicats) a la reixeta, l'envernissat o l'escatat" (cobraven des de 50 "kreuzers" -creuers- a 1,50 florins austríacs). Els que

més cobraven eren els treballadors de màquines i corbadors experimentats (d'1,50 a 3 florins).

No hi ha cap motiu per a pensar que la situació obrera a les fàbriques de Germans Thonet, el principal productor, fora molt diferent. Segons Alexander von Vegesack, respecte a Germans Thonet, la jornada de treball era de 14 a 16 hores i a la fàbrica de Koritschan, en 1913, estaven ocupades 750 dones i 770 homes és a dir que les dones eren quasi el 50% de la mà d'obra. També indica que les dones guanyaven dues vegades menys que els homes. La proporció de dones ocupades entre 1911 i 1913 era similar a la fàbrica de Bystrice: 1010 homes i 930 dones. En aqueixos anys el total de treballadors a les fàbriques de Germans Thonet era de 6420 persones, 3680 homes i 2740 dones, és a dir les dones eren el 43% de la mà d'obra.

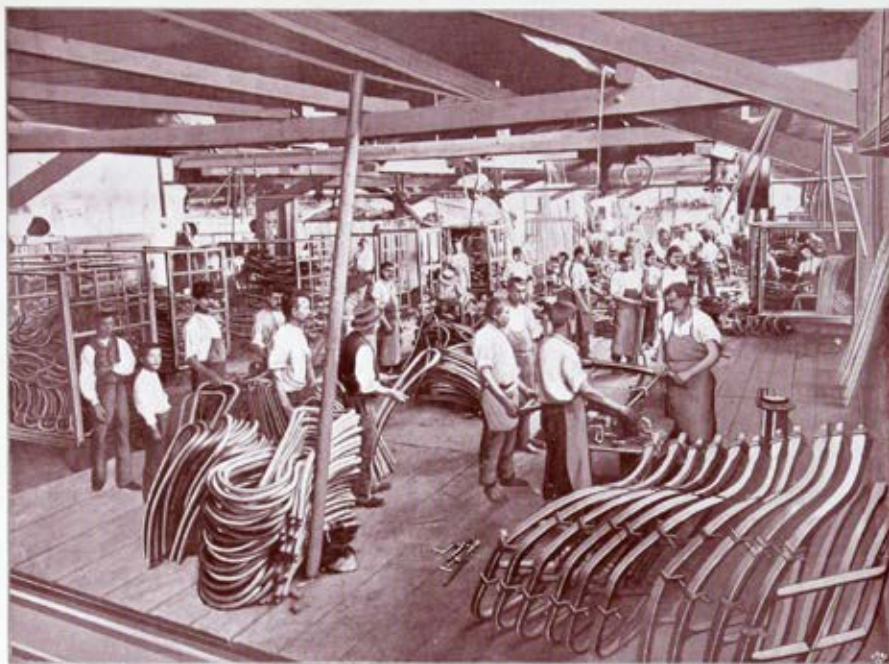
Quant a les fàbriques de moble corbat a València, la memòria d'una inspecció de treball feta en 1907 a fàbriques a Espanya, incloent-hi, entre altres, fàbriques de moble comparables de València, diu que la de Ventura Feliu tenia 420 treballadors: 230 homes, 160 dones i 30 xiquets. Els tipus de jornal màxim, mitjà i mínim d'homes eren 4, 3 i 2,5 Ptes.; i de dones i xiquets 1,75, 1,25 i 0,50. Ptes. És a dir: el salari màxim d'una dona mai superava el salari mínim d'un home en un horari de treball, quasi tot cobrat a preu fet (per unitat d'obra), en una jornada laboral de 9 hores, en 1908.

FIG. 3

Però a les fàbriques de moble corbat la meitat, o a vegades més, dels treballadors eren dones com així es mostra en les dades indicades anteriorment i es reflecteix en les fotografies històriques existents de les fàbriques. Era molt rar, almenys en el camp del moble corbat, que les dones ocuparen llocs directius (el món dels negocis era masculí). Els treballs de les dones estaven centrats en la tasca de l'escatat, el tintat i envernissat de les peces, l'elaboració de la reixeta de respatlles i seients de les peces i l'empaquetament. Hi havia una divisió sexual del treball. Les dones usaven l'habilitat de les seues mans. Per tant, fora de la secció de serrat i corbat -i de la fosa que existia a les fàbriques per a fabricar motlles metàl·lics apropiats per a cada peça- gran part del procés productiu depenia del treball de les dones i, per tant, era, des d'un punt de vista de l'economia clàssica, part important de la generació de la plusvàlua de la indústria del moble corbat.

FIG. 4

El cas de l'elaboració de la reixeta és significatiu del que podríem dir, traslladant un concepte depurat pel Marxisme, la plusvàlua de gènere, és a dir un benefici que obté l'empresari gràcies a la reducció del salari segons el gènere del treballador. La reixeta era un treball de teixit manual i teixir era una activitat reservada a les dones. Lògicament, la diferència de salari entre persones de diferent sexe no estava justificada per les diferents tasques que feien sinó per les condicions de desigualtat estructural de gènere. Les dones realitzaven la reixeta ja siga en la mateixa fàbrica o a la seua casa (manufactura domèstica), ja que fins que no es va introduir el salari per temps treballat es produïa a preu fet i, en conseqüència, es cobrava per cada reixeta elaborada. La reixeta, entre treball i material suposava a la fi del segle XIX prop d'un terç del cost total de la cadira. Dit d'una altra manera, la desigualtat salarial era un element imprescindible per a l'èxit de la indústria, i per això es preferia i es fomentava contractar dones -i a xiquetes- abans que a homes en determinades



ATELIERS DE COUVERGE A L'USINE WESTIN



FIG. 2. Treballadors de la fàbrica de Kohn en Wsetin (Moràvia) (1900). Catàleg especial per a França de 1904.





FIG. 3. Dones mostrant els seus treballs de reixeta. Àlbum de Fills de D.G. Fischel de 1896.



FIG. 4. Dones tintadores. Àlbum de la fàbrica de Fills de D.G. Fischel (1896).

tasques. Això no significa que el salari de les dones, especialment en el món rural, no fora important per a la sustentació de les seues famílies, sinó que no cobraven sobre una base d'igualtat. L'explicació és que havien de continuar dependent del salari de l'home que era el que normalment *guanyava el pa* i els altres ingressos de la família es consideraven complementaris, reforçant-se així la dependència econòmica de la dona que, si cobrava més, podia desbancar la posició jeràrquica de l'home alterant el *bon funcionament* de la llar.

FIG. 5

Els treballs de tintat i envernissat també eren realitzats per dones, així com l'empaquetament. La pràctica indica que les peces, senceres o desmuntades per a l'exportació s'empaquetaven acuradament amb paper per a evitar danys durant el transport. En un important àlbum de fotografies diverses vegades citat de la fàbrica de Fischel en Niemes (Bohèmia), de 1896, pot veure's als treballadors i les treballadores de la fàbrica posant en seccions per a la corresponent fotografia. A vegades, les fotografies de les dones treballadores estan presidides per una figura masculina que era el cap de secció. Entre aquestes seccions pot veure's la de tintat, reixeta i empaquetat. Les treballadores posen amb orgull, amb les seues millors vestimentes, mostrant els resultats del seu treball a les seues mans, peces tintades, reixetes o mobles en procés d'empaperament. Les dones que feien el tint i les envernissadores tenen les mans ennegrides pel treball. En el cas de la fotografia de les empaquetadores, en el centre de la imatge apareix un home, el cap de la secció, amb un ajudant, la qual cosa reflectia la jerarquia habitual a la fàbrica.

Com en altres sectors de la industrialització de finals del segle XIX i principis del XX les dones complien funcions capitals a les fàbriques de moble corbat en un règim de divisió del treball. El context econòmic, social i cultural conduïa a restringir el seu salari discriminant-la respecte a l'home, en part per la conveniència que continuaren treballant a les cases mantenint l'estructura social i familiar de l'època, però també per a extraure d'elles la "plusvàlua de gènere". Un intent de conciliació del treball industrial amb les tasques domèstiques va ser el treball de reixeta en la llar, emprant-se per a això a dones i xiquetes.

## 2 LA DONA EN EL CONSUM DEL MOBLE CORBAT

FIG. 6

La patent de Germans Thonet de 1856 feia referència a cadires, butaques, sofàs i peus de taula elaborats amb la tècnica de la curvatura de la fusta mitjançant vapor o líquids bullents, però amb els anys la tipologia del moble es va expandir enormement i cap al 1900 es trobaven en els catàlegs centenars de models. Tota una diversitat de mobiliari dirigit a les creixents classes mitjanes. També eren importants els catàlegs comercials redactats en diversos idiomes per a divulgar els seus mobles i les condicions de venda i gràcies a ells podem hui dia saber quina era la producció de cada empresa.

FIG. 7

En la fabricació de moble corbat també hi havia productes específicament dissenyats per a les dones divulgats en els catàlegs comercials, reflectint el context social i cultural en el qual es movia la indústria. Alguns mobles per a dones tenien un caràcter una mica excèntric i de luxe com la "cadira-bastó" de passeig ("walking stick") per a senyores. Uns altres estaven dirigits a facilitar les seues cures estètiques, com el

tocador i la butaca per a tocador anomenat en els catàlegs “damen-fauteuil”. Aquestes dues últimes peces, des del punt de vista formal, són uns dels grans assoliments del disseny de moble corbat per la seua elegància i funcionalitat. També estaven pensades per a elles les cadires de nodrissa -les nodrisses o mestresses de cria eren importants en el segle XIX- i les cadires de costura o labor, cadires baixes per a poder realitzar aquestes funcions amb major comoditat. Les cadires de labor tenien una pàgina específica en els catàlegs valencians de moble corbat, com el de Salvador Albacar. En un altre ordre de coses, es fabricaven balancins per a senyoretetes (*sic*) (“ladie’s rockers”) que eren de grandària més xicoteta i en algun model -anomenat “sedia dondolante per signora”, en la versió italiana del catàleg- mancaven de recolza-braços perquè fora més còmode per a elles la seua utilització. Així succeïa amb la primera versió de la *chaise-longue*-balanci, un altre dels models d’èxit de Thonet.

FIG. 8

El propòsit era promocionar el moble corbat com un factor de confort per a les classes acomodades. Les estades de la llar també tenien la seua separació funcional en espais de gènere en l’àmbit del moble corbat: en els catàlegs d’interiors de l’empresa Jacob & Josef Kohn a partir del 1900 es distingien perfectament les biblioteques, despatxos i els salons de fumadors dels estudis dissenyats per a senyora o els dormitoris, espais domèstics femenins. Encara que no estaven destinades a elles específicament, sí que es concebien perquè elles les utilitzaren en les seues funcions familiars de cura de la prole els atractius bressols de fusta corbada i els cotxets convertibles en cadira alta per a menjar que tan populars van ser a la fi del segle XIX i principis del XX. En una crònica de la revista «L’esquella de la Torratxa» de 28 de juliol de 1888 sobre la instal·lació d’Àustria en l’Exposició Universal de Barcelona es cridava l’atenció -afegint un dibuix- sobre l’interés del bell bressol que presentava la casa Kohn perquè “totes les dones que són mares o volen ser-ho l’admiren”.

FIG. 9

Però potser el moble que té més càrrega simbòlica com a element de feminització és el “Psyché”. Aquest era el nom que rebia un gran espill-tocador amb forma una mica ovalada generalment i que va estar de moda fins als temps de l’*Art déco* en el segle XX. El “psique”, difós en el període Imperi és un espill vertical gran on es pot veure tot el cos i és regulable en la seua inclinació, sent sostingut per un respall de quatre potes. Jacob & Josef Kohn va introduir un espill d’aquestes característiques en el seu luxós interior de la instal·lació de l’Exposició universal de París de 1878. L’any següent Germans Thonet va incorporar un en el seu catàleg i va estar en producció almenys fins a 1911. Es tracta d’un espill gran i harmoniós bellament decorat en la seua part superior i en les seues potes, fetes amb rínxols, i l’espill és de posició regulable. Una obra mestra del moble corbat. En els catàlegs s’apren diverses denominacions com “Ankleide-Spiegel” o “Cheval Dressing Glass” en alemany i anglés respectivament (espejo de vestir, en castellà) però la denominació en un catàleg francès és “Psyché”. Aquesta paraula del grec, al·legoria de l’“ànima” en general, té altres accepcions. Una d’elles es recull en una popular història basada en la mitologia novel·lada llatina d’origen grec, les metamorfosis o “l’ase d’or”, de Apuleyo (segle II dC.) Es tracta de la història de Psique i Cupido: Psique era una jove tan bella i adorada pels homes que provocava la gelosia de Venus i per a venjar-se aquesta li va enviar el seu fill Cupido a castigar-la a casar-se amb un ésser horrible, però Cupido es va enamorar d’ella i, després d’innombrables desventures de la jove cau-



FIG. 5. Dones empaquetadores. Àlbum de Fills de D.G. Fischel (1896).

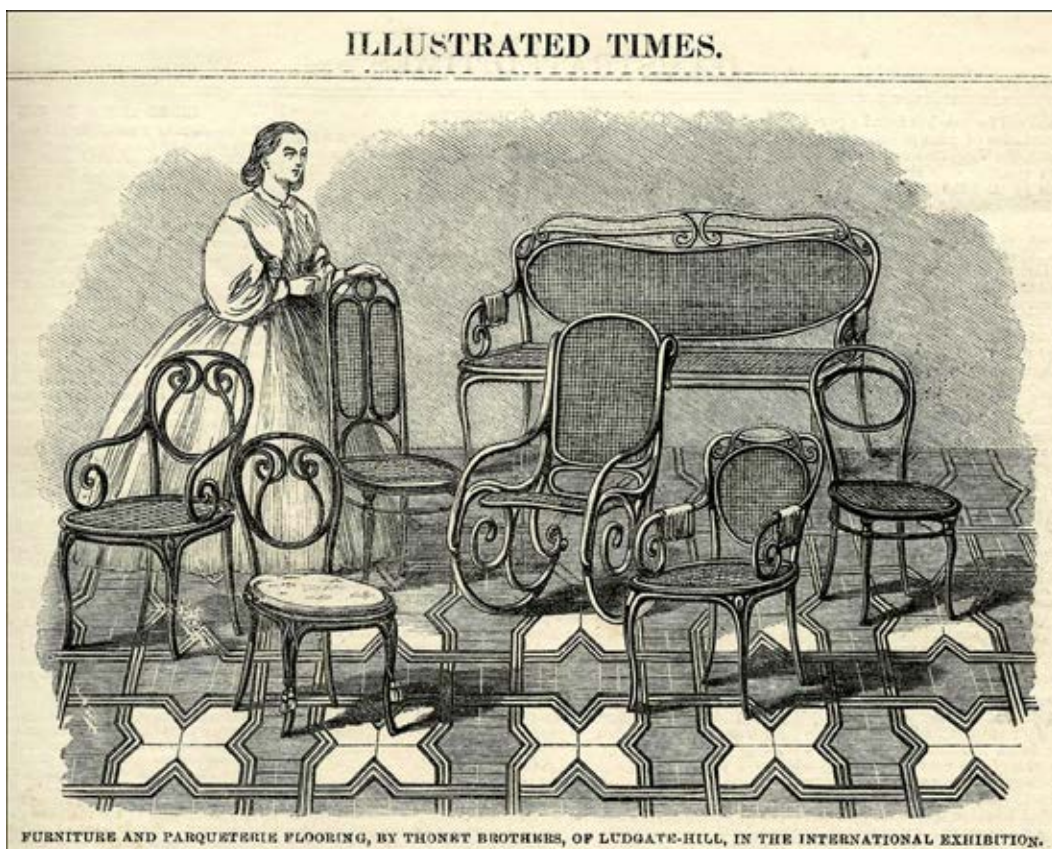


FIG. 6. Instal·lació de Germans Thonet en l'Exposició internacional de Londres de 1862. *Illustrated Times* (London), 15-11-1862.



FIG. 7. Diversos mobles dissenyats per al seu ús per les dones sobre la base de diversos catàlegs de Germans Thonet.



FIG. 8. Escena familiar amb bressol de Jacob & Josef Kohn.



FIG. 9. *Psyché* de Germans Thonet. Extracte del catàleg per a França de 1885.

sades per l'enuig de Venus, van acabar casant-se. En conseqüència, la paraula "Psyché" incorpora també la personificació de la bellesa femenina que es reflecteix en l'espill: el moble es diu així perquè, si et mires en ell, et veuràs tan bonica com Psique.

**FIG. 10**

Així com hem vist que la producció exigia la participació de les dones de les classes obreres en les condicions assenyalades, a la fi del segle XIX l'oferta del producte anava dirigida principalment a satisfer el consum de les incipients classes acomodades en les quals la dona estava predestinada naturalment, com un ésser pertanyent a la llar, és a dir: el culte del domèstic. S'entenia convencionalment que es dedicava a la reproducció humana i a cura de la prole i la casa, el seu espai privat. La dona de classe mitjana-alta era una potencial consumidora de mobles corbats. La propaganda de l'època reproduïx aquest estereotip de la dona burgesa en una llar confortable dotada de moble corbat.

**FIG. 11**

En la publicitat i en la iconografia de finals del segle XIX i principis del XX es reflectien algunes particularitats que es consideraven típiques de la dona de classe mitjana-alta. Es posava de manifest, per exemple, que era una dona instruïda i culta, representant-la en un còmode balancí llegint en un context familiar. Això no significa que tinguera accés a tots els coneixements, només als necessaris per a poder impartir una instrucció adequada a la seua classe als seus fills i filles, aprenentatge que els preparava per al seu respectiu destí en la societat. Aquesta iconografia de la dona lectora, un fenomen destacat del segle XIX i que és objecte d'estudi i debat des de la perspectiva feminista és present en innumbrables anuncis -com també els de Germans Thonet a Madrid o Hamburg- i postals de l'època.

**FIG. 12**

Una altra particularitat de la dona de classe mitjana-alta que reforçava el seu caràcter -o vernís- culte i les possibilitats que se li concedien, era l'aprenentatge del piano per a l'entreteniment de la família. Les cadires per a piano eren uns dels mobles dissenyats genèricament tant per a homes i dones que, per la seua joventut, necessitaven una cadira alta (usualment seient de 52 cm d'altura en comptes dels tradicionals 46 cm d'una cadira estàndard). Sovint estaven decorades o gravades amb motius musicals -una lira- en respatllers i/o seient. Clar és que les cadires per a piano de fusta corbada -usualment envernissades en negre com els instruments als quals acompanyaven- eren típiques en altres contextos, però la iconografia de l'època és abundant en dones assegudes al piano en un espai de la llar burgesa i a Barcelona aquests seients musicals es venien particularment en els Grans Magatzems "El Siglo" i van tindre un gran èxit entre les classes acomodades. Ventura Feliu, per exemple, venia diversos models de cadires per a piano.

Malgrat la idea, molt estesa, que el moble corbat era apte per a tota mena de llars, bàsicament anava dirigit a la incipient burgesia amb poder adquisitiu. Només amb el pas del temps i l'augment de la demanda va anar popularitzant-se el moble corbat, a més de suplir als cafés, hotels i restaurants de tot el món. La dona burgesa era important destinatària del producte del moble corbat destinat a la llar de les classes acomodades. Però no és la mateixa situació la de 1860 que la de 1930 quant a condicions socials, pobresa i desenvolupament. Ningú la família del qual visquera en un espai de 40 metres quadrats i tinguera dificultats per a menjar o problemes de salut podia permetre's l'adquisició d'un balancí en la dècada de 1860 sinó que més aviat era un producte de luxe per a un

saló. Amb el pas dels anys, no obstant això, a la fi del segle XIX i principis del XX el balancí, com a exemple paradigmàtic del moble corbat, es va popularitzar tant a Europa com a Sud-amèrica i es va convertir en un moble més accessible. A mesura que s'anava ampliant la base de la classe mitjana s'eixamplava el mercat i les possibilitats del consum per a un públic més ampli. A Espanya no va ser sinó fins a la dècada de 1890 que el moble corbat va començar a ser considerat un mobiliari a l'abast de la classe mitjana, conegut com a "moble de Viena" i l'adveniment del 1900 i l'*Art nouveau* va proporcionar un nou impuls al mercat, ara de la mà de la intervenció de l'arquitecte en el seu disseny.

### 3 EL CORREDOR MEDITERRANI DEL MOBLE CORBAT

FIG. 13

El moble corbat fet a Àustria i Hongria havia estat molt acceptat per les classes socials poderoses no sols a València sinó també, i especialment, a Catalunya, i Barcelona era un centre de difusió molt important dins del context europeu. És evident que, en els interiors de la Barcelona del 1900, locals públics i llars privades, es troba sovint moble de Viena entre el mobiliari i, normalment, es pot identificar el fabricant. A vegades, els mobles de Viena coexistien amb el mobiliari modernista, com a la casa Pladellorens, decorada pel conegut ebenista del modernisme Gaspar Homar. No obstant això, a partir del 1900 i amb més força durant la Primera Guerra Mundial, quan la comunicació i el comerç amb Àustria-Hongria, una de les Potències belligerants, estaven interromputs, el moble corbat valencià va ocupar part de l'espai comercial que hi havia del moble corbat a Barcelona. Com era més econòmic, en part pel pròxim del transport i presentant qualitats estètiques i funcionals equivalents el moble valencià es va anar imposant en Espanya. Ja abans de l'Exposició Regional Valenciana de 1909, cap a 1907, Albacar va instal·lar una sucursal en el número 10 del carrer de Balmes de Barcelona a cent metres a la vista de la botiga de Germans Thonet, al carrer de Pelayo número 40. Aquesta dada és important perquè Barcelona era un punt de venda crucial de moble originari de Viena a Espanya i per a la seua exportació a Sud-amèrica. A partir d'aqueix moment es deslligarà una competència feroç entre els venedors de mobles vienesos de Barcelona (dels fabricants Thonet i Kohn especialment) i els moblistes valencians, sobretot el citat Albacar, però també Luis Suay i Ventura Feliu, que operaven a través dels Grans Magatzems "El Siglo" o amb depòsit propi, com en el cas de Feliu.

FIG. 14

FIG. 15

A principis del 1900 en els catàlegs dels magatzems "El Siglo" ja apareixen els famosos bressols que comercialitzaven Ventura Feliu i Luis Suay, basats en els bressols arborescents de la casa Kohn. En algunes postals del tercer pis de tals magatzems es veuen mobles destacats de Ventura Feliu com unes jardineres múltiples que encara poden apreciar-se en el catàleg de 1924. El balancí "corba d'anguila" es trobava, per exemple, al pati de l'Hotel Peninsular, en 1912 i en el saló del Gran Hotel Central de Vilajuïga, a Girona. En el mateix saló de lectura dels Magatzems "El Siglo" s'utilitzaven les cadires número 41 de Ventura Feliu amb la trava patentada i en la perruqueria, inaugurada en 1915, cadires de Joaquín Lleó.

FIG. 16

Va ser a partir de la seua instal·lació a Barcelona en 1907 i l'edició del catàleg de 1911 quan Albacar va aconseguir suculents contrac-



FIG. 10. Crom publicitari de Germans Thonet (Barcelona, 1875).



FIG. 11. Dona llegint en balanci. *Die Gartenlaube*, 1899.



FIG. 12. Quadern de dibuix de Joaquim Renart (1912). Xiqueta asseguda al piano. Biblioteca de Catalunya.



**MUEBLES DE MADERA CURVADA**

N.º 1 Sillas de madera curvada, con asiento de rejilla, color negro, blanco o negro; la docena, a Ptas. 63'50 una, a Ptas. 5'75

N.º 2 Sillas de madera curvada, con asiento de rejilla, color negro, blanco o negro; la docena, a Ptas. 64'80 una, a Ptas. 6

N.º 3 Sillas de madera curvada, con asiento de rejilla, color negro, blanco o negro; la docena, a Ptas. 72'60 una, a Ptas. 6'75

N.º 4 Sillas de madera curvada, con asiento de madera puzada, color negro o blanco; la docena, a Ptas. 72'80 una, a Ptas. 6'75

N.º 5 Sillas de madera curvada, con asiento de rejilla, color negro, blanco o negro; la docena, a Ptas. 75'60 una, a Ptas. 7

N.º 6 Sillas de madera curvada, con asiento de rejilla, color negro, blanco o negro; la docena, a Ptas. 81 una, a Ptas. 7'50

N.º 7 Sillas de madera curvada, con asiento de rejilla, color negro, blanco o negro; la docena, a Ptas. 83'70 una, a Ptas. 7'75

N.º 8 Sillas de madera curvada, con asiento de madera puzada, color negro, blanco o negro; la docena, a Ptas. 78'30 una, a Ptas. 7'25

N.º 9 Sillas de madera curvada, con asiento y respaldo de rejilla, color negro, blanco o negro; la docena, a Ptas. 124'20 una, a Ptas. 10'35

N.º 10 Sillas de madera curvada, con asiento de rejilla, color negro, blanco o negro; la docena, a Ptas. 83'70 una, a Ptas. 7'75

N.º 11 Sillas de madera curvada, con asiento de madera puzada, color negro; la docena, a Ptas. 78'30 una, a Ptas. 7'25

N.º 12 Sillas de madera curvada, con asiento de madera puzada, color negro; la docena, a Ptas. 89'10 una, a Ptas. 8'26

N.º 13 Sillas trabucos, de madera curvada, con asiento de madera puzada, de color negro, muy recomendable para su taller; la docena, a Ptas. 89'10 una, a Ptas. 8'26

N.º 14 Sillas de madera curvada, con asiento y respaldo de madera, color negro o blanco; la docena, a Ptas. 64'80 una, a Ptas. 6

N.º 15 Sillas de madera curvada, con asiento de rejilla, color negro, blanco o negro, para costura; la docena, a Ptas. 6'50 una, a Ptas. 6'50

N.º 16 Sillas de madera curvada, con asiento de rejilla, color negro, blanco o negro, para costura; la docena, a Ptas. 6'50 una, a Ptas. 6'50

N.º 17 Sillas de madera curvada, con asiento de rejilla, en color negro, blanco o negro, para costura; la docena, a Ptas. 6'50 una, a Ptas. 6'50

FIG. 13. Cadires de moble corbat valencianes en els Magatzems "El Siglo" (1913).



FIG. 14. Saló del Gran Hotel Central de Vilajuïga (Girona).



FIG. 15. Saló de lectura dels Magatzems "El Siglo" (Barcelona) 1910 ca.

tes i quan l'expansió de l'empresa va ser major a Catalunya. En l'apartat d'establiments amb mobiliari d'Albacar veiem que va tindre molta acceptació entre comerços de Barcelona i grans sales de festes i restaurants. Entre la llista d'establiments que hem pogut identificar (per la trava) amb mobiliari, especialment cadires, d'Albacar, es troben alguns importants (pel seu volum) de Barcelona i els seus voltants: l'Hotel Regina, el restaurant del casino de l'Arrabassada, el saló de festes del Tibidabo, el Café de la Central de la Cooperativa de la Flor de Maig, tots aquests amb la patent de trava en forma de S creuada horitzontal. També a Barcelona la botiga de camises Francisco Puig (Pelayo 32, 1913) tenia el model número 63 del catàleg; un altre model en la seu de la Societat d'Atracció de Forasters (1913); l'Hotel Subur de Sitges... A València, el Gran Restaurant Miramar, el menjador del Casino-Restaurant les Arenes; la cerveseria-café "El lleó d'or". Els hotels Royal i Simón de Sevilla... a través de l'examen detallat de les postals i les fotografies pot arribar a identificar-se -sempre serà una aproximació- el fabricant de les cadires corresponents.

FIG. 17  
FIG. 18

Mobiliari de Luis Suay pot veure's també en diversos llocs com els balancins del saló de festes del balneari de Broquetas a Caldes de Montbui, o les cadires amb la coneguda trava del fabricant d'Arrencapins en el restaurant de l'Hotel París de Figueres. En 1917 les cadires del reformat Restaurant Elèctric a Barcelona eren un model de Vicente Crespo. Hi ha encara balancins d'Alejandro Delgado en el hall de la modernista Casa Viader de Cardedeu.

Per tant, pot dir-se que en el primer terç del segle XX va existir un "corredor mediterrani" del moble corbat tant més quan la importació des de Txecoslovàquia, un dels països sorgits del desmembrament de l'Imperi Austro-hongarés on havien quedat la majoria de les fàbriques, va resultar molt limitada, particularment a través de l'empresa de decoració Grifé i Escoda. Inclús a la botiga de "Mobles Thonet" i altres del carrer Pelayo, en els anys vint, es podia adquirir moble corbat de tota mena. Aquest fet, constatable si es fa una investigació sistemàtica i precisa, fa poc rendible una aproximació a la història econòmica i sociològica del moble corbat des de la perspectiva aïllada de Catalunya o València, en un àmbit en què és indubtable que les històries estaven entrecruades. Per a dir-ho en termes actuals, existia un sol mercat del moble corbat quant a la seua producció i consum i, potser en una certa forma -diríem hui- "un corredor mediterrani" en aquest sector econòmic.

#### 4 ECONOMIA CIRCULAR I REDISENY EN EL MOBLE CORBAT

Hi ha molts motius per a conservar un moble de fusta corbada, en tant que és un objecte que forma part de la nostra cultura material i fàcilment el podem apreciar, per raons estètiques (també de disseny), històriques, sentimentals o altres. En el cas del moble corbat valencià, com en altres sectors, hem de ser selectius. Això vol dir, probablement, que ni es pot conservar tot ni es pot tirar -o cremar, que és el més habitual- tot. Potser admirarem una còpia o variant d'un model ben fet -un bressol o un llit-; potser veurem com una cosa nostra una peça -una cadira, per exemple- amb elements d'originalitat, amb una trava patentada per l'empresa o senzillament bonica o que presenta una bona continuïtat lineal, característica del bon moble corbat; o ens sorprendran peces elegants i difícils

de trobar, com una jardinera. No parlarem dels balancins dels avis que tots hauríem de valorar i així ho fem sovint. Són antiguitats -industrials perquè es produïen en sèrie i no hi ha peces úniques- però ja tenen quasi totes més de cent anys i són, dins de la selecció convencional que es faça, patrimoni cultural valencià.

Existeixen manifestacions de circularitat econòmica d'aplicabilitat actual com podrien ser les possibilitats d'aprofitament postconsum inicial en els plans de la reutilització, la reparació o restauració -en el cas de les peces que el meresquen- i la renovació o redisseny del mobiliari corbat existent, pràctiques que poden sustentar-se en part en la intercanviabilitat de les peces corbades, atés que han sigut produïdes en sèrie en motlles metàl·lics.

En un antecedent del que podríem dir "durabilitat programada", Germans Thonet incloïa en els seus catàlegs -i a vegades també en etiquetes pegades davall dels seients- una frase d'aquest tenor: "advertim al públic que el fet d'estrènyer de tant en tant els caragols de les cadires contribueix molt a la solidesa i duració d'aquestes". Una cosa tan simple com collar fort els caragols -perquè les diferents parts de les cadires no estan encolades- que s'afluïxen amb l'ús i el pas del temps, és un mètode programat per la mateixa empresa per a evitar que es tiren cadires o seients que ballen o es torcen per estar fluïxos els caragols. És una bona idea en el sentit de la circularitat.

FIG. 19

Encara que no es tracta d'un disseny basat en l'aprofitament de residus, sí que forma part d'una política de sostenibilitat que implica el disseny la patent de Kohn de 1876 en la qual s'ideava un seient circular de reixeta intercanviable, la qual cosa hui diríem un recanvi de fàbrica. L'invent va ser presentat, abans de ser patentat a Àustria-Hongria, en l'Exposició Universal de Filadèlfia de 1876 en la qual es van mostrar dues butaques número 14 amb seients de recanvi. En el seu Memoràndum de l'Exposició, l'empresa explicava els avantatges de tal innovació pràctica dient que en les més llunyanes localitats on ningú sabia fer reixeta, encara que la reixeta s'haja trencat, si es canvia el seient es poden continuar utilitzant les cadires que estan en bon estat en tota la resta.

FIG. 20

Per tant, es podia comprar una cadira el seient de la qual estava dissenyat de tal manera que podia incorporar una peça amb reixeta de recanvi quan l'original es trencara. Calcular la quantitat de cadires -i seients en general- que s'han tirat, destruït o cremat només per tindre la reixeta desbaratada és un exercici dolorós. Així que la idea era bona. Es va il·lustrar en el catàleg per als Estats Units i el Canadà de 1882 i en el de 1885, que usa l'expressió "asiento de poner y quitar" però no hem vist referències en catàlegs posteriors. Potser la falta d'èxit de la proposta va ser deguda segurament, entre altres, a dos factors: el cost més gran de fer dues peces de seient que es complementen -el receptacle i la peça amb la reixeta- i el progressiu augment de les cadires el seient de les quals es feia en fusta contraxapada. Això explicaria que una cadira de Kohn amb seient de reixeta intercanviable siga actualment una cosa difícil de trobar. Significativament en el depòsit de Kohn a Barcelona, en la dècada de 1880 ja es canviaven seients amb models fabricats en contraxapat, com queda de manifest en un anunci d'aqueixa època amb la il·lustració de dos seients gravats i la indicació "gran assortit de seients per a cadires. Es col·loquen seients". A més, si adoptem el punt de vista del màrqueting, potser no era suggestiu per al comprador adquirir una



FIG. 16. Targeta postal del restaurant del Casino de l'Arrabassada (1912).



FIG. 17. Restaurant de l'Hotel Paris de Figueras.



FIG. 18. Restaurant Elèctric (les Planes), 1917.

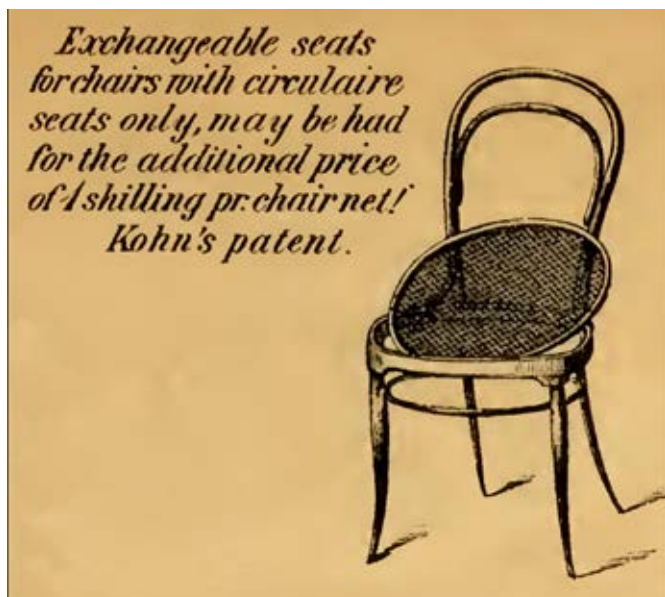


FIG. 19. Seient de reixeta de recanvi de Kohn. Catàleg dels Estats Units de 1882.

**JACOB Y JOSEF KOHN**  
**DEPÓSITO DE MUEBLES DE VIENA**  
*3, Elisabets, 3*  
**BARCELONA**

Gran surtido en asientos para sillas  
 SE COLOCAN ASIENTOS

FIG. 20. Anunci de Kohn a Barcelona (1885 ca.).

cadira amb el missatge implícit que, si s'anava a trencar la reixeta, podia canviar el seient.

En 1895 Germans Thonet va reprendre la idea dels seients solts amb reixeta de recanvi mitjançant una patent per a seients redons de 35 i 39 centímetres de diàmetre i trapezoidals de 39 x 37 cm. La col·locació del nou seient, que s'havia de clavar, era una miqueta complicada i l'explicació del catàleg una mica confusa de manera que l'oferta no era atractiva per als clients poc avesats en bricolatge. Aquests seients de recanvi es van mantenir fins al catàleg de 1904.

La reixeta és bonica i resistent i actualment no és difícil trobar restauradors i restauradores que la tornen a fer manualment, pagant, això sí, un preu just per les hores de treball manual especialitzat. Fer reixeta era fins fa poc un ofici quasi en perill d'extinció, però últimament, amb el renaixement dels treballs manuals i l'artesanía, reviu, afortunadament.

En perspectiva actual, dins d'aquesta tendència a promoure el recanvi es troba la pràctica bastant estesa, a mig camí entre l'art i el disseny, d'introduir *pròtesi* en seients de fusta corbada la reixeta o la xapa de la qual s'haja malmés, cobrint aqueix espai imprescindible per al seu ús amb diversos materials i colors, des de la fusta contraxapada al vidre.

El moble corbat, un tipus específic de mobiliari pel seu mètode de fabricació, és també un camp d'estudi que pot abordar-se des de diferents disciplines com des de la perspectiva de l'economia circular. La metodologia a utilitzar aplica analíticament idees i conceptes contemporanis sobre la circularitat de l'economia com a sistema viable i sostenible de futur a un àmbit de l'economia lineal primerenca de producció de béns de consum dels segles XIX i XX, entre 1860 i 1920, aproximadament. Un dels aspectes on es detecten alguns elements de circularitat, en els quals el disseny juga un paper, és en l'àmbit del tractament dels subproductes. Ja hem vist que, en els fonaments del mobiliari de fusta corbada, desenvolupats per Michael Thonet i Germans Thonet en el segle XIX, està la cerca de la continuïtat lineal en els dissenys, continuïtat que és el resultat formal lògic del procés productiu, en el qual es vaporitzen barres llargues de fusta i es corben a aquest efecte de construir mobles amb el mínim nombre de peces de fusta. Aquest sistema, en si mateix basat en l'aprofitament òptim de la matèria primera, -la fusta, en comparació amb l'ebenisteria tradicional-, planteja problemes en els casos en què per fallades en el procés productiu -el corbat- les barres es trenquen sent inservibles per a obtenir el resultat formal previst.

En un examen de catàlegs comercials i de peces concretes de diversos fabricants vienesos de moble corbat entre 1870 i 1920 aproximadament, es pot apreciar com alguns dissenys procedeixen d'un aprofitament de diferents peces fetes fallida, generant-se noves formes de mobiliari, estèticament reeixides i funcionals, que impliquen una bona pràctica de disseny sostenible, reduint el volum dels residus o subproductes derivats del procés de fabricació en la perspectiva del que hui diríem una "economia circular". Encara que els exemples que es porten a col·lació són de moble originari de Viena, és segur que el fenomen ocorria també en certa manera en la indústria valenciana del moble corbat del primer terç del segle XX.

Els arguments que exposem a continuació són parcialment una sistematització i desenvolupament d'algunes de les idees exposades prèviament pel restaurador i especialista en Thonet, de Berlín, Ulrich Fri-

es, al qual agraiïsc la seua amabilitat en enviar-me una versió en anglés de la seua comunicació a un congrés l'any 2003 sobre el problema dels residus en la indústria del moble corbat. Al meu coneixement, les seues fèrtils idees sobre el problema dels residus i subproductes en aquesta indústria i el paper del disseny no han tingut desenvolupament fins ara, malgrat el seu gran interès des de l'òptica de la sostenibilitat i l'economia circular.

El lema de la família industrial de Thonet era *Biegen oder Brechen*, es corba o es trenca. Normalment, els estudiosos del moble corbat, la historiografia especialitzada, se centra en el corbat (*Biegen*). Però què ocorre si ens trobem amb una peça que es trenca (*Brechen*)? Això pot ocórrer per diversos motius o accidents: fusta massa seca, barres amb nusos o irregularitats no detectades, excés o defecte de vaporatge, falta del suport adequat de la banda metàl·lica en la cara convexa o senzillament cansament de l'obrer corbador, que fa un esforç muscular sistemàtic.

Suposem, a efectes argumentaris, una unitat de corbat de respatlles de 10 persones. Treballen manualment en parelles durant 10 hores diàries produint entre tots 200 respatlles al dia. Un 5% de fallades en el corbat -10 respatlles- es tradueixen en 20 peces de fusta ja corbada inservibles per a construir una cadira perquè s'ha interromput la continuïtat lineal. Si extrapolem aquestes xifres abstractes a la dimensió industrial del sector, el panorama de residus o subproductes no desitjats és gran: a les fàbriques de Germans Thonet en l'últim terç del segle XIX es feien de mitjana 230.000 cadires número 14 a l'any. Tenint en compte que es produïen altres cadires amb el mateix respall i que hi havia alguns altres fabricants, el volum de material inservible *a priori* ja treballat de la indústria del moble corbat en general era insostenible, no ja des d'un punt de vista mediambiental sinó per una qüestió d'eficiència econòmica en l'aprofitament de recursos naturals.

FIG. 21

Una primera opció, després d'utilitzar els residus del serrat de la fusta per alimentar les estufes de vapor i proporcionar calor als magatzems d'assecatge dels motlles -en principi aquests usos es complien amb aquests residus- és acceptar que, si volem fabricar el mateix objecte, en tindre la peça del respall partida, el resultat formal serà una cadira que anomenarem "de respall discontinu", perquè les peces de les potes posteriors es complementaran amb una peça afegida a l'altura del respall per a unir-les i donar consistència al seient. El primer exemple que coneixem d'una cadira dissenyada així es troba en el catàleg de Jacob & Josef Kohn per als Estats Units i el Canadà de 1882. Es tracta de dos models -números 22 i 29- en els quals les barres laterals s'han unit amb dues peces circulars -amb reixeta i sense reixeta- que fan la funció del respall. Una solució similar, amb formes diferents, es troba en el catàleg rus del mateix fabricant, de 1902. En les il·lustracions del catàleg de les cadires que porten el número 100 s'aprecia clarament que el respall és discontinu.

FIG. 22

En aquest mateix apartat, l'exemple del fabricant de Bohèmia Fills de D. G. Fischel és diferent. La cadira número 32, apareguda per primera vegada en el catàleg de 1889 és un exemple destacat de continuïtat lineal simulada. Observant amb deteniment la construcció del respall d'un exemplar d'aquesta cadira s'aprecia que les dues barres laterals acaben en la seua part superior i són unides mitjançant un assemblatge perfecte per tota una peça corbada complexa que s'afig. L'efecte visual és el de continuïtat lineal del respall, però el propòsit és el mateix: apro-

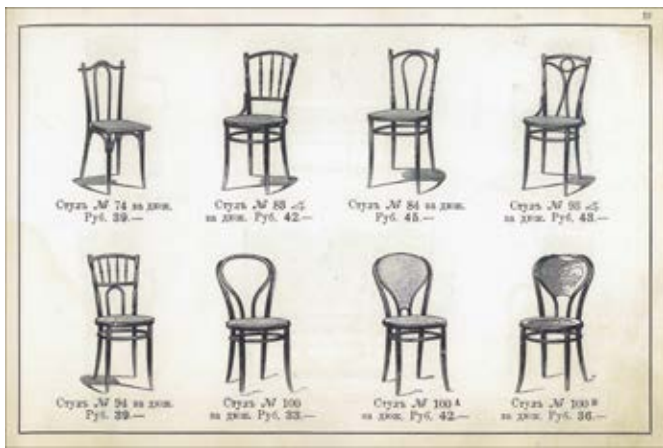


FIG. 21. Cadires de respallier discontinu de Kohn. Catàleg rus de 1902.



FIG. 22. Cadira número 32 de Fischel i detall de la zona d'assemblatge.

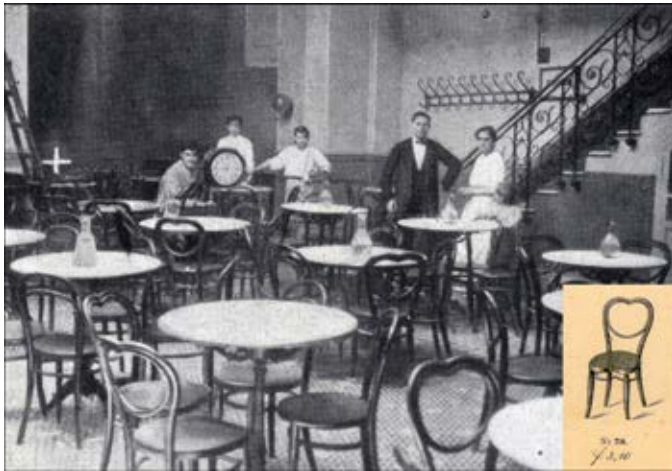


FIG. 23. Café Suís de València, amb cadires número 28 de Germans Thonet de respallier discontinu.



FIG. 24. Balanci número 837 de Kohn.



fitar mitjançant el disseny els residus derivats de fallades en el procés productiu.

FIG. 23

És molt possible que l'origen de la popular "cadira en forma de cor" de Germans Thonet -número 28 del catàleg- procedisca d'una operació de disseny per aprofitar restes que d'una altra manera serien residus. La cadira és dita així per la forma del respall, el seient i l'anell de reforç entre les potes. El restaurador Ulrich Fries esmenta el tema, però el considera més aviat un test de màrqueting. Recentment, s'ha pogut identificar exactament la cadira amb la connexió del respall en caixa i espiga en un fullet desplegable de Germans Thonet per a l'Exposició Universal de París de 1878 amb "models recomanats per a administracions i establiments públics", document publicat en el blog de l'especialista italià Giovanni Renzi, i també en un catàleg de Germans Thonet de 1879. D'aquestes fonts documentals es dedueix que Thonet produïa sistemàticament aquesta cadira amb aquesta forma d'assemblatge perquè d'una altra manera no l'hauria inclosa així en la publicitat de l'empresa. En tots dos documents es troba amb el número 28 una il·lustració on clarament es pot veure la reconexió del respall de la cadira. La immensa majoria de cadires número 28 que es veuen en imatges històriques com, per exemple, en el Café Colón de Barcelona, presenten continuïtat lineal en el respall. No obstant això, responen a aquest patró de respall reconectat les cadires del Café Suís de València i es troben de tant en tant en el mercat antiquari. La meua opinió és que la cadira número 28 no va ser un disseny fallit sinó, per contra, un èxit, i que la seua acceptació popular va portar a Germans Thonet a fabricar-la de la manera ordinària, amb respall continu. Durant un temps degueren coexistir les dues versions, però en tots els catàlegs posteriors a 1882 que es coneixen la cadira número 28 s'il·lustra amb la nova forma en línia contínua. Una altra hipòtesi consisteix a pensar que són reconexions per accidents en el corbat precisament de respalls de la mateixa cadira número 28, com sembla suggerir Fries.

L'interessant de les cadires del Café Suís de València és que pertanyien a una etapa primerenca del model, en el qual hi ha un cert reciclatge de peces corbades, ja que les potes posteriors i la part exterior del respall estan formades per dues peces que s'assemblen sense que presenten la continuïtat lineal de la cadira número 28 a partir de 1882. En efecte, és en 1879 quan apareix en un catàleg de Germans Thonet el model número 28 originari, el més antic, per tant, amb la forma que presentaven les cadires del Café Suís. En una imatge comparativa podem comprovar el que s'ha dit: les dues potes posteriors són, cadascuna, una peça que s'assembla en la part superior. El seient i l'anell de reforç segueix la forma del respall. Si observem detalladament les cadires del Café Suís, responen a aquest patró.

FIG. 24

Després d'editar el primer balancí de fusta corbada en 1860 Germans Thonet va multiplicar la producció d'aquest moble que és forma en moviment. Un dels més populars era aquell en què el seient se sustentava en dos cercols en cada costat, que li donaven un aire dinàmic. Tots els fabricants de moble corbat van fer balancins de dos cercols. No obstant això, en el catàleg de Kohn de 1909, es va introduir amb la numeració 837 un model, de grandària gran, que tenia tres cercols en cada costat. Aquesta parenceria de matèria primera tenia una explicació: els cercols no estaven complets, sinó que els faltava una tercera part, de manera que

s'entén que era un aprofitament de peces fetes fallida. No és un balanci molt comú, però tampoc rar, té una estètica acceptable i és resistent. Va estar en producció fins a 1928.

FIG. 25

Explica Ulrich Fries que va descobrir inicialment el fenomen del *redesign* en el moble corbat quan li van demanar un tovalloler número 1 de Germans Thonet i va proposar al client fer-lo ell mateix perquè un antic tenia un preu desorbitat en el mercat. En el procés d'elaborar-lo va adonar-s'en que la millor peça per a servir com a potes del tovalloler eren les seccions de respatlles, sense alterar, de models com la cadira número 14. Aquesta adaptabilitat de les peces d'un respatlle de cadira a l'estructura del tovalloler explica la seua reduïda altura -80 centímetres- i l'estranya disposició de les potes que s'uneixen en la seua meitat per a formar una titora en la base que dona estabilitat i s'ajunten les dues parts així resultants amb barres horitzontals, sense corbar. És una peça funcional i estèticament aconseguida basada en el reciclatge. Va estar en producció entre 1879 i 1915 i és una mostra destacada del disseny imaginatiu de l'empresa Germans Thonet. Pràcticament tots els fabricants van imitar aquesta solució per a recuperar els seus residus, publicitant el tovalloler número 1 amb diverses variants en els seus catàlegs.

FIG. 26

Podríem dir que hi ha algunes taules i jardineres de Germans Thonet que tenen *moltes potes*. Això no és una crítica al seu disseny, que està molt ben concebut tenint en compte les circumstàncies, però l'abundància de matèria primera que mostren no estaria justificada si no foren un instrument per al reciclatge. També Ulrich Fries va veure que una tipologia de taules -i jardineres- responien a aquest propòsit perquè no tenia sentit que l'empresa corbara unes peces precisament per a partir-les després per exigències formals. Es tracta primer de la jardinera número 4 del suplement al catàleg de 1879 que s'oferia, almenys, fins a 1904 i d'una taula de joc apareguda en el catàleg de 1885 i anys després també identificada amb el número 4. La seua peculiaritat resideix en el fet que presenten una estructura duplicada de les potes amb barres corbades que s'uneixen per parelles en la base amb quatre peces de sustentació. Els respatlles fets fallida de quatre cadires poden formar, aparellats, les quatre potes d'una taula. Es tracta d'un disseny imaginatiu, atribuït a August Thonet i que dona eixida a una quantitat important de peces en principi inutilitzables. La vigència d'aquest disseny en el segle XXI pot comprovar-se amb la dada que l'empresa actual *Gebrüder Thonet Vienna (GTV Design)* comercialitza una taula baixa de café amb un disseny similar, en el qual les seues tres potes dobles corbades sí que tenen continuïtat lineal i, per tant, no hi ha reutilització de materials, però la font d'inspiració en la taula que comentem és manifesta. És un disseny anomenat *Arch Coffee Table* de 2016 de la l'empresa sueca *Front*, formada per Sofia Lagerkvist i Anna Lindgren.

FIG. 27

La mateixa empresa *GTV Design* comercialitza una taula anomenada *Rehbeintisch* (taula de potes de cérvol) similar a una sèrie de taules -números 13 i 14, en funció de si tenien tres o quatre potes- que va traure Germans Thonet en el catàleg de 1891. En la seua època era molt probablement un producte en el qual s'havien reutilitzat peces de respatlles fets fallida que es multipliquen situant-se en diagonal i formant una estructura evocadora que també ha sigut comparada per les seues formes amb el joc de palets xinés *mikado*. La denominació actual de "taula de potes de cérvol" és deguda a les peces d'unió de les potes quan s'ajunten a l'altura del sòl que semblen les potes i les peülles d'un cérvol.

L'interessant és que actualment es vengui com a moderna una rèplica d'una taula el disseny de la qual té més de cent trenta anys.

L'economia del moble corbat era en l'essencial una economia lineal, però ja es tractava de buscar l'eficiència en la gestió dels recursos. Examinant atentament els catàlegs comercials i les peces supervivents pot deduir-se que, històricament, la indústria del moble corbat, quan es trencava una peça durant el procés de producció, llavors bàsicament manual, intentava aprofitar-lo d'alguna manera. L'economia del moble corbat estava concebuda linealment, però hi havia elements de circularitat. Els residus no sols eren destinats a la combustió valorant-se energèticament -d'altra banda, una cosa necessària per al funcionament del sistema de fabricació-, sinó que mitjançant la pràctica del disseny es reconduïen les peces per a dissenyar el mateix objecte o objectes diferents, per a fer un moble comercialitzable. D'aquesta manera, quan l'operació del corbat fallava i es trencava la barra de fusta la forma d'un moble podia derivar-se igualment d'un disseny imaginatiu que recuperava la matèria primera evitant residus. En un cert sentit, per tant, i paradoxalment, la forma no sols és el resultat del procés, com diria l'arquitecte i historiador de l'art Hans Buchwald (Viena 1933-2013) sinó també de les fallades del procés. Fins i tot podria pensar-se que el fenomen dels residus va induir, en alguna mesura i indirectament i a través de la pràctica del disseny, a una expansió de la tipologia de mobles de fusta corbada posada a la disposició del públic. Segurament per raons de prestigi, tal com es concebia llavors, les empreses de moble corbat, a la fi del segle XIX i principis del XX, no publicaven en cap cas que alguns dels mobles que venien procedien d'una recuperació de "víctimes" del corbat. En canvi, hui dia, aquests peculiars models podrien comercialitzar-se amb alguna mena d'etiqueta al·lusiva a la seua sostenibilitat o circularitat.

Lògicament, queda camp per a aprofundir. Altres mobles corbats podrien entrar en aquesta categoria de recuperació: mobiliari infantil, elements decoratius d'alguns respatl·lers de cadires, butaques i sofàs, altres cadires amb respatl·ller discontinu, balancins que són en realitat com a butaques o cadires muntades en balancins corbats... Una altra qüestió és veure si d'aquests processos poden extraure's lliçons actuals per al reciclatge o redisseny del moble corbat ja utilitzat i/o desbaratat per l'ús, que, donades les quantitats industrials d'aquesta mena de moble usat existent i en fase de liquidació, mereix que li pensem atenció. En aquesta mena de mobiliari l'ús de segona mà quasi sempre és una opció viable per evitar la pràctica insostenible d'"usar y tirar".

Un empresari eficient del moble corbat no podia permetre's tallar un arbre, serrar-lo, transportar els taulons a la fàbrica, donar-los la forma adequada en barres i vaporitzar-les, per a finalment, quedar-se amb un tros de fusta corbada inservible entre les mans. Era una qüestió, en aquella època, de sostenibilitat econòmica, d'eficiència en l'ús de la matèria primera, i el disseny, encara que no coneguem el nom del dissenyador, complia un paper rescatant matèria primera semitreballada. Hui dia considerem que aquestes activitats de recuperació són necessàries no sols per una qüestió de sostenibilitat econòmica, sinó també mediambiental, com a factors de circularitat en sentit econòmic. Els exemples que hem posat són antecedents de pràctiques de disseny que connecten directament amb la fusta, el moble i la sostenibilitat, en el context d'una necessària -inevitable diria- i desitjable economia circular del futur.

Actualment, a la vista de la quantitat de moble corbat antic existent en les llars i els mercats d'antiquaris, hi ha moltes oportunitats per a tornar a aprofitar-ho de moltes maneres i des d'una perspectiva moderna s'ha de valorar molt, en termes de sostenibilitat ambiental, que es tracta de fusta, un material de la naturalesa que és un depòsit de CO<sub>2</sub>. Un moble de fusta corbada, tant si és original com si s'ha redissenyat i s'utilitza de nou, pot arribar a ser un tipus "d'escultura de fusta industrial" per les seues qualitats estètiques i un producte sostenible en termes mediambientals.

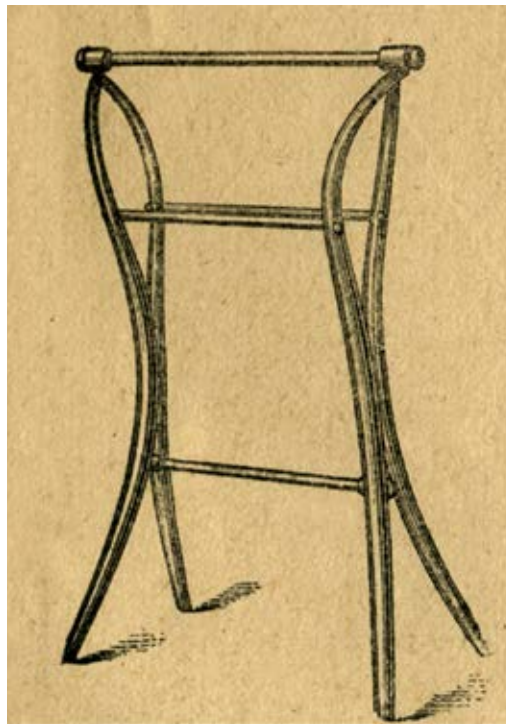


FIG. 25. Tovalloler número 1 de Germans Thonet. Catàleg de 1891.

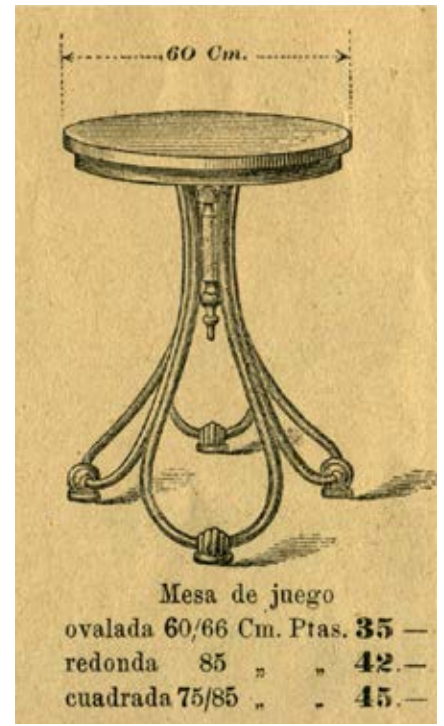


FIG. 26. Mesa de joc amb potes reconnectades de Germans Thonet.



FIG. 27. Mesa de "potes de cérvol" de Germans Thonet en 1891.



# TEXTO EN CASTELLANO

**PREFACIO**

**El mueble curvado o el optimismo por lo nuevo.**

El Arxiu Valencià del Disseny tiene como objetivo principal, además de conservar el patrimonio cultural generado por los diseñadores y las empresas orientadas por el diseño, la generación y transferencia de conocimiento a la sociedad. Para servir a este objetivo, hemos creado, entre otras acciones, una línea de publicaciones monográficas sobre sectores y agentes productivos que han sido relevantes para el diseño. Les presentamos el primer estudio monográfico de esta nueva colección dedicado al mueble curvado, origen de la industria valenciana del mueble, que junto con el juguete y el textil están en el origen de la revolución industrial valenciana de bienes de consumo que se produjo a principios del siglo XX.

Este primer estudio monográfico sobre la industria valenciana del mueble curvado corre a cargo de Julio Vives, el mayor coleccionista e investigador sobre este tema en nuestro país, impulsor, junto a la Fundació Caixa Vinaròs, del Espai Corbat, que reúne una importante colección de mueble curvado vienés y valenciano.

Julio Vives reconstruye, a través de esta recopilación de trabajos, la memoria del mueble curvado valenciano, desde sus orígenes vieneses hasta su llegada a Valencia y su posterior desarrollo, que lo convirtió en una de las principales industrias de la ciudad y agente de la transformación y modernización del hábitat de principios del siglo XX. Rinde homenaje a los pioneros valencianos de la industria del mueble curvado, así como aborda los elementos que permiten hablar de la especificidad del mueble curvado valenciano, ahora ya, diferenciado del mueble curvado vienés.

Efectivamente, el mueble curvado valenciano testimonia la tensión, que se repite en la historia industrial valenciana, entre la adquisición de una tecnología nueva, la reproducción de modelos ajenos, y el desarrollo de modelos propios y diferenciados a medida que el éxito comercial empuja a ampliar mercados, en un viaje que nos lleva de la copia a los modelos propios, de la producción

local a la exportación a otros mercados internacionales.

Con el nacimiento de la industria del mueble a principio del siglo XX, estamos en un momento en el que el diseño como práctica profesional todavía no se ha desarrollado en Valencia, sin embargo, la exigencia de diferenciación se impone como una consecuencia del éxito comercial y de la fuerte competencia entre productos muy similares. De esta exigencia de diferenciación da cuenta lo que Julio Vives ha bautizado como la “batalla” de las patentes, que se libró alrededor de las trabas de las sillas. Estos elementos constructivos, las trabas, necesarios para la solidez estructural del mueble, adquirieron también la función de signo de identificación del productor, dotándolo de “valor de marca”, de verdadero signo diferenciador, y fue el elemento que se patentó en un intento de resaltar la distinción, protegiendo, a su vez, el producto de posibles copias.

Sin duda, la mecedora o balancín es el gran icono del mueble curvado valenciano, con permiso del perchero de pie y la silla. Su éxito comercial y social fue abrumador hasta convertirse en la imagen que acompaña nuestra memoria: la abuela, sentada tranquilamente, mientras con los pies impulsa un suave balanceo. Efectivamente, esta nueva tipología de asiento toma del sillón su ergonomía, de la silla su ligereza, del balancín la cadencia de su movimiento, pero, aunque no estaba en su programa de diseño, fue un objeto de uso “femenino” porque los sillones tradicionales, con sus mesitas auxiliares, eran los usados por los hombres para leer y fumar, dejando este nuevo objeto para ser usado por las mujeres en las zonas de estar para leer y descansar. De esta nueva tipología de asiento, el mueble curvado valenciano desarrolló modelos infantiles que, como explica Julio Vives, eran la reproducción de los modelos de adultos pero cambiados de escala, por cuanto, en esa época, cuando no se había desarrollado aún una conceptualización de la infancia diferenciada y específica en sus formas de vivir y habitar, los niños eran entendidos como pequeños adultos y así se presentaban sus objetos, sus vestimentas, incluso sus juguetes que eran objetos de adultos cambiados de escala: coches, aviones, carros, trenes o muñecos.

Un último punto muy importante del trabajo de investigación que ha desarrollado Julio Vives es el de analizar el papel fundamental que tuvo la mujer en

la industria del mueble curvado, como trabajadora activa en todos los procesos de fabricación, a excepción del moldeo de la madera, pero que, como acredita la documentación conservada, recibía como retribución la mitad de un sueldo de hombre; es decir, que por el mismo trabajo y las mismas horas, recibía, sin embargo, la mitad del salario de un hombre. Hasta donde sabemos, esta fue una práctica generalizada en muchos ámbitos de la producción industrial y agrícola, discriminación de la que aún hoy encontramos restos. En cierto sentido, el precio que la mujer pagó por su incorporación al trabajo fuera del ámbito doméstico fue verse lastrada en su salario, es decir, valorada en menos.

Como ya he señalado, la producción de mueble curvado en Valencia supuso la transformación de los talleres artesanales de ebanistería en fábricas de producción industrial. En este sentido, podemos afirmar que la revolución industrial llegó al sector artesanal de producción de muebles por la aparición de la tecnología del curvado de madera y el éxito comercial del mueble curvado. Esta nueva tecnología exigía nuevas estructuras de organización y de producción, así como nuevos modelos de distribución y consumo como consecuencia del aumento de la capacidad productiva derivada de la mecanización de los procesos de fabricación.

El mueble curvado “estilo Thonet”, primero, y el mueble curvado valenciano después, surgen ligeros, nuevos y optimistas en una España trágica atravesada por la profunda crisis que significó el final del modelo colonial. Esta profunda crisis en la sociedad, la cultura y el tejido productivo que zarandeó la España de la segunda mitad del siglo XIX marcó con tintes pesimistas el cambio de siglo. Tan sólo el modernismo tomará a su cargo un cierto aire de confianza en el futuro en aquella España trágica y desolada de Unamuno, Baroja y compañía. El mueble curvado valenciano se inscribe en esta tenue corriente de cambio, modernización y optimismo que fue el modernismo, primer intento de modernización logrado en el ámbito de los modos de vida, pues el mueble curvado modificó todas las estancias de la casa burguesa, primero, y de las casas populares, después.

Las tensiones antimodernas que recorrieron el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX en España se apoyaron en estéticas “historicistas” y/o “tradicionales” siguiendo las “modas de Francia”



especialmente. Los muebles imitación de los estilos franceses principalmente, e ingleses, en menor medida, hicieron furor entre la incipiente burguesía agraria a finales del XIX, y se mantuvo vigente hasta bien entrado los años 30 en lo que se ha conocido como el *mueble historicista*. Por el contrario, El *mueble modernista*, el mueble curvado, encarnará el optimismo por lo nuevo que marcó el principio del siglo XX para un sector de la burguesía industrial y de las clases populares urbanas.

Por eso es importante poner en valor y en contexto la importancia de la acción de estos pioneros que, como Ventura Feliu, maestro en ebanistería que sale al extranjero, se encuentra una nueva tecnología de transformación capaz de hacer algo inédito, curvar la madera maciza, obteniendo un resultado radicalmente nuevo, formal y funcionalmente, a un precio más económico que la ebanistería clásica. Regresa y transforma la estructura de producción tradicional para responder a los nuevos retos derivados de esa tecnología y se adentra en la aventura de los nuevos modelos de comercialización: las nuevas galerías comerciales y la venta por catálogo. La importancia de los catálogos comerciales va en paralelo al desarrollo de la industria del mueble curvado y su éxito comercial. Por eso hemos querido, desde el Arxiu Valencià del Disseny, reproducir en esta monografía sobre el mueble curvado valenciano el ya centenario catálogo de Hijos de Ventura Feliu de 1924 como modo de rendir homenaje a estos pioneros que cambiaron la producción, la distribución y el consumo de bienes.

Ojalá esta monografía y el extraordinario trabajo de investigación desarrollado por Julio Vives puedan servir de motor para nuevas investigaciones que pongan en valor y generen conocimiento nuevo y útil sobre el mueble curvado, porque entender el fenómeno del diseño es, también, entender los procesos de transformación implicados, los materiales y sistemas de construcción/producción, los modos de comercialización y de distribución, así como el valor social y cultural que implican, porque el “espíritu de época” se materializa en los objetos con los que poblamos nuestras vidas. Corresponde al Arxiu Valencià del Disseny ser también agente de esa investigación plural y abierta sobre el diseño.

A la página web, la revista, las exposiciones, los vídeos, los congre-

sos, los seminarios, los cuadernos, sumamos ahora las monografías como modo de poner al alcance de quien quiera el conocimiento que el material que vamos recogiendo y catalogando produce. Sin duda nuevas acciones vendrán. Mientras tanto, quisiera dejar constancia de nuestro agradecimiento al equipo técnico que ha sostenido este proyecto y a la Agencia Valenciana de la Innovación (AVI) que ha financiado esta publicación.

Xavier Giner Ponce  
Codirector del Arxiu Valencià del Disseny

## INTRODUCCIÓN

### Justificación del título.

Tomamos prestado el título del libro del político, ingeniero y escritor valenciano Juan Navarro Reverter (1844-1924). Precisamente en su volumen *Del Turia al Danubio. Memorias de la Exposición universal de Viena*, publicado en 1875, mencionaba de esta Exposición universal celebrada en 1873 “los muebles de haya aserrada en tiras y retorcida de modo que parece salir de un molde, muebles ya muy comunes, y que, en España mismo, en el Escorial, se imitan con alguna perfección...”. En un viaje de ida y vuelta, este libro hace un recorrido inverso figurado entre ambos ríos, pues se trata de una materia en la que, realmente, se formó una potente corriente industrial y cultural desde el Danubio hasta el Turia.

¿Por qué “memoria”? Después de la referencia a la facultad psíquica de la memoria este libro encaja en las tres siguientes acepciones de “memoria” que da la Real Academia Española de la Lengua: como “recuerdo que se hace o aviso que se da de algo pasado”, como “exposición de hechos, datos o motivos referentes a determinado asunto” y como “estudio o disertación escrita sobre alguna materia”. Además, es una memoria básicamente visual, lo que ha de entenderse no sólo como una manera de presentar el tema, sino que utiliza la visión como método de trabajo. Por eso, en este libro, el papel de las imágenes no es “decorar” o acompañar el texto sino, en cierta medida su misión es la de ser el mismo hilo conductor del discurso, siendo el texto en muchas ocasiones sencillamente un comentario, una información o una discusión ilustradas. Un método de trabajo, el visual, especialmente apto para un asun-

to fundamentalmente estético como este en el que una imagen puede valer tanto como mil palabras. También es cierto que en muchos casos los datos históricos son escasos o fragmentarios y entonces la imagen cumple la función de llenar parcialmente un vacío.

“Mueble curvado valenciano (1880-1936)” porque esa fue la época dorada del mueble curvado en Valencia, desde sus orígenes en el último tercio del siglo XIX hasta la guerra civil. Este conflicto bélico supuso un punto de inflexión en el sector -como en todo lo demás- y lo que había sido una explosión industrial y estética con repercusión en todo el país paso a convertirse en un recurso de supervivencia y a veces, también una manifestación de vulgaridad estética durante algunos años. Pero con frecuencia digo, en las conferencias -charlas- que tengo ocasión de impartir, que estudiar el mueble curvado valenciano sin conocer el mueble de Viena es algo así como investigar la producción de la SEAT sin pasar por Wolfsburg (Alemania), sede de la Volkswagen. Porque el mueble curvado en Valencia no fue una industria de origen autóctono -aunque si lo eran sus fundamentos en la ebanistería- sino una cultura industrial importada. Metafóricamente, el mueble curvado vino del *Danubio azul*. Pero lo hizo con gran éxito, hasta que el paso de las modas desvaneció esta cultura industrial misma hasta quedar muy relegada o casi desaparecida ya a finales de los años ochenta del siglo XX. Por eso es imprescindible en una memoria generalista de estas características conocer en alguna medida qué y quién producía en Viena mueble curvado, que es lo mismo que decir que hay que referirse a la producción de los fabricantes de Austria-Hungría entre 1860 y 1920, aproximadamente. Una vez hecha esta aproximación al mueble de Viena podremos examinar el mueble curvado valenciano con cierto conocimiento de causa y la pertinente cautela. Y de paso, deslindar la paja del grano, señalando aquellos procesos y modelos que significaban una distinción respecto a lo que se hacía en otros lugares, poner nombre a los productores de los muebles en la medida de lo posible, y valorarlos, con toda la humildad que sea necesaria. En definitiva, “no tirar el bebé con el agua de baño” o, dicho de otro modo, evitar que el mueble curvado histórico se queme en las hogueras de San Juan, como era tradición.

## El mueble curvado en la historia del diseño industrial.

La técnica de curvar la madera con fines diversos se conoce desde hace siglos, pero su desarrollo desde la perspectiva industrial para hacer muebles, mediante la vaporización de las piezas largas de madera de haya y su inserción en moldes metálicos, se produjo durante el siglo XIX. Entre los ebanistas que desarrollaron la técnica destacó sin ninguna duda Michael Thonet (Boppard am Rhein, 1796-Viena, 1871) que, tras unos inicios en los que practicó el laminado artesanal, estableció en 1853 la empresa *Hermanos Thonet* con sus cinco hijos y fundó una gran industria cuyo nombre, bajo diversas formas, perdura hasta la actualidad. No puede ponerse en duda la aportación de Thonet a la historia del diseño industrial. La creación de fábricas donde, tras su diseño -normalmente de autor desconocido- se hacían muebles en serie económicos, funcionales y en muchos casos estéticamente de gran calidad, es una aportación de Thonet y de Hermanos Thonet. Los arquitectos del Movimiento Moderno, vinculados a la Bauhaus, se encargaron de ponerlo de manifiesto en su teoría -escritos de Le Corbusier, por ejemplo- y en su práctica arquitectónica, escogiendo modelos de mueble curvado populares y bien diseñados para amueblar sus edificios. En muchos casos, ellos mismos contribuyeron con sus diseños de mobiliario al éxito de esta empresa. Todos los libros de historia del diseño hacen referencia justificada a estos inventores, diseñadores y fabricantes

Pero de la época de Michael Thonet hasta la Bauhaus de los años veinte y treinta pasaron muchas cosas no siempre suficientemente explicadas. Alrededor del año en que terminó la tercera patente -o privilegio Imperial y Real austriaco de 10 de julio de 1856- de Thonet, en 1869, se crearon otras empresas en Austria-Hungría que compitieron con *Hermanos Thonet*, tales como *Jacob & Josef Kohn*, en Wsetín (Moravia), y *D.G. Fischel Söhne*, en Niemes (Bohemia). Fueron los principales fabricantes de muebles de Viena, -como llegó a denominarse al mueble curvado-, durante la segunda mitad del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX. La casa Kohn es famosa por su colaboración con arquitectos y diseñadores en la elaboración de mueble curvado moderno, principalmente después del 1900, con los nombres de Josef Hoffmann (1870-1956) o

Gustav Siegel (1880-1970), entre los más conocidos. La casa Fischel, especialista en mueble curvado y torneado, no es generalmente conocida, a pesar de que perduró muchos años como empresa independiente. Sin embargo, esta última es la firma que más nos interesa para evaluar el mueble curvado valenciano por su influencia local. Cuando caducó la patente de Hermanos Thonet, ya que los modelos o diseños no estaban protegidos, las nuevas empresas de mueble curvado de Austria-Hungría los copiaron -legalmente- poniendo también el mismo número del catálogo de Hermanos Thonet, como es el caso de las sillas 14 y 18, por ejemplo. Kohn y Fischel, entre otros de Viena, copiaron inicialmente los modelos de Thonet, en algunos casos mejorándolos, y después hicieron modelos propios, unos más modernos -o más buenos o mejor diseñados- que otros. Esto fue así en toda Europa, de forma que, por ejemplo, encontramos catálogos de firmas italianas de finales del siglo XIX y principios del XX, como la de Antonio Volpe, con modelos de Thonet y otros fabricantes de Austria-Hungría, pero también con piezas propias o inspiraciones bien afinadas. En cualquier caso, el mueble curvado, en general, se ha convertido actualmente en un dato relevante en toda historia del diseño industrial europea y valenciana y, desde este punto de vista, el mueble curvado valenciano supone una aportación significativa a dicha historia.

El mueble curvado es fruto de una técnica y no constituye por sí mismo un estilo, aunque se puede hablar -con matices y de forma limitada- de estilo "Thonet", asignado habitualmente a determinados diseños de la etapa temprana de este fabricante que eran los más originales y sencillos y tampoco encajaban en el estilo *Biedermeier* imperante en la burguesía centro-europea de la época. Con la técnica de la madera curvada se pueden hacer muebles de estilos variados, *Art nouveau* o *Secession*, por ejemplo, a partir del 1900, pero también pueden adoptar o imitar las formas de estilos históricos como el gótico, el barroco y el renacimiento, tendencia que procedía del historicismo del último tercio del siglo XIX. Entendemos por "historicismo" en arquitectura y artes decorativas la tendencia a valorar e imitar los grandes estilos del pasado, corriente que se desarrolló durante el siglo XIX, especialmente durante su segunda mitad y que llevó a la imitación y a la reproducción de estos estilos.

Cuando se mezclan diferentes estilos, a veces con alguna innovación, nos encontramos ante el eclecticismo, un signo también de aquella época tanto en arquitectura como en artes decorativas e industriales. En este sentido el mueble curvado valenciano es francamente ecléctico, bastante parco en mobiliario de formas puras, aunque en algunos casos sobresalientes puede calificarse como modernista *lato sensu*.

En términos generales, el mundo de la fabricación del mueble curvado, insuficientemente estudiado en toda su amplitud a pesar de las monografías sobre Michael Thonet y otras publicaciones, ha dado lugar a una cultura industrial y material y ha generado, entre otros vestigios, un acervo iconográfico y documental de gran interés para disciplinas como, por ejemplo, el diseño gráfico, la historia social, la historia de la técnica, el diseño de producto o la historia de la empresa. La imagen del obrero curvador doblegando con sus brazos la madera sujeta en los moldes metálicos es una iconografía que se ha utilizado con frecuencia para reflejar esta industria, que en su día fue tan relevante en Europa. Estos materiales del mundo del mueble curvado que deben documentarse y catalogarse, las fábricas, los productos, los catálogos de venta, los anuncios, las fotografías de exposiciones... tienen un claro interés desde la perspectiva, por ejemplo, de la etnología y de la arqueología industrial -que tienen una mirada amplia y multidisciplinar-, pero también desde el diseño de mobiliario e interiores, que es la perspectiva principal, que no exclusiva, de este libro.

### Sistemática y contenido.

El libro está dividido en ocho capítulos. Los tres primeros se dedican al mueble de Viena de Thonet, Kohn y Fischel. El capítulo IV es una introducción a la recepción del mueble curvado en Valencia partiendo de la primera patente -el llamado entonces *sistema Trobat*- y las Exposiciones regionales de 1883 y 1909. Entre estas fechas se ha producido un cambio fundamental al incorporarse ya varios fabricantes locales a la producción de mueble curvado en la segunda de las mencionadas Exposiciones. Los capítulos V y VI se dedican a los principales fabricantes de Valencia (por orden alfabético del apellido: Albacar, Feliu, Lleó y Suay) y a otros fabricantes de los que se tiene noticia de su existencia hasta 1936. También se trata

de la pujanza de las industrias auxiliares como la de asientos y tableros de madera entre los que destacaba Franco Tormo que, sin ser el único, era un importante proveedor de varios de los fabricantes de mueble curvado. Esta parte es sólo una aproximación porque, así como existen estudios de algunos fabricantes destacados como Salvador Albarca o Ventura Feliu, otros, como Joaquín Lleó o Luis Suay están huérfanos todavía de exámenes más profundos, quizá por falta o escasez de documentación, particularmente de catálogos. Hay que advertir desde un principio que el hecho de que un fabricante específico no tenga un apartado propio en este libro no significa necesariamente que fuera menos importante en diseños o en el mercado, en general. Son todos los que están, pero posiblemente no están todos los que son. Sencillamente son lagunas que futuras investigaciones deberían cubrir convenientemente, al igual que sucede con el mueble curvado posterior a la guerra civil que tuvo fases de renovación no desdeñables.

Los capítulos VII y VIII recogen de un modo más analítico lo que son temas o cuestiones particulares escogidas: las patentes -la guerra de las trabas-, la tipología, con especial atención a las mecedoras, el papel de la mujer en la producción y el consumo de madera curvada, el “corredor mediterráneo” del mueble curvado y la cuestión de su conservación, mantenimiento y rediseño.

En un libro introductorio como es este hemos preferido no fatigar al lector con notas a pie de página y, a cambio, proporcionar una bibliografía extensa y hasta cierto punto variada, sobre el mueble curvado de Viena y de Valencia, para los que quieran profundizar en un fabricante o en un aspecto de los aquí tratados. Se recoge en anexo en un formato algo reducido el catálogo de Hijos de Ventura Feliu de 1924, uno de los que se conserva en el Archivo Valenciano del Diseño, catálogo con sus defectos y sus virtudes, pero cuya publicación resulta oportuna en el año de su centenario y creemos que es útil para coleccionistas, historiadores del diseño y de interés público en general dado que sus muebles ya forman parte del patrimonio cultural-industrial valenciano.

### Agradecimientos.

Después de unos años de coleccionismo, investigación, estudio y publicaciones, la lista de los agradecimientos

se hace naturalmente larga. Mi familia, Teresa Fornt y Joaquim Vives han tenido siempre una tolerancia y paciencia infinitas con mis actividades y debilidades y les debo el capítulo principal de este apartado junto a mi hermano, fotógrafo, Luis Vives, por su disponibilidad cámara en mano, autor de la mayoría de las fotografías de muebles reproducidas en el libro.

En el plano internacional quisiera mencionar algunos contactos que siempre me han sido muy útiles para obtener conocimientos de diverso tipo y acceder a documentación. Son coleccionistas, restauradores y expertos estudiosos del fenómeno del mueble curvado cuyos escritos aparecen en su caso citados en la bibliografía. Por orden alfabético: Andrey Belyaev, Tomás Brejnik, Graham Dry, Peter Ellenberg, Antonio Friedrich, Ulrich Fries, Genrih Gatsura, Jean-Jacques Guillot, Heinz Kähne, Manuela Lombardi Borgia, Carlo Milan, Armin Muelhoff, Eva Ottillinger, Giovanni Renzi, Jaromíra Simoníková, Dieter Staedeli, Jirí Uhlír, Stefan Üner, Geert Vanhoutte y Lorène Vanini. Quiero disculparme de antemano por los olvidos en que puedo haber incurrido.

Estoy en deuda de gratitud con Sebastián Casanova, Josefa Gondomar y Nati Romeu, responsables en distintos momentos de la Fundació Caixa Vinarós, institución de mi ciudad natal que siempre confió en mis proyectos y los apoyó sin reservas. Gracias a Rosalía Torrent de la Universitat Jaume I de Castellón, al eficiente equipo del Archivo Valenciano del Diseño: a Xavier Giner y Vicent Pla, sus directores, a Rafa Martínez, Jesús Villanueva, Rosa Castell, Sara Losada y Alba Guzmán. Este libro no habría salido a la luz sin su dedicación y apoyo incondicional. Del mundo de la historia del arte y del diseño, así como del campo museístico debo agradecimiento principal a Pilar Vélez, ex-directora del Museo del Disseny de Barcelona, Sofía Rodríguez Bernis, del Museo Nacional de Artes Decorativas con sede en Madrid, Mónica Piera, de la Asociación para el Estudio del Mueble de Barcelona, Elena Romero de la Asociación para el Estudio del mueble de Valencia, Isabel Campi, de la Fundación para la Historia del Diseño y a Vicent Martínez, presidente de la Fundación del Diseño de Valencia. Gracias también a los pioneros del estudio del mueble curvado en Valencia, Manuel Lecuona y Manuel Martínez Torán.

*Last but not least* no quiero olvidarme de mis amigos y restauradores de *cabecera*, por usar algún término apropiado. Gracias a la labor perfeccionista de rejilla de Mariona Velasco y a la profesionalidad de Xavier Duch, ebanista -y curvador ocasional- incansable restaurador de sillas y mecedoras, he podido presentar dignamente en exposiciones algunos de los muebles curvados que aparecen en esta memoria.

## I- TÉCNICA E INDUSTRIA: MICHAEL THONET Y HERMANOS THONET.

### 1- La técnica del curvado.

Todas las maderas se pueden doblar, en principio, aunque unas son más naturalmente flexibles que otras. Olmo, haya, fresno, nogal o roble son particularmente aptas mientras que las coníferas, como el pino, por ejemplo, son más reacias a un buen curvado pues su elasticidad y resistencia es menor. Cuando doblamos una barra de madera maciza, en vez de serrar los tablones, para hacer un mueble que llamaremos “curvado”, se produce en la parte cóncava de la pieza curvada una fuerza de compresión porque las fibras se aprietan mientras que en la parte convexa la fuerza es de tracción al alargarse las fibras. Si esto se hace con la madera naturalmente, sin tratar, llega un momento en que la barra se quiebra, empezando a romperse por la cara convexa.

En la línea media de la barra, que es equidistante de las caras cóncava y convexa, las fibras no están sujetas ni a compresión ni a tracción. Esta línea, que es neutra respecto a la respuesta a las fuerzas que genera el curvado, tiende a desplazarse hacia la cara convexa de la barra si la calentamos vaporizándola. Este desplazamiento *mágico* de la línea media hace que la parte de madera sometida a la fuerza de tracción sea menor. Si neutralizamos la fuerza de compresión con un sólido molde metálico en la zona cóncava podemos compensar la fuerza de tracción residual con una banda metálica estrecha sujeta en la parte convexa. Efectuado el curvado de este modo en caliente, si mantenemos la barra bien sujeta dentro del molde mientras se seca y se enfría, mantendrá la forma. Perfeccionar este método con buena materia prima -haya principalmente- el instrumental necesario y la pericia del curvador fue lo que hicieron Michael Thonet y sus hijos a partir de

mediados del siglo XIX, y convirtieron esta práctica, en la que el diseño jugaba un papel esencial, en una pujante industria en Austria-Hungría y en otros países de Europa.

La fabricación del mueble de madera curvada industrial sigue, por tanto, un procedimiento que viene de la tradición implantada por este carpintero y sus hijos en el periodo de industrialización a partir de 1850, después de una ardua fase de investigación de Thonet basada en el curvado laminado con tiras calentadas y encoladas. Para el curvado macizo se tienen que serrar las barras de madera de haya en la longitud y grosor que sean necesarios. Después se vaporizan durando algo más de una hora -depende de la tecnología empleada y del grosor de la barra- en tanques de vapor. Una vez vaporizadas, enseguida que salen de los tanques, las barras se pueden doblar sin romperse, pero tienen que introducirse en moldes metálicos para evitar la rotura de las fibras cuando la madera se enfría porque, se decía popularmente, "la madera tiene rabia". Cuando la pieza se enfría y se seca en los moldes -en el departamento de secado- se extrae y conserva la forma. Entonces las piezas de madera, bien pulidas previamente, se unen con tornillos -sin encolar-, se barnizan en el tono deseado y se embalan con papel para su expedición.

El curvado es un trabajo que requiere alguna fuerza y así se muestra en la iconografía existente sobre la figura -heroica- del curvador, un hombre musculado que da la forma deseada a la materia, como si de un efecto mágico, obra de un demiurgo, se tratara. Es ilustrativa en este sentido la publicidad de la casa "Baumann" (Francia) de los años treinta, donde aparecen dos hombres doblegando árboles que arrancan de cuajo del suelo. En esta iconografía el hombre usa la fuerza de sus brazos dominando la naturaleza por la fuerza como en la operación del curvado.

## 2- La silla número 14.

Las aportaciones a la industria del mueble curvado de Hermanos Thonet son bien conocidas porque la mayoría de las publicaciones que recogemos en la bibliografía hacen referencia a esta empresa, a veces casi con carácter monográfico. Cuando se habla de Thonet enseguida aparece la imagen de una silla número 14. Fue concebida aproximadamente en 1859 y se mostró

con éxito en la Exposición internacional de Londres de 1862. Ese mismo año se introdujo la pieza del anillo entre las patas de las sillas para asegurar y mejorar su estabilidad pues hasta ese año no lo llevaban, detalle cuya ausencia sirve para identificar las piezas más antiguas. La silla número 14 consta de seis piezas y se monta con diez tornillos y dos tuercas sin ninguna parte encolada.

En la aparición de la silla número 14 juega un importante papel el abaratamiento del coste de la rejilla, respecto a un modelo de silla anterior muy parecido, el número 8 del catálogo. En efecto, la importancia de la rejilla fue decisiva en el propio éxito de la industria, al menos hasta que se empezó a sustituir -pero nunca totalmente- por los asientos y respaldos contrachapados. Un ejemplo destacado es la aparición del modelo de silla número 14 de Hermanos Thonet hoy en día un icono de la historia del diseño. Esta silla deriva de un modelo anterior, el número 8, del que no es muy diferente, pero, aparte de la ausencia en la 14 de los capiteles en las patas delanteras lo más significativo es que tiene el asiento circular en vez de ovalado como la silla número 8. Esto hace que en vez de 90 agujeros se hayan de tejer solamente 76, un 16 % menos, con la correspondiente reducción de precio. En el catálogo español de 1891 una silla número 8 valía 11,50 pesetas y una silla número 14, 9,25 pesetas, un 20% menos. En consecuencia, el éxito económico de la 14 se debe en parte a la reducción de los costos de la rejilla del asiento y no solo a su diseño conceptual. Hasta cierto punto puede hablarse del "concepto 14" en todos aquellos casos en que en el catálogo -como en el de 1891, por ejemplo- se introduce este número en un modelo de silla para adjetivarla, señalándose además que tiene el asiento circular.

La 14 es una silla ligera de peso, fuerte y sencilla a la vez, adaptable a cualquier lugar y espacio, especialmente apta para los cafés, restaurantes y establecimientos públicos con necesidad de un número elevado de unidades, es decir para consumo masivo. A esto ayudaba la facilidad de transporte: por su característica de ser fácilmente montable podía ser enviada en cajas de un metro cúbico donde cabían desmontadas 36 unidades y, en consecuencia, podían ensamblarse en el lugar de destino por parte de los operarios de las tiendas. Continuando con sus características, la silla número 14 era de las

más baratas del catálogo de Thonet. Dentro del carácter general de ligereza y transparencia, la silla ha evolucionado un poco en sus formas: las primeras, hasta la década del 1870 aproximadamente eran de diseño más bien vertical, con respaldo un tanto estrecho, lo que les daba algo de rigidez visual. Poco a poco fueron ganando en ergonomía haciéndose más amplio el respaldo en el arco formado por la pieza de las patas traseras en su parte elevada, detalle en el que contribuyó la práctica de la casa Kohn, que también las hacía.

Actualmente la silla número 14 todavía se produce, aunque a veces, incluso en la bibliografía más especializada, se difunde con refuerzos laterales que no eran propios inicialmente de este modelo. Esta cuestión de los refuerzos la trataremos más adelante al examinar la patente de Kohn de 1877.

## 3- La mecedora número 1.

En Birmingham había un fabricante de productos de metal, R. W. Winfield, que hacía mecedoras de hierro y presentó una en la Exposición Universal de Londres de 1851, en la que participó también Michael Thonet. Hasta entonces el repertorio de Thonet estaba formado fundamentalmente por sillas, sillones, sofás y mesas. Pero en 1860 tuvo la genial idea de transcribir al lenguaje de la madera curvada el estilo de las mecedoras de hierro que había visto en Londres, marcando un antes y un después en el mundo del mueble curvado y de las mecedoras. La mecedora número 1 es la "madre de todas las mecedoras" de madera curvada que tanto éxito tuvieron en Europa en los siguientes cien años. Hay que subrayar que la primera mecedora de *Hermanos Thonet*, al igual que la de Winfield, solamente tenía un travesaño estabilizador en la parte trasera y terminaba igualmente en la parte posterior del balancín con una protuberancia que marcaba el tope del balanceo. Por lo demás Thonet añadía la característica espiral, que es un signo de identidad de muchas de las mecedoras que se hicieron posteriormente, como en particular la número 10 del mismo Thonet que también se comenzó a hacer en Valencia a finales del siglo XIX. La número 1 también tenía unos rizos en las terminaciones del respaldo en la parte de detrás, detalle que en España sólo se ve en algunas mecedoras de Ventura Feliu. Se piensa que la primera vez que se exhibió al público en general esta

mecedora de Thonet fue en la Exposición Universal de Londres de 1862.

El especialista Giovanni Renzi, en su libro sobre las mecedoras Thonet (*Sedie a dondolo Thonet*), ha explicado la evolución de la mecedora número 1 en particular en lo que se refiere al bucle o rizo que presentan los modelos más antiguos en la parte delantera inferior de los apoyos-brazos, en su unión con la curva de la espiral. Al parecer las mecedoras fabricadas entre 1861 y 1873 presentan este bucle, que desaparece en las versiones fabricadas posteriormente. Efectivamente en los carteles publicitarios de aquellos años se ve el modelo con los pequeños bucles. Igualmente, en anuncios de la década de 1860. Las mecedoras con bucle, pieza delicada sin ninguna duda, son muy difíciles de encontrar, por antiguas, y normalmente no vienen marcadas ni etiquetadas. En España sólo conocemos una, que se encuentra en el tocador de la Reina del Palacio Real de Aranjuez. No deben confundirse los modelos antiguos con una reedición fiel que hizo la fábrica de Thonet-Frankenberg de 175 unidades en el 175 aniversario de la firma, en 1993. Ningún fabricante valenciano -excepto Salvador Albacar pues excepcionalmente le regaló una al Rey Alfonso XIII- produjo la mecedora número 1 de Hermanos Thonet, pero los distintos tipos de mecedora, algunos patentados, serán uno de los productos de más éxito de la industria valenciana.

#### 4- Continuidad lineal y producción en serie.

Un principio básico del procedimiento técnico del curvado es que el resultado se resume habitualmente en lo que llamamos una "continuidad lineal", elevado a la categoría de principio estético. Esta característica de continuidad ya se encontraba en las sillas iniciales de Michael Thonet, la llamada "silla de Boppard" porque fue producida en sus talleres en su ciudad natal. Consideramos que en la industria del mueble curvado la forma surge de la misma dinámica del proceso productivo y la continuidad lineal es un principio básico al aprovecharse las potencialidades del curvado para, utilizando el menor número de piezas posibles, ahorrar material y lograr esa elegancia que tiene la línea continua, en la que se han suprimido los tradicionales ensamblajes. Como ejemplo, véase la estructura típica de los respaldos de las sillas de Herma-

nos Thonet como la silla número 14: las patas traseras y la parte exterior del respaldo están formadas por una sola barra de madera curvada de dos metros y veinte centímetros, aproximadamente. Esto era una característica de muchos otros modelos de sillas curvadas, pero también de otros muebles de éxito de Hermanos Thonet como las cunas, las camas, las *chaise-longue*, las mecedoras, etc. Todas las piezas de mueble curvado pueden valorarse desde esta perspectiva de la continuidad lineal que sintetiza la unión entre la técnica y la forma. Por otra parte, esta continuidad puede ser real o simulada, dando igualmente buenos resultados estéticos. Un ejemplo de buena continuidad lineal está representado por la *chaise-longue* basculante de Thonet en la que se aparenta una línea continua de siete metros, aunque se trata de dos piezas en las que hay un punto de ensamblaje necesario para poder producir el diseño tan característico. Este principio constructivo y estético tendrá una proyección manifiesta en el mueble de acero tubular de los años veinte y treinta.

Aparte de este principio estético de la continuidad, un factor importante de la industrialización es la posibilidad de modulación de la producción basada en la intercambiabilidad de las piezas curvadas. Si las piezas surgen de un molde, una pieza debe ser igual a otra surgida de la misma *madre* y, por tanto, a medida que va perfeccionándose el proceso técnicamente, aumenta el grado de su intercambiabilidad, algo esencial en la producción en serie. Por ejemplo, si consultamos las primeras páginas del catálogo de 1924 de *Hijos de Ventura Feliu*, de Valencia, veremos una imagen de una nave con cientos de piezas sueltas que van a ser montadas indistintamente para formar los muebles. En la fase temprana y artesana del mueble curvado este modo de producción no era posible y se producían pequeñas cantidades de un mismo modelo, una pieza tras otra. Por tanto, el mueble de madera curvada es un claro precedente de producción modular.

La icónica silla número 14 es, de nuevo, el mejor ejemplo de la producción en serie. La silla número 14 es por su esfuerzo de estandarización, por su tipicidad, un arquetipo de la modernidad, anticipa el modernismo clásico, y es la "silla de Viena", la "silla de café" por excelencia. Su éxito desde la perspectiva del consumo masivo se demuestra mediante las cifras que se

manejan sobre sus ventas: aunque varían en función de las fuentes puede decirse que entre 1860 y 1930 se vendieron unos 50 millones de sillas número 14, pero no sólo de *Hermanos Thonet* sino de todas las fábricas que había entonces en Austria-Hungría, y en el resto de Europa, -más de cincuenta- incluyendo empresas tan importantes como Kohn y Fischel. Todas las nuevas empresas copiaron desde su aparición los modelos de silla que había desarrollado Thonet, la mayoría de las veces sin cambiarle siquiera el número del catálogo como es el caso de la 14, fenómeno este que ha contribuido a convertirla en un tipo genérico. En España al menos Salvador Albacar y Gil, Ventura Feliu Rocafort y Luis Suay Bonora tenían la 14 en sus catálogos. En definitiva, como dice el subtítulo de una monografía del especialista Giovanni Renzi en la materia: es "la silla más vendida del mundo".

En general, esta producción en serie significa, desde la perspectiva, por ejemplo, del coleccionista, que hay muy pocas piezas que puedan considerarse únicas o muy escasas, quizá entre las más antiguas se dan algunos casos. Con el transcurso de los años fue aumentando la producción de cada modelo. En este sentido las piezas que aparecen en esta memoria son todas industriales, no hay ningún ejemplar único.

#### 5- La expansión industrial: Hermanos Thonet.

En un progresivo proceso de confluencia entre los métodos de la producción industrial y las posibilidades técnicas del curvado, en 1853 Michael Thonet y sus cinco hijos crearon la empresa familiar (no una sociedad) *Hermanos Thonet*, siendo depositarios, en 1856 de la patente para curvar madera maciza, tras obtener la nacionalidad austriaca. La expresión "mueble Thonet" (escrito correctamente con "h"), es muy difundida, incluso historiográficamente y deriva del hecho de que Michael Thonet y sus hijos eran los primeros que desarrollaron técnicamente la elaboración de estos muebles y establecieron a continuación la industria por la fabricación en serie. A veces se llama con justicia a Michael Thonet el "fundador de la industria del mueble curvado". Pero, a nuestro parecer la expresión "mueble Thonet" también es una simplificación, aunque esté bastante aceptada. Es cierto que a finales de los años veinte del siglo XX, en Europa, "Thonet" acabo siendo la

marca predominante y “Thonet A.G” es una empresa en funcionamiento actualmente en Frankenberg (Alemania). Aun así, en perspectiva histórica, su patente terminó en 1869 -las patentes nunca son eternas- y entonces, afortunadamente, surgieron en Europa otros fabricantes, particularmente en Austria-Hungría y así se presentaron, junto a Thonet, otros productores relevantes, por ejemplo, en exposiciones universales como la de Viena de 1873 o la de Barcelona de 1888.

La expansión de la industria de Thonet se produjo mediante la creación de fábricas nuevas, no sólo en Austria-Hungría -la primera fue en Koritschan (1857) y la segunda en Bistritz (1861)- sino incluso en Polonia (Nowo-Radomsk, 1880) y Alemania (Frankenberg, 1889). Al mismo tiempo se participaba en todas las exposiciones posibles, desde luego en las universales como Londres (1851) o París en 1855, 1878 y 1900, principalmente las celebradas hasta la Primera Guerra Mundial. Eran las exposiciones universales un instrumento de difusión e internacionalización importante en la segunda mitad del siglo XIX. Thonet participó también en la de Barcelona de 1888, pero con una representación menor que la de Kohn. En el apartado de las ventas, la red comercial era muy importante para el éxito de la empresa y Thonet tenía depósitos y tiendas en las principales ciudades de lo que entonces se llamaba “el mundo civilizado”, Europa y América principalmente. Era una auténtica multinacional -diríamos hoy en día- desde el punto de vista de la producción y la comercialización.

La práctica de señalar sus muebles con etiquetas e inscripciones, que han ido variando a lo largo del tiempo, fue seguida por sus competidores. A menudo se indica en los catálogos de Hermanos Thonet que estas señales sirven para distinguirse de otros productores en el mercado. Las diferentes etiquetas de Thonet y sus inscripciones sirven para datar con cierta aproximación las piezas en las que cada etiqueta y/o inscripción se encuentra. Sobre este tema baste remitirse a las monografías sobre Thonet citadas en la bibliografía pues en casi todas ellas se encuentra una periodización en función de las etiquetas y las marcas. Estas son un elemento importante para la datación -que siempre será aproximada- de los muebles y por eso se echan a faltar en gran medida en la producción valenciana, escasa en elementos de identificación de este tipo.

En el siglo XXI subsisten herederos de aquel *imperio* industrial del mueble curvado: Thonet (Alemania), TON (Chequia), FAMEG (Polonia) y GTV Design (Italia). Salvo GTV (siglas de *Gebrüder Thonet Vienna*) las otras firmas han continuado de algún modo u otro instaladas en antiguas fábricas de Hermanos Thonet en dichos países. Como hemos dicho, Hermanos Thonet estableció la fábrica de Radomsko (entonces Nowo-Radomsk) en 1880, para sortear los aranceles a la exportación a Rusia, dado que Polonia formaba parte entonces del Imperio Ruso, que era un mercado importante. Hoy en día la empresa de Radomsko, en un contexto de economía de mercado, se llama FAMEG, fabrica muebles curvados y no curvados, obtiene premios de diseño y se presenta de vez en cuando a algún salón del mueble importante, como el de Milán. Igualmente, la empresa TON tiene su fábrica en el antiguo complejo fabril de Hermanos Thonet en Bistritz. Después de la Segunda Guerra Mundial la familia Thonet reconstruyó la fábrica de Frankenberg, que había sido destruida en un bombardeo.

#### 6- El estilo “Thonet”: una aproximación.

El tema de los estilos es complejo. Que la madera curvada es una técnica apta para reproducir muebles de diferentes estilos parece una verdad evidente, pero se tiene que destacar porque a menudo se confunde el uso de esta técnica con el mismo “estilo Thonet”. En esta memoria veremos muebles hechos en madera curvada con otros estilos desarrollados ya sea en la época en que el historicismo fue más fuerte, entre 1875 y 1900, ya en la época del modernismo, posterior a esa fecha. La razón de la expansión de este tipo de mueble la da el mismo progreso de la burguesía y sus gustos durante la misma época. Desde una perspectiva económica se trataba de penetrar un sector importante del mercado. El año 1900 llegó la explosión del *Art nouveau*, y el historicismo en el mundo del mueble curvado, aunque no desapareció, cogió otros caminos, como el del mueble de estilo inglés, por ejemplo, de un modo manifiesto en la producción destinada al mercado de los Estados Unidos y Canadá, países en los que esta tradición estética estaba muy arraigada.

Pero algunos modelos originales de Thonet, lejos de la estética *Biedermeier*

de los primeros ejemplares artesanales, se caracterizaban por la simplicidad estructural, la practicidad -silla de café número 4 o *Café Daum*-, la elegancia -siempre con sección redonda de la madera-, la transparencia con el uso de la rejilla, y su economía. La mecadora de madera curvada número 1 y todas sus variantes, diversos modelos de sillas elegantes, sólidas y económicas, completadas en asientos y respaldos con lo que los italianos llaman “paglia di Vienna”. Sus diseños, -por ejemplo, en el catálogo de 1891 que en nuestra opinión es el último esencial-, son los más refinados, atractivos y funcionales al mismo tiempo, y los arquitectos del Movimiento Moderno como Le Corbusier o Mies van der Rohe se han encargado de poner los modelos de Thonet en valor hasta tiempos muy recientes y actualmente la empresa sigue apostando por el trabajo de diseñadores de avalada reputación.

Pero, ¿existe un “estilo Thonet”? ¿Qué definiría el estilo Thonet? Es esta una cuestión abierta a debate y compleja que sólo permite aproximaciones como la que aquí presentamos a modo de tentativa de sistematización.

Desde Michael Thonet hasta Thonet GmbH. en la actualidad, pasando por Hermanos Thonet (1853-1921) hay muchos “Thonet” y una gran diversidad de mobiliario y el paso del tiempo tiene un efecto innegable sobre las determinaciones de los períodos históricos y artísticos basados en las formas de los muebles. Sin embargo, en los medios populares -e incluso en los más profesionales- se habla de una forma común de “estilo Thonet”. En algunos lugares se clasifica el mueble de Michael Thonet como *Biedermeier*, porque su desarrollo originario tuvo lugar entre 1836 y 1850, período que en Austria y Alemania corresponde a dicho estilo en el mobiliario (desde el Congreso de Viena en 1815). Sin embargo, aunque algunas sillas iniciales de Michael Thonet pueden calificarse de *Biedermeier* (silla de Boppard, 1836 ca.), las posteriores, como las del Palais Liechtenstein (1843 ca.), son calificadas de neo-rococó y llega un momento en que el estilo *Biedermeier* se queda corto para definir los rasgos del mueble producido por Thonet. Estas insuficiencias explicativas abren la vía a la categorización de un nuevo estilo con su propia personalidad.

¿Qué define un estilo? Se trata de un conjunto de rasgos peculiares, un lenguaje formal, que caracterizan y dan personalidad propia a un período

artístico (o de las artes decorativas) de modo que lo hacen identificable y diferenciable de otros estilos. En el caso de Thonet, se puede hacer un ensayo que resuma los caracteres que lo definen. Podrían ser los siguientes, positivos y negativos (exclusiones), a título indicativo:

Características positivas:

- 1- Modo de producción. El uso de la técnica de la madera curvada, ya sea laminada o maciza. Este es un requisito imprescindible para poder calificar a un mueble como de "estilo Thonet". Las partes principales tienen que estar hechas con estas técnicas o una combinación de ellas. Si en su construcción se emplea de modo manifiesto o principal el ensamblaje deja de presentar este rasgo esencial. Precisamente el empeño de Michael Thonet y por cuyo logro se le conoce fue el de desarrollar un nuevo método de producción de muebles que superara el de la carpintería tradicional en versatilidad y economía.
- 2- Continuidad lineal. El mueble debe presentar en su estructura una cierta continuidad lineal, real o simulada, en la medida en que la forma también es el resultado del proceso productivo. En las fábricas de mueble curvado se hacía todo tipo de mueble y en algunos casos -por ejemplo, el mueble de jardín o el mueble de imitación bambú- no presentan continuidad lineal en su construcción. A mayor continuidad lineal de la pieza más identificación con el "estilo Thonet". Por tanto, no todo el mueble producido por la empresa Thonet es de "estilo Thonet". O, dicho de otro modo: en ocasiones Thonet también renunciaba a su propio estilo.
- 3- Rejilla. La utilización de la rejilla en asientos y respaldos, proporcionando ligereza y transparencia al mueble, es un dato importante. Esto no significa que los muebles hechos con contrachapado -por ejemplo, sillas o mecedoras con asiento y respaldo de chapa- o tapizados no puedan ser en alguna medida de "estilo Thonet" si cumplen los otros requisitos. Pero la mayoría de las veces la pieza estará acabada con rejilla. La fuerza de este acabado y su aceptación entre el público eran tales que algunos modelos de asientos contrachapados imitaban las formas de la rejilla.

- 4- La diversidad tipológica no es en absoluto un obstáculo a la calificación puesto que no sólo se trata de sillas, sino también de mesas (la patente de Thonet hacía hincapié en la producción de patas de mesas), sillones y sofás, camas, cunas, percheros, jardineras, mecedoras... En este sentido el "estilo Thonet" no se limita a las sillas como a veces se piensa. El hecho de que abarque diversos tipos de mueble contribuye indudablemente a darle la auténtica dimensión de un "estilo".
- 5- Pluralidad de fabricantes. No necesariamente ha de ser un mueble fabricado por la casa Thonet puesto que otros fabricantes siguieron el "estilo Thonet" a partir de la terminación de su patente de 1856, en 1869. De este modo pueden ser de "estilo Thonet" muebles de otros fabricantes de Austria-Hungría como Kohn o Fischel, por ejemplo, o hechos en Italia o España, como los fabricados por Antonio Volpe, o Ventura Feliu, por ejemplo. Es cierto que hay una tendencia a llamar "mueble Thonet" a todo el mueble curvado, lo que es inexacto a nuestro modo de ver, porque no permite apreciar el interés y carácter distintivo de los otros fabricantes, llamados con cierta displicencia "competidores", como se califica por ejemplo a Kohn en parte de la historiografía. Por eso preferimos hablar de "mueble de Viena", porque incluye otros fabricantes y una diversidad de estilos. De hecho, en algunos lugares, como en España e Italia, la expresión que se utilizaba era la de "mueble curvado al estilo de Viena".
- 6- Espacio temporal. ¿Cómo podemos situar en el tiempo -preferentemente- el "estilo Thonet"? En nuestra opinión hubo una época especialmente fructífera del mueble de Viena fabricado en este estilo, que va, aproximadamente, desde 1860 hasta 1890. Ya hemos mencionado que en 1859 Hermanos Thonet sacaron al mercado la silla número 14 y en 1860 la primera mecedora. Por eso, a nuestro modo de ver, un "retrato" bastante fiel de este estilo se puede encontrar en la ilustración de la instalación de la Exposición internacional de Londres de 1862. Lógicamente, también se puede acudir a uno de los diversos carteles que se editaron por Hermanos Thonet entre 1859 y 1875, antes de que surgieran

los catálogos paginados de la firma propiamente dichos. Actualmente las firmas Thonet (Frankenberg) o la Gebrüder Thonet Vienna (GTV) producen todavía, aun de forma limitada, muebles de "estilo Thonet".

- 7- Catálogos. Para el período en que se desarrolla la diversidad tipológica en este estilo en el mueble curvado resulta imprescindible el catálogo de 1891 publicado en italiano por Giovanni Renzi -en el libro mencionado en la bibliografía *Curve e biondi riccioli viennesi*- autor que, por otra parte, no duda de la existencia de un "estilo Thonet". El catálogo de Hermanos Thonet de 1891 también se encuentra en español en la internet. Nos pareció interesante editarlo porque corresponde a la "época dorada" del mueble de Viena, al menos en España, y la mayoría del mobiliario presente en él cumple los requisitos del estilo, cada uno con su propia funcionalidad. La presencia de una pieza en uno de estos catálogos puede ser indicativa de que forma parte del "estilo Thonet". En este sentido también es ilustrativo el libro sobre los "clásicos" de Thonet del especialista de Boppard Heinz Kähne, que se menciona igualmente en la bibliografía.
- 8- ¿Significa esto que un mueble producido por Thonet -u otros fabricantes- en 1900, 1910 o 1920 no puede ser de este estilo? Lógicamente, la respuesta es que no porque los rasgos del estilo se pueden mantener en el tiempo y los modelos iniciales de la firma se produjeron hasta bien entrados los años veinte, pero sí se advierte una clara decadencia -o transformación- que viene marcada por la modernización o la irrupción de otros estilos como, quizá, el *Art nouveau* y el *Art déco*, así como el estilo *Secession* en los primeros años del siglo XX. En este sentido habrá piezas que tendrán una naturaleza de muebles de madera curvada de estilo *Art nouveau* o *Secession*, por ejemplo.

Exclusiones:

- 9- No ha de ser un mueble de madera curvada que imite de modo manifiesto los estilos históricos: neo-barroco, neo-gótico o neo-renacentista. Hay que tener en cuenta que con la técnica de la madera curvada pueden hacerse muebles que imiten los estilos históricos lo que se produjo durante el auge del

historicismo, en particular en Austria-Hungría, en la segunda mitad del siglo XIX. A menudo se critica a la casa Kohn por haber introducido el historicismo en el mueble curvado, siguiendo las demandas de la clientela, en particular la de mayor poder adquisitivo. También Thonet y Fischel hicieron muebles historicistas con unas formas que perdieron interés y popularidad hacia el 1900. Los muebles curvados historicistas no serían de “estilo Thonet” porque no reflejan la simplicidad de líneas de los primeros modelos.

10- El mueble de acero tubular, sea producido por Thonet u otros fabricantes, no es de “estilo Thonet” en el sentido aquí apuntado. Si acaso, el mueble de acero tubular es de “estilo Bauhaus” si se admite esta denominación basada en la procedencia o afinidad de los arquitectos correspondientes con la famosa escuela alemana, renacida en la *Nueva Bauhaus Europea*. No entramos en esta cuestión. Eso tampoco significa que no haya conexiones entre ambos tipos de muebles, en particular la continuidad lineal que alcanza su máxima expresión en el mueble de acero tubular, pero que procede del campo de la madera curvada, experiencia bien conocida por los arquitectos o diseñadores modernos, los Breuer, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Dieckmann...

A modo de conclusión, un modelo de mueble sería con mayor o menor crédito de “estilo Thonet” en la medida en que cumpla los requisitos anteriores, teniendo en cuenta las formulaciones negativas o exclusiones que hemos señalado. En algunos casos la pertenencia al estilo, por el lenguaje del mueble, será evidente; en otros casos probable y en otros dudosa (puede haber piezas híbridas o mixtas). Será una cuestión de grado de afinidad. Se debería hacer un esfuerzo de mayor precisión y rigor en este campo, no sólo por parte nuestra y de los especialistas en mobiliario o artes decorativas, sino también entre el público en general; si se hace un poco de pedagogía es posible. En definitiva, no todo el mueble curvado es “Thonet”, no todo el mueble fabricado por Thonet es de “estilo Thonet” y puede existir el “estilo Thonet” más allá de Thonet. Esta manera de ver las cosas sirve, si se quiere utilizar, al objetivo de situar las calificaciones en un ámbito de razonabilidad y ensayo de justificación.

## 7- Hermanos Thonet en Barcelona.

La red comercial internacional fue fundamental para la expansión del consumo del mueble curvado. Existen imágenes de varias tiendas de Hermanos Thonet en San Petersburgo, Nueva York, Viena y también de la de Barcelona. Esta ciudad era el centro de distribución de Thonet en España, aunque también tenía una tienda de menor importancia en Madrid en la plaza del Ángel número 10.

La primera tienda o depósito que se conoce de Hermanos Thonet en Barcelona corresponde a un comerciante llamado E. Vigo que se anunciaba hacia 1875 como único representante. En 1881 ya aparece bajo el nombre de H. Vigo en anuncios en el diario *La Vanguardia*, posiblemente a cargo de su hijo. Estaban en la calle Pelayo número 36 e hicieron una propaganda harto peculiar -que suponemos estaba autorizada por la firma- consistente en escenas domésticas y laborales con un tono festivo editadas en formato de cromolitografía y al menos en número de veinte.

Esta tienda no debió satisfacer a Thonet en la época de la Exposición universal de Barcelona porque en 1888, durante la misma, abrió un nuevo depósito en la calle Dr. Dou número 19, que se mantuvo sólo un año hasta que en 1890 se abrió la legendaria tienda de la calle Pelayo número 40. En la propaganda que Hermanos Thonet publicó en Barcelona durante la Exposición aparece dicho depósito en Dr. Dou, que fue provisional, seguramente mientras se acondicionaba la nueva tienda en la calle Pelayo, a poca distancia.

La tienda de la calle Pelayo, estaba destinada a contrarrestar la competencia que Baldomero Martínez, vendedor de muebles de Kohn, le hacía en el número 50 de la misma calle desde hacía algunos años. Hay que tener en cuenta que por allí pasaba el tranvía y era un lugar muy céntrico, al lado de la plaza de Catalunya. De hecho, en algún momento llegó a haber tres establecimientos próximos de mueble curvado en la misma calle: en el número 40 (Thonet), en el número 50 (Kohn) y en el número 56, pues la familia Castellort abrió allí en la década de 1890 un establecimiento de muebles de Viena *in genere* donde se vendía mueble curvado vienés de diversos fabricantes, como hemos podido constatar por un catálogo de 1890 que se conserva. Debieron existir desavenencias entre la tienda de Barcelona y la firma Thonet porque en

algunos catálogos, después de 1900, Barcelona desaparece de la lista de depósitos publicada. Pero no nos consta que se dejara de vender mueble de Hermanos Thonet en esta tienda en ningún momento entre 1890 y 1920, aproximadamente.

Es frecuente encontrar mueble de Hermanos Thonet con una placa de la tienda de Barcelona, además de las etiquetas e inscripciones habituales que se ponían para certificar la originalidad de los productos en venta. Por esta razón, una placa en un mueble curvado no es, por sí sola, una prueba suficiente de la cualidad de ser un mueble surgido de las fábricas de Hermanos Thonet. Todavía encontramos rastros de esta tienda entre las instalaciones de la Exposición internacional del mueble y decoración de interiores de Barcelona de 1923, un antecedente sectorial de la Exposición internacional de 1929.

A partir de los años veinte la casa de decoración establecida en Barcelona y Madrid *Grifé y Escoda*, importaba mueble de Thonet de las fábricas que habían quedado en el nuevo Estado de Checoslovaquia, entre aquellos que habían surgido por la desmembración del Imperio Austro-húngaro. A partir de aquella época ya no podía llamarse en sentido propio “mueble de Viena” por referencia a la capital austriaca del Imperio y se calificaban -así lo solía poner en algunas inscripciones y etiquetas de “muebles checoslovacos de madera curvada Thonet”. Habitualmente el mueble de esta casa importadora lleva una placa identificativa de Thonet y se conoce un llamativo anuncio de las famosas raquetas de tenis de aquella época.

Son numerosos los establecimientos como cafés, restaurantes, hoteles que tenían mueble de Hermanos Thonet en Barcelona y contribuían sin duda al ambiente estético modernista del 1900. Podemos destacar algunos como el “Gran Café del Siglo XIX” también llamado “La pajarera” en la plaza de Catalunya, el Café del Hotel Colón, el Café Novedades -el de las mil sillas-, el Café-Bar Torino, el Café de la Ópera, el Hotel oriente... Una de las sillas más populares en Barcelona, quizá por encima de la número 14, fue la número 28, una pequeña silla “en forma de corazón” denominada así por el diseño del respaldo, el asiento y el anillo de refuerzo, un mueble muy pequeño destinado a nutrir establecimientos públicos y que podía verse, por ejemplo, en “La pajarera” y en el Hotel Colón. Las sillas con decoración



floral número 124 de Hermanos Thonet en el Café de Novedades también se encontraban, por ejemplo, en el Café del Palau de la música, de Lluís Domènech i Montaner, haciendo juego con las formas florales que presentaban los armarideros de la galería-café.

## II-DE LA COPIA A LA RENOVACIÓN: JACOB & JOSEF KOHN

### 1- Breve historia de la casa Kohn.

Con frecuencia en la historiografía se reduce a la firma Jacob & Josef Kohn (en adelante Kohn) a mero imitador de Thonet, pero se trata de una simplificación inadecuada para enjuiciar la historia de una empresa moderna de fabricación de muebles curvados que estuvo en funcionamiento, al menos de forma independiente, cincuenta años, entre 1867 y 1917.

Esta empresa de muebles de madera curvada fue creada por Jacob Kohn (1792-1866) y su hijo Josef (1814-1884) en septiembre de 1867 en Wsetin (Moravia), en territorio Austro-húngaro. Sus actividades empresariales incluían el negocio maderero desde 1850 y, en 1869, construidas ya un par de fábricas, Kohn cuestionó el privilegio de producción de Thonet. En efecto, los Kohn tenían serrerías y se dedicaban a la fabricación de cerillas -de hecho, los primeros documentos gráficos de la empresa que se conservan son anuncios de cajas de cerillas- hasta que se introdujeron en el mueble curvado incluso antes de que terminara la patente de Hermanos Thonet, en 1869. En 1867, de hecho, patentaron un procedimiento para curvar barras largas de madera. Hasta 1980, aproximadamente, se conocían pocos materiales de este importante fabricante y había pocos catálogos publicados, pero poco a poco se ha ido cubriendo esta laguna y hoy en día se reconoce su importancia más allá del hecho de que colaboró con arquitectos vieneses reconocidos como Josef Hoffmann y cuyos muebles son, por su diseño, muy apreciados actualmente.

Jacob & Josef Kohn fue una empresa de "arte total", competidores serios de Thonet -diríamos quizás que era Thonet quién competía con Kohn durante el tiempo que esta empresa existió por su dimensión y calidad- y centraron su esfuerzo en desarrollar un programa consciente de producción de madera curvada que abarcaba todo tipo

de muebles -para salones, comedores, dormitorios, etc.- pero también decoraciones de interior e incluso estructuras arquitectónicas. Aparte del hecho, frecuentemente reiterado, de que en sus inicios copiaron los modelos diseñados por Thonet, que no estaban protegidos entonces, su evolución demuestra una voluntad de inventar y adaptarse al gusto de los tiempos; gusto marcadamente historicista en la segunda mitad del siglo XIX. Desde la perspectiva funcionalista del diseño industrial siempre se le ha criticado a Kohn este aspecto, el haber elaborado muebles de estilo gótico, barroco y renacentista en madera curvada. Pero, al mismo tiempo, esa es parte de su riqueza, en el período que va desde su fundación a 1899, el momento anterior a la Exposición universal de París de 1900. A partir de esta efeméride se desarrolló un programa modernizador intensivo auspiciado por el *Art nouveau* y el estilo *Secession* y ejecutado con maestría por el arquitecto Gustav Siegel su maestro el ya mencionado Josef Hoffmann y el artista y diseñador Koloman Moser (1868-1918).

En 1866, cuando muere Jacob, sus otros hijos, Carl (1844-1909), Julius (1846-1937) y Félix (1849-1906) se incorporan a la empresa, teniendo un papel preponderante Félix Kohn que será el director, como anuncian algunas de las etiquetas de sus muebles, y llegó a ser vicepresidente de la asociación patronal de industriales de Austria. Con el tiempo, los Kohn se fueron expandiendo en el aspecto productivo y comercial con fábricas en Teschen (1871), Nowo Radomsk (1884) y Holleschau (1890) como las principales después de la de Wsetin, y tiendas, sucursales y representantes en las principales ciudades del mundo, lugares desarrollados que ofrecían un mercado para los muebles de Kohn. Se trataba, en la terminología actual, de una auténtica empresa multinacional. En este sentido es curioso observar que Kohn tenía en muchas ciudades las tiendas muy cerca de las de Thonet en un contexto de competencia acérrima entre empresas de muebles de Viena.

El 25 de abril de 1877, el año después del que abrieron la tienda en pleno *Burgring* (número 3) de Viena, obtuvieron el título de Proveedores de la Casa Real Española. Las oficinas en Viena estaban cerca de la tienda, en *Elisabethstrasse*, número 24. En 1884 a la muerte de Josef Kohn entraron en la empresa su viuda Rosa (1822-1912) y su hijo Johann. En 1884 la empresa se convirtió

en la "Primera Sociedad por Acciones Austríaca para la producción de mueble de madera curvada" mientras que la fábrica de Nowo Radomsk, que estaba en Polonia, se erigió en la "Sociedad para la fabricación de Mueble de Viena Jacob & Josef Kohn" según se explica en la introducción al catálogo francés de 1904. La expansión empresarial de Kohn fue muy rápida estableciendo diversas fábricas con miles de trabajadores que daban una producción importante, siguiendo en esto los pasos de Thonet. De ser cierta la propaganda de la exposición de Barcelona, en 1888 tenía 10.000 obreros y producía 6.000 muebles al día.

En 1899 ingresó en la firma un discípulo del arquitecto Josef Hoffmann de la Escuela de Artes Aplicadas en la dirección del departamento de diseño de la empresa, el mencionado Gustav Siegel, y empezó desde entonces una colaboración estrecha del mismo con Hoffmann, Koloman Moser y un artista menos conocido amigo de Siegel llamado Hans Kalmsteiner (1882-1914), especialista en diseño gráfico que trabajaba también para los Talleres Vieneses. La historia del diseño y del mueble curvado está llena de elogios y consideraciones a esta etapa de la empresa que empieza con el "Gran Premio" a la instalación de Siegel en la Exposición Universal de París de 1900, pero consideramos que no se pueden analizar los éxitos de estos años, hasta la Primera Guerra Mundial, sin tener en cuenta la ya fuerte tradición artística que mostraba anteriormente, respaldada en catálogos, diseños de muebles y exposiciones universales.

En un contexto de guerra de precios, en 1907, el empresario Leopold Pilzer (1871-1959) que se había formado en la fábrica de Kohn, logró unificar un conjunto de pequeñas compañías de madera curvada en la empresa "Mundus A.G." para competir con las grandes empresas y a ella se unió Kohn en 1914 (no se hizo efectiva la fusión hasta 1917) (grupo Kohn-Mundus). Sin embargo, incluso dentro de este conglomerado empresarial la casa Kohn mantuvo un tiempo su identidad lo que se manifiesta en el extenso catálogo individual que editó en 1916. Finalmente, en 1922, por razones económicas, también se unió al grupo Thonet -que cambió el nombre de "Hermanos Thonet" a "Thonet A. G."-, convirtiéndose en una sociedad por acciones en 1921. El grupo "Thonet-Mundus-Kohn" era el mayor fabricante de muebles de la historia según Christopher Wilk. Las identificaciones

o confusiones entre los productos de las casas Thonet y Kohn pueden tener alguna explicación sólo desde esta fecha cuando se produce la agrupación empresarial y se difunden catálogos conjuntos. Finalmente, Thonet se hizo con todo el mercado y de ahí lo que podríamos llamar su “hegemonía historiográfica”, en realidad un reflejo fiel del poder de su marca.

La historia de la empresa Kohn en Austria, Checoslovaquia y Estados Unidos- a lo largo de los años veinte y treinta del siglo XX es bastante compleja. En Europa se acabó imponiendo el nombre de “Thonet-Mundus” mientras que en Estados Unidos se mantuvo la línea de “Kohn-Mundus”, separada de “Thonet”, por razones comerciales, incluso hasta los años cuarenta. De hecho, se encuentra en Europa un catálogo de 1928 con el nombre exclusivo de “Thonet” donde la mayoría de los muebles son diseños de Jacob & Josef Kohn. En esos años se puede decir, sin faltar a la verdad, que “Thonet”, que tenía las oficinas en el mismo lugar que Kohn, en *Elisabethstrasse 24*, vendía muebles diseñados por Kohn, la cual en su día le había copiado los modelos de mobiliario curvado clásico cuando expiró la patente de *Hermanos Thonet*. De esos años viene la idea, que carece de rigor histórico, de que todo el mueble curvado es “Thonet”. Reconociendo que fueron los pioneros de dicha industria, se trata de investigar y divulgar información sobre otras firmas, tanto más cuanto que algunas, como esta que reseñamos ahora, tuvieron un papel destacado en la historia del diseño en varios campos.

En 1937 murió Julius Kohn y con él terminó la vinculación de la familia con la industria del mueble curvado, de la que se había retirado ya en 1932. Con el Nazismo, la empresa Jacob & Josef Kohn se suprimió del Registro Mercantil de Viena en plena Guerra Mundial, en junio de 1941, según las investigaciones de Stefan Üner. El último catálogo europeo de la marca Jacob & Josef Kohn que se conoce es de 1926. Al parecer sus archivos fueron destruidos durante la Segunda Guerra Mundial, razón por la cual la recopilación de información sobre la empresa es fundamental en cuanto a su investigación histórica. El lema de la firma era “Semper sursum” (siempre adelante), tal como se indicaba en la conocida etiqueta general de la firma, con un diseño de marcado carácter heráldico, razón por la que, creemos, gustaba al arquitecto modernista

catalán Lluís Domènech i Montaner que también era experto en esta materia.

## 2- Etapas de la casa Kohn.

La historia estilística de la producción y las obras de Kohn puede dividirse *grosso modo* -analíticamente- en varias etapas, aunque en los catálogos a partir del 1900 se aprecia una cierta acumulación de productos de varias épocas de modo que los hace formalmente eclécticos y a veces incluso paradójicos, mezclándose muebles muy diferentes en formas y gustos.

En unos primeros años Kohn copió todos los modelos de Thonet, que no estaban protegidos legalmente. Lo que hoy se consideraría una práctica desleal estuvo en la base de la expansión de la industria del mueble curvado en Austria-Hungría y en toda Europa. Thonet, al que se le había acabado la patente consideraba esta competencia ilegítima, reivindicándose como el inventor y productor auténtico e incluso negando legitimidad a los muebles de otros fabricantes. Por eso en algunas etiquetas para el mercado español de Kohn se indica que son “muebles legítimos de Viena”, para contrarrestar esta descalificación por parte de Thonet. De todos modos, esta etapa termina ya en la época de la Exposición universal de Filadelfia de 1876 pues en ella se introducen novedades que renuevan no sólo en alguna medida el repertorio, sino también el estilo vigente, introduciendo mueble de aire historicista y algunos modelos con un diseño diferente de los muebles de Thonet, mejorando en ocasiones la ergonomía de los muebles de asiento, como la silla número 14.

A partir de este momento, en especial en torno a 1880 se introduce la etapa historicista, con muebles que imitan los estilos del pasado, como el estilo neo-gótico, neo-barroco y neo-renacimiento, aumentando el eclecticismo de la producción. Esta etapa, hasta hace poco, era la menos conocida y valorada de Kohn pues su reconocimiento en sus aportaciones al mundo del mueble se ha limitado a menudo a los desarrollos posteriores a 1900 y, particularmente, a los modelos diseñados por el arquitecto Hoffmann y, en menor medida de Otto Wagner (1841-1918). En esta fase historicista la casa Kohn no solamente dirigía su producción de mueble curvado a las clases medias y para dotar de mobiliario a establecimientos públicos como cafés, como hacía su competidor

Thonet, sino que abarcaba la fabricación de muebles de salón y de lujo, destinado a clientes de alto poder adquisitivo y a la realeza. Al mismo tiempo ocurre que en estos primeros años de la empresa los materiales son escasos o difíciles de encontrar: por ejemplo, se echa a faltar el conocimiento, al menos entre los especialistas, de un catálogo general europeo desde 1880 hasta 1900 pues en este período solo se dispone de algunos extractos del catálogo general, de catálogos estadounidenses y de anuncios. Sin embargo, es en esta misma etapa historicista cuando se introducen patentes técnicas y de buen diseño como la de la cuádruple unión del respaldo y el asiento y la de las patas con espigas de hierro y ovaladas, que veremos más adelante. Esta etapa termina en 1899 aunque subrayamos que los muebles de este período se siguen vendiendo en los catálogos hasta al menos los años veinte del siglo XX, en particular en los Estados Unidos.

Con la incorporación, en 1899, de Siegel al departamento de diseño y la instalación de la Exposición universal de París que el ideó se inicia una etapa muy breve, que podríamos calificar de *Art nouveau*. No sólo porque pueden considerarse de este estilo los muebles de dicha Exposición en París -en realidad toda la instalación era un homenaje a la curva *Art nouveau*- sino porque otros modelos siguen esta tendencia, algo especialmente visible en los catálogos franceses de principios de siglo XX. Los muebles se adaptaban en sus formas a los mercados de destino. Poco a poco Hoffmann -y en menor medida Moser- generan una renovación del mobiliario que viene marcada por las tendencias más geométricas y rectilíneas del estilo Secession, apudadas técnicamente por la patente de la curvatura en ángulo recto. Pensamos que esta etapa en la que se entremezcla el *Art nouveau* con el repertorio *Secession* termina con la Exposición universal de Milán, pero decididamente con la muestra de arte vienes -*Kunstschau Wien*- de 1908 donde Hoffmann presentará con la casa Kohn y los Talleres Vieneses toda una completa casa de campo amueblada y decorada en formas ya calificables de clásicas o *neo-Biedermeier*. Es el apogeo del estilo “Hoffmann”, un tanto extendido conceptualmente más allá de los muebles específicos que se mostraron en la casa de campo, como la famosa *Sitzmaschine* (literalmente máquina de sentarse), o sillón con respaldo regulable.

Estas etapas son también estéticamente perceptibles a través de un examen de las instalaciones en Exposiciones universales, internacionales o locales, exposiciones que no sólo eran medios para conquistar mercados, sino que también servían como vehículo de difusión de los estilos en el plano internacional. De entre las exposiciones de las que se conocen imágenes -no se conoce ninguna de la participación en la Exposición universal de Viena de 1873- son de la etapa historicista las de Filadelfia (1876), París (1878), Amberes (1885), Barcelona (1888) y Nizhni Novgorod (Exposición Industrial Panrusa) (1896). De la etapa *Art Nouveau-Secession* las de París (1900), (Viena 1901-1902) (Museo de Arte e Industria), Glasgow (1901), Turín (1902) y Saint Louis (1904). Se adscribirían mejor a la etapa neo-beidermeier las de Milán (1906), Viena (*Kunstschau*) (1908), Buenos Aires (1910) y Colonia (*Deutsche Werkbund*) (1914).

En este sentido es interesante en una empresa de larga duración como Kohn hacer un examen de los documentos -informes, anuncios, facturas, catálogos, etc.- desde la perspectiva del diseño gráfico. En ellos puede apreciarse también la evolución de los gustos, el estilo y el desarrollo de la cultura visual de cada época. De acuerdo con las etapas descritas anteriormente se puede dividir el diseño gráfico de la firma en 1) la época de las medallas, cuando se ilustraban con ellas las etiquetas de los muebles y las portadas de los catálogos; 2) la fase de la iconografía clásica en la que se representa alegóricamente el comercio y la producción de mueble curvado; 3) la de la preeminencia de la marca a través de etiquetas y del logotipo; 4) los años de la influencia del *Art Nouveau* y la Secesión vienesa y 5) la incipiente tendencia al racionalismo funcionalista en el campo gráfico, a partir aproximadamente de 1910.

En cuanto a las tiendas, Kohn fue pionera -después del 1900- en la decoración integral de los establecimientos en las ciudades principales: consta gráficamente la decoración de las tiendas de Viena, París y Berlín, con aportaciones artísticas de primer nivel y documentalmente se sabe que tenían un aspecto similar las de Nueva York, Amberes, Barcelona y Budapest. La tienda de Kohn en París en el número 109 de la *Rue de Faubourg Saint Antoine* ha quedado retratada en varias postales de este *quartier du meuble* en el

que se encontraba, enfrente de Kohn, el famoso establecimiento de mueble *Mercier Frères*. También se conservan imágenes de interés de las tiendas de San Petersburgo, Moscú, Marsella, Lyon y Basilea. La decoración de las tiendas en estilo *Secession*, como las de París y Berlín, llevaba a la empresa a un campo artístico que Thonet nunca trabajó. La casa Kohn nació con un programa específico de realizar salones completos en mueble curvado y también decoraciones de interior, como se demuestra viendo las fotografías de las Exposiciones universales en que participó en aquellos años y las imágenes que se conocen del espectacular *showroom* que tenía en Viena. En todas estas exposiciones la casa Kohn, a diferencia de la Thonet que continuaba centrada en los muebles, presentó interiores o construcciones enteras hechas en madera curvada o decoradas con madera curvada en un estilo de gusto historicista o modernista. Mención aparte merecen las estancias del *showroom* de Viena (Burgring 3), decorado por Hoffmann y Moser y cuyo folleto divulgativo fue consultado por Le Corbusier lo que le llevó a una visita presencial a la tienda en 1908.

### 3-Nuevos productos: la patente de 1877.

A partir de unos primeros años de reproducción de los artículos de Thonet, Kohn inició una fase de elaboración de nuevos productos. La casa Kohn participó en la Exposición internacional del jardín de Colonia de 1875 (*Internationale Gartenbau Ausstellung Köln*, 1875) y obtuvo un premio por sus muebles económicos y de jardín hechos con madera de haya. Los muebles de jardín por parte de las industrias del mueble curvado eran corrientes dado que intentaban abarcar el máximo de mercado, con una particularidad: estos muebles no eran curvados sino de madera maciza recta -a veces torneada- y, en su caso, ensamblada. Quizá eso explique que en los catálogos generales sólo se hiciera una mención genérica a esta tipología, remitiendo el texto habitualmente a un catálogo especial sobre mueble de jardín. Eso ocurría tanto con J. & J. Kohn como con Thonet. Uno de los ejemplos más destacados del empleo de estos muebles, sillas en particular, lo encontramos en el legendario Café-restaurant que existía en el céntrico *Volksgarten* de Viena, en torno al 1900. A través de las diversas imágenes podemos intentar identificar

el mueble de jardín que instaló el propietario en dicho establecimiento. A pesar de no saber el color de las sillas, los modelos del Café *Volksgarten* corresponden, probablemente, a la casa Kohn -el *showroom* de esta firma en *Burgring 3* estaba muy cerca del *Volksgarten*-. No fue sino hasta el año 1900 que en los catálogos se mostraba el mueble de jardín, pero debía haber ya antes ediciones especiales completas para este tipo de mobiliario no curvado. En el catálogo especial para Francia de 1904 hay una página donde pueden apreciarse los dos modelos del Café *Volksgarten*, uno de ellos en color verde, pues se ofrecían en varios colores -rojo, verde- y también en dos colores.

Como es lógico, el mueble de jardín *no curvado* se encontraba en otros lugares de Viena. En 1908 fue protagonista en el jardín de la *Kunstschau Wien* (exposición de arte vienés) organizada por el Grupo de Klimt. En el pequeño jardín de la casa de campo diseñada por Josef Hoffmann se encontraban piezas de mueble de jardín bicolor que hemos podido identificar en el catálogo de los Estados Unidos y Canadá de 1911. El modelo presente en la *Kunstschau* tiene todo el aspecto, por el estilo y la probable combinación de colores, de haber sido diseñado por el mismo Josef Hoffmann. La casa Kohn ofrecía diferentes diseños de mueble de jardín en sus anuncios, aunque no hemos podido disponer de ningún catálogo completo de este tipo de muebles. En cualquier caso, era un ámbito del mercado que estas potentes fábricas -multinacionales-, del mueble, no podían dejar pasar y aprovechaban su red comercial y sus grandes fábricas para hacer mueble *no curvado*.

Una lista de las patentes de Kohn exhaustiva es difícil de hacer. Podemos señalar como más destacadas la unión de las patas delanteras con el asiento con espigas de hierro enroscadas, los asientos de rejilla intercambiables, las espigas ovaladas de las patas para facilitar la correcta colocación de las patas delanteras, la curvatura de las barras de madera en ángulo recto (1898), y la cuádruple unión directa del respaldo y el asiento (1877). En cualquier caso, la colocación de las patas delanteras correctamente era un asunto crucial para facilitar la exportación de sillas desmontadas en grandes cantidades. Por eso Kohn incluía, junto a la mencionada ilustración de la silla número 14 desmontada, un dibujo de su patente de tornillos

de hierro para facilitar el ajuste preciso de los pies delanteros al asiento, invento que data de 1879 y que a veces se indica con una etiqueta específica en el interior del asiento. Más tarde, en 1890, Kohn patentó una espiga para las patas en forma oval, que también aseguraba la colocación correcta de las patas delanteras. Es decir, que las sillas de Kohn estaban en buenas condiciones para que la empresa sacara provecho del sistema de distribución en cajas, práctica comercial inteligente que siempre es destacada por la historiografía sobre Thonet.

La patente de la curvatura en ángulo recto consistía en hacer una incisión extrayendo madera en la parte cóncava de la pieza doblada en el momento del curvado para evitar que al ser el ángulo muy pequeño se comprimiera la fibra en exceso hasta quebrarse. Esta patente de 1898 permitió a la firma editar toda una serie de mobiliario que elaboraban los artistas vieneses que habían comenzado a seguir una tendencia que favorecía las formas rectilíneas.

La patente de la cuádruple unión directa entre respaldo y asiento –patente de 1877- es una de las más significativas pues se aplicó a varios modelos de sillas y sofás, particularmente a la silla número 30 y tuvo continuidad incluso en épocas tardías puesto que la silla escogida por Adolf Loos para el Café Museum de Viena, la número 255 del catálogo de Kohn, participa de las características de la patente: sustitución de los refuerzos laterales que introdujo Hermanos Thonet en 1875 por toda una pieza exterior que da ergonomía y solidez a la silla, uniéndolo al respaldo con el asiento en cuatro partes, de ahí la denominación de la patente. En efecto, el 5 de octubre de 1877 Kohn introdujo una solicitud de patente en Viena, que le fue concedida, llamada “cuádruple unión directa del respaldo y el asiento”. A esta patente se hace referencia en diversos textos de la firma como el preámbulo del *Catalogue spécial pour la France*, de 1904: “Des nombreux brevets et privilèges spéciaux accordés à notre Maison, nous ne signalerons que... la quadruple jointure directe (sans les petits pièces superposées) des dossiers au siège...”. También se menciona esta patente en una publicación de propaganda de 1902: “[...] the firm Jacob & Josef Kohn took out their patent for the so called fourfold direct fastening of the back to the seat which transformed in the most tasteful and stylish manner the previous so unnatural connection by means of short and ugly

braces. This fastening continues to this day unsurpassed as a standard and since the patent lapsed has been taken up and copied by all factories”. No se conoce, sin embargo, al autor del diseño específico de las sillas de esta patente pues la documentación aparece firmada con el nombre de la empresa *Jacob & Josef Kohn*.

La patente en cuestión consiste en el procedimiento de mantener el arco formado por la pieza de las patas traseras como interior del respaldo e introducir por la parte exterior de este una pieza entera curvada, conectada tangencialmente con el respaldo, cuyos extremos hacen las funciones de los refuerzos laterales. De este modo, el asiento quedaba unido al doble respaldo, más anatómico, en cuatro puntos, de ahí la denominación de la patente. Esta solución, aplicada principalmente al modelo número 30 de Kohn, no era en absoluto gratuita pues modificaba en el sentido de una mayor elegancia la estructura de la silla –un nuevo principio constructivo en realidad- y, teniendo las mismas piezas que una silla número 14 –seis-, conseguía una mayor solidez y una mayor ergonomía del conjunto, algo con bastante sentido tratándose de una silla. En Barcelona, por ejemplo, se encontraban sillas número 30 de Kohn en el Salón Condal del Hotel Oriente, en los jardines de la Cervecería Moritz y en la biblioteca del Palau de la Música Catalana.

En consecuencia, la 30 de Kohn, que representa la esencia de esta patente, más allá de la cuestión de su calidad estética, se debe comparar funcionalmente, no con una simple 14, sino con una 14 con refuerzos laterales, que está compuesta por ocho piezas (las seis originales más las dos de los refuerzos) con los 8 tornillos adicionales necesarios, (4 para cada refuerzo lateral). Giovanna Massobrio y Paolo Portoghesi en la monografía *la Seggiola di Vienna*, se referían a este modelo de un modo muy elogioso, como una culminación del programa de diseño y estético, como un logro del principio de la continuidad lineal, aunque pensaban entonces que el modelo era de Thonet porque este lo introdujo también en el catálogo de 1911, ya agotada la patente de Kohn. A fin de cuentas, la patente ya debía haberse extinguido por el transcurso del tiempo y otros fabricantes imitaban en alguna medida el sistema de Kohn. Pero la silla en cuestión era un producto de la casa Kohn patentado en su día.

De todos modos, el éxito comercial no correspondió a la 30 de Kohn sino a la 14 de Thonet porque era más sencilla de producir y de ensamblar y era más apta para el transporte en cajas que la silla número 30 y más barata. Ahora bien, en este punto hay que introducir la reserva de la comparación económica de la 30 con una 14 no simple sino con refuerzos laterales, que aumentaban su precio, dado que esa es la equivalencia de funcionalidad entre una 14 y una 30. Desde este punto de vista, la 30 no era mucho más cara que una 14 con refuerzos laterales: en el catálogo general de Kohn de 1900-1902 la 14 vale 6 k. (coronas) y la 30 7 k. pero los refuerzos laterales valen 0.60 k, por tanto, la diferencia económica final, teniendo en cuenta la función y solidez de cada silla, es de solo 0,40 k. Pero el éxito del consumo de la 14, frente a una más rara número 30 en el mercado, corrobora esta impresión sobre la relevancia del precio.

Teniendo en cuenta lo dicho, a esta técnica patentada de colocar una pieza exterior junto a la del respaldo propiamente dicho en los modelos de Kohn podemos convenir en llamarlo *principio Kohn*, por la incidencia estructural que tiene en las sillas que lo emplean, por su función práctica de sustituir los refuerzos laterales y por el hecho de que el sistema, atractivo visualmente, fue utilizado en un gran número de modelos, más de veinte, del fabricante de Moravia. Estos modelos son hoy muy populares entre los coleccionistas de mueble curvado, a saber, según dice el catálogo de 1900: “Sillas, sillones y sofás de esta construcción (cuádruple unión directa de respaldo y asiento- patente Kohn-) son remarcables por su especial solidez y están representados en este catálogo por los nos. 27, 28, 30, 30 ½, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 44, 45, 46, 47, 55, 56 y 255”. En el catálogo de los Estados Unidos de 1885 las sillas producidas de este modo hasta entonces, incluida la 30, están señaladas con la indicación “Patente Kohn”.

De dicha lista aquí nos interesa especialmente el número 255, modelo derivado de otra silla, la 55. Siguiendo el *principio Kohn* la silla número 55 presenta la misma estructura que la 30, pero la barra exterior hace una ondulación en su parte superior dando una mayor ligereza visual al conjunto. Es curioso que el modelo número 255, que consiste en un refinamiento en cierta medida del modelo del que deriva, el 55, aparezca en

el catálogo de Kohn de 1900 ya que se trata del modelo que según la historiografía diseñó Adolf Loos (Brno-Moravia 1870, Viena 1933) para el *Café Museum* de Viena en 1899, la primera ocasión -se dice- en que un arquitecto diseñaba una pieza para la industria del mueble curvado. Que la silla de Adolf Loos se ofreciera en el catálogo de Kohn como número 255 es un dato muy poco conocido. Hay que tener en cuenta que, al menos hasta 1980, -la bibliografía posterior suele corregir este error- se creía que las sillas del *Café Museum* eran un producto de *Hermanos Thonet*.

Pero, evidentemente, no se conocía -ni se conoce- ningún catálogo de *Thonet* con el ejemplar de la silla del famoso *Café*. Por otra parte, ya se sabe de otros dos cafés de Viena que tenían la misma silla -el *Café del Teatro Apolo*, por ejemplo- con lo que resulta evidente que no era un modelo exclusivo para el *Café Museum*. Durante un tiempo -paradojas de la historia- las sillas reeditadas del restaurado *Café Museum* en los años noventa del siglo XX habían sido fabricadas por *Gebrüder Thonet Vienna*, que las tiene en su catálogo de venta actualmente, pero las piezas históricas fueron un producto destacado de la casa Kohn que comparte, con otros modelos, como hemos visto, la característica de seguir el *principio Kohn*, de la patente de 1877.

#### 4- Participación en la Exposición universal de Barcelona de 1888.

No se puede entender la expansión del mueble de Viena en España, particularmente en el mediterráneo, sin mencionar la Exposición universal de Barcelona de 1888. En ella tuvo una participación destacada Austria-Hungría que, en aquellos años, era una gran potencia europea y cuya industria del mueble curvado ya era entonces muy poderosa y con implantación internacional, pues vendía en el mercado ruso y estadounidense además del europeo. Como correspondía al reparto de competencias en una monarquía bicéfala, los dos países que formaban el Imperio centroeuropeo, Austria y Hungría, expusieron por separado en Barcelona y editaron sendos catálogos individualizados para sus expositores en el Palacio de la Industria, siendo de los países mejor representados. La industria de muebles de madera curvada fue una de las más destacadas en la participación austro-húngara en la exposición universal de Barcelona de 1888: Herma-

nos Thonet, Jacob & Josef Kohn, y D. G. Fischel Hijos, por parte de Austria; y fábricas (sociedades anónimas) de Ungvár y Fiume, por parte de Hungría. Su participación estaba vinculada a la intención de promover la venta de sus productos en el mercado español. La propaganda de Kohn para la exposición se encontraba inserta en el catálogo de Austria y presentaba la particularidad, siguiendo a rajatabla el criterio del propio catálogo, de estar redactada en español y en alemán, en dos anuncios, cada uno de los cuales presenta cuatro muebles diferentes.

Los expositores de muebles de madera curvada en la nave de Austria se jerarquizaban de la siguiente manera: Thonet ocupaba 65 metros cuadrados cerca de la entrada de la galería, a la derecha del trono. Kohn ocupaba el lado izquierdo de 52 metros cuadrados y Fischel ocupaba en segunda línea un espacio más reducido de 27 metros cuadrados. Sin embargo, Kohn utilizó una estrategia inteligente para duplicar el espacio de su instalación porque ocupó sin solución de continuidad también parte de la nave de Hungría, la nave 20, que era contigua. La instalación, con escudos de madera curvada separados para Austria y para Hungría, quedaba unificada mediante una lámpara de madera curvada situada en el centro. Así se observa en el pabellón de Kohn, dividido en su mitad por una de las columnas de separación de las naves y con el nombre de la firma escrito en húngaro -*Kohn Jakab es József*- en el lado derecho, que corresponde ya a la nave de Hungría.

Sobre la instalación de Kohn se conoce una imagen hecha por el fotógrafo oficial de la exposición, Audouard. Esta fotografía es la más clara y representativa que existe sobre la participación de Kohn en exposiciones de la época, antes del giro estilístico del 1900 y presenta interés desde diversos puntos de vista. Puede verse que su estructura no es sólo un recipiente, pues los paneles presentan una rica decoración en madera curvada -en parte realizada con espirales de la mecedora número 9 de su catálogo- asemejándose a una gran habitación. La lámpara de araña colgada en el centro refuerza el carácter unitario del conjunto en su representación. Lo que resulta abrumador es el número de muebles expuestos, alrededor de sesenta, algunos incluso colocados fuera de la tarima. Podemos observar en efecto, que las estructuras decorativas del panel del fondo de la instalación son

iguales que las piezas espirales de madera curvada que forman los laterales de la mecedora número 9 del catálogo de Kohn (una reproducción en miniatura de esta mecedora, como referencia, se puede adquirir en la tienda del *Vitra Design Museum*). Entre los muebles de la exposición de Barcelona, casi todos de estilo gótico, renacentista y barroco, destacan un canapé Luis XV con patas *cabriolet* y un cierto barroquismo en la cantidad de las volutas. En este caso se podría plantear si el desarrollo de la técnica de la madera curvada no tiene un vínculo con las formas de tendencia barroca (curvatura barroca) de muchos modelos de madera curvada, como un «*form from process*» en el sentido que es el propio proceso el que nos lleva a lograr una determinada forma. Es una cuestión a debatir. En cualquier caso, parece por las informaciones de la época que esta sillería de Kohn estilo Luis XV fue adquirida por la Reina Regente María Cristina de Habsburgo-Lorena en correspondencia con otros presentes como un cuadro donde se representaba el castillo de Gross-Seelowitz (Moravia), donde había nacido la Reina.

Uno de los muebles más espectaculares de Kohn era una cuna descrita en las crónicas como dorada y en colores, con la mosquitera de color crema. La cuna de J. & J. Kohn es una de las muestras más significativas de los muebles de madera curvada que se encuentra, por ejemplo, en el *Museum of Modern Art* de Nueva York o en el Museu del Disseny de Barcelona, en una versión simplificada que lleva el número 3 del catálogo. La cuna que es más probable que se aproxime a la que se expuso en Barcelona es una que se conserva en la *National Gallery of Victoria* de Melbourne, probablemente procedente de la Exposición internacional de 1881 que tuvo lugar en esa ciudad, pieza que se atribuye erróneamente a Thonet en ocasiones. La primera vez que se presentó esta tipología de mueble fue por parte también de Kohn en el interior del *cottage* de madera curvada de la Exposición universal de París de 1878. En seguida Thonet produjo bellas cunas de madera curvada más orientadas a la funcionalidad que a la decoración de estilo arborescente como era el caso de las cunas de Kohn. Las cunas fabricadas en Valencia estaban inspiradas en las de Kohn, no en las de Thonet.

Sin embargo, lo que conviene destacar del conjunto de la instalación en Barcelona es que muestra sin ninguna

duda que Kohn, en 1888, ya tenía una producción muy completa desde el punto de vista doméstico-funcional: mecedoras, sillas, sillones y canapés, sí; pero también mesas, jardineras, camas, lavabos, percheros, caballetes, cunas, muebles para niños y para muñecas... un repertorio completo del mobiliario interior que podía permitirse adquirir la incipiente clase burguesa de la época. En general destaca la cantidad de mobiliario tapizado que se presenta en la exposición universal. En aquellos años, ya desde principios de los ochenta, Kohn alimentaba otro mercado distinto del de los cafés, hoteles y restaurantes que eran del “dominio” del fabricante de Boppard; el de las casas adineradas que podían permitirse un cierto lujo proporcionado en el mobiliario por la tapicería, así como la ostentación en un estilo clásico. En los catálogos y prospectos de la época este aspecto suntuoso se manifiesta en la advertencia, de que sus especialidades son “muebles de lujo en madera curvada para salas” y “muebles de estilo, barroco, gótico y renacimiento”, así como “muebles de estilo, acanalados a esquina viva, incrustados y esculpidos...”.

La casa Kohn edito un prospecto comercial para la Exposición. Este prospecto, que data con toda seguridad de 1888, contiene un extracto del catálogo de Kohn distribuido en tres hojas con una serie de modelos que pueden dividirse, genéricamente, en dos clases: los modelos tradicionales de madera curvada que imitan o desarrollan modelos de Thonet, que llevan la numeración más baja, aproximadamente hasta el número sesenta y los modelos de Kohn más clásicos, de estilo gótico y renacentista. Sólo un sillón de escritorio parece un mueble decididamente moderno. Desde el punto de vista constructivo, en una lámina adherida al prospecto se indica que “por una nueva invención de los Sres. Jacob y Josef Kohn la madera se cuece solamente 3 a 5 minutos antes de ser curvada por lo cual se evita el destrozo de la fibra leñosa mientras que por los sistemas antiguos es preciso vaporizar y cocer la madera de 6 a 12 horas. Por esta nueva invención -dice el documento- se obtiene mayor solidez y resistencia de los tornillos los cuales se aflojan con mucha facilidad en la madera demasiado cocida”.

Se conocen diversos anuncios de Kohn en publicaciones de la época, particularmente de Barcelona, donde llegó a tener una tienda en la plaza de

Catalunya número 21 entre 1908 y 1912 y son numerosos los lugares donde se localizan históricamente sus muebles: el Hotel Buenos Aires de Vallvidrera, el Hotel oriente, la Cervecería Moritz, el Palau de la música, la Casa Pladellorens del Paseo de Gracia, etc.

##### 5- Decoración en madera curvada.

La técnica de la madera curvada puede utilizarse no sólo para hacer muebles sino con fines decorativos y arquitectónicos (diseño de interiores). Una cuestión derivada que veremos en el último capítulo de la memoria sería la de la reutilización de las piezas de los muebles descartados para su uso corriente con fines decorativos y artísticos. En este sentido la empresa de muebles de Viena Kohn ya utilizaba piezas de muebles como elementos decorativos de superficie en sus instalaciones en Exposiciones universales, como es el caso de la de Amberes en 1885 y la de Barcelona de 1888. En esta última exposición se colocaron laterales en doble espiral de la mecedora número 9 de su catálogo como elemento decorativo a modo de friso en la pared de fondo de la instalación, tal como puede apreciarse en la fotografía ya reproducida de Audouard. Esta práctica de uso de madera curvada en diseño de interiores (programa arquitectónico) procedía de la instalación en la Exposición universal de Filadelfia y tuvo continuidad en las de París (1878), Amberes (1885), Barcelona (1888), Nizhni Nóvgorod (1896), París (1900), Glasgow (1901), Saint Louis (1904) y Milán (1906), siendo abandonada en favor de una expresión arquitectónica más clásica en la pequeña casa de campo de Josef Hoffmann de la Exposición de Viena (*Kunstschau Wien*) de 1908. La instalación neo-rococó de la Exposición universal de Amberes de 1885 presentaba ya estructuras de madera curvada historicistas diseñadas por un poco conocido arquitecto, profesor de dibujo arquitectónico en el Instituto Tecnológico Industrial de Viena, llamado Nikolaus Hoffman. En realidad, el primer arquitecto que se sabe que trabajó con una empresa de muebles de madera curvada.

Un ejemplo también temprano de uso para fines decorativos de la técnica del curvado -no estrictamente muebles- encontramos en el Trono de Hungría para la Exposición Universal de Barcelona, también de Kohn. En cada una de las dos naves del Palacio de la industria

en las que expuso había un trono real. El trono de la sección de Austria, más imponente y tradicional que el húngaro, no pasó desapercibido, pero el fotógrafo oficial de la Exposición, Audouard, no lo reflejó en las fotografías que conforman su álbum. El trono húngaro era una deferencia a la Reina regente (1858-1929) porque María Cristina de Habsburgo-Lorena era austríaca -y princesa de Hungría- y por tanto había conexiones geográficas y sentimentales evidentes. La atención que la Reina prestó a los expositores de Austria y Hungría no estaba fuera de lugar, desde este punto de vista. El día de la inauguración de la Exposición, la Reina habló con los miembros del Comité Austríaco y fue recibida con saludos en alemán y en húngaro en las respectivas naves. En realidad, lo que ocurría es que la Reina era originaria de la misma región que la familia de los Kohn que eran de Wsetin (Vsetín) en la Moravia meridional y por tanto había entre ellos una conexión cierta. En este sentido, Félix Kohn, el director de la empresa, recibió los elogios de la Reina por su instalación y, según la prensa austríaca le dijo que su pabellón “dibujaba el puente sobre el río Leitha”. El río Leitha hacía entonces de frontera entre Austria y Hungría. Con estas palabras la Reina estaba destacando el hecho de que la instalación de Kohn hacía de puente entre las naves de Austria y Hungría, al ocupar un espacio continuo en los dos sectores.

El trono era llamado popularmente la “tienda de campaña” por sus características relativamente modestas y sus formas y colorido, anclados en la cultura popular húngara. El dosel, a modo de techumbre del trono, estaba formado por alfombras del tipo del kilim que le daban un aire exótico oriental, folclórico o étnico. El kilim de detrás del sillón del trono estaba decorado con motivos húngaros geométricos. El conjunto debía ser muy colorido dadas las características habituales de estas alfombras. Había también piezas de cerámica, grandes floreros y un cuadro detrás del sillón del trono, encima del kilim. Cuatro mástiles de madera decorados, bronceados y pintados, unidos por guirnaldas, hacían las veces de estructura y ondeaban en sus extremos banderines de España y Hungría. En lo alto culminaba el trono una corona de Hungría.

En el centro del Trono había un sillón con el escudo de la Casa Real en el respaldo, probablemente de cuero repujado, sillón diseñado según los patrones

historicistas y eclécticos típicos del momento y que se ha podido identificar a partir de mobiliario del catálogo de Kohn de 1885 (para los Estados Unidos) y 1902 (general) (modelo número 104 del catálogo). El sillón del trono era, por tanto, una versión adaptada de una pieza que Kohn ofrecía al público comercialmente en formato de silla, sillón y sofá.

En el trono se encontraban también en su parte frontal unas piezas grandes decorativas hechas en madera curvada y coloreadas en rojo y negro como se puede comprobar en el Palacio Real de Madrid, donde se conservan, junto a la mencionada corona de Hungría. Este tipo de decoración en madera curvada era una peculiaridad de la casa Kohn, que utilizaba a menudo en las Exposiciones en las que participaba, incluida la de Barcelona, como hemos visto anteriormente.

En efecto, el trono entero con los muebles fue enviado finalmente al Palacio Real de Madrid según consta en el diario *La Vanguardia* del 24 de febrero de 1889: "Ayer fue embalado y remitido a Madrid el magnífico trono de sabor oriental que figuró durante la Exposición en la sección de Hungría. Su propietario, el conocido industrial austríaco don Félix Kohn, jefe de la célebre casa Jacob & Josef Kohn, lo ha regalado a Su Majestad la Reina Regente con todos sus bellos accesorios. Antes de expedirlo ha sido completamente restaurado a causa de los desperfectos que sufrió durante la época de la Exposición. El ingeniero don Pascual Godó salió el lunes para Madrid con objeto de montarlo en uno de los salones del Palacio Real. El valor de tan importante donativo se estima en sesenta mil pesetas". La referencia a los desperfectos se explica porque durante la Exposición llovió mucho y algunas piezas sufrieron daños, como se demuestra por el volumen del expediente "Góteras del Palacio de la Industria" que se encuentra al Archivo Histórico Administrativo de Barcelona.

Otro ejemplo de decoración en madera curvada destacable es el de la Instalación de Kohn realizada por Gustav Siegel para la Exposición universal de París de 1900. En ella no sólo se presentan muebles, sino que hay toda una serie de elementos decorativos estructurales en las paredes y un gran biombo de separación entre las dos partes -dormitorio y salón- de la muestra. En cierta forma estas estructuras decorativas de la instalación de Kohn pueden leerse como una evocación de las contempo-

ráneas señalizaciones de hierro que hizo Hector Guimard para el metro de París en el año 1900. En posteriores exposiciones, particularmente en la de Saint Louis de 1904, Kohn siguió utilizando esta estrategia de mercadotecnia de madera curvada que iba más allá del mobiliario, quizá tratando de emular la cultura de las estructuras de hierro tan en boga en aquellos años.

### III-MUEBLE CURVADO Y TORNEADO: HIJOS DE D. G. FISCHEL.

#### 1- Breve historia de la firma Fischel.

Terminada la patente de Hermanos Thonet en 1869, hacia 1871, surgió D. G. *Fischel Söhne*, en Niemes (Bohemia, actualmente Mimoñ, en Chequia) la fábrica de muebles curvados "Hijos de D. G. Fischel", por el nombre -David Gabriel Fischel- del comerciante de aceites que era el padre de los que la crearon, Alexander y Gustav Fischel. Al parecer Alexander había trabajado con Thonet y cuando terminó su patente se estableció por su cuenta. Estos no solo utilizaron la técnica de curvar la madera para hacer muebles, copiando o imitando modelos de Thonet -y del propio Kohn en algún momento- sino que emplearon elementos de mueble torneado como una característica distintiva o peculiar de su producción, como se explica en la introducción a su catálogo de 1889, el más antiguo conocido hasta ahora. Como tuvieron éxito con estos modelos torneados, a la larga, Thonet y Kohn acabaron imitándolos también. No puede, sin embargo, a nuestro modo de ver, considerarse que el mueble torneado sea de "estilo Thonet".

Fischel participó en la Exposición universal de Barcelona con una medalla de plata y editó un vistoso prospecto con un mueble por aquel entonces emblemático: la *chaise-longue*-mecedora. En España Fischel tenía su representación principal en Málaga, al menos en los tiempos de aquella Exposición, y tuvo gran influencia en la estética de los modelos de sillas y sofás curvados que se hacían en Valencia, como veremos al tratar los principales productores valencianos y la recepción de Fischel. La sede en Málaga explicaría también la presencia abundante de muebles de este fabricante en las casas de Andalucía.

Fischel fue el tercero más importante en volumen y calidad en la producción

de mueble curvado, después de Thonet y de Kohn. Sin embargo, tanto a nivel internacional como local la casa Fischel no es generalmente muy conocida, a pesar de que perduró hasta los años treinta como empresa independiente. De hecho, en su fábrica, hoy abandonada, se producían muebles -ya no curvados- hasta los años noventa del siglo XX por parte de una empresa estadounidense denominada *Falcon products*, la cual quebró.

Un elemento que daba un aire clásico a los muebles era el uso del torneado en el respaldo que introdujo Fischel en el mercado de la madera curvada. La combinación entre el torneado y el curvado daba un aire más sofisticado e historicista a los muebles así producidos. También tenemos que mencionar el uso de bronceado dorado sobre fondo negro como elemento que contribuía al clasicismo del mobiliario. Fischel también destacó por algunas patentes especializadas como las de pupitres escolares en madera curvada, producción que fue muy publicitada y que con seguridad reportó grandes ingresos a la firma.

Habitualmente los muebles de Fischel llevan una etiqueta -las sillas en el interior del asiento- indicando en alemán y francés "Fischel. Niemes in Böhmen /à Niemes en Bohême (Autriche)", con diversas variantes, que certifica el origen austríaco de la pieza en cuestión.

Hacia los años veinte Fischel estableció una fábrica en Francia, en Wissembourg (Alsacia) y penetró gracias a ella con fuerza en tal mercado hasta bien entrada la mitad del siglo XX. Existen numerosas muestras de este gran éxito de Fischel en el mercado francés, con depósitos particularmente, además del de París, en Lille y en el sur de Francia, en Lyon y Marsella. En definitiva, *Fischel*, ya con este nombre finalmente, fue una empresa exitosa en Francia a lo largo de los años treinta, haciendo mobiliario para cafés, restaurantes, hoteles, teatros y otros establecimientos públicos a partir de las producciones de sus fábricas en Niemes y en Wissembourg. Numerosas postales de locales franceses tales como cafés y restaurantes atestiguan este éxito.

#### 2- Detalles constructivos de algunos muebles de Fischel.

Algunos detalles constructivos de algunas piezas tienen interés para identificar los muebles de Fischel. A

menudo la parte torneada y la lisa de las barras verticales de los respaldos de las sillas, sillones y sofás está formada por dos piezas distintas, sin continuidad real entre la parte torneada y la lisa. Esto fue criticado por otros fabricantes como una irregularidad, incluso hay alguna mecedora de Thonet que imita a otra de Fischel de la que se dice en el catálogo "curvado y torneado en una sola pieza". Pero ese detalle sirve hoy en día para identificar bien sus muebles, al menos los más antiguos. En el punto de ensamblaje entre la parte torneada y la lisa presentan una pieza decorativa peculiar que no se encuentra en otros fabricantes que hacían también mueble torneado.

Aparte de la relevancia de sus mecedoras, Fischel tenía piezas con una buena continuidad lineal simulada. Un buen ejemplo se encuentra en la silla número 32. Esta silla es muy peculiar porque tiene lo que podríamos llamar una «continuidad lineal aparente o simulada» en la pieza que hace las funciones de patas traseras y parte exterior del respaldo, que parece una barra continua. Sin embargo, si nos fijamos bien en la construcción de este modelo, vemos que las patas traseras están formadas por dos barras separadas y que toda la parte superior de la silla es un añadido, una pieza independiente. Es probable que este diseño se originara en lo que, podríamos llamar, una idea de diseño sostenible en el sentido de aprovechar las barras de los respaldos que se quebraban durante el proceso de producción. Nadie puede pensar que en una actividad manual como era el curvado en las fábricas, no había errores, debidos a causas diversas, que acababan en residuos de madera ya trabajada que había que aprovechar imaginando diseños nuevos. Esta era una forma inteligente y estéticamente aceptable de hacerlo. Sobre este tema volveremos cuando hablemos de la producción y el rediseño, en el último capítulo.

También eran diferentes de los de otros fabricantes algunos de sus percheros. En concreto uno de ellos era un mueble emblemático y algo sofisticado de la firma. Se fabricó al menos entre 1889 (primer catálogo conocido) y los años veinte. El marco formal es el perchero de Hermanos Thonet. Sin embargo, el modelo de Fischel tiene algunas características diferenciales. En primer lugar, la dimensión de los ganchos es bastante grande, más largos que los de los otros fabricantes. Tiene pues un

volumen considerable, además de la altura estándar de 198 cm. En segundo lugar, el perchero tiene un eje torneado, no liso como los de otros productores, lo que era una de las especialidades de la casa. El grosor del eje es progresivo de abajo a arriba para dar mayor estabilidad al mueble (se conoce que uno de los problemas de los percheros de este tipo, en particular los de tres patas, es su falta de estabilidad). En la mitad del eje sobresalen tres barras cortas que pueden hacer la función de colgar bolsas, por ejemplo. En tercer lugar, la pieza es desmontable en tres partes, lo que es una virtud a los efectos de su embalaje y envío, dada su dimensión. Esto hace también que sea giratorio, una función más. El perchero de Fischel es también paraguero (y bastonero). Una peculiaridad de los modelos más tempranos, al menos hasta 1910 cuando se introdujo una nueva numeración (102 HS), es que la bandeja de latón que se usa para recoger el agua del paraguas está, no en el suelo, sino suspendida debajo del perchero con unos ganchos. De este modo podía moverse todo el conjunto del perchero y bandeja a la vez, sin tener que desplazar en otro acto la bandeja del agua. Un curioso detalle. El perchero de Fischel era muy utilizado en Francia, que era un importante mercado para el fabricante de Bohemia. Hemos localizado en ese país algunos establecimientos, como hoteles, cafés y casinos con el gran perchero de Fischel aunque nuestra postal preferida, editada con motivo de la Exposición Universal de París de 1900, es la de la *Brasserie Steinbach*, en la que se ve la pieza en el exterior y parece que el local presume de ella al ponerla en medio de la escena. También es visible el perchero de Fischel en alguna de las habitaciones del famoso Hotel Ezcurra de San Sebastián.

En Fischel un aspecto destacable desde el punto de vista decorativo eran las tallas colocadas en sillas, sillones, mecedoras y canapés, opcionales en algunos modelos, pero muy populares y que mostraban el carácter historicista de la producción de la firma. En el álbum de trabajadores y trabajadoras de 1896 hay una fotografía del equipo de tallistas, posando con el respaldo de un modelo en el que sobresalen las piezas de talla. Otros fabricantes como Kohn primero y Thonet después, incorporaron también las tallas a su repertorio decorativo, alejándose, en este sentido, de la simplicidad funcional del "estilo Thonet".

### 3- Mecedoras de Fischel.

Fischel era un especialista en hacer mecedoras de calidad y que tuvieron gran aceptación en todo el mundo hispano y latinoamericano. También Thonet y Kohn introdujeron modelos de mecedora con torneados y decoraciones similares a las de Fischel en sus catálogos, tal era la competencia. Pensamos que la variedad y profusión de modelos de mecedora de Fischel tuvo su reflejo en la producción autóctona de mecedoras en Valencia.

Como ejemplo, podemos mencionar la mecedora número 12, una de las más sofisticadas que tenía en producción en la última década del siglo XIX y de generoso tamaño y es un buen ejemplo de la curvatura fina de Fischel. No sólo por el bucle que termina la parte superior del apoya-brazos, característica original de la mecedora número 1 de Hermanos Thonet, sino por la compleja decoración de los laterales del balancín hecho con barras bastante delgadas. También tenía una pequeña pieza plana alargada -llamada en los catálogos "tableta de comodidad" en el apoya-brazos y el asiento, bastante amplio, tiene una ondulación que lo hace ergonómico. La mecedora número 12 sólo aparece, a nuestro conocimiento, en el catálogo de 1889 y cabe deducir que, por su complejidad y sofisticación, dejó de producirse ya hacia el 1900. Se encuentra un ejemplar en el Museo Nacional de Artes Decorativas. La pieza del Museo con sede en Madrid tiene de origen en los extremos de las barras estabilizadoras unas peculiares piezas protectoras de hierro -no vistas en ninguna otra mecedora- que hacen de refuerzo para evitar que los balancines se quiebren ya que lleva las barras incrustadas en ellos.

Una mecedora interesante y popular de Fischel es la 7, fabricada en diversas versiones. Ya hemos visto que el principio de continuidad lineal es básico en el mueble curvado, ya sea de madera de haya, de ratán o de acero tubular. La continuidad lineal tiene una virtud estética indudable, presta ligereza al mueble y presenta también una cualidad económica al permitir el ahorro de material. El desarrollo de las técnicas de curvado de la madera permitió doblar barras cada vez más largas, haciendo muebles cuya continuidad lineal era real. No obstante, muchas piezas de mueble curvado, estéticamente atractivas, tienen una continuidad lineal simulada pues están formadas por dos o más pie-



zas en las que en un punto determinado se ensamblan. La mecedora número 7 de Fischel tiene la característica de que los laterales están formados por un lazo cuyos extremos forman dos rizos. El resultado estético es bueno y proporciona dinamismo a la mecedora. Las piezas laterales están construidas con dos partes curvadas cada una, con apariencia de ser una sola, y de este modo es un ejemplo de continuidad lineal simulada de éxito. Además, esta mecedora tiene otras características típicas de Fischel como una cierta ondulación del asiento, -haciéndolo más ergonómico-, la elevación de la barra en los apoya-brazos, y el diámetro de las barras de madera, algo más grueso que el de otros fabricantes. También se solía añadir una tercera barra horizontal de refuerzo debajo del asiento. Las mecedoras de Fischel tenían calidad. Esta mecedora estuvo en producción al menos entre 1889 y 1929.

Había esencialmente cuatro modelos de la mecedora número 7. Curiosamente, el primero, el básico, carecía de cadera (la pieza que une el respaldo con el asiento) y en el catálogo de 1889, el primero en que aparece la mecedora, la cadera se ofrece como opcional pagando un precio algo superior. Sin cadera, en 1889, valía 14 unidades monetarias y con cadera, pieza aconsejable, 14,75. El modelo con cadera se denomina 7/V, sin que sepamos a que detalle corresponde el número romano. En el catálogo de 1889 ya se ofrecía un modelo de mecedora, el 7 B, con la característica de tener la rejilla hecha de una sola pieza. Es el modelo de más laboriosa ejecución por el tipo de rejilla y por la pieza curvada única que forma respaldo y asiento, y lógicamente, el más caro. Por otra parte, todas las mecedoras se ofrecían con la opción de incorporar grabados dorados con un ligero aumento de precio. En cambio, el modelo con chapa perforada, el denominado 7/V/I (en catálogos posteriores a 1909 se llama número 27/S/1), costaba lo mismo que la mecedora con cadera. Es un ejemplo de sustitución del trabajo manual, el enrejillado, por un trabajo más mecanizado, como era el de prensado o perforado de la chapa, a los efectos de suprimir costes.

En efecto, aunque los asientos y respaldos de rejilla se mantuvieron durante mucho tiempo en el mueble de madera curvada, una de las invenciones más interesantes en este sector fue el de la madera contrachapada. Pronto se consiguió hacer con una calidad y resistencia que permitía utilizarla para

asientos y respaldos de sillas y mecedoras. La llamada madera "cruzada", por referencia a la característica disposición de las láminas de chapa prensada, permitió aplicar decoraciones diversas, adaptables a diversos estilos. Incluso se afirmaba en los catálogos que su resistencia era tal que era impermeable. El tratamiento de la chapa permite diversas aplicaciones técnicas, pero las más habituales a principios de siglo XX eran el pirograbado (a menudo adjetivado por sus efectos como "imitación intarsia"), el perforado y el relieve (bajo o alto). Hacia 1890 Hermanos Thonet llamaba a los productos elaborados con esta última técnica "asientos termoplásticos" en relieve.

Mención aparte merece la mecedora número 25 de Fischel. El primer manifiesto que tenemos de la existencia de esta espectacular mecedora es una tarjeta-anuncio editada para la Exposición universal de Barcelona de 1888 en la que Fischel participó dentro de la sección de Austria (Nave 19 del Palacio de la Industria). Con seguridad este modelo estaría expuesto al público de la Exposición. En el catálogo de 1889, en cuya portada aparecen las dos caras de la medalla de la Exposición de Barcelona, encontramos una descripción más precisa del funcionamiento de la mecedora pues se dibuja en modo cerrado y en modo abierto.

En realidad, lo que sucede es que no sólo el respaldo es regulable, como ocurre, por ejemplo, en la mecedora "huevo" de la Sociedad Anónima Antonio Volpe, sino que presenta un mecanismo que une respaldo y asiento y este es retráctil pues también se desplaza hacia adelante al mismo tiempo que se inclina el respaldo para formar la llamada "cama-columpio de reposo" (*Ruhebett Schaukel*). El ingenioso sistema hace que al mismo tiempo se extienda un reposapiés. El modelo se produjo con seguridad en la fábrica de Niemes. En 1896 se editó un álbum donde se fotografiaron los trabajadores de Fischel con piezas de madera curvada y en una de las fotos, se ven unos obreros con un lateral completo de la mecedora número 25 entre las manos. La pieza es muy rara, pero estuvo en producción teórica hasta 1910. En el catálogo de dicho año se muestra el modelo en dos imágenes con dos personajes sentados: el hombre con la mecedora en posición cerrada y la mujer con la mecedora en posición estirada. Por la imagen del catálogo nos queda la duda de si era posible solicitar

la pieza sin el apoya-pies regulable, solo con el pequeño reposapiés añadido sujetado por tiras de cuero. En "directo" la mecedora se ve grande, tiene mucha presencia. Quizá la mecedora número 25 por su tamaño en los catálogos se la llamaba "cama". En este sentido quería competir con la *chaise-longue* basculante de Hermanos Thonet también llamada "balancín-cama" en los catálogos. Es observable la armonía del diseño curvado de los laterales, incluida la ostentosa terminación del respaldo para colocar la barra que permite regular su inclinación.

#### 4- Fischel en Barcelona.

Ya hemos señalado que Fischel obtuvo una medalla de plata en Barcelona por sus "muebles de Viena". Debí ser importante para la firma porque tanto en la portada del catálogo de 1889 como entre las medallas ilustradas en algunas de sus facturas aparece en primera línea la de la Exposición universal de 1888.

Así como Thonet y Kohn tenían depósitos y tiendas específicos en Barcelona, Fischel era más flexible en sus estrategias de venta. Consta que se ofrecían sus muebles en los Grandes Almacenes "El Siglo" ya desde 1890 cuando se abrió la sección de "muebles de Viena" de dichos almacenes. Los vendía Francisco Castellort en su tienda de muebles de Viena de la calle Pelayo número 56 y consta en diversos documentos que se vendían también durante algunos años por parte de los comerciantes S. Ros y Cía. en la calle Canuda número 4 y Tutó y Cia. en la plaza de Santa Ana número 20.

En Barcelona hay numerosos testimonios de la presencia de muebles de Fischel. En la reforma que hizo Domènech y Montaner de la Fonda España (1900-1903) se introdujeron en el comedor de los huéspedes sillas curvadas número 20, (llevaba en el catálogo de Fischel también este número el modelo que había diseñado originalmente Hermanos Thonet). Creemos que, por detalles como la forma de la pieza interior del respaldo -la barra es más fina y la apertura más grande que en las sillas de Thonet y Kohn-, al menos la mayoría de las sillas eran de Fischel.

Otro de los modelos de Fischel que tuvieron su influencia en Valencia y de rebote en Barcelona, fue el número 77 de su catálogo, una silla torneada con un interior del respaldo también torneado en una forma que parece similar a un

candelabro. En Valencia la variante que proliferó fue la de silla para piano que fabricaban tanto Ventura Feliu como Luis Suay. Se encuentran de vez en cuando sillas para piano así construidas en el mercado anticuario español y existe una fotografía del antiguo colegio Montessori de Barcelona donde aparece este modelo en una clase infantil de piano.

#### **IV- LA RECEPCIÓN DEL MUEBLE CURVADO DE VIENA EN VALENCIA**

##### **1- La cuestión terminológica: “mueble curvado valenciano”.**

A los efectos del mueble curvado valenciano hay que recordar, un tanto humorísticamente, que “Tonet” era el protagonista de una novela del escritor, periodista y político republicano Vicente Blasco Ibáñez (Valencia 1867-Menton 1928), con el título “Cañas y barro” (1902). Hasta cierto punto es comprensible que al hablar del mueble curvado en España -y particularmente en Valencia- en el siglo XXI todavía se utilice con cierta frecuencia por escrito el nombre de este personaje de novela, seguramente por la similitud fonética aparente entre “Tonet” y “Thonet”, -aparente porque la sílaba tónica en “Thonet” es la primera-. Esto es consecuencia de una mezcla de falta de conocimiento del tema y de cierta asimilación o adopción cultural colectiva dado que “Tonet” queda más familiar. El nombre del llamado “fundador de la industria del mueble curvado” es Michael Thonet, nacido en Boppard (Alemania) y que, habiéndose nacionalizado como austríaco, obtuvo en Viena, donde murió, una patente para fabricar mueble de madera curvada maciza y se convirtió en un personaje importante de la historia del diseño industrial que tiene un merecido lugar destacado en todos los volúmenes que tratan esta materia.

Si se tiene en cuenta que había otros fabricantes, como hemos visto, y que uno de ellos, Fischel tuvo una influencia especial en Valencia, por esta razón, desde nuestro punto de vista, y para evitar confusiones más o menos interesadas, se tendría que hablar sencillamente de “mueble curvado valenciano”. Ahora bien, como que históricamente la expresión “mueble de Viena” se empleaba en España aproximadamente entre 1870 y 1920 para todo el mueble curvado, si se utiliza actualmente se tiene que indicar siempre su producción y origen, en el

territorio de Austria-Hungría si es el caso, en el País Valencià o cualquier otro país. En el año 2021 hubo una muestra temporal al Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid) -exposición de la que el autor de esta memoria fue comisario-, con el título “Mueble vienés de madera curvada: Thonet, Kohn, Fischel”, que mostraba sillas y mecedoras de estos productores fabricadas entre 1860 y 1920, aproximadamente y, en consecuencia, este título reflejaba conscientemente y en buena medida el pluralismo histórico existente en el sector. Este pluralismo de fabricantes, a los que Thonet llamaba “concurrentes” -como si la situación económico-jurídica natural fuera el monopolio-, también alcanzó a Valencia, como veremos en los dos capítulos siguientes.

Actualmente, por los estudios realizados en los últimos años, estamos en condiciones en la mayoría de los casos, de distinguir entre un mueble curvado hecho en Viena y un mueble curvado hecho en Valencia, y muchas veces también se puede identificar al fabricante valenciano concreto autor de la pieza. Poner un nombre a un mueble, aunque sea del fabricante y no del diseñador, tiene su importancia porque nos permite valorarlo como propio y dimensionar la importancia del fenómeno. Es cierto que en el caso de los muebles curvados del estilo de Fischel la distinción entre los extranjeros y los locales es una tarea difícil que se tiene que llevar a cabo estudiando detalles constructivos y decorativos. En todo caso, en el *Espai corbat* de la Fundació Caixa Vinaròs, el principal ámbito museístico de mueble curvado en Valencia, podemos encontrar una selección cuidadosa tanto de muebles curvados vieneses como valencianos, identificados unos y otros, lo cual nos permite apreciar sus características, valorarlos y reconocer su singularidad.

##### **2- Comercio y navegación: el puerto de Valencia y el mueble curvado.**

Como hemos dicho, en Valencia, el mueble curvado es originario, en su fabricación industrial, de los territorios austro-húngaros, expresión esta -Imperio Austro-húngaro- que tanto gustaba introducir irónicamente en sus películas al director de cine Luis García Berlanga Martí (Valencia, 1921- Pozuelo de Alarcón, 2010), posiblemente consciente de la importancia que las relaciones internacionales, en particular a través del puerto de Valencia, habían tenido

por el progreso económico e industrial del país. Lo cierto es que al menos en el campo del mueble curvado, influyó mucho la vitalidad del puerto de Valencia y las relaciones comerciales que se establecieron a finales del siglo XIX y principios del XX con Austria-Hungría a partir sobre todo de los puertos de Trieste y Fiume, principales centros comerciales y de transporte marítimo de centro-Europa, en unos años en que el comercio marítimo era tan importante o más que el terrestre. Madera de haya preparada y aserrada, muebles ya construidos de fábricas diversas y probablemente también trabajadores especializados, llegaban en barco a Valencia. El desarrollo de la industria del curvado en Valencia, como de la industria en general, se produjo en parte gracias a la existencia de mano de obra barata y un acceso a la materia prima de la madera facilitado por las infraestructuras de comunicaciones, particularmente el puerto. En la primera década del siglo XX las crónicas dicen que era más barato importar la madera de Trieste que transportarla en ferrocarril desde Cuenca.

En los almanaques valencianos existen diversas muestras de la existencia de importadores de madera de “Austria, Rusia, Suecia, los Estados Unidos y Canadá” (Almacenes de maderas Gil Hermanos) y serrerías especializadas que proporcionaban la materia prima a las fábricas de muebles. En una época en que el comercio marítimo era tanto o más importante que el terrestre la compañía húngara *Adria*, de Fiume hacía trayectos desde varios puertos en los que cargaba productos y pasajeros de un lado a otro y servía también para exportar naranjas a Austria-Hungría.

Por otra parte, la localización de la fábrica de Salvador Albacar en el camino del Grao, número 31 -y también de la fábrica de asientos, respaldos y tableros de José María Barona- se explica bien si se tiene en cuenta la facilidad del transporte de la materia prima hasta la fábrica y en su caso a las vías de exportación marítimas.

##### **3- Las exposiciones regionales: de 1883 a 1909.**

Hacia finales de la década de 1870 el comerciante Zacarías Janini Valero, cuya familia procedía del Piamonte, vendía como representante “muebles de rejilla” de Hermanos Thonet en la calle Zaragoza números 7 y 9 de Valencia.

Era dueño del “Bazar Valenciano” en la *bohemia* calle de la capital del Turia. Al menos hasta 1903 estuvo en funcionamiento cuando se anunciaba en el Almanaque *Las provincias* como “Joyería” y vendedor de bronce, cristalería y muebles de lujo entre otros, en la misma dirección. Cabe interpretar que en esas fechas vendía mueble de Viena, al menos de Thonet, en competencia con el recién nacido mueble curvado local.

En Valencia es relativamente fácil hoy en día encontrar mueble curvado vienés de diversos fabricantes. Un elemento interesante para contrastar la recepción del mueble de Viena -y del Valenciano- es la abundancia relativa de fotografías -retratos en particular- en los que se aprecia mueble curvado: sillas y mecedoras especialmente. Derrey, Grollo, Vizcaíno... fueron testigos indirectos del desarrollo de aquel tipo de mobiliario ya fuera extranjero o local en Valencia. Esta presencia de mueble de Thonet se aprecia sin duda en lugares como los Baños árabes del Almirante y el Café Suizo, en Valencia, o en el Hotel Miramar de Busot, en Alicante. De estos lugares existen imágenes históricas con mobiliario que es inequívocamente de Thonet y no de otros fabricantes.

Es cierto que las crónicas decían que en la Exposición Regional de 1883 llamaban muy justamente la atención los muebles de lujo de Albacar y Suay y los de madera curvada de Trobat, como veremos después, pero curiosamente, el mobiliario en uso que se aprecia en las fotografías de dicha Exposición era muy probablemente de Thonet. En efecto, en 1883 la Real Sociedad de Amigos del País de Valencia organizó la Exposición Regional de Agricultura, Industria y Artes para mostrar el desarrollo económico valenciano y facilitar los intercambios comerciales y los adelantos tecnológicos. Existe un álbum de fotografías de la exposición reeditado en 1992 por la Feria Muestrario Internacional de Valencia. En el álbum se encuentran dos fotografías del pabellón dedicado a las artes (pintura, escultura) con mobiliario de madera curvada. En aquella exposición, según las crónicas, participaron con éxito los mueblistas valencianos mencionados que ya empezaban a hacer mueble curvado por aquellos años. Sin embargo, el mobiliario curvado que se observa en las fotografías del álbum es de un tipo tan particular y de un acabado tan específico que nos hace pensar que formaba parte del mobi-

liario alquilado para que se sentaran los visitantes, que no era mobiliario expuesto como los otros objetos, y que era vienés, concretamente de Hermanos Thonet, que participó también en otra sección, la de muebles, como expositor. Un examen detallado de los canapés de la sala de exposiciones de Bellas Artes nos permite comparar los modelos con los respectivos del catálogo de Thonet de aquellos años, comprobándose que corresponden a los números 3 -el sofá, modelo que nunca se hizo en Valencia- y 18 -las sillas-.

En cambio, la situación en la Exposición regional de 1909 ya es muy diferente. No sólo las sillas con la traba de Luis Suay dotan la sala de fiestas del Gran Casino de la Exposición, sino que otros productores, como Feliu, Albacar y Lleó (Hijos de Joaquín Lleó) -y hay que incluir a Franco Tormo y Hermanos Miralles con sus contrachapados- participan con sus instalaciones en el edificio principal de la Exposición, el Palacio de la Industria. Así consta en diversos anuncios y reportajes de la Guía de la Exposición Regional. Incluso hay muestras ostentosas de agasajo a la realeza. En cuanto a la participación de Albacar, en un diario de la época se describe cómo era su instalación, que debía presentar más mueble de ebanistería tradicional que curvado: “...se compone dicha instalación de tres bonitas habitaciones en las que se admiran un precioso despacho, un artístico ángulo de salón, un saloncillo Luis XVI, en rejilla, dorado antiguo, y un comedor en maderas de roble de estilo inglés, con las paredes tapizadas. D. Alfonso XIII saludó afectuosamente al Sr. Albacar y después de examinar aquellos artísticos trabajos aceptó el obsequio dedicado a la Reina, consistente en un lindísimo mueble tomado de otro que perteneció a María Antonieta”. También en esta exposición Ventura Feliu regaló al Rey un mueble de despacho modernista que se encuentra en el Palacio Real de Madrid.

Estas dos exposiciones marcan una gran diferencia en la situación económica y en el grado de la industrialización valenciana en este sector. Se pasa de prácticamente un solo fabricante -José Trobat- a varios que pueden participar ya en grandes contratos para proporcionar sillas a los establecimientos públicos como era el Casino de la exposición. El desarrollo del sector de la seda había fracasado en Valencia, pero el del mueble curvado tenía un presente cierto y un futuro prometedor.

#### 4- La vía autóctona: el sistema “Trobat”.

Conociendo las posibilidades de la técnica del curvado, en un contexto económico y cultural favorable, algunos empresarios valencianos acumularon capital y establecieron fábricas de mueble curvado, de tamaño medio, en las que trabajaban entre 50 y 500 trabajadores. El que podríamos llamar pionero por excelencia fue José Trobat y Serra, el primero que consiguió una patente con ciertas dosis de originalidad.

El Almanaque *Las provincias* de 1884, cuando hace un repaso de la Exposición de 1883, se refiere -su autor nos es desconocido- en unos párrafos a los “Muebles de madera doblada de Trobat y Cía.” con las siguientes precisas y elogiosas palabras que conviene reproducir en su integridad pues reflejan no sólo el valor de la nueva industria sino también el cambio que se va a producir en los usos sociales del mueble y la expansión de su consumo en las últimas décadas del siglo XIX:

“La Exposición regional ha producido el excelente resultado de llamar la atención sobre algunas industrias nuevas en Valencia: entre ellas es quizás la principal la fábrica de muebles de madera doblada del Sr. Trobat, que apenas cuenta tres años de existencia, y compete ya con la industria extranjera.

La idea de esta fabricación nació en vista del gran consumo que entre nosotros se hacía de sillas y muebles de Thonet, de Viena, y otros sistemas. Estas fábricas, que cuentan una existencia de muchos años, han inundado con sus productos los mercados de Europa.

El Sr. Trobat comprendió la importancia que podía alcanzar en Valencia una industria de esa naturaleza, y dedicó sus esfuerzos al estudio de las innumerables aplicaciones que se podían dar a la madera con la base de las hechuras curvas, y atendiendo a la solidez de los trabajos de madera doblada en sus múltiples formas. El Sr. Trobat no ha sido un mero coprador de los productos de Viena. Ha ideado nuevas combinaciones, resultando así objetos de elegantes formas, lijeros de peso, sólidos en cuanto cabe imaginar y al alcance de todas las posiciones.

Bajo este aspecto, la fábrica del Sr. Trobat ha producido una verdadera revolución en el mercado. Antes las sillas de Victoria más o menos finas y legítimas, las de nogal pulimentado con asientos de blanca o pintada enea, eran

muebles de uso corriente en ciertas clases de la sociedad, y considerando el mueble en su aspecto económico, era un verdadero lujo. Hoy, gracias al nuevo procedimiento Valenciano, las sillas de Victoria y similares van desapareciendo, ó bien son aceptadas entre las clases más modestas, aquellas que antes sólo podían alcanzar sillas rústicas y pesadas. Como es consiguiente, la silla Trobat ha reemplazado á la silla de enea, compitiendo en lujo, en economía, dada su duración, y en otros aspectos. Este problema industrial es importante. Un buen mueble de madera fina y pulimentada y de forma elegante, crea hábitos de orden y aseo en las casas donde se halla colocado, entrando por mucho en la educación doméstica, que se refleja en la social, enseñando tanto como el trato de gentes y los libros.

De esto, que no es paradoja, podemos deducir, en honor del Sr. Trobat, que el constante favor que le dispensa el público, hasta el extremo de no poder dar abasto en los pedidos, está justificado ante la evolución que se observa en el mobiliario que usan todas las clases sociales.

La fábrica de que nos ocupamos, situada en la calle de Isabel la Católica, en el barrio de Colon, cuenta cerca de ciento cincuenta operarios, ayudados por escogidas máquinas y herramientas, lo más moderno y perfeccionado que se conoce en la mecánica aplicada a á la industria de maderas volteadas. La planta baja de los talleres ocupa una superficie de 24.000 palmos superficiales con pisos altos, que suponen otro tanto.

Por último, la fábrica sigue introduciendo mejoras y aplicando nuevos procedimientos. En la próxima Exposición presentará nuevos modelos. Por hoy terminaremos, diciendo que en los certámenes industriales celebrados en Valencia en los años 1881 y 1882, alcanzó dos medallas de plata, y otro premio de primera clase en la Exposición de Villanueva y Geltrú en el último año. No se han dado todavía los premios de la Exposición Regional, pero es seguro que en ella obtendrá distinción muy honorífica esta fabricación, que atestigüa de una manera brillante los adelantos de la industria valenciana”.

En los estudios sobre la historia de la economía y la industrialización en Valencia se destaca la influencia que tuvo en el último tercio del siglo XIX el conocimiento de las técnicas de mueble curvado en el desarrollo de la industrialización de este sector del mueble, en

el que había predominado hasta finales del XIX el taller artesanal. Esto significa que podía ensayarse una vía digamos autóctona -o endógena- de desarrollo cosa que es lo que intentó, a la larga sin éxito, José Trobat. En nuestra opinión, puso las bases técnicas con intención de innovar sin apreciar que el influjo de las importaciones, en particular de muebles de Fischel, acabaría mermando sus posibilidades comerciales y de desarrollo, dado que su propuesta no tuvo continuidad. Trobat fue autor de patentes en 1880 y 1885 y, en efecto, participó en la exposición industrial y técnica de Vilanova y La Geltrú, en 1882, un año antes de la valenciana. Es cierto que Luis Suay se había establecido en Valencia hacia 1860 -existe un debate sobre quién fue el primer fabricante en hacer mueble curvado-, pero por aquél tiempo Trobat tenía un gran taller en la calle de Isabel la Católica número 7 (después 9-11), ocupándose del modo de obtener mueble curvado y registrando una patente y una mejora de patente. Hacia 1890 la denominación era la de “Sempere, Trobat y Cía” y finalmente en esa década se estableció en la misma dirección, quizá adquiriendo el establecimiento, Joaquín Lleó.

La particularidad de Trobat fue construir para sillas y sillones un refuerzo en dos partes con forma bifurcada para la unión de las patas delanteras y montar dos aros en los laterales para unir las patas delanteras con las traseras, lo que daba solidez a los asientos. También destacaba el contrachapado de madera, que solía ser continuo, para el respaldo y el asiento, por tanto, también curvado, sustituyendo la ardua y costosa tarea de elaborar la rejilla.

Es probable que las sillas del Café España de Valencia inaugurado en 1886 fueran de José Trobat según lo que él llamaba el sistema “reformado”, en una adición a la patente del año 1885 en la que los laterales de la silla eran piezas de ebanistería y no de curvado. En cualquier caso, sí son antiguas de Trobat las sillas de la centenaria Tienda de las Ollas de Hierro de Valencia, al menos conservadas en la fecha de redacción de esta memoria.

##### **5- La recepción de Fischel en Valencia: el catálogo de 1889.**

Los fabricantes de Austria-Hungría de mueble curvado, en particular Thonet, Kohn y Fischel, que participaron en la Exposición Universal de Barce-

lona, dejaron su huella en el estilo de la decoración de los interiores y en los fabricantes locales, particularmente en Valencia donde se desarrolló una potente industria del mueble curvado en contacto con centros modernistas europeos, como lo era Barcelona. La pregunta que intentamos responder es por qué hubo una especial influencia en Valencia de los modelos de mobiliario de uno de los tres fabricantes, Fischel.

En efecto, de entre los fabricantes mencionados el que tuvo una influencia más marcada en el mueble curvado valenciano fue Fischel, especialista en mueble curvado y torneado y en la fabricación de mecedoras muy atractivas, como hemos relatado en el capítulo III. De Velenice (Wellnitz, en alemán)-, un pueblo cerca de Niemes, donde estaba la fábrica de Fischel, era originario el cónsul del Imperio Austro-húngaro en Valencia, Franz Goerlich que desarrolló una tarea comercial y cultural remarkable -los cónsules, a diferencia de los diplomáticos, eran normalmente comerciantes y ejercían legalmente su actividad compatible con la práctica de las funciones consulares-. Este hecho histórico de la influencia destacada de Fischel, que se puede constatar en los catálogos del Archivo Valenciano del Diseño -por ejemplo, los de Albacar, Feliu y Suay- así como en el mueble curvado existente en los hogares y en el mercado anticuario, es un argumento más para resaltar lo inadecuado y hasta absurdo, que es denominar a estos muebles o al menos una cantidad importante de estos muebles, como “Thonet”. Una silla con respaldo torneado no es de “estilo Thonet” aunque la haya fabricado Thonet. En todo caso se la puede calificar como mobiliario de “estilo Fischel”.

Posiblemente -es una hipótesis- durante un tiempo los fabricantes valencianos vendían los muebles de Fischel hasta que los fabricaron ellos mismos. Esto podría determinarse a partir de pequeñas diferencias en los modelos pudiendo distinguirse los vieneses de los valencianos. Quizás, continuando con la hipótesis, Fischel llegó a un acuerdo con los productores locales: se venderían sus muebles si contribuía con *know-how* a fin de que los fabricantes valencianos estuvieran en condiciones de hacerlos ellos mismos. Siendo esto bastante plausible, es un tema que está por estudiar y que necesita documentación.

La base de esta apreciación se encuentra en el examen de catálogos de

Fischel, particularmente el de 1889, no publicado, pero del que hay una copia en el archivo del autor. Con este catálogo de Fischel en la mano podemos calificar las primeras páginas del de Albacar de 1904 y de 1911 -este último en copia en el Archivo Valenciano del Diseño- como de mueble de “estilo Fischel”, al igual que los modelos de las primeras páginas de los catálogos de Feliu y Suay, sin poder saber, en las fechas relevantes, si eran muebles producidos en Valencia o en Bohemia. Es llamativo que normalmente la numeración de los muebles en los catálogos valencianos coincide con la que utilizaba Fischel en los suyos (55, 55A, 57, 58, 61, 62A, 76, 109...) de modo que estamos ante una situación en la que a menudo hay una identificación literal, como la que siguieron Fischel y Kohn con los modelos de Thonet originariamente, de los que no cambiaron la numeración. Lo más probable es que con el tiempo las piezas en estilo Fischel de los fabricantes valencianos fueran producidas por ellos, dado el desarrollo y perfeccionamiento de la industria. Como decimos, esta presencia de los modelos de Fischel se repite en Ventura Feliu y Luis Suay e incluso es apreciable en algún anuncio de Joaquín Lleó.

Esta influencia especial de Fischel relativiza también la existencia en los catálogos valencianos de algunas copias o imitaciones de modelos de Thonet y de Kohn. Estos dos fabricantes, más relevantes que Fischel en el conjunto de la producción industrial austro-húngara, no tuvieron tanta influencia en Valencia, motivo adicional para hablar del “mueble curvado valenciano” como una categoría autónoma, con sus propias características y dosis de eclecticismo.

## 6. Criterios de identificación y atribución.

Un primer requisito metodológico de la atribución de las piezas valencianas consiste en diferenciarlas de los modelos hechos en Viena y que también se encontraban en el mercado valenciano, como un mueble de importación. Hasta hace poco esto era una tarea por hacer, pero actualmente estamos en disposición de verificar, con bastante certeza, que una determinada pieza de mueble no se hizo en Viena por uno de los numerosos fabricantes que había, especialmente por Thonet, Kohn o Fischel. Y si no se hizo en Viena la probabilidad de que un mueble que se encuentra en España sea de origen valenciano

-o murciano por lo que se refiere a la producción de Alejandro Delgado y Cía.- es muy alta. En el caso de Fischel la distinción es, como hemos visto, la más difícil, pero puede basarse en detalles constructivos y la ausencia de etiquetas pues Fischel también solía marcar sus piezas con su nombre. Ahora bien, saber que una silla de “estilo Fischel” es valenciana y no vienesa, no nos permite saber qué productor local la hizo. Esta es una tarea imposible si no hay detalles diferenciales adicionales.

Dicho esto, la catalogación por lo que se refiere a la identificación de los muebles se ha hecho a partir de imágenes de los catálogos comerciales o de fábrica, anuncios, carteles y patentes consultables en el Boletín Oficial de la Propiedad Industrial y su archivo histórico. Esta es la única metodología disponible porque los fabricantes de Valencia normalmente no marcaban sus productos como lo hacían los vieneses. Albacar, Feliu y Suay de vez en cuando marcaban sus muebles con indicaciones como “patente” y el nombre del fabricante. Pueden encontrarse estas inscripciones en sillas y mecedoras patentadas por cada uno de ellos. En ocasiones se encuentran placas en el mueble indicando “Luis Suay. Valencia” o “Hijo de Ventura Feliu. San Vicente 302”. Pero en algunos casos las placas metálicas corresponden a un vendedor -como lo era José Salvador Pascual- y no a un fabricante. También se encuentra de vez en cuando mueble valenciano en Catalunya con la placa “Muebles Thonet-Pelayo 40” que era el vendedor de Barcelona. Evidentemente una placa así exclusivamente no sirve para identificar un mueble como vienes que, normalmente, sí que estaba etiquetado y/o marcado de origen, pues era una práctica que seguían casi todos los fabricantes de Austria-Hungría. Empresas como Thonet y Kohn registraban las etiquetas que identificaban sus muebles y a menudo indicaban en prospectos y catálogos que su presencia era un requisito para asegurar su autenticidad.

En el caso del mueble curvado valenciano, disponiendo de un número suficiente de catálogos, en particular en el Archivo Valenciano del Diseño, podemos decir que, si la pieza en cuestión solamente era producida por un fabricante, el catálogo es un elemento suficiente para determinar la autoría razonablemente y este es el caso más frecuente. A veces ligeras diferencias en los catálogos nos permiten inclinarnos

en favor de la atribución a un determinado fabricante en vez de a otro, porque los catálogos de venta eran generalmente un reflejo de lo que realmente se producía en la fábrica y no era de recibo que un cliente encargara una pieza basándose en un catálogo y que después dicho mueble no coincidiera en sus formas con la ilustración que había visto. No obstante, hay algunas piezas que son de fabricante desconocido hasta ahora y que pueden ser objeto de catalogación más precisa en el futuro si se encuentran otros catálogos comerciales o anuncios. En cualquier caso, la atribución puede ser más o menos fiel según los indicios presentes en cada mueble y está sujeta a correcciones o modificaciones si surgen nuevos datos. Dado que varios modelos de fábricas diversas fueron puestos a la venta en el primer catálogo de Curvadora Valenciana de 1935, la presencia de una pieza en este catálogo sirve como criterio residual al menos para determinar que se había puesto en el mercado antes de la guerra civil y ya sabemos la mayoría de los fabricantes que participaron en Curvadora Valenciana.

## V-PRINCIPALES FABRICANTES DE VALENCIA (1880-1936)

### 1- Salvador Albacar y Gil.

Poca información existe sobre Salvador Albacar y Gil (1858-1928) antes del 1900. Debió formarse como ebanista en los talleres de su padre. Según Martínez Ferrando el padre de Salvador, Pedro Albacar, procedente de Catalunya, “había sido discípulo de Caselles (Juan Caselles, “el padre de la ebanistería valenciana” en el siglo XVIII)” y se quedó a la muerte de este con su taller. En efecto, existen facturas de la década de 1860 emitidas bajo el nombre de “Albacar Hermanos” donde se indica “antes de Caselles”. Hay una calle “Ebanista Caselles”, en Valencia. En el callejero del diario “Las Provincias” (7 de marzo de 2008) bajo el título de “el arte de la madera” se dice que Juan Caselles fue “un ebanista muy acreditado en su oficio. Construyó en su almacén de muebles del Nuevo Gusto una mesa velador de palo santo, con embutidos de acebo, que se hizo famosa por su valor artístico. El reputado ebanista, que trabajó para el Teatro Principal, murió en Benicassim al ser derribada por las aguas de un torrente la diligencia en la que viajaba”.

Desde 1880 en los anuarios industriales aparecen como ebanistas “Albacar Hermanos” en la plaza de San Francisco número 8 o números 7 y 10. También según Martínez Ferrando, participó en la Exposición Regional de 1883 con muebles de lujo. Si bien podemos dar por cierto que su padre estaba activo antes de la fecha de dicha exposición no es hasta 1893 cuando se le autoriza a Salvador Albacar a instalar una máquina de vapor de 8 caballos. Desde 1897 la empresa se anuncia como “Salvador Albacar y Compañía”. En 1899 el arquitecto Antonio Martorell y Trilles (1845-1930) construyó el mausoleo para la familia Albacar (Luis Albacar Tournier y Salvador Albacar y Gil).

En Valencia, Salvador Albacar vivía en la céntrica calle Grabador Esteve número 4, edificio que se conserva y en cuya verja de hierro se pueden leer las letras S y A superpuestas. El tipo de casa donde vivía muestra que era un miembro destacado de la burguesía industrial valenciana de la época, como otros mueblistas con casas burguesas como Luis Suay y Ventura Feliu. Entre las famosas villas de Benicassim se encuentra “Villa Victoria”, residencia de verano de don Salvador Albacar, cuya construcción se terminó en 1911 según se indica en su fachada principal. Se trata de una edificación de estilo francés apta para el veraneo que empezaba entonces a ponerse de moda entre las clases adineradas de Valencia. Albacar era, al parecer, todo un personaje de la localidad y no debían faltar las fiestas “de sociedad” en su villa.

Salvador Albacar tenía la fábrica en el camino del Grao desde 1897. La numeración de la fábrica en la calle varió entre el número 31 y el 21. El camino del Grao (avenida del puerto) fue conocido en alguna travesía, hasta 1914, como calle Albacar. La fábrica fue hecha por el maestro de obras Vicent Alcayne (1828-1913). El mismo año 1897 Albacar intentó introducir en España, sin éxito, la patente de Jacob & Josef Kohn de sustituir las espigas de madera en las patas delanteras de los asientos por piezas de rosca metálicas, así como un procedimiento para utilizar el cuero liso o repujado en los muebles de madera curvada. Por estas solicitudes podemos observar que mostraba el conocimiento de los avances que se producían en el extranjero. Debe destacarse en este sentido la importancia de la cercanía del puerto a efectos de importación de madera y muebles y de exportación de

los mismos. El despacho y los almacenes los tenía, al menos desde 1902, en la plaza de Emilio Castelar número 8 (actualmente la plaza del Ayuntamiento de Valencia). La tienda estaba en los bajos del Ateneo Mercantil.

En una publicación de la época -la *Revista de Ferrocarriles, Banca y Seguros*, se relata:

“(H)ace muy pocos años todos los muebles de madera curvada, de uso general en España y en sus antiguas colonias, procedían de Viena. Designábanse, y aún siguen designándose, con el título de *muebles de Viena*. Pues bien, el Sr. Albacar, que poseía en Valencia los mejores talleres de muebles de lujo y que surtía a toda España, incluso a los más acreditados establecimientos de la corte, concibió el proyecto de fabricar también aquellos muebles llamados de Viena. Sin utilizar un sólo operario extranjero, teniendo que descubrir procedimientos y hasta que inventar maquinaria, el Sr. Albacar, que había recorrido las mejores manufacturas de Europa, utilizó lo que la experiencia le había enseñado, lo que la observación pudo mostrarle, a veces valiéndose de hábiles sorpresas y estratagemas, y emprendió valerosamente la empresa”.

De este párrafo destacan, al menos, dos observaciones: una sobre la ausencia de obreros extranjeros lo cual nos hace pensar que debían existir acusaciones de la competencia al respecto y si no en su fábrica quizá en otras si que operaban obreros de fábricas de Austria-Hungría que fueron a trabajar a Valencia. Este hecho explicaría, al menos en parte, la afamada perfección de algunos de los muebles curvados valencianos que implicaban una formación especializada. Y la segunda observación se refiere al hecho de que Albacar debió probablemente viajar por Europa y dispondría de abundante información en cuanto a catálogos, técnicas, modelos etc. En cuanto a obreros en aquella época tenía unos cuatrocientos según los textos citados. Es interesante señalar que por el puerto de Valencia llegaban todo tipo de mercancías no sólo muebles de Viena sino también madera que se importaba desde Trieste. Era más barato importar la madera de Austria-Hungría en barco que traerla de cualquier lugar de España. También podían, en este sentido, haber llegado obreros de las fábricas vienesas de mueble curvado, quizá de Bohemia, región de donde procedía el cónsul de Austria-Hungría en Valencia, Franz Goerlich.

En cuanto al proceso productivo en la fábrica, había división y especialización en el trabajo. Se dice en la publicación mencionada sobre la Casa Albacar que “casi todas las labores se realizan a máquina pudiendo aquellas clasificarse en siete secciones, que son la de sierra, torneado, curvado, pulido, ajuste, barnizado y embalaje”. En la misma publicación se describe así el curvado: “en el curvado se ve, como si, merced a un arte mágico, se puede dar a la madera, por fuerte que sea, la forma y retorcadura que se quiera, haciéndola tomar las más extrañas, y dejándola en tal condición de estabilidad y dura consistencia, que ya no vuelve a recobrar su primitiva forma, consintiendo antes en romperse que en tender a la posición recta que antes tuvo”. Una elegante forma de explicar el curvado que consiste en fijar refuerzos metálicos para limitar al máximo la “rabia de la madera” cuando se la retuerce en caliente y después se enfría. En la fábrica tenía un papel importante el hermano de Salvador, Juan Albacar: “... hermano del dueño de la fábrica, que es quien por hallarse al frente de los magníficos talleres de aquella, se encuentra en frecuente contacto con los obreros, siendo persona que a su completa identificación hasta con los menores detalles de la casa, una valiosos conocimientos técnicos y una práctica y competencia extraordinaria en esta clase de fabricaciones”. También por la misma fuente conocemos el nombre del que hoy consideraríamos el diseñador de la empresa: José Artigas: “Ante el magnífico torno mecánico de perfilar, el monarca (Alfonso XIII en su visita a la fábrica) se detuvo, prestándole suma atención y demostrando conocer esta clase de aparatos, y al llegar al taller donde trabaja el dibujante de la fábrica, D. José Artigas, que es un inteligente y verdadero artista, el rey valiéndose del lápiz de pizografar (sic), dibujó una flor de lis en un mueble”.

En efecto, consta que el Rey Alfonso XIII, en un viaje a Valencia, visitó la fábrica de Albacar el 12 de abril de 1905 junto a otras fábricas o establecimientos como la fundición de Climent y la fábrica de abanicos de Prior. En esa visita a Valencia el Rey puso la primera piedra de la Fábrica de Tabacos. Es una muestra de la importancia de la industria de Albacar en aquella época que fuera seleccionada para ser visitada por el Rey. Después de la visita, en 1906, Albacar publicó un suplemento al catálogo de 1904 incluyendo la reproducción de una fotografía

del Rey en su carruaje. Consta también que, con motivo de esta deferencia, Albacar le regaló al Rey dos mecedoras “en roble tallado y fileteadas en oro, con asiento y respaldo de cuero repujado a mano” por el Sr. Artigas, según consta en dicho suplemento del catálogo. Existen algunos anuncios de Albacar donde se utiliza el ejemplar de dicha mecedora como reclamo publicitario. Se trata de una versión con el escudo de la casa real del modelo número 1 de *Hermanos Thonet*, lanzado al mercado hacia 1860 y que es la mecedora del fabricante de Viena de más compleja fabricación. El Rey en esta visita también puso una condecoración con la medalla de Isabel La Católica a cinco de los obreros de Albacar.

El 16 de enero de 1906 Albacar registró como marca “La viennoise” como instrumento para distinguir los muebles llamados “de Viena” y para fomentar la exportación, quizá emulando a “La viennesse” de Nápoles que fabricaba también mueble curvado “tipo Viena”. Con esta marca se presentó en la Exposición Regional Valenciana de 1909, pero no consta que utilizara ninguna etiqueta con la marca para colocarla en sus muebles, que no suelen llevar identificación alguna salvo la de “patente Albacar” cuando es el caso. En la solicitud de registro, de marzo de 1905, pero corregida en diciembre del mismo año, se encuentra la siguiente descripción:

“La Marca en cuestión está compuesta por un círculo dentro del cual aparece un águila caprichosa con dos cabezas y las alas extendidas. En la parte inferior del círculo y sostenida por las garras del águila hay una banderola sobre la que se lee la denominación de la Marca LA VIENNOISE. Por debajo de esta banderola aparece la extremidad de la cola del águila, pendiente de ella una cruz de ocho puntas que no tiene significación alguna, pues no se pretende representar una condecoración determinada. En la parte superior del círculo y tangente al mismo hay otra banderola sobre la que se leen las palabras VELLE EST POSSE. Encima de esta banderola hay una corona sobre la cual hay un pájaro con las alas extendidas, debiéndose hacer constar que esta corona no tiene significación alguna heráldica. Inmediatamente en sentido convexo y encerradas en una banderola se leen las palabras SALVADOR ALBACAR-VALENCIA [en realidad sólo las iniciales S y A]. Esta Marca se estampará, de cualquier forma adecuada, sobre los

muebles que ha de distinguir, así como sobre los envases que los contengan, etiquetas, rótulos, anuncios y sobre toda clase de papeles comerciales”.

Resulta de interés observar cómo en aquella época la expresión que se utilizaba siempre para designar este tipo de muebles era la de “mueble de Viena” y no la de “mueble Thonet” que se ha ido imponiendo posteriormente. En realidad “la viennoise” era más bien una marca comercial que se explotó hasta los años veinte. Algarra y Domingo tuvieron como casa de venta de muebles en la plaza Emilio Castelar “La viennoise” (Antigua casa Albacar), en 1916 y Esteban Domingo como casa de venta en la calle de la Paz de muebles marca “la viennoise”, en 1928.

Al margen de la patente de la traba Albacar, concedida en 1903, y las mecedoras que producía, que se verán en el capítulo VII, Albacar tenía algunos muebles realmente interesantes y originales en su catálogo de 1911, que es el más conocido y se encuentra en copia en el Archivo Valenciano del Diseño. A partir de él hemos podido identificar piezas y lugares con sus muebles en diversas ciudades. Uno de los muebles de interés es una silla, que se encontraba en establecimientos de Barcelona. Tiene el respaldo formado por un doble lazo de madera curvada y tanto el asiento como el anillo de refuerzo presentan una ligera ondulación que proporciona elegancia a la pieza.

Podemos destacar por cierta originalidad o manifestación de destreza en su ejecución, algunas piezas del catálogo como dos cunas diferentes de madera curvada. Una de ellas puede verse en el Museo de *La Granja de Esporles* (Mallorca) y recuerda a las cunas de Jacob & Josef Kohn con algunas diferencias. Es un mueble muy fino y llamativo, algo diferente del modelo de cuna de Ventura Feliu. Las cunas son, como decía el arquitecto George Candilis, uno de los modelos más sofisticados de la producción de madera curvada.

Curiosamente, se reproduce sin datos de origen un ejemplar del sofá número 165 del catálogo de Albacar de 1911 en el libro sobre Thonet de Alexander von Vegesack como representativo del *Art nouveau* en materia de muebles de madera curvada. Esta última pieza es llamativa por el trabajo decorativo de la chapa calada del respaldo. Como es sabido la introducción del contrachapado en el mueble curvado permitió una adecuación de las formas a los gustos

por los estilos, incluido en su época el modernismo. También son interesantes algunos de sus percheros de pared en los que, junto a los componentes de madera curvada, insertaba piezas de cerámica, dándoles un toque estético costumbrista, e introduciendo así otros elementos propios de la industria regional.

Es destacable un tocador modernista, del que se encuentra un ejemplar en el Monasterio de San Jeroni de Cotalba. Como es lógico, el tocador tiene partes curvadas y partes no curvadas. Decir que es “modernista” con la cantidad de muebles “modernistas” que hay hoy en día, requiere alguna aclaración. El toque *art nouveau* -para concretar un poco- se lo dan elementos curvados como son la estructura de la chambrana, las dos piezas decorativas frontales que unen las patas delanteras con el sobre y las armoniosas figuras curvadas de los laterales del espejo que se apoyan en los cajones. Son “armoniosas” porque aligeran visualmente la pieza, rectilínea, del cuerpo central y proporcionan verticalidad al conjunto. Están hechas con dos piezas curvadas cada una y son sin duda curvas “*art nouveau*”. Apareció por primera vez -por lo que se sabe- en el catálogo de 1904 con el número 9- y se encuentra también en el catálogo de 1911 donde costaba 70 pts. sin mármol ni luna, y se acompañaba de un armario decorado también con formas modernistas.

En definitiva, Salvador Albacar fue un fabricante y decorador de los más importantes de Valencia a finales del XIX y principios del siglo XX. Si por un lado imitaba los famosos muebles de Viena procedentes del Imperio Austro-húngaro también logró registrar algunas patentes que mostraban un grado de originalidad y buen hacer no siempre presentes en el sector del mueble industrial. Sus modelos se encontraban en establecimientos de toda España teniendo una particular influencia en Barcelona donde estableció una sucursal. En el apartado sobre el “corredor mediterráneo” se encuentran referencias a establecimientos de Barcelona con sus sillas.

Fue al mismo tiempo un buen representante de la incipiente burguesía industrial de Valencia, con contactos en la esfera de la Casa Real de la que fue proveedor. Un impulsor de la industrialización del mueble en Valencia. Para terminar, sobre los muebles de “Albacar” que “privaban en el mundo elegante”

transcribimos unas palabras de Teodoro Llorente de un artículo del diario *Las Provincias* reeditado en sus Memorias de un setentón:

“...Don Salvador Albacar, todo un señor en su manera elegante de vestir y en su trato social, era un hombre de un gusto irreprochable. Sus muebles llegaron a cobrar tal fama, que bastaba decir que una casa estaba toda puesta por él, para que la gente hiciese aspavientos de admiración. En su fábrica del camino del Grao hacíanse también los muebles curvados que fueron una de sus grandes especialidades [...] En las grandes temporadas teatrales de nuestro Teatro Principal, cuando actuaban las compañías de María Guerrero, Rosario Pino o la Tubau, en que la índole de las obras exigía gran elegancia escénica, se acudía a Albacar. Tanta reputación se pagaba, y las facturas de esta casa, más de una vez, hacían torcer el gesto y temblar las manos”.

Sea como fuere eran probablemente de Salvador Albacar las sillas del famoso Restaurante Miramar de la Playa de Levante. Una silla también objeto de una patente en la que las patas delanteras forman en su continuación el sustento para el asiento y al mismo tiempo la función de refuerzos laterales.

## 2- Ventura Feliu Rocafort.

Ventura Feliu Rocafort (1856-1935) fue un empresario importante de la sociedad valenciana de finales del siglo XIX. Posiblemente él y sus hijos fueron de los pocos empresarios de esta rama que tenían conciencia de cumplir la misión *histórica* asociada a los capitalistas emprendedores en la ideología industrializadora. Ventura Feliu tenía hacia 1879 una fábrica de muebles tradicionales de ebanistería en la calle Guillem de Castro número 14. Al parecer, en 1896, durante una gran tormenta, un rayo cayó en la chimenea de ladrillo de la fábrica y mató o hirió a varios trabajadores que se habían refugiado junto a ella porque la tormenta había inundado las naves, según se relata en el diario *La Iberia* de 21 de agosto de 1896. Entre 1893 y 1898 construyó la fábrica en el entonces camino Real de Madrid número 12 que, posiblemente correspondía también a la señal urbanística de San Vicente número 302, dirección alternativa que utilizaba usualmente la empresa.

Consta en el Archivo histórico administrativo municipal de Valencia que Ventura Feliu y sus hijos encargaron

diversos proyectos y obras a arquitectos destacados de Valencia como, por ejemplo, Vicente Cerdà (en 1903 y 1909), Francisco Mora (1905), Francisco Almenar (1906) y Carlos Carbonell (1913). En la puerta de entrada del despacho de la fábrica se indicaba el año de inicio de la construcción -1893- y tuvo ampliaciones al menos hasta 1922. En la puerta exterior, coronando la entrada había una escultura cuya identificación iconográfica ha sido posible gracias a que Ventura Feliu registró en 1904 dicha imagen como “marca de fábrica” que representa a la industria. En el siglo XIX era usual representar a *la industria* con una imagen antropomórfica, una mujer, con algún tipo de herramientas. Una figura femenina con herramientas de curvado -una rueda metálica y un martillo- fue la opción escogida por Ventura Feliu para la imagen de su *industria*. Esta figura un tanto folclórica, con su aire serio y algo amenazador, tiene un valor altamente simbólico en cuanto refleja una idea de su fábrica como un “templo de la industria” valenciana. Otra huella de su mentalidad industrializadora. Feliu obtuvo patentes específicas en 1904 (traba) y 1906 (curva de ensamblaje para mecedoras) que veremos en los apartados correspondientes. Se conservan hasta la fecha dos catálogos en el Archivo Valenciano del Diseño: de 1905 y de 1924.

Ventura Feliu fue Vicepresidente de la Exposición regional Valenciana de 1909 y a partir de ese año consiguió que a parte de los anexos a su fábrica se les llamara pasaje de Ventura Feliu, vía que existe actualmente en Valencia. En 1916 traspasó la propiedad a sus dos hijos Enrique y Joaquín -denominación de “Hijos de Ventura Feliu”- pero Joaquín que era también miembro de la junta directiva del Ateneo Mercantil de Valencia, murió en un accidente de tráfico en 1926 -suceso descrito en *La Vanguardia* de 31 de agosto de 1926- y a partir de entonces, hasta el fallecimiento de Enrique Feliu Raga en 1935, la empresa se denominó “Hijo de Ventura Feliu”.

Las exposiciones en las que participó Ventura Feliu y sus hijos a partir de 1900, son numerosas tanto nacionales como internacionales. No consta que participara en la Exposición universal de Barcelona de 1888. Por orden cronológico son: la Exposición de la Unión Filantrópica sobre “culinaria, alimentación e higiene” celebrada en París en 1904 (Diploma de honor); la “International Dress Exhibition” en el *Crystal Palace* de Londres, de 1904 (medalla de oro);

una exposición mixta internacional y nacional en Florencia, en 1905 (medalla de oro); la Exposición Regional Valenciana de 1909; la 1ª FERIA MUESTRARIO INTERNACIONAL celebrada en Valencia en 1917; la Exposición internacional del mueble y decoración de interiores, de 1923 (Barcelona); la Exposición General de la Construcción, de Madrid, en 1925; y la Exposición internacional de Barcelona de 1929 (medalla de oro). En las Exposiciones de Valencia de 1917 y de 1920 y de Barcelona de 1923 y de 1929 Feliu participó a través de su representación en la *Unión de Fabricantes de Muebles Curvados*, asociación patronal expositora creada para eventos de estas características, del que Feliu era el principal promotor.

La Exposición regional más importante en la que participó Ventura Feliu fue, lógicamente, la Valenciana de 1909. Feliu era el vicepresidente 2º del Comité Ejecutivo, presidido por Tomás Trénor Palavicino. Su instalación ocupaba toda una sala del primer piso del Palacio de Industria, la sala 6ª. Las palabras elogiosas que se dedican en el catálogo de la Exposición de 1909 a esta instalación, que debía ser de las más grandes, refieren que “un motor de 80 caballos de fuerza, montado con arreglo a los últimos adelantos de la mecánica, pone en movimiento las distintas máquinas necesarias para la confección de los varios productos de la casa”. Una de las piezas destacadas de la instalación que demostraban el dominio del oficio de la madera curvada era una atractiva cuna de formas arborescentes, del tipo de las que hacía la empresa de Jacob & Josef Kohn, de Viena. Está cuna era un producto de lujo, pero se producía en serie y se vendía en los Grandes Almacenes “El Siglo” de Barcelona, según consta en sus catálogos desde, al menos, 1904. También aparece en el catálogo de 1905 y en el de 1924. Luis Suay fabricaba un modelo de cuna como el de Feliu con ligeras diferencias.

Como era usual entonces Feliu, proveedor de la Casa Real, le regaló a Alfonso XIII un mueble de despacho calificado como *Gabinete modernista* en la revista *Reales Sitios* y que, según *El Imparcial* de 24 de mayo de 1909, el Rey se detuvo a admirar detenidamente. Anteriormente, en 1907, la Infanta Isabel había efectuado una visita a la fábrica y este honor fue correspondido con el regalo de un trabajado reclinatorio hecho de madera curvada en el estilo del que vendía Hermanos Thonet con algunas



diferencias y decorado para la ocasión, pieza que se conserva en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid.

En 1929 se filmó la película sobre la fábrica “Hijo de Ventura Feliu”, por parte de la Editorial Cinematográfica Trilla, S.A., de Barcelona, película de 18 minutos cuyos extractos pueden verse en la internet. Es una película con notas familiares donde se ven las diversas dependencias de la fábrica y se explica el proceso productivo. Está depositada en la Filмотeca de Catalunya. Esta editorial fue un precedente del cinematógrafo Trilla-La Riva que, en 1931, comenzó a rodar cine sonoro en Cataluña. En la película se condensan fragmentos relevantes de la historia de la industria y la sociedad valenciana de la época. También tiene interés desde la perspectiva de la industria especializada en el mueble de madera curvada maciza que era un bien de consumo de las clases medias. La película tiene un enfoque explícitamente paternalista, usual en mucha propaganda comercial e industrial de los años veinte. Los testimonios de la ideología industrializadora son palpables en varios pasajes. Al principio de la filmación, Enrique Feliu, cuyo padre acaba de salir en primer plano, abraza cuidadosamente su busto, situado en el jardín de la entrada de la fábrica, con un cigarro en la mano, en una escena entre estremecedora y patética de veneración de la figura del Padre, fuente de la satisfacción y el bienestar de la familia y cuyos hijos han continuado en la industria. La historia que relata la película es la de una empresa familiar heroica -Ventura Feliu, dice, era un líder y trágica al mismo tiempo -al hermano fallecido prematuramente, Joaquín, se le recuerda como un “tesoro de bondades- con un final feliz para el empresario cuyos esfuerzos se ven recompensados por su “afable familia”.

La filmación muestra con cierto detalle el proceso de producción empezando con la maquinaria movida por la máquina de vapor y describe brevemente las diversas actividades y dependencias, organizadas como un sistema de almacenes y talleres con división del trabajo donde, en producción seriada, los productos van desplazándose de una nave a otra. Junto a labores mecanizadas se realizan muchos trabajos de carácter artesanal y de forma manual, pero se ha alcanzado el nivel de intercambiabilidad de las piezas de sillas y mecedoras. Almacén de secar maderas, aserradores, curvadores -que trabajan

con los moldes metálicos al lado de los tanques de vapor-, lijadoras, barnizado, enrejillado y embalaje de los muebles -trabajos estos atribuidos a las mujeres-, la expedición de las mercancías bajo el control directo del propietario en el que interviene, junto a un carro con caballos, un camión de la “Hispano-Suiza”, un detalle moderno de una fábrica que parece más cercana a principios de siglo que a los años treinta. La película, con un lenguaje cinematográfico rudimentario y por momentos ingenuo, muestra unas naves grandes donde escasea la luz -en ocasiones no se distingue bien a los trabajadores- y algunas máquinas: sierras de cinta, correas de transmisión, lijadoras, máquinas de pulimentar, tornos, barrenadoras, prensas, fundición...el trabajo se desarrolla a un ritmo casi frenético, representado por los trabajadores convertidos en actores improvisados y a veces el ritmo es acelerado por la filmación, muy especialmente en el despacho de contabilidad. Las imperfecciones y el lenguaje directo hacen la película entrañable, incluyendo un asaz convincente desfile final de los trabajadores y trabajadoras *felices* a la salida de la fábrica; escena que transcurre durante casi un minuto de los 18 que tiene el metraje del filme, emulando quizá con un plano secuencia el filme, de 48 segundos, *La sortie des ouvriers des usines Lumière à Lyon Monplaisir* de los Hermanos Lumière (1895).

En 1935 falleció Ventura Feliu, pero también su hijo, Enrique Feliu, y de algún modo la empresa se incorporó ese mismo año a Curvadora Valenciana (Fábricas Reunidas, S.L.), pues tenía esta su sede inicialmente en el camino Real de Madrid número 12 (camino Viejo de Picassent número 1) que era la sede de la fábrica de Feliu.

Entre la documentación de la firma cabe destacar el catálogo de junio de 1924, editado con el nombre de “Fábrica de muebles encorvados de Hijos de Ventura Feliu” y cuya reedición se encuentra al final de esta memoria. El catálogo comercial es un elemento de propaganda comercial y al mismo tiempo un documento que refleja muchos datos de la realidad de la empresa. En sus 105 páginas pueden estudiarse los muebles que formaban parte del amplio y ecléctico repertorio de Feliu, con mueble curvado inspirado en varios fabricantes vieneses y mueble de ebanistería de tendencia modernista. En algunos modelos muestra cierta originalidad en el estilo y la influencia de las tradiciones

locales. En las primeras páginas del catálogo comercial de 1924 se incluyen toda una serie de fotografías sobre el proceso de producción del mueble curvado en su fábrica que forman parte de la historia industrial valenciana y han sido divulgadas parcialmente en los trabajos existentes sobre el mueble en Valencia. Por otro lado, a lo largo de su historia la fábrica de Feliu publicó diversos anuncios en guías de Valencia y en revistas como *La esfera*, *Mercurio* y *El Almanaque de Las provincias*, entre otros.

En el diario *El Herald de Madrid*, de 29 de enero de 1909, bajo el título “Gran industria de muebles” se recoge una descripción bastante elogiosa, pero precisa de la fábrica hecha por el cronista José Filloi Sanz y que resulta de interés transcribir en su totalidad:

“No se puede hablar de las grandes industrias valencianas que han hecho suyos todos los mercados españoles, sin citar respetuosamente a D. Ventura Feliu, que tiene una grandiosa fábrica de muebles encorvados en la calle de San Vicente, 302, y que ha ganado diplomas de honor en París y Firenza y medallas de oro en la misma Firenza y Londres. Tanto ha ensanchado su negocio, que cuenta con depósitos en Madrid y Bilbao y es conocido en todas partes. La Infanta Isabel visitó la fábrica como una de las cosas dignas de verse en Valencia, y el Sr. Feliu la obsequió con un reclinatorio, regío por su riqueza, bellísimo por la esbeltez de la forma. A la entrada hay una verja con jardín, patio de fábrica, dos pabellones laterales, un *chalet* central, destinado a habitación, y luego siguen los grandes departamentos de la fábrica, levantados *ad hoc*, que resultan cómodos, alegres e higiénicos, porque abundan el espacio, la luz y el aire. El despacho del Sr. Feliu, sito en la planta baja del *chalet*, ya determina a grandes rasgos el carácter particular de la Casa: allí no hay más que un cuadro, con los cuatro premios obtenidos en certámenes extranjeros, y un conjunto de regalos de los operarios, que pregonan la confraternidad en que viven el capital y el trabajo. Al recorrer la fábrica pasamos de nave en nave, todas espaciosas, y de sección en sección, hasta confundirnos y olvidar por donde estaba la entrada. En el salón de máquinas vimos las de más perfectos sistemas para toda clase de trabajos de ebanistería. En el taller espaciosísimo, destinado a la construcción de toda clase de muebles, sorprende la multitud de

operarios y la ordenada distribución del trabajo. Luego en otros grandes departamentos encontramos los depósitos de artículos de tapicería, ferretería y piezas de porcelana, la sección de embalajes y rejilladoras para los muebles de Viena, la sala de armar madera curvada y las de talla, pulimento y barnizado. En esta última, una estufa mantiene la temperatura de 18 a 20 grados como conviene a la operación que se realiza. El departamento de curvar llama poderosamente la atención, por la rapidez con que se ejecuta, el moldaje de las piezas. En uno de los pisos altos vimos las secciones de dorado y esmalte para los muebles de lujo. También vimos otro local espacioso, atiborrado de costosas maderas, nacionales, austríacas, rusas y americanas, que recibe directamente la Casa, así como las telas extranjeras para la tapicería. Don Ventura Feliu, que sin otro patrimonio que su gran inteligencia industrial, ha llegado en treinta años de valeroso esfuerzo a tan alta cumbre, no podría hoy realmente sobrellevar el peso del ímprobo trabajo sin la colaboración eficaz de sus dos hijos, D. Enrique y D. Joaquín, de veinticinco y veintitrés años. Educados por su padre a la moderna, en los estudios de aplicación práctica, y alternando los libros con el trabajo, consiguieron hace tiempo desempeñar altas funciones dada su gran inteligencia y laboriosidad. El mayor tiene a su cargo la parte administrativa, y el menor, hábil dibujante, asume la dirección técnica. De esta suerte ha hecho don Ventura Feliu que sus hijos sean patronos y obreros a un tiempo, que es la clase mixta llamada a ejercer la hegemonía industrial. La fábrica mide una superficie de 100.000 palmos cuadrados, cuenta con una soberbia máquina de vapor de 80 caballos y trabajan 450 obreros de los que 180 son mujeres. Al salir por una puerta, que creímos daba al campo, nos encontramos con una especie de calle, con una verja a la entrada y un azulejo, en que se lee "Pasaje de V. Feliu". Allí sacan fachada 12 edificios terminados y otros en construcción. Unos los ocupa el Sr. Feliu y otros están alquilados para la misma industria de muebles. En los edificios del pasaje vimos los talleres de Miralles Hermanos, constructores de asientos de sillas, timbrados y perforados, y otros talleres, de Vicente Ros; Vicente Benlloch y Llorens y Ventura, consagrados a muebles. De manera que el Sr. Feliu, en vez de repeler como competidores a los de su ramo, los acoge y agrupa en sus edificios, que forman un barrio

industrial. Como detalle apuntaremos que algunos de los citados son antiguos dependientes del Sr. Feliu, protegidos por este para establecerse, en premio a sus buenos servicios y laboriosidad; así es que tienen verdadera veneración por su protector. Este rasgo de confraternidad pinta la alteza de sentimientos del Sr. Feliu. Salimos de la fábrica realmente asombrados de la producción, de la solidez y primores de los muebles y de una especialidad patentada que ha contribuido mucho al renombre del Sr. Feliu, que es el elegante y sencillo trabazón de las patas de las sillas curvadas, que las entrelaza elegantemente y les da una consistencia nunca superada por otro sistema. Teniendo Valencia grandes hombres como el Sr. Feliu, no es de extrañar que tenga también grandes industrias de exportación".

Podría suponerse, deducido de esta crónica, que lo que hoy llamaríamos el "diseñador" de la fábrica de Feliu era Joaquín pues su hermano mayor, Enrique, se ocupaba de la parte administrativa mientras que él es descrito como "hábil dibujante" que "asume la dirección técnica".

El mercado más importante de Feliu era el de España pues tenía depósitos en Madrid, Bilbao, Barcelona (calle Diputación, número 110), Zaragoza y Castellón. En cuanto a la expedición, la fábrica de Feliu estaba muy próxima a la antigua Estación del Norte -y después de 1917 también de la nueva de Demetrio Ribes- desde donde se hacía el transporte a los depósitos establecidos en varias ciudades. En Barcelona los muebles de Ventura Feliu se vendían en grandes cantidades en los Almacenes "El Siglo" de la Rambla de Cataluña pues tenían gran aceptación en los medios de la burguesía catalana y las incipientes clases medias.

Por otra parte, resulta interesante la progresiva extensión de las dependencias de la fábrica hasta formar un "pasaje Ventura Feliu" en el que se manifiestan intereses comunes con otros fabricantes. Lejos del concepto de colonia industrial, su actividad generó, no obstante, un cierto "barrio industrial" -utilizando las palabras de Fillol Sanz-, con industrias auxiliares entre las que destacaba, en dicho pasaje, la de asientos y tableros contrachapados de "Hermanos Miralles" a la que aludiremos en el siguiente capítulo. Feliu ocupaba algunas de esas naves y alquilaba las otras a otros fabricantes. En realidad, estas construcciones formaban parte del conjunto

más amplio de la fábrica, del que eran un accesorio, y estaban identificadas con letras según consta en el catálogo de expositores de la Exposición regional de 1909: D "Hermanos Miralles"; E "Vicente Ros", F y G "Vicente Benlloch"; Letras H y J "Llorens i Ventura".

La memoria de una inspección de trabajo realizada en 1908 a fábricas en España, incluyendo entre otras fábricas de mueble comparables de Valencia, dice que la de Ventura Feliu tenía 420 trabajadores: 230 hombres, 160 mujeres y 30 niños. Los tipos de jornal máximo, medio y mínimo de hombres eran 4, 3 y 2,5 pts.; y de mujeres y niños 1,75, 1,25 y 0,50. pts. Es decir: el salario máximo de una mujer nunca superaba el salario mínimo de un hombre en un horario de trabajo, casi todo cobrado a destajo (por unidad de obra), en que la jornada laboral en 1908 era de 9 horas. Que fuera una fábrica cuyos trabajadores estaban *paternalmente* protegidos por su propietario no significa que no albergara episodios de conflictividad laboral generada por las condiciones de explotación del sistema de producción capitalista. En un margen de tiempo tan amplio de vida de la empresa, al menos cuarenta años, las noticias son abundantes. Las condiciones de trabajo, ambientales e higiénicas entre otras, no eran precisamente gratas en las fábricas de curvado, y muchos años los trabajadores de esta fábrica realizaron huelgas para conseguir aumentos de salario, mejoras laborales y de las condiciones higiénicas. En la prensa se daba noticia de estos casos, ejemplos de la lucha de la clase trabajadora valenciana. Limitándonos a la fábrica de Feliu, el 15 de julio de 1902 quince operarios torneros hicieron huelga para conseguir aumento de salario (*La correspondencia de España*, 15 de julio de 1902). En enero de 1906 unas ochenta trabajadoras de la fábrica se declaran en huelga por una rebaja del jornal que el empresario justifica por "el estado de dicha industria", consiguiendo las trabajadoras su objetivo. Siguiendo el rastro en el diario *La Vanguardia*, el 13 de agosto de 1915 se da cuenta de una huelga de ebanistas y operarios de curvado por falta de condiciones higiénicas en la fábrica efectuándose una visita de la inspección de sanidad que dio lugar a que se dictaran disposiciones al efecto. El 14 de julio de 1918 y el 31 de mayo de 1919 se menciona la intervención del Gobernador en la solución entre trabajadores y patronos para la huelga de los obreros de las fábricas de curvados.

En los años treinta el conflicto entre patronos y obreros del ramo del mueble curvado se centraba en que los obreros querían trabajar a jornal mientras que los patronos “para que la industria siga viviendo” querían continuar pagando los trabajos a destajo.

Ventura Feliu también adquirió unas naves en la misma calle San Vicente, pero en los actuales números 316-318, cerca de la Creu coberta. Este emplazamiento que originariamente, antes de ser la Casa Feliu, fue sede de la fábrica de sedas de Àngel Puig, fue incautado por el Gobierno de la República en 1936 y destinado a fábrica de armamento durante la guerra civil. Después de la guerra esa localización de la fábrica fue utilizada como Parque de Artillería hasta 1990. En ese lugar se conserva en primera línea de la calle la llamada “Casa Feliu” que está catalogada como elemento protegido en el plan urbanístico y destinada a “equipamiento dotacional administrativo-institucional”. En realidad, desde la perspectiva de la arqueología industrial no sólo la casa burguesa merecía protección sino también las naves industriales que, conjuntamente forman el bien de *interés cultural industrial* en su contexto económico, social y funcional.

En el capítulo VII de la memoria trataremos la traba y las mecedoras de Feliu. Aquí conviene hacer referencia a algunas piezas destacadas de las que se tiene constancia iconográfica, además de figurar en los catálogos. Un mueble interesante que no aparece en ninguno de los catálogos conocidos es una silla que lleva la traba Feliu, pero tiene el respaldo con una gran continuidad lineal pues las dos patas traseras, en una misma pieza, forman el interior del respaldo.

Otra tipología popular del mueble curvado eran las sillas para piano. Feliu vendía varios modelos, pero quizá el de mayor evocación simbólica era aquel que tenía una lira en el respaldo. Eran sillas más altas, pensadas para un público infantil que aprendía a tocar el piano.

Aunque suele asociarse el mueble curvado con sillas y mecedoras, la madera curvada es una técnica multifuncional -incluyendo las posibilidades arquitectónicas- de manera que no es extraño que se hicieran por ejemplo biombos de madera curvada o jardineras. A nuestro conocimiento, en Valencia sólo Ventura Feliu e Hijos hacían biombos curvados según los catálogos conocidos. Se encuentran biombos

modernistas de Ventura Feliu expuestos en la sala Jujol de la Casa Batlló, en Barcelona. En cuanto a las jardineras, había desde las más sencillas a las más sofisticadas. Se conserva una tarjeta postal de la sección de muebles de Viena de los almacenes “El Siglo” de Barcelona en la que pueden apreciarse dos jardineras monumentales que aparecen en el catálogo de Ventura Feliu de 1924.

En una determinada época Ventura Feliu hizo unos percheros bastante sofisticados que también se vendían en los almacenes “El Siglo” de Barcelona y se encuentran sólo en el catálogo de 1905, ya no en el de 1924. Nos ha quedado una fotografía de Lucien Roisin del Hotel Simón de Almería donde puede apreciarse uno de estos modelos de perchero, por su abigarramiento y complejidad decorativa.

En el campo de la historia del mueble curvado utilizamos lo que podríamos llamar la “metodología de los referentes”. Todos los muebles curvados tienen referentes, incluso en mayor o menor medida aquellos que se pretenden originales. Ahora bien, como Ventura Feliu, que sepamos, no era un diseñador sino un fabricante, tenemos libertad metodológica para buscar sus modelos o diseños de referencia. Nos parece que la metodología de los referentes es un instrumento importante de investigación en diseño, al menos en el campo de la historia del diseño. El referente de Feliu, aparte del de Fischel, del que ya hemos hablado, es principalmente Thonet, del que puede considerarse, por tanto, un seguidor. Pero a menudo encontramos en el fabricante Valenciano rasgos diferenciales -un “toque Feliu”- que nos permitirá identificarlo y distinguirlo en su producción.

### 3- Joaquín Lleó y Bolás.

Joaquín Lleó y Bolás era fabricante de muebles de ebanistería. En 1890 año presentó una solicitud de patente genérica para fabricar muebles curvados anunciándose en su publicidad como primer fabricante de estos muebles con “real privilegio”. El “procedimiento para curvar y blanquear toda clase de maderas” (patente 10924) fue un privilegio consistente en incluir productos específicos como carbonato de sosa y sulfato de cobre- en varias fases del calentamiento de las barras de madera para conseguir una mayor resistencia y duración de la madera vaporizada. Le

fue concedido por veinte años el 10 de julio de 1890 y eso le permitió anunciar-se como obtentor de la patente, pero no consta en el Archivo histórico de la Oficina Española de Patentes que fuera puesta en práctica por lo que caducó en 1892. Esta situación no era anómala en el sistema de patentes español de finales de siglo XIX y principios del XX puesto que otras patentes de mueble curvado -y de otro tipo- caducaban antes del término oficial concedido por falta de comunicación de la puesta en práctica o por falta de pago de las anualidades debidas, de manera que las patentes eran más una cuestión de marketing, del tipo de los premios de diseño actuales, valga la comparación, que invenciones en sentido estricto. De este modo, no podemos saber realmente qué procedimiento de curvado especial utilizaba Lleó realmente en su fábrica.

En 1893 su “Fábrica de muebles curvados y ebanistería” estaba en la calle Isabel la Católica números 7 y 9 (o 9 y 11) que era donde estaba el antiguo taller de José Trobat, el cual debió adquirir. Tenía asimismo una sucursal en la calle del mar, número 50, en esa fecha. Consta una solicitud de patente de traba en 1904, y dos patentes concedidas en 1908 (mecedora) y 1909 (traba). En la Guía de la Exposición regional Valenciana de 1909 hay una página sobre este fabricante donde se dice que fue el primero, que tenía cubierto el mercado español y exportaba a América y que presentaba mueble artístico además de curvado. Participó en varias exposiciones internacionales, incluida la Exposición universal de París de 1900 con sus muebles artísticos (un dormitorio estilo Luis XV).

Aunque efectivamente, Joaquín Lleó era uno de los pioneros del mueble curvado en Valencia a finales del siglo XIX -y sus hijos a principios del siglo XX- cuesta admitir que fuera realmente “el primero” teniendo en cuenta las patentes de José Trobat de 1880 y 1885 basadas ya en el curvado de la madera. Y, en realidad, casi todos los fabricantes de aquella época -por ejemplo, Luis Suay- se autodenominaban como los “primeros fabricantes” por razones publicitarias. Dicho sea de paso, en un artículo ya mencionado sobre “Albacar y Lleó” Teodoro Llorente decía que ambos hacían muebles elegantes y finos, pero que Albacar era más caro que Lleó. Antes de 1909, el año de la Exposición regional Valenciana, la empresa acogió el nombre de *Hijos de Joaquín Lleó* y es-

tuvo operativa como tal, al menos hasta principios de los años treinta.

No conocemos ningún catálogo comercial de Lleó ni de sus hijos, pero se pueden identificar algunos modelos de estos fabricantes a partir de las dos patentes registradas y de anuncios, de los que se deducen al menos dos aportaciones de interés a la industria del mueble curvado: la traba de línea continua y una mecedora también con una destacable continuidad lineal. Aunque el tema de las trabas y de las mecedoras se trata conjuntamente en el capítulo VII para los otros fabricantes haremos una excepción con Lleó porque al no conocerse ningún catálogo comercial no podemos identificar otra tipología suya de muebles que sea digna de mención. En contadas ocasiones se han visto chapas identificativas en muebles tanto de Lleó como de Hijos de Joaquín Lleó.

Como es sabido, los diversos fabricantes de Valencia elaboraban trabas diferenciadas para distinguirse en el mercado, resaltando siempre que hacían las sillas más resistentes que las de la competencia. Era “la guerra de las trabas”. La traba Lleó fue concedida a uno de los hijos de Joaquín, José María Lleó Ibars en los términos de “mejoras en las sillerías llamadas de Viena” (patente número 46.206 de 15 de octubre de 1909). Consistía en una barra continua de madera en forma de doble lazo diseñada para hacer de refuerzo entre las patas. Era un tanto sofisticada y ningún otro fabricante la hizo. En el dibujo de la patente se señalan con letras los puntos donde va unida la pieza a las patas y el asiento con tornillos. Aunque en principio la traba era aplicable a cualquier modelo de silla, lo más corriente es que se identifique en sillas que tienen cuatro listones en el respaldo, con un asiento rectangular, al igual que la sección de la barra del respaldo, y patas decoradas. Se vendieron muchas en Barcelona, donde se podían ver en la peluquería de los Grandes Almacenes “El Siglo”, inaugurada en 1915, en la tienda de mercería y novedades “La cubana”, en 1916, en la tienda de electrodomésticos A.E.G. de la calle Aragón o en la vivienda de la familia Canals en la calle Casp, por ejemplo. También se vieron en el Café-restaurant Royalty de Santander y en el salón de té del Hotel Biarritz de San Sebastián.

Sea como fuere, también llegaron sillas de Lleó al País Vasco y el restaurante del Hotel Albéniz las tenía. Este Hotel -también se anunciaba como

“Hotel-restaurant”- situado en la calle Bergara -escrito en castellano *Vergara*- número 16, de Donostia, se inauguró en 1908 y estuvo en funcionamiento al menos hasta los años treinta. El edificio se conserva. Su propietario era Víctor Erro y Graz y el establecimiento, con 80 habitaciones, se anunciaba, como era de rigor, con restaurante de primer orden, calefacción central, baños, ascensor eléctrico y “confort moderno”. Se conservan postales del exterior y del interior, particularmente del restaurante. Las sillas le daban al local seguramente un toque de elegancia modernista.

El otro producto patentado de interés y que se muestra también en un anuncio de una guía de los años veinte es la mecedora Lleó pues tenía una buena continuidad lineal. La espiral se alargaba por detrás dando una vuelta y convirtiéndose en el apoya-brazos de la mecedora en cada lateral. De hecho, el diseño de esta mecedora recuerda algunos modelos de sillón de acero tubular del diseñador de la Bauhaus Erick Dieckmann (1896-1944). Se encontraba un ejemplar de esta mecedora, por ejemplo, en el hall del Hotel Palace de Valencia. Se sabe también que había una versión infantil de este mismo modelo, siguiendo pues la práctica de hacer mecedoras pequeñas con los mismos diseños que las grandes, que era una especialidad Valenciana.

En los años treinta Hijos de Joaquín Lleó se anunciaba en el diario “La Veu de Catalunya” (31 de julio de 1930) incluyendo algún artículo laudatorio en el que se menciona a los tres hijos de Joaquín Lleó i Bolás como dirigentes de la fábrica: Vicens, Joaquim y Albert. No conocemos el tamaño de la fábrica pues en algunas fuentes se indican 200 trabajadores y en otras 400, pero no debía ser más grande que la de Ventura Feliu. Curiosamente, en esta revista se anunciaba con una silla que llevaba la traba histórica de Luis Suay, cuya patente en los años treinta ya había caducado.

#### 4- Luis Suay Bonora.

Luis Suay Bonora, republicano, de Burjassot (1846-1917), fue un importante empresario del sector del mueble en general y del curvado en particular, establecido en Valencia hacia 1860. Obtuvo una medalla en la Exposición Regional de 1883. Después de una etapa de aprendizaje se estableció por su cuenta en la calle Renglons número 11 y posteriormente en la calle de la Sangre número

8, hacia 1884. Posteriormente, en 1893, abrió su fábrica en la calle Guillem de Castro número 124 con local también en la plaza de San Francisco número 20 y finalmente en 1897 construyó una fábrica más grande en la calle Arranca-pins números 27 y 29, establecimiento que contaba ya con 300 trabajadores en el año 1903. Al parecer adquirió la maquinaria de un empresario francés establecido en Valencia y dicen las crónicas que introdujo la elaboración de la rejilla. Tras su muerte en 1917 continuó con su fábrica durante unos años José Jimeno Lassala. Se da la circunstancia de que un arquitecto modernista Valenciano que estudió en Barcelona con Lluís Domènech i Montaner, Francisco Mora Berenguer (1873-1961) hizo la conocida casa neo-gótico-modernista de Suay Bonora en 1909, en la plaza del Ayuntamiento.

Se conoce su catálogo de en torno a 1910, un ejemplar del cual se encuentra en el Archivo Valenciano del Diseño y que es el que tomamos como referencia. Como en el caso de los otros productores, como Albacar y Feliu, tenía un catálogo amplio con una variada tipología de mobiliario: sillas, sillones, mecedoras, mesas, camas, percheros, armarios, espejos, tocadores, maceteros, lavabos, toalleros, paragüeros, etc. Obtuvo principalmente dos patentes: una traba y una mecedora de laterales continuos, que veremos en el capítulo VII. Su curvado era, en términos generales, de un estilo más moderno que el de Ventura Feliu, que era, por así decir, más clásico, en la línea de Hermanos Thonet. En cambio, Suay estaba más atento a los muebles de la otra empresa importante en Viena como era la casa Jacob & Josef Kohn que trabajaba con arquitectos y artistas de la *Secession* vienesa. Así como Thonet fue la fuente de inspiración principal de Feliu, siempre después de Fischel, Suay tenía en el punto de mira muebles de la casa Kohn, apreciación que deriva de un examen de conjunto del estilo de su catálogo.

En 1901 registró una marca de fábrica consistente en un elefante que sostenía una silla con la trompa, iconografía que era utilizada por otros fabricantes europeos y que simbolizaba la solidez de su producción. Suay era el fabricante Valenciano que más habitualmente introducía etiquetas, placas o inscripciones - “patente Suay”- en sus muebles, lo que permite identificarlos en algunas ocasiones, más allá de su presencia en el catálogo.

Aparte de la traba Suay son destacables algunas de sus mecedoras. Es normal que en Valencia y en el resto de España muchos cafés fueran amueblados con piezas de Suay y la lista sería muy larga. En un número de la revista *Por esos mundos* se incluye un breve reportaje sobre su fábrica bajo el título “como se construye una mecedora”. En el artículo se reproducen unas fotografías de su fábrica en la calle Arrancapins, en 1911.

Aparte de sillas y mecedoras, entre los muebles destacados de Suay de los que tenemos constancia podemos destacar dos modelos de sofá. Del primer modelo se encuentra un ejemplar expuesto en el Museo-Casa Cerdana, en Puigcerdà y presenta un diseño modernista con unas formas vegetales geométricas en el respaldo hechas con chapa calada y recortada. En la parte horizontal superior del respaldo hay dibujados unos grabados acanalados de estilo *Art nouveau*. El ejemplar del mencionado museo corresponde con exactitud a la ilustración del catálogo de 1910 (ca.). Además, existen retratos realizados por el fotógrafo F. Gausi, de Barcelona (calle Pelayo número 38) donde aparece el sofá pues tenía un ejemplar en su estudio en la década de 1910.

El segundo ejemplar de sofá -y silla- de interés es una versión local del modelo de Kohn llamado habitualmente “Fledermaus” por el hecho de que la silla se encontraba en el Café con este nombre inaugurado en Viena en 1907 y que fue diseñado por Josef Hoffmann. Disponemos de un retrato del fotógrafo Chinchilla, de Tarragona, en el que se aprecia perfectamente el sofá que podríamos calificar de inspiración *Secession*.

También eran destacables sus camas, en particular una inspirada en la magnífica cama de Kohn que Billy Wilder utilizó en la famosa película “El apartamento” (1960). A nuestro modo de ver, la cama de Suay, una auténtica pieza maestra del curvado, es más equilibrada y proporcionada que la de Kohn, que muestra un barroquismo más acentuado si cabe.

Aunque Ventura Feliu también hizo este modelo de silla en algún momento, eran muy probablemente de Luis Suay las sillas de la cafetería y el restaurante de la Estación del Norte del arquitecto modernista Demetrio Ribes Marco (1875-1921) que se inspiró en la arquitectura y la decoración vienesas para esta magna obra. Las sillas están inspiradas

en un modelo de Hermanos Thonet -el número 511- y llevan las típicas formas decorativas *Secession* en el respaldo.

Siguiendo con la influencia *Secession* es destacable el que podríamos llamar sillón Valenciano en el estilo “Otto Wagner”. Es un sillón ecléctico, mitad racionalista, mitad modernista (en el sentido del *Art nouveau*). El respaldo está configurado como en la versión del sillón número 718 de Kohn para los Estados Unidos y Canadá, pero entre las patas recupera el arco frontal del sillón de Gustav Siegel para la Exposición universal de París con una interesante peculiaridad que proporciona elegancia y simetría: una pieza de refuerzo continua que une las patas traseras con las delanteras y que dibuja, con una inclinación hacia abajo, la misma curva que la del apoyabrazos donde empiezan las patas delanteras. Es una diferencia mínima respecto a otras versiones, sólo un gesto si se quiere, pero que le da una aire marcadamente menos formal y serio que el producto original de Otto Wagner. En cierta forma hay algo de movimiento, de alegría, que supera el estatismo y seriedad wagnerianas. Sillones de este modelo se encontraban en Barcelona en la modernista Casa Sayrach.

## VI- OTROS FABRICANTES E INDUSTRIAS AUXILIARES

### 1- Alejandro Delgado y Cía. (Murcia).

La empresa de Alejandro Delgado tenía la casa central en Cartagena desde mediados del siglo XIX y estaba dedicada al almacenamiento y comercio de depósitos de hierros, aceros, madera y carbones, siendo un buen ejemplo de la industrialización de Murcia en el siglo XIX. La sociedad (en comandita) para gestionar los depósitos de maderas y fabricar muebles curvados se creó en 1887 y se renovó en 1897. Llegaron a estar al frente de la misma Alejandro Delgado Imbernón (1836-1904) y Alejandro Delgado de la Guardia. El empresario Pío Wandosell Gil tenía participaciones en la empresa. La fábrica, en Murcia, en la que llegaron a trabajar 500 personas, estuvo en funcionamiento como tal hasta 1918. Estaba situada en frente de la estación del ferrocarril en un establecimiento que había pertenecido antes a León Marín Baldo. Delgado fue también un importante factor del “corredor mediterráneo” del mueble curvado pues sus

muebles se vendían no sólo en Madrid sino también en Barcelona.

La sociedad registró el nombre de la marca - “Alejandro Delgado y Cía. Sociedad en Comandita”- en 1904 y en ocasiones es posible encontrar en los muebles de Delgado una etiqueta de diseño modernista con la marca.

Consta que Delgado tenía una sucursal o depósito de muebles curvados en Madrid en la Ronda de Atocha número 13 y se vendía en Barcelona por parte de un comerciante llamado Cánovas y Cia. hacia 1915, del que se conoce parcialmente algún catálogo con sus muebles.

Es difícil valorar las aportaciones de Delgado a la industria del mueble curvado por desconocer un catálogo de su producción. Sin embargo, podemos apreciar algunas de sus piezas por anuncios particulares que se publicaron en la revista Mercurio en 1911 y 1913 y por los registros de patentes, como trabas y mecedoras. El estilo de estas piezas es un tanto abigarrado hasta el punto que podríamos decir que Delgado era el autor de un estilo de mueble curvado *arabizante*. Esto puede verse en la complejidad constructiva de alguna mecedora modernista, en la sofisticación de la traba y en el uso de caderas (la pieza que une respaldo y asiento en una mecedora) con piezas entrelazadas con forma de arabesco.

En cuanto a la traba, se registró en abril de 1904 con una fotografía en la Oficina de Patentes y se puso de facto en práctica porque se han visto sillas con la traba. Esta nace en los laterales del respaldo, pasa por el lateral del asiento y cruza desde la pata delantera a la trasera opuesta dando solidez a la pieza así reforzada.

Dos son las mecedoras que llaman la atención por su aire francamente modernista. Son mecedoras grandes. Una de ellas es la que consta registrada en la Oficina Española de Patentes y es una pieza que tiene una buena continuidad lineal. Presenta en los laterales un arco que termina en un doble rizo y los balancines continúan por detrás para enlazar con el respaldo del asiento con un toque de elegancia.

La otra mecedora es la que sigue un tanto originalmente las formas *Art nouveau*. Tiene los balancines en piezas independientes acabadas en un rizo en la parte posterior. El grueso de la estructura, el lateral, el apoya-brazos y el lateral del respaldo está formado por una barra continua de compleja ejecución

técnica y que le da un gran dinamismo a la mecedora, evocando con sus formas la función de movimiento. Ningún fabricante valenciano hizo estos modelos de mecedoras destacadas y originales de Delgado.

Al fallecimiento de Alejandro Delgado de la Guardia en 1918, la empresa fue sustituida por la Sociedad Fernando Delmás y Cía. Fernando Delmás Giner (1871-1944), que era originario de Vinaròs, fue alcalde de Murcia entre 1925 y 1926. Estuvo en funcionamiento esta empresa al menos hasta los años treinta. En anuncios de aquellos años se observan modelos de mueble curvado moderno. Después de la guerra civil el negocio de Delmás fue heredado por "Murciana industrial maderera S. A.", que se disolvió en 1955.

## 2- Fabricación de asientos y tableros de madera: Franco Tormo.

Hacia finales del siglo XIX-*Hermanos Thonet* lo hizo por allá 1890 con sus "asientos termoplásticos con relieve"- se empezó a utilizar de manera industrial la madera contrachapada para sustituir a la costosa rejilla de asientos y respaldos de todo tipo de sillas, pero especialmente de las de madera curvada. La industria de asientos y respaldos de madera contrachapada era por tanto una importante rama auxiliar del mueble curvado. La mecanización de su producción, en comparación con la elaboración manual de la rejilla, así como sus aptitudes decorativas, la hicieron triunfar entre los fabricantes valencianos que incorporaron en sus catálogos piezas con contrachapado o "madera cruzada" como se decía entonces. Se hacía con madera de okume, importada de Guinea Ecuatorial, haya, importada de Hungría, roble, nogal, sapelli y, en menor medida, caoba importada de Cuba.

En Valencia había una auténtica especialización en este sector, formando parte del que podríamos llamar *cluster* del mueble curvado. Estaban los *Hermanos Miralles*, que se presentaron en la Exposición Regional Valenciana de 1909 y eran proveedores de Ventura Feliu -tenían su taller en el pasaje Ventura Feliu-. En su instalación rebozaron las paredes con asientos contrachapados. Y Franco Tormo (1865-1941), que también tuvo una vitrina con sus chapas en dicha exposición. La fábrica de Tormo, muy activo en el primer tercio del siglo XX, estaba en el entonces llamado camino de Picassent, en la avenida Gaspar

Aguilar número 8. Antes de crearla, hacia 1911, había tenido talleres en la calle Ciril Amorós número 50.

La fábrica permaneció muchos años en funcionamiento y fue llevada por "Hijas de Franco Tormo" hasta los años ochenta, pero se destruyó en un incendio provocado al parecer por un fallo en un cable eléctrico en 1984, percance del que sólo sobrevivió la chimenea de ladrillo. La chimenea, que es bien de relevancia local actualmente, puede visitarse en la calle Franco Tormo, en Valencia.

La virtualidad de la chapa, en comparación con la hipnotizadora geometría de la rejilla, es que permite imprimir en ella, bajo diversos procedimientos de prensado en caliente, patrones estéticos pre-diseñados de modo que no es inusual encontrar asientos y respaldos que presentan decoraciones historicistas o *Art nouveau*, teniendo en cuenta en este sentido, la época en que se desarrolla el contrachapado a principios del siglo XX. En efecto, una herramienta de manifestación del historicismo que se observa en los catálogos comerciales de mueble curvado es la de la chapa grabada. Poco a poco, a partir de la década de los ochenta del siglo XIX la chapa de madera grabada va sustituyendo a la rejilla permitiendo una ornamentación más afinada y enriquecida que iba más allá de la estricta geometría de la "paglia de Viena" como llaman los italianos a la rejilla. Como que la introducción de la chapa de madera coincidió con la penetración de este gusto por los estilos del pasado que representaba el historicismo, los primeros diseños aplicados a las chapas -grabada, imitación intarsia (en dos colores) o imitación cuero-, fueron de inspiración renacentista con imágenes de follajes, grotescos y seres imaginarios híbridos mitad humanos o ángeles, mitad plantas o peces. Incluso en el respaldo de las mecedoras se podían encontrar chapas con diseños un tanto extravagantes como el de un animal fantástico con cabeza de águila y cuerpo de león que es una evocación del escudo del Emperador de Austria-Hungría, Francisco José I.

Los asientos y respaldos, además de tener distintas medidas, podían ser planos (sin decoración), perforados, grabados al fuego -quemados- (pirograbados) o en relieve (alto o bajo). De este modo, pueden identificarse por catálogos los diversos dibujos en las sillas que llevan estos respaldos y asientos contrachapados, muchos con una decoración floral

modernista. Hay que decir que no todos los diseños del catálogo de Tormo que se conserva en el Archivo Valenciano del Diseño son originales o exclusivos pues estos patrones circulaban como modelos de estampado entre las diversas fábricas de contrachapado, españolas o extranjeras.

Con frecuencia se encuentra un sello de "Franco Tormo" en la parte inferior de un asiento de madera contrachapada. Eso no indica que la silla fuera fabricada por Tormo, sino que el fabricante de la silla utilizó sus productos para terminarla. A veces esto da lugar a confusiones. Probablemente diversos fabricantes de mueble curvado utilizaban los asientos y tableros de Tormo. El problema es que muy raramente los fabricantes valencianos marcaban sus muebles y de ahí que sea necesario disponer de catálogos o anuncios para identificarlos. No siempre es posible. Ahora bien, si llevan esta marca el asiento contrachapado ha sido fabricado sin duda por Franco Tormo.

Desde 1915, cuando se registró su marca, tuvo también gran importancia la Unión de Fabricantes de Asientos y Tableros de Madera S.L. con nave en calle Mar número 27. En el mismo año esta sociedad obtuvo una patente de introducción por cinco años por un "procedimiento para obtener tableros, asientos y respaldos de chapas de madera quemados y repujados, con aplicación a muebles, habitaciones y toda clase de trabajos de madera".

En 1935 consta que había al menos 15 fabricantes de estos productos en Valencia que empleaban entre 2500 y 3000 trabajadores. Eran nombres como, además de Franco Tormo, José María Barona, Salvador Vilarrasa y Salvador Sancho. En 1910 "Barona y Cía." tenía la fábrica de asientos y tableros de chapa para muebles en la Travesía Albacar números 13 y 15 (camino del Grao) por lo que cabe deducir que era el proveedor de chapas de asientos y respaldos para los muebles de Salvador Albacar. En los años treinta Barona tenía la fábrica en la avenida Pérez Galdós números 31 y 33.

## 3- Otros fabricantes valencianos hasta 1936.

A falta de un completo directorio de fabricantes de mueble curvado de Valencia, que cubriría el período aproximado de 1880, cuando pueden datarse las primeras fuentes, hasta el comienzo de la guerra civil, en 1936, podemos pre-

sentar la siguiente aproximación. Hay fabricantes que, después de la guerra, pudieron continuar la producción, como, por ejemplo, Alejandro Parra o Enrique García Simón -después GASISA-. En su caso también hay que distinguir a los que eran fabricantes de los que eran vendedores pues en ocasiones estos últimos colocaban una chapa en el mueble de referencia que puede hoy provocar confusiones.

Lógicamente, son todos los que están (quedan excluidos los fabricantes de muebles exclusivamente de ebanistería que no hacían curvado, salvo omisión), pero no están todos los que son, en el sentido de que es posible que hubiera algún otro fabricante del que, en el momento de escribir esta memoria, no se tienen datos. Por tanto, estas escuetas líneas son más bien un documento de trabajo, que permitiría desarrollos posteriores y correcciones.

La lista no se ordena por la importancia o dimensión del fabricante sino por orden alfabético y la referencia a las patentes puede basarse en la solicitud, dato que muestra simplemente que el fabricante estaba activo en la fecha de la solicitud, se le concediera o no la patente, lo que es el dato relevante a los efectos de su identificación como un empresario activo.

Se indica, cuando son conocidas, la denominación de la fábrica y la dirección, así como los lugares de venta y su participación en la sociedad limitada Curvadora Valenciana, creada en 1935. La participación en esta sociedad se determina comparando modelos de su primer catálogo, en 1935, con los del catálogo de cada fabricante.

*José Abad Martín.* Tenía fábrica de muebles curvados y almacén de muebles por lo que también podría ser parcialmente vendedor de muebles de otros fabricantes. La fábrica estaba alrededor de los años veinte en la calle Tenerías número 3 y el despacho u oficina en la calle San Vicente número 15. Consta como lugar de exposición y venta la calle Guerrero número 53 a nombre de José Abad Aguilar. Se conoce un catálogo de alrededor de 1920, depositado en el Archivo Valenciano del Diseño, en el que se muestra que aparte de modelos propios, vendía muy probablemente piezas de otros fabricantes.

*Julio Benedito Verdet.* Fue heredero en la empresa de muebles curvados de José Benedito Fraga, con sede en el llamado Palacio Pontons número 13 de Patraix, hacia 1925, fecha a partir de

la cual figura en la misma localización Julio Benedito. Se conoce en el Archivo Valenciano del Diseño un catálogo de 1932 en el que en ocasiones se aprecia una cierta continuidad con el catálogo de modelos de Luis Suay. Participó en Curvadora Valenciana (fábricas reunidas S.L.) en 1935.

*José Bisbal García.* Fábrica de ebanistería y muebles curvados en la calle Guillem de Castro, número 124 y posteriormente en carretera de Escríbá y camino Real de Madrid Traste 1º. Se conserva un catálogo de 1932 en el Archivo Valenciano del Diseño.

*Vicente Crespo Carbonell.* Consta solicitud de patente ya en 1910. Hacia 1930 tenía fábrica en la calle San Vicente número 280 y hacia 1932 en la misma calle número 186. Se conserva un catálogo de alrededor de 1930 en el Archivo Valenciano del Diseño. Destaca en su haber un refuerzo lateral continuo de sillas en forma de S entre el respaldo, el asiento y las patas delanteras y una patente de una mecedora. Se encontraban sillas de Vicente Crespo en el Café Suizo de Valencia en los años veinte cuando originalmente sus sillas habían sido de Thonet, las conocidas número 28 con el respaldo y el asiento en forma de corazón. Entre 1880 y 1920 habían cambiado muchas cosas en el ámbito del mueble curvado en Valencia: de ser un mobiliario de importación de Austria-Hungría había pasado a ser un producto de fabricación autóctona que se utilizaba en toda España. Por otra parte, eran un modelo destacado de Crespo las sillas del comedor del Hotel Reina Victoria de Madrid.

*Vicente García Miralles.* Fue un importante fabricante de muebles curvados en los años treinta con la denominación "Manufactura de muebles curvados". Tenía la fábrica primero en Soledad (camino de las afueras) y en el paseo de la Alameda número 31 entre 1914 y 1924. Hacia 1930 la fábrica estaba en la calle Amadeo de Saboya número 31. Consta una solicitud de patente en 1929. Hay varios catálogos de este fabricante en el Archivo Valenciano del Diseño. Los sucesores de Vicente García Miralles formaron la empresa García Simón S.A. conocida por sus siglas GASISA.

*Francisco Gaspar Ucedo.* Con fábrica o talleres en Paiporta.

*Cayetano Gil Motes.* Fábrica de ebanistería y muebles curvados en camino del cementerio números 149-151 y calle de Jesús hacia 1914. Tenía una tienda en calle Mar número 23. Participó en

Curvadora Valenciana (Fábricas reunidas S.L.), 1935.

*Ramón Giménez Pórtoles.* La denominación de su empresa era "fábrica de muebles curvados y ebanistería" (antes J. Selma) y estuvo activo al menos entre 1924 y 1932. La dirección de la fábrica y el despacho era calle Cuenca número 22 hacia 1930. También participó en Curvadora Valenciana. Se conoce un catálogo de 1928 que se conserva en el Archivo Valenciano del Diseño.

*Matías Llop Lozano.* Alacáuás. Activo en los años treinta.

*N. March Bartual.* Con la denominación "N. March Bartual" aparece en 1914 una fábrica en el camino Real de Madrid número 327 traste 1, que coincide con una "fábrica de muebles curvados y camas de estilo inglés" de José March Salvador en camino de Picassent 11 y 13 (San Vicente número 327), entre 1927 y 1932 aproximadamente. Se conoce un catálogo de 1927.

*T. March.* Tomás March era propietario de un conocido almacén de muebles en la calle San Vicente números 89 y 91 y en la calle Clarachet número 3. Al parecer se vendía muebles de todo tipo y no sólo de madera curvada.

*Simón Marco.* Fábrica de muebles de todo tipo, especialidad en "volteados" al estilo de Viena en camino Nazaret (Letras S/M) y despacho en calle de Carlos Cervera números 24-28. Con el nombre de "Hijos de Simón Marco" disponía de una sucursal en Sevilla en la calle Rioja número 6, ya en 1905.

*Gerardo Merino Talavera.* Consta en el Archivo Histórico de la Oficina Española de Patentes y Marcas una solicitud específica de una patente sobre varios modelos de mueble curvado de madera en forma tubular continua "construidos de una sola pieza", en 1935, solicitud que no tuvo curso, probablemente a causa de la guerra civil. Sin embargo, esos mismos modelos sobre los que se solicitó la patente aparecen en el catálogo de Curvadora Valenciana de 1935 en la que Gerardo Merino debió participar, al menos en su inicio. No se conoce que dichos llamativos y originales modelos de madera tubular tuvieran vigencia después de la guerra civil. En la solicitud de patente se dice expresamente que consisten en "una especie de imitación del mueble de tubo de acero niquelado, que nadie ha conseguido antes que nosotros aplicado a la madera curvada". Sin embargo, después de la guerra civil Vicente García Miralles tenía alguna silla construida de este mismo modo y estilo.

**Mocholí.** Hacia 1930 “Mocholí, Pascual y Cia.”, con fábrica en calle M. Arnau, letra C (Cruz cubierta). También aparece fábrica en carrera de San Luís (fuente de San Luís), traste. 4. Posteriormente se convirtió en la fábrica de Muebles de madera curvada “Viuda de Mocholí”. Participante en Curvadora Valenciana (fábricas reunidas, S.L.)”, 1935.

**Miguel Palomo.** Como “Miguel Palomo y Cia” tenía fábrica o establecimiento en camino Real de Madrid número 306, traste 1, en 1914. Consta una solicitud de patente en 1912. Hacia 1930 tenía la fábrica o establecimiento en pasaje de la Mascota número 6, al lado del pasaje de Ventura Feliu.

**Muebles curvados S.A.** Con esta denominación en calle San Vicente número 306, en torno a 1930-1932. Existe un catálogo de 1920-1930 ca.

**Alejandro Parra Blanch.** “Muebles curvados y ebanistería”. Solicitó y obtuvo una patente de una mecedora en 1911. Tenía la fábrica en calle Cuenca número 44 (o letras A/P). Catálogo general de 1924-1930. Participó en Curvadora Valenciana (fábricas reunidas S.L.), 1935. Continuó de forma independiente al menos hasta los años setenta del siglo XX.

**Vicente Quiles Ramón.** Con dirección en camino de Picassent número 20.

**Vicente Ramón Castelló.** Denominación: “fabricación en gran serie del mueble curvado y ebanistería”. Alfafar, 1935 ca.

**Eustaquio Rodríguez y Cía.** A nombre de “Eustaquio Rodríguez y Cía” consta en el Archivo Histórico de la Oficina Española de Patentes y Marcas una solicitud de patente, que fue concedida, en 1914. Era una patente de una traba bastante extraña y sofisticada que se conoce por algún ejemplar que lleva la inscripción “patente E. Rodríguez y Cía.”

**Francisco Rodríguez.** Fábrica de muebles curvados en la calle Poeta Llorente número 2 de Benetuser, hacia 1930-1932, ca.

**Ramón Sanchis Rodrigo.** Denominación: “fábrica de muebles curvados y ebanistería”, 1917. Fábrica en Alfafar, hasta 1936. Catálogo de 1930. Participante en Curvadora Valenciana (fábricas reunidas, S.L.), 1935. Actualmente “Curvados Sanchis, S.A.”.

**Dionisio Segura Hidalgo.** Solicitudes de patente en 1910. Denominación: “Hermenegildo Segura San Juan”, calle 17, 1930. Denominación posterior “Viuda de Hermenegildo Segura”, calle Virgen del Olivar número 29 (Alacuás).

#### 4- Curvadora Valenciana.

En conjunto, con esta cantidad de fabricantes cuya eclosión se produjo desde la Primera Guerra Mundial, pero que tuvo su desarrollo más acusado en los años veinte-treinta, el nivel de competencia tan grande tenía que ser ordenado. Se podía hacer de un modo parecido a como hizo Leopold Pilzer en Viena, al agrupar a numerosas pequeñas empresas en la firma *Mundus*, en 1907, a la que se unieron finalmente las grandes, Kohn en 1917 y Thonet en 1922. En Valencia esta situación de agrupación empresarial coincide con el fallecimiento en el mismo año de 1935 de Ventura Feliu, el fundador de la firma, y su hijo Enrique Feliu, su heredero. El resultado no será una nueva fábrica o empresa independiente sino una sociedad de responsabilidad limitada (S.L.) que agrupaba a varias firmas a los efectos de regular así la concurrencia en el mercado. Una sociedad de responsabilidad limitada es una sociedad de capital, una empresa con fin mercantil y personalidad jurídica en la que cada socio responde hasta la cantidad que haya aportado al capital, pudiendo resguardar su patrimonio individual.

Participaron en Curvadora Valenciana S.L. al menos los siguientes productores: Mocholí, Julio Benedito, Cayetano Gil, Alejandro Parra, Ramón Sanchis, Ramón Giménez, Gerardo Merino y la fábrica de Hijo de Ventura Feliu. Es probable que otros fabricantes estuvieran también representados, pero la inexistencia de archivos históricos conservados nos impiden saberlo con certeza. El primer catálogo conocido de Curvadora Valenciana es de 1935 y se conserva un ejemplar en el Archivo Valenciano del Diseño. Es un documento francamente ecléctico en el que junto a mueble curvado tradicional hay modelos de estilo inglés, del tipo *Art déco* y modelos decididamente modernos, como los de Gerardo Merino Talavera. A través de sus ilustraciones pueden identificarse en gran medida los fabricantes que se agruparon en ella, esencialmente los que han sido mencionados anteriormente. La sede de la sociedad estaba en el camino Viejo de Picassent número 1, misma dirección que “camino Real de Madrid número 12”, otra denominación de la dirección de la fábrica de Ventura Feliu (San Vicente número 302).

Durante la guerra civil Curvadora Valenciana y sus fábricas fueron colectivizadas bajo el mando del Comité de

la Industria de Muebles Curvados de la C.N.T.-U.G.T., de Valencia. La sociedad resurgió poco a poco después de la guerra editando catálogos en 1946 y 1956 hasta que en los años setenta se convirtió en una sociedad anónima (S.A.) bajo la dirección de Feliciano Bartual March y Marcos Bartual Sopena. Particularmente después de la guerra civil, el mueble curvado valenciano estaba estéticamente bastante influido por el estilo inglés por la razón de que se destinaba, sobre todo -años cincuenta y sesenta- a la exportación a los Estados Unidos con las conocidas operaciones MAIDEMA (Manifestación Internacional de la Madera) y la visita de la Sr<sup>a</sup> Olga Gordon, representante comercial de los Estados Unidos, a fábricas de Valencia indicando cómo tenían que ser los muebles que se podían exportar. En este sentido la etapa más interesante desde el punto de vista del curvado, del fenómeno industrial en estudio, a mi parecer, es entre el 1900 y el 1936.

Finalmente se tienen que reconocer los esfuerzos de modernización de los años setenta, particularmente de GASISA, de una modalidad de mueble, el curvado tradicional, que había pasado de moda hacía tiempo y este fenómeno se apreciaba en la variedad de estilos y procedimientos de fabricación presentes en los catálogos, en los que el curvado iba perdiendo poco a poco el peso que había tenido antes de la guerra civil. El estilo nórdico que fue muy influyente en aquellos años compaginaba de una forma muy limitada con la técnica del curvado.

#### VII-PATENTES. TRABAS PARA SILLAS. MECEDORAS

##### 1- La función de las patentes.

A partir de 1880 comienzan a desarrollarse las patentes en el campo del mueble curvado en Valencia, con la concesión de la primera a José Trobat. También hemos visto las patentes de dos de los fabricantes importantes, Joaquín Lleó y Alejandro Delgado. Esta tendencia tendrá su auge entre 1900 y 1914 con una rica variedad de patentes centradas en las trabas para sillas y en modelos variados de mecedoras. Para la investigación en sobre patentes y marcas se ha consultado eficazmente el Archivo Histórico de la Oficina Española de Patentes y Marcas.

Se dice que los fabricantes valencianos de mueble curvado copiaban a los



de Viena y se copiaban unos a otros. Es cierto. Por lo general esto ocurría en una época en la que los modelos no estaban protegidos. La patente de Thonet era sobre un procedimiento de fabricación no sobre un diseño específico de cada uno de sus muebles. Ahora bien, Thonet y Hermanos Thonet, que fueron los más originales al principio, se basaban de alguna manera en muebles historicistas y *Biedermeier*, dándoles, eso sí, una forma sintética y simplificada con el lenguaje de la madera curvada que los ha hecho famosos en el mundo del diseño industrial, sacralizándose estos modelos puramente funcionales por los arquitectos del Movimiento Moderno. Podemos poner como ejemplo muy conocido de este fenómeno de difusión la silla con brazos que Le Corbusier empleó en la Exposición internacional de artes decorativas de París de 1925 y que, de hecho, era un diseño de la firma Kohn ya existente en 1899.

Con el tiempo los fabricantes vieneses comenzaron a registrar modelos específicos. El año 1877 Kohn registró una patente de un diseño que mejoraba el de una silla n.º 14 con refuerzos laterales, patente llamada “cuádruple unión entre el respaldo y el asiento” y que vimos en el capítulo II al tratar a este fabricante. En 1879 Hermanos Thonet introdujo algunos modelos de silla -el más destacado es la llamada “silla ángel”, el número 19- en su catálogo que eran, de facto, una vulneración de la patente de Kohn. En la década del 1890, la misma empresa Thonet, forzada por la ausencia del monopolio inicial, copió o imitó modelos de Fischel, que le hacían mucha competencia en mueble historicista torneado y buenas mecedoras, y a partir del 1900 aproximadamente, la famosa firma seguía la estela de los modelos de Kohn, que había contratado a arquitectos, como Hoffmann y Siegel, y artistas como Koloman Moser y Hans Kalmsteiner, para convertirse en lo que podríamos denominar una “empresa de diseño total” en la que se diseñaban artísticamente muebles, anuncios, catálogos (diseño gráfico) y las mismas tiendas (diseño de interiores), de arriba abajo.

Era una carrera en un mercado dónde había competencia y en la que la demanda de estos productos de consumo aumentaba tanto que inducía al crecimiento y expansión de la industria sin muchos miramientos. Si cogemos un catálogo de 1910 de la firma *Mundus* -agrupación de numerosas empresas

pequeñas de Austria-Hungría- es difícil encontrar modelos que no sean de los otros fabricantes principales. Por lo tanto, la copia, en un contexto de fuerte competencia económica e industrial, era una práctica habitual y los fabricantes valencianos no eran diferentes. Esto no es una justificación de la figura de la copia, pero sí es un hecho probado en un contexto histórico en que la propiedad intelectual e industrial tenía poca protección en determinados ámbitos y menos a nivel internacional. Lógicamente, estas prácticas comerciales de los industriales, si fueran realizadas por un diseñador o estuvieran basadas en sus proyectos actualmente, no pasarían el filtro del código deontológico del diseño, pero esto es un tema de profesionalidad de los diseñadores actuales, no de los fabricantes del primer tercio del siglo XX.

Las patentes cumplían una función similar a los actuales premios de diseño y el trabajo del diseñador, normalmente operando en el anonimato, no era reconocido. A finales del siglo XIX y principios del XX el concepto y la profesión de diseño que se practica ahora no eran muy reconocidos y, lógicamente, no había los famosos premios de diseño que son desde hace un tiempo un motor importante del sector. A cambio, el fabricante -empresario- se podía “poner una medalla” -apropiándose del valor del diseño- registrando como patente un diseño o forma nueva que era la única vía por la cual se le reconocían sus posibles aportaciones. Habitualmente, por ejemplo, las formas de las mecedoras eran objeto de una patente, que tenía también la función de distinguir los productos de un fabricante de los otros en un mercado de gustos homogéneos. Aunque en algunos casos eran patentes de invención reales que presentaban innovaciones de carácter estructural o funcional, a veces eran patentes “estéticas” que pretendían proteger un modelo o una variante. Pero la patente no la pedía el diseñador -una figura difusa en aquella época- sino el fabricante y saber ahora quién era el diseñador es muy difícil por carencia de documentación empresarial. Por eso los archivos de diseño son tan importantes. Si ponemos como ejemplo a Ventura Feliu en particular destacan dos patentes de invención registradas: la curva de ensamblaje y el centro de resistencia. Lo interesante de estas patentes no es realmente el concepto de invención *funcional* que contienen, sino que

representan la voluntad de dar la imagen de una empresa que no sólo reproduce los modelos clásicos vieneses, sino que también pretende mejorar los diseños en algún aspecto, reconociéndose en las solicitudes su componente principalmente decorativo. Ahora bien, tanto el centro de resistencia como la curva de ensamblaje fueron solicitadas y se concedieron como patentes de invención, no como patentes de introducción y no se conoce ningún otro fabricante que haya utilizado tales formas de curvatura con tales propósitos.

Las numerosas patentes de la primera década del 1900 de mueble curvado valenciano, que se pueden consultar al Archivo Histórico de la Oficina Española de Patentes, se tienen que ver de este modo, como una herramienta de prestigio comercial -equivalentes en cierta medida, sociológicamente hablando, a los premios de diseño actuales- y no siempre como inventos en la materia. Esto se confirma con el hecho de que, a menudo, las patentes caducaban antes del plazo que se le había concedido al solicitante por falta de pago de las anualidades y, por tanto, en la mayoría de los casos, al empresario la continuidad de los derechos legales le era indiferente una vez había puesto en el catálogo una ilustración y noticia de que tenía una patente y la explotaba, se a decir, una vez había obtenido “el premio” de la patente. En consecuencia, la dinámica comercial implicaba en casos extremos que formas de mobiliario patentadas por un empresario que habían caducado antes de su plazo podían ser empleadas por otros fabricantes sin violar ningún derecho ajeno. Además, el periodo histórico considerado es amplio, de forma que, por ejemplo, una patente de invención por veinte años de una traba de silla registrada a 1904 caducó, como más tarde, en 1924. Las patentes de todo tipo eran fomentadas por la misma Oficina Española de Patentes, incluyendo las patentes de introducción, que implicaban hacer una patente española de un invento extranjero y no se podía controlar la condición de que el invento o modelo no se hubiera puesto en práctica en el extranjero. Estas patentes de introducción operaban como una transferencia gratuita de tecnología a favor de lo que, entonces, era un país en vías de desarrollo en el contexto europeo.

Por otro lado, es sabido que a veces es difícil trazar la línea que separa en un ámbito, el del mueble curvado -y en

otros campos del diseño industrial-, los conceptos de la copia, la imitación, la influencia (ahora se habla más bien de coincidencia), y el perfeccionamiento de los diseños ya existentes. En cualquier caso, estas patentes de invención valencianas, registradas en el contexto del sistema legal, económico y administrativo de la España de principios del siglo XX, en su modestia, eran un símbolo del prestigio y de la capacidad de hacer las cosas tan bien como se hacían en el extranjero, y nadie tenía vergüenza por hacer los muebles casi tan perfectos como se hacían en Viena porque esto era de buen gusto y a la burguesía -y al público en general- le gustaba.

## 2- La competencia en el campo de las trabas para sillas.

El caso de la competencia en las trabas para sillas -y, en su caso sillones y sofás- es paradigmático de lo dicho sobre las patentes. Se presentaban como invenciones funcionales cuando en la mayoría de los casos tenían principalmente un valor estético. Servían como herramienta de prestigio y elemento de distinción de la producción de cada fabricante. Aquí vamos a ver las más relevantes, pero nos remitimos a los apartados correspondientes de capítulos anteriores para las trabas de Delgado y de Lleó. Por otra parte, esto no significa que los fabricantes no usaran otras trabas más comunes como el tradicional anillo de las sillas de Thonet, los arcos entre las patas, introducidas en el mercado por Kohn, o la cruceta invertida, también típica del mueble curvado valenciano.

### *Traba de Feliu.*

Se trata de un doble lazo bastante sofisticado para colocar en sillas, aunque también se ha visto en sofás, como en las páginas 2, 6 y 9 del catálogo de Hijos de Ventura Feliu de 1924. Esta traba, llamada en los catálogos “centro de resistencia” llegó a ser simbólica del *Art nouveau* valenciano y servía como distintivo comercial de la firma hasta los años treinta, años después de su caducidad. Otros fabricantes hicieron trabas parecidas con algunos cambios para no vulnerar la patente de Feliu. A menudo se encuentra en la traba una inscripción que indica “patente Feliu”. Ya entonces Ricardo Agrasot, en su crónica sobre la Exposición regional de 1909, criticaba el exceso de curvas de los muebles de Feliu debido “al intento de afinar de-

masiado”, pero, a fin de cuentas, era su estilo personal.

En alguna ocasión se ha calificado al mencionado modelo de Feliu con su traba como un prototipo elaborado por los diseñadores de Jacob & Josef Kohn, pero a la luz de los datos que se han ido conociendo es francamente improbable que los diseñadores de Kohn hicieran esta traba de sabor valenciano. Ahora bien, el anquilosamiento de esta industria en los años treinta queda puesto de relieve en la revista de ABC *Blanco y negro* de 9 de diciembre de 1932 donde, en el contexto de un reportaje sobre las grandes industrias valencianas se reseña la noticia de la visita a la fábrica de Enrique Feliu, entonces vicepresidente de la mesa de la Cámara de Comercio de Valencia. La noticia se ilustra con la conocida patente del centro de resistencia casi treinta años después de su invención.

### *Refuerzo y traba de Albacar.*

Las patentes más destacadas de Albacar son refuerzos de la estructura de las sillas, llamadas en el catálogo patente número 1 y número 2. La primera patente es un refuerzo: patente de introducción número 31.417 por cinco años de “un aparato consistente en un refuerzo de madera curvada, de una sola pieza para las sillas llamadas de Viena”, concedida el 6 de mayo de 1903. Nótese que se trata de una patente de introducción de una invención foránea, hecha por Fischel, fabricante que tanta influencia tuvo en el catálogo de Albacar puesto que los primeros modelos del mismo están extraídos del catálogo de Fischel de 1889. En la memoria de la solicitud de patente se reconoce que es un invento extranjero que Albacar introduce en España, aunque no se menciona su origen. Consiste en una pieza que surge del lateral del respaldo, pasa por el asiento cumpliendo la función de refuerzo y termina en la pata delantera.

La traba o patente número 2 es propiamente una traba: patente de invención número 31.875 por veinte años por “un refuerzo en forma de S cruzada horizontal, de madera curvada, para las sillas llamadas de Viena”, concedida el 31 de julio de 1903 y acreditada la práctica el 18 de septiembre de 1906. Hay una conocida fotografía de Unamuno en su habitación de la Residencia de Estudiantes donde aparece sentado en una silla con la traba de Albacar. Se encontraba también en su día, por ejemplo, en el comedor del Hotel Subur de Sitges.

### *Traba de Luis Suay.*

La traba de Luis Suay es un asunto complejo porque, en principio, es idéntica a la que puede denominarse “traba belga”, un sistema de unión de las patas de una silla o sillón o sofá mediante una doble pieza de madera, llamada *croisillons*, con los extremos curvados para anclarlos diagonalmente en las patas. Fue una invención del belga Léon Cambier, uno de los hijos de Emmanuel Cambier (1805-1856), fundador de la empresa en 1842. En los años ochenta del siglo XIX llevaban la fábrica de Ath (Bélgica) Léon (1842-1919) y Henri (1847-1922) Cambier (Cambier Frères). Léon introdujo la invención en Alemania mediante una patente, en 1892. Por cierto, que los Hermanos Cambier ya participaron en la Exposición Universal de Barcelona de 1888 con una medalla sin que se tenga constancia del tipo de mueble expuesto ni de si se exhibió ya este modo de traba. Está claro que el objetivo, más que basado en propósitos estéticos, era dar solidez y estabilidad a las sillas y sillones de madera curvada que fabricaban. Pero también es habitual encontrar la traba en establecimientos franceses, ya fuera por la actividad de exportación desde Bélgica, ya porque Emile Cambier (1870-1935), hijo de Léon y sucesor de los Hermanos Cambier después de la Primera Guerra Mundial, se estableció en la localidad de Berlaimont y tuvo producción -bajo el nombre de fabricación francesa- al menos hasta 1935.

Al introducir Cambier su patente belga en Alemania -también en Francia, Austria-Hungría e Inglaterra- los fabricantes de estos países tenían que adquirir la patente cosa que sucedió en el caso de la empresa A. Türpe, Jr. de Dresde (*Dresdner Fabrik für Möbel aus massiv gebogenem Holz*). Türpe tenía representantes en varias ciudades europeas, entre ellas Hamburgo, de ahí que probablemente eran de este fabricante las sillas, por poner un ejemplo, del Café Hammonia, de esta ciudad. En España, donde la patente Cambier no estaba protegida, fue introducido el diseño por el fabricante de Valencia Luis Suay en 1902. En la Oficina de Patentes, en aquellos años, se animaba a las empresas locales a patentar procedimientos extranjeros como una manera de progresar la industria y las lagunas de la legislación y de la práctica administrativa, al no controlar la puesta en práctica de las patentes en el extranjero, lo permitían.

Suay obtuvo la patente de la traba para España por veinte años, acreditando la práctica en septiembre de 1904. Este tipo de traba es visible, en consecuencia, en una parte importante de la producción valenciana de mueble curvado. Entre la producción belga o alemana y la valenciana no se aprecian diferencias. Sin embargo, teniendo en cuenta que es una traba sencilla y que algunos elementos de la patente de Trobat pueden considerarse precedentes de la traba Suay, no podemos concluir que esta patente sea una copia exclusivamente de la patente belga. Es posible que se patentaran de un modo independiente, dada la débil o inexistente estructura internacional del sistema de patentes en aquellos años. En efecto, las similitudes no cierran el caso porque la patente de la traba Suay tenía dos variantes: en una se hacía cada brazo con dos piezas que se juntaban mientras que en otra modalidad se trataba de una sola barra de madera bifurcada en sus extremos. Por tanto, aún queda investigación por hacer en cuanto a las diferencias y los antecedentes porque, repetimos, José Trobat, otro pionero del mueble curvado en Valencia, utilizaba un sistema muy parecido en sus sillas.

Sea como fuere la traba Suay puede verse en numerosos establecimientos en España, lo que es una muestra de la pujanza de este empresario. El Restaurante-Café La Habana y el Café de la Casa de la Democracia, en Valencia las tenían. Respecto a este último, tiene su lógica que si, en la junta de propietarios de los terrenos donde se construyó el edificio, estaba el diputado del ayuntamiento José Suay Bonora, las sillas del café fueran de su hermano, el fabricante de muebles curvados Luis Suay Bonora y así se refleja en las no siempre bastante claras imágenes que nos han llegado del interior del café. En el diario republicano "El pueblo" del lunes 16 de febrero de 1914 se hace una extensa crónica del edificio y su inauguración y se indica que "las mesas para el servicio de café, cubiertas por mármol de jaspeado amarillo, son de un modelo nuevo y especial y han sido construidas en los talleres de madera curvada de D. Luis Suay, como asimismo las sillas, de gran novedad, sólidas y cómodas". Los 13 "aparatos eléctricos", también modernos, eran de Enrique Mariner. La silla del Café "la democracia" era el modelo número 109 del catálogo de Suay de 1910 ca. Una silla sencilla, ideal para un café, y con una vistosa chapa calada

en el respaldo como motivo decorativo de estilo vegetal. En el catálogo la silla aparece ilustrada con el típico aro de refuerzo entre las patas, pero las del café llevaban la traba Suay.

En Madrid se veían sillas de Suay con la famosa traba en el "Nuevo Café Europa". En una postal que recoge con mejor calidad la fotografía del salón principal reproducida en la revista *Nuevo Mundo* se aprecia con claridad la presencia de las sillas curvadas valencianas que, además, tenían refuerzos laterales entre el respaldo y el asiento para dar mayor solidez a la pieza. También se puede comprobar, especialmente con una ampliación de la imagen, que las sillas llevaban en la parte de atrás del asiento una chapa identificativa, posiblemente como la que hemos encontrado en alguna mecedora de Suay. Casualmente eran sillas iguales a las que en algún momento en los años veinte o treinta poblaban el "Café Europa" en la plaza de España de Zaragoza.

En San Sebastián eran sillas de Suay, con la traba, las sillas del Gran Café de la Marina, reformado en 1934. Las sillas que se aprecian en el interior del nuevo Gran Café de la Marina son concretamente del modelo número 71 del catálogo de 1910 ca. Son unas sillas con un aspecto elegante y fino para la época. Tienen la pala del respaldo curvada y con un hueco en forma ondulada en el centro, el respaldo con tres barras y el asiento -lo bastante pequeño para que el cliente lo abandonara rápido después de una consumición-, presenta una ondulación en la parte frontal que recuerda al modelo de silla número 28 de Hermanos Thonet, llamado también "silla con forma de corazón" y que fue muy popular en Barcelona entre 1880 y 1900, por ejemplo, en La pajarera y el Café Colón. Es un modelo de silla que se identifica así mismo por la pieza entre las patas (traba con forma de cruz bifurcada) que era la patente de Suay de 1902. Se encontraban sillas iguales en el hall del Círculo Alcireño en Alzira (Valencia).

Un ejemplar de silla número 71 de Luis Suay puede verse en el *Espai corbat*, la colección de mueble curvado valenciano de la Fundació Caixa Vinaròs, aunque en vez de chapa con bajo relieve, que es el acabado que muestra el catálogo, es una pieza en la que se diseñó el asiento originalmente para tapizar.

#### *Traba de Vicente Crespo.*

En el catálogo de Vicente Crespo que se conserva en el Archivo Valenciano del Diseño figura en la primera

página una traba que es una variante del refuerzo de Albacar, como hemos visto en el capítulo VI al tratar a otros fabricantes. Es una pieza que en cada lado de la silla une respaldo, asiento, pata delantera y pata trasera. Las dos piezas laterales así formadas dan mucha estabilidad y consistencia a la silla, pero no consta en el Archivo Histórico de la Oficina Española de Patentes que se concediera la patente. En cualquier caso, en el catálogo de Crespo hay diversos modelos con la traba y consta que también la utilizó, con alguna ligera variación, Vicente García Miralles en los años treinta, y Mocholí. En algunos casos es difícil saber si algunos modelos, en el caso de no presentar otras diferencias apreciables por catálogo, son de uno u otro fabricante.

#### *Traba de Vicente García Miralles.*

García Miralles también tenía una traba particular -creemos que no patentada efectivamente- en forma de lazo que unía el respaldo, el asiento y las patas. Se encuentran de vez en cuando modelos de sillas con esta traba, bastante original y muy llamativa como decoración de los laterales de una silla. Por otra parte, en el catálogo de este fabricante de 1931 se ilustran como opcionales varias trabas diferentes en una época en que, con seguridad, las posibles patentes ya habían caducado.

### **3- La variedad y riqueza de las mecedoras valencianas.**

Aunque habitualmente, al hablar de "mueble Thonet", uno se imagina enseguida una silla, como la icónica número 14, tampoco hay límites por lo que respecta a la tipología de los muebles fabricados y esto se ve claramente a los catálogos de todos los fabricantes: perchas, sofás, camas, mecedoras, lavabos, mesas, espejos, estanterías, mueble infantil, cunas... La funcionalidad, traducida con el elegante lenguaje de la madera curvada, era la característica básica de unos objetos necesarios para alcanzar las variadas necesidades de mobiliario de las crecientes clases medianas de la sociedad española del primer tercio del siglo XX. El mueble curvado era, en aquellos años, objeto de consumo necesario con muchas posibilidades porque se podían amueblar todas las estancias de una casa -salones, dormitorios, escritorios... con él.

Una mecedora es un mueble peculiar porque su diseño evoca o refuerza

formalmente la función de movimiento por la cual ha sido pensado. Desde que el 1862 Hermanos Thonet presentó una mecedora de madera curvada a la Exposición internacional de Londres -basándose en modelos de hierro del fabricante inglés R. Winfield- se hicieron en todas partes copias, imitaciones, variantes, y modelos nuevos. Los diferentes fabricantes tanto vieneses como valencianos, rivalizaban con los diversos tipos de mecedoras en cuanto a su ergonomía, resistencia, delicadeza y decoración y ofrecían una cantidad de modelos tan grande que hacía difícil la elección. Algunos modelos de mecedoras hechas en Valencia son realmente interesantes, originales o modernos, desde el punto de vista del diseño. Destacan aquellos en que los laterales están contruidos con una sola barra de madera continúa o con muy pocas piezas, presentando así una buena continuidad lineal.

Es habitual que las mecedoras hechas en Valencia lleven un refuerzo bajo el asiento en forma de U -como un arco invertido- y que nosotros denominamos *estabilizador valenciano*, una pieza que no se encuentra en ningún otro de los productores europeos de mueble curvado y que se convirtió en un elemento generalizado de las mecedoras valencianas hacia el 1910. Esta pieza era útil para reforzar la mecedora a los efectos de que, por el uso, no se decantara hacia uno de los lados, manteniéndose así firme. Se trata de un refuerzo que no se encuentra en las mecedoras hechas en Viena.

En efecto la mecedora era uno de los muebles curvados valencianos más destacados y vendidos. Ventura Feliu obtuvo una patente de invención por veinte años de la llamada curva de ensamblaje para mecedoras, concedida el 10 de septiembre de 1906. De nuevo, esta invención hacía más resistente la mecedora, pero también le daba una cierta elegancia de estilo, de acuerdo con los gustos de la época. En ocasiones aparecen inscritas las palabras "patente Feliu" en la zona de la "curva de anguila" como la llamaban los trabajadores. La mecedora número 7 de Feliu, con el lateral en espiral, se ofrecía con y sin la "curva de anguila", pero en los dos casos presentaba rizos en la terminación de la parte superior del respaldo como las mecedoras números 1 y 6 de Thonet.

Pero los Feliu también hacían otras mecedoras de interés, no patentadas,

como la número 2 en la que los laterales, el apoya-brazos y la sección de balanceo están formados por una sola pieza continua. Sin duda una mecedora elegante y con aspecto moderno y funcional.

Albacar tenía dos mecedoras que llamaban la atención por su originalidad, aparte de la mecedora modelo número 1 que le regaló a Alfonso XIII en su visita a la fábrica. Una presenta un lazo en la terminación de la espiral y lleva el número 6 del catálogo. Es conocida una fotografía de Serra del historiador, artista y crítico de arte Feliu Elias -llamado "Apa"-, en su taller (1904) sentado en tal mecedora. Era una mecedora difícil de hacer por el grado de curvatura del lazo de la barra en el punto de contacto con el asiento.

En 1909, el mismo año de la Exposición regional valenciana obtuvo Albacar una patente de invención por veinte años por "mejoras introducidas en la construcción de los muebles llamados de Viena y especialmente en las mecedoras". Se trata de uno de los diseños más populares y prácticos de mecedora de los industriales valencianos de mueble curvado que nunca se utilizó por los fabricantes de Viena. Su autor lo llamó "mecedora Exposición" en recuerdo de la Exposición regional de 1909 y quizá porque se exhibió en ella. Es interesante reproducir el argumento de la solicitud de patente presentada por Albacar:

"Muchas son las mejoras que se van introduciendo en la construcción de muebles de los llamados de Viena y especialmente en las mecedoras, pero aunque algunas de estas mejoras representan ciertas ventajas, ninguna ha dado completa satisfacción, puesto que todavía no se ha llegado a la simplificación deseada, obteniendo el minimum de piezas y de costo. Con el presente invento creo haber realizado el ideal, puesto que he reducido, de tal modo, las piezas que componen una mecedora que es imposible simplificar más la construcción de las mismas y, por tanto, se reduce el coste a un minimum imposible de superar".

No obstante, hay que tener en cuenta que las mecedoras de lateral continuo de Feliu y de Suay sí superaban la construcción de la mecedora de Albacar de los laterales con dos piezas, al emplear sólo una. Sea como fuere, es cierto que en la mecedora de Albacar, el balanceo, el brazo y el montante sólo están compuestos por dos piezas, evitándose espirales y decoraciones innecesarias. Su carácter práctico y funcional con

ausencia de la tradicional espiral la ha llevado a ser confundida con modelos Thonet de corte funcionalista. Que la mecedora "exposición" era uno de los productos más populares de Albacar se muestra con el hecho de que aparece en la portada del catálogo de 1911.

Las mecedoras de Luis Suay merecen mención especial. Una de ellas es seguidora de la mecedora de lateral continuo que hacia 1902 diseñó Gustav Siegel para la casa Kohn -número 824 de su catálogo- y fue objeto de una patente de introducción en 1906: los laterales también están formados por una sola pieza, aunque la disposición y la estructura de la mecedora es diferente de la de Feliu que hemos visto antes. En la revista "Por esos mundos" de 1911, a la que hicimos referencia en el capítulo V se encuentra un reportaje sobre "cómo se construye una mecedora" en que aparece dicho modelo en construcción, y cuyas imágenes reproducimos en el apartado relativo a Luis Suay. Aunque hay una coincidencia general con el modelo de Kohn se encuentran algunas diferencias como el ángulo de curvatura del montante del respaldo, la posición de la barra entre los laterales -más avanzada en el modelo de Suay probablemente para añadir el estabilizador valenciano-, las medidas del asiento, más grande y cómodo y la utilización de la rejilla en vez de la chapa de la mecedora de Kohn, lo que le da un aire más tradicional.

El segundo modelo sobresaliente de Suay es una mecedora "proto-racionalista" elaborada también con pocas piezas y de diseño muy moderno, para compararla con otras mecedoras más clásicas, como las de Ventura Feliu. Es esta pieza uno de los logros del diseño del mueble curvado valenciano.

Tanto Luis Suay como Ventura Feliu hacían mecedoras con aros -doble aro- inspiradas en las de Fischel que fueron muy populares en toda Europa. La característica de estas mecedoras es que subrayan con claridad meridiana la función de movimiento para la que están diseñadas, evocando de algún modo las ruedas de un automóvil.

Gracias a la costumbre de incluir mecedoras en los talleres fotográficos de Valencia hemos podido obtener una diversidad de retratos con ejemplares utilizados históricamente y de procedencia Valenciana: Ara, Derrey, Pomares, Vizcaino, Darblade, Grollo... tuvieron en algún momento algún ejemplar para que la persona retratada pudiera

descansar o sencillamente sentarse para estar quieta mientras se hacía la fotografía.

#### 4- Las mecedoras infantiles: una especialidad Valenciana.

En general, en los catálogos de mueble curvado se encontraba diverso mueble infantil -y a veces de juguete- y no podían faltar las mecedoras que presentaban además un aspecto lúdico como mueble con movimiento. Existen dos tipos de mecedoras infantiles en función de cómo están construidas: unas presentan balcones separados de la estructura principal, tienen un diseño autónomo respecto a los diseños de mecedoras para adultos. Un ejemplo entre la producción valenciana se encuentra en la popular mecedora “gato Félix” que editó Vicente García Miralles en los años treinta, junto a una silla alta infantil con el mismo motivo decorativo, basado en el popular personaje de los dibujos animados de la época. Una de las características habituales de estas piezas es la pieza continua que hace las funciones de apoya-brazos y de patas delanteras.

El segundo tipo de mecedoras infantiles presenta la particularidad de que son reproducciones con reducción de escala de las mecedoras para adultos. Esta es una especialidad valenciana pues no se hacían en Viena. Al tener las mismas complejas formas que las mecedoras grandes las mecedoras infantiles de este tipo parecen maquetas y son visualmente muy atractivas. Prácticamente todos los fabricantes valencianos tenían en su repertorio estas mecedoras. Ventura Feliu ofrecía la mecedora infantil con curva de anguila como el modelo para adultos número 7 mientras que Salvador Albacar hacía para niños y niñas un modelo infantil de la mecedora “Exposición 1909”.

Entre noviembre y diciembre de 2002 tuvo lugar en la sede de la Fundació Caixa Vinaròs una exposición con doce mecedoras infantiles antiguas de madera curvada fabricadas en Valencia principalmente en el primer tercio del siglo XX. Las piezas pertenecen a la Fundació (Espai corbat) y son una muestra del mobiliario infantil de este espacio expositivo dedicado al mueble curvado vienés y valenciano. Como tarjeta de presentación, escogimos este retrato antiguo de una niña con un ramo de flores al lado de una mecedora infantil fabricada por Alejandro Parra, de Valencia

con las mismas formas que la mecedora para adultos que patentó en 1911. La imagen es obra del estudio fotográfico de Alejandro Quiles, de Catarroja.

### VIII- PRODUCCIÓN, CONSUMO Y REDISEÑO

#### 1- La mujer en la producción del mueble curvado.

Habitualmente se ha representado el mundo del curvado con un hombre musculoso doblando una barra de madera dentro de un molde metálico, aunque habitualmente trabajaban por parejas. Las portadas de los catálogos de Curvadora Valenciana de los años cincuenta y sesenta son un buen ejemplo. Es cierto que generalmente los trabajos del curvado, que exigían cierta fuerza y resistencia, los hacían los hombres, pero las mujeres elaboraban la rejilla -la estructura de una mecedora, por ejemplo, es como un telar que se tiene que tejer- y la rejilla era un tercio del coste de una silla, por lo tanto una fuente importante de la plusvalía de la industria del mueble curvado durante muchos años y que nosotros designamos con el término *plusvalía de género* por la inferior retribución de las mujeres respecto a los hombres. Muchas veces madres e hijas trabajaban en su casa cobrando por pieza de rejilla acabada, complementando así el trabajo del hombre que era quien tenía que “llevar el pan a casa” según la estructura familiar de la época.

Pero las mujeres eran activas en otros trabajos importantes del proceso de producción que han pasado un poco desapercibidos, como pulir las piezas curvadas, tinter y barnizar los muebles, y empaquetarlos con papel, como se hacía antes. De los documentos históricos se deduce que casi la mitad del personal de las fábricas, en Viena y en Valencia, eran mujeres, y en la película del Hijo de Ventura Feliu de 1929 las trabajadoras tienen una presencia importante.

En la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX las mujeres carecían todavía de derechos políticos y no eran ciudadanas en el sentido pleno de la palabra, pero sí que hubo una evolución legislativa en materia laboral que afectaba a la duración de la jornada y también al trabajo de las mujeres y los niños, llamadas «medias fuerzas». De todos modos, el ámbito temporal examinado en esta aproximación al tema es tan extenso

que estas líneas sólo pueden presentar una foto fija necesariamente aproximada, en el sector del mueble de madera curvada, que no refleja por tanto la evolución habida en lo social, económico y cultural entre 1860 y 1930. Por ejemplo, en dicho período, la jornada laboral pasa de una media de 10/12 horas diarias a una de 8 horas, pauta que indicó en 1919 la Organización Internacional del Trabajo. Por otra parte, dejamos de lado la primera parte de la historia, que se inicia con la «silla de Boppard» (1836 ca.) de Michael Thonet. En estos primeros años el sistema de producción es más artesanal, en talleres pequeños o medianos, y el mercado de consumo más restringido a la nobleza y la aristocracia. Sólo la aparición de las primeras fábricas de mueble curvado de Thonet, en la década de 1850, nos permite situar el papel de la mujer en un contexto más delimitado de la revolución industrial.

Así como las fábricas de Austria-Hungría se situaban en entornos rurales y próximos a las fuentes de aprovisionamiento de materia prima -madera de haya- en Valencia las fábricas estaban más próximas a entornos urbanos y, como explicamos en el capítulo IV, la madera de haya se importaba a través del puerto desde las ciudades de Trieste y Fiume, importantes ciudades comerciales de Austria-Hungría. Eso era así, al menos hasta la Primera Guerra Mundial cuando se interrumpieron las fuentes de suministro. Pero en ambas geografías el modo de producción del mueble curvado era prácticamente el mismo dado que en Valencia se trataba de una cultura material y productiva importada.

Al tratarse de un fenómeno, la producción de mueble curvado, que se inicia en el periodo de la industrialización europea, no puede desvincularse su análisis de las cuestiones generales suscitadas por el papel de la mujer en el propio proceso de industrialización en el que se enmarcan. En este sentido será protagonista la fábrica, lugar donde se realizan principalmente las funciones productivas en las que participarán las mujeres. El arquetipo de la fábrica de mueble curvado es un complejo de terrenos y edificios con chimenea, tanques de vapor y talleres especializados, apto para el trabajo de entre 300 y 600 trabajadores y trabajadoras, número aproximado en las principales fábricas de Austria-Hungría, pero también en Valencia, por ejemplo, las de Salvador Albacar y Ventura Feliu e Hijos. Asimismo, hay que tener en cuenta cómo es

el sistema de producción y comercialización del mueble curvado y sus fases en las que impera la división del trabajo: aserrado de las barras de madera, calentamiento en tanques de vapor, curvado, lijado, barnizado, elaboración de la rejilla, montaje, empaquetado y transporte.

Para situar la posición de la mujer en el proceso productivo del mueble curvado resulta de gran interés un documento como el Memorándum de la casa Kohn para la Exposición Universal de Filadelfia de 1876 que contiene un apartado relativo a la situación obrera, básicamente en la fábrica de Wsetin (actualmente Vsetín, en la República Checa en Moravia, que era el principal centro de producción de esta empresa. Las fábricas en Austria se situaban en regiones que no estaban previamente industrializadas de modo que se había de formar a los trabajadores que eran pobres y no eran especializados y tampoco estaban acostumbrados a trabajar en “talleres cerrados y sometidos a reglamentaciones de fábrica”. La jornada podía ir de 9 a 11 horas según lo arduo del trabajo realizado, siendo más breve en el curvado. Sin embargo, en otro lugar el documento señala que la jornada laboral podía tener 14 horas. El Memorándum subraya “la introducción parcial de los trabajos de lijado de la madera y de rejilla en las casas, mediante lo cual incluso las niñas y las mujeres casadas tenían la ocasión de consagrarse en parte a esas ocupaciones mientras podían al mismo tiempo cumplir sus obligaciones domésticas”. “En cuanto a la organización del trabajo -sigue el documento- podemos decir que (opera) por una parte el principio de la división del trabajo, y de otra parte el de obra a pieza o *à forfait...*” (“contract work” en la versión en inglés). “En cuanto a la división por sexo hay mujeres y niñas 60%, hombres y niños 40%”. “Los trabajos confiados a las primeras consisten mayoritariamente en la rejilla y el barnizado, y en parte también el lijado de la madera, mientras que los últimos son empleados en el curvado, sirviendo en las máquinas para dar forma a la madera, al lijado y raspado de la madera, así como otros trabajos de carpintería...”. En el Memorándum se explican los salarios de los trabajadores: en primer lugar, empezando por los salarios más bajos, estaban los prisioneros (reclusos), aunque no se dice cuánto cobraban; en segundo lugar, los que trabajan en sus domicilios “teniendo en cuenta -dice el Memorándum- que tienen los trabajos

más fáciles y confortables, pero sobre todo porque les es posible gestionar sus asuntos domésticos y campestres, consecuentemente ellos dedican sólo del 30% al 60% de su actividad, incluso a veces menos, al trabajo de fabricación”. A continuación, venían los trabajadores llamados “de fábrica”, “niños y niñas a partir de 12 años que son ocupados en las fábricas y sucursales (dedicados) a la rejilla, el barnizado o el lijado” (cobraban desde 50 «kreuzers» -cruceros- a 1,50 florines austríacos). Los que más cobraban eran los trabajadores de máquinas y curvadores experimentados (de 1,50 a 3 florines).

No hay ningún motivo para pensar que la situación obrera en las fábricas de Hermanos Thonet, el principal productor, fuera muy diferente. Según Alexander von Vegesack, respecto a Hermanos Thonet, la jornada de trabajo era de 14 a 16 horas y en la fábrica de Koritschan, en 1913, estaban empleadas 750 mujeres y 770 hombres es decir que las mujeres eran casi el 50 % de la mano de obra. También indica que las mujeres ganaban dos veces menos que los hombres. La proporción de mujeres empleadas entre 1911 y 1913 era similar en la fábrica de Bystrice: 1010 hombres y 930 mujeres. En esos años el total de trabajadores en las fábricas de Hermanos Thonet era de 6420 personas, 3680 hombres y 2740 mujeres, es decir las mujeres eran el 43 % de la mano de obra.

En cuanto a las fábricas de mueble curvado en Valencia, la memoria de una inspección de trabajo realizada en 1907 a fábricas en España, incluyendo, entre otras, fábricas de mueble comparables de Valencia, dice que la de Ventura Feliu tenía 420 trabajadores: 230 hombres, 160 mujeres y 30 niños. Los tipos de jornal máximo, medio y mínimo de hombres eran 4, 3 y 2,5 pts.; y de mujeres y niños 1,75, 1,25 y 0,50. pts. Es decir: el salario máximo de una mujer nunca superaba el salario mínimo de un hombre en un horario de trabajo, casi todo cobrado a destajo (por unidad de obra), en una jornada laboral de 9 horas, en 1908.

Pero en las fábricas de mueble curvado la mitad, o a veces más, de los trabajadores eran mujeres como así se muestra en los datos indicados anteriormente y se refleja en las fotografías históricas existentes de las fábricas. Era muy raro, al menos en el campo del mueble curvado, que las mujeres ocuparan puestos directivos (el mundo de los

negocios era masculino). Los trabajos de las mujeres estaban centrados en la tarea del lijado, el tintado y barnizado de las piezas, la elaboración de la rejilla de respaldos y asientos de las piezas y el empaquetado. Había una división sexual del trabajo. Las mujeres usaban la habilidad de sus manos. Por tanto, fuera de la sección de aserrado y curvado -y de la fundición que existía en las fábricas para fabricar moldes metálicos apropiados para cada pieza- gran parte del proceso productivo dependía del trabajo de las mujeres, y por tanto era, desde un punto de vista de la economía clásica, parte importante de la generación de la plusvalía de la industria del mueble curvado.

El caso de la elaboración de la rejilla es significativo de lo que podríamos llamar, trasladando un concepto depurado por el Marxismo, la plusvalía de género, es decir un beneficio que obtiene el empresario gracias a la reducción del salario según el género del trabajador. La rejilla era un trabajo de tejido manual y tejer era una actividad reservada a las mujeres. Lógicamente, la diferencia de salario entre personas de distinto sexo no estaba justificada por las diferentes tareas que realizaban sino por las condiciones de desigualdad estructural de género. Las mujeres realizaban la rejilla ya sea en la propia fábrica o en su casa (manufactura doméstica) ya que hasta que no se introdujo el salario por tiempo trabajado se producía a destajo y, en consecuencia, se cobraba por cada rejilla elaborada. La rejilla, entre trabajo y material suponía a finales del siglo XIX cerca de un tercio del coste total de la silla. Dicho de otro modo, la desigualdad salarial era un elemento imprescindible para el éxito de la industria y por eso se prefería y se fomentaba contratar a mujeres -y a niñas- antes que a hombres en determinadas tareas. Eso no significa que el salario de las mujeres, especialmente en el mundo rural, no fuera importante para el sostén de sus familias, sino que no cobraban sobre una base de igualdad. La explicación es que tenían que seguir dependiendo del salario del hombre que era el que normalmente *ganaba el pan* y los otros ingresos de la familia se consideraban complementarios, reforzándose así la dependencia económica de la mujer que, si cobraba más, podía desbancar la posición jerárquica del hombre alterando el *buen funcionamiento* del hogar.

Los trabajos de tintado y barnizado también eran realizados por mujeres, así como el empaquetado. La prác-

tica indica que las piezas, enteras o desmontadas para la exportación se empaquetaban cuidadosamente con papel para evitar daños durante el transporte. En un importante álbum de fotografías varias veces citado de la fábrica de Fischel en Niemes (Bohemia), de 1896, puede verse a los trabajadores y las trabajadoras de la fábrica posando en secciones para la correspondiente fotografía. En ocasiones, las fotografías de las mujeres trabajadoras están presididas por una figura masculina que era el jefe de sección. Entre estas secciones puede verse la de tintado, rejilla y empaquetado. Las trabajadoras posan con orgullo, con sus mejores vestimentas, mostrando los resultados de su trabajo en sus manos, piezas tintadas, rejillas o muebles en proceso de empapelado. Las mujeres que hacían el tinte y las barnizadoras tienen las manos ennegrecidas por el trabajo. En el caso de la fotografía de las empaquetadoras, en el centro de la imagen aparece un hombre, el jefe de la sección, con un ayudante, lo que reflejaba la jerarquía habitual en la fábrica.

Como en otros sectores de la industrialización de finales del siglo XIX y principios del XX las mujeres cumplían funciones capitales en las fábricas de mueble curvado en un régimen de división del trabajo. El contexto económico, social y cultural conducía a restringir su salario discriminándola respecto al hombre, en parte por la conveniencia de que siguieran trabajando en las casas manteniendo la estructura social y familiar de la época, pero también para extraer de ellas la "plusvalía de género". Un intento de conciliación del trabajo industrial con las tareas domésticas fue el trabajo de rejilla en el hogar, empleándose para ello a mujeres y niñas.

## 2- La mujer en el consumo del mueble curvado.

La patente de Hermanos Thonet de 1856 hacía referencia a sillas, sillones, sofás y pies de mesa elaborados con la técnica de la curvatura de la madera mediante vapor o líquidos hirvientes, pero con los años la tipología del mueble se expandió enormemente y hacia el 1900 se encontraban en los catálogos cientos de modelos. Toda una diversidad de mobiliario dirigido a las crecientes clases medias. También eran importantes los catálogos comerciales redactados en varios idiomas para divulgar sus muebles y las condiciones de venta y gracias

a ellos podemos hoy en día saber cuál era la producción de cada firma.

En la fabricación de mueble curvado también había productos específicamente diseñados para las mujeres divulgados en los catálogos comerciales, reflejando el contexto social y cultural en el que se movía la industria. Algunos muebles para mujeres tenían un carácter un tanto excéntrico y de lujo como la "silla-bastón" de paseo ("walking stick") para señoras. Otros estaban dirigidos a facilitar sus cuidados estéticos, como el tocador y el sillón para tocador llamado en los catálogos "damen-fauteuil". Estas dos últimas piezas, desde el punto de vista formal, son unos de los grandes logros del diseño de mueble curvado por su elegancia y funcionalidad. También estaban pensados para ellas las sillas de nodriza -las nodrizas o amas de cría eran importantes en el siglo XIX- y las sillas de costura o labor, sillas bajas para poder realizar estas funciones con mayor comodidad. Las sillas de labor tenían una página específica en los catálogos valencianos de mueble curvado, como el de Salvador Albacar. En otro orden de cosas, se fabricaban mecedoras para señoritas (*sic*) («*ladie's rockers*») que eran de tamaño más pequeño y en algún modelo -llamado «*sedia dondolante per signora*», en la versión italiana del catálogo- carecían de apoya-brazos para que fuera más cómodo para ellas su utilización. Así sucedía con la primera versión de la *chaise-longue* mecedora, otro de los modelos estrella de Thonet.

El propósito era promocionar el mueble curvado como un factor de confort para las clases acomodadas. Las estancias del hogar también tenían su separación funcional en espacios de género en el ámbito del mueble curvado: en los catálogos de interiores de la firma Jacob & Josef Kohn a partir del 1900 se distinguían perfectamente las bibliotecas, despachos y los salones de fumadores de los estudios diseñados para señora o los dormitorios, espacios domésticos femeninos. Aunque no estaban destinadas a ellas específicamente, sí se concebían para que ellas las utilizaran en sus funciones familiares de cuidado de la prole las atractivas cunas de madera curvada y los cochecitos convertibles en silla alta para comer que tan populares fueron a finales del siglo XIX y principios del XX. En una crónica de la revista "L'esquella de la Torratxa" de 28 de julio de 1888 sobre la instalación de Austria en la Exposición Universal de Barcelona se llamaba la atención

-añadiendo un dibujo- sobre el interés de la hermosa cuna que presentaba la casa Kohn pues "todas las mujeres que son madres o quieren serlo la admiran".

Pero quizá el mueble que tiene más carga simbólica como elemento de feminización es el "Psyché". Este era el nombre que recibía un gran espejo-tocador con forma algo ovalada generalmente y que estuvo de moda hasta los tiempos del Art déco en el siglo XX. El psique, difundido en el período Imperio es un espejo vertical grande donde se puede ver todo el cuerpo y es regulable en su inclinación, siendo sostenido por un soporte de cuatro patas. Jacob & Josef Kohn introdujo un espejo de estas características en su lujoso interior de la instalación de la Exposición universal de París de 1878. El año siguiente Hermanos Thonet incorporó uno en su catálogo y estuvo en producción al menos hasta 1911. Se trata de un espejo grande y armonioso bellamente decorado en su parte superior y en sus patas, hechas con rizos, y el espejo es de posición regulable. Una obra maestra del mueble curvado. En los catálogos se emplean diversas denominaciones como "Ankleide-Spiegel" o "Cheval Dressing Glass" en alemán e inglés respectivamente (espejo de vestir, en castellano), pero la denominación en un catálogo francés es "Psyché". Esta palabra del griego, alegoría del "alma" en general, tiene otras acepciones. Una de ellas se recoge en una popular historia basada en la mitología novelada latina de origen griego, las metamorfosis o "el asno de oro", de Apuleyo (siglo II d. C.) Se trata de la historia de Psique y Cupido: Psique era una joven tan bella y adorada por los hombres que provocaba los celos de Venus y para vengarse esta le envió a su hijo Cupido a castigarla a casarse con un ser horrible, pero Cupido se enamoró de ella y, tras innumerables desventuras de la joven causadas por el enfado de Venus, acabaron casándose. En consecuencia, la palabra "Psyché" incorpora también la personificación de la belleza femenina que se refleja en el espejo: el mueble se llama así porque si te miras en él te verás tan guapa como Psique.

Así como hemos visto que la producción exigía la participación de las mujeres de las clases obreras en las condiciones señaladas, a finales del siglo XIX la oferta del producto iba dirigida principalmente a satisfacer el consumo de las incipientes clases acomodadas en las que la mujer estaba pre-destinada natu-

ralmente, como un ser perteneciente al hogar, es decir: el culto de lo doméstico. Se entendía convencionalmente que se dedicaba a la reproducción humana y al cuidado de la prole y la casa, su espacio privado. La mujer de clase media-alta era una potencial consumidora de muebles curvados. La propaganda de la época reproduce este estereotipo de la mujer burguesa en un hogar confortable dotado de mueble curvado.

En la publicidad y en la iconografía de finales del siglo XIX y principios del XX se reflejaban algunas particularidades que se consideraban típicas de la mujer de clase media-alta. Se ponía de manifiesto, por ejemplo, que era una mujer instruida y culta, representándola en una cómoda mecedora leyendo en un contexto familiar. Eso no significa que tuviera acceso a todos los conocimientos, sólo a los necesarios para poder impartir una instrucción adecuada a su clase a sus hijos e hijas, aprendizaje que les preparara para su respectivo destino en la sociedad. Reproducimos un anuncio de Thonet en Milán con este motivo, si bien esta iconografía de la mujer lectora, un fenómeno destacado del siglo XIX y que es objeto de estudio y debate desde la perspectiva feminista está presente en innumerables anuncios -como también los de Hermanos Thonet en Madrid o Hamburgo- y postales de la época.

Otra particularidad de la mujer de clase media-alta que reforzaba su carácter -o barniz- culto y las posibilidades que se le concedían, era el aprendizaje del piano para el entretenimiento de la familia. Las sillas para piano eran unos de los muebles diseñados genéricamente tanto para hombres y mujeres que, por su juventud, necesitaban una silla alta (usualmente asiento de 52 cm. de altura en vez de los tradicionales 46 cm. de una silla estándar). A menudo estaban decoradas o grabadas con motivos musicales -una lira- en respaldo y/o asiento. Claro es que las sillas para piano de madera curvada -usualmente barnizadas en negro como los instrumentos a los que acompañaban- eran típicas en otros contextos, pero la iconografía de la época es abundante en mujeres sentadas al piano en un espacio del hogar burgués y en Barcelona estos asientos musicales se vendían particularmente en los Grandes Almacenes "El Siglo" y tuvieron un gran éxito entre las clases acomodadas. Ventura Feliu, por ejemplo, vendía varios modelos de sillas para piano.

A pesar de la idea, muy extendida, de que el mueble curvado era apto para todo tipo de hogares, básicamente iba dirigido a la incipiente burguesía con poder adquisitivo. Sólo con el paso del tiempo y el aumento de la demanda fue popularizándose el mueble curvado, además de suplir a los cafés, hoteles y restaurantes de todo el mundo. La mujer burguesa era importante destinataria del producto del mueble curvado destinado al hogar de las clases acomodadas. Pero no es la misma situación la de 1860 que la de 1930 en cuanto a condiciones sociales, pobreza y desarrollo. Nadie cuya familia viviera en un espacio de 40 metros cuadrados y tuviera dificultades para comer o problemas de salud podía permitirse la adquisición de una mecedora en la década de 1860 sino que más bien era un producto de lujo para un salón. Con el paso de los años, sin embargo, a finales del siglo XIX y principios del XX la mecedora, como ejemplo paradigmático del mueble curvado, se popularizó tanto en Europa como en Sudamérica y se convirtió en un mueble más accesible. A medida que se iba ampliando la base de la clase media se ensanchaba el mercado y las posibilidades del consumo para un público más amplio. En España no fue sino hasta la década de 1890 que el mueble curvado empezó a ser considerado un mobiliario al alcance de la clase media, conocido como "mueble de Viena" y el advenimiento del 1900 y el *Art nouveau* proporcionó un nuevo impulso al mercado, ahora de la mano de la intervención del arquitecto en su diseño.

### 3- El *corredor mediterráneo* del mueble curvado.

El mueble curvado hecho en Austria y Hungría había estado muy aceptado por las clases sociales poderosas no solo en Valencia sino también, y especialmente, en Cataluña, y Barcelona era un centro de difusión muy importante dentro del contexto europeo. Es evidente que, en los interiores de la Barcelona del 1900, locales públicos y hogares privados, se encuentra a menudo mueble de Viena entre el mobiliario y, normalmente, se puede identificar el fabricante. En ocasiones, los muebles de Viena coexistían con el mobiliario modernista, como en la casa Pladellorens, decorada por el conocido ebanista del modernismo Gaspar Homar. Sin embargo, a partir del 1900 y con más fuerza durante la Primera Gue-

rra Mundial, cuando la comunicación y el comercio con Austria-Hungría, una de las Potencias beligerantes, estaban interrumpidos, el mueble curvado valenciano ocupó parte del espacio comercial que había del mueble vienés en Barcelona. Como era más económico, en parte por lo próximo del transporte y presentando calidades estéticas y funcionales equivalentes al mueble vienés, se fue imponiendo en España. Ya antes de la Exposición Regional Valenciana de 1909, hacia 1907, Albacar instaló una sucursal en el número 10 de la calle de Balmes de Barcelona a cien metros a la vista de la tienda de "Hermanos Thonet", en la calle de Pelayo número 40. Este dato es importante porque Barcelona era un punto de venta crucial de mueble originario de Viena en España y para su exportación a Sudamérica. A partir de ese momento se desatará una competencia feroz entre los vendedores de muebles vieneses de Barcelona (de los fabricantes Thonet y Kohn especialmente) y los mueblistas valencianos, sobre todo el citado Albacar, pero también Luis Suay y Ventura Feliu, que operaban a través de los Grandes Almacenes "El Siglo" o con depósito propio, como en el caso de Feliu.

A principios del 1900 en los catálogos de los almacenes "El Siglo" ya aparecen las famosas cunas que comercializaban Ventura Feliu y Luis Suay, basadas en las cunas arborescentes de la casa Kohn. En algunas postales del tercer piso de tales almacenes se ven muebles destacados de Ventura Feliu como unas jardineras múltiples que todavía pueden apreciarse en el catálogo de 1924. La mecedora "curva de anguila" se encontraba, por ejemplo, en el patio del Hotel Peninsular, en 1912 y en salón del Gran Hotel Central de Vilajuïga, en Girona. En el mismo salón de lectura de los Almacenes "El Siglo" se utilizaban las sillas número 41 de Ventura Feliu con la traba patentada y en la peluquería, inaugurada en 1915, sillas de Joaquín Lleó.

Fue a partir de su instalación en Barcelona en 1907 y la edición del catálogo de 1911 cuando Albacar consiguió suculentos contratos y cuando la expansión de la empresa fue mayor en Catalunya. En el apartado de establecimientos con mobiliario de Albacar vemos que tuvo mucha aceptación entre comercios de Barcelona y grandes salas de fiestas y restaurantes. Entre la lista de establecimientos que hemos podido identificar (por la traba) con mobiliario, especial-



mente sillas, de Albacar, se encuentran algunos importantes (por su volumen) de Barcelona y sus alrededores: el Hotel Regina, el restaurante del casino de la Arrabasada, el salón de fiestas del Tibidabo, el Café de la Central de la Cooperativa de la Flor de Mayo, todos estos con la patente de traba en forma de S cruzada horizontal. También en Barcelona la tienda de camisas Francisco Puig (Pelayo 32, 1913) tenía el modelo número 63 del catálogo; otro modelo en la sede de la Sociedad de Atracción de Forasteros (1913); el Hotel Subur de Sitges... En Valencia, el Gran Restaurante Miramar, el comedor del Casino-Restaurante Las Arenas; la cervecería-café "El León de oro". Los hoteles Royal y Simón de Sevilla... a través del examen detallado de las postales y las fotografías puede llegar a identificarse -siempre será una aproximación- el fabricante de las sillas correspondientes.

Mobiliario de Luis Suay puede verse también en varios sitios como las mecedoras del salón de fiestas del balneario de Broquetas en Caldes de Montbui, o las sillas con la conocida traba del fabricante de Arrancapinos en el restaurante del Hotel París de Figueras. En 1917 las sillas del reformado Restaurante Eléctrico en Barcelona eran un modelo de Vicente Crespo. Hay todavía mecedoras de Alejandro Delgado en el hall de la modernista Casa Viader de Cardedeu.

Por tanto, puede decirse que en el primer tercio del siglo XX existió un "corredor mediterráneo" del mueble curvado tanto más cuando la importación desde Checoslovaquia, uno de los países surgidos del desmembramiento del Imperio Austro-húngaro donde habían quedado la mayoría de las fábricas, resultó muy limitada, particularmente a través de la firma de decoración Grifé y Escoda. Incluso en la tienda de "Muebles Thonet" y otras de la calle Pelayo, en los años veinte, se podía adquirir mueble curvado de todo tipo. Este hecho, constatable si se hace una investigación sistemática y precisa, hace poco rentable una aproximación a la historia económica y sociológica del mueble curvado desde la perspectiva aislada de Catalunya o Valencia, en un ámbito en que es indudable que las historias estaban entrecruzadas. Para decirlo en términos actuales, existía un solo mercado del mueble curvado en cuanto a su producción y consumo y, quizás en cierta forma -diríamos hoy- "un corredor mediterráneo" en este sector económico.

#### 4- Economía circular y rediseño en el mueble curvado.

Hay muchos motivos para conservar un mueble de madera curvada, en cuanto que es un objeto que forma parte de nuestra cultura material y fácilmente lo podemos apreciar, por razones estéticas (también de diseño), históricas, sentimentales u otras. En el caso del mueble curvado valenciano, como en otros sectores, tenemos que ser selectivos. Esto quiere decir, probablemente, que ni se puede conservar todo ni se puede tirar -o quemar, que es lo más habitual-. Quizás admiraremos una copia o variante de un modelo vienés bien hecha -una cuna o una cama-; quizás veremos como una cosa nuestra una pieza -una silla, por ejemplo- con elementos de originalidad, con una traba patentada con firma o sencillamente bonita o que presenta una buena continuidad lineal, característica del buen mueble curvado; o nos sorprenderán piezas elegantes y difíciles de encontrar, como una jardinera. No hablaremos de las mecedoras de los abuelos que todos tendríamos que valorar y así lo hacemos a menudo. Son antigüedades -industriales porque se producían en serie y no hay piezas únicas- pero ya tienen casi todas más de cien años y son, dentro de la selección convencional que se haga, patrimonio cultural valenciano.

Existen manifestaciones de circularidad económica de aplicabilidad actual como podrían ser las posibilidades de aprovechamiento post-consumo inicial en los planos de la reutilización, la reparación o restauración -en el caso de las piezas que lo merezcan- y la renovación o rediseño del mobiliario curvado existente, prácticas que pueden sustentarse en parte en la intercambiabilidad de las piezas curvadas, dado que han sido producidas en serie en moldes metálicos.

En un antecedente de lo que podríamos llamar "durabilidad programada", Hermanos Thonet incluía en sus catálogos -y a veces también en etiquetas pegadas debajo de los asientos- un llamamiento de este tenor: "advertimos al público que el apretar de vez en cuando lo tornillos de las sillas contribuye mucho a la solidez y duración de las mismas". Algo tan simple como apretar los tornillos -pues las distintas partes de las sillas no están encoladas- que se aflojan con el uso y el paso del tiempo, es un método programado por la propia empresa para evitar que se tiren sillas o asientos que bailan o se tuercen por

estar flojos los tornillos. Es una buena idea en el sentido de la circularidad.

Aunque no se trata de un diseño basado en el aprovechamiento de residuos, sí forma parte de una política de sostenibilidad que implica al diseño la patente de Kohn de 1876 en la que se ideaba un asiento circular de rejilla intercambiable, lo que hoy llamaríamos un recambio de fábrica. El invento fue presentado, antes de ser patentado en Austria-Hungría, en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876 en la que se mostraron dos sillones número 14 con asientos de recambio. En su Memorándum de la Exposición, la firma explicaba las ventajas de tal innovación práctica diciendo que en las más lejanas localidades donde nadie sabía hacer rejilla, aunque la rejilla se haya roto, si se cambia el asiento se pueden seguir utilizando las sillas que están en buen estado en todo lo demás.

Por tanto, se podía comprar una silla cuyo asiento estaba diseñado de tal modo que podía incorporar una pieza con rejilla de recambio cuando la original se rompiera. Calcular la cantidad de sillas -y asientos en general- que se han tirado, destruido o quemado solo por tener la rejilla estropeada es un ejercicio doloroso. Así que la idea era buena. Se ilustró en el catálogo para los Estados Unidos y Canadá de 1882 y en el de 1885, que utiliza la expresión "asiento de quita y pon", pero no hemos visto referencias en catálogos posteriores. Quizá la falta de éxito de la propuesta fue debida seguramente, entre otros, a dos factores: el mayor coste de hacer dos piezas de asiento que se complementan -el receptáculo y la pieza con la rejilla- y el progresivo aumento de las sillas cuyo asiento se hacía en madera contrachapada. Esto explicaría que una silla de Kohn con asiento de rejilla intercambiable sea actualmente algo difícil de encontrar. Significativamente en el depósito de Kohn en Barcelona, en la década de 1880 ya se cambiaban asientos con modelos fabricados en contrachapado, como queda de manifiesto en un anuncio de esa época con la ilustración de dos asientos gravados y la indicación "gran surtido de asientos para sillas. Se colocan asientos". Además, si adoptamos el punto de vista del marketing, quizá no era sugestivo para el comprador adquirir una silla con el mensaje implícito de que si se iba a romper la rejilla podía cambiar el asiento.

En 1895 Hermanos Thonet retomó la idea de los asientos sueltos con rejilla

de repuesto mediante una patente para asientos redondos de 35 y 39 centímetros de diámetro y trapezoidales de 39 x 37 cm. La colocación del nuevo asiento, que se había de clavar, era un tanto complicada y la explicación del catálogo algo confusa de manera que la oferta no era atractiva para los clientes poco avezados en bricolaje. Estos asientos de recambio se mantuvieron hasta el catálogo de 1904.

La rejilla es bonita y resistente y actualmente no es difícil encontrar restauradores y restauradoras que la vuelvan a hacer manualmente, pagando, eso sí, un justo precio por las horas de trabajo manual especializado. Hacer rejilla era hasta hace poco un oficio casi en peligro de extinción, pero últimamente, con el renacimiento de los trabajos manuales y la artesanía, revive, afortunadamente.

En perspectiva actual, dentro de esta tendencia a promover el recambio se encuentra la práctica bastante extendida, a medio camino entre el arte y el diseño, de introducir *prótesis* en asientos de madera curvada cuya rejilla o chapa se haya malogrado, cubriendo ese espacio imprescindible para su uso con diversos materiales y colores, desde la madera contrachapada al vidrio.

El mueble curvado, un tipo específico de mobiliario por su método de fabricación, es también un campo de estudio que puede abordarse desde diferentes disciplinas como desde la perspectiva de la economía circular. La metodología a utilizar aplica analíticamente ideas y conceptos contemporáneos sobre la circularidad de la economía como sistema viable y sostenible de futuro a un ámbito de la economía lineal temprana de producción de bienes de consumo de los siglos XIX y XX, entre 1860 y 1920, aproximadamente. Uno de los aspectos donde se detectan algunos elementos de circularidad, en los que el diseño juega un papel, es en el ámbito del tratamiento de los subproductos. Ya hemos visto que, en los fundamentos del mobiliario de madera curvada, desarrollados por Michael Thonet y Hermanos Thonet en el siglo XIX, está la búsqueda de la continuidad lineal en los diseños, continuidad que es el resultado formal lógico del proceso productivo, en el que se vaporizan barras largas de madera y se curvan al efecto de construir muebles con el mínimo número de piezas de madera. Este sistema, en sí mismo basado en el aprovechamiento óptimo de la materia prima, -la madera, en comparación con la ebanistería tradicional-,

plantea problemas en los casos en que por fallos en el proceso productivo -el curvado- las barras se quiebran siendo inservibles para obtener el resultado formal previsto.

En un examen de catálogos comerciales y de piezas concretas de diversos fabricantes vieneses de mueble curvado entre 1870 y 1920 aproximadamente, se puede apreciar cómo algunos diseños proceden de un aprovechamiento de diferentes piezas quebradas, generándose nuevas formas de mobiliario, estéticamente logradas y funcionales, que implican una buena práctica de diseño sostenible, reduciendo el volumen de los residuos o subproductos derivados del proceso de fabricación en la perspectiva de lo que hoy llamaríamos una "economía circular". Aunque los ejemplos que se traen a colación son de mueble originario de Viena es seguro que el fenómeno ocurría también en cierta medida en la industria valenciana del mueble curvado del primer tercio del siglo XX.

Los argumentos que exponemos a continuación son parcialmente una sistematización y desarrollo de algunas de las ideas expuestas previamente por el restaurador y especialista en Thonet, de Berlín, Ulrich Fries, al que agradezco su amabilidad al enviarme una versión en inglés de su comunicación a un congreso en el año 2003 sobre el problema de los residuos en la industria del mueble curvado. A mi conocimiento, sus fértiles ideas sobre el problema de los residuos y subproductos en dicha industria y el papel del diseño no han tenido desarrollo hasta ahora, a pesar de su gran interés desde la óptica de la sostenibilidad y la economía circular.

El lema de la familia industrial de Thonet era *Biegen oder Brechen*, se curva o se rompe. Normalmente los estudiosos del mueble curvado, la historiografía especializada, se centra en el curvado (*Biegen*). Pero ¿qué ocurre si nos encontramos con una pieza que se quiebra (*Brechen*)? Esto puede ocurrir por diversos motivos o accidentes: madera demasiado seca, barras con nudos o irregularidades no detectadas, exceso o defecto de vaporización, falta del apoyo adecuado de la banda metálica en la cara convexa o sencillamente cansancio del obrero curvador, que hace un esfuerzo muscular sistemático

Supongamos, a efectos argumentativos, una unidad de curvado de respaldos de 10 personas. Trabajan manualmente en parejas durante 10 ho-

ras diarias produciendo entre todos 200 respaldos al día. Un 5% de fallos en el curvado -10 respaldos- se traducen en 20 piezas de madera ya curvada inservibles para construir una silla porque se ha interrumpido la continuidad lineal. Si extrapolamos estas cifras abstractas a la dimensión industrial del sector, el panorama de residuos o subproductos no deseado es grande: en las fábricas de Hermanos Thonet en el último tercio del siglo XIX se hacían de media 230.000 sillas número 14 al año. Teniendo en cuenta que se producían otras sillas con el mismo respaldo y que había algunos otros fabricantes, el volumen de material inservible *a priori* ya trabajado de la industria del mueble curvado en general era insostenible, no ya desde un punto de vista medioambiental sino por una cuestión de eficiencia económica en el aprovechamiento de recursos naturales.

Una primera opción, tras utilizar los residuos del aserrado de la madera para alimentar las estufas de vapor y proporcionar calor a los almacenes de secado de los moldes -en principio estos usos se cumplían con dichos residuos- es aceptar que, si queremos fabricar el mismo objeto, al tener la pieza del respaldo partida, el resultado formal va a ser una silla que llamaremos "de respaldo discontinuo", pues las piezas de las patas traseras van a complementarse con una pieza añadida a la altura del respaldo para unir las y dar consistencia al asiento. El primer ejemplo que conocemos de una silla diseñada así se encuentra en el catálogo de Jacob & Josef Kohn para los Estados Unidos y Canadá de 1882. Se trata de dos modelos -números 22 y 29- en los que las barras laterales se han unido con dos piezas circulares -con rejilla y sin rejilla- que hacen la función del respaldo. Una solución similar, con formas diferentes, se encuentra en el catálogo ruso del mismo fabricante, de 1902. En las ilustraciones del catálogo de las sillas que llevan el número 100 se aprecia claramente que el respaldo es discontinuo.

En este mismo apartado, el ejemplo del fabricante de Bohemia *Hijos de D. G. Fischel* es diferente. La silla número 32, aparecida por primera vez en el catálogo de 1889 es un ejemplo destacado de continuidad lineal simulada. Observando con detenimiento la construcción del respaldo de un ejemplar de esta silla se aprecia que las dos barras laterales terminan en su parte superior y son unidas mediante un ensamblaje perfecto por toda una pieza curvada compleja que se

añade. El efecto visual es el de continuidad lineal del respaldo, pero el propósito es el mismo: aprovechar mediante el diseño los residuos derivados de fallos en el proceso productivo.

Es muy posible que el origen de la popular “silla en forma de corazón” de Hermanos Thonet -número 28 del catálogo- proceda de una operación de diseño para aprovechar restos que de otro modo serían residuos. La silla es llamada así por la forma del respaldo, el asiento y el anillo de refuerzo entre las patas. El restaurador Ulrich Fries menciona el tema, pero lo considera más bien un test de marketing. Recientemente se ha podido identificar exactamente la silla con la conexión del respaldo en caja y espiga en un folleto desplegable de Hermanos Thonet para la Exposición Universal de París de 1878 con “modelos recomendados para administraciones y establecimientos públicos”, documento publicado en el blog del especialista italiano Giovanni Renzi, y también en un catálogo de Hermanos Thonet de 1879. De estas fuentes documentales se deduce que Thonet producía sistemáticamente esta silla con esta forma de ensamblaje pues de otro modo no la habría incluido así en la publicidad de la empresa. En ambos documentos se encuentra con el número 28 una ilustración donde claramente se puede ver la reconexión del respaldo de la silla. La inmensa mayoría de sillas número 28 que se ven en imágenes históricas como, por ejemplo, en el Café Colón de Barcelona, presentan continuidad lineal en el respaldo. Sin embargo, responden a este patrón de respaldo reconectado las sillas del Café Suizo de Valencia y se encuentran de tanto en tanto en el mercado anticuario. Mi opinión es que la silla número 28 no fue un diseño fallido sino, por el contrario, un éxito, y que su aceptación popular llevó a Hermanos Thonet a fabricarla del modo ordinario, con respaldo continuo. Durante un tiempo debieron coexistir las dos versiones, pero en todos los catálogos posteriores a 1882 que se conocen la silla número 28 se ilustra con la nueva forma en línea continua. Otra hipótesis consiste en pensar que son reconexiones por accidentes en el curvado precisamente de respaldos de la misma silla número 28, como parece sugerir Fries.

Lo interesante de las sillas del Café Suizo de Valencia es que pertenecían a una etapa temprana del modelo, en el que hay un cierto reciclaje de piezas curvadas, ya que las patas traseras y la

parte exterior del respaldo están formadas por dos piezas que se ensamblan sin que presenten la continuidad lineal de la silla número 28 a partir de 1882. En efecto, es en 1879 cuando aparece en un catálogo de Hermanos Thonet el modelo número 28 originario, el más antiguo por tanto, con la forma que presentaban las sillas del Café Suizo. En una imagen comparativa podemos comprobar lo dicho: las dos patas traseras son, cada una, una pieza que se ensambla en la parte superior. El asiento y el anillo de refuerzo sigue la forma del respaldo. Si observamos en detalle las sillas del Café Suizo, responden a este patrón.

Después de editar la primera mecedora de madera curvada en 1860 Hermanos Thonet multiplicó la producción de este mueble que es forma en movimiento. Una de las más populares era aquella en que el asiento se sustentaba en dos aros en cada lado, que le daban un aire dinámico. Todos los fabricantes de mueble curvado hicieron mecedoras de dos aros. Sin embargo, en el catálogo de Kohn de 1909, se introdujo con la numeración 837 un modelo, de tamaño grande, que tenía tres aros en cada lado. Este alarde de materia prima tenía una explicación: los aros no estaban completos, sino que les faltaba una tercera parte, de modo que se entiende que era un aprovechamiento de piezas quebradas. No es una mecedora muy común, pero tampoco rara, tiene una estética aceptable y es resistente. Estuvo en producción hasta 1928.

Explica Ulrich Fries que descubrió inicialmente el fenómeno del *re-design* en el mueble curvado cuando le pidieron un toallero número 1 de Hermanos Thonet y propuso al cliente hacerlo él mismo porque uno antiguo tenía un precio desorbitado en el mercado. En el proceso de elaborarlo cayó en la cuenta de que la mejor pieza para servir como patas del toallero eran las secciones de respaldo, sin alterar, de modelos como la silla número 14. Esta adaptabilidad de las piezas de un respaldo de silla a la estructura del toallero explica su reducida altura -80 centímetros- y la extraña disposición de las patas que se unen en su mitad para formar una tijera en la base que da estabilidad y se juntan las dos partes así resultantes con barras horizontales, sin curvar. Es una pieza funcional y estéticamente conseguida basada en el reciclaje. Estuvo en producción entre 1879 y 1915 y es una muestra destacada del diseño imaginativo de la empresa Hermanos Thonet.

Prácticamente todos los fabricantes imitaron esta solución para recuperar sus residuos, publicitando el toallero número 1 con diversas variantes en sus catálogos.

Podríamos decir que hay algunas mesas y jardineras de Hermanos Thonet que tienen *muchas patas*. Esto no es una crítica a su diseño, que está muy bien concebido teniendo en cuenta las circunstancias, pero la abundancia de materia prima que muestran no estaría justificada si no fueran un instrumento para el reciclaje. También Ulrich Fries vio que una tipología de mesas -y jardineras- respondían a este propósito porque no tenía sentido que la empresa curvara unas piezas precisamente para partirlas después por exigencias formales. Se trata primero de la jardinera número 4 del suplemento al catálogo de 1879 que se ofrecía, al menos, hasta 1904 y de una mesa de juego aparecida en el catálogo de 1885 y años después también identificada con el número 4. Su peculiaridad reside en que presentan una estructura duplicada de las patas con barras curvadas que se unen por parejas en la base con cuatro piezas de sustentación. Los respaldos quebrados de cuatro sillas pueden formar, emparejados las cuatro patas de una mesa. Se trata de un diseño imaginativo, atribuido a August Thonet y que da salida a una cantidad importante de piezas en principio inutilizables. La vigencia de este diseño en el siglo XXI puede comprobarse con el dato de que la empresa actual *Gebrüder Thonet Vienna (GTV Design)* comercializa una mesa baja de café con un diseño similar, en el que sus tres patas dobles curvadas sí que tienen continuidad lineal y, por tanto, no hay reutilización de materiales, pero la fuente de inspiración en la mesa que comentamos es manifiesta. Es un diseño llamado *Arch Coffee Table* de 2016 de la firma sueca *Front*, formada por Sofía Lagerkvist y Anna Lindgren.

La misma empresa *GTV Design* comercializa una mesa llamada *Rehbeintisch* (mesa de patas de venado) similar a una serie de mesas -números 13 y 14, en función de si tenían tres o cuatro patas- que sacó Hermanos Thonet en el catálogo de 1891. En su época era muy probablemente un producto en el que se habían reutilizado piezas de respaldos quebrados que se multiplican situándose en diagonal y formando una estructura evocadora que también ha sido comparada por sus formas con el juego de palillos chino *mikado*. La deno-

minación actual de “mesa de patas de ciervo” es debida a las piezas de unión de las patas cuando se juntan a la altura del suelo que parecen las patas y las pezuñas de un ciervo. Lo interesante es que actualmente se venda como moderna una réplica de una mesa cuyo diseño tiene más de ciento treinta años.

La economía del mueble curvado era en lo esencial una economía lineal, pero ya se trataba de buscar la eficiencia en la gestión de los recursos. Examinando atentamente los catálogos comerciales y las piezas sobrevivientes puede deducirse que, históricamente, la industria del mueble curvado, cuando se rompía una pieza durante el proceso de producción, entonces básicamente manual, intentaba aprovecharlo de algún modo. La economía del mueble curvado estaba concebida linealmente, pero había elementos de circularidad. Los residuos no sólo eran destinados a la combustión valorizándose energéticamente -por otra parte, algo necesario para el funcionamiento del sistema de fabricación-, sino que mediante la práctica del diseño se reconducían las piezas para diseñar el mismo objeto u objetos distintos, para hacer un mueble comercializable. De este modo, cuando la operación del curvado fallaba y se rompía la barra de madera la forma de un mueble podía derivarse igualmente de un diseño imaginativo que recuperaba la materia prima evitando residuos. En cierto sentido, por tanto, y paradójicamente, la forma no sólo es el resultado del proceso, como diría el arquitecto e historiador del arte Hans Buchwald (Viena 1933-2013) sino también de los fallos del proceso. Incluso podría pensarse que el fenómeno de los residuos indujo, en alguna medida e indirectamente y a través de la práctica del diseño, a una expansión de la tipología de muebles de madera curvada puesta a disposición del público. Seguramente por razones de prestigio, tal como se concebía entonces, las empresas de mueble curvado, a finales del siglo XIX y principios del XX, no publicitaban en ningún caso que algunos de los muebles que vendían procedían de una recuperación de “víctimas” del curvado. En cambio, hoy en día, estos peculiares modelos podrían comercializarse con algún tipo de etiqueta alusiva a su sostenibilidad o circularidad.

Lógicamente, queda campo para profundizar. Otros muebles curvados podrían entrar en esta categoría de recuperación: mobiliario infantil, elementos decorativos de algunos respaldos

de sillas, sillones y sofás, otras sillas con respaldo discontinuo, mecedoras que son en realidad como sillones o sillas montadas en balancines curvados... Otra cuestión es ver si de estos procesos pueden extraerse lecciones actuales para el reciclaje o rediseño del mueble curvado ya utilizado y/o estropeado por el uso, que, dada las cantidades industriales de este tipo de mueble usado existente y en fase de liquidación, merece que le prestemos atención. En este tipo de mobiliario el uso de segundo a mano casi siempre es una opción viable para evitar la práctica insostenible de “usar y tirar”.

Un empresario eficiente del mueble curvado no podía permitirse cortar un árbol, serrarlo, transportar los tablones a la fábrica, darles la forma adecuada en barras y vaporizarlas, para finalmente, quedarse con un trozo de madera curvada inservible entre las manos. Era una cuestión, en aquella época, de sostenibilidad económica, de eficiencia en el uso de la materia prima, y el diseño, aunque no conociéramos el nombre del diseñador, cumplía un papel rescatando materia prima semitrabajada. Hoy en día consideramos que estas actividades de recuperación son necesarias no sólo por una cuestión de sostenibilidad económica, sino también medioambiental, en tanto que factores de circularidad en sentido económico. Los ejemplos que hemos puesto son antecedentes de prácticas de diseño que conectan directamente con la madera, el mueble y la sostenibilidad, en el contexto de una necesaria -inevitable diría- y deseable economía circular del futuro.

Actualmente, a la vista de la cantidad de mueble curvado antiguo existente en los hogares y los mercados anticuarios, hay muchas oportunidades para volver a aprovecharlo de muchas maneras y desde una perspectiva moderna se tiene que valorar mucho, en términos de sostenibilidad ambiental, que es trata de madera, un material de la naturaleza que es un depósito de CO<sub>2</sub>. Un mueble de madera curvada, tanto si es original como si se ha re-diseñado y se utiliza de nuevo, puede llegar a ser un tipo “de escultura de madera industrial” por sus calidades estéticas y un producto sostenible en términos medioambientales.

# BIBLIOGRAFIA

## GENERAL

- *Against the grain: bentwood furniture from the collection of Fern and Manfred Steinfeld*, Chicago: The Art Institute of Chicago, 1993.
- ANDÉS, Louis Edgar, *Die Holzbiegerei. Herstellung der Möbel aus gebogenem Holz*, Wien und Leipzig: A. Hartleben's Verlag, 1903, (reprint 1986).
- ASENBAUM, Stefan y HUMMEL, Julius, *Gebogenes Holz: Konstruktive Entwürfe. Wien 1840-1910*, Wien, 1979.
- *Atlas of Furniture Design*, Weil am Rhein: Vitra Design Museum, 2019.
- AUDOUARD, Pau y C<sup>a</sup>, *Album de la Exposición de Barcelona 1888*, 60 fototipies
- BANG, Ole, *Historien om en stol*, Borgen, 1979.
- BARONI, Daniele; D'AURIA, Antonio, *Josef Hoffmann und die Wiener Werkstätte*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1984.
- ---, *Kolo Moser. Graphic Artist and Designer*, New York: Rizzoli, 1984.
- BEHAL, Vera J., *Möbel des Jugendstils. Sammlung des Österreichischen Museums für angewandte Kunst*, München: Prestel Verlag, 1981.
- *Bentwood and Metal Furniture, 1850-1946*, edited by Derek E. OSTERGARD, Chicago: American Federation of Arts, 1987.
- BOSSAGLIA Rossana; GODOLI Ezio y ROSCI, Marco, (A cura de), *Torino 1902: le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, Milan: Fabbri Editore, 1994.
- CANDILIS, George; *Muebles Thonet. Historia de los muebles de madera curvada*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- CANDILIS G.; BLOMSTEDT, A., FRANGOULIS, T.; AMORIN, M.I., *Bugholzmöbel-meubles en bois courbé-bentwood furniture*, Stuttgart: Karl Krämer Verlag, 1980.
- DE FUSCO, Renato, *Le Corbusier designer. I mobili del 1929*, Milano: Casabella, 1976.
- DELLE PIANE, Luisa; PATRASSI, Anna; y ZANUTTI, Giancarla, (A cura di), *Alle origini del design. Thonet e Kohn: tecnica e poesia del mobile viennese in legno curvo*, Saggio critici di Renato de FUSCO, Milano: Edizioni Lybra immagine, 1986.
- DRY, Graham, "The development of the bent-wood furniture industry 1869-1914", en: Derek E. Ostergard, (Ed.), *Bent Wood and Metal Furniture 1850-1946*, New York: The American Federation of Arts, 1987, pp. 53-93.
- --- "Bent-wood Furniture Manufacturers 1849-1914", en: *Bent Wood and Metal Furniture 1850-1946*, New York: The American Federation of Arts, 1987, pp. 333-341.
- ---, (Ed.), *Ungarische Bugholzmöbel um 1900. Katalog der Ungvárer Möbelfabriks-Actien-Gesellschaft*, München: 1983.
- ---, "Munich. Josef Hoffmann and his circle. Furniture 1900-1930", *The Burlington Magazine*, vol. 123, n° 937, april 1981.
- EISLER, Max, *Österreichische Werkkultur*, (Herausgegeben vom Österreichischen Werkbund), Wien: Anton Schroll & Co., 1916.
- Exposition universelle de Barcelone 1888, *Catalogue Spécial de la section hongroise*, redigé par Dr. Alexander Lederer, Budapest: Sociéte d'imprimerie par actions de Pest, 1888.
- FENZ, Werner, *Koloman Moser*, Salzburg/MAK: Residenz Verlag, 1976.
- FISCHER SÖHNE, D. G., *catálogo de 1889*, arxiu de l'autor.
- FORSTHUBER, Sabine, *Moderne Raumkunst. Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914*, Wien: Picus Verlag, 1991.
- GARDINI, Carlo, *La paglia di Vienna. Manuale pratico di intreccio e intesitura*, Pisa: Edizioni Flora, 2018.
- HUSSLEIN-ARCO, Agnes; WEIDINGER, Alfred (Herausgegeben), *Gustav Klimt und die Kunstschau 1908*, München at al.: Prestel, sd. (2008).
- ---, (Eds.) *Gustav Klimt. Josef Hoffmann. Pioneers of Modernism*, Munich: Prestel, 2011.
- JERVIS, Simon, *Furniture of about 1900 from Austria & Hungary in the Victoria and Albert Museum*, London, 1986.
- *Josef Hoffmann: Architect and Designer, 1870-1956*, N.Y.: Galerie Metropol, 1981.
- KEIL, Robert, "The Social and Cultural Context of Bent wood and Metal Furniture", en *Bentwood and Metal Furniture, 1850-1946*, New York: The American Federation of Arts, 1987, pp. 175-195.
- *Koloman Moser 1868-1918*, Vienna: Leopold Museum, Munich: Prestel, 2007.
- KOVACKS, Patrick, *25 Jahre Wiener Möbel 1800-1950. Katalog zur Ausstellung 25 Jahre Geschäftsjubiläum Patrick Kovacs 1976-2001*, Wien: 2001.
- LARA, Natascha; THILLMANN, Wolfgang, *Muebles de madera curvada en Sudamérica*, La Paz: 2008.
- LEVETUS, A. S., "An Austrian Decorative Artist: Koloman Moser", en *The Studio*, vol. 33, Oct. 15, 1904, (núm. 139), pp. 111-117.
- ---, "The Modern Decorative Art in Austria", *The Art Revival in Austria. The Studio, Special Summer Number*, London, 1906
- LIPPMANN, Robert, *Die Holzbiegerei, (Holztechnische Handbibliothek Band II)*, Jena: Hermann Costenoble, 1923.
- LOMBARDI BORGIA, Manuela; RENZI, Giovanni, *Società Antonio Volpe. Il design italiano sfida la Gebrüder Thonet*, Milano: Silvana Editoriale, 2016.
- LOOS, Adolf, "El mueble de asiento" ("Das Sitzmöbel", *Neue Freie Presse*, Viena, 19 de junio de 1898), en: Adolf Opel y Josep Quetglas, (Eds.), *Adolf Loos. Escritos I. 1897-1909*, Madrid: El croquis editorial 1993, 76-81.
- MANG, Karl, *Le mobilier en bois courbé*, Paris: Centre Georges Pompidou, 7 mai/23 juin, 1980, réflexions sur l'exposition.
- MAÑA, Josep, "Madera, cultura material, diseño circular y sostenibilidad", en: Martí Boada y Pilar Vélez (Dirs.), *Toquemos madera. Diseño, madera y sostenibilidad*, Barcelona: Museu del Disseny de Barcelona-Ayuntamiento de Barcelona-Editorial Blume, 2022, pp. 91-93.
- MARCUS, George H., *Le Corbusier: inside the machine for living: furniture and interiors*, New York: Monacelli, 2000.
- MÜLLER, Dorothee, *Klassiker des modernen Möbeldesign*, München: Keyser, 1980.
- NAVARRO REVERTER, Juan, *Del Turia al Danubio. Memorias de la exposición universal de Viena*, Valencia: imp. Domenech, 1875.
- NOEVER, Peter, (Ed.), *Josef Hoffmann Designs*, Vienna: MAK-Prestel, 1992.
- OBERHUBER, Oswald; y HUMMEL, Julius, *Koloman Moser 1868-1918*, Wien: Hochschule für Angewandte Kunst in Wien; Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, 1979.

- OTTILLINGER, Eva B. (Hg.), *Wagner, Hoffmann, Loos und das Möbeldesign der Wiener Moderne. Künstler, Auftraggeber, Produzenten*, Wien: Museen des mobiliendepots-Böhlau, 2018.
- PORTOGHESI, Paolo; MASSOBRIO, Giovanna, *La seggiola di Vienna*, Torino: Martano editore, 1980.
- ---, *Casa Thonet, storia dei mobili in legno curvato*, Bari: Laterza, 1990 (2ª ed.).
- REINOSO, Pablo, *Nudos de sombra*, París: Instituto Cervantes, con la colaboración del Ministerio de Cultura, mayo de 2006.
- RENNHOFFER, María, *Koloman Moser. Master of viennese modernism*, London: Thames & Hudson, 2002.
- RENZI, Chiara e Giovanni, *Curve e Biondi Riccioli Viennesi. Mobili in faggio curvato da Michael Thonet ad Antonio Volpe*, Milano: Silvana Editoriale, 2000.
- RENZI, Chiara Carafa; RENZI, Giovanni; THILLMANN, Wolfgang; *Sedie a dondolo Thonet*, Milano: Silvana Editoriale, 2006.
- RENZI, Giovanni, *Il mobile moderno. Gebrüder Thonet Vienna, Jacob & Josef Kohn*, Milano: Silvana Editoriale, 2008.
- RENZI, Giovanni y LOMBARDI BORGIA, Manuela, *La poltrona moderna/The Modern Armchair*, Milano: Fondazione Gruppo Credito Valtellinesi, 2018.
- RENZI, Giovanni, LOMBARDI BORGIA, Manuela, SCORDO, Alessandro, <http://legnocurvatodesign.it/>
- SCHORSKE, Carl E., *Viena fin de siècle: Política y cultura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1981 (1961).
- SEKLER, Eduard F., *Josef Hoffmann. The architectural work*, New Jersey: Princeton University Press, 1985.
- SIMONÍKOVÁ, Jaromíra, *D.G. Fischel Sons. The 1915 Catalogue*, München: Ketterer Kunst Verlag, 1992.
- STAEDLI, Dieter, <http://www.wie-nermoebel.ch/>
- STEVENS, W.C.; TURNER, N.; *Manual del curvado de la madera*, Madrid: Publicaciones de A.I.T.I.M., (traducción del Dr. Ingeniero de montes Ricardo Velez Muñoz), 1972.
- ---, *Wood Bending Handbook, Forest Products Research Laboratory, 1970, última reedición de 2010*.
- *The Art Revival in Austria. The Studio* (special number), 1906.
- THUN-HOHENSTEIN, Christoph; SCHMUTTERMEIER, Elisabeth; WITT-DÖRRING, Christian (Eds.), *Koloman Moser: Universalkünstler zwischen Gustav Klimt und Josef Hoffmann*, Wien: MAK, 2019.
- VALERO DE TORNOS, Antonio, *Guía ilustrada de la exposición universal de Barcelona en 1888*, Barcelona: Imp. De Guillem de Grau y Cª, 1888.
- VARNEDOE, Kirk, *Vienna 1900. Art, Architecture & Design*, New York: The Museum of Modern Art, 1986.
- VÉLEZ, Pilar, "La madera, elemento clave en la historia de la cultura material y el diseño", en: Martí Boada y Pilar Vélez (Dirs.), *Toquemos madera. Diseño, madera y sostenibilidad*, Barcelona: Museu del Disseny de Barcelona-Ayuntamiento de Barcelona-Editorial Blume, 2022, pp. 9-19.
- VERGO, Peter, *Art in Vienna 1898-1918*, London: Phaidon, 1975.
- VIVES CHILLIDA, Julio, "El mueble de fusta corbada i el modernisme a la Barcelona del 1900", *II Coup de Fouet international Art Nouveau Congress*, 25-28 de juny de 2015.
- ---, "La recepción de las sillas número 14 de Hermanos Thonet y número 30 de Jacob & Josef Kohn en Barcelona. Examen comparativo", *I Simposio sobre Historia del diseño*, Barcelona: Fundación Historia del Diseño, 12 y 13 de febrero de 2016.
- ---, *Esculturas de fusta industrials: un saló vienès del segle XIX*, catàleg, Espai corbat de la Fundació Caixa Vinaròs, 2017.
- ---, "La mujer en la producción y el consumo del mueble de madera curvada. Una aproximación", *El mueble, també qüestió de dones*, Associació per l'Estudi del Mueble i Museu del Disseny de Barcelona, 2021, pp. 69-83.
- ---, "Le Corbusier y el mueble de madera curvada: Thonet y Kohn", *Res Mobilis*, vol. 11, número 14, (2022), pp. 115-144. <https://doi.org/10.17811/rm.11.14.2022.115-144>
- ---, "Les cadires vieneses del Palau de la Música Catalana: funció, decoració, evocació", comunicació presentada al *IV Congreso Internacional coupDefouet*, Barcelona, 29 de juny a 2 de juliol de 2023.
- ---, "Elementos de economía circular en el campo del mueble curvado: el papel del diseño", *Arxiu. Revista del Arxiu Valencià del Disseny*, nº 2, 2023, pp. 17-33.
- WEISS, Anton; WEISE, Peter, *Der Schaukelstuhl*, 1979.
- WILK, Christopher, "Furnishing the Future: Bent Wood and metal furniture", en: *Bent-wood and Metal Furniture 1850-1946*, New York: The American Federation of Arts, 1987, 121-173.
- WITT-DÖRRING, Christian, "Bentwood production and the Viennese avant-garde: the Thonet and Kohn Firms 1899-1914", en *Bent-wood and Metal Furniture 1850-1946*, New York: The American Federation of Arts, 1987, pp. 95-120.
- ---, "La industrialització del moble interés", en: *Delicte i somni: Viena 1900-1930: interiors, mobles i objectes*, Barcelona: fundació La Caixa, 1992
- ---, "Il mobile moderno intorno al 1900", en: *Le Art a Vienna. Della Secessione alla caduta dell'Imperio Asburgico*, Venezia: La Biennale, 1984, pp. 241-246.
- ZELLEKE, Ghenete, "Bentwood Furniture in Context. A Stylistic Overview", en: *Against the grain. Bentwood Furniture from the Collection of Fern and Manfred Steinfeld*, The Art Institute of Chicago, 1993, pp. 11-24.

#### MICHEL THONET i GERMANS THONET.

- BANGERT, Albert; ELLENBERG, Peter; *Thonet Möbel. Bugholz-Klassiker von 1830-1930*, München: Heyne, 1993, 1997.
- BERGMANN, Eckart, *Der Wiener Sessel. Thonet Schreibfauteuil nr. 9*, Detmolder Möbelmonografien 2, 1999.
- BUCHWALD, Hans H., (coord.), *Form from process: the Thonet chair. An exhibition of historic bentwood furniture from the collection of John Sailer, Vienna*, Cambridge (Mass.): Carpenter Center for the Visual Arts, 1967.
- EXNER, Wilhelm Franz, *Das Biegen des Holzes*, Weimar: 1893, 3ª ed., revisada y ampliada por George Lauböck, Leipzig: 1922.
- FRENZL, Marcus, "The Fascination of Series and Lines. On Thonet as a design Myth of Modernism", en: *Thonet & Design*, München: Die Neue Sammlung-The Design Museum, 2019, 144-147.
- FRIES, Ulrich, *Thonet and...*

- Re-design. Reflections on the Trash Problem in the Bentwood Industry*, Speech at 2nd thonetologist meeting in Grundshagen, 26-4-2003. <http://www.thonetantik.de/wp-content/uploads/2014/12/Vortrag-Grundshagen-deutsch.pdf>
- GARCÍA LLANSÓ, Antonio, *La primera exposición universal española*, Barcelona: Imp. De Luis Tasso Serra, 1888, pp. 201-203 (sobre la participació de Germans Thonet).
- GEBRÜDER THONET, *Catálogo de 1879, suplemento* (portada en alemany, interior en 4 idiomes), copia en l'arxiu de l'autor.
- GLEINIGER, Andrea, *Der Kaffeehausstuhl Nr. 14 von Michael Thonet*, Frankfurt am Main: Verlag form, 1998.
- KÄHNE, Heinz, *Thonet Bugholz-Klassiker. Eine Einführung in di Schönheit und Vielfalt der Thonet Möbel*, Briedel: Rhein-Mosel Verlag, 1999, p. 48. ISBN 3-929745-70-4.
- LANG, Helmut, "Thonets Einzige Niederlage. Der Privilegienstreit von 1869", *Parnass. Das Kunst Magazin*, 2003, heft 3, pp. 138-142.
- LÖBER, Ulrich, (Hrsg.), *Thonet. Biegen oder Brechen*, Koblenz: Landesmuseum Koblenz, 1996.
- MANG, Karl, (Hrsg.), *Das Haus Thonet*, Frankenberg/Eder: Gebrüder Thonet, 1969.
- MANG, Karl, *Thonet. Bugholzmöbel. Von der handwerklichen fertigung zur industriellen produktion*, Wien: Brandstätter Edition, 1982.
- ---, "La voie industrielle", en: Jean CLAIR, (Dir.), *Vienne 1880-1938, L'apocalypse joyeuse*, Paris: editions du Centre Pompidou, 1986, pp. 306-315.
- MARTISCHNIG, Michael y SCHIPANI, Helmut; *Johann und Hans Kalmsteiner. Zwei Südtiroler Künstlergenerationen in Wien um 1900*, Wien: Österreichischer Kunst- und Kulturverlag, 2007.
- OTTILLINGER, Eva, (HG.), *Gebrüder Thonet. Möbel aus gebogenem Holz*, Wien: Bohlau, 2003.
- PORTOGHESI, Paolo, "Michael Thonet: el arte de curvar el Haya", en : Franco Maria RICCI, *La enciclopedia del arte*, vol. 8, tomo II (siglo XIX), pp. 263-286.
- RENZI, Giovanni, *Thonet 14. The History, Development and Imitations of the Bestselling Chair in the World*, Milano: Silvana Editoriale, 2003.
- ---, (A cura de), *Thonet. La nascita del design tra Biedermeier e Secessione Viennese*, Milano, catálogo de exposició, 2005.
- SANTORO, Giorgio, *Mobili in legno. Il caso Thonet*, Roma: Lo scaffale, 1966.
- SCHÄFER, Lilo, *The Thonet Brand-A look at Its Graphic Design History-Die marke Thonet- ein Blick auf ihre graphische Geschichte*, Salenstein: Niggli, 2019.
- SIMONIKOVÁ, Jaromíra, *Nábytek Z Bystrice pod Hostýnem/Möbel aus Bistryce pod Hostýnem (1861-1991)*, TON: Praha: 1992.
- *Sitz-Gelegenheiten. Bugholz und Stahlrohrmöbel von Thonet*, Nürnberg: Germanisches National Museum, 1990.
- THILLMANN, Wolfgang, *Thonet Nr.14. Perfektes Design*, Kerber Verlag, 2015.
- *Thonet Furniture*, Knoxville Museum of Art, october 21, 1990-january 6, 1991.
- *Thonet & Design*, München: Die Neue Sammlung-The Design Museum, 2019.
- *Thonet Essence 01*, Frankenberg: Thonet GmbH, s.d.
- *THONET HERMANOS. Catálogo de venta de 1891*, re-edició, editorial Lulu.com (print on demand), 68 pp. ISBN: 978-1-4092-0386-1.
- ---, *Catálogo de 1895 (extracto)*, en espanyol i portugués. Disponible en línea en la *Metropolitan Museum of Art Digital Collection*: <https://libmma.contentdm.oclc.org/digital/collection/p16028coll13/id/10807/14-11-2022>.
- *Thonet 19th Century Bentwood Furniture*, UCLA Art Galleries (September 18-october 15, 1961), Los Angeles.
- TÜRE, Fatma, (Coord.) *Die Geschichte der Thonet Möbel*, Estambul: catàleg d'exposició en alemany, turc i anglés, abril de 1999.
- UHLÍR, Jirí, *Thonet. Poryní-Viden-Morava*, Muzeum Umění Olomouc, 2001 (en txec).
- ---, "Thonet 1900-1939: Innovation and crises", en: Sebastian Hackenschmidt y Wolfgang Thillmann, *Bentwood and beyond. Thonet and Modern Furniture Design*, MAK, Basel: Birkhäuser, 2020, 49-63.
- ---, *Michael Thonet. Rodina a firma*, Praha: Grada publishing, 2021 (en txec).
- VEGESACK, Alexander von, (HG.), *Thonet. Pionier des Industriedesigns 1830-1900*. Ausstellung des Vitra Design Museums, Katalog, 1994, ISBN. 3-9804070-0-4.
- ---, *Das Thonet Buch*, München: Bangert Verlag, 1987.
- ---, *Thonet. Classic Furniture in Bentwood and Tubular Steel*, with text by Brigitta Pauley and Peter Ellenberg, London: Hazar, 1997.
- ---, (Ed.), *L'industrie Thonet. De la création artisanale à la production en série: le mobilier en bois courbé*, Paris: les dossiers du Musée d'Orsay, 1986.
- ---, *Michael Thonet. Leben und Werk, Ein Katalogbuch des Museums der Stadt Boppard und des Landesmuseums Koblenz*, München: Bangert Verlag, 1987.
- ---, *Thonet Stahlrohr-Möbel. Steckkartenkatalog (1930-1931)*, mit einer Einführung von Sonja Günther, Weil am Rhein: Vitra Design Museum/Vitra Design Publications, 1989 (Archiv Alexander von Vegesack).
- *Weltausstellung Paris 1900. Katalog der österreichischen Abtheilung*, heft 8, gruppe XII u. XV; Herausgegeben von dem K.K. Österreichischen General Commisariate, Wien: s.d.
- WILK, Christopher, *Thonet: 150 years of Furniture*, London: Barron's, 1980.

#### JACOB & JOSEF KOHN.

- *Berliner Architekturwelt*, v. VIII, 1905-1906, hefte 1-12.
- CORNELLI, René y MUSSELY, Pierre, *Anvers et l'exposition universelle de 1885*, Bruxelles: Mertens, 2ª ed., 1886, pp. 410-411.
- *Deutsche Form in Kriegsjahre. Die Ausstellung Köln 1914*, 1915, p. 62
- «Die Holz Industrie auf der Internationalen Ausstellung in Antwerpen», *Mitteilungen des Technologischen Gewerbe-Museums. Section für Holz Industrie*, Wien: VI Jahrg., núm. 71, (15 november 1885), pp. 161-164.
- DONAHUE, Frank L., "Jacob & Josef Kohn", *American Cabinet Maker and Upholsterer*, vol. 71, n. 8, December 3, 1904, pp. 8-16.
- DRY, Graham, (Ed.), *Jacob & Josef Kohn. Der Katalog von 1916*, München: Verlag Dry, 1980.
- ECKSTEIN, Julius (Ed.), *First Austrian Bentwood Furniture Manufacturing Company (Limited). Jacob & Josef Kohn*, Berlin-Viena: *Historisch*.



- biographische blatter*, 1902, 17 pp.
- "Erste Oesterreichische Actien-Gesellschaft zur erzeugung von möbeln aus gebogenem holze Jacob & Josef Kohn", *Wiener Zeitung*, Beilage, 8 august 1903, pp. 105-107.
- "Exhibits of Austrian Bent Wood", *The Grand Rapids Furniture Record*, December 1906, pp. 119 B y 120.
- FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, Angel, *La Exposición universal de 1878. Guía itinerario para los que la visiten. Descripción razonada para los que no hayan de verla. Recuerdo para los que la hayan visto*, Madrid: English y Gras, 1878.
- FRED, W., "The International Exhibition of Decorative Art at Turin: The Austrian Section", *The Studio*, vol. 27, 1903, pp. 130-134
- FRIEBE, Wolfgang, *Architektur des Weltaustellungen: 1851 bis 1970*, Leipzig: W. Kohlhammer, 1983, p. 79, il.lustració número 71.
- GATSURA, Genrih, *Jacob & Josef Kohn Furniture. J. & J. Kohn on the Furniture Market of Imperial Russia, Russian catalogue of 1907*, Moscú: 2008, ISBN: 5-7071-0372-4.
- "Jacob & Josef Kohn. Fabriken für Gebogene Möbel. Wien", *Die Gross-Industrie Österreichs. Festgabe zum Glorreichen 50 Jahr. Regierungsjubiläum seiner Majestät des Kaisers Franz Josef I*, Wien: Leopold Weiss, 1898, Band 3, pp. 320-322.
- Jacob & Josef Kohn, *Catalogue spécial pour la France*, 1904.
- *Jacob & Josef Kohn: Catalogo (estratto) dei mobili in legno curvato*, 1912 ca, [Edició de J. Vives Chillida], Editorial Lulu.com (print on demand), 44 pp. ISBN 978-1-4092-0238-7.
- JACOB & JOSEF KOHN, *Catalogue of 1882 ca.*, The Company, Vienna, Austria and New York, Winterthur Museum Library. Disponible en internet archive: <https://archive.org/details/catalogue00jaco/page/n1/mode/2up?q=%22Jacob+Josef+Kohn%22> (09-01-2023).
- ---, *Catalogue of 1885*, arxiu de l'autor.
- ---, *Catálogo para Rusia de 1902*, arxiu de l'autor.
- ---, *Catálogo de 1909*, (en italià), arxiu de l'autor.
- *Katalog der Kunstschau*, Wien, 1908.
- *Katalog der Österreichischen Theilnehmer an der internationalen Welt-Ausstellung in Antwerpen 1885*, Herausgegeben von der Bei der N. -Ö. Handels-und-Gewerbekammer eingesetzten Commission für diese ausstellung, Wien: 1885.
- KRAEMER, Hans, (Hrsg.), *Das XIX Jahrhundert in Wort und Bild. Politische un Kultur-Geschichte*, Vierter (Supplement) Band, Berlin, Leipzig, Stuttgart, Wien: Deutsches Verlaghaus Bong und co., 1900, p. 239.
- KUZMANY, Karl M., "Kunstschau Wien 1908", *Die Kunst. Monatshefte für Freie und Angewandte Kunst*. F. Bruckmann, München. Band 18, 1908, pp. 513-536.
- *Les merveilles de l'exposition de 1878 (ouvrage rédigé par des écrivains spéciaux et des ingénieurs)*, Paris: Librairie Illustré, s.d., p. 274.
- MALKOWSKY, George, *Die Pariser Weltausstellung in Wort und Bild*, Berlin: Kirchoff & Co. (Kurt Schindowski), 1900.
- *Melbourne international Exhibition 1880-1881, Katalog der Österreichischen Abtheilung*, Wien: Österreichischen Commission für die Weltausstellung in Melbourne, 1880.
- *Memorandum of the Firm Jacob & Josef Kohn, Wsetin, for the Centennial Exhibition Philadelphia 1876*, Philadelphia Museum of Art. Museum Library.
- *Moderne Bauformen. Monatshefte für Architektur und Raumkunst*. Julius Hoffmann. Stuttgart. Jahrgang VII, 1908, Heft 9, "Die Architektur der Kunstschau" (pp. 368-375).
- Oesterreichischen Commission für die Weltausstellung Barcelona 1888, *Katalog der Österreichischen Abtheilung der Welt Austellung in Barcelona-Catálogo de la sección austríaca en la exposición universal de Barcelona*, Wien: Otto Maass & Sohn, 1888.
- OTTILINGER, Eva, "Kohn, Jacob & Josef", en: Jane Turner, (Ed.), *The Dictionary of Art*, London: MacMillan, 1996, vol. 18, pp. 192-193.
- UHLÍR, Jirí, *Semper sursum. Jacob & Josef Kohn*, Prague: Era Vydavatelstvi, 2005.
- ---, *Vom Wiener Stuhl zum Architektenmöbel. Jacob & Josef Kohn, Thonet und Mundus. Bugholzmöbel vom Secessionismus bis zur Zwischenkriegsmoderne*, Wien: Böhlau, 2009.
- ÜNER, Stefan, "Jacob & Josef Kohn", en: Eva B. Ottillinger (Hg.), *Wagner, Hoffmann, Loos und das Möbeldesign der Wiener Moderne. Künstler, Auftraggeber, Produzenten*, Wien: Museen des mobiliendepots-Böhlau, catálogo de exposición, 2018, 140-142.
- VIVES CHILLIDA, Julio, *Jacob & Josef Kohn: una mirada desde Barcelona. La casa de muebles Kohn en la Exposición Universal de Barcelona de 1888: madera curvada, historicismo y modernismo*, Barcelona: La Plana, 2006, 154 pp. ISBN 84-934664-8-4.
- ---, "Una visita a la botiga de mobles Kohn, a Paris-Una visita a la tienda de muebles Kohn, en Paris", *Estudi del moble. Revista de l'associació per a l'estudi del moble-Estudio del mueble. Revista de la Asociación para el estudio del mueble*, noviembre 2007-noviembre 2007, número 06, pp. 8-11. <http://www.raco.cat/index.php/EstudiMoble/article/view/76554>
- ---, *Josef Hoffmann y Jacob & Josef Kohn en la Kunstschau Wien de 1908, (La pequeña casa de campo: una efímera obra de arte total)*, Editorial Lulu.com (print on demand), 2008, 48 pp. ISBN 978-1-4092-0239-4.
- ---, "Historicismo y mueble curvado (1875-1900): Jacob & Josef Kohn en la Exposición Universal de Barcelona de 1888", en: *Eclecticisme, l'avantsala del modernisme: espais i mobiliari. L'estil de l'Eixample de Barcelona*, (Simposi de l'Associació per a l'estudi del moble, Barcelona: 9-11 de maig de 2014), 2015, pp. 95-104.
- ---, "La recepción de las sillas número 14 de Hermanos Thonet y número 30 de Jacob & Josef Kohn en Barcelona. Examen comparativo", I Simposio sobre Historia del diseño, Barcelona: Fundación Historia del Diseño, 12 y 13 de febrero de 2016. <http://www.historiadeldisseny.org/>
- ---, "Las sillas del Café Museum de Viena", *Revista Estudi del moble*, núm 26, maig 2018, pp. 18-21.
- ---, *Muebles de Viena de Jacob & Josef Kohn. Exposiciones, diseño gráfico y tiendas*, Amazon publishers, ISBN: 978-1795887342, febrer de 2019.
- WLADYKA, Adam, *Konkurenci Thoneta*, Cieszyn: Modena, 2021, ISBN: 978-83-962396-0-0.

#### MOBLE CORBAT VALENCIÀ

- AGRASOT, Ricardo, *Exposición regional de Valencia*, Madrid: Imp. de

- Leoncio Miguel, 1909.
- “Alejandro Delgado y Cía. Sociedad en Comandita. Fábrica de maderas y muebles curvados”, *El liberal de Murcia*, 8 de septiembre de 1908.
- ARXIU VALÈNCIÀ DEL DISSENY, <https://www.uv.es/archivo-Valenciano-dise%C3%B1o/es/archivo-Valenciano-del-diseno.html>
- CEGARRA BELTRI, Guillermo, “Fábricas de muebles curvados de Alejandro Delgado y Cía y Fernando Delmás y Cía. Cartagena y Murcia”, <https://moderdecoblogspot.com/2016/12/69-fabricas-de-muebles-curvados-de.html>, 18 de diciembre de 2016).
- CERDÀ, Manuel y GARCÍA BONAFÉ, Mario, (Dirs.), *Enciclopedia Valenciana de Arqueología Industrial*, Alfons El Magnànim/Generalitat Valenciana, 1995.
- ESPAI CORBAT DE LA FUNDACIÓ CAIXA VINARÒS, <https://www.fundacioaixavinaros.com/espais/espai-corbat/>
- *Exposición regional Valenciana de 1909. Catálogo oficial*, Valencia: 1909.
- FERNÁNDEZ MIRANDA, Fernando, “Un mueble modernista (1910) de Ventura Feliu en el Palacio Real de Madrid”, *Reales Sitios*, vol. 21, 1984, pp. 4-7.
- “Fernando Delmás y Cía. Fábrica de muebles curvados”, *La época* (Madrid), 11, de marzo de 1927.
- FILLOL SANZ, J. “Valencia ante la Exposición. Gran industria del mueble”, *El heraldo de Madrid*, 29 de enero de 1909.
- GARCÍA MONERRIS, Carmen, *De l’ofici a la fàbrica. Una família industrial Valenciana en el canvi de segle, La maquinista Valenciana*, Universitat de València, 2000.
- “Gran Fábrica de muebles de madera curvada de don Salvador Albacar. Valencia”, *Revista Ilustrada de Banca, Ferrocarriles, Industria y Seguros*, 1905, pp. 423-425.
- *Guía de Valencia*, 1909, Imp. Domenech, 1909.
- HIJOS DE VENTURA FELIU, *Fábrica de muebles encorvados*, Valencia, Catálogo de junio de 1924. Arxiu Valencià del Disseny.
- “HIJOS DE VENTURA FELIU”, *El eco patronal. Boletín informativo*, año IV, número 73, 1 de junio de 1925.
- HIJO DE VENTURA FELIU, *Adición al catálogo general de muebles curvados de junio de 1924*, octubre de 1929.
- *La esfera.*, Año IV, vol. II, núm 185, 14 de julio de 1917; y año V, núm 232, 8 de junio de 1918.
- “La Exposición de Valencia. Instalación de la Casa Albacar”: *El liberal*, 3 de junio de 1909.
- “La Exposición de Valencia. Instalaciones de Ventura Feliu”, *El liberal*, Madrid, 2 de junio de 1909.
- “La industria del contrachapeado en España”, *La construcción moderna*, 1 de mayo de 1935.
- LECUONA, Manuel, MARTÍNEZ TORÁN, Manuel, “Encant i procés modernitzador del moble corbat”, a: Manuel Muñoz, *El modernisme a la Comunitat Valenciana*, Valencia: Diputació de Valencia, Centre Cultural La Beneficiència, 1998, pp. 155-181.
- LLORENTE FALCÓ, Teodoro, “Albacar y Lledó”, *Memorias de un setentón. De mi Valencia de otros tiempos. Artículos publicados en Las provincias*, 2ª ed., Valencia: 1943-1944, vol. IV, pp. 217-218.
- MARTÍNEZ FERRANDO, E., “El Mueble Curvado” en: *Cuatro industrias valencianas de abolengo*, Valencia: Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Valencia, 1953 (Reedición del libro de 1933), p. 105.
- MARTÍNEZ GALARRAGA, Julio, *La producción industrial al País Valencià (1861-1920). Estirant el “fil industrial”*, Barcelona: Fundació Ernest Lluch-Pagès editor, 2009.
- MARTÍNEZ GALLEGRO, Francesc Andreu, *Desarrollo y crecimiento: la industrialización valenciana, 1834-1914*, Valencia: Generalitat Valenciana, 1995, pp. 155-160.
- MARTÍNEZ TORÁN, Manuel, *Diseño y mueble en Valencia (1881-1936)*, Valencia: Editorial Sendemà, colección diseño y técnica, 2010.
- “Memoria de la inspección del trabajo”, *Boletín del Instituto de Reformas Sociales*, vol. 5, 1908, pp. 1026-1027.
- MUEBLE DE VIENA (blog), <http://www.muebledeviena.com>
- “Muebles de madera encorvada. Patente Armengol”, *Industria e Inventiones*, 19 de julio de 1884, pp. 19-20.
- PICÓ, Josep, *Empresario e industrialización: el caso valenciano*, Madrid: Tecnos, 1976.
- RANCHO, Eduardo, “Carta de un cuarentón adelantado al «setentón» de Las Provincias sobre unos valencianos bohemios”, Valencia Atracción, año XXI, número 132, Ayuntamiento de Valencia, enero de 1946, pp. 2-5.
- SAÍZ, Patricio, “Patentes, marcas, diseño: patrimonio industrial”, comunicación en las *XII jornadas internacionales de patrimonio industrial*, Gijón: INCUNA, 30 de septiembre-2 de octubre de 2010.
- SALA, Teresa M.; VIVES CHILLIDA, Julio; “The Artistic Woodworking Sector in Barcelona at the Turning of the Twentieth Century: Developments in Commerce and Enterprise”, GRACMON-UB (Ed.), *From industry to art: Shaping a Design Market through Luxury and Fine Crafts (Barcelona 1714-1914). Essays on Local History*, Barcelona: Gustavo Gili, 2013, pp. 113-133.
- SÁNCHEZ ROMERO, Miguel Ángel, *La industria valenciana en torno a la Exposición Regional de 1909*. Tesis doctoral, UPV, Valencia, 2009, pp. 165-179.
- SOLER i MARCO, Vicente, *Guerra i expansió industrial. País Valencià (1914- 1923)*, Valencia: Alfons el Magnànim, 1984.
- TORRENT, Rosalía; MARÍN, Joan M., *Historia del diseño industrial*, Madrid: Cátedra, 2005.
- TRILLA S.A. Editorial cinematográfica, *Hijo de Ventura Feliu. Película viviente sobre la fábrica de muebles curvados*, Barcelona, abril de 1929. (extractos) <https://www.fundacioncajacastellon.es/mueble-curvado-Valenciano-1900-1936/>
- “Unión Fabril de Asientos y Tableros de Madera S.L.”, *Ibérica. Revista semanal ilustrada*, 1923.
- *Valencia y su región. Exposición regional valenciana*. Guía publicada por el Comité Ejecutivo de la Exposición, 1909.
- VALENTÍ, A., “Cómo se construye una mecedora (fábrica de Luis Suay)”, *Por esos mundos*, año XII, número 202, diciembre de 1911, pp. 1050-1053.
- VIVES CHILLIDA, Julio, “La imagen de la fábrica de muebles curvados hijo de Ventura Feliu (Valencia)”, comunicación a las “XII Jornadas Internacionales de Patrimonio Industrial”- *Diseño, imagen y creatividad en el patrimonio industrial*-, Gijón, 30 de septiembre-2 de octubre de 2010, pp. 337-349.
- ---*Catàleg de la col.lecció de balancins*, Vinaròs: Fundació Caixa Vinaròs, 2013, ISBN:

- 978-84-941093-2-4.
- ---, "El moble de fusta corbada i el modernisme a la Barcelona del 1900", *Il Coup de Fouet international Art Nouveau Congress*, 25-28 de juny de 2015. <https://doab-test.atmi-re.com/handle/20.500.12854/42836>
- ---"Salvador Albacar: un mueblista valenciano en Barcelona", *Res Mobilis*, Oviedo University Press, vol. 4, número 4, 2015, pp. 110-125. <http://www.unioviado.es/reunido/index.php/RM/article/view/10320/10202>
- ---"Mecedoras modernistas de Valencia y Murcia", comunicació al *Congreso Internacional sobre el Modernismo en el Arco Mediterráneo*, Murcia, Novembre 2016, Cartagena: Universidad Politécnica de Cartagena/ CRAI Biblioteca, ISBN: 978-84-16325-26-9, pp. 543-550. <http://repositorio.upct.es/bitstream/handle/10317/5539/isbn9788416325269.pdf>
- ---, "Ventura Feliu: el mueble curvado y la industrialización de Valencia", *Disseny CV*, 28 de febrer de 2017. <http://dissenycv.es/industrial/ventura-feliu-el-mueble-curvado-y-la-industrializacion-de-Valencia/>
- --, amb CASANOVA, Rossend, *La Corba màgica. Moble de Faig i de Rotang*, exposició del Museu del Disseny de Barcelona/ Centre d'Artesania de Catalunya, 11.10/18.11. 2018, Catàleg, Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2018, ISBN: 978-84-9156-159-0. <https://artsandculture.google.com/story/oAXhW4dNrg55LA?hl=ca>
- ---, *Moble corbat de Viena i de València*, catàleg de l'exposició al Museu de la Ciutat de Benicarló (MUCBE), juliol-setembre de 2019. <https://www.ajuntamentdebenicarlo.org/r2h/files/24262.pdf>
- ---, "Forma en movimiento: mecedoras valencianas de madera curvada", comunicació al *III Congreso Iberoamericano de Historia del Mueble*, Barcelona, Setembre de 2020, *Res Mobilis*, vol. 10, número 13 (I), 2021, pp. 259-276. <https://reunido.uniovi.es/index.php/RM/article/view/15242>
- ---, "El Espai Corbat de la Fundació Caixa Vinaròs: un centro de divulgación del mueble curvado", *Diferents. Revista de museus*, número 6, 2021, pp. 112-129. <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/diferents/article/view/5665>
- ---, *Mueble curvado valenciano (1900-1936)/Moble corbat valencià (1900-1936)*, catàleg de l'exposició a Les Coves de Vinromà (setembre 2021-gener 2022) i La Vall d'Uixò (gener-febrer 2022), Fundació Caixa Castelló, Fundació Caixa Vinaròs i Diputació de Castelló, 2021. <https://www.fundacioncajacastellon.es/pdf/moble.pdf>
- ---, "Deu anotacions sobre el moble corbat valencià, en perspectiva històrica", a: *El diseño y la modernidad. Pioneros del diseño en la industria valenciana del mueble (1898-1986)*, Valencia: catàleg de Exposición de la Fundación Bancaja, el Arxiu Valencià del Disseny y *World Design Capital Valencia 2022*, 2022, pp. 158-165.
- -WANDOSELL FERNÁNDEZ DE BOBADILLA, Gonzalo, "Un ejemplo de industrialización en Murcia en el Siglo XIX: Alejandro Delgado y Cia, Sociedad en Comandita", *Murgetana*, número 134, año LXVII, 2016, pp. 119-132.



**ANNEX:  
CATÀLEG  
HIJOS DE  
VENTURA  
FELIU (1924)**



VALENCIA  
(ESPAÑA)

MIEMBRO DEL JURADO Y FUERA DE CONCURSO EN LA  
EXPOSICIÓN REGIONAL VALENCIANA 1900



# **INCORVADOS VENTURA FELIU ENCORVADOS**

CASA  
FUNDADA EN EL  
AÑO 1879

# **VALENCIA**

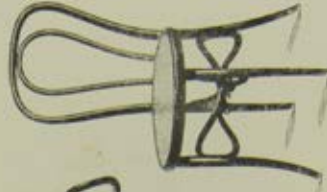
# **FABRICA DE MUEBLES DE HIJOS DE**



PATENTE FELIU



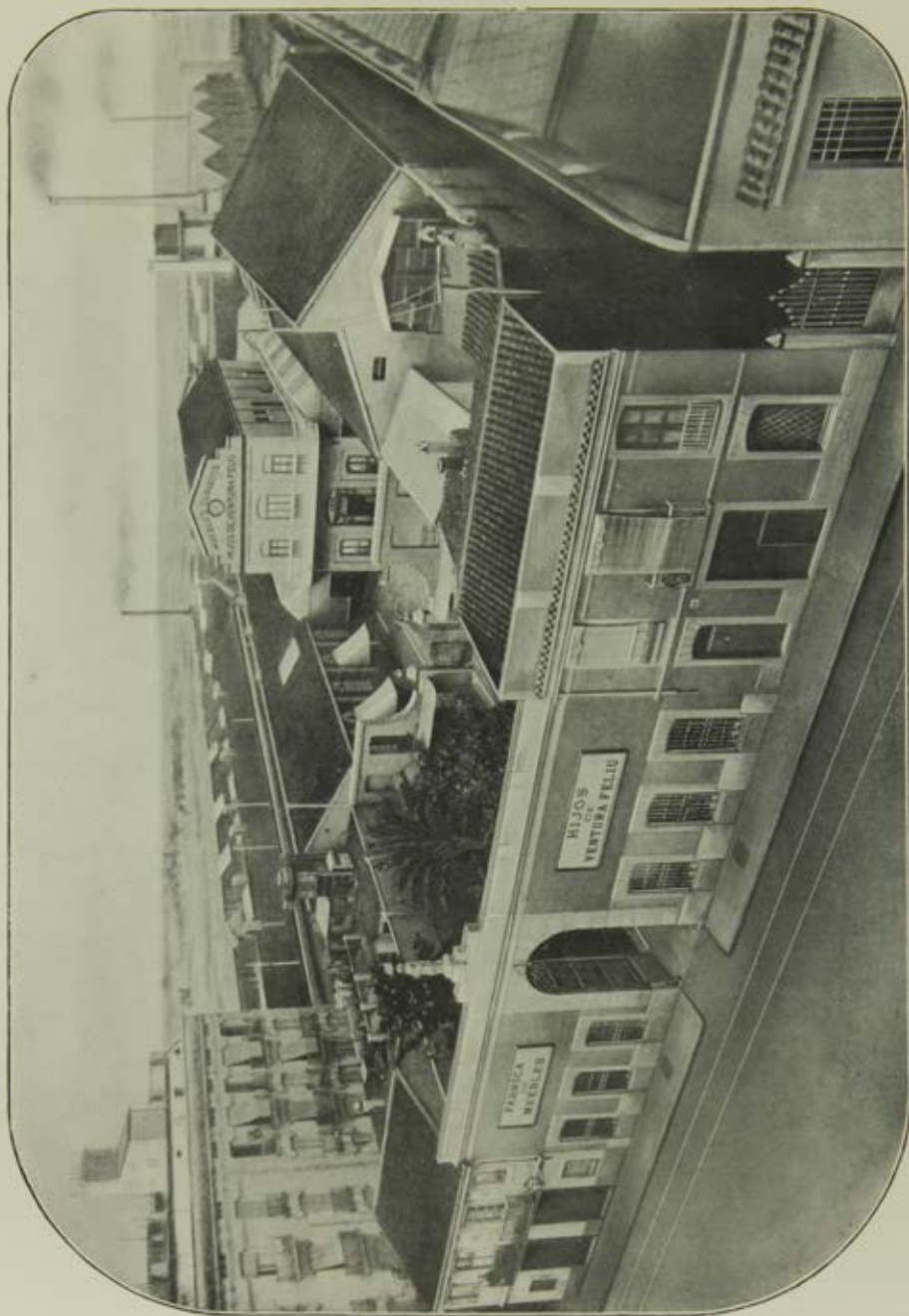
PATENTE FELIU



DEPÓSITOS  
EN  
MADRID BARCELONA  
BILBAO ZARAGOZA  
16 JUNIO DE 1904

LAS MEDECINAS Nº 7 Y 16 DEL CATALOGO SE SIRVEN  
COMO EL MODELO PATENTADO

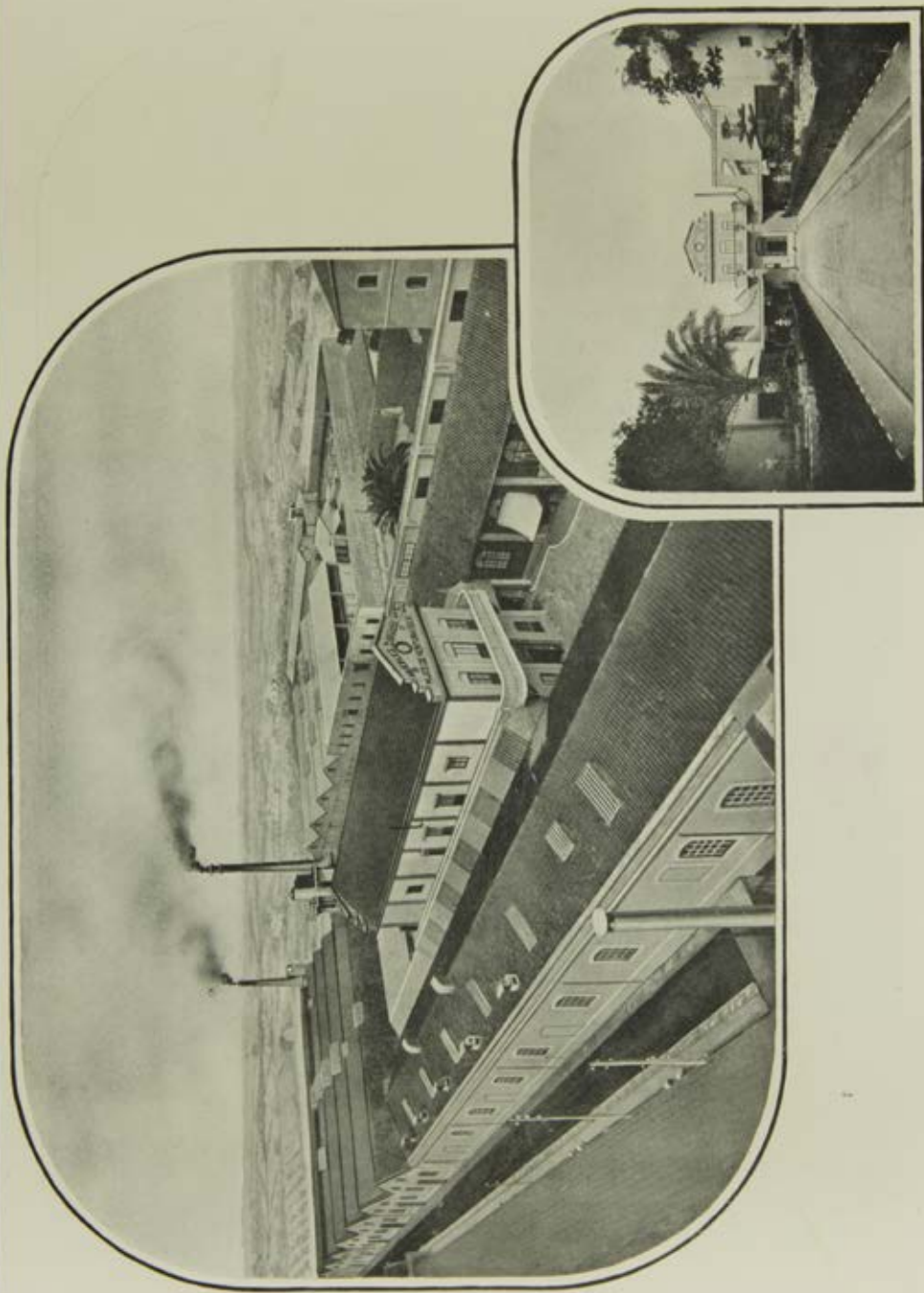
HIJOS DE VENTURA FELIU



Vista general de la fábrica

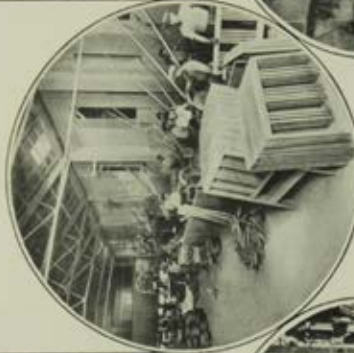


HIJOS DE VENTURA FELIU



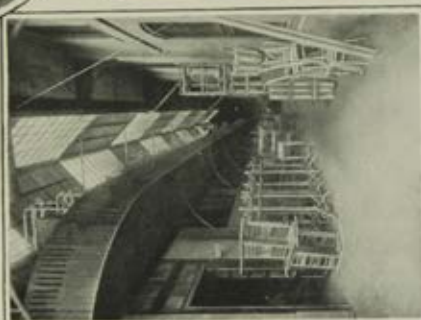
Vista general de la fábrica

HIJOS DE VENTURA FELIU



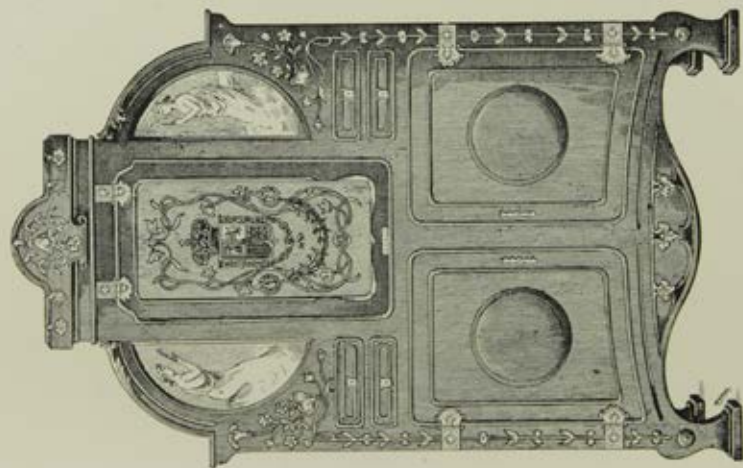
Vista de los interiores de la fábrica

HIJOS DE VENTURA FELIU

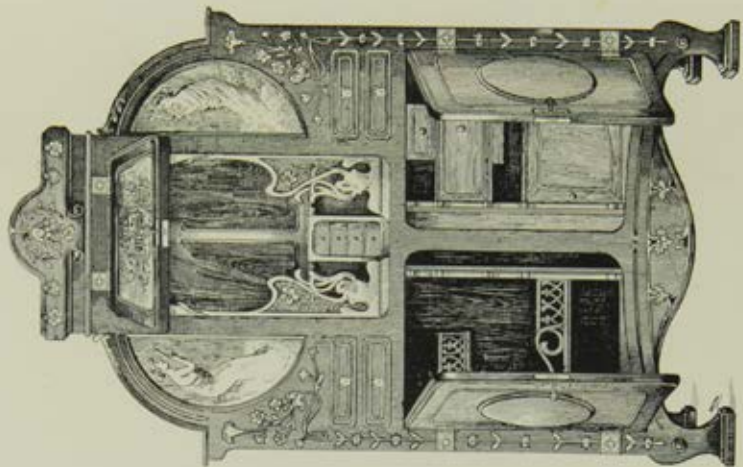


Vista de los interiores de la fábrica

HIJOS DE VENTURA FELIU



*Mueble de gachas de  
madera caoba, ejecutado  
a S. M. el Rey  
D. Alfonso XIII,  
con motivo de su visita  
a la Exposición Re-  
gional Valenciana,  
23 Mayo 1909*





*Reclinatorio de madera cubierto en  
cruzada, filigrana oro, regalado a  
S. A. R. la Infanta Isabel,  
como recuerdo de su visita a esta  
Fabrica en S. de Agosto 1907*



# HIJOS DE VENTURA FELIU

## ÍNDICE

Las sillas de labor y de niño, sólo se fabrican en los números que indica nuestra tarifa de precios

\*\*\*

Para facilitar a nuestra clientela los colores en imitación caoba que se fabrican, a continuación detallamos tres tonos para mayor claridad en la ordenación de pedidos

\*\*\*

Los muebles que se deseen en tapicería o con lunas y mármolés, consúltese presupuestos



CAOBA VIEJA



CAOBA NATURAL



CAOBA CORINTO

### SILLERIAS

Págs. 0 a 19

Pág. 0. — N.º 0, 00, 000, 0000, com-  
pletencia.

- \* 1. — \* 1, 4,
- \* 2. — \* 5, 6,
- \* 3. — \* 9, 11,
- \* 4. — \* 12, 14,
- \* 5. — \* 18, 20,
- \* 6. — \* 21, 32,
- \* 7. — \* 34, 35,
- \* 8. — \* 39, 40 E,
- \* 9. — \* 40 T, 41,
- \* 10. — \* 48, 55,
- \* 11. — \* 55 A, 56,
- \* 12. — \* 57, 58,
- \* 13. — \* 61, 62,
- \* 14. — \* 62 A, 76,
- \* 15. — \* 80, 88,
- \* 16. — \* 94, 95,
- \* 17. — \* 98, 99,
- \* 18. — \* 103, 105,
- \* 19. — \* 228.

### SILLAS

Págs. 20 a 25

- Pág. 20. — N.º 2, 8, 10, 17, 18 A, 18 B, 22, 23,
- \* 21. — \* 27, 28, 28 A, 29, 30, 31, 36, 37,
- \* 22. — \* 38, 48, 50, 51, 51 A, 52, 53, 54,
- \* 23. — \* 59, 60 1/2, 62 F, 63, 65 E, 71, 72, 73,

### SILLONES DESPACHO

Págs. 34 y 35

- Pág. 34. — N.º 1, 2, 3, 4, 8 A, 8 B, 8 C,
- \* 35. — \* 8 D, 10, 15, 38, 38 E, 38 O E,

### VIDETS, BANQUETAS, SILLAS Y SILLONES SERVICIO

Pág. 36. — N.º 3, 4, 23 A, 24 A, 3, 18,

### COSTUREROS Y RECLINATORIOS

Pág. 37. — N.º 4, 5, 15, 16, 18, 19,

### SILLONES PELUQUERO Y MECEDORAS

Págs. 38 y 39

- Pág. 38. — N.º 6, 6 A, 1 B tuñón, 1 H, 2, 3, 7,
- \* 39. — \* 9, 10, 10 A, 37, 62 A, 105,

### LAVABOS

Págs. 40 a 43

- Pág. 40. — N.º 1, 3, 3 P, 5, 5 P,
- \* 41. — \* 9, 13, 13 P,
- \* 42. — \* 17, 17 P, 18,
- \* 43. — \* 18 P, 19, 20,

### BANQUETAS Y SILLAS PIANO

Pág. 26. — N.º 1, 2, 5, 9, 12, 66, 67, 68,

### MUSQUEROS

Pág. 27. — N.º 1, 2, 3, 4, 5,

### TABURETES, ALZAPIES Y BANQUETAS

Págs. 28 y 29

- Pág. 28. — N.º 1, 2, 4, 3, 1, 2, 3,
- \* 29. — \* 4, 5 A, 6, 7, 8, 9,

### SILLONES CAFE

Págs. 30 y 31

- Pág. 30. — N.º 7 E, 7 F, 9 A, 9 B, 9 C, 9 D, 13 A,
- \* 31. — \* 13 B, 13 C, 13 D, 16, 16 A, 17, 17 A, 40 T P,

### BUTACAS TEATRO

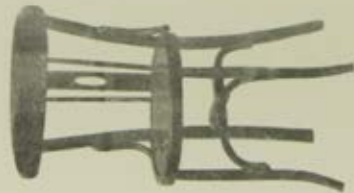
Pág. 32. — N.º 31, 32, 33,

### SILLAS COMER NIÑO

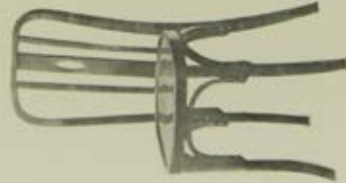
Pág. 33. — N.º 1, 4, 5, 8, 18 P, 61,

<b>TOALLEROS PIE</b> Pag. 44.—N.º 1, 2, 3, 4, 5, 6.	<b>ETAJERS PARED</b> Pag. 54.—N.º 1, 4, 8, 10, 11, 12, 13.	<b>DESPACHOS</b> Pag. 82.—Juego. 83.—Juego. 84.—Juego. 85.—Juego.	<b>CUNAS</b> Pag. 67.—N.º 1, 2, 3.	<b>DORMITORIOS</b> Pag. 86.—Juego. 87.—Juego. 88.—Juego. 89.—Juego. 90.—Juego. 91.—Juego.
<b>CESTOS PAPELES Y MESAS TE</b> Pag. 45.—N.º 1, 2, 3, 7, 8, 13, 15.	<b>PERCHAS</b> Pag. 55.—N.º 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 F. 56.—15, 16, 17, 18.	<b>CAMAS BARANDILLAS</b> Pag. 68.—N.º 2, 4, 13.	<b>CAMAS</b> Pag. 69.—N.º 1, 11, 2, 3. 70.—5, 6, 13, 14. 71.—2, 4, 10, 15.	<b>COMEDORES</b> Pag. 92.—Juego. 93.—Juego. 94.—Juego. 95.—Juego. 96.—Juego. 97.—Juego.
<b>MESAS CENTRO</b> Pag. 46.—N.º 1, 2, 3 A, 4, 6, 9, 14. 47.—14 T, 17, 18, 18 A, 18 B, 18 L, 20.	<b>PERCHEROS Y BASTONEROS</b> Pag. 57.—N.º 1, 1 A, 2, 3 F. 58.—4 F, 5 F, 3. 59.—8, 9, 11. 60.—12, 13, 14. 61.—15, 16, 17.	<b>MESAS NOCHE</b> Pag. 72.—N.º 11, 12, 13.	<b>TOCADORES</b> Pag. 73.—N.º 11, 16 O. 74.—16 T, 18 F.	<b>ARMARIOS</b> Pag. 75.—N.º 17 O, 17 T, 19 F.
<b>MESA TRESILLO Y MESAS COMEDOR</b> Pag. 48.—N.º 1, 1, 5.	<b>PORTAPARAGUAS, MACETEROS, CANARIERA Y PIES LAMPARA</b> Pag. 62.—N.º 3, 4, 5, 1, 6. 63.—3, 3, 1 L.	<b>ESCRIBANIAS</b> Pag. 76.—N.º 2. 77.—3 L.	<b>PARABANES</b> Pag. 78.—N.º 1, 1 A. 79.—2, 2 A. 80.—3, 3 A. 81.—4, 4 A.	<b>SALONES</b> Pag. 98.—Juego. 99.—Juego. 100.—Juego. 101.—Juego. 102.—Juego. 103.—Juego. 104.—Juego. 105.—Juego.
<b>MESAS CAFE</b> Pag. 49.—N.º 16, 16 A, 16 P.	<b>PEDESTALES</b> Pag. 64.—N.º 2, 3, 4, 5. 65.—1, 6, 7, 9.	<b>ANDADOR CARRITO Y CESTO NIÑO</b> Pag. 66.—N.º 1, 1, 3 L.		
<b>OVALOS ESPEJO Y FOTOGRAFADOS</b> Pag. 50.—N.º 1, 2, 3, 34, 34 P, 35, 35 P.	<b>ESPEJOS</b> Pag. 51.—N.º 1, 18, 18 F, 33.	<b>ETAJERS</b> Pag. 52.—N.º 2, 6, 7. 53.—9, 9 B, 14.		

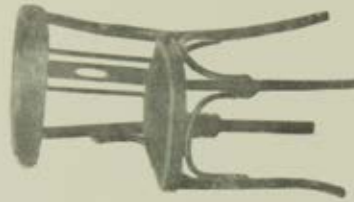
HIJOS DE VENTURA FELIU



0



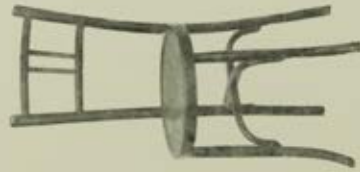
00



0



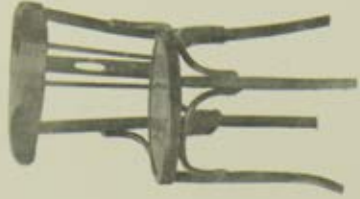
000



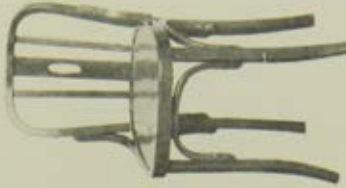
«Competencia»



«Competencia» con refuerzos



0

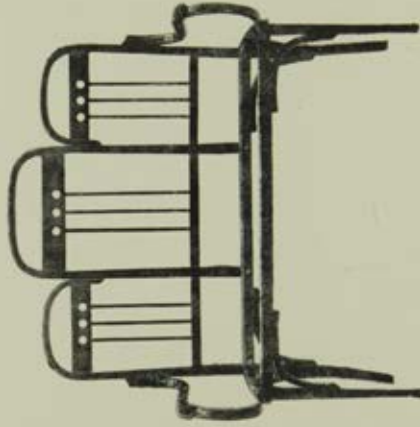
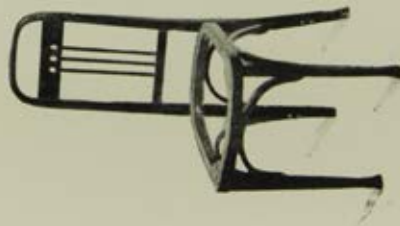


0000

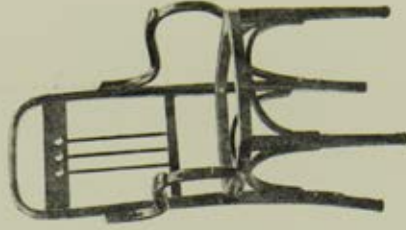




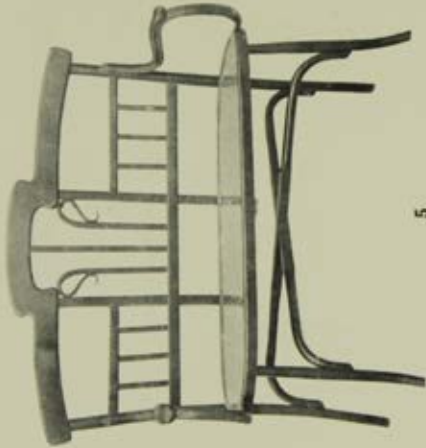
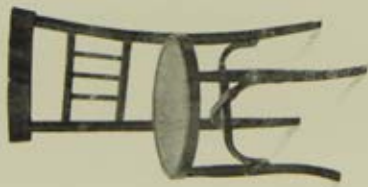
1



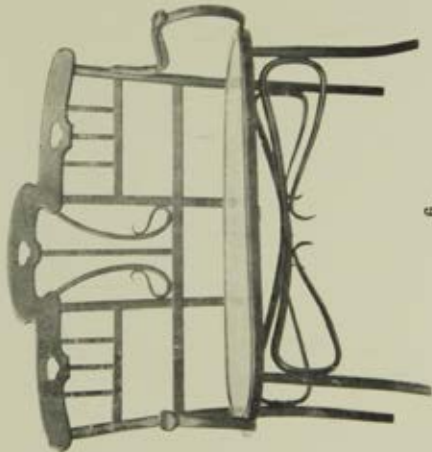
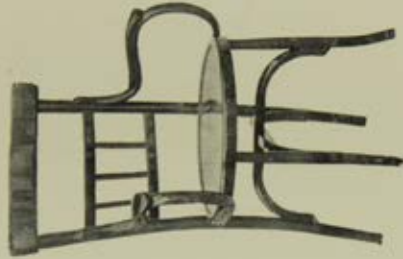
4



HIJOS DE VENTURA FELIU



5

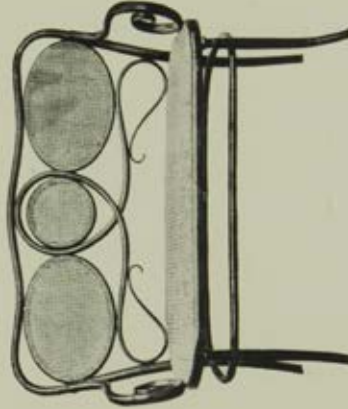
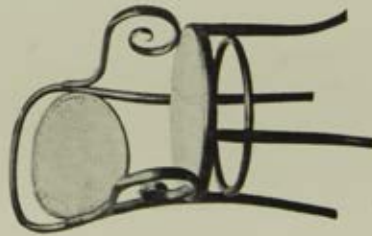
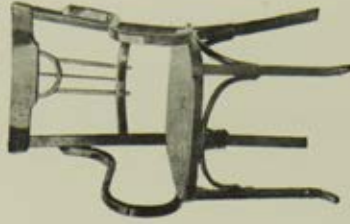


6

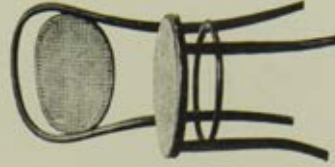


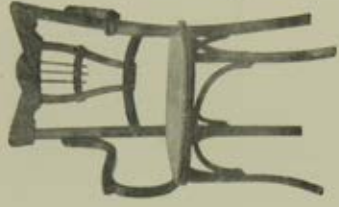


9

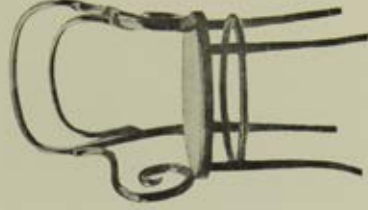
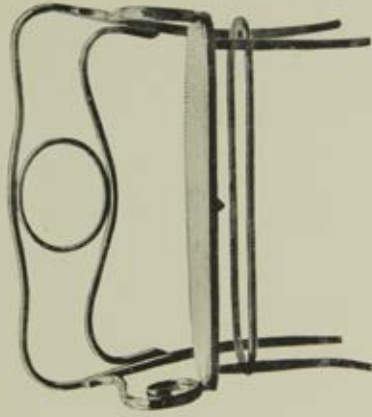
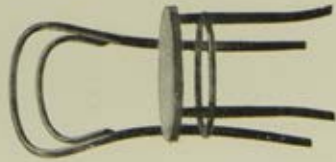


11

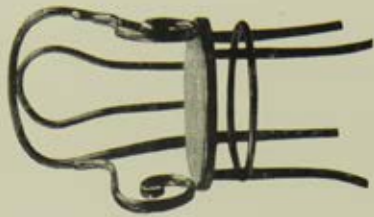




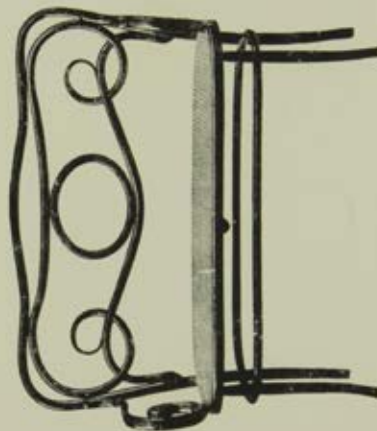
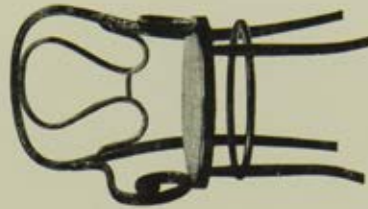
12



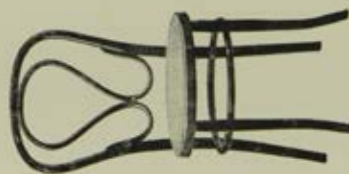
14



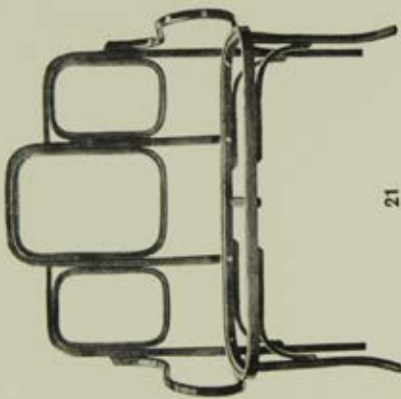
18



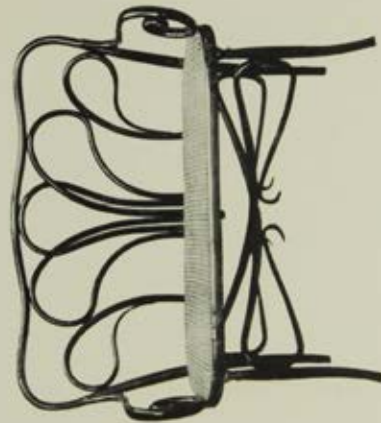
20



HIJOS DE VENTURA FELIU

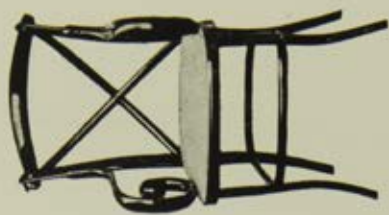


21



32

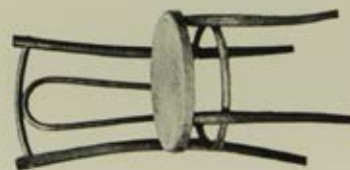




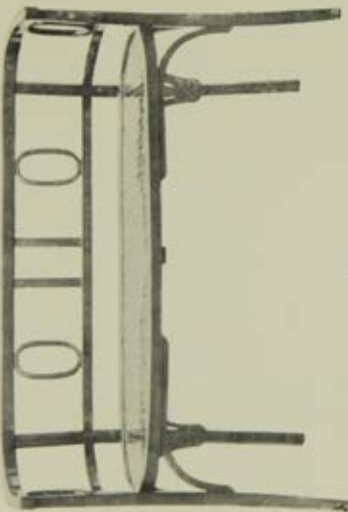
34



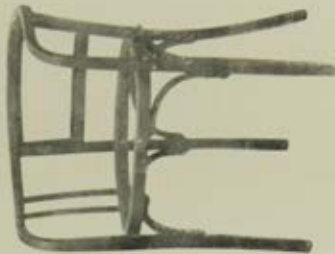
35



HIJOS DE VENTURA FELIU

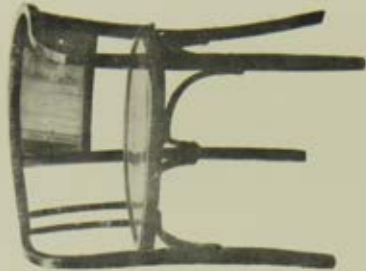
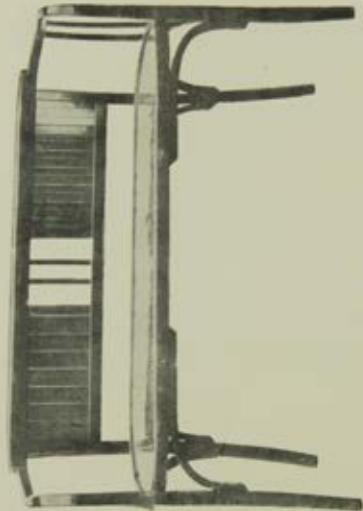
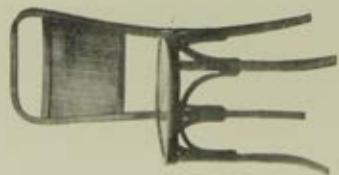


39

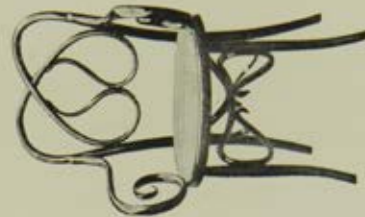
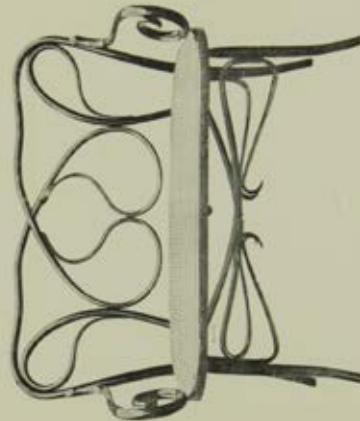
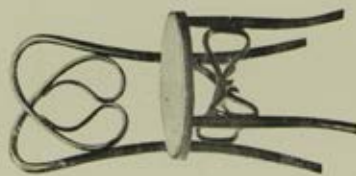


40 E





40 T

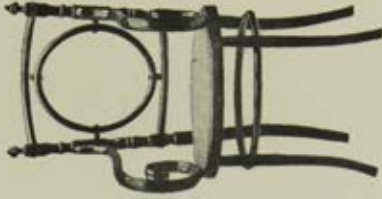
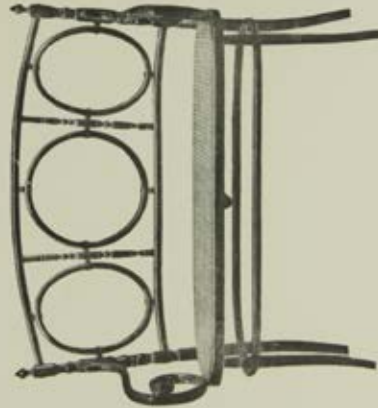


41

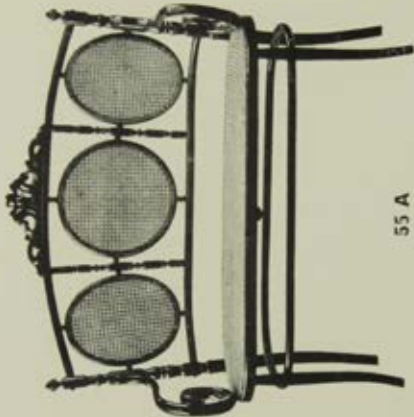
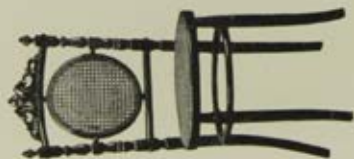
HIJOS DE VENTURA FELIU



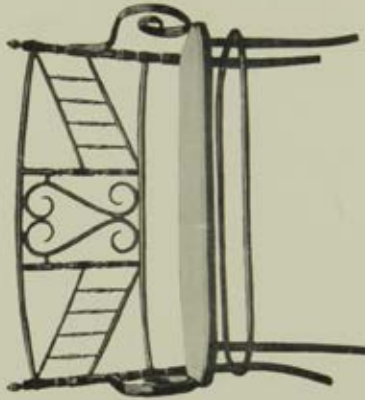
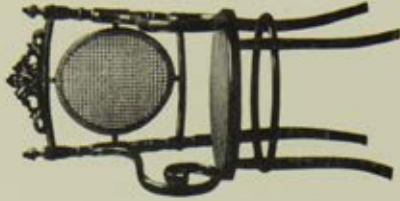
43



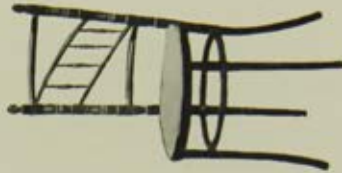
55



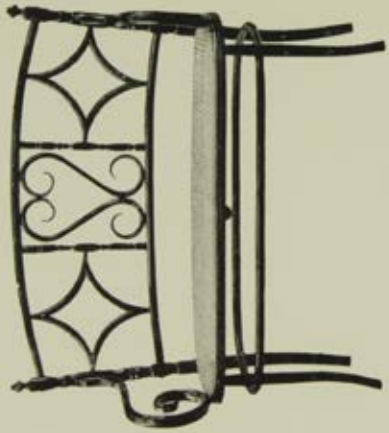
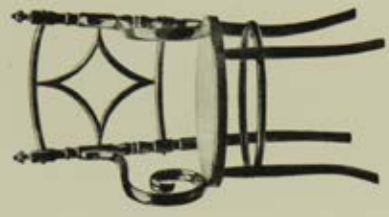
55 A



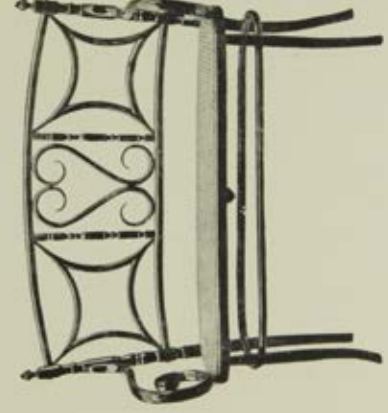
56



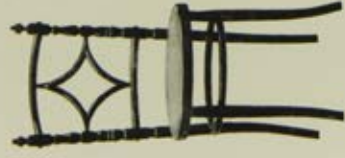
HIJOS DE VENTURA FELLIU

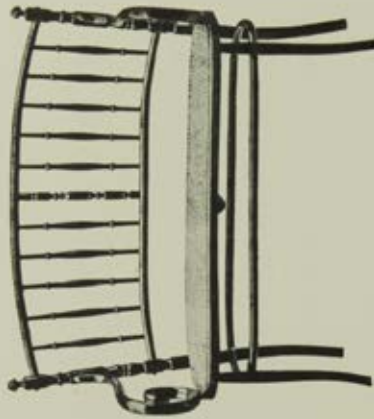
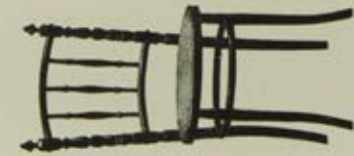


57

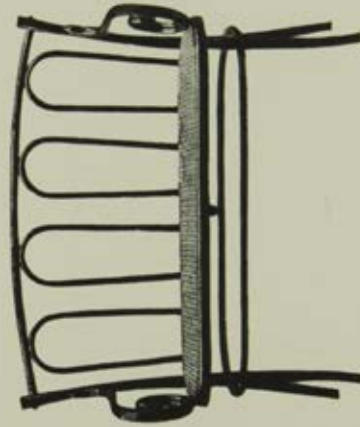
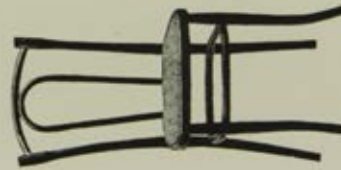
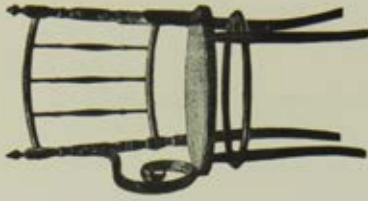


58





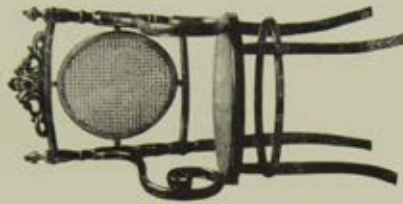
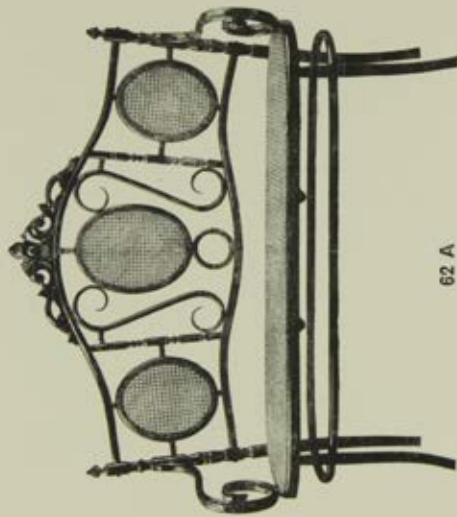
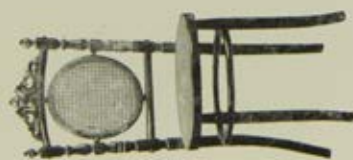
61



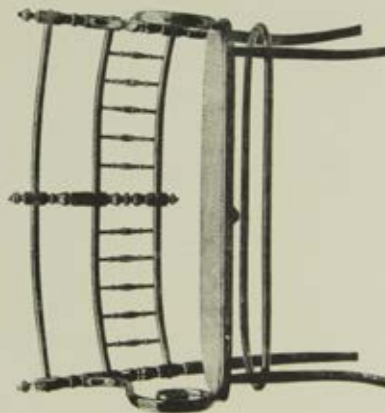
62



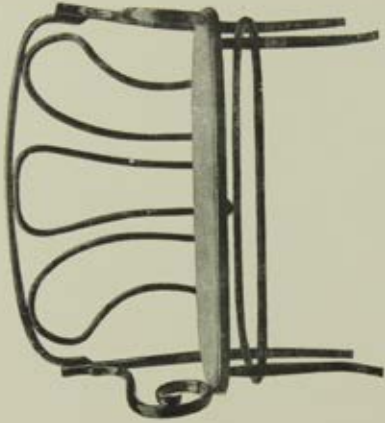
HIJOS DE VENTURA FELIU



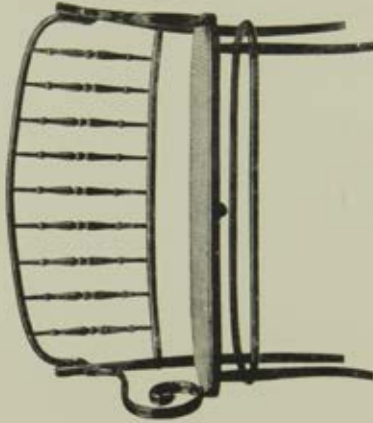
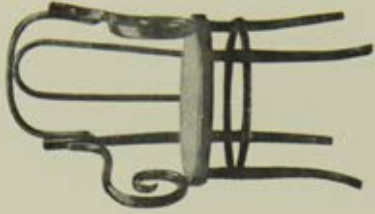
62 A



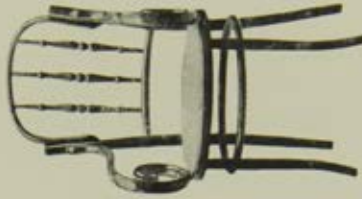
76

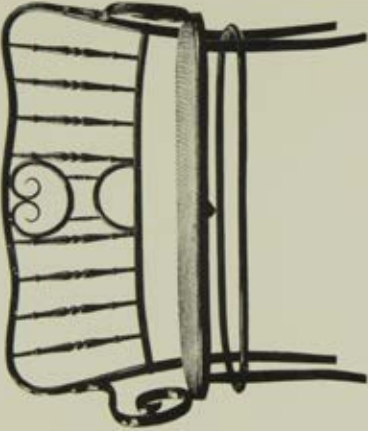
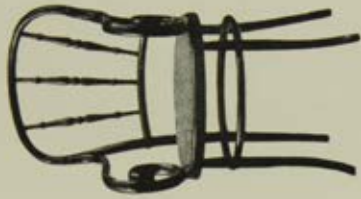


80

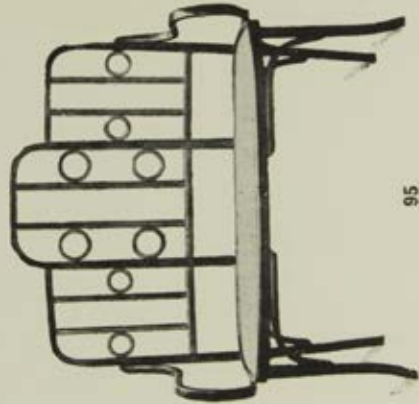
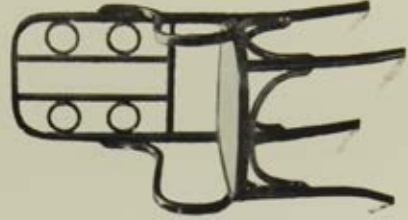


88





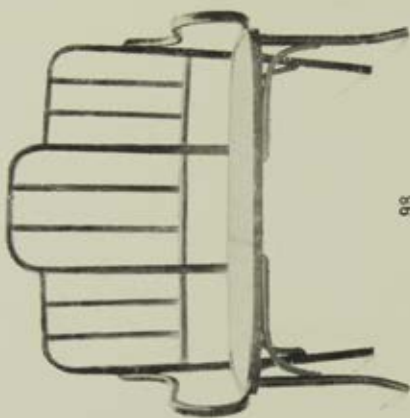
94



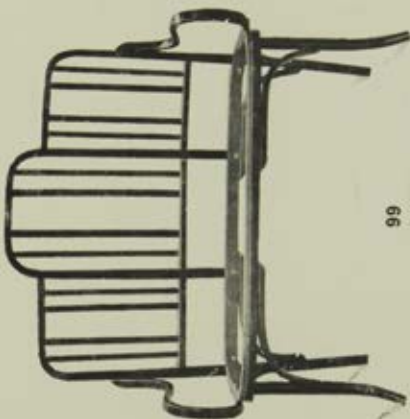
95



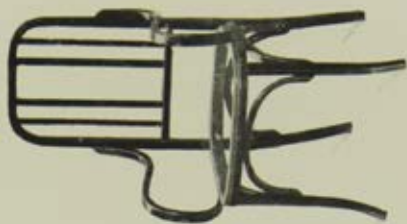




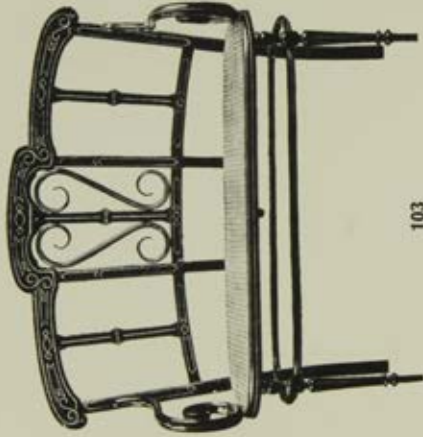
93



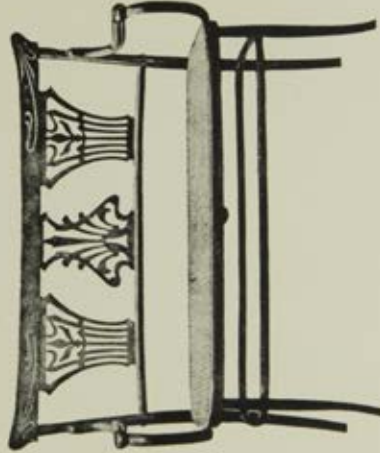
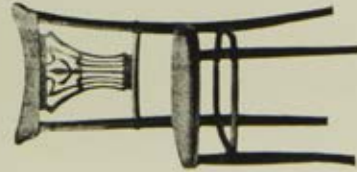
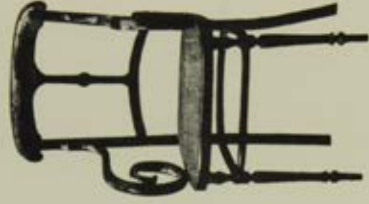
99



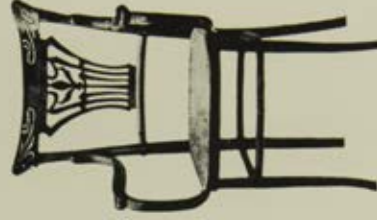
HIJOS DE VENTURA FÉLIU

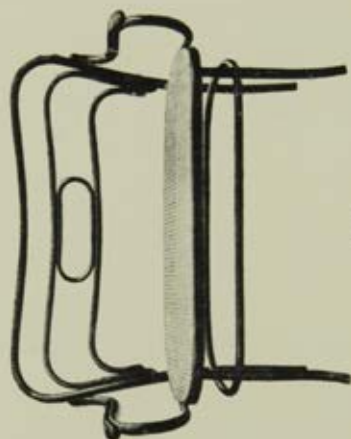
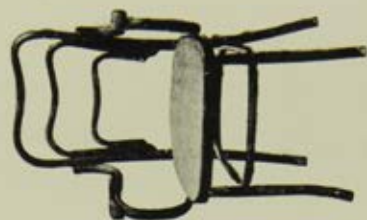


103



165





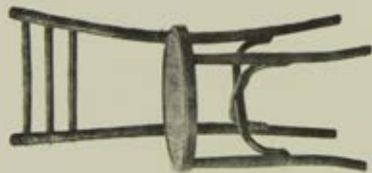
228



HIJOS DE VENTURA FELIU



2



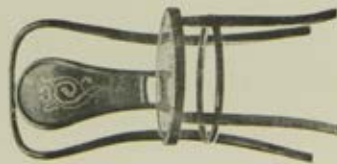
8



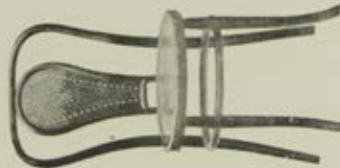
10



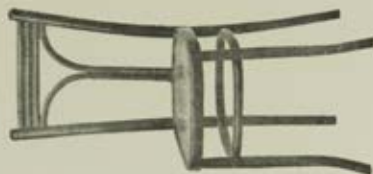
17



18 A



18 B



22



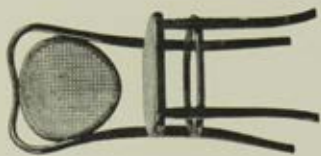
23



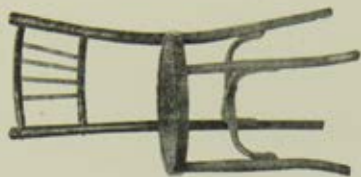
27



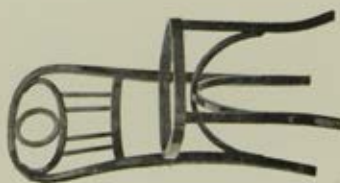
28



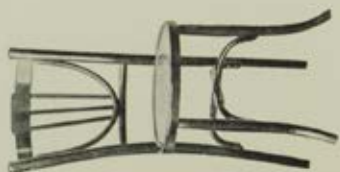
28 A



29



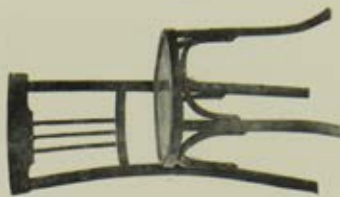
30



31



36



37

HIJOS DE VENTURA FELIU



38



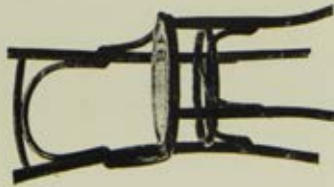
48



50



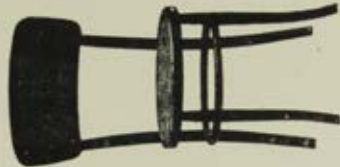
51



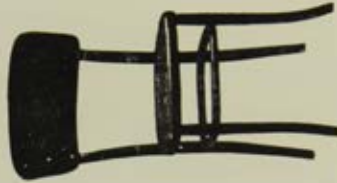
51 A



52

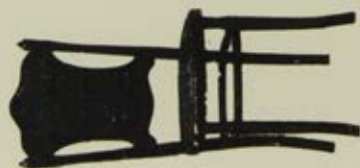


53



54

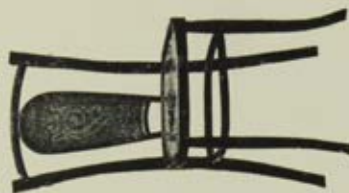
HIJOS DE VENTURA FELIU



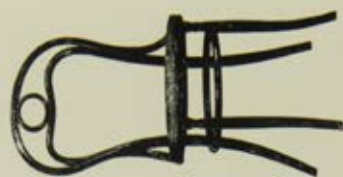
59



60 1/2



62 F



63



65 F



71

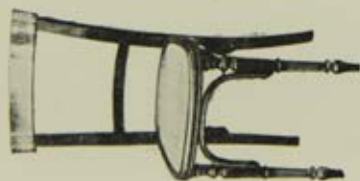


72

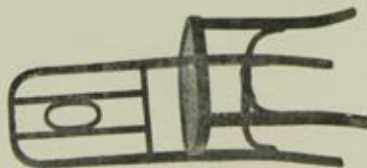


73

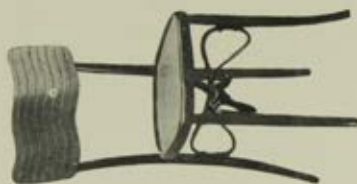
HIJOS DE VENTURA FELIU



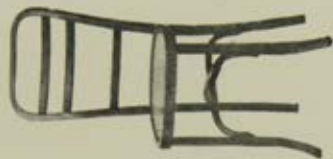
74



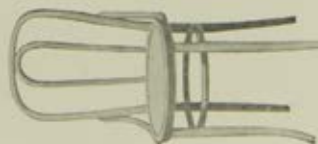
77



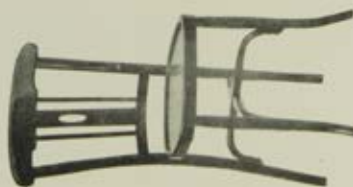
79



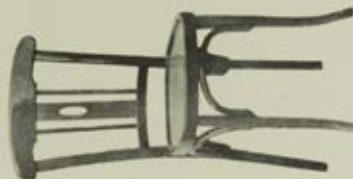
82



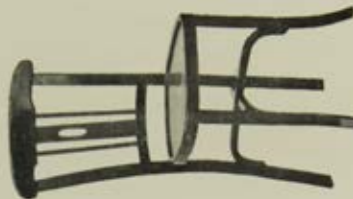
84 1/2



85



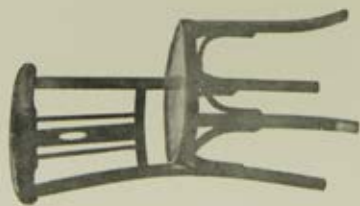
85 A



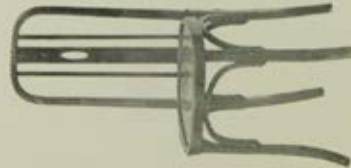
86



HIJOS DE VENTURA FELIU



86 A



87



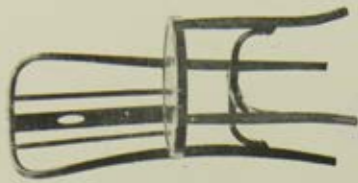
89



90



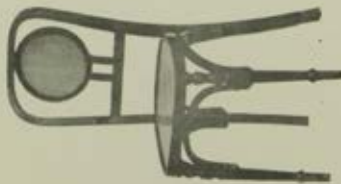
91



92



101



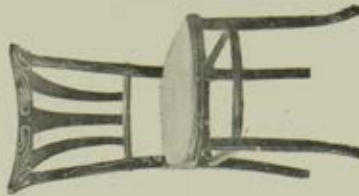
102



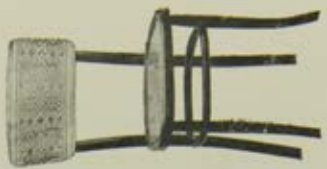
104



105

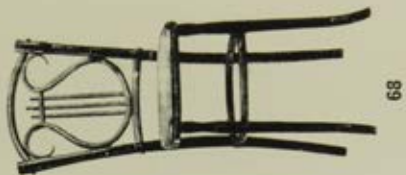
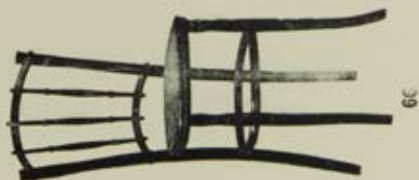
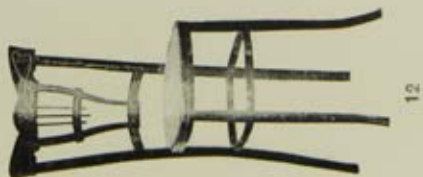
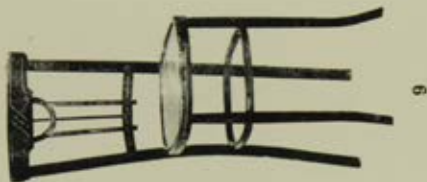
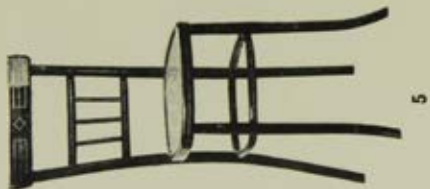


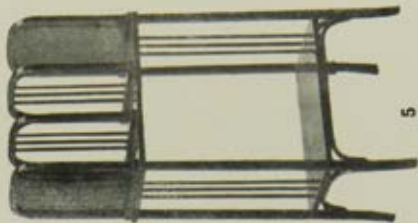
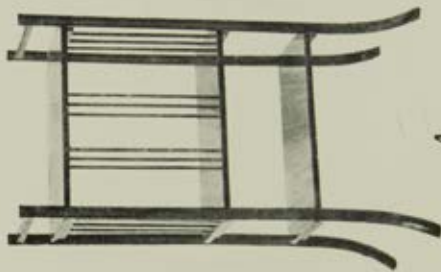
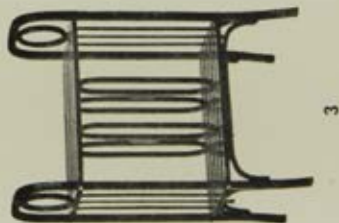
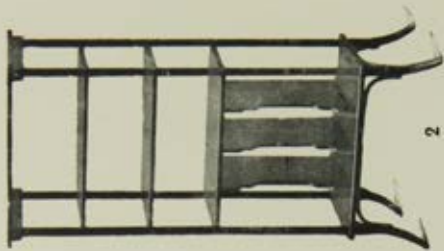
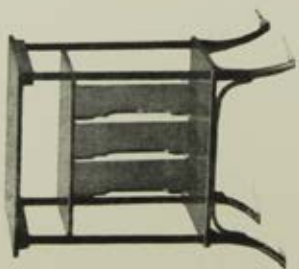
166



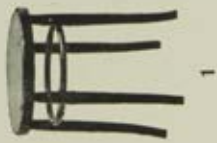
226

HIJOS DE VENTURA FELIU





HIJOS DE VENTURA FELIU

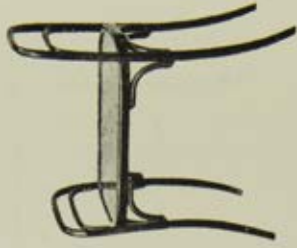




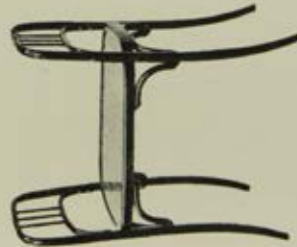
5



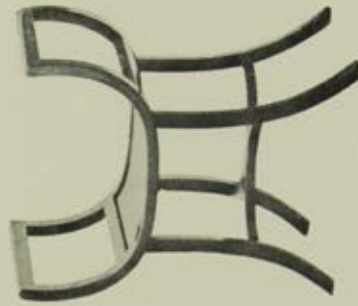
5 A



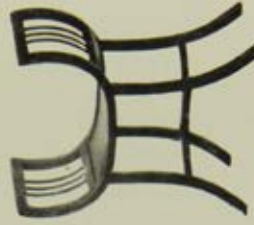
6



7

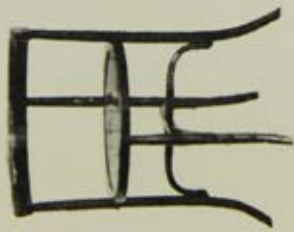


8

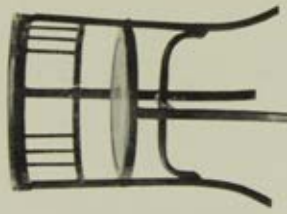


9

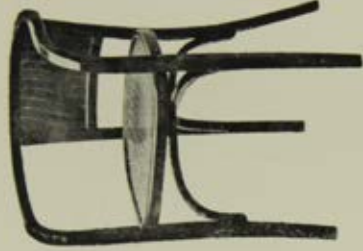
HIJOS DE VENTURA FELIU



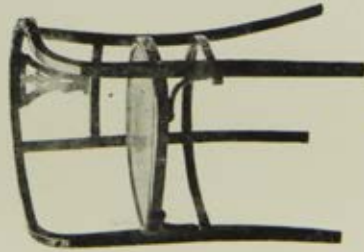
7 E



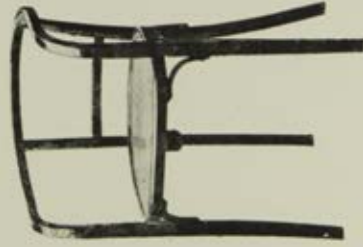
7 F



9 A



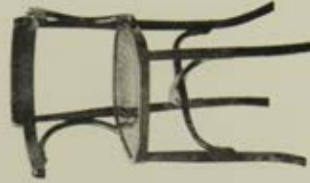
9 B



9 C

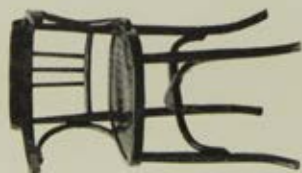


9 D

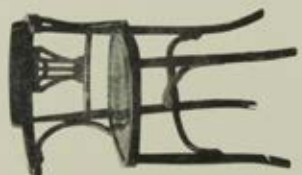


13 A

HIJOS DE VENTURA FELIU



13 B



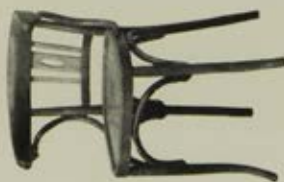
13 C



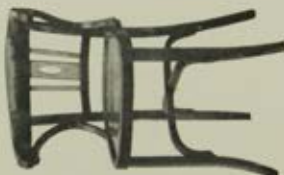
13 D



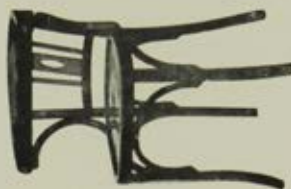
16



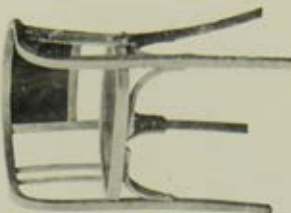
16 A



17

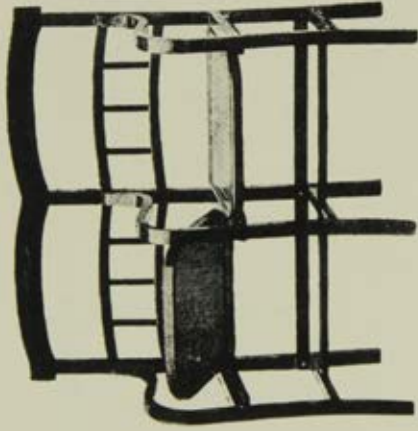


17 A

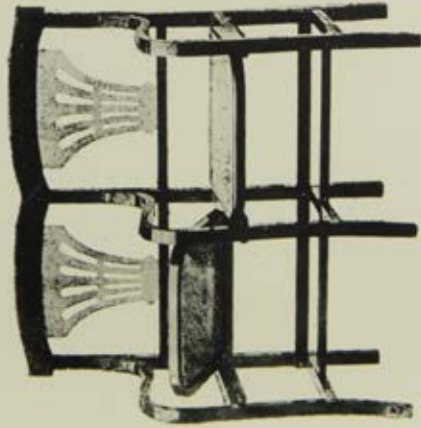


40 T P

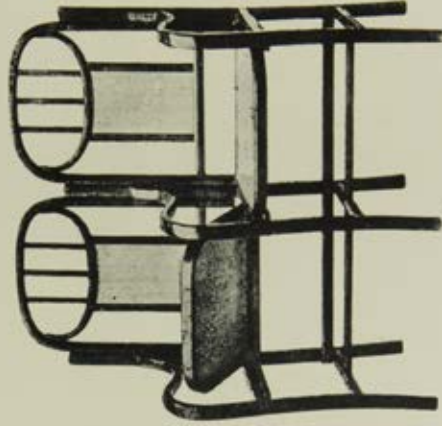
HIJOS DE VENTURA FELIU



31

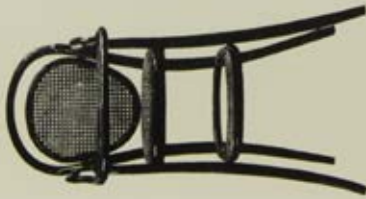


32



33





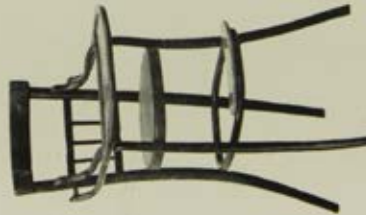
1



4



4



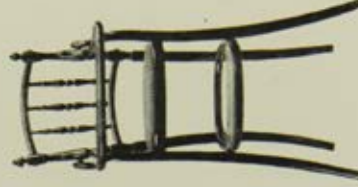
5



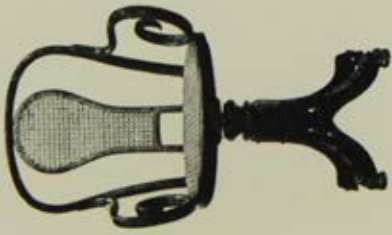
9



18 P



61



1



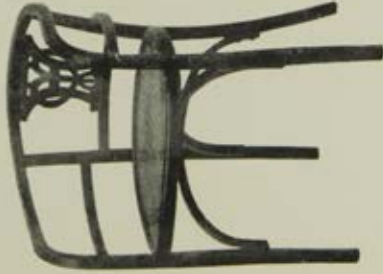
2



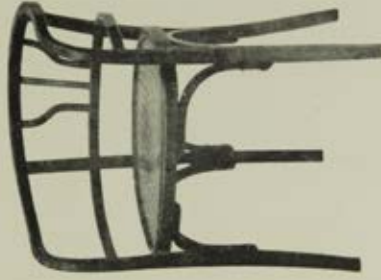
3



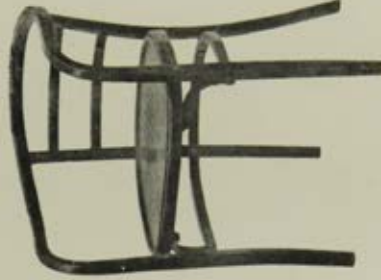
4



8 A

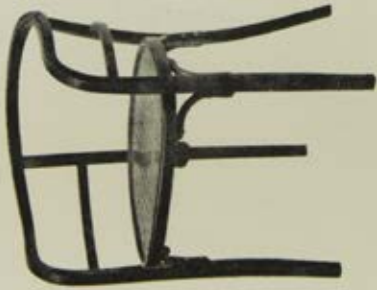


8 B

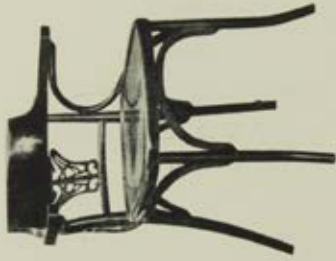


8 C

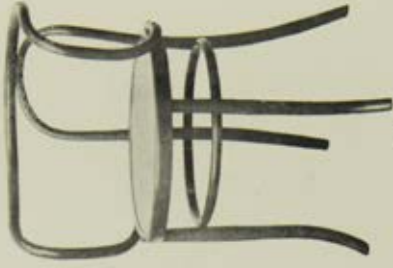
HIJOS DE VENTURA FELIU



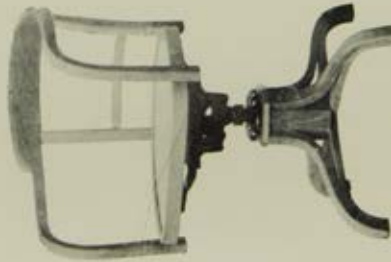
8 D



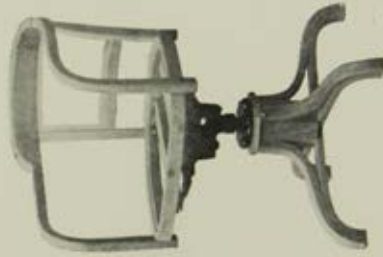
10



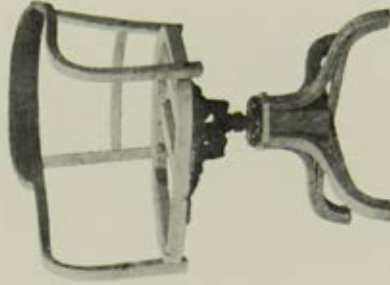
15



38



38 E

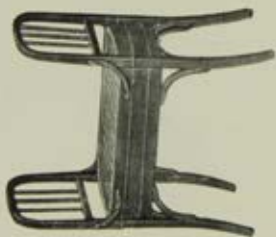


38 G E

HIJOS DE VENTURA FELIU



3



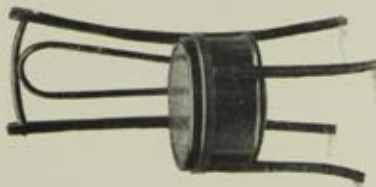
4



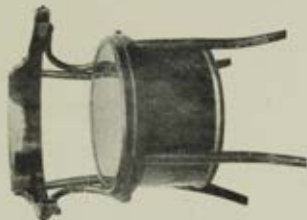
4



23 A



24 A



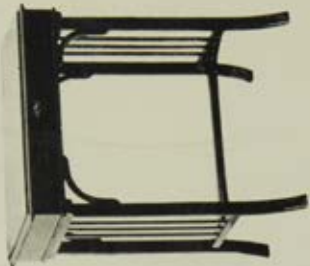
3



18



4



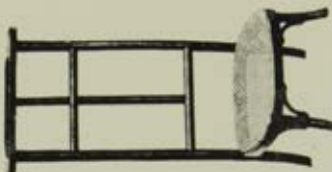
5



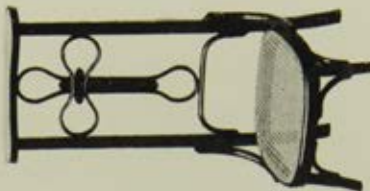
15



16

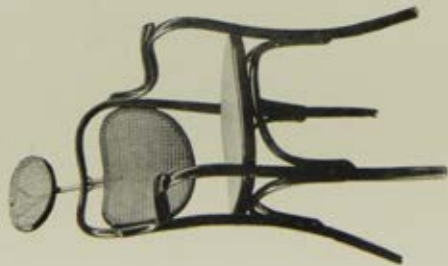


18

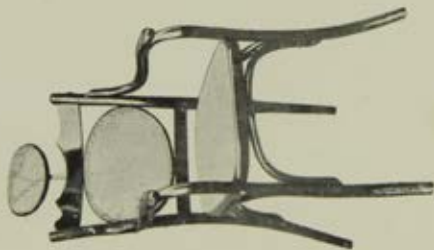


19

HIJOS DE VENTURA FELIU



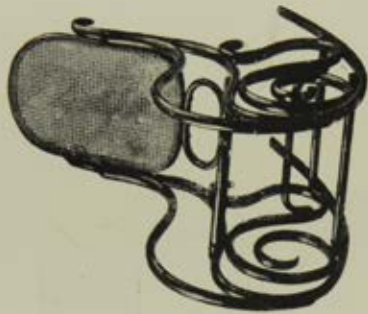
6A



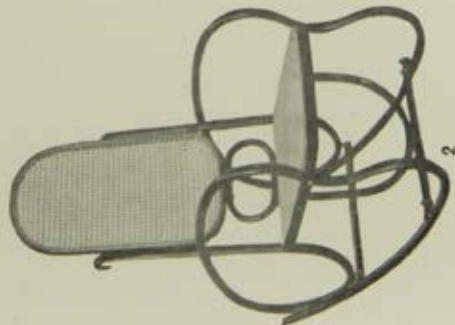
6



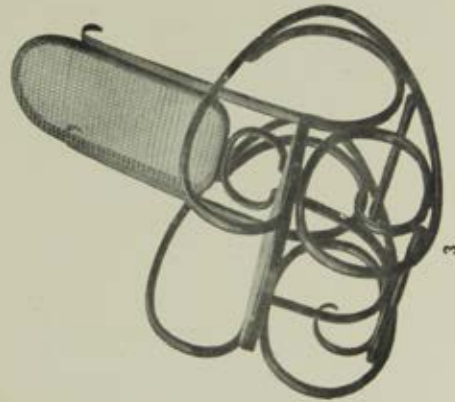
1 B, niño



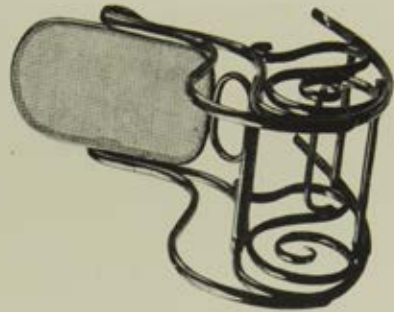
1 B



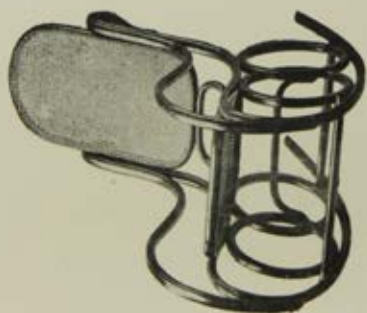
2



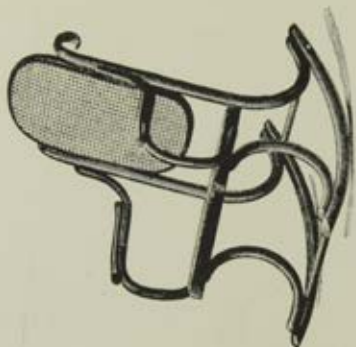
3



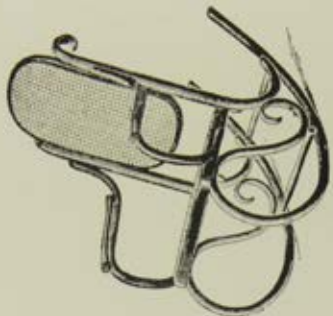
7



9



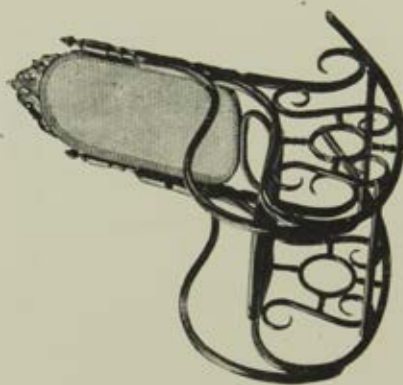
10



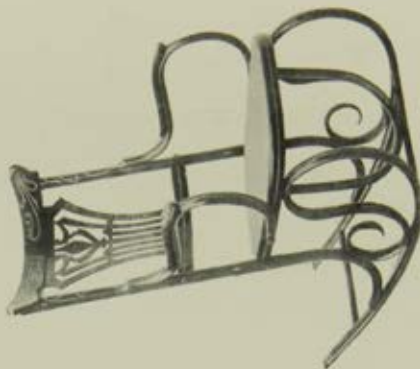
10 A



37

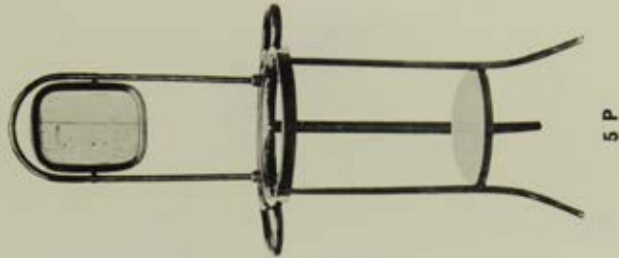
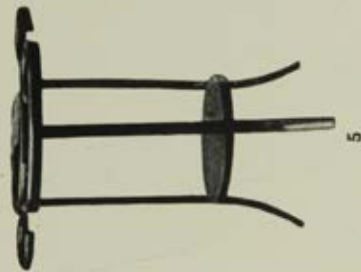
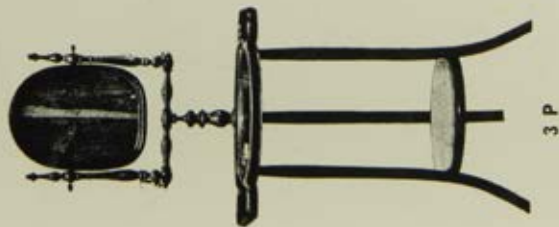
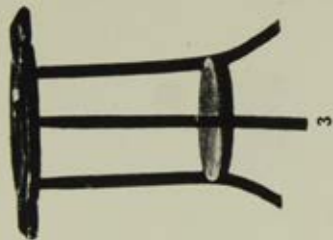
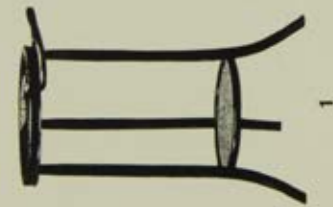


62 A



165

HIJOS DE VENTURA FELIU



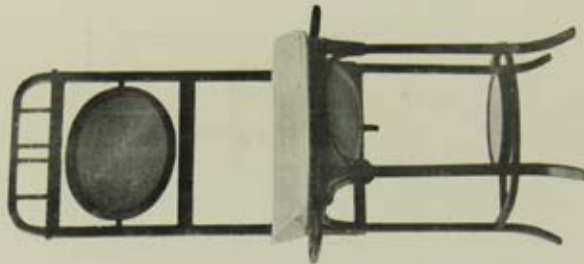




9



13

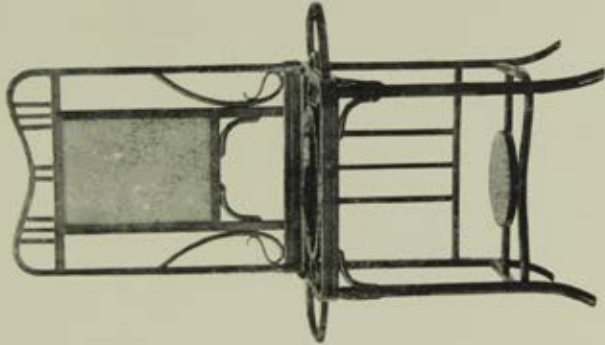


13 P

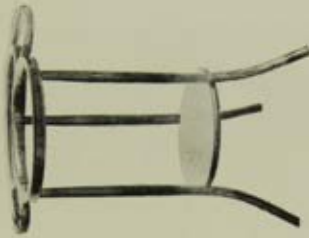
HIJOS DE VENTURA FELIU



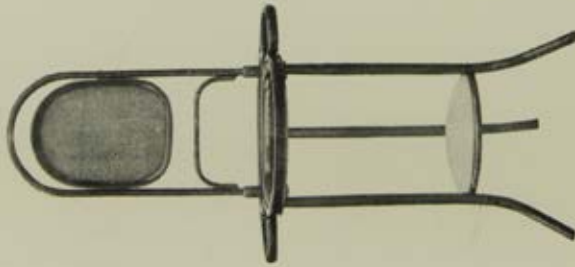
17



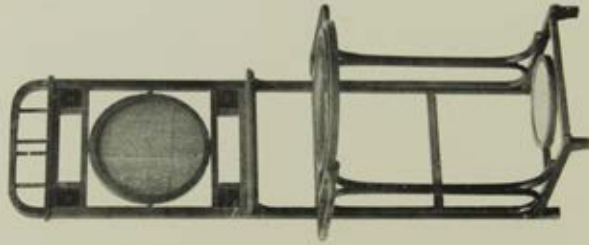
17 P



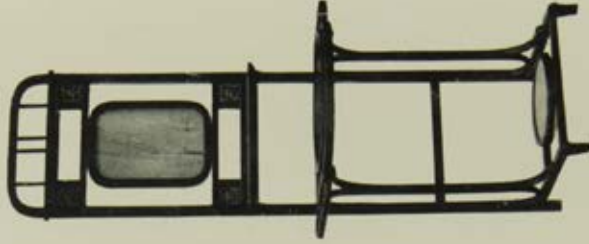
18



18 P



19



20

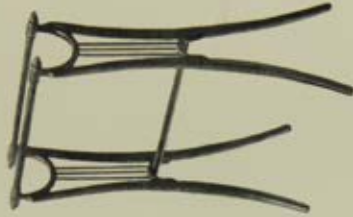
HIJOS DE VENTURA FELIU



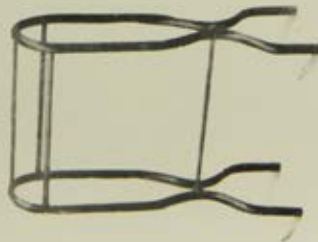
1



2



3



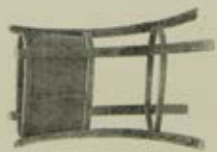
4



5



6



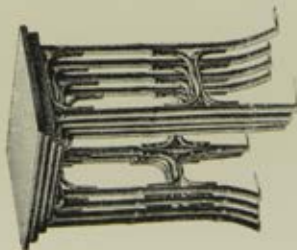
1



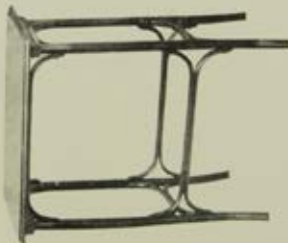
2



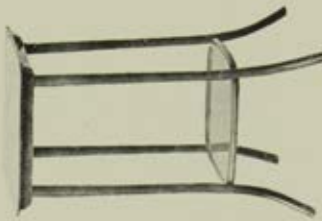
3



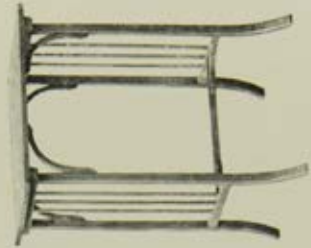
7



8



13



15

HIJOS DE VENTURA FELIU



1



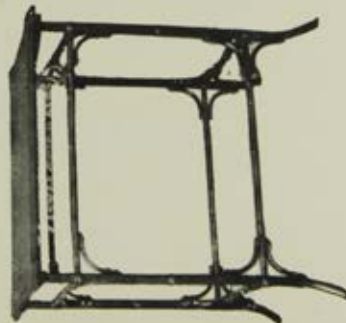
2



3 A



4



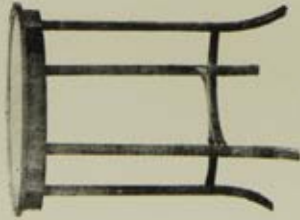
6



9



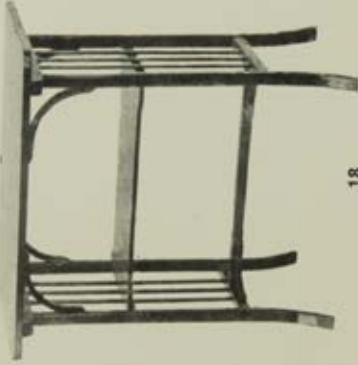
14



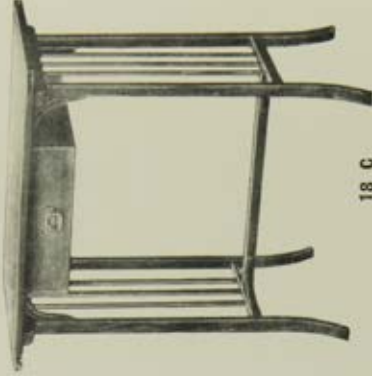
14 T



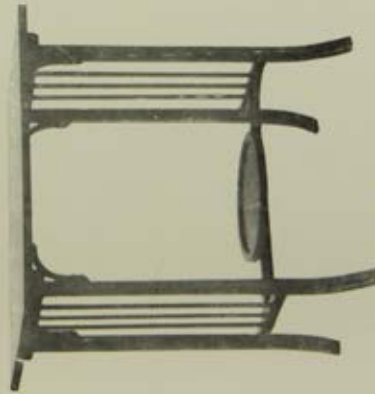
17



18



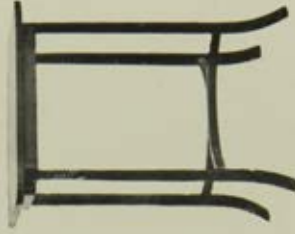
18 C



18 R

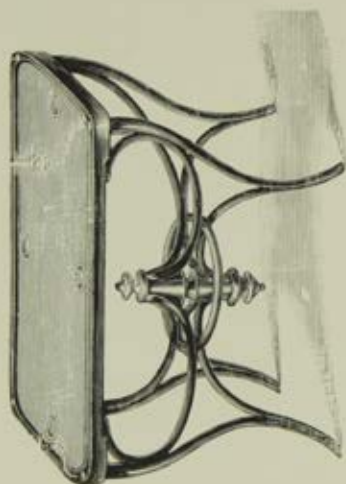


18 L

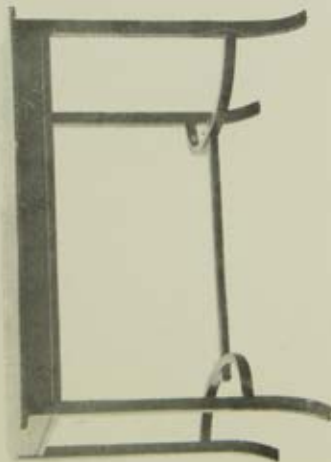


20

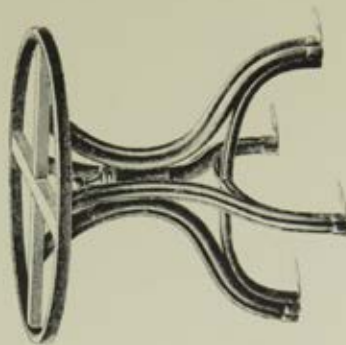
HIJOS DE VENTURA FELIU



1

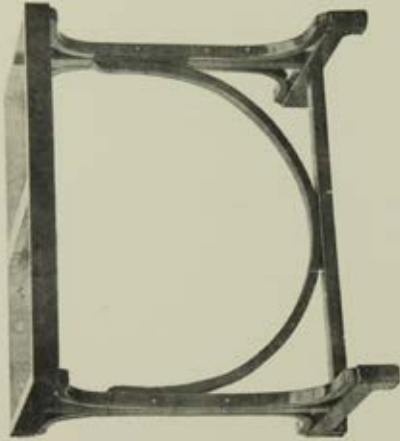


1

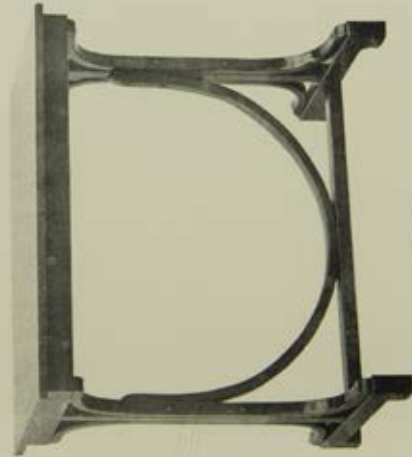


5

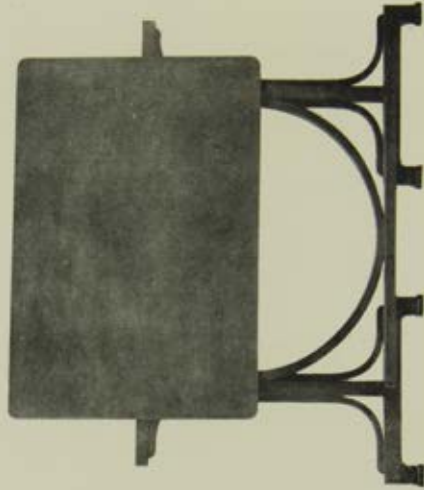




16

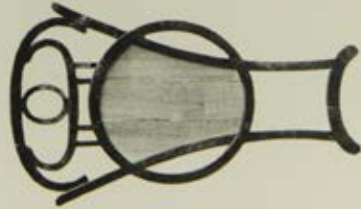
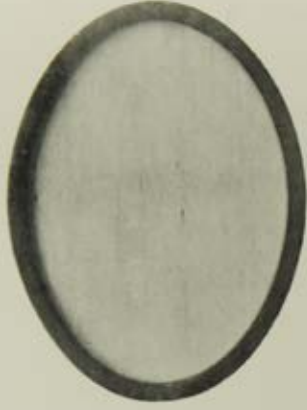


16 T

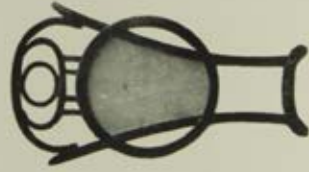


16 P

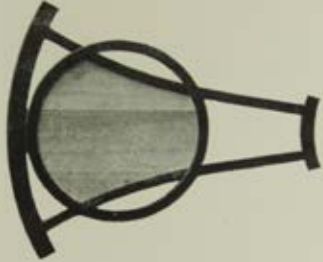
HIJOS DE VENTURA FÉLIU



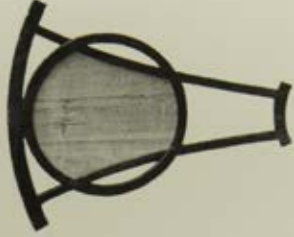
34



34 P



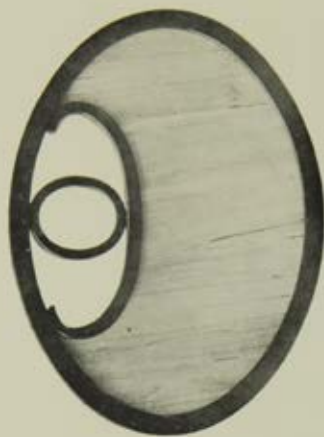
35



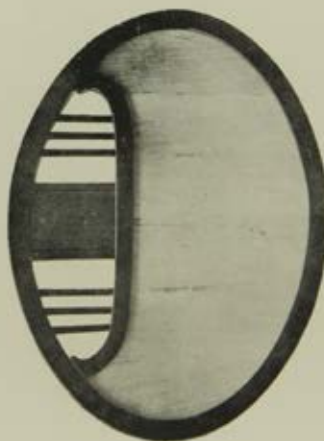
35 P



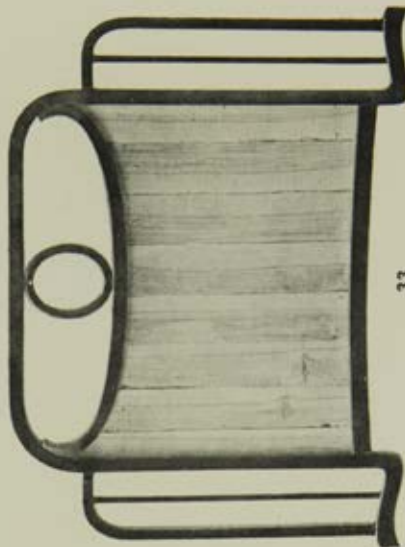
1



18

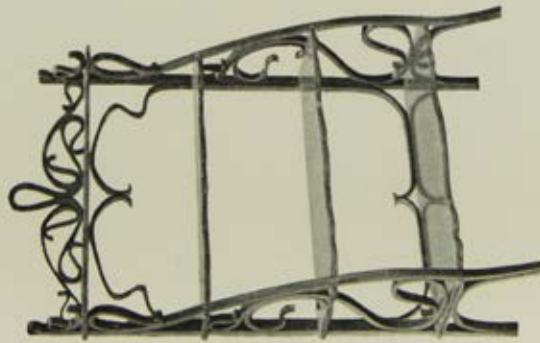


18 E

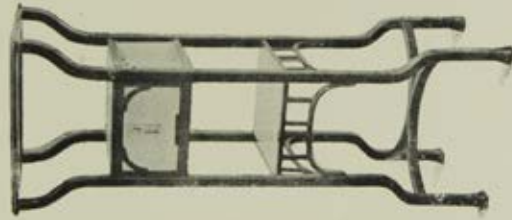


33

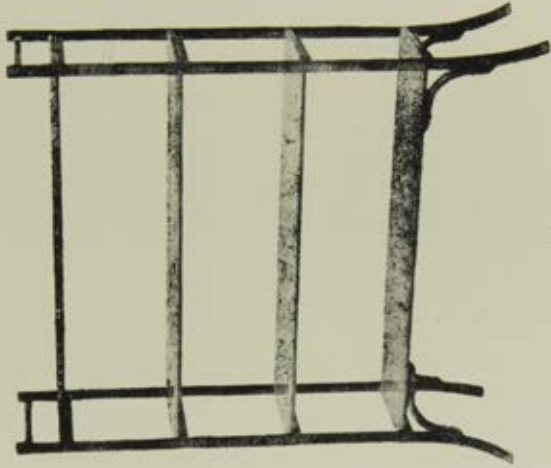
HIJOS DE VENTURA FELIU



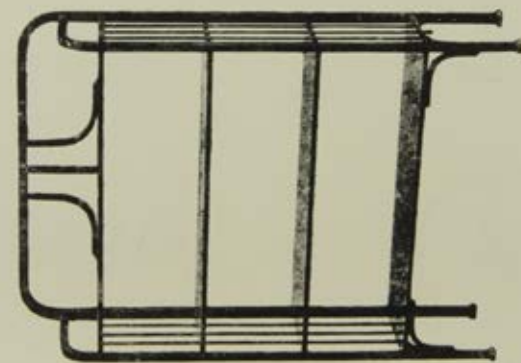
2



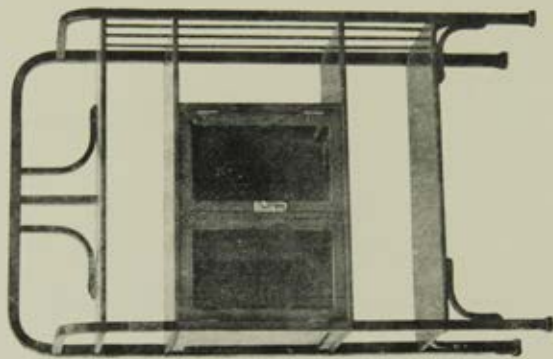
6



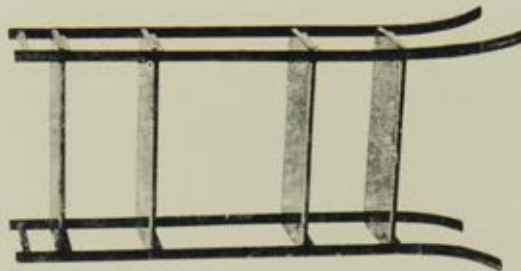
7



9



9 R



14

HIJOS DE VENTURA FELIU



1



4



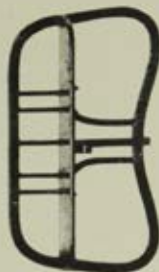
8



10



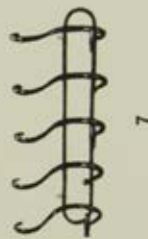
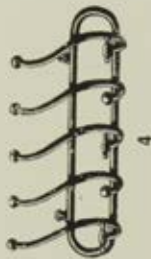
11



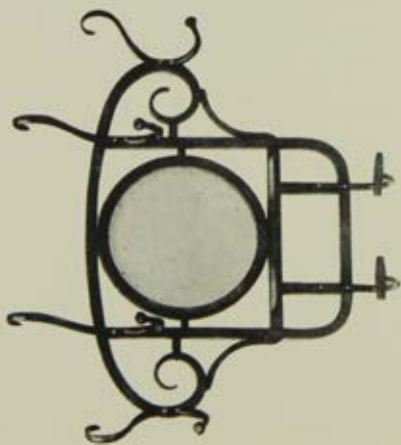
12



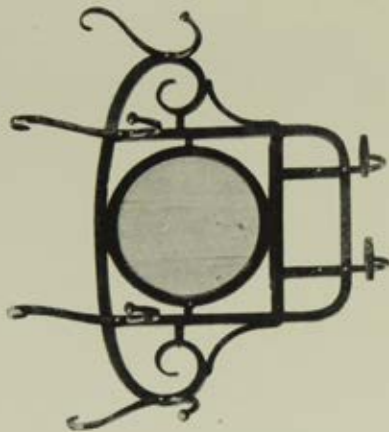
13



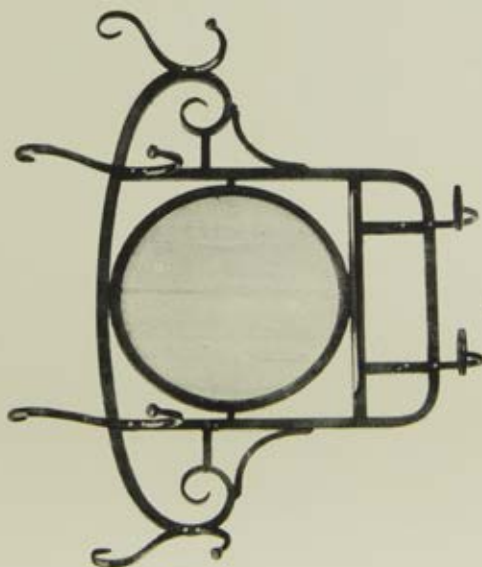
HIJOS DE VENTURA FELIU



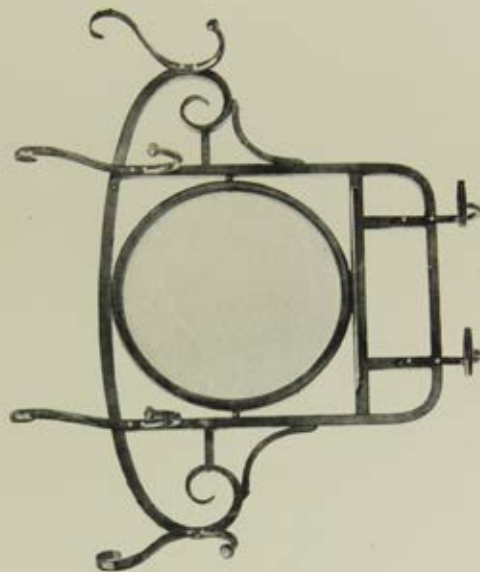
15



16

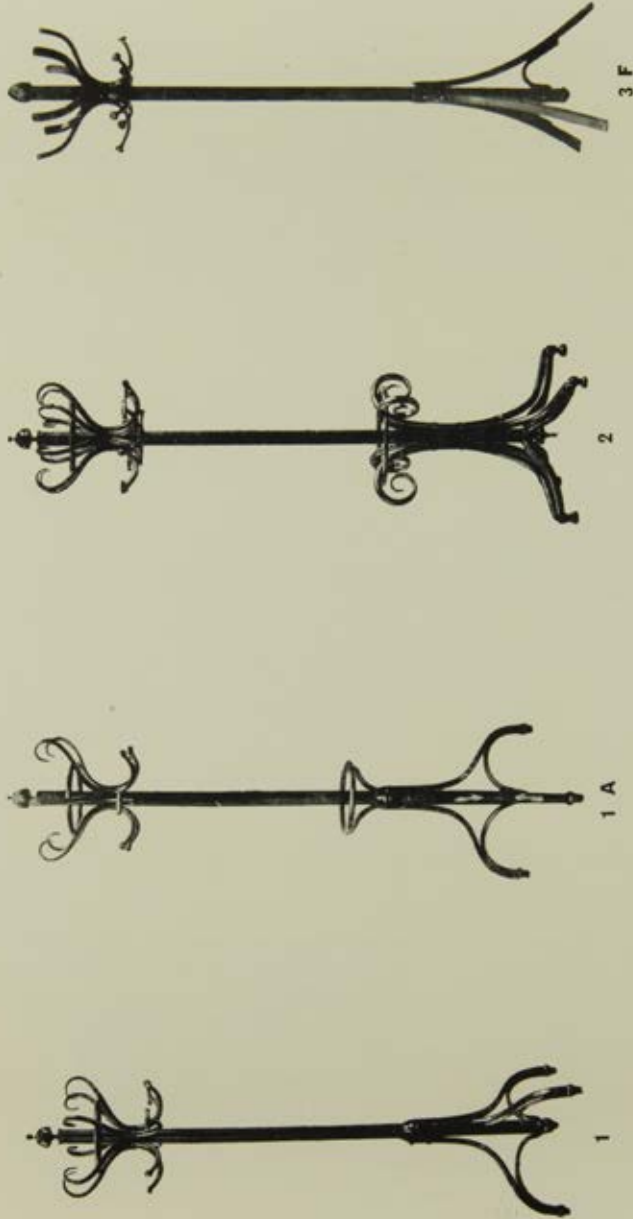


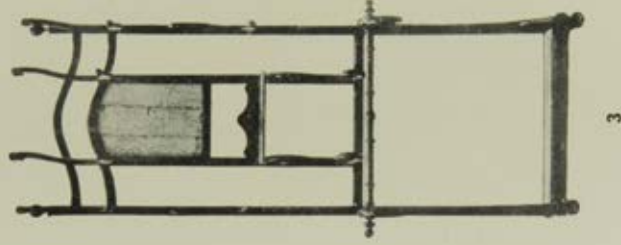
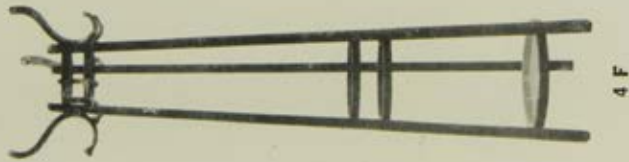
17

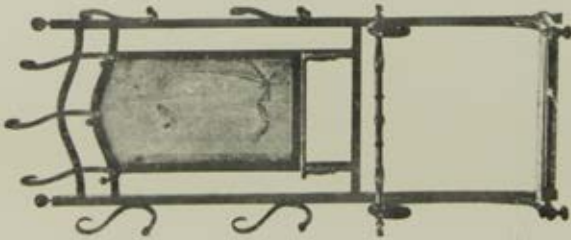


18

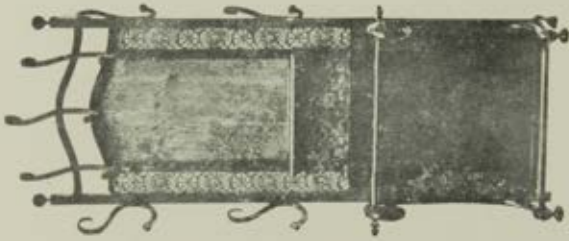




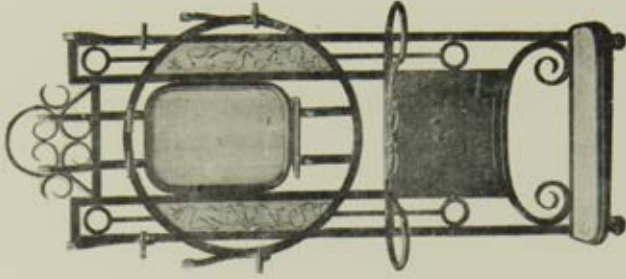




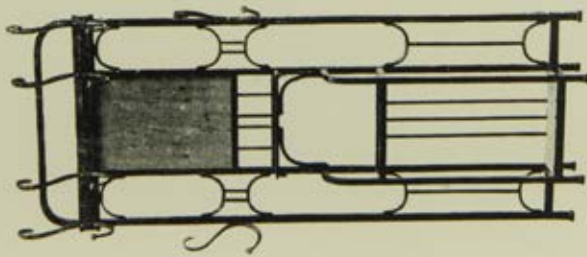
8



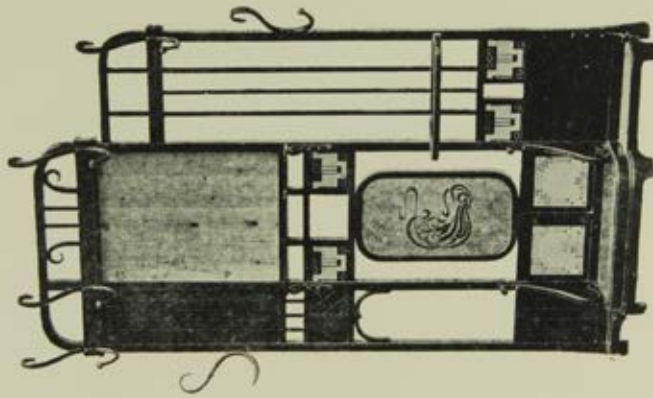
9



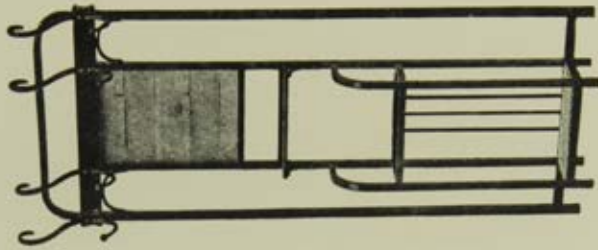
11



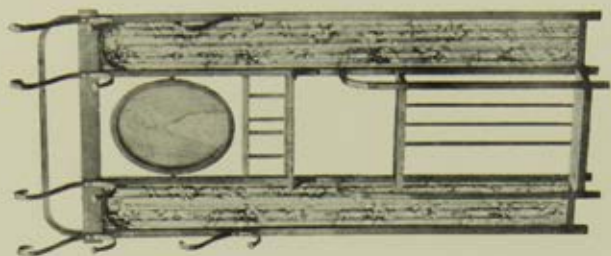
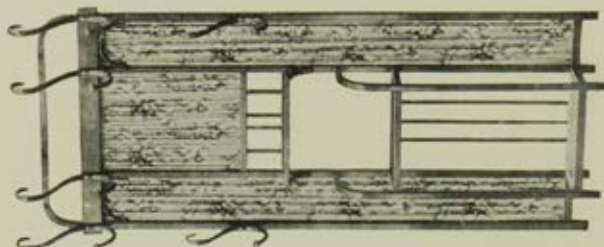
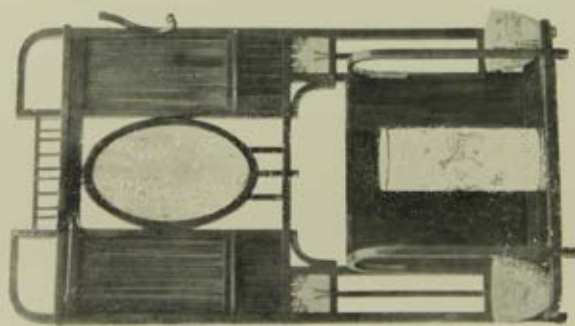
12



13



14



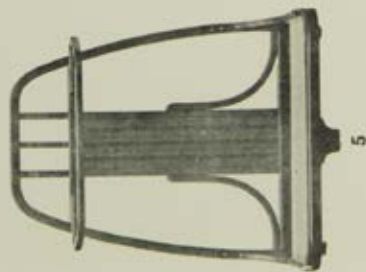
HIJOS DE VENTURA FELIU



3



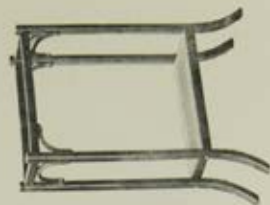
4



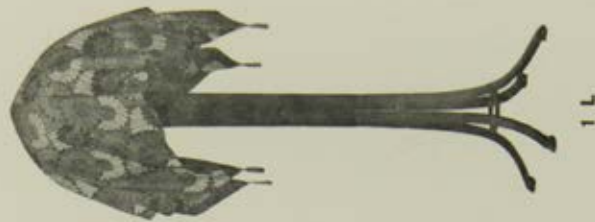
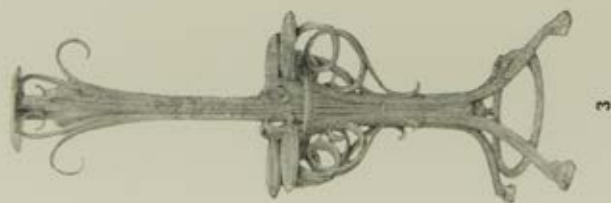
5



1



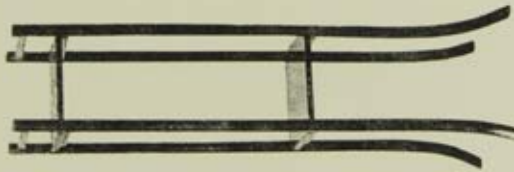
6



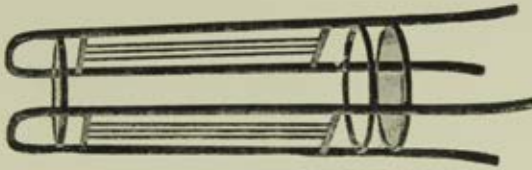
HIJOS DE VENTURA FELIU



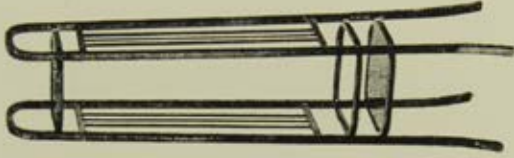
2



3

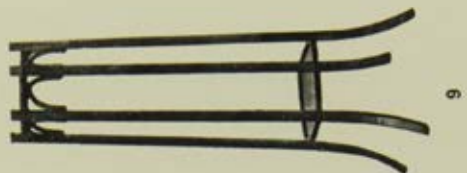
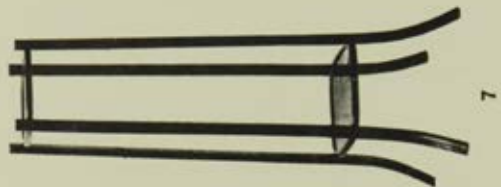
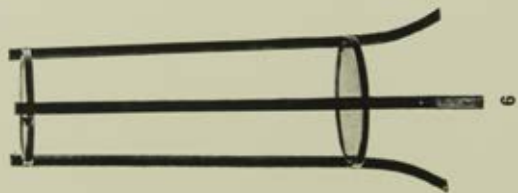


4



5

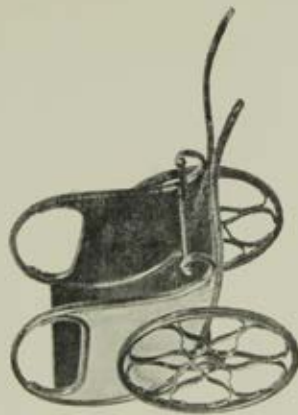




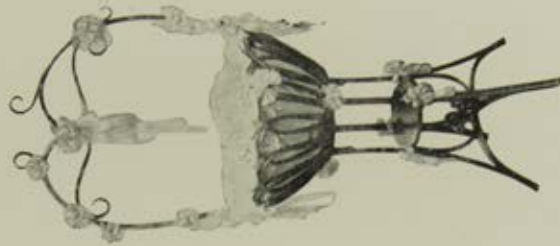
HIJOS DE VENTURA FELIU



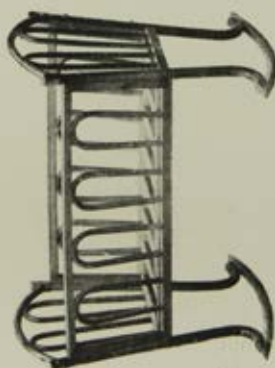
1



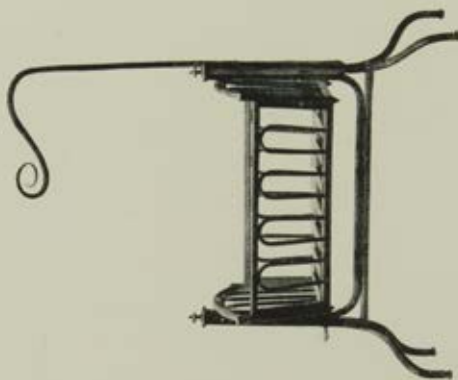
1



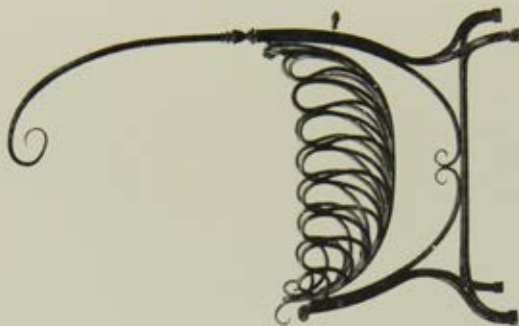
31



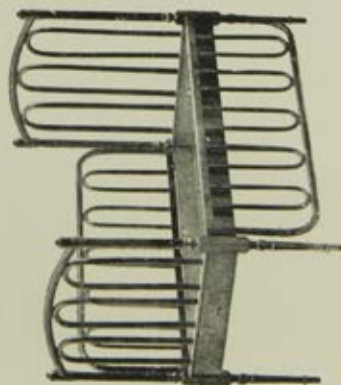
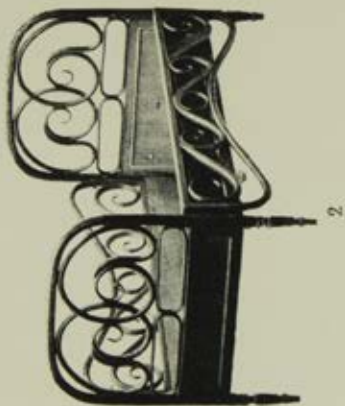
1



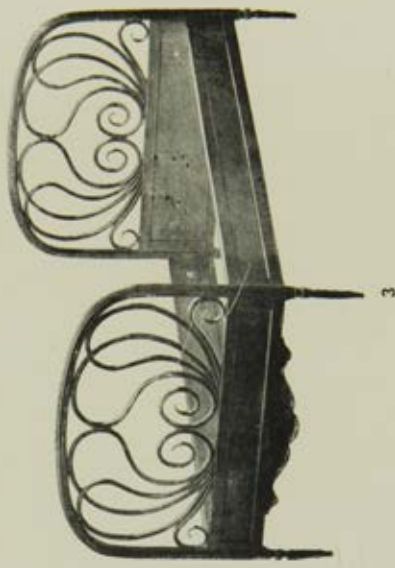
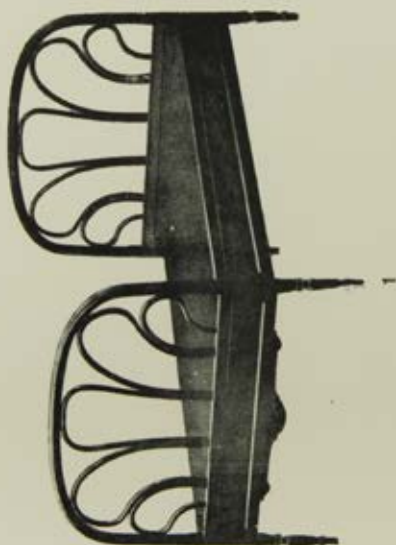
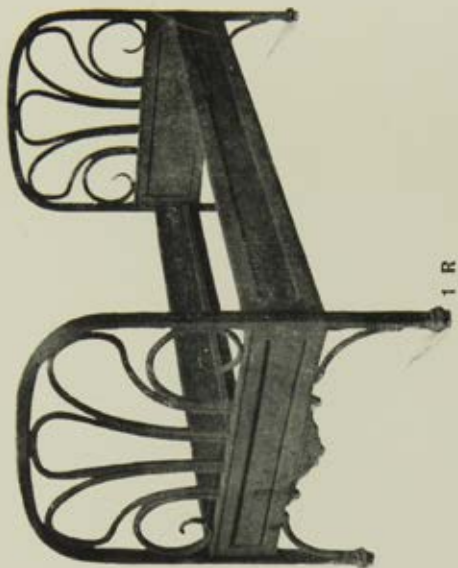
2



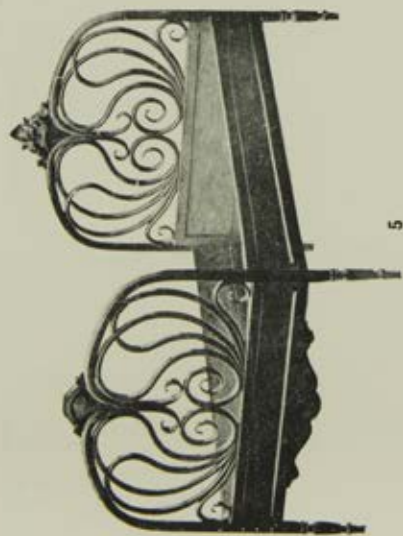
3



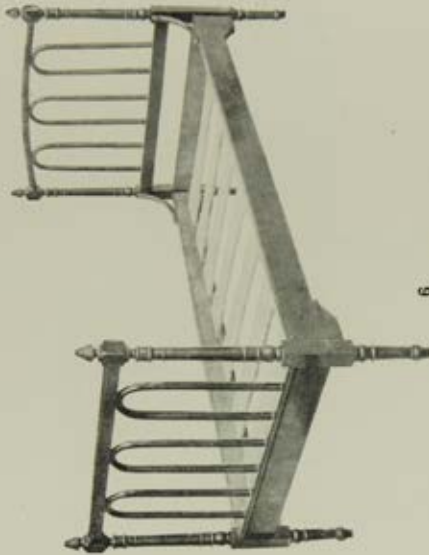
HIJOS DE VENTURA FELIU



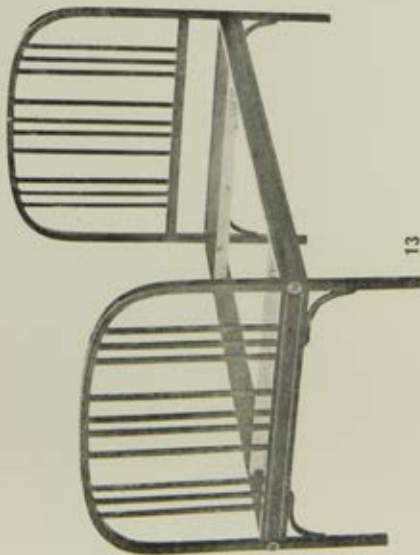
HIJOS DE VENTURA FELIU



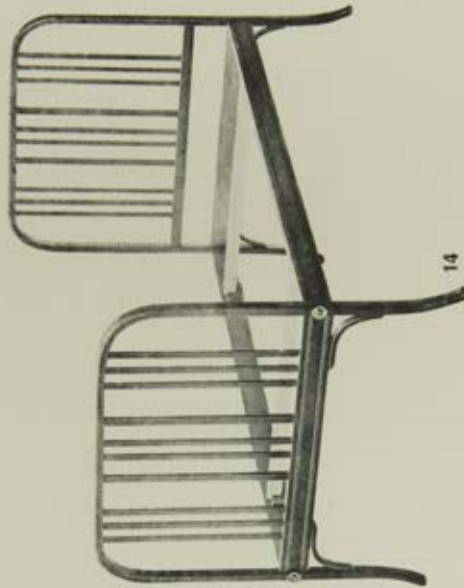
5



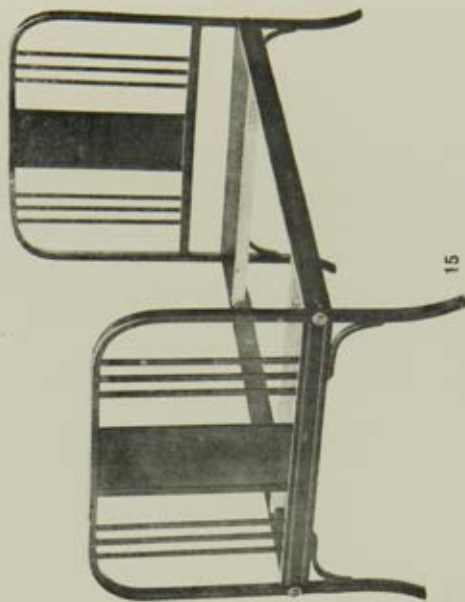
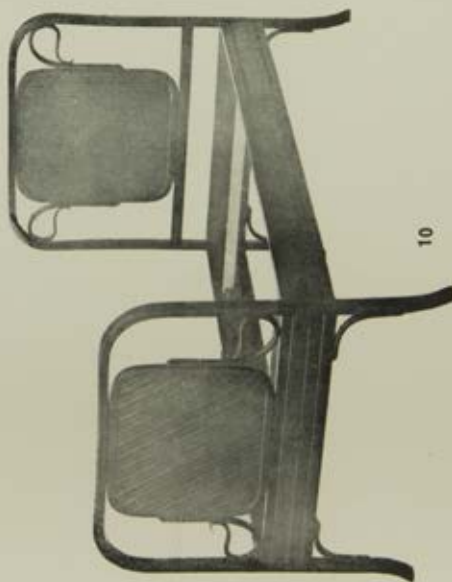
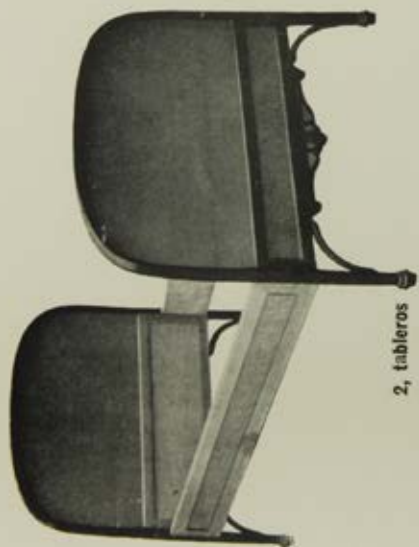
6



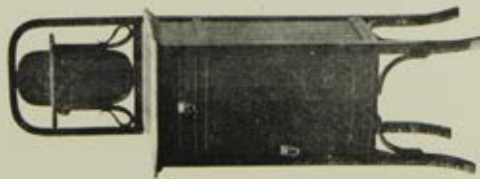
13



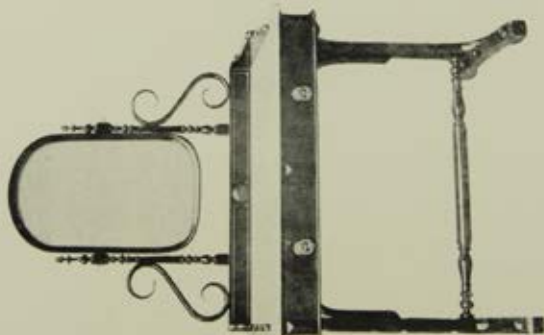
14



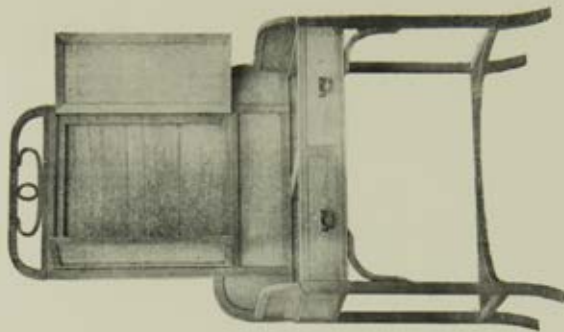
HIJOS DE VENTURA FELIU





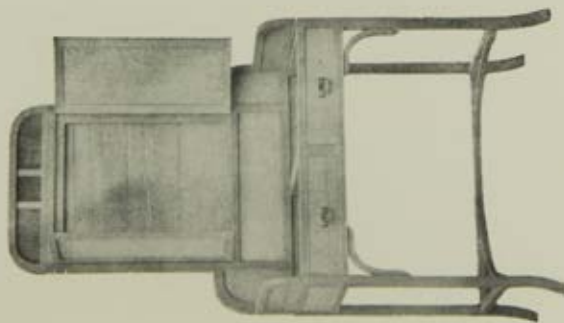


11

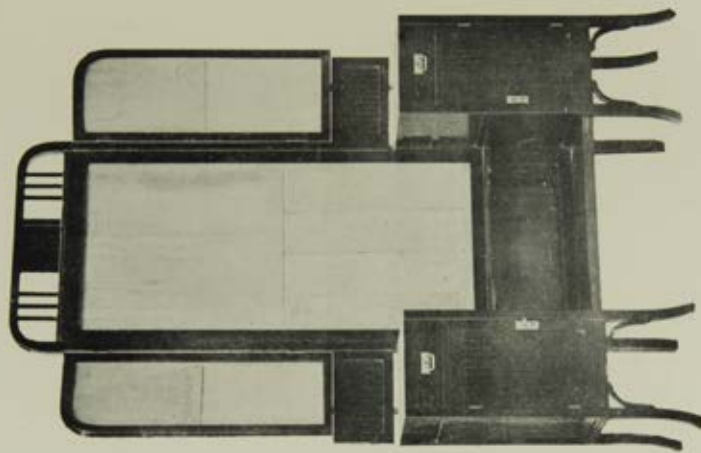


16 0

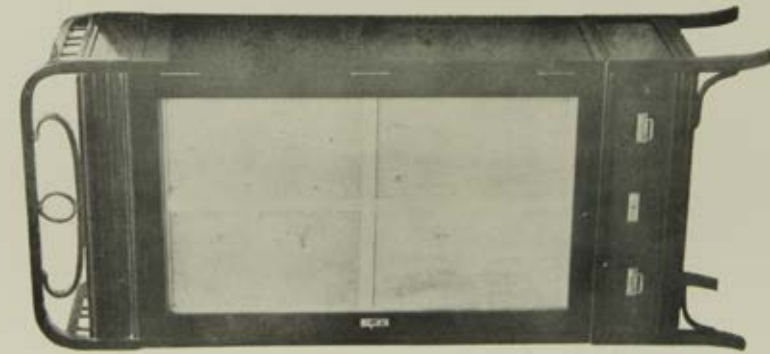
HIJOS DE VENTURA FELIU



16 T



18 E



17 O

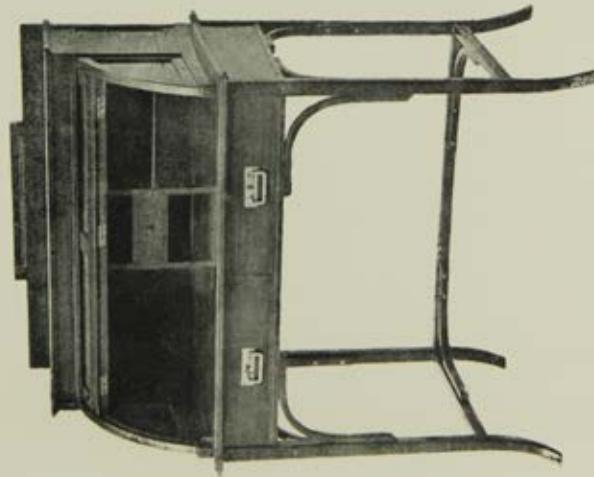
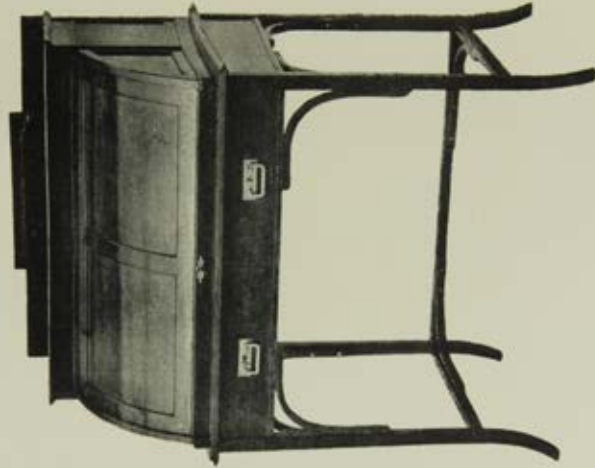


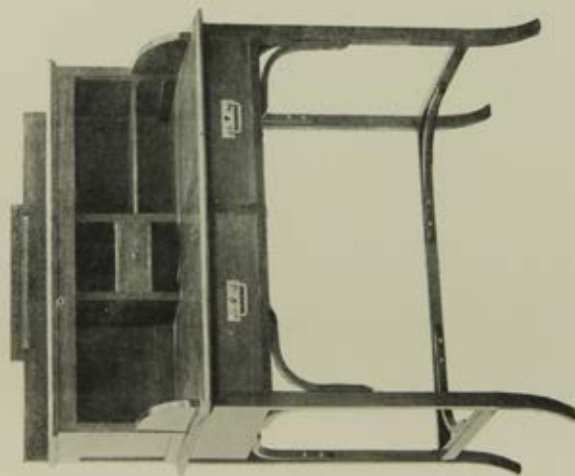
17 T



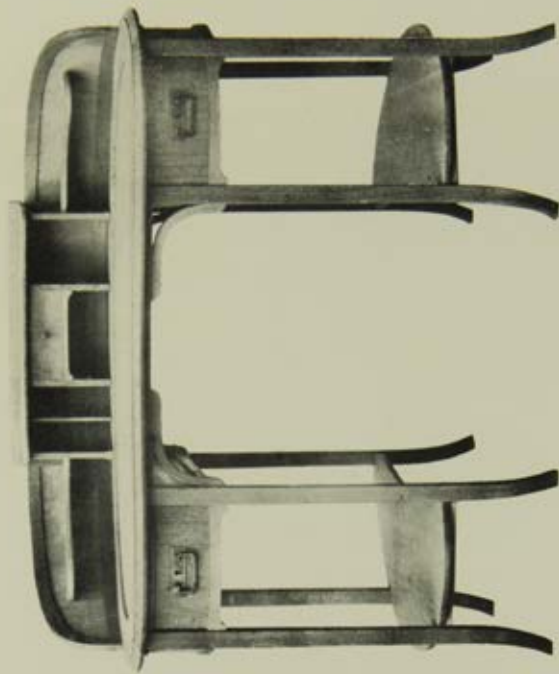
19 E

HIJOS DE VENTURA FELIU



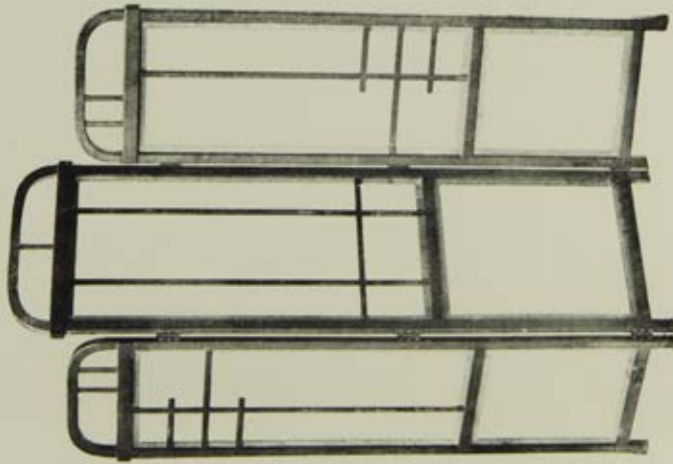


3

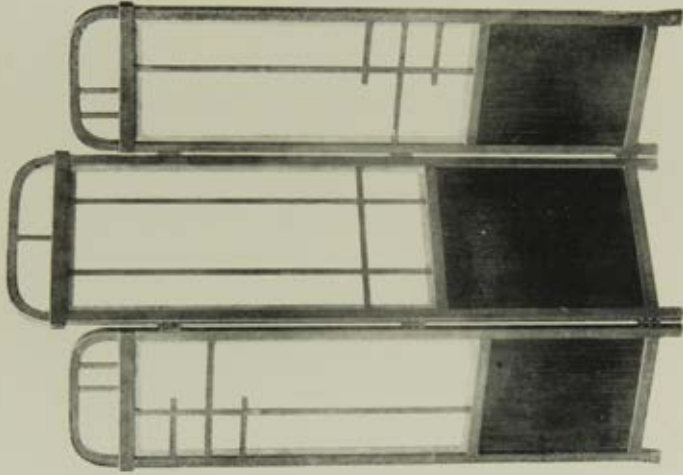


1 G

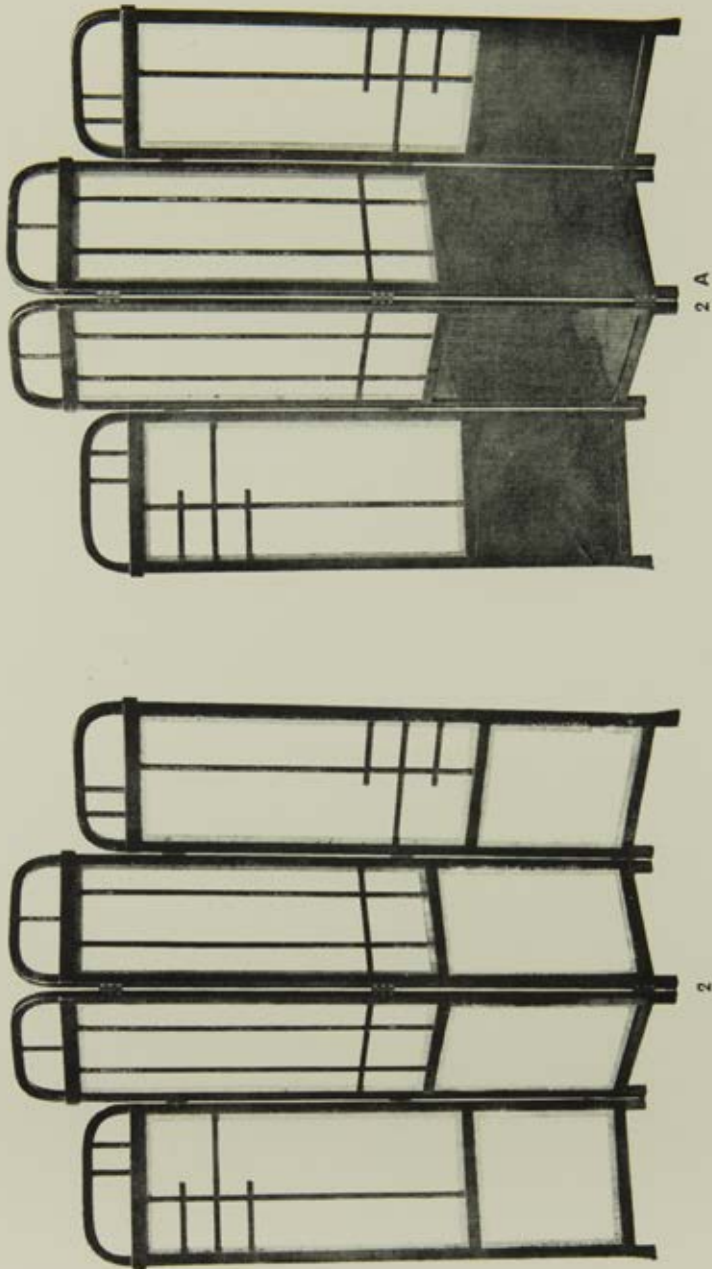
HIJOS DE VENTURA FELIU

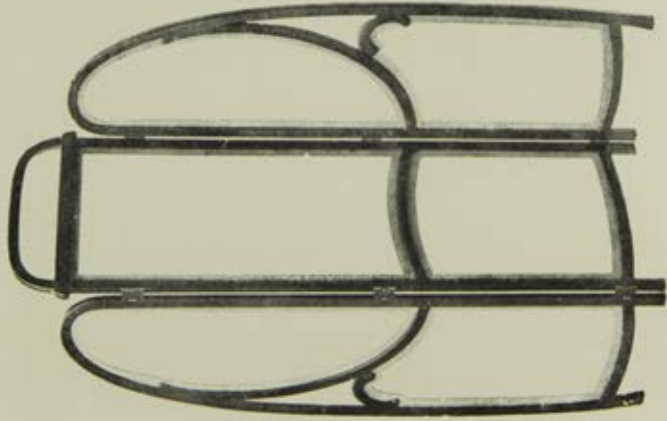


1

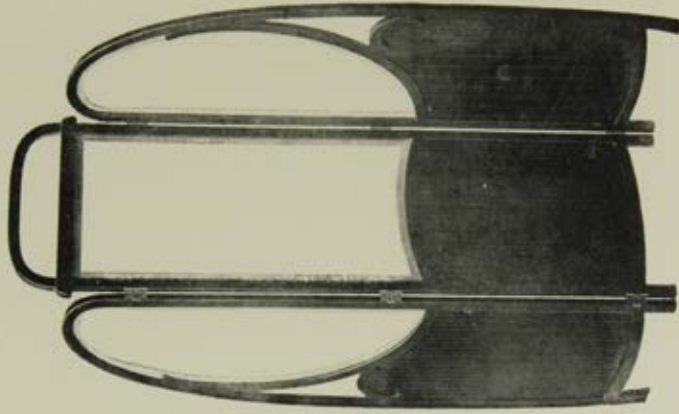


1 A



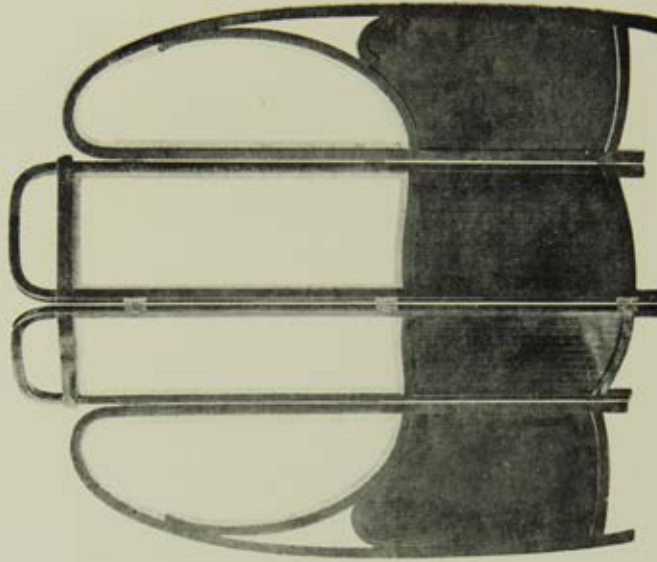
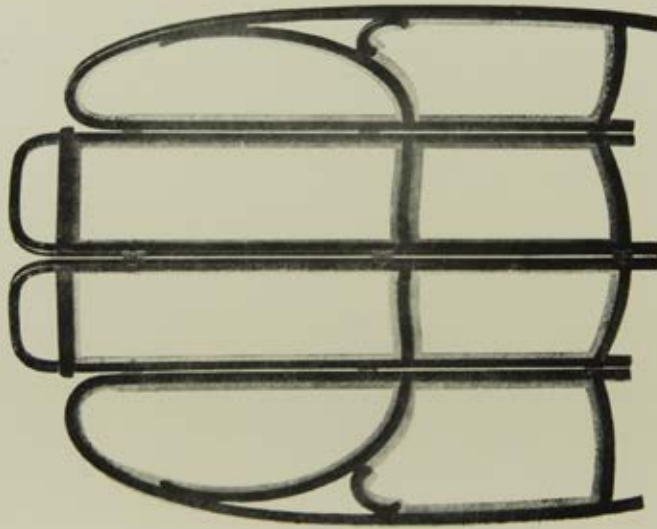


3

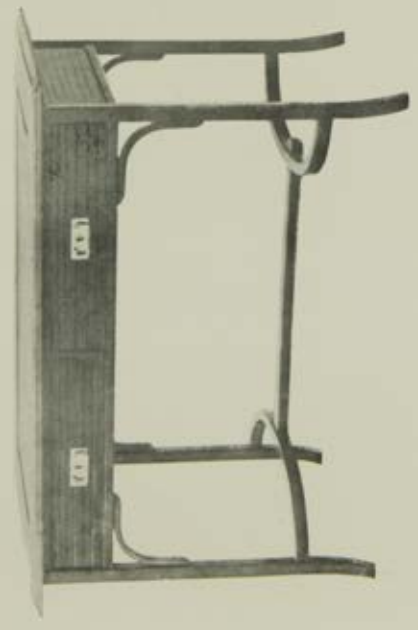


3 A

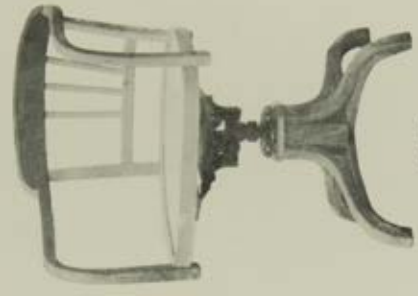




HIJOS DE VENTURA FELIU



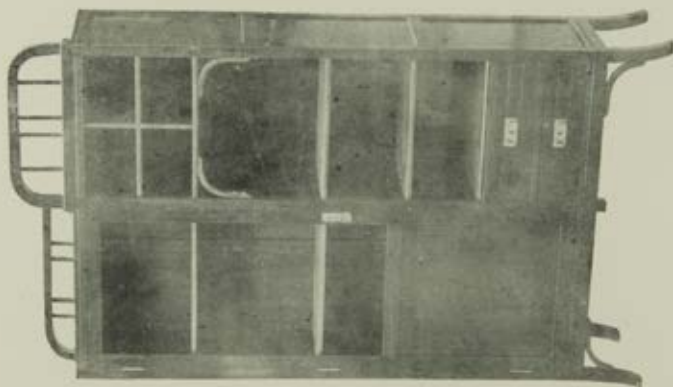
2



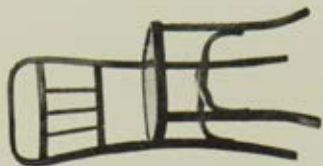
38 G



1

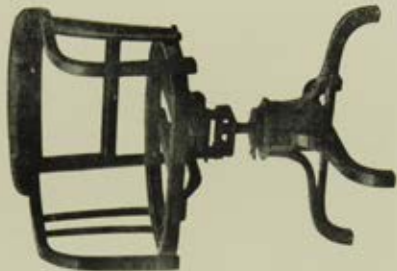
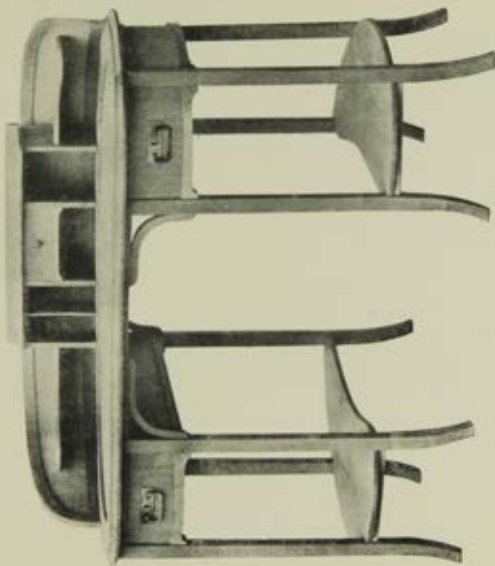


3



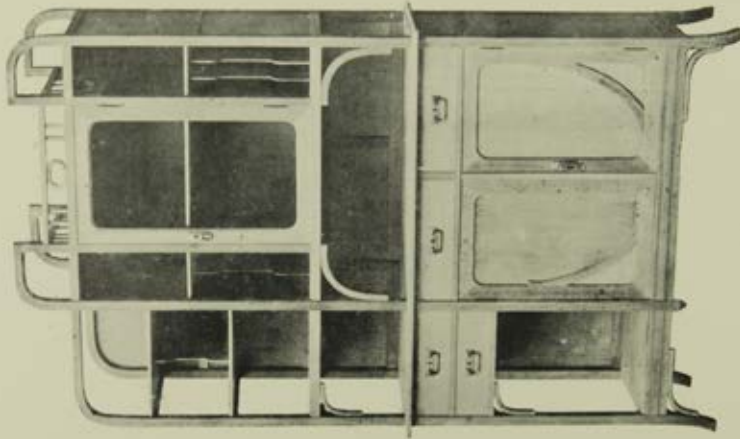
83

HIJOS DE VENTURA FELIU

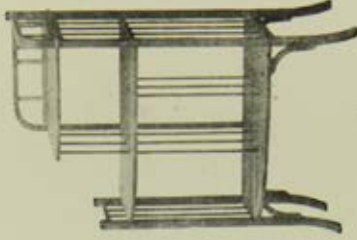




38 E



2

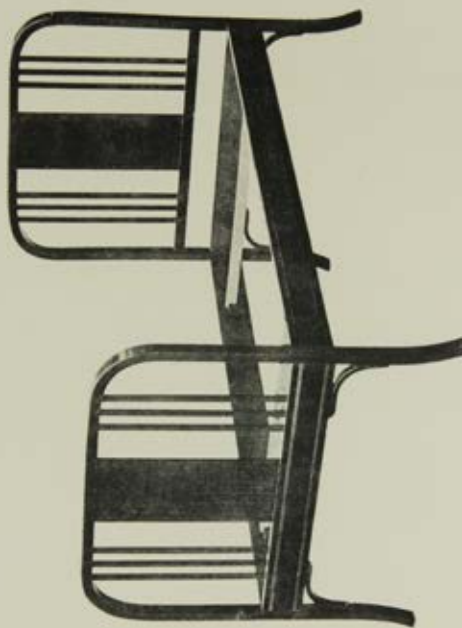


4

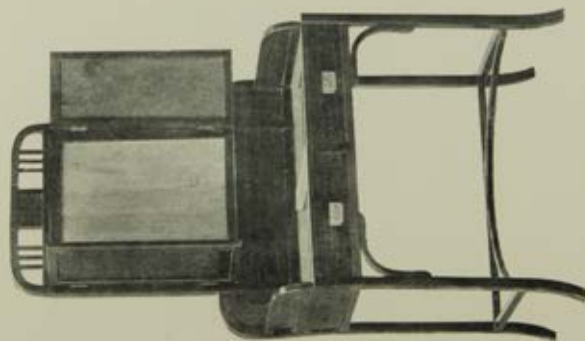
HIJOS DE VENTURA FÉLIU



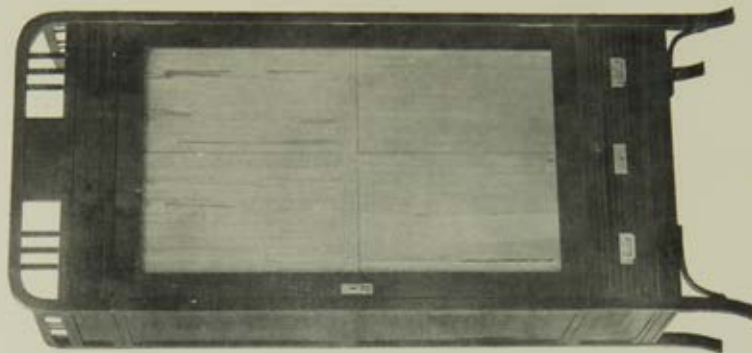
12 E



15 E



16 E



17 E

HIJOS DE VENTURA FELIU

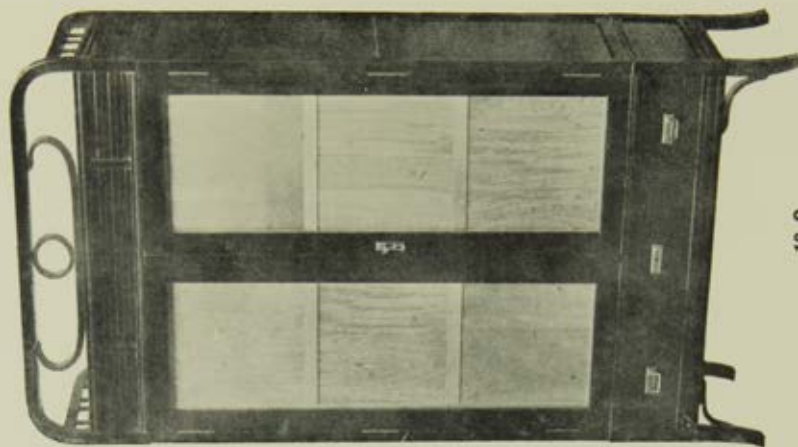


12 0

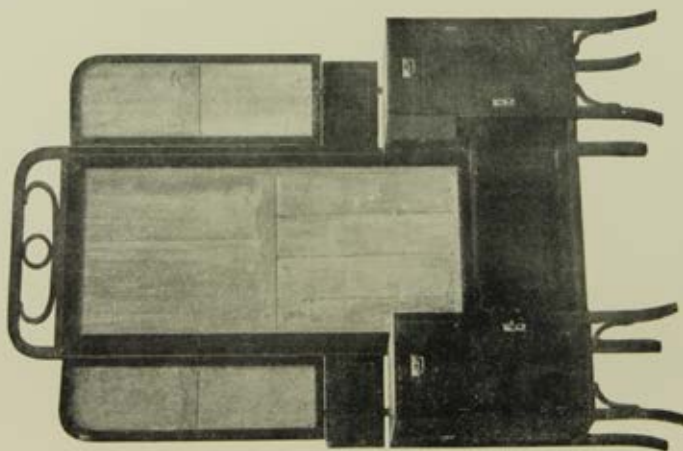


15 0





19 0



18 0

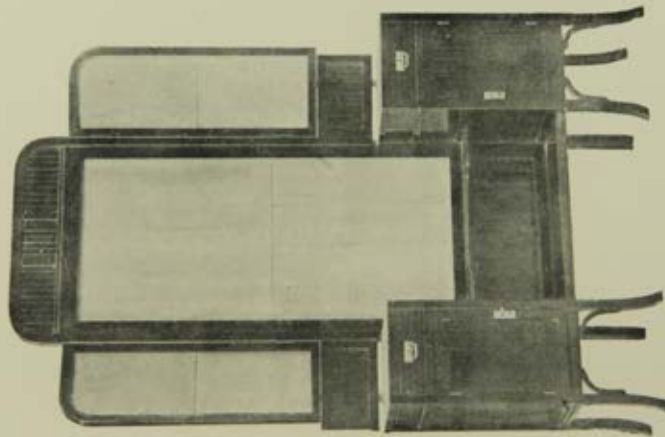
HIJOS DE VENTURA FELIU



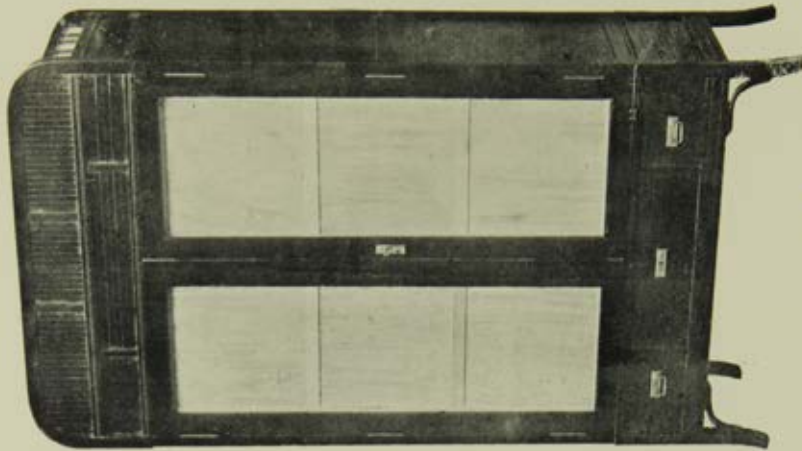
12 T



15 T



18 T

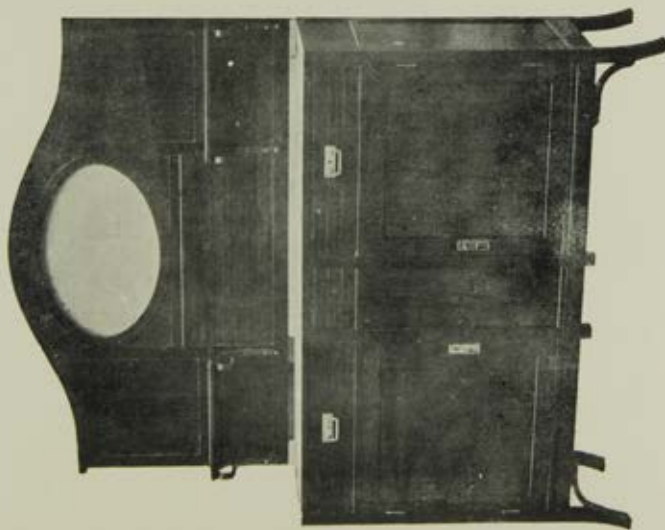


19 T

HIJOS DE VENTURA FELIU



65



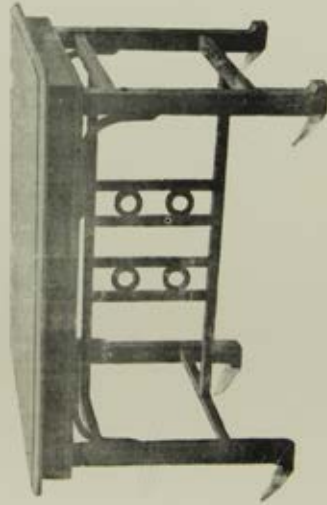
2



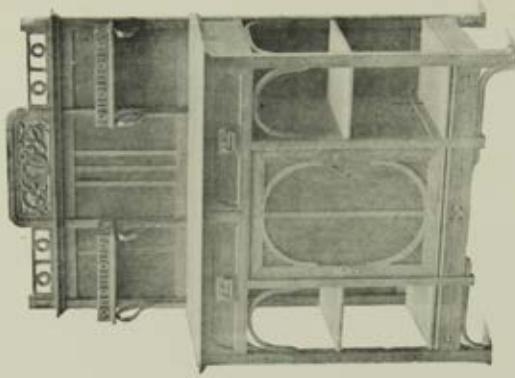
10



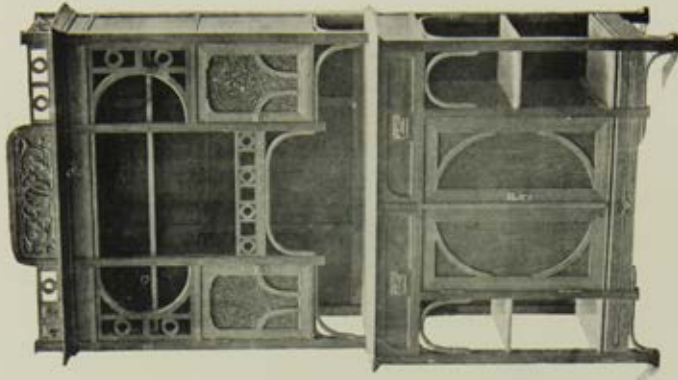
95



126

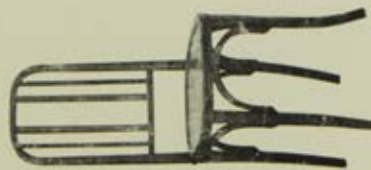


125

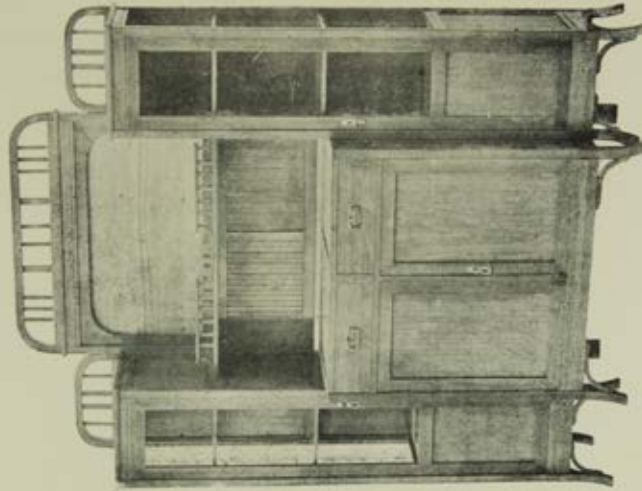


124

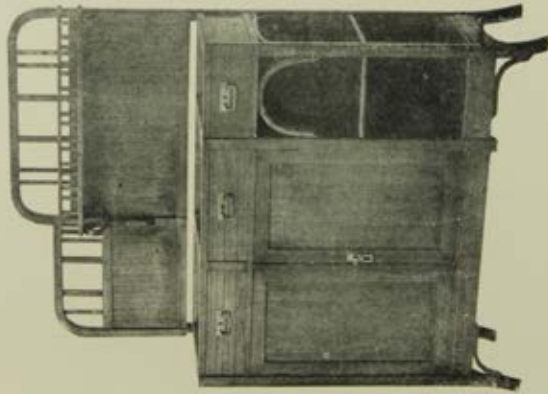
HIJOS DE VENTURA FELIU



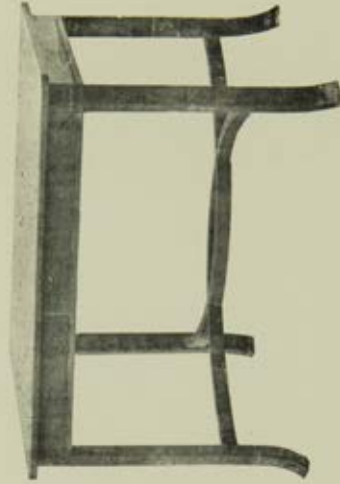
99



100

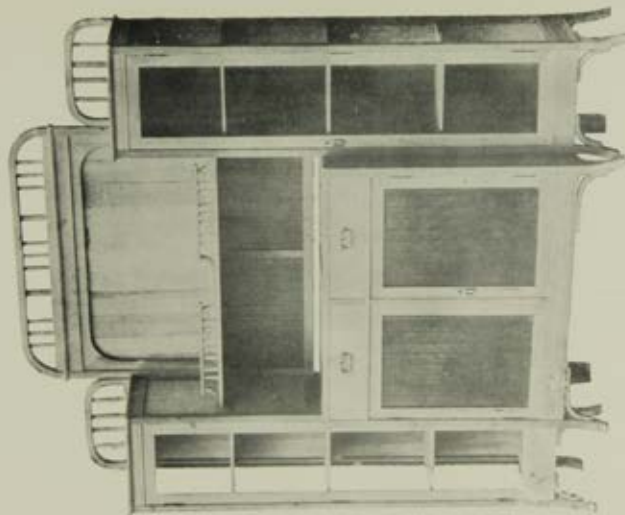


101

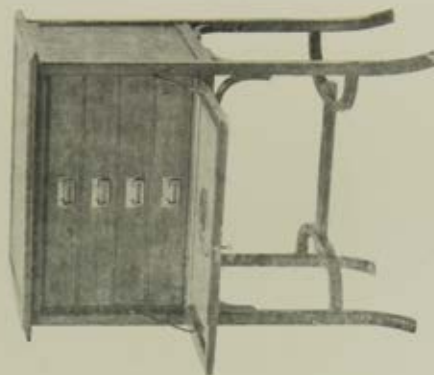


102

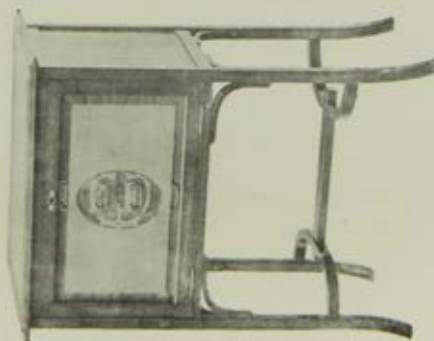
HIJOS DE VENTURA FELIU



100 G

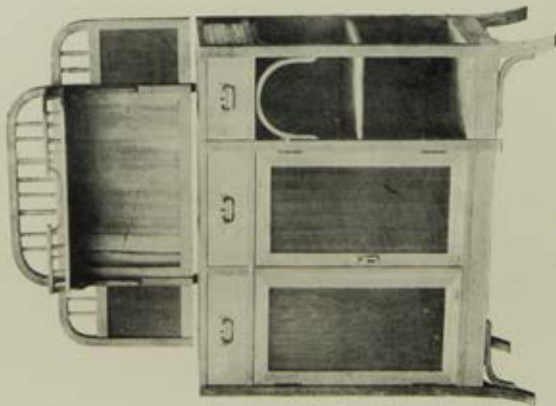


1



1





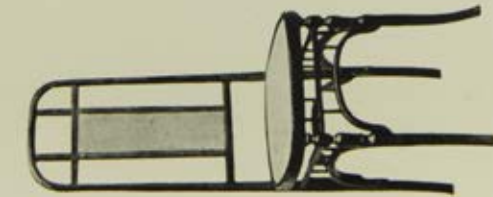
101 G



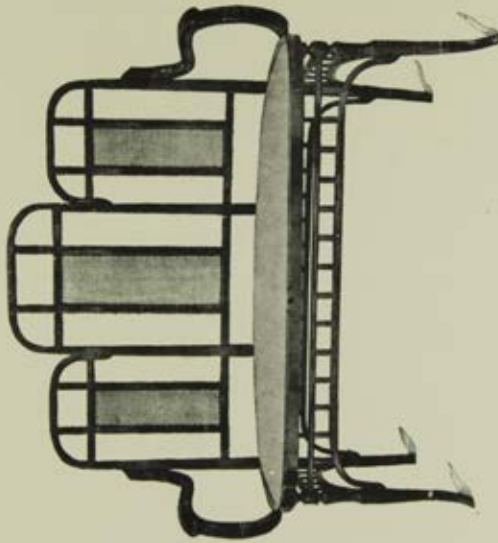
102 G



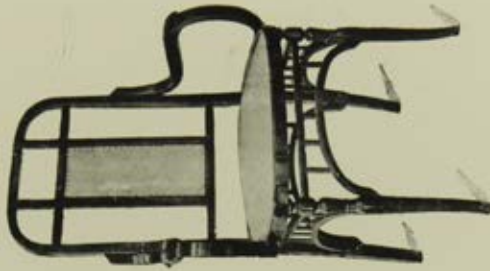
103 G



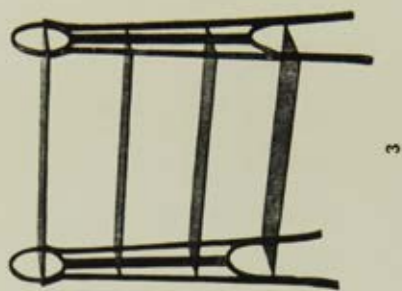
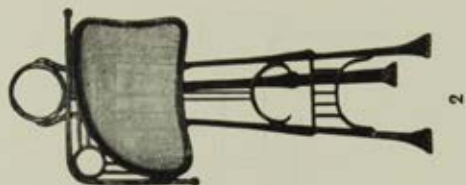
78



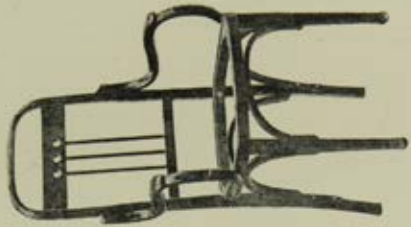
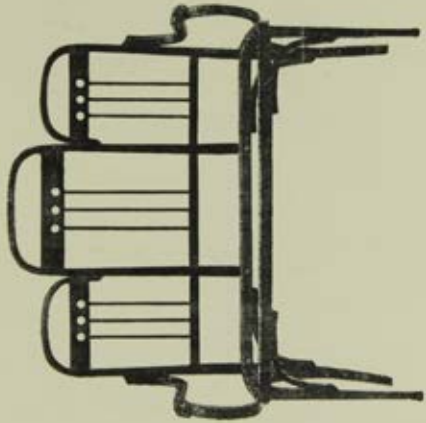
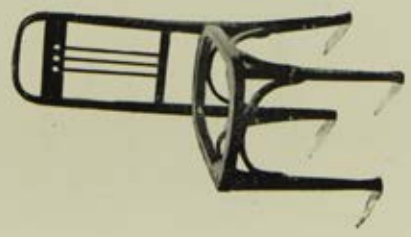
78



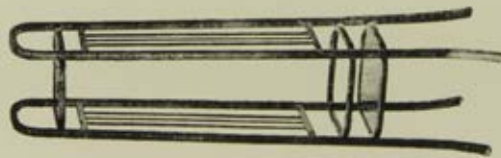
78



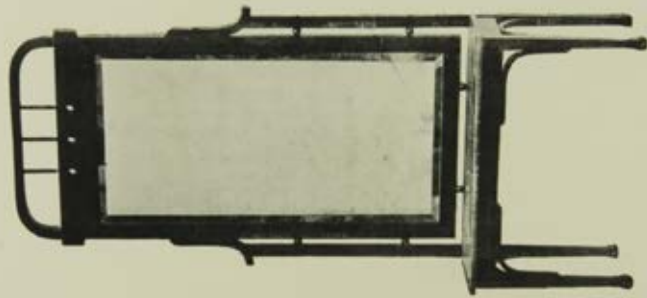
HIJOS DE VENTURA FELIU



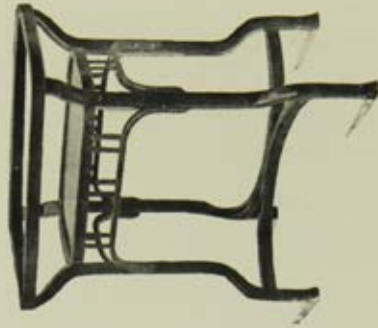
4



5

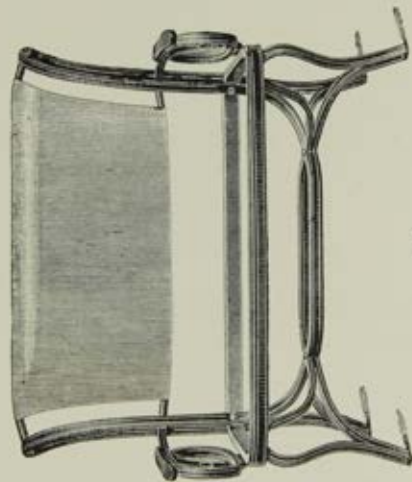
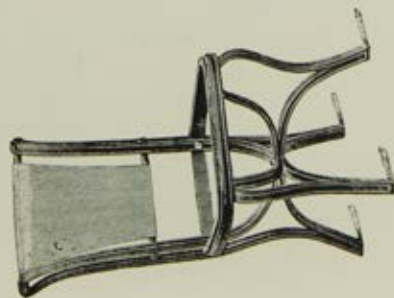


4

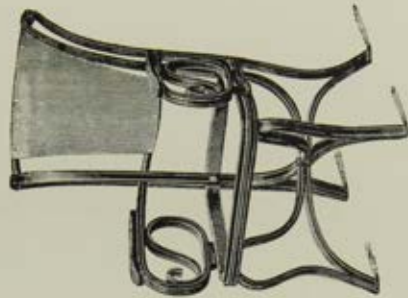


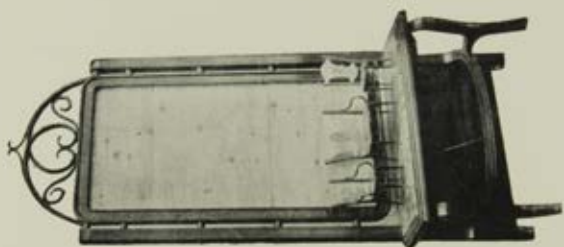
11

HIJOS DE VENTURA FELLIU

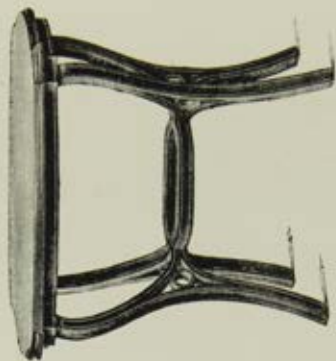


25

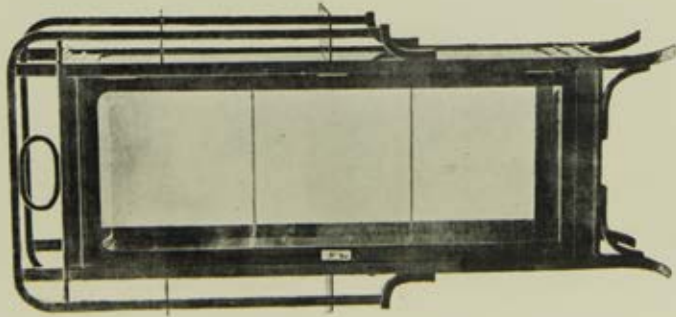




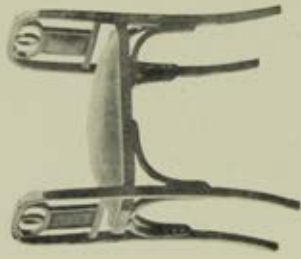
Sillera forquet — 28



HIJOS DE VENTURA FELLIU



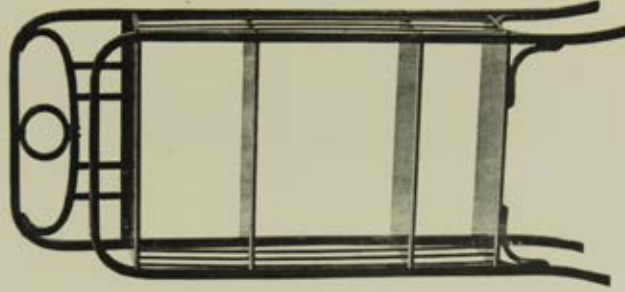
1



10 T

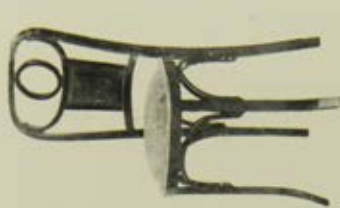


19

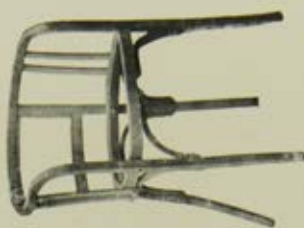


32

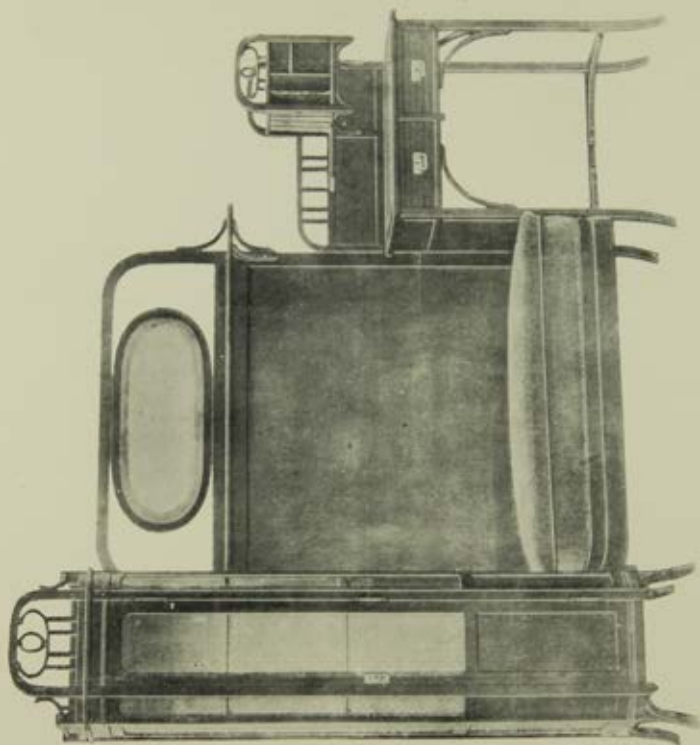




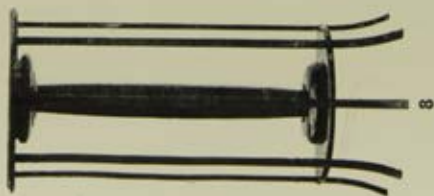
30 T



40 EP



31



8





**Autors:**

Julio Vives Chillida  
Xavier Giner (prefaci)

**Coordinació:**

C. Rafael Martínez-Martínez  
(Fundació General de la  
Universitat de València)

**Disseny:**

Dídac Ballester

**Impressió:**

La Imprenta CG

ISBN: 978-84-9133-653-2

DOI: 10.7203/PUV-OA-653-2

**Publica:**

Universitat de València

**Arxiu Valencià del Disseny**

Facultat de Geografia i Història  
- Universitat de València  
Avinguda Blasco Ibáñez, 28  
46010 València

Aquesta investigació està adscrita al projecte d'excel·lència PRO-METEU/2021/001: Arxiu Valencià del Disseny: Shaping the future, rescuing the past. Finançat per la Generalitat Valenciana a través de la Conselleria d'Innovació, Universitats, Ciència i Societat Digital.

Aquesta publicació ha rebut finançament de l'Agència Valenciana de la Innovació (AVI).

**Edició no venal**

Aquesta obra està sota una Llicència Creative Commons Reconeixement-No-Comercial-Sense-ObraDerivat 4.0 Internacional. Es permet l'ús d'aquesta publicació per tercers sense fins comercials i sempre que es respecte i reconegui l'autoria. Les obres no es poden modificar ni es poden utilitzar amb finalitats comercials.

**Procedència de les imatges**

Si no s'indica altra cosa les imatges procedeixen d'originals de l'arxiu personal de l'autor.

No ha estat possible en tots els casos determinar els titulars dels drets sobre fotografies i il·lustracions. Les reclamacions legítimes, per descomptat, es resoldran en el marc dels acords habituals.

Archivo histórico de la Oficina Española de Patentes y Marcas: Cap. IV (fig. 8), Cap. VI (fig. 4 i 31)

Arxiu històric de l'Institut d'Estudis Fotogràfics de Catalunya: Cap. V (fig. 29).

Arxiu Mas-Institut Ametller d'Art Hispànic: Cap. II (fig. 21)

Arxiu Peter Ellenberg: Cap. III (fig. 1).

Arxiu Valencià del Disseny: Cap. I (fig. 7), Cap. IV (fig. 12); Cap. V (figs. 7, 30, 44, 50, 51 i 54); Cap. VI (figs. 17, 18, 19, 24, 26, 28, 34 i 35); i Cap. VII (figs. 10, 14 i 16).

Biblioteca de Catalunya: Cap. II (figs. 17 y 18) i Cap. VIII (Fig. 12, Fons Josep Salvany).

Biblioteca Valenciana: Cap. IV (figs. 4 i 14) i Cap. VII (fig. 28)

Fundació Caixa Vinaròs. \*Autor de les fotografies: Lluís Vives Chillida.: Cap. I (figs. 1, 3, 5, i 6); Cap. II (fig. 14); Cap. III (fig. 5); Cap. IV (figs 9 i 11); Cap. V (figs. 5, 11, 17, 24, 26, 36, 40 i 53); Cap. VI (figs. 7, 8, 25, 32 i 33); Cap. VII (Figs. 5, 7, 9, 11, 15, 17, 18, 20, 21, 23, 24, 25, 27 30 i 31); i Cap. VIII (fig. 22).

La Granja d'Esporles (Mallorca): Cap. V (FIG. 6).

Monasteri Sant Jeroni de Cotalba: Cap. V (fig. 8).

Museo Nacional de Artes Decorativas: Cap. III (Figs. 8, 10 i 17) i cap. V (fig. 18).

Museu Casa Cerdana: Cap. V (fig. 47).

National Gallery of Victoria (Melbourne): Cap. II (fig. 19).



VNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA

Escola Superior  
de Disseny  
de València

Finançat per:



Gestiona:

Fundació General  
VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Col·labora:









# MONO GRAFIES 01



Arxiu  
Valencià del  
Disseny

VNIVERSITAT  
D VALÈNCIA

Escola Superior  
de Disseny  
de València

# ARXIU VALENCIÀ DEL DISSENY