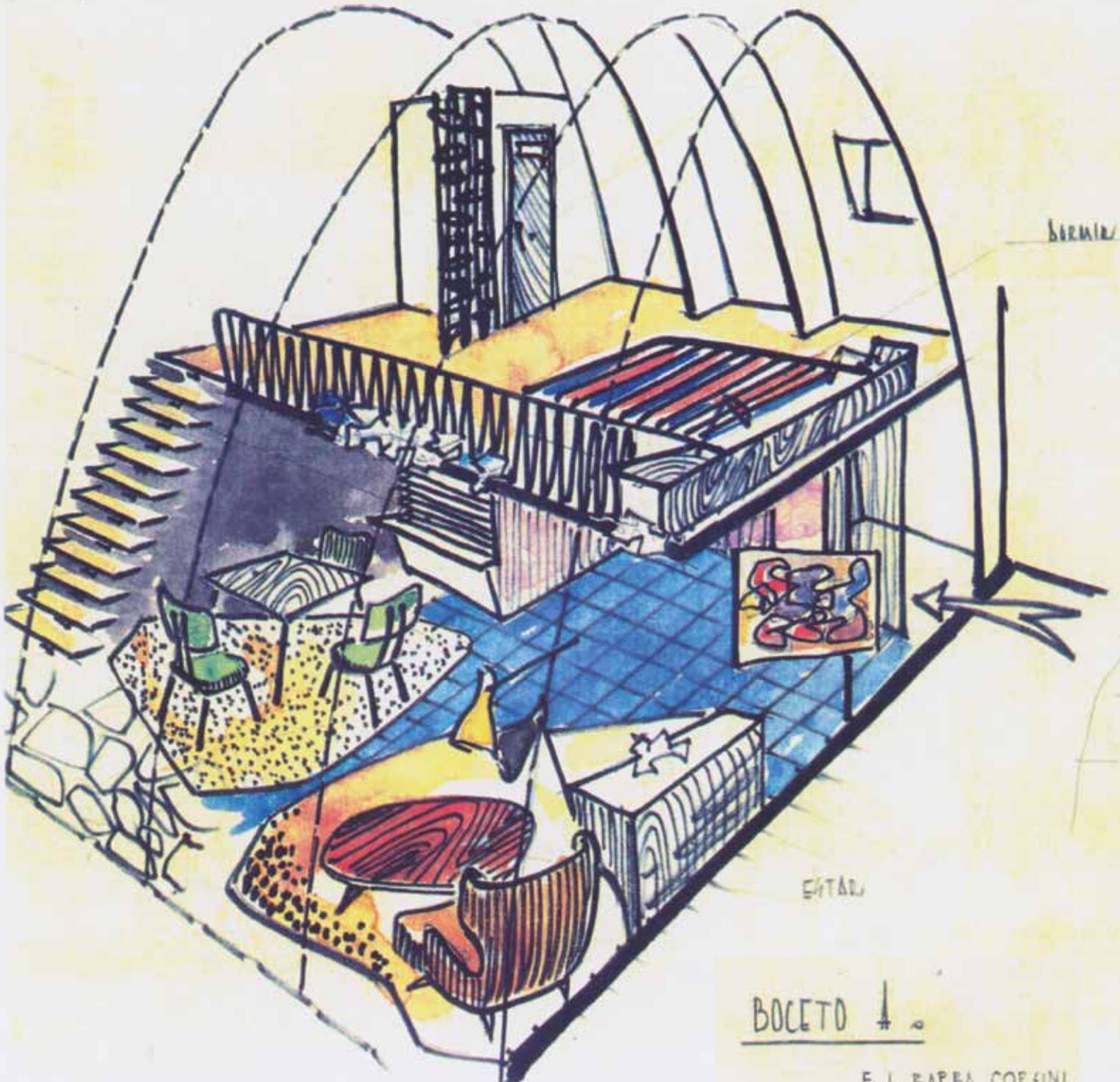


estudio del mueble



Revista de l'Associació per a l'Estudi del Moble • Núm. 29 • Novembre 2019 • www.estuidelmoble.com • 8€ • Gratuïta per als socis



BOCETO ↓

F. J. BARRA COGNI
ARQUITECTO

Los apartamentos de Barba Corsini para La Pedrera

Joaquim Ruiz Millet, arquitecto, www.ruizmillet.com

Resumen: En 1954, Barba Corsini recibe el encargo de proyectar unos apartamentos en la buhardilla de La Pedrera. Con el objetivo de realizar unas viviendas funcionales y modernas, transformó este espacio en trece apartamentos, cada uno de ellos diferente, para los que también proyectó el mobiliario. Asientos, mesas, lámparas y tiradores formarán parte de la colección de diseños que, bebiendo de las corrientes internacionales, ayudarán a conformar la singularidad de una arquitectura de interior en mayúsculas.

Palabras clave: Barba Corsini, Gaudí, La Pedrera, apartamentos, muebles modernos, reediciones

Abstract: In 1954 Barba Corsini was commissioned to design apartments to be accommodated in the loft of La Pedrera. With the intention of creating modern and functional homes, he transformed the space into thirteen apartments, each one of them unique, for which he also designed the furniture. The collection of prototypes of seats, tables, lamps and handles, inspired by international trends, contributes to the singularity of this outstanding interior architectural design.

Keywords: Barba Corsini, Gaudí, La Pedrera, apartments, modern furniture, re-editions

Inicio e influencias (1944-1954)

Cuando en 1954, con 38 años, concluyendo la construcción del edificio de viviendas de Tavern (calle Tavern, 20. Barcelona, 1952/54), recibió la propuesta de proyectar unos apartamentos en las buhardillas de La Pedrera (1906-1912) de Gaudí, destinadas originariamente a lavaderos y trasteros ya en desuso, Barba Corsini acababa de dar un giro a su carrera, acorde a un sentido moderno de la arquitectura, pues tanto su formación como sus inicios profesionales se habían desarrollado en el marco de estereotipos historicistas bajo la orientación académica de Duran Reynals y de Bona.

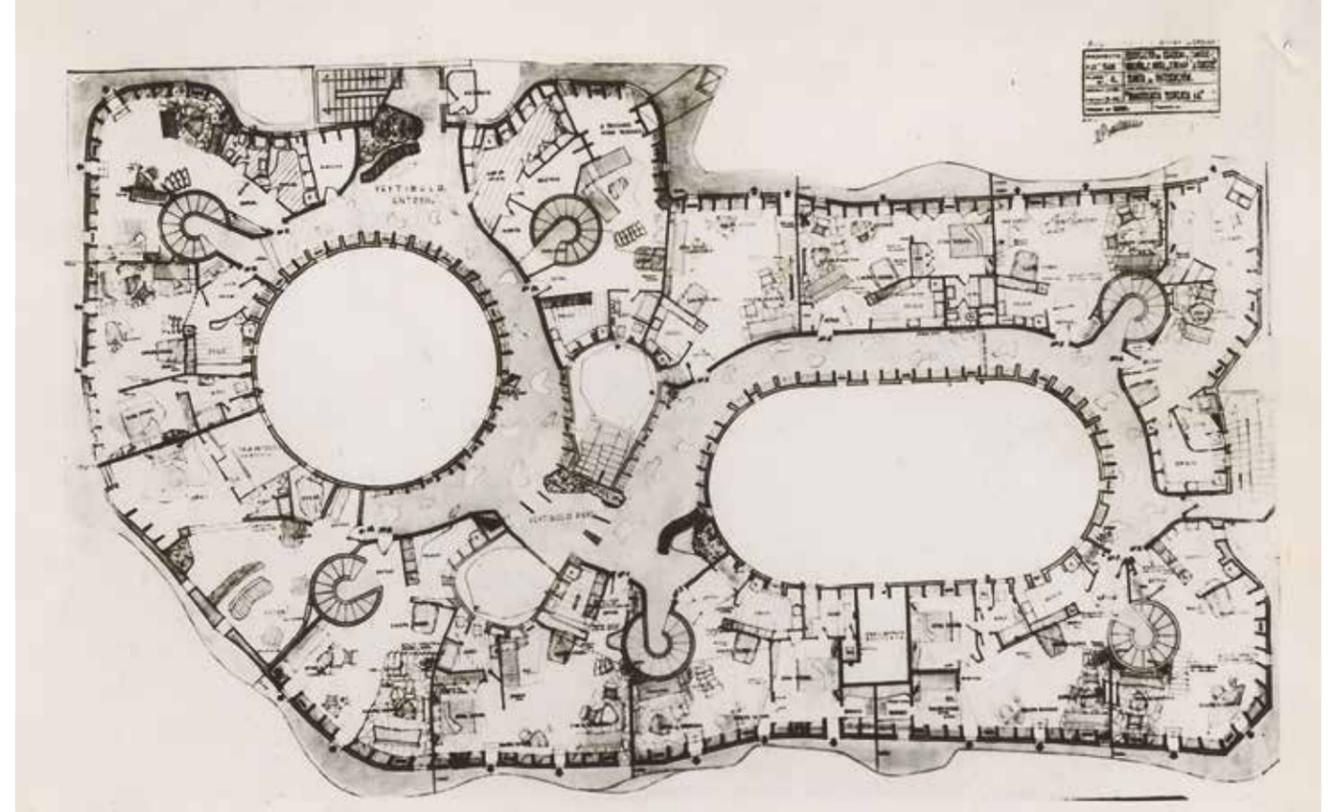
Desde su licenciatura a finales de 1943, había participado activamente en el Servicio de Construcciones de la Posguerra y alternado la responsabilidad administrativa como arquitecto municipal de Amposta con el

ejercicio liberal, adquiriendo un amplio bagaje de conocimiento constructivo. Destacan obras como el edificio de viviendas de La Bonanova (paseo de la Bonanova, 105. Barcelona, 1946), donde resuelve las plantas según esquemas funcionales, la remodelación del Ayuntamiento de Amposta (1950/53) y el edificio de oficinas de La Equitativa (paseo de Gràcia, 44. Barcelona, 1951/55), donde todavía va más lejos al realizar los huecos de la fachada mucho más amplios de lo que la composición de estilo hubiese requerido, pero sin lograr desmarcarse del corsé de la época.

Inquieto e insatisfecho, no se sentía atraído por ningún maestro de la arquitectura. Solo reconocía los intentos de ruptura del GATCPAC y, ya en la posguerra, la influencia de dos edificios residenciales: la Casa Amigó (calle Amigó, 76. Barcelona, 1941/43), de F. Mitjans, y las viviendas de

La Barceloneta (paseo Joan de Borbó, 43. Barcelona, 1951/54), de J. A. Coderch, arquitectos con los que mantendría una relación amistosa. Lo que de verdad marcó un giro en su trayectoria fue un encuentro fortuito en la calle con un amigo, director de la Warner Bros, que lo invitó a un pase privado de la película *El manantial* (1949) de King Vidor, basada en la novela homónima de Ayn Rand. El personaje hollywoodiense de Gary Cooper, artista puro y comprometido hasta las últimas consecuencias, lo iluminó y lo condujo al descubrimiento de la arquitectura y la figura del que se convertiría desde entonces en uno de sus dos referentes: Frank Lloyd Wright. El otro sería Mies van der Rohe.

En Tavern, el arquitecto enfocaba el proyecto por primera vez desde una óptica más desinhibida —aunque bajo las normas del mercado inmobiliario—, trabajando de forma innovadora en los



Plano del proyecto de apartamentos para La Pedrera, 1954.

detalles y los materiales, con fuertes influencias de la arquitectura nórdica, de cuyas excelencias en el tratamiento de los materiales y la adecuación a las técnicas locales sería siempre defensor. Logró un edificio moderadamente atrevido para el convencionalismo de la época —a pesar de que el carácter rompedor de su momento resulte difícil de imaginar desde nuestra perspectiva actual— y con cierto impacto local.

Experiencia previa en el diseño de mobiliario

Para su vivienda-estudio de la calle Aribau, en un edificio que él mismo había proyectado, Barba Corsini había diseñado en 1948 un tresillo de escaý —piel sintética— y una mesa de café de madera, de sobre triangular, con lados arqueados a juego y patas troncocónicas, precedente directo de las mesas bajas de los Apartamentos La Pedrera. La construcción de los muebles corrió a cargo del taller de mueble clásico de Roca-Anguerri, ebanista recomendado por su padre, arquitecto como él y contratista.

Pero la carpintería, los recubrimientos y los complementos

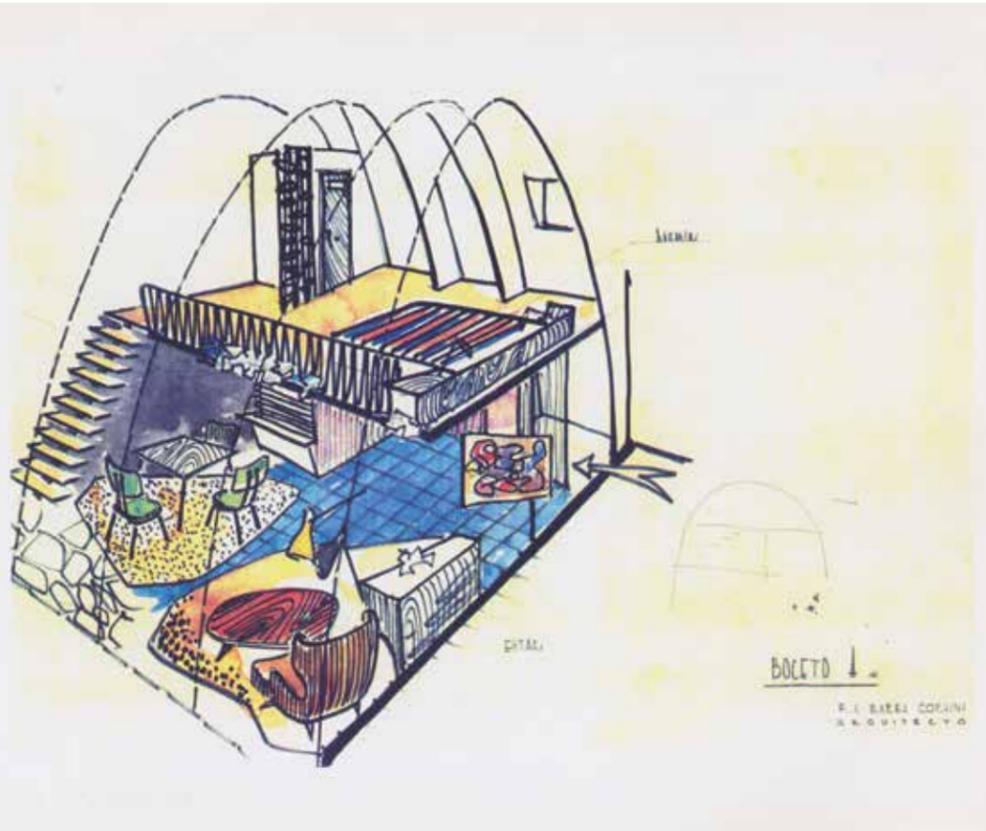
Barba Corsini da un giro a su carrera, acorde a un sentido moderno de la arquitectura

de madera de Tavern corren a cargo del taller de Llambí, percatándose enseguida de sus grandes cualidades, que resultarían definitivas para la edición de la pequeña serie de mobiliario de su próximo proyecto: Apartamentos La Pedrera.

Roca-Anguerri trataba muy bien la forma curva en la madera, pero había un salto con Llambí, carpintero-ebanista de confianza de una minoría selecta que me había recomendado Coderch. Tenía un taller de tamaño mediano y estaba muy interesado en la cosa moderna. Te entendías muy bien con él. Resolvía problemas y te ayudaba aportando ideas. Un gran colaborador. Hacía unas lamas reforzadas con armadura de seguridad antirrobo oculta a la vista. Seguí trabajando con él en General Goded (calle Bori i Fontestà, 1. Barcelona, 1956/58) y algún otro proyecto.

Concepto de Barba Corsini sobre Gaudí en 1953

En 1953 Barba Corsini no sentía simpatía hacia Gaudí. Lo único que le interesaba de su obra eran la Colonia y el Parque Güell. La Sagrada Familia nunca le había satisfecho, viéndola más bien próxima al pastiche, y La Pedrera le parecía más una escultura que una obra propiamente arquitectónica. En realidad, de Gaudí sabía muy poco. No había leído ni visto prácticamente nada sobre él, al no tratarse de su figura durante la carrera. Al aceptar el encargo de los Apartamentos La Pedrera, no se sentía condicionado por ninguna carga emocional previa, lo que le permitiría mantener una actitud libre de preconcepciones, abierta de forma entusiasta a las tendencias estilísticas vigentes en los años cincuenta y a la ambición de conseguir unos apartamentos



Boceto del primer apartamento. (Archivo: Galería H₂O).



Apartamento n.º 12. Fotografía: F. Català-Roca.

funcionales y modernos, acorde a las imágenes de las revistas internacionales del momento. Al concluir la obra, tras un año largo de convivencia diaria con el espacio, su concepto de Gaudí había virado hacia un respeto definitivo. Hasta llegar a definir en el año 2000 los Apartamentos La Pedrera como:

Resultado de algo que pasa, de una atmósfera, del ambiente, del lugar, de algo que tiene una cierta lógica, pese a su apariencia de arbitrariedad, del ambiente de Gaudí.

Por tanto, podemos decir que esta es quizás la única obra completa realizada sin inhibición por un arquitecto de otra generación en el seno de una preexistente del gran arquitecto universal.

Primer apartamento y encargo

En octubre de 1953, Juan Pont, ingeniero, fabricante de termos de agua caliente y administrador de CIPSA —empresa para la gestión de La Pedrera—, que intervenía como calculista de la instalación de fontanería en Taverna, a la vista del resultado, propone a Barba Corsini para la transformación de las buhardillas de arcos catenarios de La Pedrera de Gaudí en apartamentos de alquiler. Antes, no obstante, debería realizar primero uno de prueba, sin contraprestación económica ni compromiso de continuidad. La propiedad quería estar segura de lo que el joven arquitecto se proponía hacer.

A finales de 1953, Barba Corsini toma gran cantidad de notas y croquis de referencias de revistas italianas (*Domus*, *Abitare* o *Interni*), francesas (*L'Architecture d'aujourd'hui*), alemanas (*Moderne Bauformen*), o inglesas y americanas (*Interiors*). Tras respirar la atmósfera, ya siente la fuerte vinculación entre el mobiliario y el espacio.

A inicios de 1954 pasa ya del papel y los croquis a la construcción del primer apartamento, percatándose de la imposibili-

“Llambí estaba muy interesado en la casa moderna. Resolvía problemas y te ayudaba aportando ideas

dad de proyectar solo desde el tablero de dibujo, ya que se trata de un espacio impregnado del sentido de las palabras de Gaudí: «Las formas rectas no existen en la naturaleza».

De los pagos y la administración se encargaría el ingeniero. De la obra, un pequeño contratista, Calluela. Y de la carpintería y ebanistería, Llambí, que se responsabilizaría a su vez del metalista.

La idea básica, materializada en un croquis, se centra en el aprovechamiento de la sección de los arcos catenarios del patio a la fachada. La mitad de la parábola queda libre, con un generoso espacio en altura. Y la otra mitad, partida por un altillo que se prolonga más allá de la planta, invadiendo el corredor, acotándolo en altura con un techo plano. La sección, en función de materiales, texturas, detalles y mobiliario, juega a favor de una verdadera arquitectura interior con mayúsculas.

Enyesa los arcos, que pinta de blanco, interviniendo lo mínimo en la estructura preexistente: «Hasta ese momento solo había quitado algún tabique y retocado algún arco de la zona de la intervención».

Para el acceso se inclina por una especie de biombo giratorio «tapavistas»: un tablero macizo atravesado por un tubo como eje excéntrico de giro que denomina *panel excéntrico*. A la cara del interior le adosa un lienzo, mientras que en la que da a la entrada conserva la madera. Al girar sobre sí mismo, este biombo moderno permite múltiples posiciones. Para el apartamento de muestra adquiere un cuadro de Planas-Durà, con la idea de que hubiera otros de Tàpies, ya que el administrador lo conocía. Al final, la familia propietaria aca-

baría considerando que las cinco o diez mil pesetas de cada obra era caro. «Había que ahorrárselo todo», diría Barba Corsini.

Como cerramiento entre la cocina, de azulejos blancos de 15 x 15, y la zona de estar, de baldosas hidráulicas de color oscuro, idea un *módulo-pasaplatos*. Lo prefabrica Llambí en su taller y lo ajusta *in situ*. Las instalaciones, grifos y desagües, van empotradas en la pared del corredor y el módulo contiene armarios y una ventanilla alargada de dos hojas de colores vivos. El recubrimiento de laminado barato de madera se expande por la pared. Modulado en planchas, Barba Corsini se referirá a él como *revestimiento de pino gallego*, ensayando ampliamente la solución en los siguientes apartamentos.

Para darle expresión al pino gallego, que era muy pobre, hice pasar las planchas de madera por una nueva máquina industrial de torneado, la «Tupí», una máquina que abría canales a lo largo, dándole un acabado ondulado a la superficie, lisa, de fábrica.

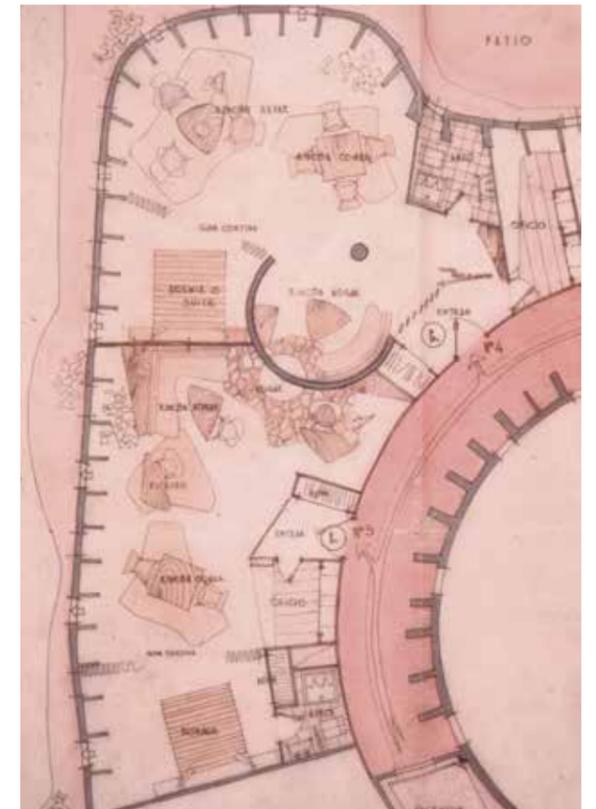
Un rincón del pavimento se destina a jardinera y una zona irregular de pizarra se prolonga sin solución de continuidad por la pared, donde proyecta la que denomina *chimenea de uralita*, una plancha trapezoidal de fibrocemento ligeramente curvada, separada de la pared por una estructura metálica que oculta el conducto de la chimenea. Sobre la pared adyacente, de color ocre rojizo, resaltan un plafón escultórico de madera con estantería y foco y una placa rectangular de aluminio que agrupa los interruptores, a modo de centro de comando. El altillo lo destina a dormitorio y baño, con azulejos azul, violeta y rojo, proyectando la escalera a pie de obra:

Tras marcar el pasamanos con alambre y los escalones con cartón en la pared, empotramos los peldaños de madera y los colgamos con cable del pasamanos de hierro. En los demás apartamentos las escaleras fueron exentas, todas diferentes.

Como referencias de muebles, en los croquis esboza diferentes soluciones. Entre ellas, sillas, la butaca *Womb* (1948) de Saarinen, «para tapizar en ocre», la mesa baja *Noguchi* (1947), una cama doble con las mesitas de noche incorporadas al cabezal o un tresillo, cuya butaca en L sin apoyabrazos y sofá de respaldo trapezoidal llegará a adaptar para los siguientes.

Quedó establecido enseguida que los muebles deberían ser francamente adecuados, resultado del lugar. Aun pensando que no haría falta dibujar nada nuevo.

Para la aprobación del apartamento de muestra traslada el sofá arqueado de polipiel y la mesita de Aribau, prescindiendo de cualquier mobiliario que



Detalle del plano de los apartamentos, 1954.



Dibujo de la colección de muebles diseñados para los apartamentos.

no sea fijo. «No soy un mueblista», acostumbraba a afirmar. Aunque, siendo las posibilidades del mercado muy limitadas, pronto se vería obligado a cumplir esa función. Siempre con una finalidad muy clara: «La creación de un ambiente y que las cosas funcionen». Lo único que compra son las luminarias en Ferrocolor, comercio de la calle de Balme que cerrará poco más tarde. Lámparas de «plato» negras, de pie y de suspensión para mesa. Conos orientables y apliques cilíndricos de plancha perforada. Todo de Knoll, muy característico de los años cincuenta.

El primer apartamento fue deprisa, me pasaba toda la mañana. Se hizo todo con materiales sencillos y baratos, duró un par de meses y costó un millón de pesetas. Cuando se acabó, se llamó a los Amigos de Gaudí, porque los Ballvé, como propietarios, estaban en contacto con ellos, que eran los únicos que entonces se interesaban por el arquitecto. Vinieron los tres, César Martinell, el vizconde de Güell y Bonet Garí. Martinell dijo con entusiasmo «Esto está muy bien, propongo aprobarlo». Los tres dieron la conformidad con absoluto convencimiento y fue solo a partir de entonces cuando se firmó la hoja de encargo (abril de 1954), porque querían estar seguros de lo que me proponía hacer.

Los corredores

Tras la firma de la hoja de encargo sigue recogiendo información y dibujando croquis, hasta que, a finales de ese año o principio de 1955, decide trasladarse al lugar cada mañana, tomando decisiones a pie de obra durante un año y sobre la marcha. Los planos de visado solo serían un trámite burocrático para la Administración, para obtener la licencia de obra. Nunca se correspondieron con la realidad, como demuestra un análisis pormenorizado y contrastado con las fotografías de F. Català-Roca de 1956. Por ejemplo, alguna escalera preexistente se varía —respecto al plano—, no solo para uso privativo de acceso a la azotea, sino como escalera también del altillo, modificando la contrahuella y abriendo un hueco de paso. Añade chimeneas, que se camuflan entre las originales, mediante unos peldaños de madera convierte el balcón corrido en terrazas particulares alterando algunos huecos, o ventanucos, en fachada.

La distribución de los apartamentos la resuelve con un corredor de dos arcos semianulares alrededor de los patios de luz, de algo más de la mitad del perímetro de los dos patios centrales de La Pedrera. Para la conexión, de gran efecto, Barba Corsini anula el acceso entre la última planta

Materiales, texturas, detalles y mobiliario juegan a favor de una auténtica arquitectura de interior

habitables y las buhardillas, cubriendo una parte de la escalera principal con un nuevo forjado sobrepuesto —cuyo desnivel camufla con una gran jardinera de forma irregular—, y abriendo las paredes que traban entre sí los arcos para filtrar el espacio. Cubriendo una pequeña porción del segundo patio de la caja de escalera araña otra superficie, con lo que cuaja un nuevo espacio amplio, dramático, con arcos en bifurcación, escenográfico, grafiado y rotulado como «Vestíbulo Paso».

El nuevo núcleo principal de accesos es trasladado, con gran acierto, a la pared medianera norte, a una de las dos escaleras de servicio. Aquí cubre nuevamente parte de un tramo de escalera con un forjado oblicuo sobrepuesto al original, sobre el que vuelve a trazar una gran jardinera de la que arrancan tres arcos parabólicos desenlazados de sus paredes. Asimismo, instala un ascensor en el patio del rellano, para transportar directamente, sin plantas intermedias, de la calle a la «Cima de La Pedrera» —como escribiría en un artículo de época Sempronio—, a los Apartamentos La Pedrera. Este ingreso aparece marcado en el plano como «Vestíbulo Entrada», vinculado y al tiempo autónomo al de Gaudí.

Apoyado en la forma ondulada de la jardinera, diseñará el Banco Pedrera. Uno en cada vestíbulo, de dos metros de longitud, perfil sinuoso, y asiento de redondos de 25 mm de diámetro de tres tipos de madera, atornillados a dos pletinas en L con patas de tubo metálico.

Pero antes debe estudiar diversas variantes que permitan transformar los largos distribuidores en un verdadero espacio vivo, social, para la comunidad de los Apartamentos La Pedrera. Para ello, además de generar los grandes vestíbulos, controla la dimensión de los pasillos y aprovecha el intersticio del arranque de los arcos para ubicar una línea continua de asiento apoyada contra las paredes de los patios. Para el suelo, se basa inicialmente en los modelos de Burle Marx para el paseo y los jardines de Río de Janeiro, decantándose finalmente por un suelo uniforme de cantos rodados. Pinta cada puerta de un color diferente, iluminando su ámbito con un *aplique* expresamente diseñado. La técnica de formalización es empírica. La misma que acaba de desarrollar para la *silla* de los apartamentos. Pues la obra avanza improvisando sobre la marcha, progresando sobre un espacio y el otro al mismo tiempo. Junto a Llambí, por la afinidad del mecanizado entre el recorte y plegado de la cartulina y la chapa metálica alcanzan una forma «orgánica», especie de cofia, pañal o mariposa, abierta por arriba y con dos pequeños orificios de dos tizeretazos en la parte inferior para iluminar el ámbito de la entrada.

Una vez completado el mobiliario de los vestíbulos con un par de mesas como las de los apartamentos y cuatro lámparas, pero achatadas, se da cuenta de que faltan los *tiradores*. Última pieza de aluminio que diseña hacia el final de la obra, recortando frente a una puerta un trapecio de cartulina, del que curva un extremo para adaptarlo al gesto de la mano. Solución intuitiva de un día y casi de un momento.

Apartamentos del n.º 2 al n.º 12

De una superficie media de 20/35 m² los de un dormitorio, y de 45 m² los de dos, llegando en un caso casi a 80 m², la solución de cada apartamento es diferente. Experimenta con



Apartamento n.º 8. Fotografía: F. Català-Roca.

desniveles y jardineras, texturas, colores y combinaciones de materiales muy diversos y baratos y descubre la cualidad del ladrillo refractario, que seguirá incorporando en algunos edificios.

Reutiliza las piezas ya diseñadas, descartando únicamente el *panel excéntrico*, empleando como alternativa cortinas o marcos con láminas verticales a 45°.

Partiendo de alambre y cartón, mano a mano con Llambí y el metalista, diseña dos modelos de escalera graduable, modulares a través de la contrahuella de un mismo peldaño triangular. Diversas variantes de una *escalera de hierro* inclinada, arqueada como sobre una espina dorsal y una *escalera de hierro de eje vertical*, una única de caracol, con una barandilla que parece una línea ascendente en el espacio rotando sobre sí misma.



Silla Pedrera, 1955. Museo del Diseño. Donación: Galería H₂O. (Fotografía: Archivo Fotográfico de Barcelona).



Boceto del «Vestíbulo de Paso» entre los dos corredores. (Archivo: Galería H₂O)

Respecto a los muebles, la primera pieza que tiene clara es la butaca *Womb*, que conoce a través de la revista alemana *Moderne Bauformen*. Pero no encontrándola en el representante de Knoll, se ve obligado a reinventársela. Llambí deduce las medidas de la estructura a partir de la revista y un tapicero la forra con tela de «ruso» ocre. Barba Corsini la rebautiza con cierto humor como *sillón Saarinen rediseñado*. Completan la serie de asientos la *butaca en L* sin apoyabrazos y el *sofá con apoyabrazos*, de forma trapezoidal y curvado en planta, siempre en «ruso» y diferentes colores. También con forma trapezoidal, pero alargada, diseña

el *cabecero de cama*, con mesitas de noche y pie incorporado, que complementa, para pernотaciones puntuales, con un *sofá cama abatible*, «convertible» según rotula en el croquis.

En cuanto a las mesas, desarrolla tres modelos básicos: la *mesita de cristal*, con influencia de la de Noguchi, como apuntan los croquis, con varillas en V y vidrio circular de lados triangulares arqueados (para algún rincón concreto, realiza alguna versión más alta); la *mesita de mármol*, de forma irregular y canto rústico, soportada por una estructura de cuatro patas tubulares; y la *mesa de comer*, de fórmica clara, abatible en su extremo más corto:

La mesa se apoya contra la pared, estrechándose hacia la punta para hacer más fácil la salida.

La *lámpara de pie*, cilindro de plancha perforada y curvada sobre tres varillas en V.

Y para el doceavo apartamento, en el que experimenta con un degradado en las paredes que va del blanco al gris muy oscuro arriba, la *butaca Lafuente*, reinterpretación no intencionada, o copia deformada, de la butaca *Lafuente* (1954), estructura metálica con asiento de cuero sin armadura y cosida a mano. Conoce a Julio Lafuente en su estudio-vivienda de Roma y le pide la autorización contra un anticipo de *royalties*. Pero en la interpretación del plano por herrero y

Apoyado en la forma ondulada de la jardinera, diseñará el banco 'Pedrera'

peletero se produce una sensible distorsión que da lugar a una butaca afín, bastante más amplia y redondeada, diferente, nueva.

Como complemento, alfombras de esparto sobre el suelo oscuro y acuarelas originales o serigrafías de Sonia Delaunay, Theo Van Doesburg o Albert Gleizes.

Apartamento n.º 13

Al llegar al apartamento número 13, que rotula con el número 14 por superstición, algo cansado de la fórmula, decide introducir cambios. En la zona de estar, la forma parabólica es sustituida por un techo plano, manteniendo al fondo, separado por un desnivel, el dormitorio con su sección característica. Forra el interior de la fachada con un muro inclinado de tabiquería de rasilla pintada de blanco. Perpendicular a él se abre una falsa pared, adosada a la medianera, ondulante, de ladrillo refractario visto de canto vertical sin junta y con junta horizontal pintada de blanco. Pared sinuosa interrumpida antes de llegar al techo para emplazar una línea de luz indirecta y una jardinera que, quebrándose, ahora exenta y recubierta en su cara interior por cerámica de gresite, delimita la «zona de estar» de la cocina, que comunica por el *módulo-pasaplatos*.

Suma, a los elementos seriados de los anteriores apartamentos, dos últimas piezas a partir de un puf que su madre le había traído de Marruecos: el *sillón-puf*, formado por un respaldo trapezoidal curvado añadido, volando sobre el asiento mediante dos varillas de hierro, y forrado de «ruso» como la mayor parte de la tapicería, y el *sofá-puf*, diseñado a juego como tresillo.



Reedición de la lámpara de pie *Pedrera*, 1991. Galería H₂O / 2008, GUBI.

Para delimitar de forma sutil, pero bien diferenciada, los «ambientes» del estar y el comer integra un *mueble bajo con estante-doble*. Apoyado contra la pared de la fachada y quebrándose en el extremo, actúa como filtro efectivo y visual de forma fluida y plurifuncional.

En la revisión definitiva de 1994, Barba Corsini no se atribuyó en ningún momento el diseño de la pieza, pese a plantearle y mismo la cuestión explícitamente. En 2018, durante la cuidadosa restauración en su taller *Renovatum*, David García se puso en contacto conmigo para la catalogación del mueble, inclinándose por la autoría de Barba Corsini, basándose en su convicción de que se trataría de una pieza salida del taller de Llambí, por el carácter artesanal y único.

Silla Pedrera

Dibuja apuntes y croquis, y llega a realizar los planos de una silla con asiento y respaldo separados. Pero no le satisfacen, no van con el ambiente fluido. Tiene delante, sobre todo, los resultados de las *Eames* en fibra de vidrio y de Jacobsen y Aalto en madera laminada. Busca una solución más orgánica:

Se trataba de una silla para un lugar muy especial, con un fuerte impacto emocional. Después de diseñar una serie de sillas en el estudio, decidimos resolverla por el mismo método empleado para desarrollar el proyecto general, es decir, realizar la silla bajo la influencia del lugar, con indudable influencia de los volúmenes parabólicos del lugar. (Barcelona, fax: 09/06/1998)

La solución llega de un «meter manos en la masa», según expresión del arquitecto, de un recortar y doblar mano a mano con Llambí, sustituyendo el lápiz por las tijeras y la perspectiva por el modelado. A partir de un triángulo isósceles con vértice redondeado y base arqueada, curvando la plantilla de cartulina, obtienen una forma cónica. Con un último tijeretazo en el vértice, abren un agujero elíptico en lo que será la confluencia de asiento y respaldo continuos, mejorando la confortabilidad y portabilidad de la silla.

La producción solo podía ser manual, de unidad en unidad, humedeciendo la lámina recortada de *tablex* para conformarla sobre un molde de yeso. Las patas de varilla pintadas de negro contrastan con el cuerpo de la silla de colores vivos, con los cuatro embellecedores de los tornillos a la vista, remarcando la cualidad escultórica del elemento en el espacio.

Tan decisiva fue la colaboración de Llambí que patentaron conjuntamente el uso del asiento continuo en España, oponiéndose durante un breve tiempo a la concesión de otras solicitudes. Inicialmente produjeron más de un centenar de unidades. Después alguna más, incluyendo un número muy reducido en otros proyectos junto al banco, la lámpara, la mesa de comer y la mesa baja. La patente demuestra la importancia que Barba Corsini le otorgó a la que entonces denominó *silla B.C.* y el papel estelar que para él ocupó en la serie.

En enero de 1990, junto a Ana Planella (1961-2006) comisarié

una primera exposición monográfica de la obra completa de Barba Corsini con piezas originales del mobiliario de La Pedrera en la Galería H₂O, bajo el título «Salvemos los Apartamentos» —eliminados, pese a la campaña, en 1996—, que itineró a través de varias sedes de Colegios de Arquitectos.

En 1991 presentamos una primera edición supervisada por Barba Corsini de la mesa, la lámpara de pie, el aplique y el banco, bajo el nombre «Colección Pedrera» en una exposición denominada «De los 50 a los 90».

En 1993, licenciamos la *mesa Pedrera* a Disform, volviendo a la Galería H₂O en 2001, siendo nuevamente reajustada.

En 1994, junto a Ana Planella, como Galería H₂O, donamos los elementos de la Colección Pedrera al Museu de les Arts Decoratives, actual Museu del Disseny de Barcelona.

En junio de 1995, presentamos conjuntamente en La Sala Vinçon la monografía *Barba Corsini. Arquitectura 1953-1994* (Galería H₂O) y la *silla Pedrera*, reeditada en *tablex*, que pasaríamos a producir en fibra de vidrio a finales de ese año, incorporándola a la colección.

En 2008 licenciamos la *lámpara de pie* y la *mesa* a Gubi, responsabilizándome de la supervisión y actualizaciones.

Fecha de recepción / Receipt date:
08-10-2019

Fecha de aceptación / Acceptance date:
16-10-2019

La base y las citas del presente artículo provienen de mis registros para la ponencia «Apartaments La Pedrera. Disseny industrial», enmarcada en el seminario «Homenaje a Gaudí», del viernes 5 de julio de 2002 en el CCCB y para la monografía Barba Corsini. Arquitectura 1953-1994 (Galería H₂O. Barcelona, 1995)



Reedición del banco *Pedrera*, 1991. Galería H₂O.



Aplique *Pedrera*, 1955. Museo del Diseño. Fotografía: Archivo Fotográfico de Barcelona. (Donación: Galería H₂O)