



EILEEN GRAY. ESTUDIO COMPARATIVO: E.1027 Y TEMPE À PAILLA





# EILEEN GRAY. ESTUDIO COMPARATIVO: E.1027 Y TEMPE À PAILLA.

Autora: Silvia Borrego Rodríguez  
Tutor: Rodrigo Almonacid Canseco

Curso 2020-2021

Grado en Fundamentos de la Arquitectura



Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid



---

**Universidad de Valladolid**

Universidad de Valladolid  
Dpto. de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos  
Área de Composición Arquitectónica



## RESUMEN:

En este trabajo pretendo analizar algunas de las características de la arquitectura de una de las grandes figuras del movimiento moderno, Eileen Gray. Para ello, he escogido las dos viviendas que construyó la arquitecta para su propio uso y disfrute: *E.1027: Maison en bord de mer* (1926-1929) y *Tempe à Pailla* (1932-1934). Estas viviendas fueron construidas con pocos años de diferencia, en la misma zona de los Alpes Marítimos del sur de Francia y con un programa muy parecido, la casa propia.

Eileen Gray fue una arquitecta autodidacta en contacto con varios de los protagonistas del movimiento moderno en la Francia de entreguerras. Esta relación directa con los principales autores le permitió estar al corriente de las innovaciones del momento, ya sean técnicas como compositivas, y emplearlas utilizando su propio criterio y personalidad.

Con el objetivo de descubrir si existe un aprendizaje en el tiempo que transcurre entre ambas construcciones, he acudido a analizar las dos viviendas en los mismos aspectos comunes. Estos son el emplazamiento, el entorno, y el habitar los espacios, las medidas mínimas y los espacios colectivos, así como el binomio mobiliario-arquitectura, esencia de Eileen Gray.

Es por eso precisamente por lo que, al analizarlas en los mismos aspectos y compararlas, se pueden manifestar los asuntos que mayor interés y reflexión ocuparon en el proceso proyectual de la arquitecta, así como su evolución profesional y personal paralela.

Palabras clave: características, comparación, Eileen Gray, viviendas.



## ABSTRACT:

The aim of this work is to analyse some of the characteristics of the architecture of one of the leading figures of the Modern Movement, Eileen Gray.

To do so, I have chosen two houses that the architect built for her to use and enjoy them: E. 1027: Maison en bord de mer (1926-1929) y Tempe à Pailla (1932-1934). These houses were built very close in time, in the same area of the Maritime Alps in the South of France, and with a very similar house program, a house of her own.

Eileen Gray was a self-taught architect who was in contact with some of the main architects of the modern movement in the inter-war period in France. Her relationship with these authors allowed her to be up to date with the latest technical and compositional innovations of the time and adapt them to her own judgement and personality.

I have analysed the two houses in the same common aspects, to find out the learning of the architect along the time when building both houses. I have focused on the location, the environment, the common living space, the minimum measurement, as well as on the binomial furniture-architecture, which is an essential characteristic in Eileen Gray.

When analysing and comparing both houses in the same aspects, we can value the issues which the architect had to face in the process of the projects, and we can also observe her personal and professional evolution.

Keywords: characteristics, comparison, Eileen Gray, homes.





## ÍNDICE:

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>1</b>
OBJETO DE ESTUDIO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN	4
METODOLOGÍA	6
<b>LUGAR Y ENTORNO</b>	<b>9</b>
ELECCIONES DEL EMPLAZAMIENTO	15
ACCESO Y RECORRIDO	31
ORIENTACIÓN SOLAR	43
CONTACTO CON EL TERRENO	53
<b>HABITAR</b>	<b>61</b>
LO PÚBLICO VS. LO PRIVADO	65
FUNCIONALISMO EN EL ÁMBITO DOMÉSTICO	91
DISEÑO Y MOBILIARIO	105
<b>CONCLUSIONES</b>	<b>121</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>125</b>

## INTRODUCCIÓN:

En la actualidad las causas sociales han adquirido un carácter importante en la concepción de la ciudadanía, pero todavía hay mucho camino por recorrer. Es una lucha que forma parte del día a día de muchas asociaciones, fundaciones y colectivos que promueven actividades y estrategias diferentes con el fin de fomentar e impulsar cambios en la mentalidad de las personas. El objetivo de todas es alcanzar una sociedad más justa, equitativa y con igualdad de oportunidades para todos sus componentes.

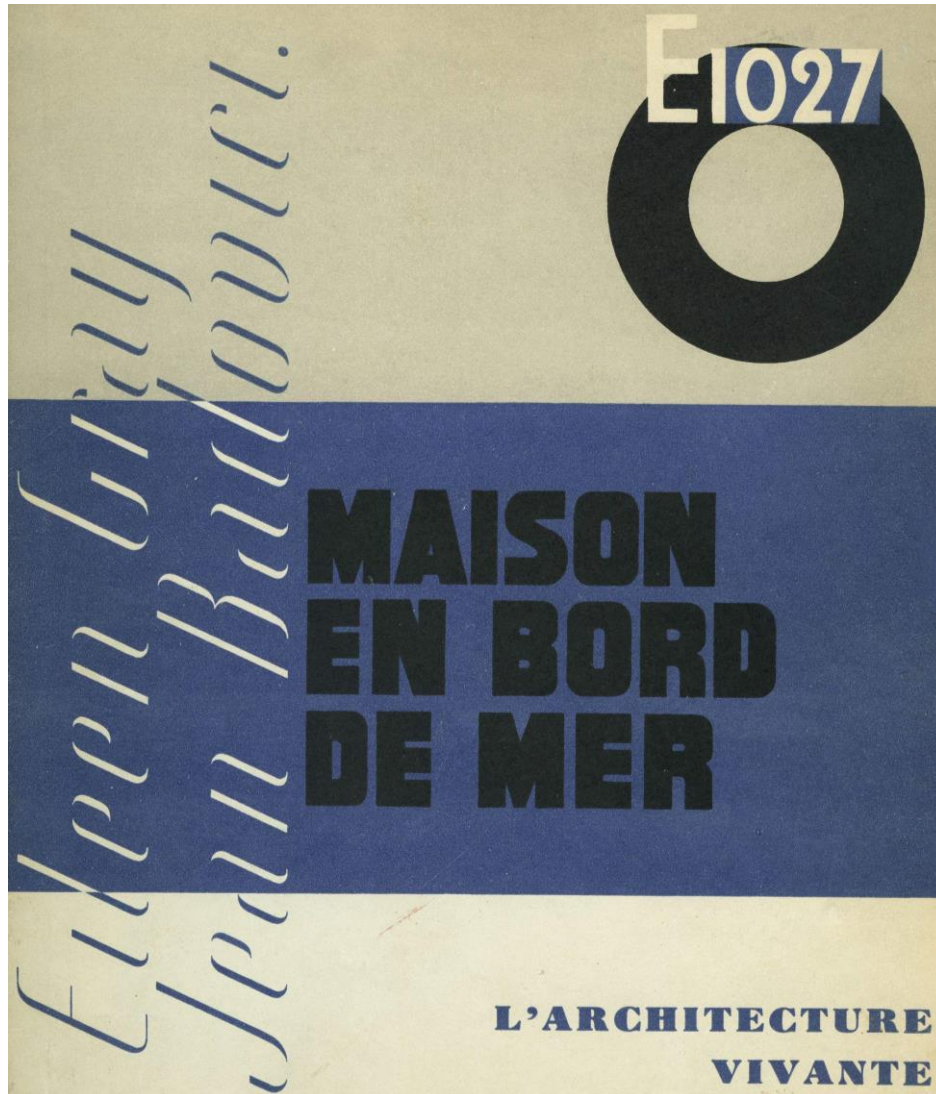
Una de las causas sociales más importantes es la lucha por la igualdad entre hombres y mujeres, y el derecho de las mujeres a tener las mismas obligaciones y oportunidades que los hombres. Para ello, es muy importante que desde instituciones públicas se eduque y forme a los jóvenes desde el respeto, la tolerancia y la diversidad. Pero en el proceso de maduración de las personas también es importante tener referentes de ambos sexos en cualquier ámbito, tanto personal como académico. Sin embargo, hay en muchos marcos profesionales donde los referentes femeninos son muy escasos y con apenas trascendencia, a pesar de que tuvieron gran importancia para el avance de la sociedad. Los referentes femeninos no existen si la historia de toda la humanidad solo se cuenta en género masculino.

A lo largo de mi trayectoria académica en el ámbito de la arquitectura he tenido la ocasión de conocer a muchas grandes figuras como Palladio, Bernini, Borromini, Ledoux, Sullivan, Gaudí, Perret, Gropius, Wright o Le Corbusier. También otras más actuales como Norman Foster, Richard Meier, Álvaro Siza o Renzo Piano. Todos muy importantes para la formación de una arquitecta. Sin embargo, si se pregunta por las arquitectas de la historia, apenas aparecen algunos nombres como Marion Lucy Mahony, Charlotte Perriand, Lina Bo Bardi o Zaha Hadid. Pocas obras se reconocen como de su propia autoría y en muchas de ellas aparecen como colaboradoras junto con otros arquitectos.

Es por ello por lo que, cuando me planteé el tema que quería abordar en mi trabajo de fin de grado, me acordé de las arquitectas invisibles de la historia. Esas que, pese a tener una

situación económica y social en contra, decidieron seguir su propio camino, formándose y ejerciendo como arquitectas. En esa búsqueda encontré a Eileen Gray, una mujer arquitecta luchadora, con principios claros, que supo ser fiel a sí misma incluso cuando su trabajo y su obra se vio atribuido injustamente a otras personas de su entorno.

Eileen Gray construyó poca cantidad de obras arquitectónicas, apenas cuenta con la autoría de dos viviendas *ex novo* y una rehabilitación. Sin embargo, cuentan con la calidad y modernidad suficiente como para situar a las edificaciones de Eileen Gray al nivel de las de los grandes arquitectos coetáneos. Este trabajo no se basa visibilizar a una arquitecta por el hecho de ser mujer, sino de demostrar que su obra, aunque no tan divulgada y conocida, es de gran valor arquitectónico.



(fig. 0) Portada de *L'Architecture Vivante* del nº 25-26, otoño-invierno de 1929.

## OBJETO DE ESTUDIO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN:

En esa investigación encontré a varios autores que ya habían indagado en la vida y obra de la arquitecta. Es necesario mencionar las obras escritas por Peter Adam. Este escritor, autor de dos de las biografías más importantes de Eileen Gray, que cuentan con comentarios de la propia arquitecta, es una de las principales fuentes de este trabajo, al describir en el aspecto personal y profesional la vida de Eileen Gray. Varias de las frases remarcables de la arquitecta empleadas en este trabajo provienen de este autor.

También ha sido indispensable la tesis titulada *El cuarto propio de Eileen Gray* realizada por María Pura Moreno Moreno. En ella, la autora analiza cuidadosamente cada uno de los espacios de la vivienda *Tempe à Pailla*, con extremada precisión y fidelidad. Es la principal fuente de información gráfica empleada en este trabajo sobre la segunda vivienda de la arquitecta.

Otra de las autoras utilizadas para la redacción de este trabajo fue Carmen Espegel. Su volumen *Heroínas del espacio* aportó una nueva visión sobre la arquitectura de Eileen Gray, así como información sobre *E.1027: Maison en bord de mer* y su relación con Badovici y Le Corbusier.

Además de los autores mencionados, *E.1027: Maison en bord de mer* fue publicada en la revista *L'Architecture Vivante*, en el n° 25-26 correspondiente al número de otoño-invierno de 1929 (fig.1). Esta revista estaba dirigida por el co-autor de la vivienda, Jean Badovici, y en ella se exponían varias de las obras de los arquitectos más importantes del momento como pueden ser Mies van der Rohe, Adolf Loos, Theo van Doesburg o Le Corbusier. En esta revista, además de la documentación gráfica de la vivienda, se expusieron varias imágenes de su interior y su mobiliario, así como del diseño de las habitaciones. También se acompañó de un texto escrito en el que Jean Badovici y Eileen Gray reflexionan en torno al concepto de la arquitectura junto con el equipamiento titulado *De l'eclectisme au doute*. En ese diálogo escrito Eileen Gray pone de manifiesto uno de sus principios como arquitecta, y quizá el más importante,

exponiendo que se construye para las personas y su bienestar, todo lo construido debe estar sujeto a los requerimientos de sus habitantes.

Sin embargo, no encontré textos donde se realizase una comparación entre *E.1027: Maison en bord de mer* y *Tempe à Pailla* en varios aspectos, de modo que se aclarasen los posibles aprendizajes de la arquitecta desde su primera a su segunda vivienda. También era importante una comparación entre ambas viviendas para conocer cómo podía la arquitecta adaptar sus ideas a parcelas y entornos diferentes. Por lo que me resultó un campo interesante para mi investigación hacer un trabajo en que analizase y comparase estos dos edificios residenciales.

## METODOLOGÍA:

La metodología para la realización de este trabajo de fin de grado se basó en el análisis con dos casos de estudio, *E.1027: Maison en bord de mer* y *Tempe à Pailla*, y su posterior comparativa.

En primer lugar, eran las dos únicas viviendas que había construido Eileen Gray para su propio uso y disfrute, en parcelas seleccionadas por la arquitecta. Además, la primera había sido realizada en colaboración con Jean Badovici, mientras que la segunda era únicamente obra de Eileen Gray. El programa también era diferente entre ambos edificios residenciales, ya que la situación personal de la arquitecta había cambiado. Su primera vivienda era para ella y Jean Badovici, mientras que su segunda vivienda estaba dedicada exclusivamente a su persona. Todo ello creaba un marco perfecto para analizar la arquitectura de Eileen Gray sin limitaciones ni acotaciones, en su máxima expresión. Además, al tratarse de dos viviendas, una en colaboración y otra en solitario, es posible intuir o diferenciar qué aportaciones son de su propio intelecto y cuales pertenecen al colaborador de la primera vivienda.

En segundo lugar, resulta interesante la técnica de la comparativa tras un análisis previo de cada residencia por separado porque, de esta forma, se puede apreciar las diferencias entre ambas. No solo se distinguen en el proyecto acabado mediante un examen visual, sino también desde el proyecto de origen, en sus fases de composición y transformación de la planta, así como los alzados y la volumetría. Sin embargo, en el momento de analizar y comparar se tuvo que decidir en qué aspectos se deberían centrar los esfuerzos, ya que era un trabajo muy extenso y con muchas ramificaciones. Es por ello por lo que se decidió centrar en los dos aspectos que mayor interés nos generaban: el lugar y el habitar.

Una vez estuvieron presente cuales eran los temas que se querían abordar, centramos la investigación y el análisis en las materias con mayor trascendencia proyectual. Dentro del asunto del lugar, se escogieron el emplazamiento y su entorno, ya que ambas viviendas se sitúan en una región concreta de Francia y con un ámbito parecido; el acceso y el recorrido,

debido a los emplazamientos escogidos; la entrada y el recorrido interno, que en ambas viviendas se planteó de diferente forma y disposición según el grado de relación del visitante con la vivienda; la orientación solar, cuya trascendencia en los esquemas de la arquitecta sugiere que el sol y su trayecto a lo largo del día eran cuestiones principales en el proceso proyectual; y por último, el contacto con el terreno, asunto complejo y abordado con diferentes puntos de vista en cada casa pero con resoluciones inteligentes en ambos casos.

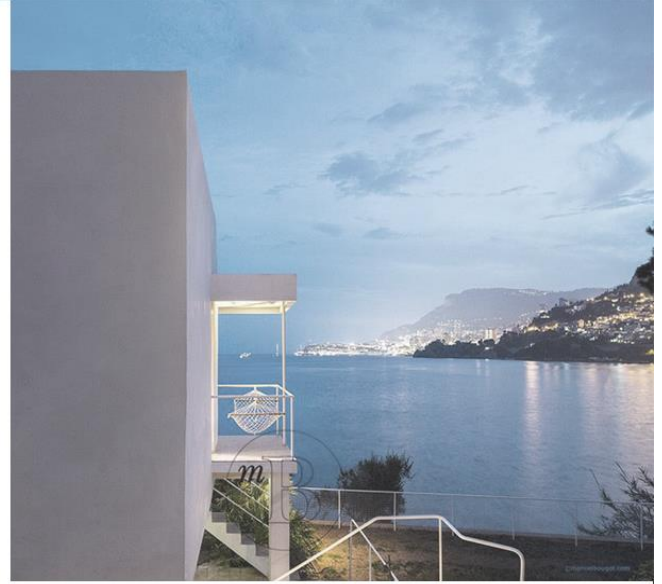
Respecto al asunto de habitar los espacios, se creyó necesario analizar en primer lugar la forma en la que Eileen Gray clasifica, ordena y organiza los diferentes espacios que conforman la vivienda, así como su relación con el conjunto residencial. Además, eran interesantes las diferencias en las ideas desde el inicio del proceso proyectual de ambas viviendas y cómo estas habían influido en la totalidad espacial del resultado final. Por ello, el primer apartado que se decidió realizar fue enfrentar lo público y lo privado, analizando las herramientas empleadas por la arquitecta para transitar desde la calle, espacio público por antonomasia, al interior de la vivienda, espacio privado innato. Este análisis resultó ser de gran valor compositivo, ya que se dedujo un orden y una razón de ser a los diferentes habitáculos creados por la arquitecta.

En segundo lugar, también fue importante analizar por separado cada habitación, percatándose de sus relaciones internas con el mobiliario y de sus relaciones funcionales con el conjunto residencial. Eileen Gray consideró cada habitación como un espacio con un fin y una función clara, por lo que organizó cada espacio y su situación en la vivienda con interesante funcionalismo. Además, la arquitecta diseñó cada habitación en planta, en sección y en alzados abatidos, lo cual aportó mucha información sobre la disposición y el uso de cada estancia y habitación. Partiendo de ese análisis, se compararon espacios similares de ambas viviendas, como la habitación de servicio o la cocina.

Como último apartado, se escogió el mobiliario como compendio de todos los elementos creados por la arquitecta para el buen funcionamiento y desarrollo de las actividades en el interior de las residencias. Eileen Gray empezó su trayectoria profesional como diseñadora de interiores, y eso queda claramente reflejado en los elementos que diseña y compone para habitar los espacios.







## LUGAR Y ENTORNO





(fig. 1) Retrato de Eileen Gray.

Eileen Gray es autora de tres viviendas construidas, dos de nueva planta que realizó en un plazo de ocho años, desde 1926 a 1934, y una más, resultado de una rehabilitación llevada a cabo por ella misma. (fig. 1)

Para las dos primeras casas la arquitecta eligió meticulosamente el lugar, teniendo en mente la idea de que eran casas para disfrutar en las vacaciones de verano, y financió la construcción de ambas edificaciones con fondos propios.

En la primera vivienda contó con la colaboración de Jean Badovici, arquitecto y director de la revista arquitectónica *L'Architecture Vivante*<sup>1</sup>. En esta casa, la participación de Jean Badovici fue esencialmente sobre aspectos técnicos<sup>2</sup>, ya que Eileen Gray carecía de los conocimientos tecnológicos necesarios debido a su formación como diseñadora. Además de esta relación profesional, ambos compartían una relación sentimental en el momento de la construcción de la casa<sup>3</sup>, lo cual influyó en el diseño interior de la vivienda, como se hablará más adelante. Cabe destacar que el interés de Jean Badovici a la hora de colaborar con Eileen Gray no fue completamente generoso favoreciendo el desarrollo profesional de la diseñadora, ya que *"vio en ella a una mujer de gran talento"*

---

<sup>1</sup> Carmen Espejel escribe *"centró su actividad en el terreno de la crítica arquitectónica, y junto al periodista griego Christian Zervos y al editor Albert Morancé lanzó una revista"* (Espejel, 2007, 107).

<sup>2</sup> Como prueba de la fascinación de Jean Badovici por la técnica moderna de construcción, hacia 1929-1930 publicó un libro titulado *Grandes constructions. Béton armé, Acier et Verre*, libro donde se relaciona por primera vez en Francia las construcciones industriales con la arquitectura moderna. Además, en la revista *L'Architecture Vivante* dirigida por él se solían incluir detalles constructivos, hecho poco común en las revistas arquitectónicas de la época.

<sup>3</sup> El biógrafo de Eileen Gray, Peter Adam, escribe sobre Eileen Gray y su participación en *E.1027*: *"se dio cuenta de que era una excelente manera de aprender su nueva profesión. Además, quedó cautivada por el encanto de Jean, que supo ser persuasivo..."* (Adam, 1989, 172). Para los aspectos biográficos sobre Eileen Gray, las mejores monografías han sido *Eileen Gray, une biographie par Peter Adam* y *Eileen Gray: Architect. Designer*, escritos por Peter Adam, *Eileen Gray, Designer and Architect*, escrito por Philippe Garner, de los cuales se han tomado la mayor parte de los datos biográficos para este trabajo.



(fig. 2) Mapa de los Alpes Marítimos de Francia hacia 1870; señalado con un uno (1) se encuentra la primera casa que se construyó, Maison en bord de mer, y con un dos (2) está localizada la segunda vivienda, Tempe à Pailla.-

y de medios financieros suficientes como para poner sus ideas en práctica" (Espegel, 2007, 107)

Cuando construyó la segunda vivienda su relación con Badovici ya había terminado y su desencuentro con el famoso arquitecto Le Corbusier había tenido lugar. Esta vez no creó una edificación para dos personas, sino para ella sola, como bien apunta María Pura Moreno en su tesis doctoral citando a Virginia Wolf: "*el cuarto propio de Eileen Gray*" (Moreno, 2015, 27). En esta ocasión quiere crear un lugar donde experimentar las enseñanzas y experiencias aprendidas a raíz de la construcción de su primera vivienda, utilizando recursos ya ejecutados anteriormente y puliendo los defectos observados por su anterior vivencia. En esta ocasión Eileen Gray también otorgó un nombre a la edificación que alberga cierto aire de misterio, ya que *Tempe à Pailla* hace referencia a un dicho provenzal cuyo significado se relaciona con el tiempo que necesitan los frutos del campo para madurar. Ese mismo tiempo era el que ella había necesitado para asentar los aciertos y errores de su anterior obra y que en ese momento ponía en valor.

*Tempe à Pailla*, aunque es menos espectacular que *Maison en bord de mer*, alberga mayor pensamiento y reflexión en torno a varias cuestiones arquitectónicas, pero especialmente en el emplazamiento y situación de la casa en relación con el entorno.

Con esta investigación se ha querido comprender el razonamiento de Eileen Gray que le lleva a elegir las dos parcelas de sus viviendas propias en lugares tan parejos uno de otro, y a la vez tan diferentes. Ese mismo razonamiento es el que impulsa a la arquitecta a tomar decisiones acerca de los mismos temas, pero de caracteres completamente distintos en ambas edificaciones, como puede ser el acceso, el recorrido, el soleamiento y el contacto con el terreno. Mediante la comparación de ambas viviendas podremos distinguir si algunas de esas resoluciones fueron simples coincidencias o se tomaron conscientemente, marcando un patrón a seguir en su arquitectura. También se manifestarán las lecciones aprendidas por la arquitecta entre la primera y la segunda vivienda, que la llevaron a cambiar o modificar algunos de los aspectos mencionados.



(fig. 3) Mapa de carreteras de la zona de Roquebrune y Castellar en 1926, también se encuentran señalados los territorios de casa provincia y la localización de ambas casas objeto de estudio.

## ELECCIONES DEL EMPLAZAMIENTO

Para las dos edificaciones proyectadas *ex novo* la arquitecta eligió parcelas de la Costa Azul del mar Mediterráneo del sur de Francia (fig. 2). Ambas parcelas cuentan con una orografía compleja que planteó a la arquitecta un desafío a la hora de proyectar en ella una vivienda que se adaptase a sus necesidades.

Eileen Gray era una mujer tímida y reservada, por lo tanto, no es de extrañar que escogiese precisamente esas poblaciones para construir sus viviendas de vacaciones, ya que eran lugares aislados, tranquilos y alejados de miradas ajenas. Sin embargo, la destinataria de la vivienda era “una persona que ama el trabajo, el deporte y recibir a sus amigos” (Dachs, Muga y García, 2013, 54), por ello proyectó unas edificaciones que se adaptasen a esos momentos de relajación y esparcimiento sin preocupaciones externas.

Para la vivienda *E.1027*, su primera obra realizada junto a Jean Badovici, Eileen Gray seleccionó una parcela en Roquebrune. Se trata de un pueblo de la comuna Roquebrune-Cap-Martin en el Departamento de los Alpes Marítimos al sureste de Francia entre Mónaco y Mentón y cercana al Cabo *Cap-Martin*. Esta localidad cuenta con una extensión de 9,33 km<sup>2</sup> y los cuales acogían a 6.462 habitantes en 1926. La zona empezó a ser un destino turístico importante entre los años 1920 y 1930.

Roquebrune consta de una topografía rocosa, escarpada y empinada que permite unas vistas privilegiadas de la Costa Azul (fig. 3). El sitio cuenta con un desnivel de entre 0 y 800 metros sobre el nivel del mar, lo cual enfatiza el considerable desnivel con el que cuenta el territorio. La vivienda de la arquitecta irlandesa se sitúa en un solar aterrazado por debajo de la carretera que bordea la Costa Azul y, debido a lo accidentado del entorno, la imagen de la casa desde el mar se asemeja a un barco encallado en las rocas sobre pilares cuadrados.

Para su segunda obra optó por un emplazamiento un poco más alejado de la costa, en la localidad de Castellar, un municipio francés de la región de Provenza-Alpes-Costa Azul. Este.



Al igual que Roquebrune-Cap-Martin, pertenece al Departamento de los Alpes Marítimos, en el distrito de Niza y cantón de Mentón-Est. Castellar se encuentra a 6 km del litoral mediterráneo y su desnivel del terreno varía desde los 100 m hasta los 1.382 metros sobre el nivel del mar.

La vivienda *Tempe à Pailla* se sitúa en una parcela a 197 metros sobre el nivel del mar, lo que le proporciona una panorámica tanto del mar Mediterráneo, en concreto de la localidad de Mentón que se sitúa a 6 km de distancia, como de los Alpes, que rodean la población de Este a Norte. Sin embargo, a pesar de hallarse en una de las cadenas montañosas de los Alpes Marítimos, la edificación se encuentra cobijada de los vientos mistrales propios de la región gracias a su situación en la ladera de una de esas formaciones rocosas.

Como se puede deducir, ambos emplazamientos responden al mismo desafío: dar solución a una vivienda para uso propio en una parcela de topografía escarpada y con un clima templado, suavizado por la proximidad del mar.

También cabe destacar, que tanto *E.1027* como *Tempe à Pailla* están acomodadas en poblaciones relativamente pequeñas, con un complejo acceso por carretera resultado de lo sinuoso de las mismas y alejadas de grandes ciudades como Niza, Cannes o Villeneuve<sup>4</sup>. Esta elección no es aleatoria, ya que la propia arquitecta “*visitó varias veces la costa del sur de Francia y llegó a pensar que cualquier lugar cercano al mar sería perfecto para poder descansar*” (López, 2016, 148)

La arquitecta también anhelaba un lugar donde sentirse ella misma, lejos de las posibles críticas de la sociedad parisina del momento debido a la mentalidad arcaica de esta respecto a las relaciones íntimas que mantenía. Peter Adam, expone en la biografía de Eileen Gray que la arquitecta:

---

<sup>4</sup>En el periodo entreguerras, ciertos lugares de la costa del sur de Francia empezaron a convertirse en populares destinos turísticos. Esto fue debido a que aportaban a la vez ocio y descanso, exactamente las cualidades que buscaban las personas que intentaban escapar del ajetreo de las ciudades, como es el caso de nuestra arquitecta.

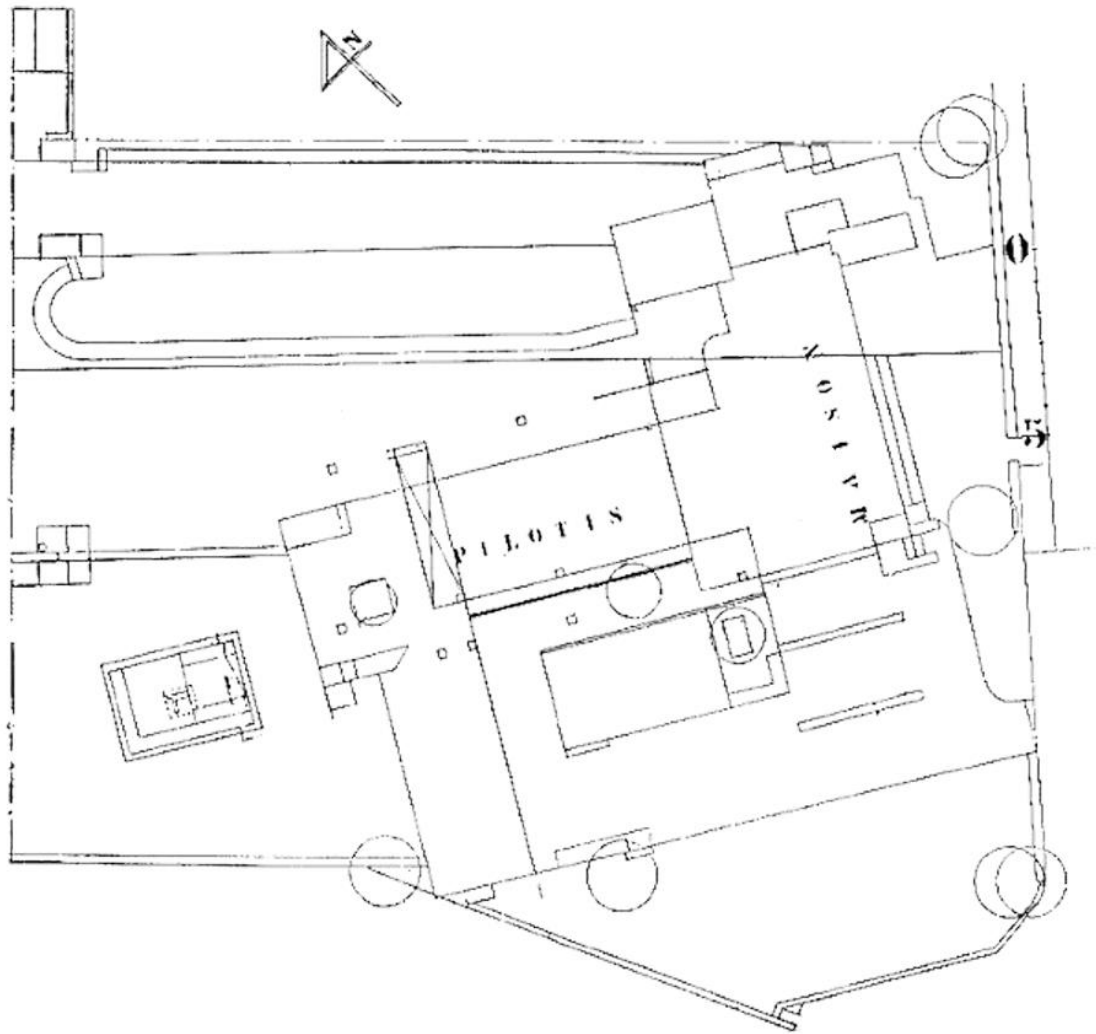
*“Por supuesto, respetaba el decoro y odiaba la familiaridad. Pero aunque era convencional en sus relaciones sociales, estaba lejos de estarlo en materia de sexualidad, donde nada podía impactarla. Porque pertenecía a una generación de mujeres que luchó desde muy temprano por su liberación sexual -aunque no le gustaba mucho abordar el tema.” (Adam, 1989, 31)*

Con estas palabras el biógrafo señala que la arquitecta no negó su orientación sexual en su etapa en la ciudad parisina, pero debido a su carácter tímido y reservado tampoco daba excesivas muestras de afecto en público, independientemente del género de su pareja.

Estas elecciones geográficas comparten una misma idea conjunta, la independencia, el aislamiento, alejarse del mundo y de la sociedad. Así, ella quería crear un espacio donde poder invitar a sus amigos más cercanos y compartir con ellos tiempo de calidad. Como señala Carmen Espegel en *Heroínas del espacio: “La descripción de la arquitecto señala que es “una casa construida para una persona que le gusta el trabajo, los deportes y recibir amigos”*” (Espegel, 2007, 11).

El entorno más próximo fue otra de las razones por las que elegir los emplazamientos de ambas casas. Eileen Gray escogió ambas parcelas para construir en ellas, y no fue una elección fácil, sino que durante algunas semanas se dedicó a investigar la zona, estudiando y analizando varios de los solares que estaban en venta en la zona. Esas decisiones se tomaron meticulosamente y solo cuando estuvo segura de que era el lugar idóneo. Estas se pueden denominar como la primera decisión de ambos proyectos, ya que, al contrario de lo que ocurre normalmente en los estudios de arquitectura, en los que los clientes llegan con un programa y una parcela, Eileen Gray tuvo la libertad y la responsabilidad de elegir el lugar donde se quería asentar. Además, en esa libertad de decisión no se conformó, sino que optó por dos parcelas que se pueden considerar retos arquitectónicos debido a su topografía y la compleja relación que tienen con el lugar, como se explicará más adelante.

En la vivienda E.1027, Eileen Gray *“optó primero por la península de Saint-Tropez que ya había visitado antes de la Gran Guerra y cuyo paisaje le había cautivado; pero su incipiente popularidad le hizo desistir y alejarse un poco más, conduciendo hasta Roquebrune porque se vendía una parcela sin acceso rodado”* (Espegel, 2010, 233).



(fig. 4) Dibujo en planta de E.1027 de Eileen Gray. Señala los bancales, una mesa de fábrica exterior y otros elementos del entorno próximo. (Fuente: L'Architecture Vivante n° 25-26, p.304)

Finalmente escogió un terreno cuyos límites estaban claramente marcados (fig. 4): al Norte con una vía ferroviaria que conectaba los centros urbanos de la costa Mediterránea francesa, y al Sur con un abrupto y empinado acantilado que desemboca en el mar. En el flanco Este la parcela está delimitada por una escalera que conecta con el bancal inferior, proporcionando así acceso y vistas al acantilado inferior. Al Oeste el solar se remata mediante una masa longitudinal de vegetación en diferentes estratos que limitan la vista y permiten mayor sensación de introspección hacia el jardín. Eileen Gray decidió establecer su vivienda en el costado Este, generando un muro de contención de tierras que permitió ampliar el bancal inferior y crear así una plataforma donde establecer parte de los jardines proyectados por la arquitecta (fig. 4).

Hacia 1932 Eileen Gray se hizo con otras tres parcelas más además de en la que iba a construir *Tempe à Pailla*, su segundo proyecto de vivienda (fig. 5). El objetivo de esas adquisiciones adicionales era preservar las vistas y evitar que futuras edificaciones influyesen en su obra. Uno de estos terrenos se situaba al otro lado de la carretera que limitaba lateralmente la parcela de la vivienda y se trataba de una plantación de limoneros (el microclima del que disfruta la zona le hace el único lugar de toda Francia donde se pueden cultivar, por ello es un símbolo identificativo del territorio). Otra parcela de la que se adueñó Eileen Gray estaba localizada en el lateral izquierdo de la senda peatonal y constaba de terrazas con plantaciones de olivos y viñas. La última de las adquisiciones de la arquitecta fue un solar próximo al jardín. Así, el terreno con el que contó finalmente la arquitecta rondó los 6.705 m<sup>2</sup>. Sin embargo, en los años posteriores Eileen Gray compró algunas viñas cercanas y vendió parte de sus terrenos al pintor inglés Graham Sutherland, quien construyó un estudio en ellos. Por ello, la lectura actual de la casa no concuerda con la proyectada por la arquitecta en el momento de su construcción.



(fig. 4) Fotografía aérea de E.1027, están señalados los límites de la parcela.



(fig. 5) Fotografía aérea de Tempe à Pailla, están señalados los límites de la parcela.

Los dos terrenos mencionados eran de topografía compleja. En el caso de *E.1027* la arquitecta debió hacer frente al desnivel de los bancales en los que se organizaba el terreno; en el segundo caso Eileen Gray tuvo que dar respuesta a las preexistencias con las que contaba el lugar, unos muros de piedra pertenecientes a unos antiguos aljibes y cisternas. En ambos casos la solución dada por la arquitecta es la misma, utilizar las desventajas del lugar en su propio beneficio. Así, en la vivienda *E.1027* la diferencia de altura entre bancales es aprovechada para crear las distintas alturas con las que cuenta la construcción, que unido a los elementos de carácter marítimo con los que cuenta la casa, genera una sensación de que es el lugar, el emplazamiento, quien origina a la propia vivienda. Como decía la propia Eileen Gray: *“En cuanto al carácter marítimo de la vivienda, emergía, inevitablemente, del ambiente, de los materiales impuestos por dicho ambiente, y de la vecindad del mar”* (Hecker y Müller, 1993, 60). Al igual ocurre en *Tempe à Pailla*, donde la irlandesa utiliza los antiguos muros que se encontraban en la parcela como cimientos de la nueva vivienda, estableciendo así una relación entre lo construido y lo preexistente. Como explica María Pura Moreno:

*“Una ruina es siempre un objeto límite y fronterizo entre naturaleza y arquitectura. Lo edificado deja de ser arquitectura, se acomoda al entorno olvidando su carácter artificial.”* (Moreno, 2015, 131)

Así, Eileen Gray mantiene los muros que ya estaban en la parcela para crear así una separación difuminada, desdibujada, diluida entre lo que es arquitectura y lo que pertenece a la naturaleza. Los muros son arquitectura, un acto en la naturaleza realizado por el hombre con la intención de adaptarla para cumplir las necesidades de las personas. Pero también pertenecen a la propia naturaleza ya que, con el paso de los años, la lluvia ha horadado las rocas, las plantas han crecido entre los resquicios y los animales han creado nidos y madrigueras a su alrededor. El tiempo ha devuelto parte de la esencia de la materialidad de la arquitectura a la propia naturaleza. Ambas soluciones parecen simples, pero en su sencillez albergan gran inteligencia y análisis por parte de la arquitecta.

Las localizaciones de ambas casas hay que analizarlas teniendo en cuenta el espacio de terraza y jardín privado con los que cuentan ambas casas, en los cuales se localizan



(fig. 6) Esquema gráfico del terreno y elementos colindantes de E.1027.

grandes árboles que arrojan sombra sobre las casas, protegiéndolas de los rayos directos del sol. Además de los árboles, es necesario comentar el jardín de las dos viviendas. Y es que, aunque en las viviendas entregaba el tamaño justo y mínimo a cada estancia, en el jardín no ocurría lo mismo.

En *E.1027* la arquitecta diseñó un jardín apropiado a los bancales de diferentes alturas preexistentes que, tras un recorrido zigzagueante de escaleras a través de las distintas plataformas, desembocaba en una pequeña playa rocosa (fig. 6). En esos estrados se localizaba, entre otros elementos, un solárium protegido de miradas ajenas<sup>5</sup> y un pequeño mirador que se adentraba en el mar, como si una representación del propio cabo Cap-Martin se tratase. Durante todo el recorrido se hallaban árboles, arbustos y plantas distintas que provocan que en ocasiones el mar o la casa estuviesen parcial o totalmente ocultos, lo que ayudaba a crear mayor sensación de aislamiento, si cabe. Todo ello unido al sonido del mar como hilo musical aportaba una tranquilidad aún mayor a la casa creada por la arquitecta y el crítico.

Sin embargo, en la vivienda *Tempe à Pailla* no cuenta con el telón de fondo del mar tan cerca, sino que su fondo de escena son los Alpes Marítimos y el valle, con la población de Mentón y el mar Mediterráneo a la lejanía (fig. 7). Además de que el territorio era distinto, en esta segunda casa Eileen Gray contaba con otro condicionante: las preexistencias del emplazamiento. Mientras que en su primera casa junto a Badovici no tuvo que pensar en un proyecto con más elementos de partida que la propia topografía, en esta segunda obra el emplazamiento elegido estaba supeditado por unos antiguos muros de mampostería, restos de aljibes y cisternas que se usaron para almacenar agua y regar las huertas cercanas en su momento. Eileen Gray, lejos de negar su existencia o alejarse de ellos, debido a la gran extensión de terreno de su pertenencia, se colocó

---

<sup>5</sup>Carlos L. Marcos explica así la relación entre el solárium y la privacidad: *“volcada como está la vivienda a la privacidad el «quinto alzado» que está constituido por la cubierta, de tener utilidad real, funcionaría como plataforma de exhibición, lo que contradeciría el planteamiento de partida; incluso el solarium se esconde en el jardín en uno de los bancales, a resguardo de las miradas indiscretas”* (Marcos, 2011, 289)





(fig. 7) Esquema gráfico del terreno y elementos colindantes de Tempe à Pailla.

encima de ellos, incluyéndolos en su proyecto como parte fundamental del mismo y sin los cuales no se podría entender.

Además de introducir los muros preexistentes en su proyecto, también planteó un jardín privado delantero, que funciona tanto como espacio de recreo como un *hall* previo a acceder a las escaleras que conectan con la entrada principal de la casa. Este jardín ya no cuenta con distintas funciones y estancias como en *E.1027*, la arquitecta decide simplificar su cometido hasta lo mínimo y más esencial. En este caso el vergel de esparcimiento y paseo carece del sentido de su primera vivienda, ya que Eileen Gray contaba con dos terrenos de huertos en los cuales podría caminar y airearse. Asimismo, no había lugar final al que llegar al final del recorrido, como sucedía con el acantilado en *Maison en bord de mer*.

Respecto a la vegetación, podemos apreciar por las fotografías de la época que los elementos verdes siempre estuvieron presentes alrededor de ambas viviendas. Además, gracias a su primera experiencia viviendo en esa zona, Eileen Gray pudo comprobar que cuando el sol estaba en lo más alto era muy difícil habitar las estancias interiores si no se contaba con elementos que aportasen sombra y frescor a la vivienda. Otra de las razones de la arquitecta para introducir la vegetación alrededor de sus obras es que gracias a ellas se puede apreciar el paso del tiempo, de las estaciones y de los años<sup>6</sup>.

En la primera vivienda, *Maison en bord de mer*, Eileen Gray concentra sus esfuerzos en no alterar la topografía ni la parcela, sino que “*abrazo los contornos naturales*” del lugar (Adam, 1987, 192). Esto implica también a la naturaleza periférica, la cual es respetada por la arquitecta, con énfasis en los bancales y en recorrido inferior hacia el acantilado. Sin embargo, en el entorno inmediato la casa carece de vegetación más allá de unos pequeños árboles, posiblemente plantados recientemente, debido a su

---

<sup>6</sup> “La naturaleza arropa y acompaña a la arquitectura en la cercanía, produciendo sombra e introduciendo la temporalidad estacional en las perspectivas visuales desde el interior.” (Moreno, 2015, 158)



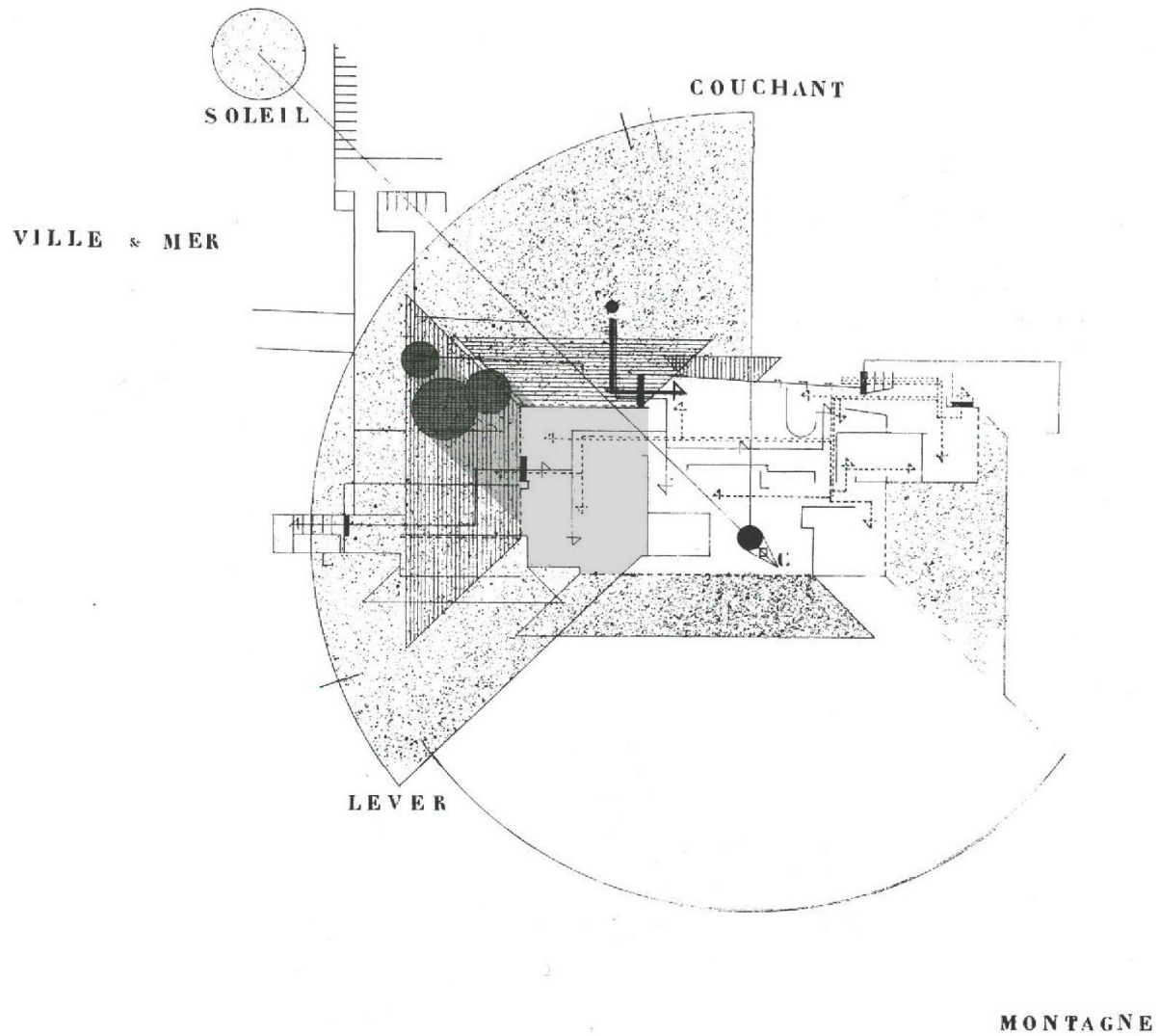
(fig. 8) Composición de los distintos alzados en el momento de su construcción, arriba, y posteriormente, abajo.

pequeña envergadura, y un seto que limita las vistas desde la terraza inferior, todo ello en la fachada-mirador. En el lateral Este de la vivienda se localiza otro árbol más, de mediada estatura que no llega a generar sombra en la vivienda. Esta escasez de elementos naturales que aporten sombra no fue una buena decisión por parte de Eileen Gray ya que, como se ha explicado anteriormente, los elementos de sombra son necesarios en el clima Mediterráneo donde se encuentra la vivienda, ya que los veranos son soleados y calurosos. Sin embargo, debido al paso del tiempo, la naturaleza ha ido tomando mayor importancia ya que, aunque al comienzo de su vida útil la vivienda fuese claramente visible desde el mar, en la actualidad se ve semiocultada por la vegetación que le rodea (fig. 8). Esto le añade aún más misterio y secretismo a la villa, cuya siniestra historia ya esconde bastantes enigmas.

Esta falta de sombra y exposición continuada al sol de su primera vivienda fue lo que le llevó a la arquitecta a situar en su dibujo en planta de la vivienda *Tempe à Pailla* tres círculos de distintos tamaños representando árboles en la diagonal entre el sol en su punto más alto y la casa (fig.9) (fig. 10).

Estos elementos no estaban organizados aleatoriamente, sino que respondían a un lugar idóneo pensado para que aportasen sombra y frescor a la sala de estar, ya que es la estancia más expuesta al sol en el zenit de un mediodía veraniego. Esta decisión por parte de la arquitecta demuestra un aprendizaje respecto al lugar, al clima y al soleamiento. Utilizó elementos naturales propios de la zona, los árboles, para mejorar un aspecto de la vivienda, por lo que podemos apreciar una madurez proyectual respecto a la primera vivienda.

Por último, es necesario mencionar que esa naturaleza periférica a ambas viviendas es, en su mayoría, árboles y arbustos que, a medida que han avanzado los años han ido creciendo y aumentando su volumen. Esto ocasiona que, aunque en sus inicios las edificaciones, en especial *E.1027*, fueran claramente visibles desde la lejanía, actualmente una mancha verde les atrape, mostrando y escondiendo las obras a antojo de la naturaleza y cambiando, lenta pero imparablemente, las visiones y panorámicas elegidas y proyectadas por la arquitecta. La propia naturaleza hace que la casa adquiera dinamismo y movilidad, logrando que sea un ser vivo que crece y evoluciona.



(fig. 9) Planta de Tempe à Pailla dibujada por Eileen Gray, se resaltan los tres círculos representados y la sombra que arrojan. (Fuente: Tempe à Pailla, *Hidden Architecture*)



(fig. 10) Fotografía de la época de construcción de la vivienda *E.1027* recalcando los elementos vegetales que proyectó la arquitecta.



## ACCESO Y RECORRIDO

La entrada a un espacio marca el inicio del recorrido arquitectónico. La forma de entrar a un lugar deja constancia de las intenciones del arquitecto con los visitantes. Este acceso puede ser central, mediante unas escaleras imponentes, que den un carácter de monumentalidad al edificio, o por el contrario puede ser lateral, alejado de la fachada principal y con mínima trascendencia con respecto al edificio. Todas esas características son decisiones que el arquitecto debe tomar a la hora de proyectar su edificación. La situación del acceso es importante, así como lo es el propio tamaño de la entrada y su relación con el espacio exterior, si es precedida por una marquesina, por un camino o se puede acceder a la entrada sin antecedente de ningún tipo.

Una vez accedido al edificio, comienza un recorrido arquitectónico a través del mismo, en el cual aparecerán y se ocultarán las diferentes piezas que lo conforman. Debido al uso del edificio, ese recorrido puede tener distinto carácter, ya sea simbólico, funcional, o incluso deambulante. El propio edificio genera el carácter, sentido y utilidad del recorrido que alberga, así como su inicio y final, si lo tuviese. En un mismo edificio pueden aparecer distintos recorridos, dependiendo de los grados de privacidad e intimidad.

Entre los años 1923 y 1928 aproximadamente, Le Corbusier definió un concepto nuevo en la arquitectura, la *promenade architecturale*. A lo largo de los años se ha hablado y reflexionado mucho sobre este término, pero en su sentido más estricto se entiende como el recorrido que se debe realizar para apreciar la arquitectura. Le Corbusier hablaba así de su descubrimiento en Argel y el valle del M'zab:

*"La arquitectura árabe nos da una enseñanza preciosa. Se aprecia en su recorrido, al paso, es andando y desplazándose cuando vemos desarrollarse el orden de la arquitectura. Es un principio contrario a la arquitectura barroca que se concibe sobre el papel, en torno a un punto fijo teórico. Prefiero la enseñanza de la arquitectura árabe.".* (Le Corbusier & Pierre Jeanneret, 1956, 24)



Para Le Corbusier, la *promenade architecturale* adquiriría dos funciones diferentes: por una parte, concentraba y guiaba los recorridos naturales de la vivienda por un mismo espacio, sin dobles circulaciones; y por otra, convertía la vivienda en un lugar en movimiento y dinámico. Es decir, la *promenade architecturale* era el recorrido de acceso a la villa, transitaba por toda la construcción hasta el último espacio, la cubierta plana, y todas las demás estancias estaban conectadas a él.

Adicionalmente, la primera vez que usa el término de *promenade architecturale* es en “la presentación de su casa parisina La Roche en la publicación de su *Oeuvre Complète*” (González, 1991, 89) perfeccionando la idea en la *Villa Stein* y alcanzando su culmen compositivo en la *Villa Savoye* en Possy (fig. 11) (fig. 12).

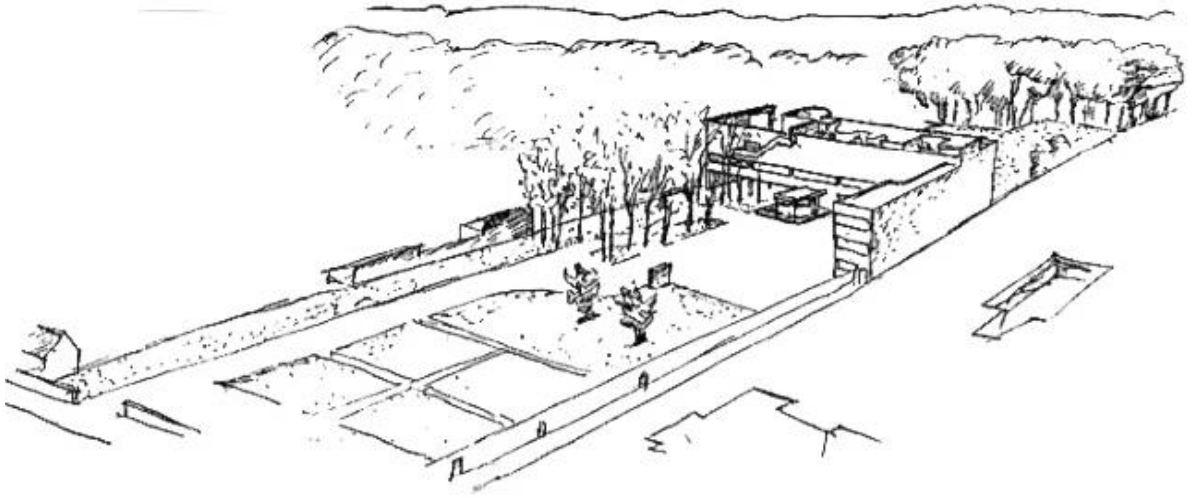
Le Corbusier planteó en *Villa Savoye* ese *promenade architecturale* como un camino a recorrer con el automóvil, incluyendo así un objeto de la vida moderna de esa época como medio de transporte incluso en el interior de la misma vivienda<sup>7</sup>. Esto implicó una ampliación de los espacios de circulación, para que, teóricamente, pudiese entrar y girar un automóvil.

Por su parte, Eileen Gray conocía este término ya que, gracias a su relación con Badovici, pudo estar en contacto con algunos de los arquitectos y artistas más importantes del momento, como Le Corbusier, Mies van der Rohe, Ozenfant o Josep Lluís Sert. Además, junto a Badovici, viajó y visitó varios de los edificios más destacados; y los estudió realizando planos y croquis de los mismos como método autodidacta.

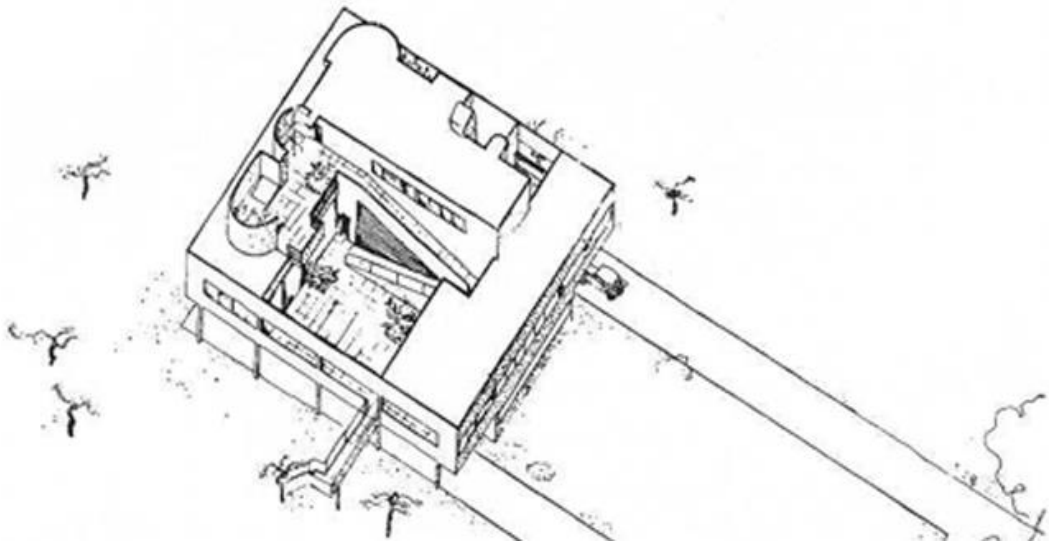
Eileen Gray planteó el acceso a sus viviendas como recorridos ceremoniales, con cierto carácter solemne y protocolario, pero no como *promenade architecturale*. Estos recorridos

---

<sup>7</sup> “El ritual del automóvil iniciado desde la salida de la ciudad hasta la llegada a la casa, la percepción exterior completa de su volumen rotundo edificado, los diferentes puntos de vista llenos de sorpresa pintoresca, el tránsito entre diferentes niveles de forma suave y continua por medio de rampas, las referencias y relaciones entre interior y exterior, los contrastes formales y cromáticos y la exaltación de la vida campestre son las componentes de la sensación intelectualizada de la *promenade*.” (González, 1991, 89)



(fig. 11) Villa Stein, dibujo de Le Corbusier.



(fig. 12) Villa Savoye, dibujo de Le Corbusier.

preparan al visitante para la vista final que la arquitecta había esperado para enseñarle. Esa pequeña espera cargaba de dramatismo el desenlace que ofrecía al invitado, generando expectativas y deseo en el invitado de llegar al término del trayecto para descubrir el tesoro final.

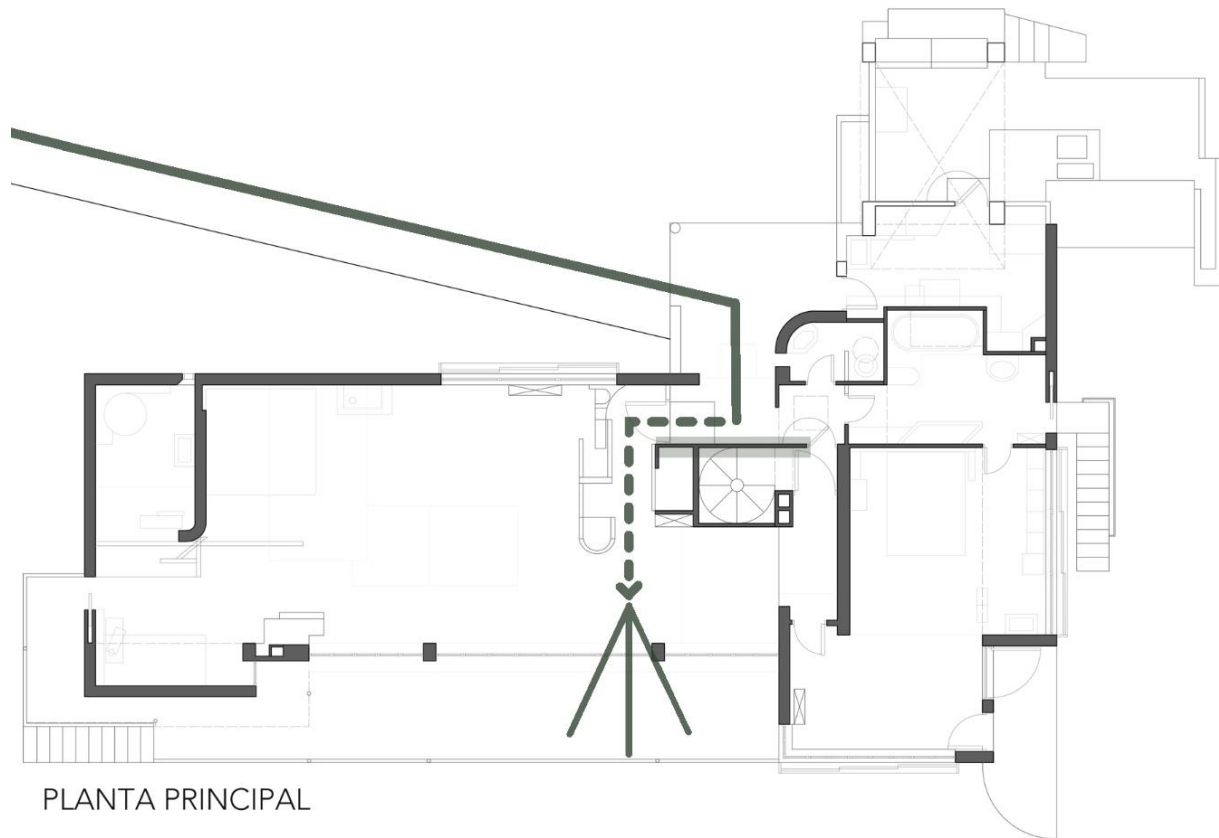
La arquitecta creó un *promenade architecturale*, pero, al igual que con otros elementos recogidos de grandes referencias, lo adaptó y transformó a su propio criterio, manteniendo las características principales del concepto.

Una de esas adaptaciones fue en el itinerario de entrada, de acceso al interior de la vivienda, el cual no conecta todas las estancias de la casa, se limita a un pequeño trayecto de acceso hasta el interior de la sala de estar. Sin embargo, acepta las características esenciales del *promenade architecturale*, alargando el camino con el objetivo de cargar de teatralidad a la ya imponente vista que espera como remate del mismo. También sigue en parte a Le Corbusier puesto que no ayuda a la fluidez de las circulaciones, sino muy al contrario, las "entorpece" al extender su trayecto, ya que su objetivo no es el de dar acceso a los espacios principales de la vivienda, sino el de preparar mentalmente al invitado para el desenlace último. Otra de las cualidades en las que Eileen Gray se distingue del concepto puro de Le Corbusier es que, en sus viviendas, se pueden reconocer hasta dos *promenade architecturale* distintos: uno, ya explicado, de acceso, y otro, como itinerario interior de la propia vivienda, que recoge y da acceso a todos los espacios comunes. Esto se debe a que Eileen Gray estableció distintos grados de privacidad a los que los invitados podían acceder, y por tanto toda la vivienda no estaba permitida para la visita pública. Además, Le Corbusier solía utilizar rampas para favorecer la comprensión de ese espacio continuo, mientras que Eileen Gray varía las alturas de los espacios, creando sensaciones distintas en cada tramo del recorrido, sin una altura o un suelo continuo. Algo que aprende Eileen Gray de la *promenade architecturale* es la variación de la luz para acentuar o difuminar los espacios. Por otra parte, la arquitecta irlandesa utiliza elementos de tabiquería y mobiliario curvos, en su segunda vivienda, sobre todo, para ayudar a la comprensión del trazado que debe realizarse, mientras que para Le Corbusier es el propio espacio el que ejerce esa percepción del espacio sobre el visitante.

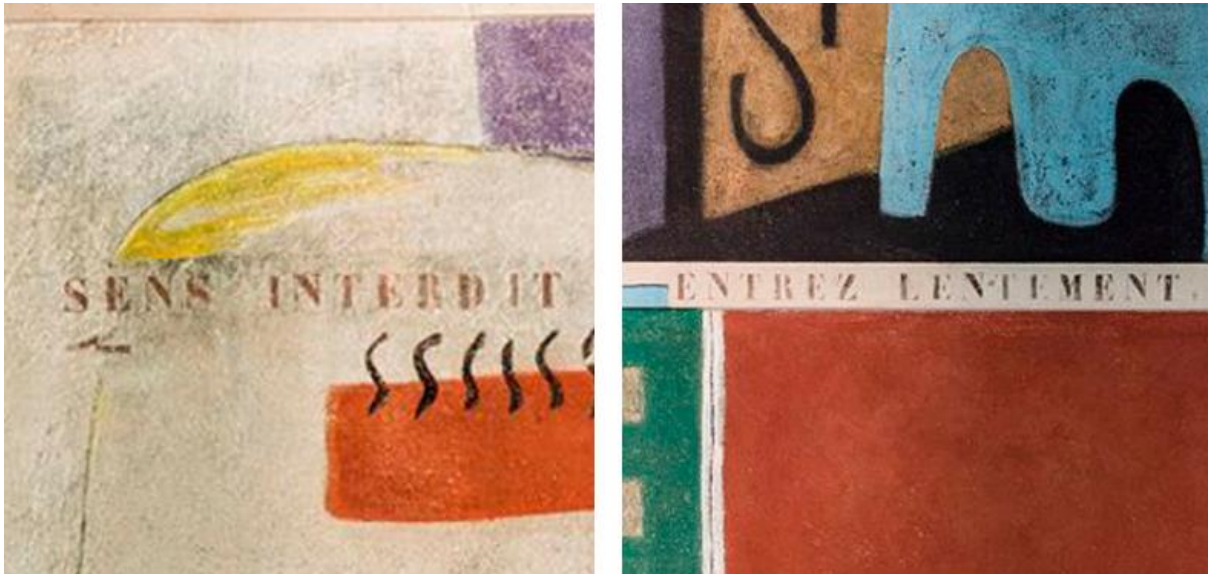
En su primera obra, el trayecto de acceso a la vivienda empieza mucho antes del umbral de la puerta de entrada, ya que la llegada y aproximación no se podía hacer mediante tráfico



(fig. 13) Fotografías de explicación de acceso a E.1027.



(fig. 14) Esquema del recorrido de acceso a la vivienda E.1027. En continuo se señala el trayecto en el exterior de la vivienda y en discontinuo en el interior. (Fuente: esquema gráfico de la autora)



(fig. 15) Escritos realizados por Eileen Gray en la pared de acceso, donde puede leerse "sense interdit" (dirección prohibida) y "EntreZ Lentement" (entrar lentamente).

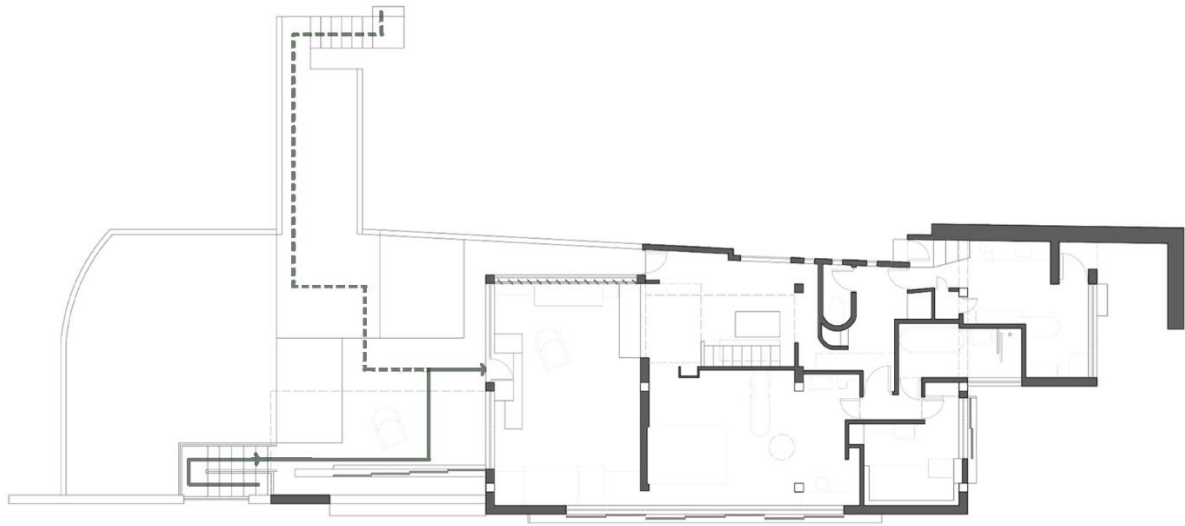
rodado, sino que solo era posible a pie. A continuación, se accedía a la casa a través de un estrecho camino al borde de un bancale que desembocaba en la marquesina de entrada que te recibía (fig. 13). Una vez ahí, aparecían dos puertas que permitían entrar o bien en la zona de servicio, donde se encontraban las cocinas (de invierno y de verano), o bien al salón comedor. Tomando el segundo recorrido se encontraba un mural dibujado por la propia arquitecta donde se leía "*Entrez Lentement*" marcando el recorrido de entrada, acompañado de otra inscripción "*sense interdit*" que impedía acortar el ceremonial trayecto<sup>8</sup> (fig.14) (fig. 15). Por último, el biombo *épine-paravent* alargaba un poco más el ritual, recalando la vista hacia el ventanal del fondo de la sala y otorgando al espectador la sensación de sorpresa al encontrarse finalmente con el impresionante paisaje del mar.

Todo ese recorrido sinuoso y zigzagueante tiene el fin de crear al visitante un deseo de llegar al final, de descubrir qué guarda la arquitecta con tanto recelo, qué se halla al término del camino. Y el desenlace no puede ser más imponente y sobrecogedor que contemplar la belleza del mar infinito al alcance de la vista.

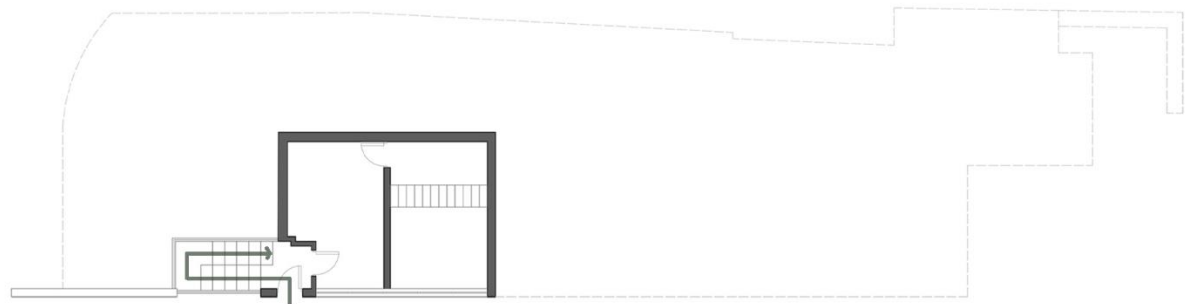
Sin embargo, en *Tempe à Pailla* la arquitecta toma decisiones opuestas en muchos aspectos ya que tenía la experiencia previa de *E.1027*, empezando por el acceso rodado. Esto se debe a que la parcela ya estaba situada limítrofe a la carretera que conecta Mentón y Castellar, por lo que la determinación de no acceder a ella mediante automóvil no fue posible. Otra de las medidas que tomó la arquitecta fue establecer la entrada a la propiedad mediante el flanco de la vía rodada, en contraposición al acceso a *E.1027*, que se situaba en la fachada posterior. Por último, exactamente al contrario que en su anterior experiencia, el paisaje que quería mostrar la arquitecta y era digno de admirar se muestra desde el principio, sin ocultarse, el

---

<sup>8</sup> Respecto a los murales realizados por Le Corbusier, Carlos L. Marcos lo expone de esta manera: "*Sin embargo, de todas las consideraciones que se pueden hacer a propósito de la ocupación de la vivienda por parte de Le Corbusier relacionadas con la realización de los frescos, sin duda la más dolorosa debió ser la ejecución del fresco de la entrada sobre otro que la propia Eileen Gray había ejecutado en el mismo paramento*" (Marcos, 2011,271)



PLANTA PRINCIPAL



PLANTA BAJA

(fig. 16) Esquema del recorrido de acceso a la vivienda Tempe à Pailla. En continuo está señalado el acceso principal, y en discontinuo el acceso secundario. (Fuente: esquema gráfico de la autora)



pero no se expone desde la altura precisa elegida (fig. 16) (fig. 17). Esto último es consecuencia de que, mientras en *E.1027* la arquitecta planteó que se entrase directamente a la casa por el primer piso, el principal, en *Tempe à Pailla* se diseñó de forma que se llegase primero al jardín y se tuviese que recorrer unas escaleras para alcanzar el acceso principal a la casa. El mencionado acceso se realiza en sentido opuesto a la panorámica. Es decir, mientras en *E.1027* es al entrar cuando la arquitecta te realiza el recorrido de “entrar lentamente” para finalmente mostrarte el mar en toda su magnitud y belleza; en *Tempe à Pailla* Eileen Gray decidió que era en la salida de la casa cuando iba a mostrar esa vista privilegiada del valle.

Estos cambios realizados por Eileen Gray de su primera a su segunda obra responden en parte a la naturaleza y topografía de la parcela elegida, y en parte a un deseo de la arquitecta por alcanzar la altura deseada para aportar a los visitantes una nueva perspectiva del entorno. Además de esas cuestiones, en esta segunda casa se veía en la posición de incluir en su proyecto los antiguos muros de mampostería de las cisternas y aljibes, por lo que el emplazamiento de la casa tampoco fue una decisión libre, sino que estaba parcialmente condicionada. Cabe subrayar que la arquitecta quiso ser respetuosa también con los trazados de vías anteriores a su proyecto, lo cual implicó mantener tanto el camino peatonal como el rodado y dio lugar a una parcela estrecha y alargada. Por último, la decisión final que había organizado que el acceso se encontrase en la fachada sur de la casa es la orientación.



(fig. 17) Fotografías de explicación del acceso a Tempe à Pailla desde el acceso principal



## ORIENTACIÓN SOLAR

La orientación solar es uno de los principios fundamentales en la arquitectura de Eileen Gray. Para la arquitecta, el soleamiento es el artífice de la organización espacial de las viviendas. Como escribe María Pura Moreno Moreno en su tesis doctoral:

*“La importancia otorgada por Eileen Gray a la orientación y al soleamiento en “Tempe à Pailla” queda reflejada en uno de los dibujos más interesantes de la casa: un diagrama abstracto y conceptual” (Moreno, 2015, 126)*

El protagonista de la disposición de las estancias es el sol, que estructura y establece la relación entre las distintas habitaciones, aportando la luz necesaria para cada función en el momento de su uso. Este recurso es recurrente en los diseños de Eileen Gray, ya que tanto en *E.1027* como en *Tempe à Pailla* lo utiliza con gran acierto, como se explicará a continuación.

Eileen Gray plantea una organización que mantenga la estancia principal donde se genera la vida común en el mediodía, a dirección sur, relegando a las habitaciones hacia el este y hacia el oeste las circulaciones de servicio. Al norte se quedan las estancias con menos protagonismo, como la cocina o el baño. Tanto las estancias del programa como las circulaciones responden a la trayectoria que Sol realiza diariamente y su intensidad a lo largo del día. A pesar de que Eileen Gray no expresó en sus dibujos la situación exacta de “norte”, este viene implícito debido a las diferentes representaciones que utiliza la autora en los planos aportados.

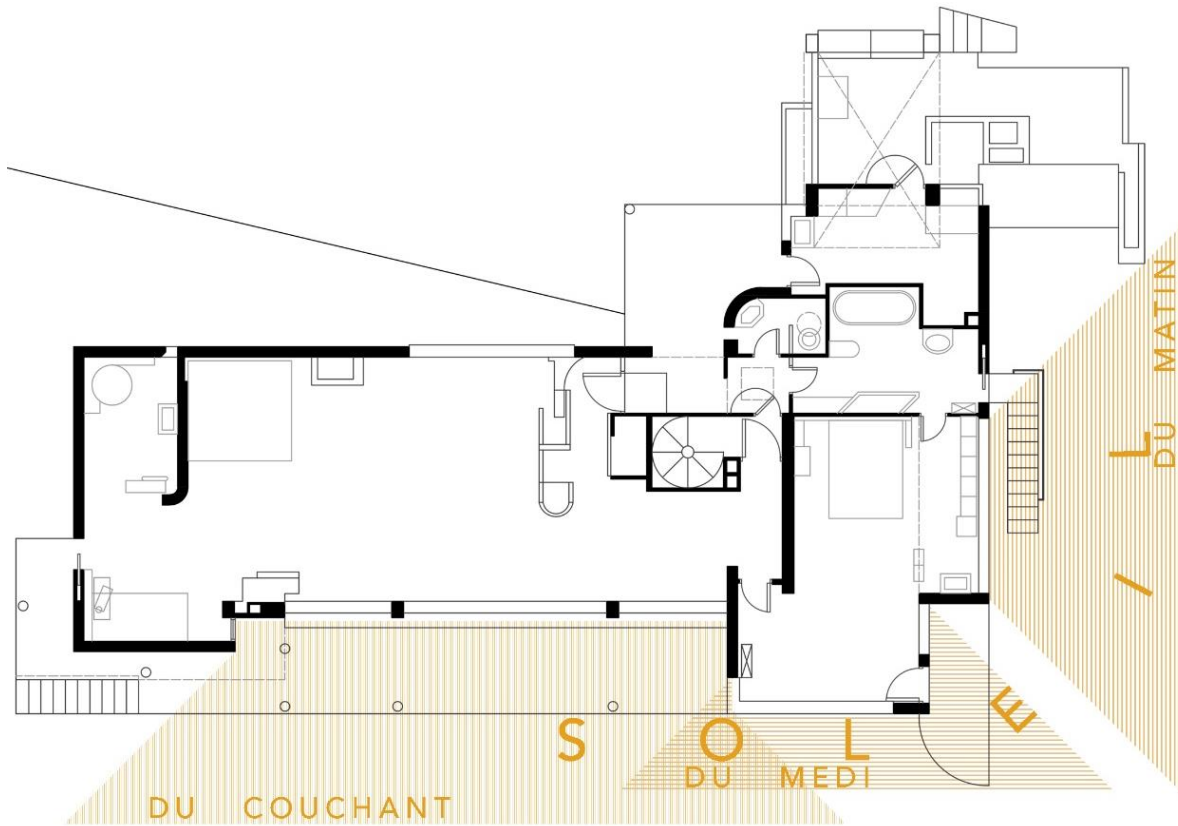
En *E.1027* fue utilizado por primera vez por la autora este tipo de organización y representación gráfica de la orientación. Se puede apreciar por el dibujo en planta de la propia arquitecta, donde la dirección del astro celeste está reflejada por el sentido de las letras de la palabra “SOLEIL”. La rotación de los caracteres expresa gráficamente el recorrido diario que realiza iluminando la fachada principal. A medida que el sol avanza en el día aporta más luz, y por tanto protagonismo, a cada una de las estancias de la casa. En el esquema

realizado por la arquitecta se señala la panorámica de cada habitación mediante un rayado que empieza en la proyección a 45° de los extremos de los huecos generados en la fachada opuesta a la entrada. Además de estos sombreados y textos, la arquitecta también especifica la función de los espacios de terraza exteriores ("TERRASSE") y en qué momento va a entrar la luz directamente en cada estancia, así, por la mañana entra en la habitación principal ("DU MATIN"), en el mediodía empieza a aparecer por la terraza de la habitación principal ("DU MEDI") y, por último, el anochecer se puede disfrutar desde la sala de estar ("DU COUCHANT") (fig. 18).

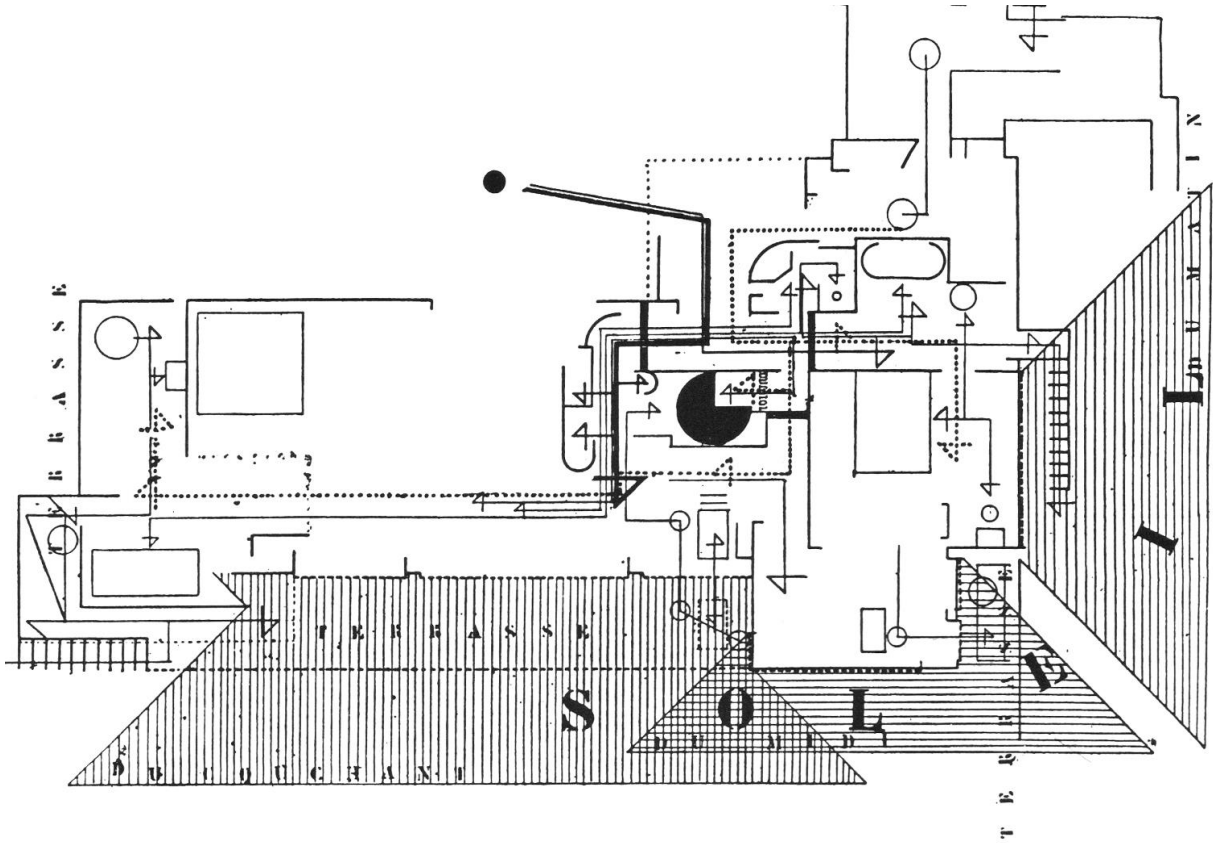
En la época de construcción de su primera vivienda estaban teniendo lugar varias corrientes científicas referentes a la higiene y aireación de los espacios vividores, sobre todo promulgados por los varios médicos y políticos franceses. Este movimiento surgió debido a la insalubridad de las viviendas y a la propagación de la tuberculosis, enfermedad que Eileen Gray sufrió en primera persona cuando era más joven. Es probable que, debido a esa mala experiencia y a su conocimiento respecto a las doctrinas del funcionalismo y el constructivismo del momento, Eileen Gray decidiese realizar una vivienda donde no hubiese problemas de hacinamiento ni escaso soleamiento. A pesar de que su estudio es una idea proyectual, puesto que carece de algún cálculo, es de valorar su interés y su esfuerzo por ser fiel a la orientación y el soleamiento de la vivienda en toda su composición.

Eileen Gray descubrió que este recurso de organización para las estancias era efectivo y funcional, por lo que lo volvió a utilizar en *Tempe à Paila*. En esta ocasión, el sol se ha dibujado claramente en planta, y rotulado con la palabra "SOLEIL" para más aclaración (fig.19).

Este círculo proyecta un rayo a un punto fijo de la casa, que corresponde con el hueco cenital del dormitorio principal. Además, la arquitecta delinea dos arcos concéntricos, uno que corresponde con la trayectoria que realiza el sol desde el amanecer ("LEVER") hasta el anochecer ("COUCHANT"); en el punto donde acaba este empieza el segundo, realizado para grafiar el paisaje que puede contemplar el propietario de la habitación principal, es decir, ella misma, desde la cama hacia las montañas ("MONTAGNE") situadas al noreste, donde se sitúa la ventana horizontal de la fachada (fig. 21). Sigue utilizando el recurso del rayado para señalar los huecos de las fachadas (fig. 22).



(fig. 18) Esquema de la autora basándose en la planta de soleamiento realizada por Eileen Gray de *E.1027*.



(fig. 19) Planta de soleamiento realizada por Eileen Gray de E.1027. Publicado en 1929, en la publicación de otoño-invierno n° 25-26 de *L'Architecture Vivante*.

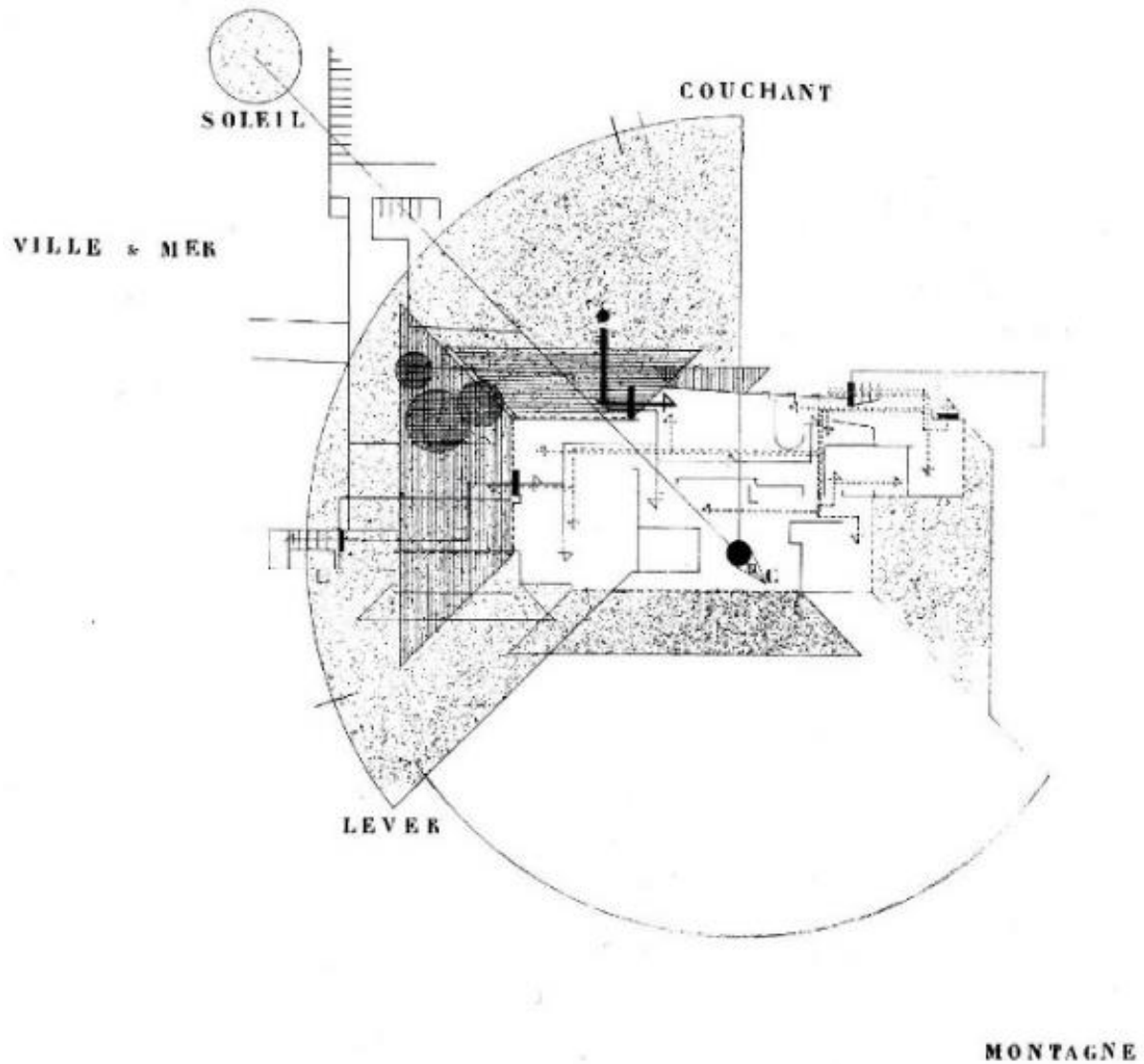
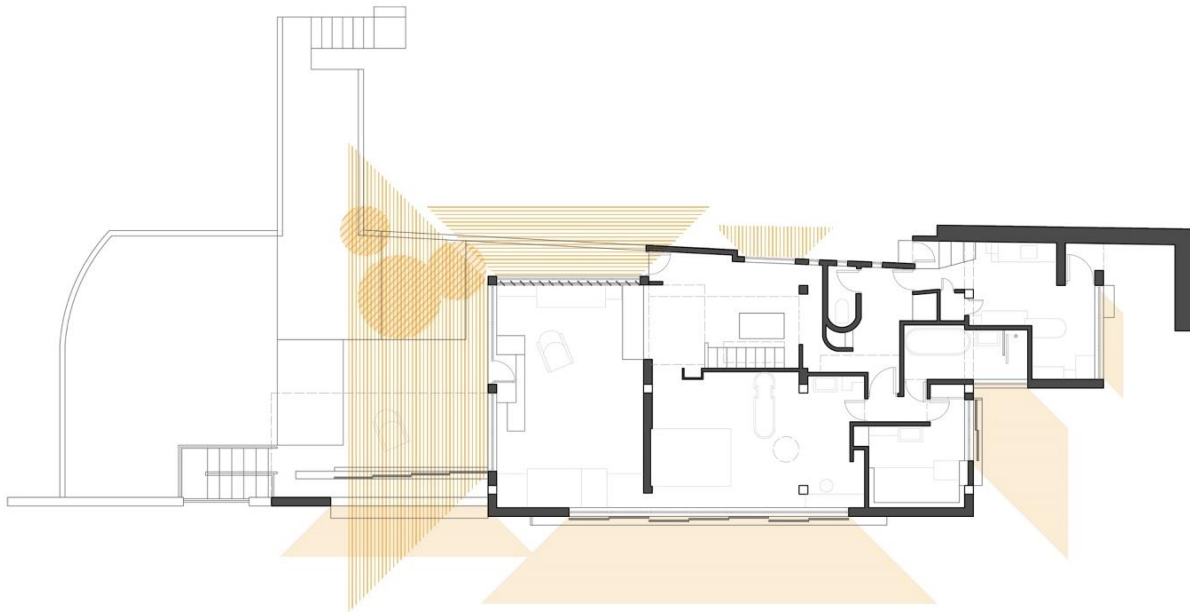


fig. 20) Planta de soleamiento realizada por Eileen Gray de *Tempe à Pailla*.





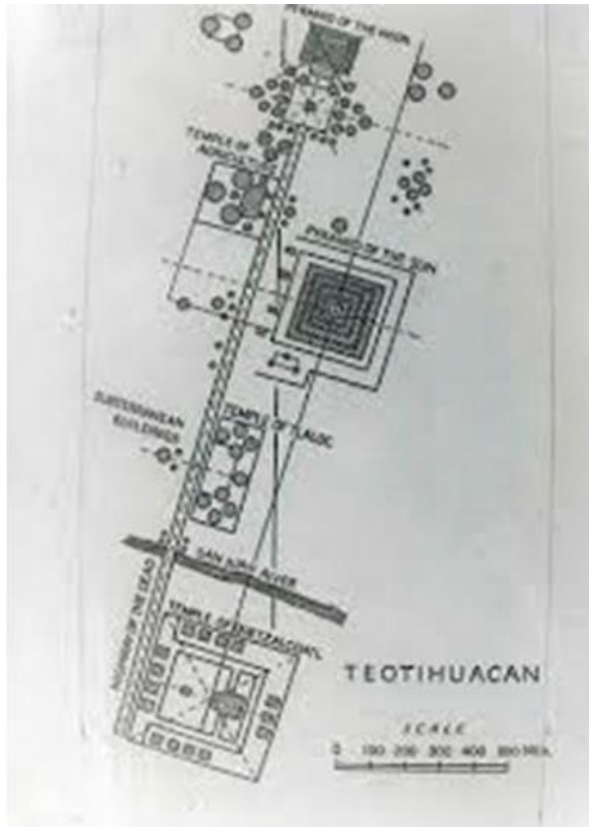
(fig. 21) Esquema de la autora basándose en la planta de soleamiento realizada por Eileen Gray de *Tempe à Pailla*.

Para reflejar la importancia del soleamiento en su obra, Eileen Gray colgó en el comedor de *Tempe à Pailla* una ilustración de la planta del conjunto de Teotihuacan (fig. 22), unas ruinas aztecas del noreste de la Ciudad de México cuyo trazado responde a orientaciones relacionadas con el sol y la luna, y que permitieron registrar amaneceres y atardeceres en fechas especiales.

Con este pequeño guiño a esos restos antiguos, Eileen Gray quiso ejemplificar como, al utilizar el soleamiento como método compositivo al momento de proyectar ambas viviendas, genera una mayor vinculación con el lugar, así como una mayor funcionalidad en el uso de los distintos espacios.

Aunque en ambas viviendas la arquitecta ha subordinado el programa a la orientación solar con gran acierto, en su primera vivienda es la habitación principal la que mayor soleamiento recibe a lo largo del día, mientras que, en su segunda vivienda, el protagonista de este aspecto es el espacio común de estar. Esto puede explicarse como aprendizaje de la primera casa, ya que, en la primera vivienda es la habitación principal la estancia de mayor importancia, debido a su posición alejada de las demás habitaciones, a su relación evidente pero indirecta con el salón-comedor mediante un pasillo previo y a su terraza curva, que es el espacio más introducido en el paisaje, asemejándose a la proa de un barco. Sin embargo, en la segunda vivienda la habitación que mayores atenciones obtiene es el salón. En primer lugar, debido a su cambio de alturas, elevando el techo y descendiendo el forjado inferior; en segunda posición, con las aberturas superiores y el sistema de lamas para controlar la intensidad de la luz que se introduce en la estancia; y en último término como resultado a su relación visual directa buscada por la arquitecta entre espacio exterior, salón y comedor.

Por otra parte, ambas casas diseñadas por la arquitecta cuentan con un elemento circular en cubierta que aporta luz a través del forjado (fig. 23) (fig. 24). Este elemento, en el caso de *E.1027*, tiene una doble función: por un lado, como ya se ha explicado, aporta luz, y, por otro lado, es un elemento de conexión vertical entre los distintos niveles de la vivienda. En la planta esbozada por Eileen Gray se representa como un círculo negro al que le falta un cuarto. En la realidad constructiva, es una escalera de caracol, en cuyo culmen en cubierta se ha protegido



(fig. 22) Planta de Teotihuacan y su lugar en el comedor de *Tempe à Pailla*.

con una estructura de acero y vidrio. Así, el elemento de escalera se convierte en lucernario, iluminando los elementos de almacenaje que se albergan en el espacio de conexión vertical.

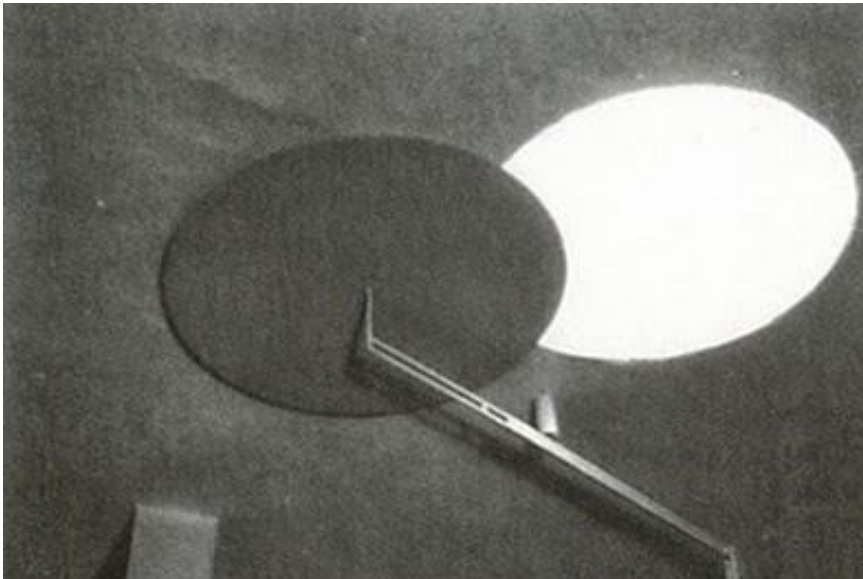
Por su parte, en *Tempe à Pailla* el elemento circular es un lucernario que aporta luz en la habitación principal. Esta ventana, llamada "Eclipse", está representada como un círculo completamente negro, lugar donde llega un rayo de luz desde el "SOLEIL" en la planta esbozada por la propia arquitecta. En la habitación permite que se introduzca en los mediodías de verano un rayo de luz que recorre las paredes y el suelo, como si fuese un reloj de sol mediterráneo. La arquitecta lo diseñó de forma abocinada, de forma que no se interrumpiese el claro rayo con sombras arrojadas por las paredes del forjado de cubierta. Además, también diseña la estructura exterior del lucernario, donde inclina el cristal para que los rayos solares incidan perpendicularmente en él.

Este elemento común de iluminación no hace más que resaltar el interés de la arquitecta por la orientación y el soleamiento dentro de las viviendas. Podemos asumir que el lucernario "Eclipse" es un perfeccionamiento de la escalera de caracol de la primera casa ya que, aunque en la primera casa tenía dos funciones, no había estudiado las sombras y proyecciones que podían originar las paredes del cerramiento en cubierta ni del propio forjado. En *Tempe à Pailla*, a pesar de que no tenemos conocimiento de que existiese cálculo alguno, esas sombras se han intentado evitar o reducir con el sistema de abocinamiento.

Por otra parte, también se advierte una mejoría en planta, que se refleja en la realidad constructiva. Esta es que, mientras en la primera casa el sol se representa en su recorrido circular acariciando la fachada principal de la casa durante el día, en *Tempe à Pailla* la arquitecta elige un punto fijo donde se enfoca de manera directa y evidente en un periodo exacto en el día.



(fig. 23) Detalle de la estructura de cubierta del lucernario de las escaleras de E.1027.



(fig. 24) Detalle del lucernario "Eclipse", situado en la habitación principal de *Tempe à Pailla*

## CONTACTO CON EL TERRENO

Eileen Gray quería que su arquitectura se adaptara al paisaje, sin transformarlo en exceso ni dominarlo. La arquitecta quería que el entorno formara parte de la vivienda, así como que la vivienda formase parte de lo que le rodea. Que ambos fuesen uno, y que no se entendiese el contexto sin su arquitectura. Por ello, estudió en profundidad cómo implantar sus construcciones en el terreno, de manera que, sin alterarlo en exceso, se transitara desde la naturaleza del lugar a la creada por ella y a la edificación en cuestión sin grandes sorpresas ni aspavientos. Su arquitectura no era para impresionar, sino para habitar.

Aunque pudiera parecer lo contrario puesto que la arquitecta irlandesa no dibujó ninguna curva de nivel que representase la topografía acusada de ambas viviendas, Eileen Gray analizó el terreno donde se iban a asentar sus edificaciones teniendo en cuenta la orientación, el soleamiento y las vistas panorámicas, como ya se ha explicado. Después de ese estudio, la arquitecta tomó dos caminos distintos para relacionar el terreno y su arquitectura.

En *Maison en bord de mer* la primera decisión que toma la arquitecta es no alinear la casa a los bancales del terreno, sino crear una tensión entre ellos que se acrecentara según se acercasen vivienda y terreno (fig. 25) (fig. 26). El punto de mayor presión entre ambos es donde se encontraría la arquitectura de la planta baja inferior (“Rez-de-chaussée haut”, según Eileen Gray) y la orografía del lugar. Esto se puede apreciar en los pilares embebidos en el bancal inferior, ya que este último se introduce en parte dentro de la propia edificación, originando entre ambos elementos pequeñas ventanas alargadas que permiten visualizar el camino de acceso a la casa manteniendo la privacidad de la terraza inferior (fig. 27). Siguiendo el juego de paredes que no llegan hasta el forjado superior, sino que dejan un espacio horizontal entre ambas, Eileen Gray sitúa un tercer cerramiento hacia el noroeste, enclaustrando así el patio, obligando a mirar hacia una única dirección: el mar. Esta decisión aporta por un lado privacidad, intimidad y protección; y por otro lado enmarca la vista que la arquitecta quiere



(fig. 25) Fotografía aérea de la vivienda E.1027 y su emplazamiento en tensión respecto a los bancales. A la derecha, una imagen de la diferencia de altura de la vivienda respecto a los bancales en los que se sitúa el jardín.



(fig. 25) Fotografía aérea de E.1027, se aprecian los diferentes estratos en los que se apoya la vivienda y el estado aislado de la vivienda respecto a las construcciones cercanas.





(fig. 26) Detalle de las ventanas alargadas y los pilares embebidos en el terreno por diseño en E.1027.

que se contemple y se admire. En ese espacio, en la tapia que separa maison y terraza es donde el arquitecto Le Corbusier decidió esculpir uno de sus murales, y en esa misma tapia es donde, posteriormente, en la Segunda Guerra Mundial, se realizaron entrenamientos de tiro, dejando las marcas de las balas en el propio tabique y dañando para siempre la obra original de Eileen Gray.

La arquitecta irlandesa estableció un estrato horizontal por encima de las paredes y “pilotis” que conforman la planta baja inferior y que funciona como separación entre dos mundos distintos dentro de la vivienda: la planta principal, en la parte superior, y las estancias de servicio, en la parte inferior (fig. 26). Esa plataforma se apoya parte en el terreno y parte sobre los mencionados “pilotis”, creando así una sensación de “elevarse del terreno” debido a su contacto mínimo y acrecentado por los tabiques que no llegan a tocarla.

Sin embargo, la casa no se encuentra “enterrada” en este nivel inferior puesto que donde se encuentran las habitaciones de servicio, el cerramiento en contacto con el terreno se adapta a este, variando el esquema ortogonal de la casa mediante un muro paralelo a los bancales (fig. 27). De este modo, Eileen Gray consigue en primer lugar diseñar una casa con emoción, que dialoga con el terreno, se enfrenta y se adapta a él al mismo tiempo. En el acercamiento a la casa parece que la vivienda va a hundirse en el terreno, sin embargo, en el interior no se tiene esa sensación, sino que el terreno protege y arropa la casa, siendo cobijo y refugio del habitante.

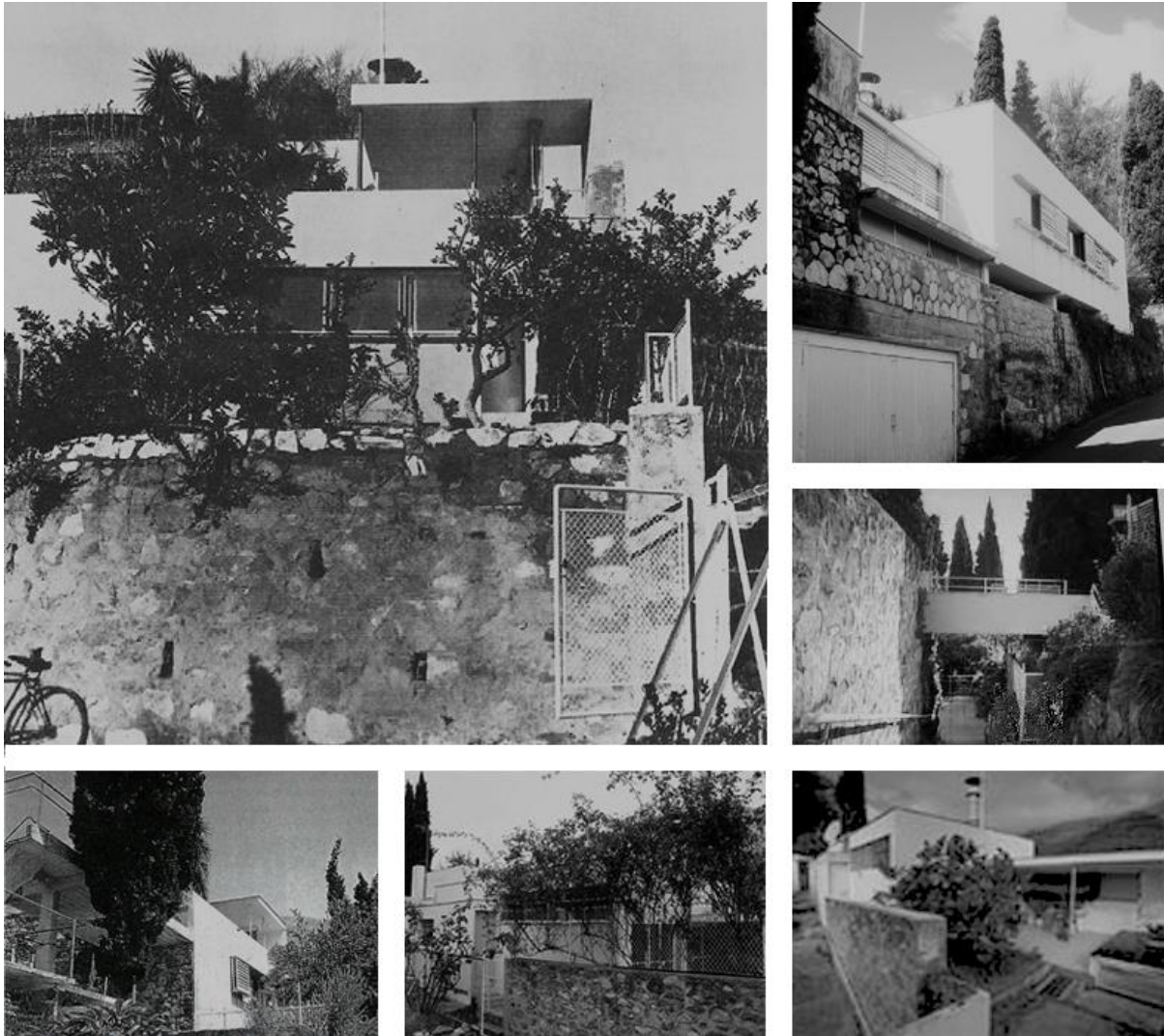
Por su parte, en *Tempe à Pailla* Eileen Gray tomó una decisión valiente y arriesgada al mismo tiempo: situarse en las propias ruinas de las tres antiguas cisternas que se encontraban en la parcela, utilizadas en su momento para almacenar el agua del riego (fig. 28). Como solución de proyecto fue muy inteligente ya que, además de crear dos espacios diferentes, lo nuevo y lo antiguo, adaptó el programa de la casa de manera que también se acomodase a esa diferenciación de ambientes. Los muros de mampostería previa se establecen como un zócalo en el que apoyar la nueva arquitectura. Ese contacto entre el terreno y la preexistencia ya estaba consolidado y funcionaba previamente a la construcción de la vivienda, ya que, con el paso del tiempo y el clima de la zona, había empezado a aparecer vegetación entre las piedras que conforman el muro. Esa flora acrecentaba la sensación de que las ruinas anteriores



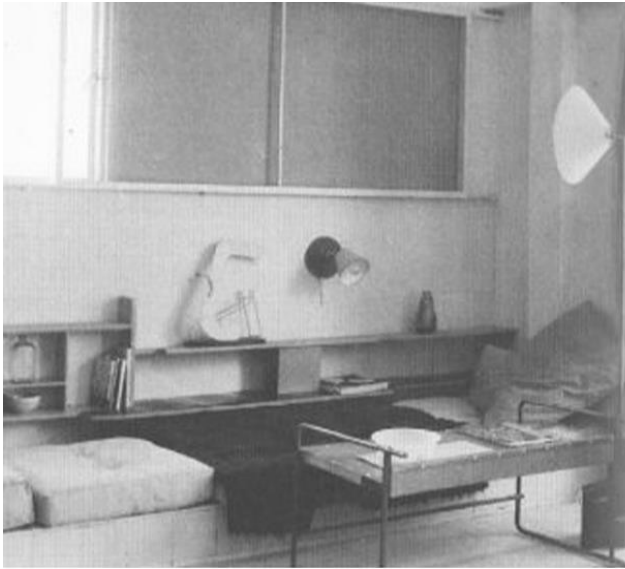
(fig. 27) Terraza inferior de la vivienda E.1027. Arriba a la derecha, pintadas y estado de abandono de la vivienda anterior a su actual reforma.

eran parte esencial de la parcela. Las ruinas eran el espacio intermedio entre arquitectura y naturaleza, y como tal es utilizado por Eileen Gray, sin intentar en lo diseñado por ella alguna mimesis o imitación, sino abrazando esas diferencias y dejándolas evidentes mediante el contraste de texturas.

Por tanto, mientras que en su primera vivienda Eileen Gray decidió seguir los cinco puntos de la arquitectura moderna establecidos por Le Corbusier, principalmente el de la planta baja libre; en la segunda casa añade mayor valor al lugar y sus preexistencias, incluyéndolas en el proyecto con un nuevo carácter y programa, poniendo en valor lo antiguo sin olvidarse de lo moderno, y marcando entre ambos estratos un límite claro y definido, sin intentar copiar ni imitar lo anterior.



(fig. 28) Muros preexistentes de la vivienda *Tempe à Pailla*. En grande a la izquierda, fotografía desde el muro inferior de la vivienda. En la fila inferior, imágenes desde la pasarela superior al camino peatonal. En la columna derecha, fachada principal de la vivienda.



## HABITAR





Eileen Gray, al contrario de lo que promulgaba Le Corbusier, creía que *“una casa no es una máquina de habitar. Es la concha del hombre, su continuación, su extensión, su emanación personal. No solo su armonía estructural sino toda su organización, todos los aspectos de la obra combinados, vienen juntos para hacerla humana en el sentido más profundo”* (Adam, 1987, 3). La arquitecta irlandesa apostaba por una casa donde dormir, pero también donde trabajar, donde relacionarse con amigos, donde el espacio arquitectónico complete y sea parte de una misma.

María Pura Moreno y Juan Pedro Sanz explican así en su artículo *El diálogo, un espacio de crítica*:

*“Se debe construir para el hombre, para que encuentre en la arquitectura el gozo de sentirse él mismo, como un todo que le prolonga y lo completa. ¡Que incluso los muebles, perdiendo su propia individualidad, se fundan en el conjunto arquitectónico!”* (Moreno y Sanz, 2016, 78)

Y es una buena descripción del fin último que persigue la arquitectura de Eileen Gray, ya que subordina todo el conjunto, arquitectura, naturaleza y mobiliario, a una misma idea común, olvidando parte de su singularidad para respetar el objetivo común. Sin embargo, Eileen Gray respeta la esencia de cada elemento por separado.

A continuación, se procede a analizar algunos de los aspectos más relevantes en el momento de componer espacialmente una vivienda. Estos se han escogido por su singularidad respecto a otros arquitectos, así como por la importancia que la arquitecta ha demostrado en ellos, mediante su representación en bocetos, alzados y plantas. Así, los asuntos más interesantes para Eileen Gray son los que mayor reflexión y atención recibieron, como pueden ser el umbral, los espacios, los recorridos, las diferentes alturas de las estancias, la relación funcional entre las distintas habitaciones y el mobiliario con el que la arquitecta dispone y distribuye las viviendas. Para ese análisis se ha recurrido a la comparación de las dos edificaciones de la arquitecta, percatando los recursos repetidos en ambas y los que se modificaron en la segunda respecto a la primera, descubriendo así los aspectos que Eileen Gray decidió cambiar debido a la experiencia de vivir en *E.1027*. Además, en los ocho años de diferencia entre ambas, Eileen Gray siguió formándose, viajando y estudiando a los grandes



autores de la época, por lo que también se analiza ese aprendizaje en la evolución de *Tempe à Pailla* con respecto *Maison en bord de mer*.

## LO PÚBLICO VS. LO PRIVADO

Eileen Gray quería, sobretodo, que el espacio que ella proyectaba fuese habitable para el ser humano, que respondiese a las necesidades de los propietarios y sus invitados. Se empieza a habitar un lugar en el momento en el que se entra a un espacio. Ese punto, el umbral, es el inicio del espacio arquitectónico como lugar donde desarrollar una función, pero también de la habitación como sitio donde sentir y expresar con libertad. El umbral crea la arquitectura.

Eileen Gray, como se ha explicado anteriormente, utiliza la vista panorámica de forma completamente opuesta en las dos viviendas. Mientras que en *E.1027*, la arquitecta invita al espectador a entrar en la vivienda y atravesarla para terminar descubriendo el mar Mediterráneo (fig. 29); en la vivienda de *Tempe à Pailla*, Eileen Gray decide elevar al espectador en el principio del trayecto, para después obligarlo a girarse en sentido contrario a la panorámica de las montañas para acceder a la vivienda (fig. 30). De esta forma, mientras que en uno de los casos es necesario cruzar el umbral de la casa y entrar en el espacio privado para contemplar el paisaje, en el otro se admira antes de entrar, ganando importancia el acto de entrar, ya que no hay un deseo de descubrir lo que oculta la arquitectura, sino que se desea contemplar la propia arquitectura en sí misma.

Teniendo este hecho en cuenta, ¿cómo ha resuelto la arquitecta irlandesa el umbral en cada casa? ¿Ha utilizado el mismo recurso en ambas viviendas?

En su primera vivienda, *E.1027*, el umbral está precedido por una marquesina donde finaliza el camino de llegada a la orilla del bancal inferior. Esa marquesina nos introduce en un zaguán con dos puertas, una enfrente de la otra, donde Eileen deja plasmado en la pared qué puerta es la correcta (“Entrez Lentement”).

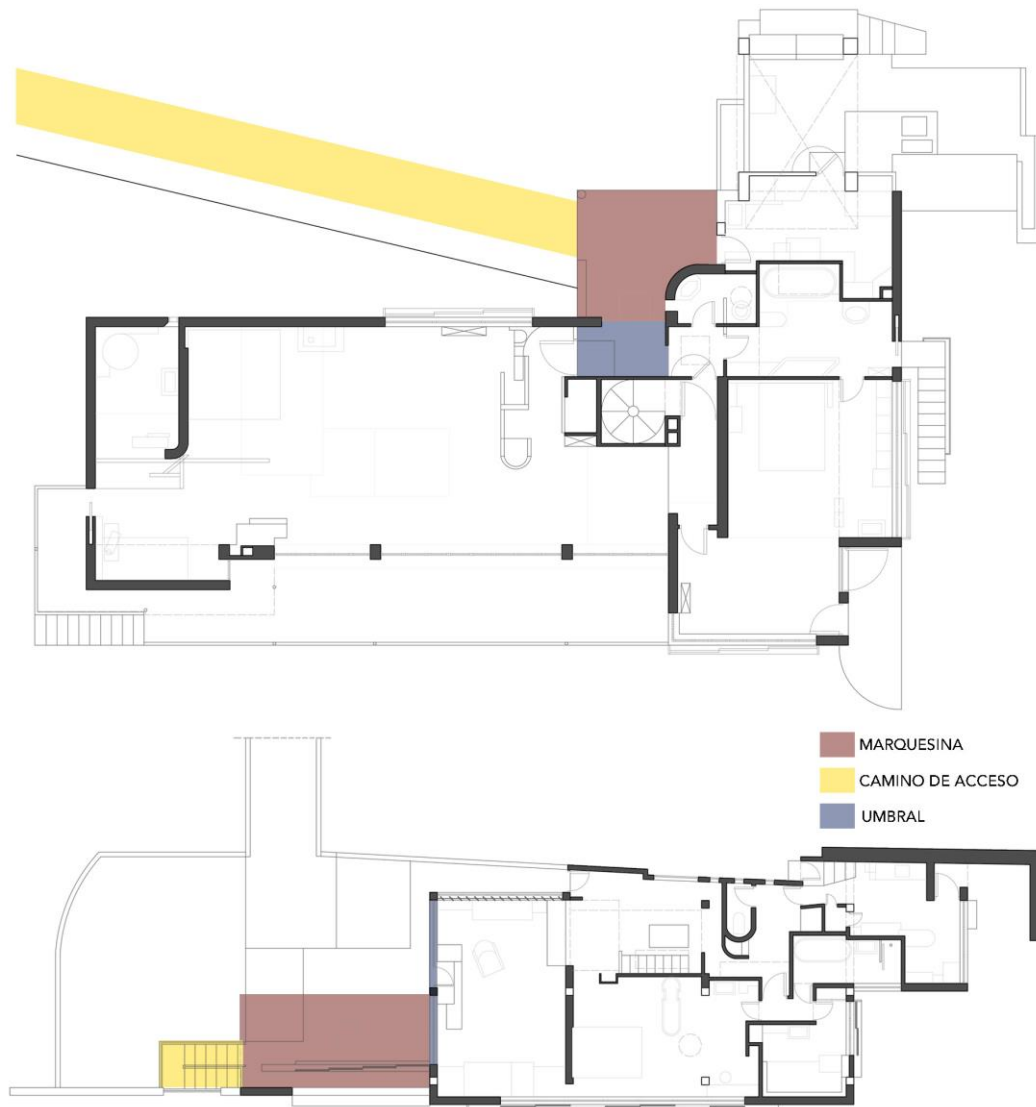
Es en esa marquesina donde empieza el sentido de “umbral”, de cambio entre el camino de llegada, público, y el zaguán, privado. Esto se acrecienta debido a los colores del interior de esa marquesina, ya que, en su exterior, al igual que en el resto de la casa, las paredes lucen



(fig. 29) A la derecha, imágenes desde el interior de la sala de estar de E.1027. A la izquierda, terraza longitudinal exterior.



(fig. 30) Imágenes desde la terraza con marquesina previa a la entrada de *Tempe à Pailla*, .



(fig. 31) Esquema de las marquesinas de entrada tanto en *E.1027* como en *Tempe à Pailla*, señalando los tres espacios en los que se divide el acceso a ambas viviendas. (Fuente: esquema gráfico de la autora)

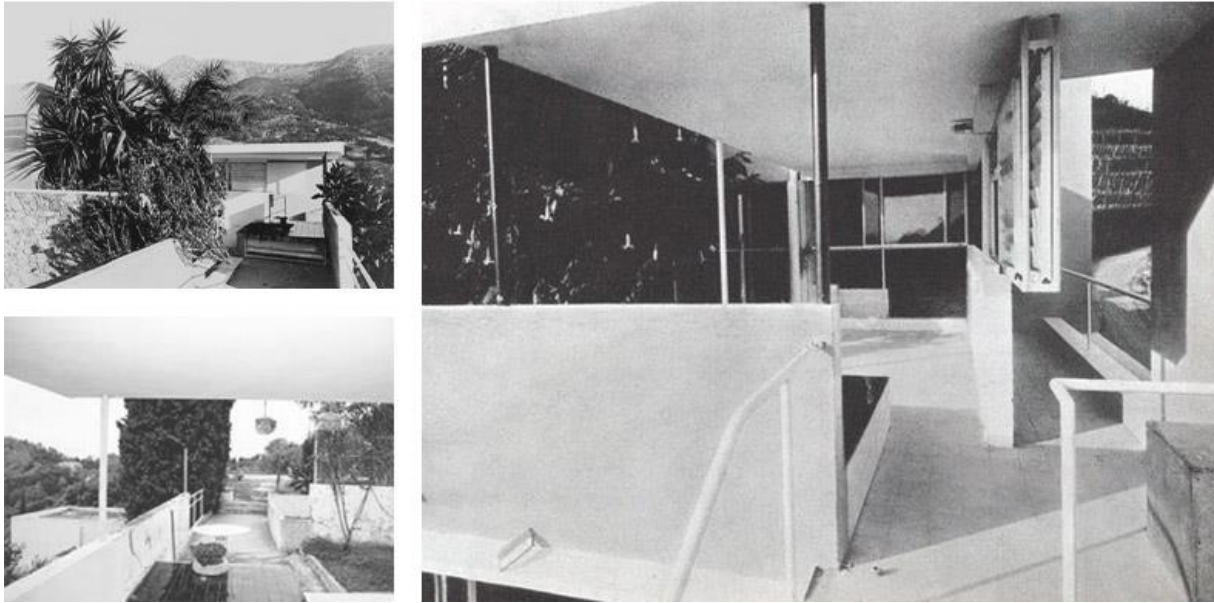
un color blanco, y dentro del refugio los cerramientos poseen un color oscuro. Este cambio de la tonalidad, unido al cambio de la altura del techo, genera, por un lado, una barrera visual, que impide a ajenos a la casa llegar a entrar en esa marquesina, porque parece invadir un espacio privado; y, por otro lado, cierta sensación de abrigo y de protección. La vivienda se adelanta para acompañar al visitante en su entrada. (fig. 31)

Es en esa marquesina donde Eileen Gray situó el buzón donde dejar las cartas, por lo que podemos entender que su idea es que el cartero, como persona ajena de la casa, tampoco estaba invitado a entrar al zaguán (fig. 32). Así, la arquitecta establece tres grados distintos de privacidad entre público y privado: en primer lugar, el camino de llegada, como espacio público donde cualquier persona puede deambular. En segundo lugar, la marquesina, espacio semipúblico, ya que solo tienen acceso las visitas o las personas con una función que desempeñar, como el cartero o el repartidor. Y en tercer y último lugar, el zaguán, donde se encuentran las puertas enfrentadas, que es un espacio privado sin tener ninguna barrera que impida alcanzarlo, pero que se entiende que no pertenece a lo público. A este lugar solo llegan conocidos, visitas o habitantes de la vivienda. Es un gran ejercicio intelectual por parte de Eileen Gray el establecer esos tres niveles sin necesidad de ninguna barrera física, sino con el color, la textura y las alturas de los techos.

En su segunda vivienda Eileen Gray también proyectó una marquesina, pero no situó la entrada debajo de la misma (fig. 31). La arquitecta plantea tres accesos distintos a la vivienda, aunque dos de ellas están ocultas en la llegada a la plataforma principal. En este caso, la marquesina no funciona tanto para proteger al visitante en su llegada a la vivienda, sino como para crear un espacio de sombra donde estar y relajarse, una terraza (fig. 33). Además, la arquitecta crea debajo de esa marquesina un cerramiento vertical con un sistema de lamas de madera que permiten enmarcar el paisaje como si de un cuadro se tratase. Este sistema, por un lado, se encarga de aportar mayor privacidad al espacio de llegada, y por otro, como ya se ha comentado, sirve de marco visual para orientar y dirigir la mirada a las vistas que desea la arquitecta. En última estancia, también sirve como sistema de protección frente a las altas temperaturas, ya que, al tratarse de lamas de madera separadas una de otra, deja que el aire atraviese las mismas, generando una suave brisa controlada. Cabe destacar que se aleja del límite de la terraza al situar ese tabique para que, desde la calle, no se perciba ese artificio,



(fig. 32) Marquesina de entrada de E.1027.



(fig. 33) Marquesina de entrada de *Tempe à Pailla*.





(fig. 34) Imagen de la entrada principal de *Tempe à Pailla*, donde la puerta se mimetiza con la carpintería..

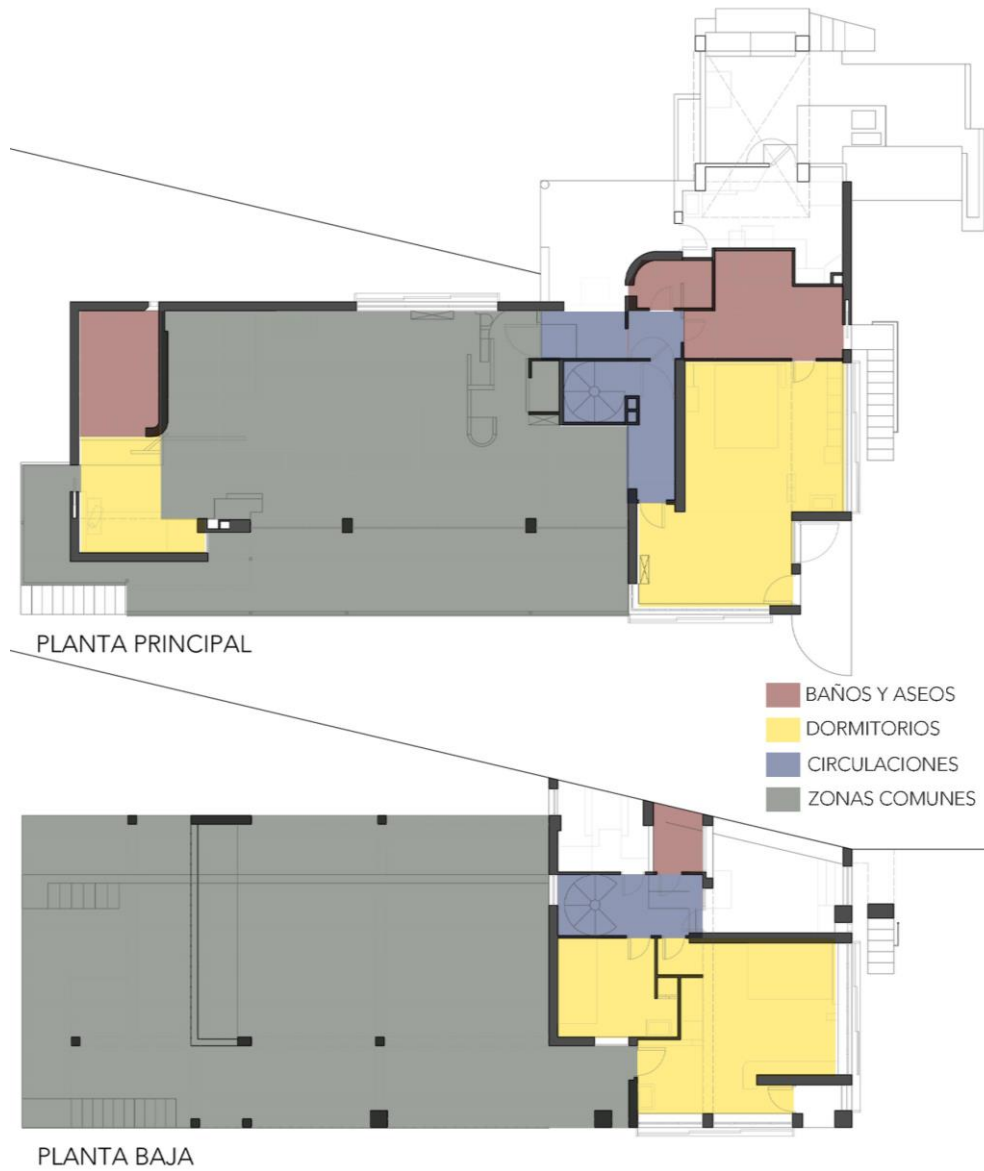
sino que se entienda como una terraza completa, sin ningún cerramiento lateral.

Respecto a la puerta principal de entrada, en *Tempe a Pailla* esta se encuentra camuflada entre la carpintería que separa la sala de estar y la terraza (fig. 34). Esta decisión por parte de Eileen Gray consigue que no exista esa fractura entre interior y exterior, sino que toda la terraza se vuelve umbral, y toda la pared, con la mayor translucidez posible, se convierte en la puerta de entrada.

Estos dos caminos tomados por Eileen Gray nacen de dos ideas de proyecto completamente distintas. En su primera casa, *E.1027*, la entrada se encuentra a la misma cota de la calle, por lo que es necesario crear un ambiente previo, una antesala, que prepare al invitado y que conciencie de que va a entrar en un lugar privado, solo accesible para amigos y conocidos de los propietarios. Por ello, la arquitecta crea una marquesina que permite diferenciar el espacio público y el privado, creando un estrato intermedio sin ninguna barrera arquitectónica, únicamente delimitando el espacio y diferenciando los materiales y colores utilizados.

Por otra parte, en su segunda casa Eileen Gray no se sitúa al mismo nivel de la calle, sino que se eleva y obliga al visitante a realizar un camino ascendente antes de llegar a la marquesina que lo recibe. Este trayecto ya funciona como antesala al espacio privado, por lo que no es necesario crear otro lugar previo al umbral. Es por eso por lo que la arquitecta decidió darle otra función a ese espacio, convirtiéndolo por una parte en un espacio de descanso y de reflexión, pero también en un lugar donde preparar los sentidos para la arquitectura a la que precede. En este caso, la arquitecta difumina el límite de umbral y lo convierte en un volumen completo, consiguiendo así un jardín arquitectónico previo a la vivienda debido a los elementos vegetales que se abren paso en ese espacio, como por ejemplo los árboles mencionados previamente para proteger del sol a la zona de estar.

Esas dos trayectorias distintas tomadas por la arquitecta demuestran su capacidad para adaptarse a la parcela elegida manteniendo unos principios claros, y dotando de distintas funciones los mismos elementos para acomodarse a la idea de proyecto.



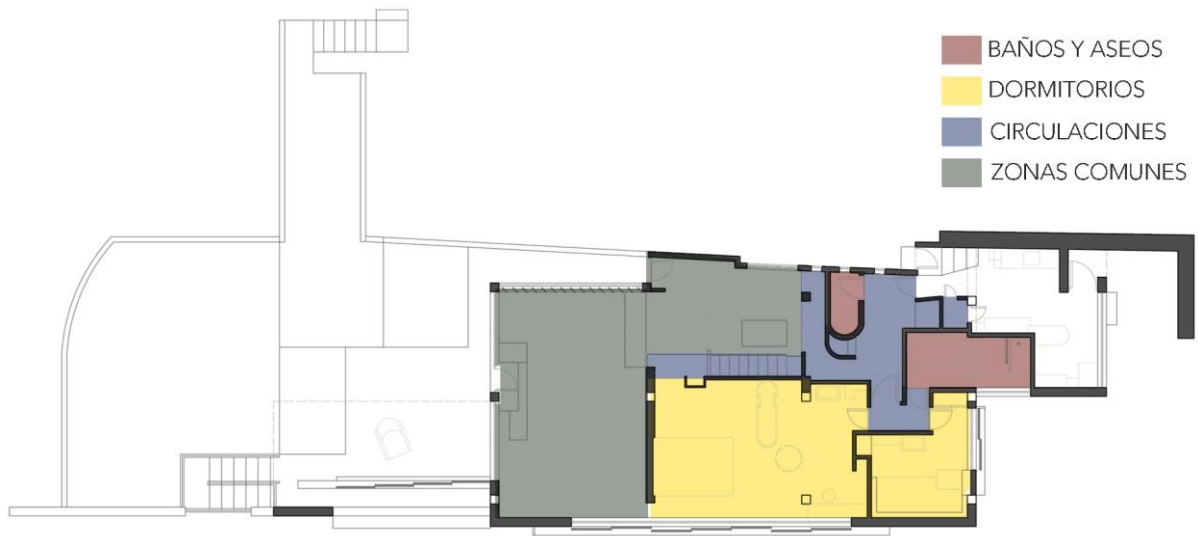
(fig. 35) Esquema en planta de E.1027 y de los distintos niveles de privacidad de los espacios.

Una vez traspasado el umbral y la puerta de entrada, Eileen Gray crea en ambas viviendas una estratificación de los distintos niveles de privacidad dentro del carácter de privacidad que ya se supone en una vivienda. Por lo tanto, Eileen no solo separa entre público y privado, sino que también separa entre distintos grados de intimidad, explicado por María Pura Moreno Moreno:

*“Establece una jerarquía en la circulación de más a menos privacidad ...Está subdividiendo una circulación que es ya privada –casa propia– en nuevas categorías.” (Moreno, 2013, 325).*

En E.1027 se refleja esta diferenciación tanto en la planta principal como en la planta inferior (fig. 35). El nivel de privacidad más bajo son los espacios comunes y las terrazas, donde cualquier invitado puede acceder y estar; seguido por las zonas de circulación, que, a pesar de que son necesarias para el funcionamiento de la casa, no todos los invitados deberían acceder, sobre todo a la escalera de caracol que conecta con la planta inferior. A continuación, se encuentran los dormitorios y en el punto máximo de privacidad los aseos y baños, espacios íntimos por antonomasia.

En este caso la arquitecta decidió realizar una planta principal libre donde los distintos espacios estuviesen conectados unos con otros, y añadió elementos de mobiliario que aportasen esa intimidad y privacidad dependiendo de los deseos y necesidades de los habitantes. La situación de las estancias más privadas, como se ha explicado anteriormente, está relacionada con la orientación. Así, los baños, aseos y zonas de servicio se encuentran orientadas al norte, mientras que las habitaciones y zonas comunes disfrutan de la orientación sureste y por tanto, de las vistas al mar. Es por esto precisamente por lo que, en el espacio común del nivel superior se sitúa la cristalera corredera que permite una panorámica casi completa del mar desde esta estancia, exceptuando los flancos laterales. Sin embargo, los huecos más pequeños, o incluso su inexistencia, se han reservado para los denominados espacios más íntimos, conservando las ventanas rasgadas con el sistema “Fenêtre paravent” para los dormitorios. Esta diferenciación en las carpinterías realiza una clara clasificación de los espacios observable desde el exterior de la vivienda, pudiendo prever el posible uso de la estancia interior en función de la apariencia exterior de la carpintería. Cabe destacar que las habitaciones de la planta inferior tienen un acceso directo tanto al jardín como a la cocina o



(fig. 36) Esquema en planta de *Tempe à Paila* y de los distintos niveles de privacidad de los espacios. (Fuente: esquema gráfico de la autora)

baño sin pasar por otras estancias, lo que aporta, además de mayor privacidad, una mayor autonomía para los huéspedes e invitados.

En *Tempe à Pailla* Eileen Gray también utiliza los mismos recursos que en *Maison en bord de mer* para estratificar los distintos niveles de privacidad (fig. 36). Sin embargo, toma la decisión contraria completamente en el caso de la organización espacial. Por un lado, vuelve a dividir la vivienda en espacios comunes, circulaciones, dormitorios y baños o aseos, clasificación que le había resultado útil en su vivienda anterior. Por otro lado, la organización espacial de la planta libre es sustituida por una compartimentación clara y concisa de los espacios, explicando visualmente dónde se encuentra el habitante en cada momento mediante variaciones de alturas, cambios de suelo y utilización de falsos techos.

En esta casa Eileen Gray no plantea habitaciones para invitados, sino que resuelve el programa con una habitación más grande, perteneciente a ella misma, con un espacio de descanso y un aseo privado; y otra habitación de dimensiones mínimas y baño aparte, para la asistente personal de la arquitecta. Este cambio responde a la idea que tenía la arquitecta de esa vivienda, y es que Eileen Gray quiere que *Tempe à Pailla* se convierta en su "cuarto propio" tras la experiencia previa de vivir en *E.1027: Maison en bord de mer*. Esto implica que quiere un lugar donde trabajar y relajarse, donde disfrutar del entorno y caminar, para un uso y disfrute propio, con ayuda de Louise Dany, su asistente personal. La arquitecta ya no aporta el tamaño mínimo necesario a las estancias, sino que se relaja, dando mayor amplitud a su refugio dentro de su "cuarto propio".

Otro cambio en el programa respecto a *Maison en bord de mer* es que la sala de estar y el comedor no se relacionan directamente, sino que existe un cambio de altura, mediante dos escalones, y un falso techo de lamas de madera que conecta ambas estancias (fig. 37). Este deseo de la arquitecta por marcar las distintas estancias, incluso en las que tienen usos parecidos como es en este caso, añaden privacidad y autonomía a la compartimentación. Sin embargo, aunque cambie la idea de diseño abierto esencial de *E.1027*, Eileen Gray mantiene alguna de las características aportadas en la organización en planta de su primera vivienda, como por ejemplo la cocina separada del comedor, típico de las casas de la burguesía. Otra de esas características es que, aunque cambia la forma en que se relacionan entre ellas, mantiene la relación visual entre la terraza, la sala de estar y el comedor. Es una solución



(fig. 37) Imágenes de la sala de estar y el paso hacia el comedor de *Tempe à Pailla*.

inteligente al problema de diferenciar los espacios, ya que podría haber sido una rotura de la planta y sin embargo genera una continuidad espacial diversificando los ambientes.

Este cambio de orientación entre ambas viviendas es causado en primer lugar por la forma de la parcela, en segundo lugar, por la posición escalonada de los dos accesos secundarios, que dan a los espacios de circulación, y en tercer lugar a la intención de la arquitecta por posicionar las vistas desde la cama principal al valle, cuya representación se encuentra en la planta de soleamiento dibujada por la arquitecta<sup>9</sup>.

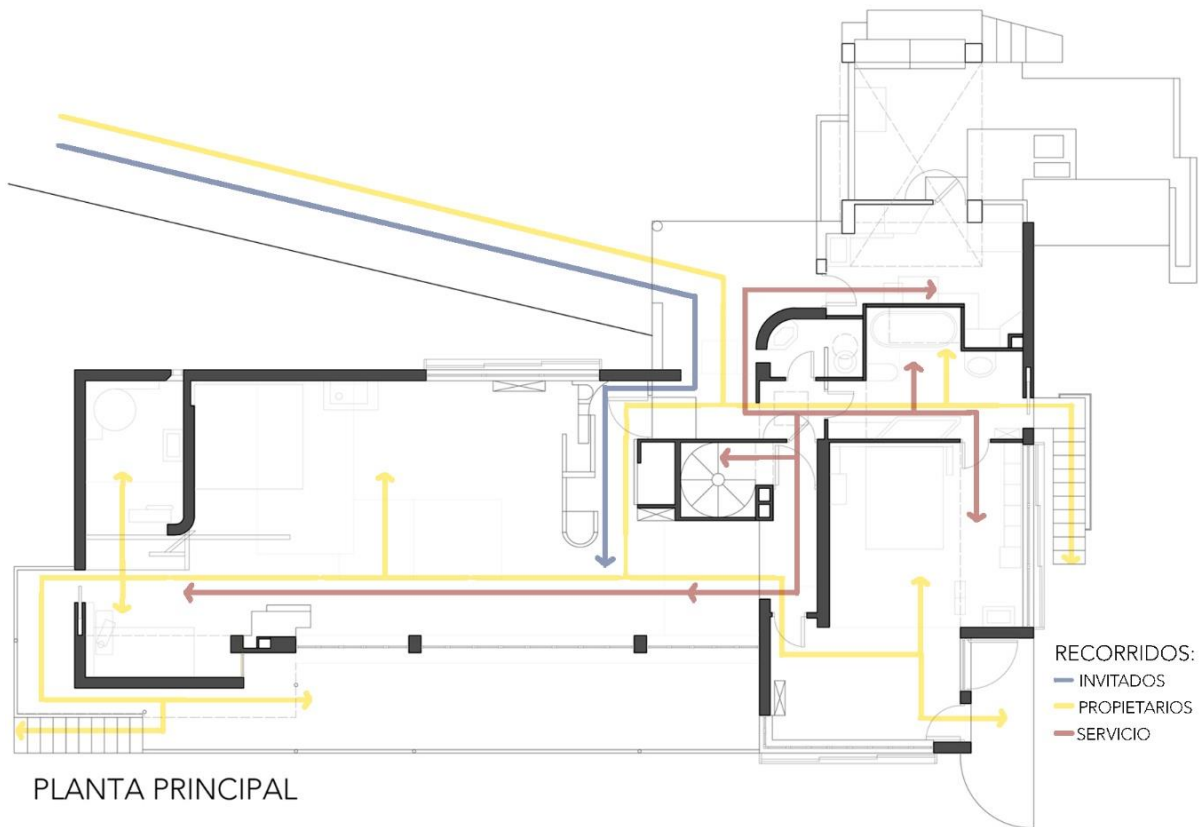
Hay otro aspecto importante que mencionar en torno a lo público vs. lo privado, y son los recorridos planteados por la arquitecta. Al igual que ocurre con los distintos usos y espacios, Eileen Gray estratifica los distintos recorridos posibles dependiendo del nivel de privacidad en tres niveles. El primero sería el más público, el recorrido que pueden realizar los invitados, el segundo sería un recorrido intermedio, el que realizaría el servicio, y el último, el más privado de los tres, que lo realizarían únicamente los propietarios y huéspedes de la vivienda.

Eileen Gray plantea en su dibujo en planta de *E.1027* estos recorridos mediante el uso de líneas más gruesas para el recorrido de invitados, líneas más finas para el recorrido de los propietarios y huéspedes, y líneas discontinuas para el recorrido que realiza el servicio. En esa imagen la arquitecta representa una de las ideas germen de su proyecto, crear trayectos diferentes en función del nivel de privacidad que tenga la persona con respecto a la casa, separando los espacios íntimos o más personales de los invitados comunes, creando el deseo al invitado de ser propietario para investigar otros caminos dentro de la vivienda. El objetivo último de *Maison en bord de mer* es crear el deseo de descubrir qué se esconde más allá. Se ha percibido ese deseo en el acceso a la vivienda, en el recorrido exterior por el jardín y se vuelve a advertir en los trayectos interiores. Es una constante dentro del concepto de toda la vivienda es su conjunto.

---

<sup>9</sup> María Pura Moreno escribe acerca de la planta de soleamiento: “En el de “*Tempe à Pailla*”, el diagrama incluye dos arcos: uno, (cuyo interior sombreado), sugiere la trayectoria del sol desde el amanecer hasta el ocaso y otro, esta vez sin sombrear, indicando la panorámica a la que enfrenta al habitante principal desde su cama -único mueble dibujado- en dirección a las montañas del Noroeste.” (Moreno, 2015, 176)





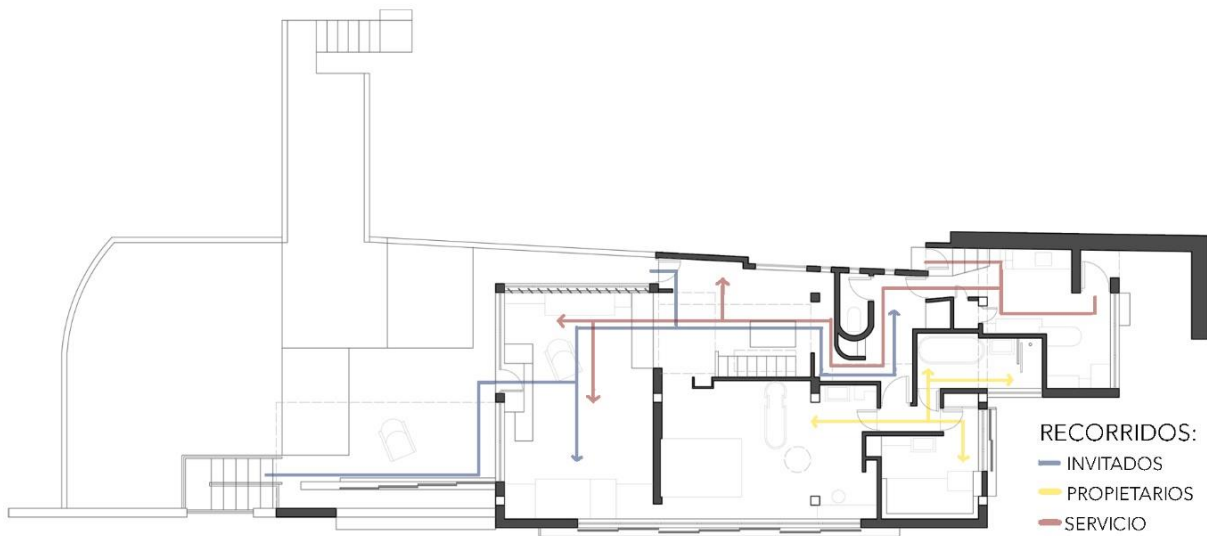
(fig. 38) Esquema en planta de E.1027 de los distintos recorridos en función de la privacidad basado en el esquema publicado por Eileen Gray en la revista nº 25-26 de *L'Architecture Vivante*. (Fuente: esquema gráfico de la autora)

Previo al acceso al interior de la vivienda, en la marquesina de llegada, ocurre la primera de las diferencias entre los recorridos (fig. 38), ya que el recorrido del servicio incluye el acceso a la cocina, a la cual solo se puede entrar desde ese punto, evitando de esta manera olores en el resto de la vivienda y marcando con claridad ese carácter burgués de la casa. Todos los trayectos tienen un punto en común, el acceso, donde los tres convergen cruzando el mismo umbral. Sin embargo, una vez dentro de la vivienda, enfrente del mural diseñado por la arquitecta en la pared de entrada se realiza la segunda de las diversificaciones de recorrido: mientras que el propietario y los invitados acceden a la sala de estar mediante la puerta señala con "*Entrez Lentement*", el servicio utiliza la puerta contraria, jerarquizando los trayectos desde el inicio de los mismos. Esta dirige a un "recibidor" donde se juntan aseo, baño principal y escaleras, todos separados mediante sus respectivas puertas. Eileen Gray independiza mediante esa puerta el itinerario realizado por el personal de servicio del de los propietarios. Sin embargo, no logra separar completamente el trabajo de los primeros del ocio de los segundos, puesto que se vuelven a cruzar sus caminos en la sala de estar, interfiriendo uno con otro.

Aunque Eileen Gray estudió y reflexionó sobre la circulación en el interior de E.1027, no logró un desarrollo óptimo, puesto que los trayectos de los distintos niveles de privacidad se cruzan y se juntan en varios puntos, objetivo que por el contrario sí alcanzó en su segunda vivienda.

En *Tempe à Paila* la arquitecta utilizó el mismo método de estratificación de los itinerarios en función de la privacidad que ya se había empleado en *Maison en bord de mer*. Sin embargo, esta vez Eileen Gray consigue separar el camino desde la cocina al comedor del personal de servicio del recorrido terraza-salón-comedor de los invitados y del trayecto realizado por la propia propietaria, ella misma (fig. 39). Para conseguirlo, Eileen Gray tuvo que recurrir a los accesos secundarios, hasta tres, con lo que también jerarquiza las propias entradas. Así, tanto el acceso principal como el secundario, situado en la misma plataforma de acceso, quedan reservados para invitados y la propietaria, mientras que los dos situados más arriba de la ladera son de uso casi exclusivo para el servicio.

Sin embargo, a pesar de que pudiese ocurrir debido a la configuración de la planta de las viviendas, la arquitecta no establece en ninguna de sus representaciones recorridos circulares.



(fig. 39) Esquema en planta de *Tempe à Paille* de los distintos recorridos en función de la privacidad. (Fuente: esquema gráfico de la autora)

Ella entiende cada trayecto con una misma dirección, pero en sentidos contrarios. En E.1027 la circulación circular podría realizarse alrededor de la escalera de caracol, pero la arquitecta, inteligentemente, la situó en la pared que conecta con el zaguán de acceso impidiendo tal recorrido sin salir al exterior, al propio zaguán. En *Tempe à Pailla* ese trayecto en círculo sería posible por parte de la propia Eileen Gray, ya que sería alrededor de la escalera que conecta con los niveles inferiores, antiguos aljibes y cruzaría la habitación principal. Los invitados y servicio no pueden realizar tal recorrido.

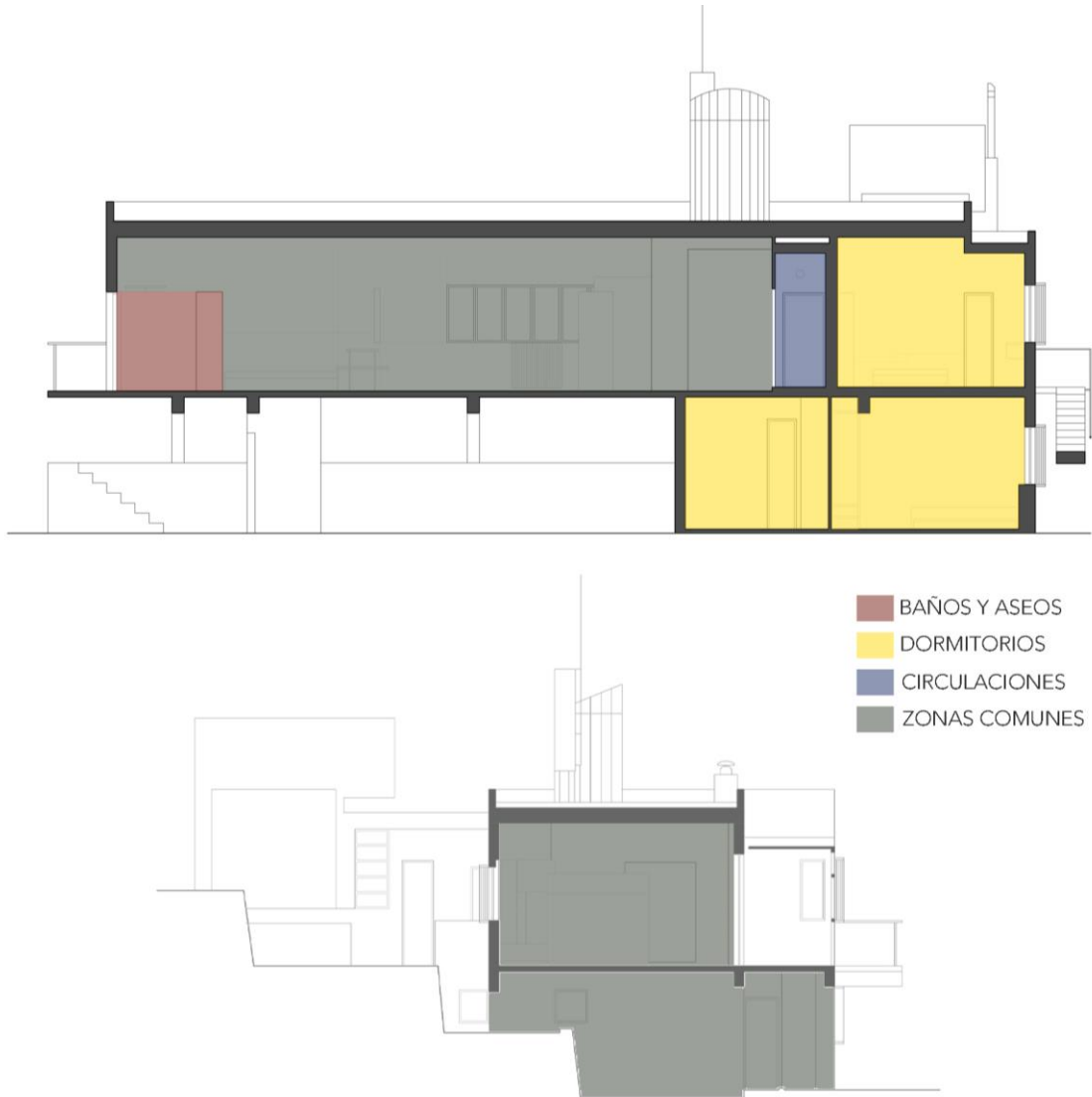
Como último aspecto reseñable dentro de la relación público-privado está la volumetría de los espacios.

Eileen Gray, como estudiosa e intelectual de su tiempo, tenía constancia de concepto “*raumplan*” loosiano debido al ejercicio de “Vivienda de tres plantas” donde reinterpretó “Villa Moissi” de Adolf Loos basado en dar en volumen diferente en función de su uso dando la importancia necesaria a cada espacio; y de la “*planta libre*”, uno de los aspectos dentro de los cinco puntos de la arquitectura de Le Corbusier. Ella utilizó ambos principios en sus viviendas, pero con cambios o variaciones con respecto a lo estipulado por Adolf Loos y Le Corbusier. Eileen Gray no copia, sino que reinterpreta a los mejores arquitectos y sus mejores proyectos, manteniendo su esencia y sus principios, pero utilizando lo aprendido en el estudio de los grandes, tal y como apunta Carmen Espegel en *Heroínas del espacio*, “*la originalidad de Gray se basa en la interpretación poética de los mejores sistemas, de los mejores proyectos, de los mejores autores.*” (Espegel, 2007, 111).

Eileen Gray emplea la planta libre en la sala de estar de E.1027, compartimentando la zona de baño cercana mediante un tabique curvo bajo, que ayuda a enfocar la mirada perpendicular al gran mirador hacia la puerta de salida a la terraza, sin contener la vista en esa pared sino dirigiéndola hacia otro punto más lejano<sup>10</sup> (fig. 40). Sin embargo, Eileen Gray también utiliza la compartimentación de los espacios en las habitaciones, situadas en

---

<sup>10</sup> Esa intención de la arquitecta por que la mirada resbalase hacia la curva y luego hacia la pared quedó destruida en el momento que Le Corbusier eligió precisamente esa pared para realizar uno de sus famosos murales.



(fig. 40) Esquema en sección de E.1027 de las diferentes alturas de los espacios. (Fuente: esquema gráfico de la autora)

dirección opuesta a la pared curva y en la planta inferior. Para separar y diferenciar otras funciones dentro de esa misma sala, además del tabique que no llega al techo, también utiliza biombos y cambios en el pavimento y en las paredes, lo que añade cromatismo y distintas materialidades a la estancia. En ese cambio la arquitecta demuestra su conocimiento sobre diseños de interiores ya que, aunque toda la sala esté vacía y sin mobiliario, es posible comprender las distintas funciones que alberga.

Respecto a la división de los espacios utilizado en las demás estancias, Eileen Gray diseña habitaciones para invitados, para el personal de servicio y para el personal de jardinería. Era un programa fuera del modelo de familia nuclear, al igual que pasa con *Tempe à Pailla*, pero por razones diferentes, por lo que la arquitecta adaptó las estancias para que cada una pudiese llegar a ser libre e independiente formando parte de la misma composición. Tanto Eileen Gray como Jean Badovici lo explican de esta forma:

*“El problema de la independencia de las piezas: cada uno, incluso en una casa de dimensiones reducidas deber poder estar libre, independiente. Debe tener la impresión de estar solo y si se quiere completamente sólo. Es los que nos hace desalinear los muros para evitar que las puertas sean visibles” (Badovici y Gray, 1929, 28)*

Esa es la razón principal por la que entremezcla el concepto de planta libre con la separación de espacios mediante tabiques de suelo a techo y la explicación de situar la puerta de acceso a la habitación de la planta principal por medio de un quiebro de 90°, enfrentándola a la puerta que conduce a la escalera de caracol. Esa fragmentación también permite mayor privacidad en el momento de abrir la puerta, puesto que el ángulo de visión desde la puerta al interior de la estancia solo permite contemplar el ventanal en L hacia el mar, lugar elegido por Eileen Gray como espacio de trabajo, posiblemente debido a su luz, sus vistas, y su relación directa con la terraza privada curva. Eileen Gray volvió a utilizar esa rotura de la visión directa en la abertura en dos ocasiones más, ambas para la misma estancia: la habitación de mayor tamaño del nivel inferior donde se conecta con el jardín exterior y con la terraza inferior, respectivamente. En los dos accesos las puertas se sitúan en perpendicular a la mirada frontal hacia el mar, escondiendo su recorrido tras tabiques y mobiliario, creando un pequeño preámbulo y añadiendo privacidad al interior de la habitación.



(fig. 41) Imágenes de los cambios de altura del pasillo de entrada a la habitación principal y la habitación.

Por otra parte, Eileen Gray también decidió variar las alturas de los forjados. Dos de esas variaciones ocurren tanto en el baño que conecta con la habitación principal del piso principal como en el baño común de la planta inferior. En el primero, la arquitecta realiza una modificación rebajando la cubierta en una zona del baño y de la habitación que conecta el propio baño y un lavabo del interior de la estancia. Esa alteración del volumen añade amplitud y desahogo a la habitación y mayor intimidad al baño, además de una conexión visual entre el baño propiamente dicho y el espacio de aseo fuera del mismo. Es en ese servicio donde, además, se localizan algunos falsos techos suspendidos que, por un lado, permiten almacenar en su interior, y por otro ejercen la función de contracción y dilatación del espacio buscada por la arquitecta. En el segundo caso comentado ocurre algo similar, pero esta vez el forjado inferior se eleva dos escalones por encima de la cota del suelo, al igual que la estancia de servicio de su derecha. En este caso es probable que sea debido a una solución constructiva más que a un deseo ex profeso de la arquitecta, ya que esos escalones ralentizan la circulación e impiden el tránsito fluido de los huéspedes por el descansillo de llegada de la escalera de caracol.

Otra de esas modificaciones de la altura ocurre precisamente en el pasillo mencionado anteriormente que conecta la puerta de la escalera de caracol con la habitación principal (fig.41). En ese lugar, además de un cambio en el cromatismo, que se explicará en profundidad más adelante, el forjado se eleva un escalón, diferenciando así la planta continua de la sala de estar con el acceso a la habitación, espacio más privado y recogido.

Quizá donde esta variación se hace más palpable y sorprendente es en el cambio de altura desde la marquesina que recibe al invitado a la entrada en curva del interior de la vivienda marcada por Eileen Gray. En la marquesina, el huésped tiene una sensación de cobijo y enfocando la mirada en una dirección clara, como se ha explicado anteriormente, mientras que en la entrada el techo se eleva, abriendo el espacio por encima de las cabezas y dando mayor sensación de libertad y esparcimiento.

En la salida desde la puerta lateral de la sala de estar a la terraza también existe una marquesina inferior a la elevación del interior de la vivienda, pero carece de longitud suficiente como para concebirse como abrigo o protección, sino que tiene una función más relacionada con el soleamiento y con conectar ambos laterales de la terraza en L. Asimismo, ya se habló



anteriormente de la terraza inferior, la cual también se considera como una modificación del nivel del forjado superior, aunque la única puerta de acceso a la misma desde el interior de la vivienda es desde una de las habitaciones de piso inferior. Sin embargo, la diferencia no es tan palpable como para crear un verdadero cambio en la percepción más allá de que significa salir de un espacio cerrado a uno semiabierto.

Por último, es necesario mencionar que también hay un cambio de altura muy marcado en la salida desde la cocina interior a la cocina exterior cubierta. Sin embargo, no entra en estas variaciones de altura porque, al ser tanta la diferencia entre ambas cubiertas, no se tiene sensación real de estar en el interior de un espacio, sino es una aleación del espacio exterior donde no puede llover.

Como contrapunto, Eileen Gray determinó en *Tempe à Pailla* cambiar del concepto de “planta libre” que había utilizado en *Maison en bord de mer* por otro más cercano al “raumplan” de Adolf Loos, que ya se había intuido en parte en la anterior vivienda, pero con mayor presencia e intención (fig. 42). Por ello, se puede apreciar cómo la arquitecta, además de compartimentar los espacios, como se ha explicado anteriormente, aporta la altura necesaria para el uso preciso en cada estancia.

Estos cambios empiezan desde que el invitado accede a la marquesina de llegada, de 2,20 metros de altura, donde la arquitecta encoge el espacio para generar cierto carácter de protección que envuelve al huésped y le prepara para acceder a la vivienda. Sin embargo, no entra directamente en la misma, sino que vuelve a salir del amparo de la marquesina para llegar a la puerta camuflada en la carpintería de la fachada. Una vez traspasado el umbral de la carpintería, no llega a alcanzar otra vez el cobijo de la marquesina debido a que el techo esta vez se encuentra a una altura de 3,20 metros de altura. Esa elevación se consigue en parte mediante el hundimiento del forjado inferior dos escalones con respecto al nivel de la terraza exterior. Eileen Gray consigue de esta manera una compresión del espacio con respecto al exterior y una expansión con respecto a lo que cabría de esperar al entrar en una vivienda. La arquitecta continúa esa concatenación de dilataciones y contracciones del espacio mediante el falso techo situado en el paso de acceso a la siguiente habitación, el comedor. Sin embargo, en esta ocasión la reducción mediante el falso techo es discontinua debido a la materialidad de las lamas sueltas de madera que pueden usarse de almacenaje. Además, eleva el forjado



(fig. 42) Esquema en sección de *Villa Moissi* y *Tempe à Paila* de las diferentes alturas de los espacios. (Fuente: esquema gráfico de la autora)

inferior los dos escalones que se había hundido previamente reduciendo la altura aún más y consiguiendo volver al nivel de la terraza exterior. Los cambios volumétricos concatenados son reflejo del propio programa en planta. Al igual que la orientación fue la generadora del programa, ahora es el programa el que genera el volumen total del espacio que ocupa. La variedad de alturas ayuda a entender la funcionalidad de las estancias.

No obstante, la arquitecta no se aleja de las ventajas que ofrece la planta libre ya que, dependiendo del programa, la compartimentación esconde o muestra los pilares de la estructura para diferenciarlo del tabique. María Pura Moreno encuentra un detalle importante en las plantas dibujadas por Eileen Gray:

*“En el plano de planta general Eileen Gray sombrea de negro los muros divisorios y los pilares exentos mientras que los pilares embutidos en los cerramientos interiores quedan remarcados en blanco. Interrumpe el sombreado de manera puntual dejando patente su intención de diferenciar el pilar estructural del tabique.” (Moreno, 2015, 208).*

Como ejemplo claro están los dos pilares asilados, uno se encuentra en el dormitorio principal de Eileen Gray y el otro en el comedor.

Por todo esto, podemos entender que, en su primera casa *E.1027* Eileen Gray comprende el salón como una amalgama de distintas funciones, capaz de albergar todas en un mismo espacio y diferenciadas por los cambios en la materialidad de las paredes y los forjados, o incluso por el propio mobiliario, mientras que el resto de estancias están compartimentadas, respetando su independencia e intimidad. En su segunda casa *Tempe à Pailla* Eileen Gray aprende de la experiencia previa de vivir en *Maison en bord de mer* y emancipa cada estancia por separado, respondiendo únicamente a su función sin albergar otras secundarias. Delimita claramente los límites de cada estancia y crea descansos secundarios capaces de funcionar como intermediarios. La continuidad es visual, pero no física, ya que existen variaciones de suelos y techos que impiden un desplazamiento continuo.

## FUNCIONALISMO EN EL ÁMBITO DOMÉSTICO

En arquitectura se entiende como funcionalismo el principio que propone atender al fin último por el que se realiza el edificio, entendiendo que la arquitectura debe realizarse en función del uso que alberga. Esto implica aportar el espacio preciso a cada estancia, sin sobrepasar o limitar su tamaño en exceso, sino atendiendo a las necesidades propias de su función. Además, el funcionalismo atiende a las personas, dispone la construcción al servicio del habitante y del invitado, debe ser cómodo, útil y habitable.

Es por ello, por lo que, cuando Le Corbusier le escribe a Jean Badovici en su carta del 1 de enero de 1950 criticando *“la cualidad de la arquitectura funcional pura”* no se equivoca en absoluto. Eileen Gray es funcionalista<sup>11</sup> ya que su arquitectura es lo que se ve, no esconde, no finge, no simula ser lo que no es. También es importante ser reflejo de la realidad del momento, sin olvidar las sensaciones y las emociones. María Pura Moreno comenta así cómo Eileen Gray entiende la arquitectura útil:

*“La Arquitectura útil, según ella, se desarrolla dando a las obras el impás de su tiempo, buscando la adaptación de los medios en relación al fin y eliminando lo que no es de una utilidad incontestable, pero sin obviar el sentimiento. Se aleja del puro materialismo.” (Moreno, 2015, 217)*

Es por eso por lo que ambas viviendas exponen las investigaciones llevadas a cabo por arquitectos del momento debidos a la crisis económica y social que se sufría al finalizar la Primera Guerra Mundial. En ese momento tan complicado, arquitectos como Hermann Muthesius, Victor Bourgeois o Le Corbusier se plantearon nuevas soluciones distintas con el

---

<sup>11</sup> María Pura Moreno cita a John Berger para justificar el sentido en el que Eileen Gray es funcionalista: *““El poder del funcionalismo no reside en su utilidad, sino en su ejemplo moral: un ejemplo de veracidad, el rechazo a la exhortación.” (Berger, John: “La única máquina de habitar”, Circo nº73, Madrid 2000, p. 4). Eileen Gray es funcionalista en este sentido.” (Moreno, 2015, 216)*

mismo objetivo: tener una vivienda mínima de calidad. Es importante mencionar que en 1929 tiene lugar en Frankfurt el segundo CIAM, Congreso Internacional de Arquitectura Moderna<sup>12</sup>. Este estuvo dedicado principalmente a investigar sobre la ciudad y la vivienda mínima, con el objetivo de encontrar las bases y los parámetros de calidad. A raíz de ese congreso se publicaron varios libros recogiendo las ideas, proyectos e investigaciones llevadas a cabo por los ponentes. Estos aportaron su propio punto de vista, en ocasiones contrario como es el caso de Alexander Klein y Karel Teige.

Eileen Gray intenta experimentar con ambas viviendas la altura de los espacios y los recorridos necesarios para transitarlos, pero sobretodo, esas dos viviendas son los resultados de los estudios realizados por ella misma sobre la distribución de los espacios, su tamaño mínimo necesario y su mobiliario y equipamiento.

En primer lugar, es necesario recordar en este punto que Eileen Gray antes de ser arquitecta fue diseñadora de interiores y que, el cambio entre diseñar un mueble y diseñar una casa es *“sencillamente una cuestión de escala”* (Carmen Espejel, 2007, 99). Su arquitectura se caracteriza por estar diseñada inherentemente con el mobiliario que alberga. Es por ello por lo que al hablar del tamaño de las estancias es necesario hablar también del mobiliario que acoge.

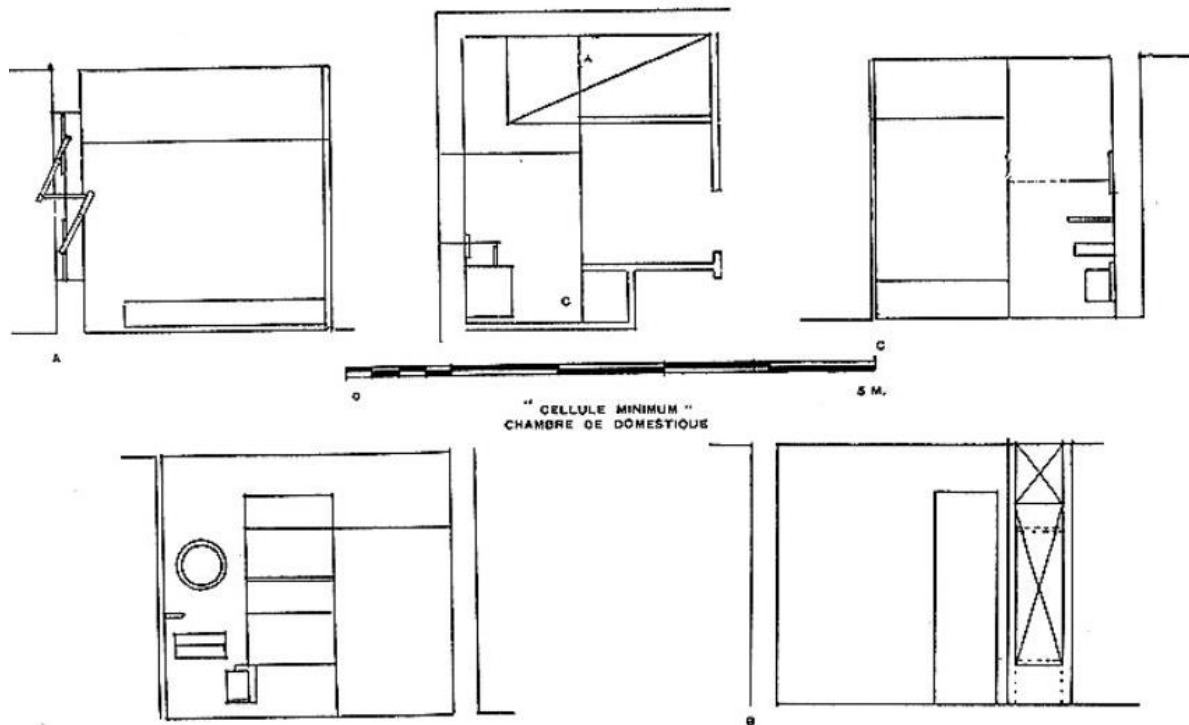
Tanto en *Maison en bord de mer* como en *Tempe à Pailla* la arquitecta realiza investigaciones acerca del tamaño de la célula mínima habitable, así como de la cocina burguesa y de los muebles situados en ambas estancias.

Eileen Gray crea para E1027 dos habitaciones en la planta inferior. Una de ellas, con espacio suficiente como para situar un espacio de aseo y un mueble repisa con la posibilidad de convertirse en un escritorio con luz. Sin embargo, la otra es la de servicio y en la que Eileen Gray decide experimentar con su tamaño y su organización (fig. 43). Sitúa, al igual que en el resto de las habitaciones, una pequeña zona de aseo cerca de la ventana. Esta se encuentra localizada en dirección a las impresionantes vistas al Mediterráneo. Además del lavabo y de

---

<sup>12</sup> Véase la tesis doctoral de Rafael Hernando de la Cuerda *Fernando García Mercadal y el Movimiento Moderno* y el artículo de Eric Mumford *El discurso del CIAM sobre el urbanismo, 1928-1960*.





(fig. 43) Planta a 1:50 y alzados abatidos de la habitación de servicio de E.1027 publicado en la revista n° 25-26 de otoño-invierno de 1929 de *L'Architecture Vivante*.

la cama, la arquitecta genera un armario para almacenaje, necesario debido a la escasez del mismo en el conjunto de la vivienda. De esta manera, Eileen Gray cumple las funciones básicas de una habitación con dimensiones mínimas, apenas 9,05 metros cuadrados, ya que aporta iluminación, ventilación y suficiente espacio como para circular y moverse en el interior de la misma.

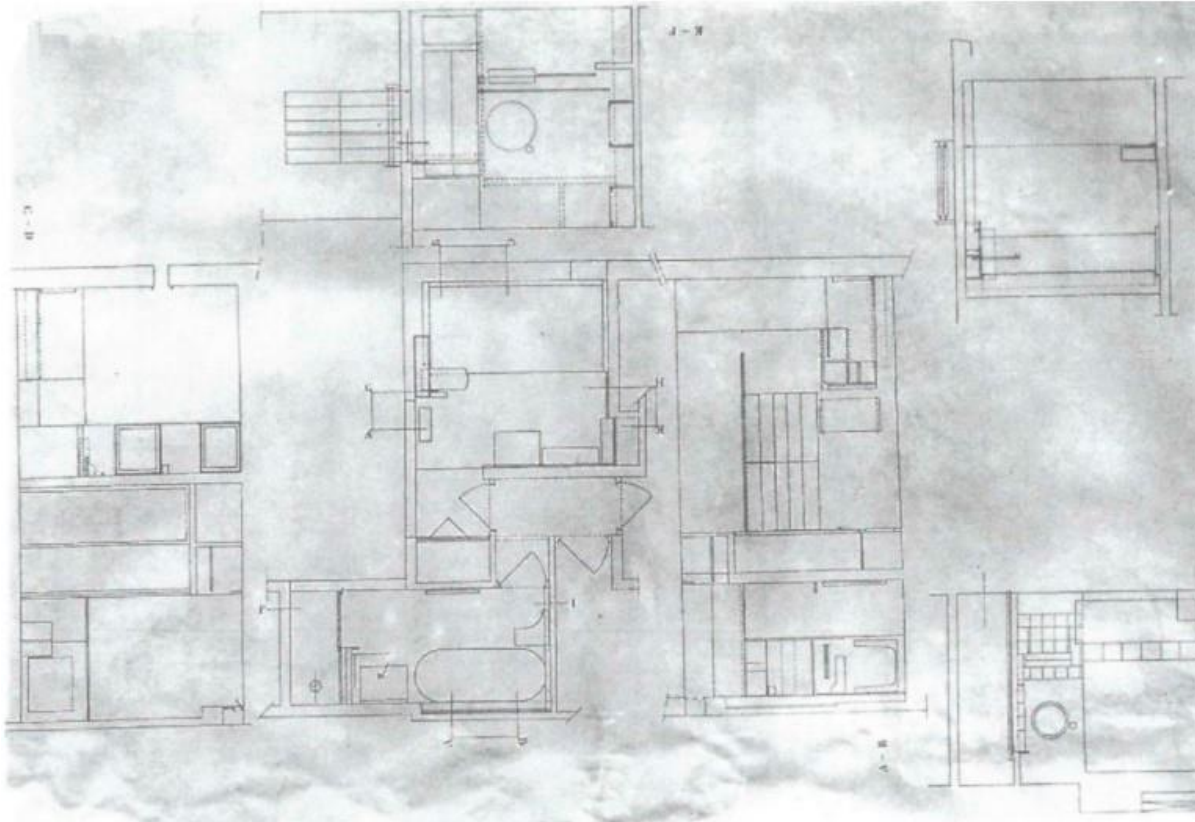
La organización de los elementos a los laterales de la habitación deja libre el espacio frente a la ventana, lo cual ayuda a abrirla, a tener una ventilación cruzada en la estancia debido al enfrentamiento de puerta y ventana. Esta organización del espacio recuerda a las cabinas de los barcos de vapor transatlánticos, como en el que Eileen Gray viajó a México junto a Jean Badovici en 1920 y de la que la arquitecta tomó notas de las dimensiones, alturas libres, puertas y ventanas y los ángulos del habitáculo (fig. 42).

Sin embargo, no es sino en *Tempe à Pailla* donde Eileen Gray consigue la mayor expresión de la célula de habitar mínima (fig. 44). En esa segunda vivienda, diseñada para ella misma, a diferencia que en *Maison en bord de mer* sitúa la habitación para su asistente personal, Louise Dany, en el piso principal. No obstante, sigue manteniendo el alojamiento del chófer fuera de la vivienda propiamente dicha. Este cambio genera, como se ha comentado anteriormente, un cambio en las circulaciones y recorridos de la vivienda.

En este caso, el habitar del servicio tiene un tamaño de 8,9 metros cuadrados, más pequeña que la habitación de *E1027*. Al igual que en la primera vivienda, añade mobiliario y equipamiento como por ejemplo el lavabo, la mesilla, la cama, la estantería para libros o el armario. Esta estancia es diseñada por la arquitecta mediante un plano a 1:50 junto con la zona de distribución interior del sector más privado y el baño común a las dos habitaciones. También utiliza los alzados abatidos para añadir mayor detalle y comprensión a la planta y al diseño del mobiliario.

En estas plantas destacan en primer lugar la situación de la puerta. Esta se encuentra, al igual que en la vivienda anterior, enfrente de la ventana, cumpliendo el requisito de ventilación cruzada, pero sin que esta circule por toda la habitación, por lo que no renueva el aire al completo. El huésped de la habitación, una vez traspasado el umbral de la puerta, debe realizar un giro de 90° para acceder finalmente al dormitorio propiamente dicho. Este giro, ya





(fig. 44) Planta a 1:50 y alzados abatidos de la habitación de servicio de la vivienda *Tempe à Pailla*. (Fuente: *Tempe à Pailla*, *Hidden Architecture*)

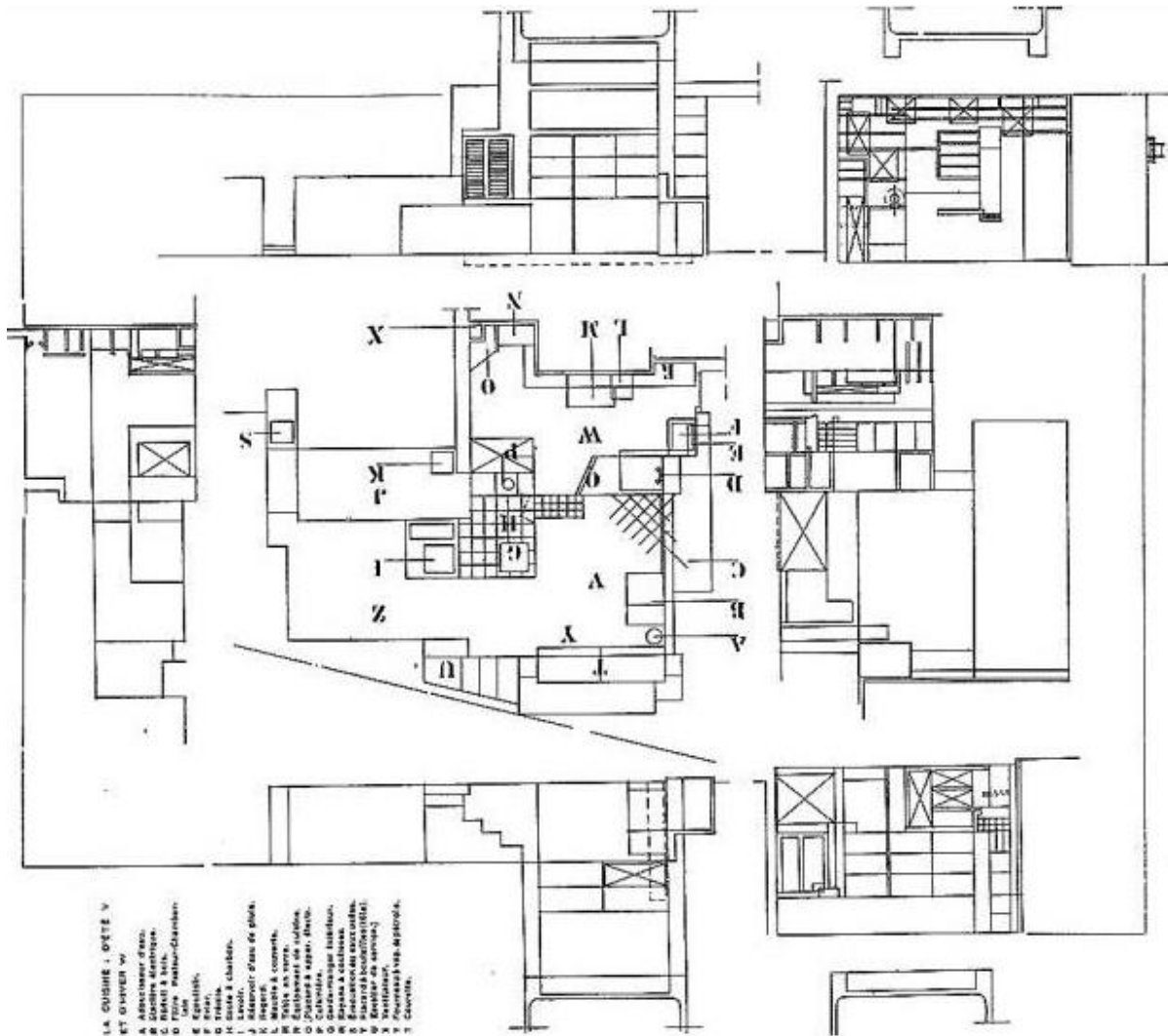
utilizado en la habitación de los invitados de la primera vivienda, permite mayor privacidad en el momento de abrir la puerta. Cabe destacar que en ambas casas las puertas de acceso a las habitaciones, tanto principal como de invitados o de servicio, se abren hacia el interior para permitir el paso por el distribuidor interior sin impedimentos y evitando reducir el limitado espacio del que cuenta.

Para ayudar a la fluidez de la circulación de aire en el habitáculo del servicio, la arquitecta decide implantar una ventana horizontal de mayor anchura que en *E.1027*, de modo que aporte mayor luz y mayor amplitud de entrada y salida de aire. Así, mientras que en *Maison en bord de mer* el tamaño del hueco es de 1x1,25 metros, en *Tempe à Pailla* se cuenta con 1,95 metros de anchura por 0,90 metros de altura. Ese tamaño puede resultar excesivo debido al tamaño de la habitación a la que pertenece.

Por último, se debe mencionar que, al igual que ocurrió anteriormente en su primera vivienda, Eileen Gray vuelve a utilizar los tabiques de cerramiento y compartimentación de la habitación para situar el mobiliario, colocando incluso estanterías y mesas ancladas en las paredes para la colocación de libros. Además, también cuenta con un armario propio, cuya parte superior es espacio de almacenamiento del baño y aseo compartido. Al alinear los equipamientos deja vacío el centro de la estancia y el frente de la ventana, favoreciendo, por un lado y al igual que en *Maison en bord de mer*, la circulación de los recorridos interiores de la habitación, y por otro lado, la apertura y la iluminación desde la ventana.

Eileen Gray equipa y diseña más la habitación de servicio en *Tempe à Pailla*, o al menos con mayor detalle. Aprende de la ejecución previa y crea en menos espacio una habitación más cómoda y confortable. Sitúa los elementos de forma que se utilicen de una manera orgánica, atendiendo a los usos y momentos de cada uno. También mejora la habitabilidad del espacio mediante una gran ventana que ilumine y ventile, y que gracias a las contraventanas también proteja del sol.

Antes de comenzar los análisis de las cocinas, es necesario mencionar las investigaciones que se estaban llevando a cabo en el momento de la construcción de ambas viviendas. Mujeres arquitectas como Benita Otte o Grete Schütte-Lihotzky aportaron grandes innovaciones en el diseño de las cocinas, destacando el trabajo realizado por Schütte-Lihotzky



(fig. 45) Planta a 1:50 y alzados abatidos de la cocina de E.1027 publicado en la revista nº 25-26 de otoño-invierno de *L'Architecture Vivante*.

acerca de la “cocina de Frankfurt” de 1927. Este diseño estaba pensado para emplearse en las viviendas sociales de Ernst May en Frankfurt<sup>13</sup>.

Al hablar de la cocina, es necesario explicar que Eileen Gray no cocinaba, no usaba la cocina y es por eso por lo que se sitúa alejada en ambas casas de la zona de estar y del comedor. Es un espacio para el servicio y, por tanto, debe estar alejado para no interferir en los recorridos de los propietarios, hecho que consigue totalmente en *Tempe à Pailla*. Otra característica de la cocina común en ambas viviendas es que existe una de invierno, en el interior, y otra de verano, en el exterior, elemento común en las villas mediterráneas para aprovechar el buen clima y así evitar los olores inadecuados en el interior.

Eileen Gray establece su primera cocina completamente separada del resto de la vivienda, ya que su acceso se encuentra situado en la misma marquesina que conduce al zaguán principal (fig. 45). En su interior crea una estancia alargada, donde ambas paredes de mayor longitud se completan con armarios, fregadero, cocina y plancha. En este caso, los estudios llevados a cabo por los arquitectos del momento son reinterpretados por la arquitecta, dividiendo el espacio en almacenaje, cocinado y preparación para facilitar la tarea. Además, añade mucha luz mediante dos ventanas en L a los laterales de la carpintería de salida a la cocina exterior y aporta mediante una marquesina elevada una protección frente al soleamiento de dudosa eficacia debido a su altura. En el exterior, deja espacio de almacenaje y, subiendo las escaleras espacio de fregadero y preparación.

Eileen Gray diseñó una cocina cuyas paredes eran irregulares, lo que no favorecía la colocación de armarios ni estanterías. Situó la cocina en la pared corta, dando lugar a elevar la chimenea por encima de la marquesina exterior para evitar que los humos entrasen en la propia cocina exterior.

A pesar de que la casa ha sido fotografiada en multitud de ocasiones, tanto el cuarto del servicio como la cocina cuentan con escasa representación fotográfica, y son espacios muy poco valorados en el conjunto de la vivienda a pesar de que, al igual que el resto, fueron

---

<sup>13</sup> Véase el artículo de Juan Bravo en *Feminismo/s* de junio de 2011 titulado *Así en la cocina como en la fábrica*.



(fig. 47) Imágenes de la cocina de E.1027.

estudiados y analizados por la arquitecta. Si bien es verdad, carecen de la exquisitez compositiva del resto de estancias y entorno.

Por su parte, Eileen Gray situó en la cocina de *Tempe à Pailla* dos accesos desde el exterior y una conexión con el interior (fig. 47). Desde el exterior se puede acceder por el flanco este, desde el camino peatonal situado a una cota superior, y desde el espacio de cocina exterior, situado al extremo noreste de la vivienda.

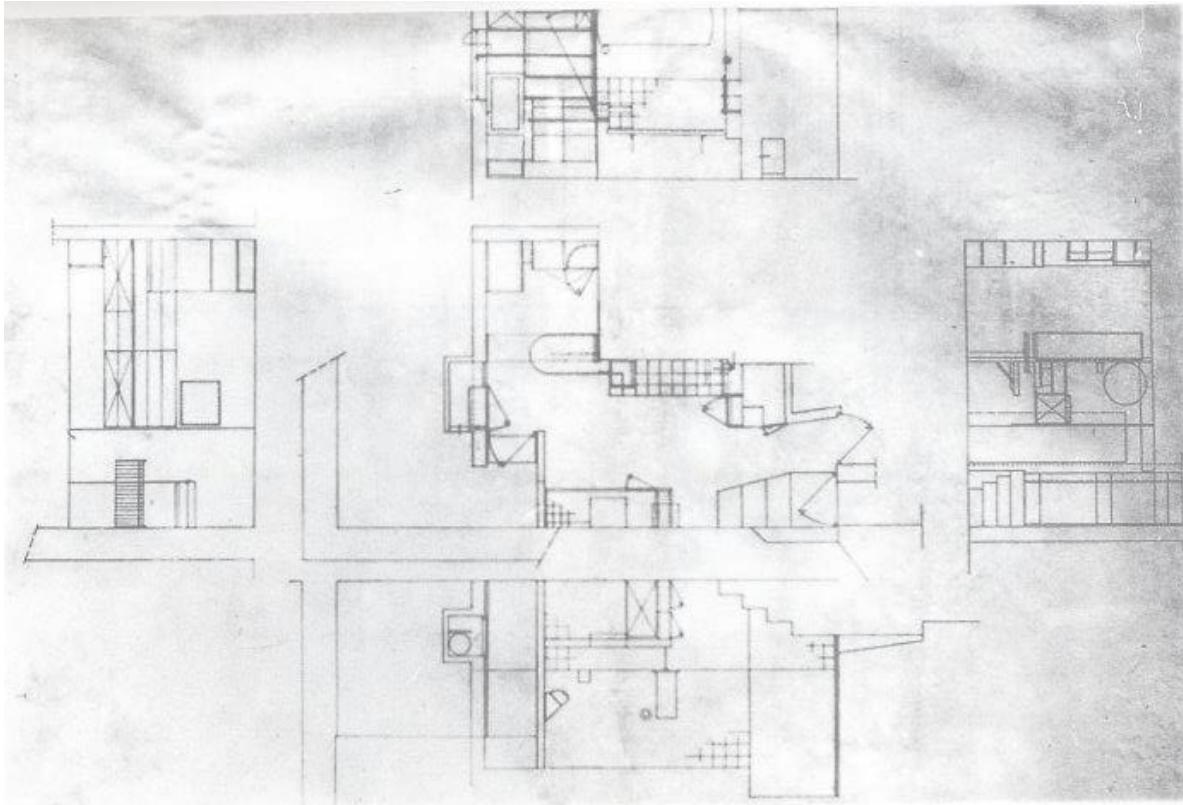
El espacio de almacenamiento, preparación, cocina, plancha y fregadero está, al igual que en la vivienda anterior, colocado en las paredes irregulares cuyos rincones y esquinas generan un dificultoso amueblamiento. Sin embargo, Eileen Gray consiguió reducir la tortuosa circulación en el acceso desde la cocina hasta el comedor ya que, aunque el recorrido es zigzagueante alrededor del aseo, se trata de un tabique curvo que adecúa el tránsito y lo hace más fluido.

Otro de los puntos reseñables de la cocina es que, a pesar de que la estructura pudiese convertirse en un problema, debido a que uno de los pilares de la misma se encuentra situado aislado de las paredes, la arquitecta lo incorpora a la cocina añadiendo espacio de almacenamiento en su perímetro. Es una gran solución ya que, por un lado, evita que el pilar centre la atención, sino que es parte de la cocina y es un elemento más, y por otro, añade almacenaje.

Debido a las irregulares de las paredes y a su complicado amueblamiento, Eileen Gray decidió dividir la cocina en tres áreas y amueblar las tres paredes disponibles con usos distintos. Es decir, separó el espacio de fregar, cocinar y almacenar. Esto, además de añadir funcionalismo a la cocina, permite trabajar a más de una persona en el mismo espacio en caso de que ella quisiese participar de las tareas. Además, situó la tabla de planchar plegada de manera que permitiese la circulación desde todas las entradas sin interrumpir la tarea.

Por último, al igual que ha ocurrido en la habitación de servicio, Eileen Gray situó una ventana de un tamaño excesivo para la habitación que debía iluminar y ventilar, 2,70 metros de anchura por 0,90 metros de altura. Además, realizó una pequeña ventana oscilo batiente en el tabique de separación de baño y cocina, permitiendo la circulación cruzada entre ambas estancias y favoreciendo la evaporación del baño.

En general, la arquitecta emplea las corrientes arquitectónicas del momento para componer y generar las plantas de sus viviendas. Eileen Gray, como funcionalista, intenta aportar al programa el tamaño justo que necesita cada estancia, y otorgar mayor importancia –y por tanto tamaño- a los espacios comunes que a zonas de servicio como la cocina o el baño. Es una actitud que emplea en sus dos viviendas construidas *ex novo* y que le sirven como herramienta de trabajo en el momento de composición. Además, este aspecto funcionalista de la figura de Eileen Gray hace que en sus casas percibamos orden y jerarquía en los espacios, aporta una razón de estar a las estancias que, sin el funcionalismo como fin último, no se entendería. A pesar del poco tiempo que transcurre entre la construcción de ambas viviendas, hay un palpable ejercicio por parte de la arquitecta de facilitar las actividades que se realizan en cada estancia, tanto a los invitados, al conectar visualmente terraza de entrada, sala de estar y comedor; como al servicio, creando una cocina multifuncional con espacios diferenciados para cada labor.



(fig. 47) Planta a 1:50 y alzados abatidos de la cocina de *Tempe à Pailla*. (Fuente: *Tempe à Pailla*, *Hidden Architecture*)





(fig. 48) Zona de planchar con la tabla bajada de la cocina de *Tempe à Pailla*.

## DISEÑO Y MOBILIARIO:

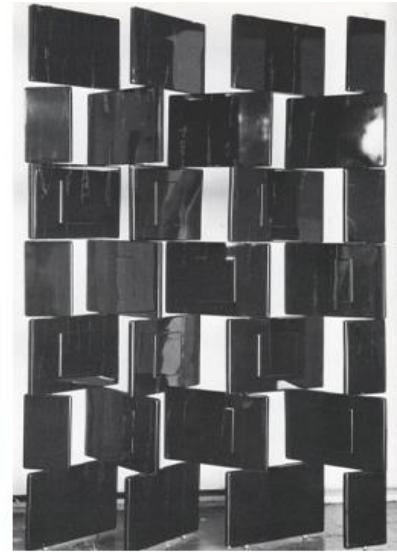
Eileen Gray empezó su carrera profesional siendo colaboradora de un joven maestro de origen japonés, Seizo Sougarawa, maestro en la técnica del lacado típico de sus ancestros. Inicialmente sus obras se basaban en platos decorativos, mesas y biombos (fig. 48). Posteriormente comenzó a recibir pequeños proyectos para ejercer como diseñadora de interiores. Ella, además de realizar las composiciones de los encargos, creaba piezas únicas de mobiliario para ese espacio concreto. Además, también expuso en el *Salon des Artistes Decorateurs*, motivo por el que recibió la atención de un coleccionista de arte y modisto, Jacques Doucet, el cual se convirtió en su patrocinador<sup>14</sup>. Después de la Segunda Guerra Mundial, años en los que ella se refugió en Londres, recibe su primer encargo importante de la mano de Suzzane Talbot. El encargo consistía en crear un ambiente completo, para el que la entonces diseñadora diseñó y creó las paredes, la decoración y hasta el mobiliario<sup>15</sup>. Tiempo después decidió abrir su propia galería de arte, Jean Désert, donde exponer sus diseños de mobiliario y tapices.

Todo ese proceso previo fue muy importante para el posterior paso de Eileen Gray a la arquitectura y diseño no solo una estancia, sino todo un conjunto residencial. Pero Eileen Gray no abandonó en ningún momento su gusto creativo por el diseño y el mobiliario, sino que lo incorporó a su proyecto, creando una simbiosis entre arquitectura y mobiliario difícil de separar. Y no solo expresó su creatividad artística en el diseño de mobiliario, sino también en el diseño físico de los espacios, mezclando diferentes texturas, materiales y tonalidades, añadiendo así profundidad a las estancias incluso sin el mobiliario.

---

<sup>14</sup> Jacques Doucet fue el cliente para el cual Eileen Gray creó el biombo *Le Destin* y la mesa *Lotus*, entre otros. Ambos son obras admirables y muy reconocidas de Eileen Gray.

<sup>15</sup> Cabe destacar el biombo *Brick Screen*, una de las mejores piezas de Eileen Gray, diseñada específicamente para este encargo y que posteriormente se ha replicado en diversas ocasiones.



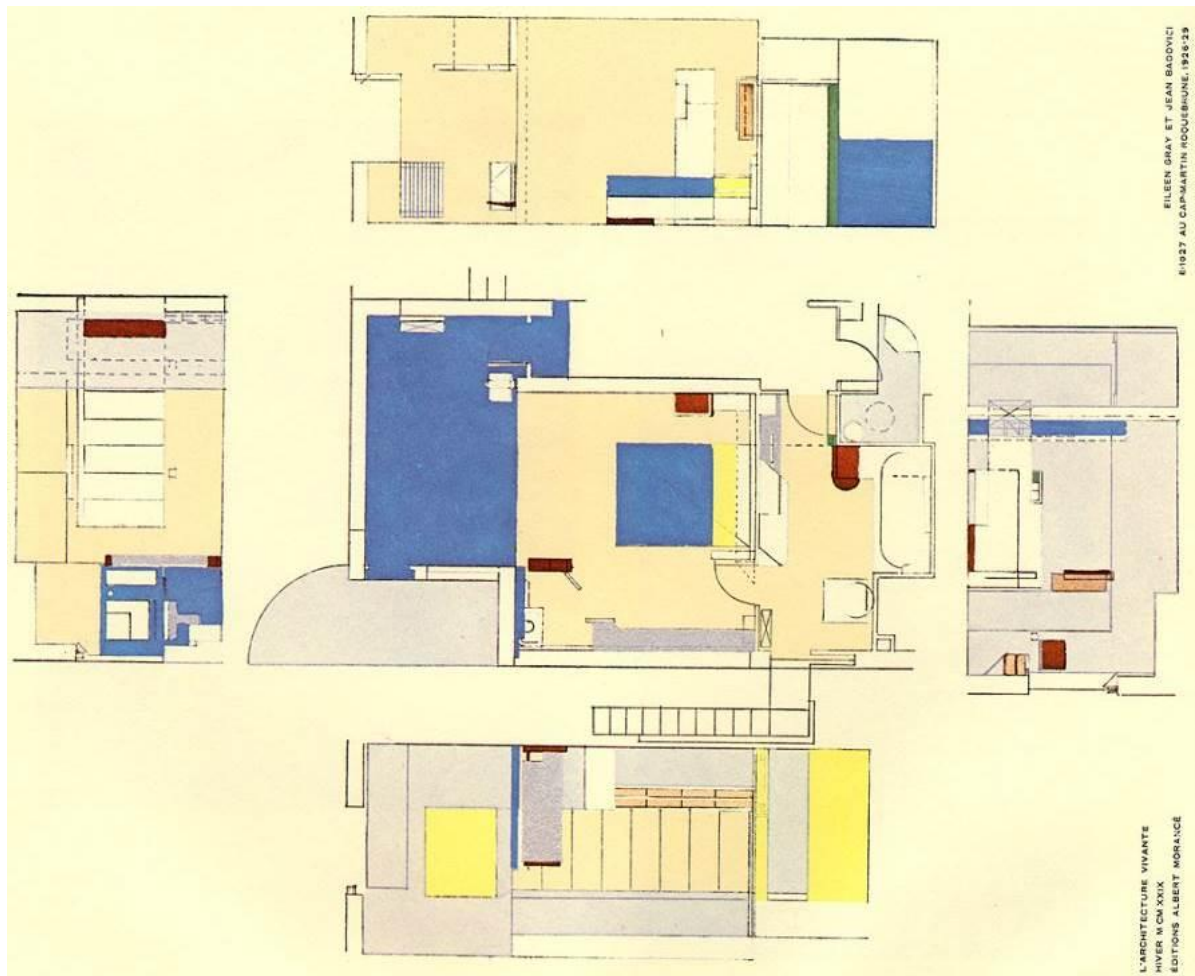
(fig. 48) Collage de mobiliario lacado diseñado por Eileen Gray y el apartamento que diseñó en *Rue de Lota* para Suzzane Talbot..

En su primer proyecto, *E.1027*, Eileen Gray utiliza tres recursos que son necesarios mencionar por su gran valor compositivo y funcional: el empleo de mobiliario como elemento de creación de espacios diferenciados dentro de la misma estancia, el uso de materiales de diferentes colores con el mismo fin de subdividir las estancias y el uso de falsos techos como lugares de almacenaje.

En primer lugar, Eileen Gray plantea los espacios pensando en los muebles que van a albergar y emplea estos como elementos que crean la propia estancia, como si del forjado o los tabiques se tratasen. Así, cuando publica en *L'Architecture Vivante* n° 25-26 los planos a 1:50 de la habitación principal (fig. 49), ella señala con colores los elementos que ella considera más adecuados para la comprensión perfecta del conjunto, tanto en la planta como en los alzados abatidos. Con ese código gráfico, la arquitecta consigue ganar espacialidad en su representación.

En la planta se aprecia principalmente la utilización de un armario vertical, grafiado de color gris, que ejerce de tabique separador de la zona de aseo de la habitación (fig. 50). Ese mueble fue diseñado por Eileen Gray como un armario con espacio de almacenaje y un espejo en una de sus puertas. Además, está revestido exteriormente de manera que refleja la luz, como si de un lacado se tratase, posiblemente como recuerdo a los muebles lacados con los que comenzó y su brillo especial. Como mínima mención, ese brillo se repite en el mueble horizontal debajo de la ventana. Este se compone de una parte horizontal con cajones transparentes, lo que aporta una innovación respecto a los que se realizan en el momento. Esa horizontalidad se completa con un armario vertical cuya puerta ondulada también juega con el brillo, aportando mayor dinamismo y movimiento al mueble y, por consiguiente, a la habitación.

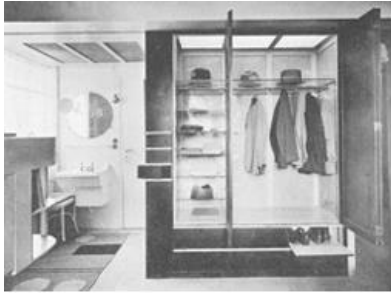
Otro espacio donde Eileen Gray propone una disposición de mobiliario que juega con su entorno es en la habitación para invitados. Esta habitación la arquitecta también la diseñó a escala 1:50 en planta con alzados abatidos, pero en este caso no añadió color. En ella, existen dos muebles que aportan dinamismo al espacio. El primero, una repisa horizontal que esconde en su interior un escritorio situada en la pared que oculta la salida al jardín. Esta repisa genera un giro que colabora en el movimiento del invitado en el recorrido por la habitación y



(fig. 49) Planta a 1:50 y alzados abatidos de la habitación principal de E.1027 publicado en la revista nº 25-26 de otoño-invierno de *L'Architecture Vivante*.



(fig. 50) Fotografías de la habitación principal de E.1027.



(fig. 51) Fotografías de la habitación de invitados de E.1027

en el acceso a la salida. Como segundo mueble grafiado en planta y alzado abatido destaca el armario en esquina (fig.51). Este elemento tiene unos cajones muy característicos que se abren girando sobre un eje. Estos mecanismos, aunque muy utilizados en los muebles de la arquitecta, llaman la atención por su situación en esquina, que conecta mediante el giro girando sobre un eje. Estos mecanismos, aunque muy utilizados en los muebles de la arquitecta, llaman la atención por su situación en esquina, que conecta mediante el giro ambos tramos del armario. Además, cuenta con puertas correderas que muestran los espacios de almacenaje, con huecos especiales para sombreros y zapatos. Este mueble contaba en su parte superior con luces que iluminaban el interior del armario ayudado con los estantes transparentes. Ese elemento también es una innovación por parte de la arquitecta como un experimento para posibles repeticiones futuras.

En segundo lugar, Eileen Gray utiliza el material y sus tonalidades de una manera muy inteligente y reflejando los cambios existentes en las plantas y los alzados, en ocasiones de forma poco clara y difícilmente diferenciable del resto de líneas. Esos cambios acentúan los distintos usos que albergan las estancias en *Maison en bord de mer* sin necesidad de tener el mobiliario colocado.

La primera habitación en la que localizamos ese uso es la sala de estar (fig. 52). En ella Eileen Gray juega con el suelo y la pared cercanos al tabique curvo de separación con el baño. En ese punto, Eileen Gray cambia la baldosa cuadrada color claro que emplea en toda la sala por otra de color negro. Esta diferenciación define el límite que acota el espacio de la cama-sofá. De esta manera la arquitecta por un lado crea cierto juego de colores, cierto encuadre para el mueble y enfocar las miradas de las visitas en un punto determinado, todo ello con un cambio de color. Otro punto donde cambia la baldosa de revestimiento es en el centro de la sala, pero en este caso el cambio queda oculto, ya que en las fotografías publicadas en *L'Architecture Vivante* por ella y Jean Badovici colocan encima una de los famosos tapices de la arquitecta, impidiendo la percepción espacial que generaría ese cambio.

Otro espacio remarcable donde utiliza el cambio de cromatismo es en el pasillo de acceso desde la sala de estar a la habitación principal. Como ya se ha explicado anteriormente, este pasillo está elevado con respecto a la cota de la sala de estar. Sin embargo, para acentuar aún más el carácter privado de esa zona, Eileen Gray decide cambiar la baldosa clara por una





(fig. 52) Fotografías de cambios de tonalidades en los materiales de las estancias de E.1027.

marrón terracota que genera al mismo tiempo recogimiento a los que se encuentran en su interior por su color cálido y limitación velada a los invitados situados en el salón, que comprender sin necesidad de palabras que se trata de un espacio más privado.

La segunda habitación donde es claro ese cambio de la tonalidad en el material de revestimiento es en el dormitorio principal (fig. 52). Es esta estancia la modificación ocurre en dos ocasiones, una en el suelo de la zona de estudio cercana al ventanal y a la terraza privada, donde Eileen Gray cambia la baldosa clara por otra de color negro, al igual que ha ocurrido en la sala de estar. En este caso también delimita el espacio que pertenece al ámbito de dormitorio y lo separa del ámbito de trabajo. Además, acentúa el carácter profesional de esa parte mediante una lámpara rectangular que desciende del techo e ilumina perfectamente la mesa de trabajo situada debajo. La segunda ocasión en la que se emplea la modificación de la tonalidad es en el revestimiento vertical del espacio de baño. Eileen Gray señala ambos casos en tanto en la planta como en los alzados a 1:50 publicados en *L'Architecture Vivante* con un color azul intenso.

Por último, Eileen Gray también utiliza los falsos techos como elementos de almacenaje. En E.1027 lo utiliza tímidamente, en contadas ocasiones, como experimento que luego repetirá y perfeccionará, tanto en la reforma del apartamento de Jean Badovici en Rue de Chateaubriand (1931) como en *Tempe à Paila* (1932-1934). En este momento todavía no tiene tanto carácter de contracción y dilatación del espacio como lo adquirirá, sino que es un mecanismo inteligente de aprovechar el máximo espacio de almacenaje posible en reducidas dimensiones.

La estancia en la que es utilizado este ingenio es en el baño conectado con la habitación principal. Sobre la puerta que conecta el hall secundario y el baño el techo se alarga, adentrándose en la habitación, generando un hueco entre él y la altura real del baño. Ese espacio, además de almacenar, genera una sensación de compresión del espacio previa a la altura real que contrasta con la dilatación del espacio interior del baño acrecentada por el lucernario superior. Para mayor impresión de expansión, la arquitecta decidió utilizar mobiliario y azulejos que reflejasen la luz, creando sensación de mayor espacialidad a pesar de las medidas mínimas con las que cuenta.

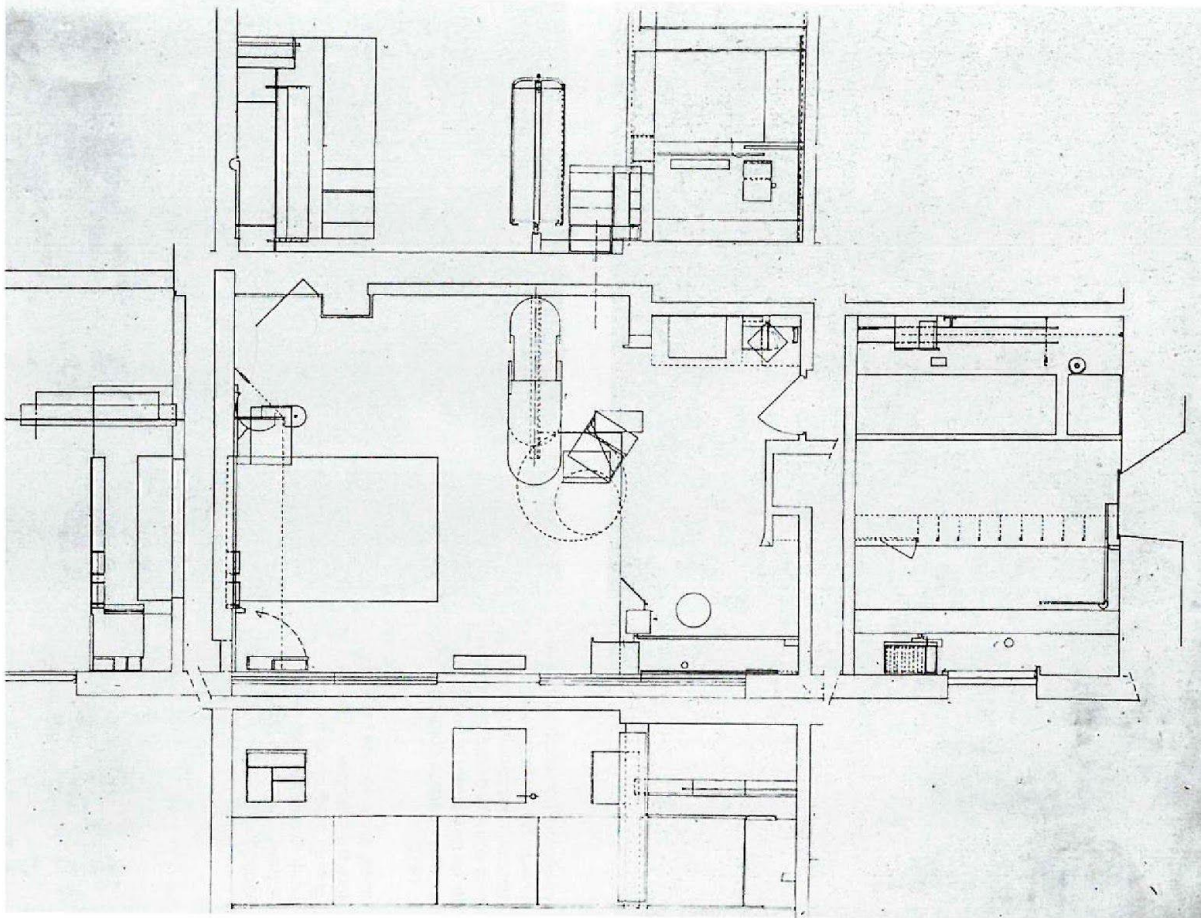
En su segunda residencia, Tempe à Pailla, Eileen Gray vuelve a utilizar dos de estos recursos en el momento de diseñar los espacios. El primero es la utilización del mobiliario para la compartimentación de una habitación en varias zonas y el segundo es el uso de los falsos techos como almacenaje.

El empleo del mobiliario separador es muy claro en la habitación principal donde, al igual que había ocurrido en E.1027, Eileen Gray emplea un biombo-armario extensible que permite guardar la ropa y separar el tocador de la zona de dormir<sup>16</sup> (fig. 53) (fig. 54). Esto genera cierta intimidad en ambos espacios y añade valor al mueble de almacenaje. Además, su forma curva insinúa un giro en el recorrido, generando dinamismo en la estancia que, unido a su posibilidad de extenderse y recogerse, hace de la habitación un espacio en movimiento, contrario al pensamiento general de la idea de dormitorio. Otra de sus cualidades es que, al tratarse de un elemento de altura limitada, permite la vista de toda la estancia por su parte superior, sin reducir el buen tamaño de la estancia ni generando sensación de agobio por lo reducido del espacio de aseo. Este armario recuerda a los biombos de su etapa como diseñadora, aunque ahora, además de separar espacios, ha crecido en anchura y puede almacenar objetos, ganando cualidades e interés de diseño.

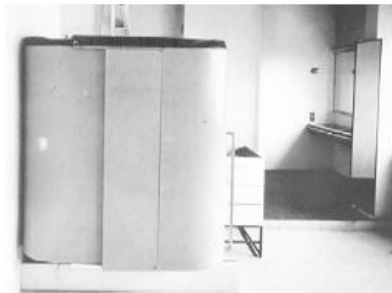
Por otro lado, esa no es la única estancia que cuenta con un biombo curvo. En la entrada lateral por donde se accede al comedor, existe un biombo curvo cuya utilidad recuerda a la del tabique de entrada a la habitación de invitados de *Maison en bord de mer*: alargar el trayecto y favorecer el giro hacia la zona más pública de la casa, la sala de estar (fig. 53). En esta ocasión el biombo no solo está separado del techo, sino también del suelo, hecho que funciona como nexo de conexión entre las dos habitaciones con diferentes funciones. Además, en este caso Eileen Gray vuelve a utilizar un recubrimiento metalizado que refleja la luz y se asemeja al lacado japonés, acabado aprehendido de los años junto con el maestro Seizo Sougarawa.

---

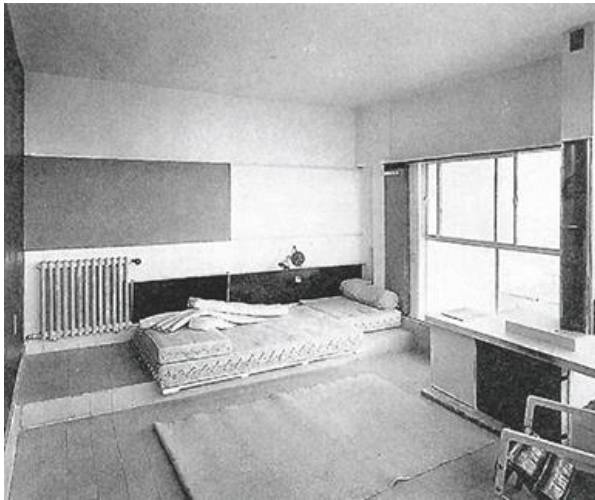
<sup>16</sup> Según María Pura Moreno: "Los primeros biombos lacados de Eileen Gray de inspiración oriental se transforman en su paso a la arquitectura en biombos armarios, que encierran el espacio de almacenaje en "Tempe à Pailla"." (Moreno, 2015, 384)



(fig. 53) Planta y alzados abatidos de la habitación principal a 1:50 de *Tempe à Pailla*. (Fuente: *Tempe à Pailla*, *Hidden Architecture*)



(fig. 54) Fotografías de los biombos de la habitación principal y el paso entre sala de estar y comedor de *Tempe à Pailla*



(fig. 55) Boudoir común en ambas viviendas de Eileen Gray, a la izquierda, en *Tempe à Pailla* y a la derecha, en *E.1027*.

Respecto a los falsos techos, la arquitecta emplea uno de lamas de madera en el espacio de conexión entre la sala de estar y el comedor (fig. 53). El tramo se encuentra comprimido respecto a la altura de la sala de estar debido a ese elemento<sup>17</sup>. Sin embargo, al no ser un falso techo continuo, permite visualizar entre las maderas la altura real y no genera presión en los visitantes. Además, como en proyectos anteriores, ese falso techo se puede utilizar como almacenaje, empleando una de las mesas diseñadas por la arquitecta que, gracias a un sencillo pero elaborado mecanismo, se transforma en escalera.

Un mueble que tienen en común ambas viviendas, tanto en *E.1027* como en *Tempe à Pailla*, es una cama-sofá situado en la sala de estar (fig. 55). En su primera vivienda se sitúa en el encuentro del revestimiento negro con el tabique a media altura del baño y es la pieza de mobiliario más grande de la sala<sup>18</sup>. En la segunda está localizado en la sala de estar, junto al cerramiento en contacto con la calle exterior, a la derecha de la entrada principal.

Este elemento es resultado del desarrollo del *Boudoir de Monte Carlo* expuesto por Eileen Gray en el *XIV Salon des Artistes Décorateurs* en 1923. Exhibición en la cual la arquitecta planteó el boudoir como un espacio multifuncional donde descansar, recibir invitados, realizar reuniones de trabajo y fiestas. En ese espacio la "cama de día" era la pieza central de la composición. Eileen Gray genera de esta manera una contradicción entre lo que históricamente había significado el boudoir, un espacio íntimo y femenino, y la función que ella le otorga. Así, en el mismo espacio concurren diversas actividades sin variaciones en el mobiliario, los cuales adquieren distintas connotaciones.

Es posible que, aunque la arquitecta no plantease una habitación de invitados en el programa de *Tempe à Pailla*, tuviera en mente la casualidad de tener huéspedes en su casa y por ello mantuviese ese mueble, al igual que en *Maison en bord de mer*. Sin embargo, la opción probable es que debido a la versatilidad que aporta ese mueble al conjunto de la sala

---

<sup>17</sup> Según María Pura Moreno: "Su inclusión es una forma de enfatizar el cambio en sección de altura libre y de nivel del suelo, acusado en el suelo por escalones, de dos espacios continuos, y a su vez, marcar con la posición de las lamas la direccionalidad de la circulación." (Moreno, 2015, 340)

<sup>18</sup> Véase el artículo *Un análisis queer de E.1027 de Eileen Gray* de Katarina Bonnevier, de bitácora arquitectura número 33 de marzo-julio de 2016.

de estar, la arquitecta lo plantea como un espacio multifuncional donde descansar, conversar y leer, ya que sitúa un flexo en la pared para dar luz.

Eileen Gray, como diseñadora de espacios, estudia y organiza cada habitación de sus viviendas con cuidado y dedicación, pensando en las actividades que realizaran los invitados y propietarios en cada una de ellas. Así, genera mesas extensibles capaces de adaptarse a las situaciones, ventanas fuelle que se pueden doblar ampliando el espacio, tabiques y muros que se retiran permitiendo mayores visuales y repisas, cajones y armarios que pueden girar, correr y moverse en función de los deseos de los habitantes. Toda la vivienda es un mecanismo que se pone en movimiento gracias a la intervención de los huéspedes y son ellos quienes generan las acciones implícitas en el mobiliario.





## CONCLUSIONES:

Este trabajo de fin de grado se ha llevado a cabo con tres objetivos distintos: en primer lugar, conocer más sobre la vida y obra de una de las arquitectas del Movimiento Moderno; en segundo lugar, descubrir qué características principales son las que singularizan la arquitectura de Eileen Gray; y, en tercer lugar, revelar si existe algún aprendizaje por parte de la arquitecta en su segunda vivienda respecto de la primera.

La metodología adoptada para alcanzar esos objetivos se puede dividir en tres fases distintas: análisis, comparación y síntesis.

Tanto con *E. 1027: Maison en bord de mer* como en *Tempe à Pailha* Eileen Gray realiza investigaciones sobre el emplazamiento, por ejemplo, mediante el uso de diferentes mecanismos de acceso. También explora la adecuación de la planta dependiendo de la incidencia del soleamiento en su interior o la mayor adaptación de una planta compartimentada y dividida en células respecto a la planta libre. Además, examina la necesidad de amueblar los espacios de acuerdo a las funciones que desempeñen o la unidad intrínseca entre mobiliario y vivienda.

El emplazamiento concreto de ambos casos fue elección de la propia Eileen Gray. La arquitecta los escogió debido a su situación alejada respecto a otras construcciones, a la extensión suficiente como para realizar un pequeño jardín exterior y a las condiciones de clima y soleamiento características de la costa mediterránea francesa de los Alpes Marítimos.

Eileen Gray consigue adaptar las características topográficas de la parcela a sus proyectos, mediante mecanismos arquitectónicos como la aceptación de la diferencia de alturas de los bancales en la primera vivienda o la incorporación de los muros de mampostería previos al proyecto de la segunda vivienda. Esos son artificios que ingenia la arquitecta con gran inteligencia y señalan la integración y coherencia compositiva de Eileen Gray en el momento

de elegir las parcelas. No niega ni destruye la esencia de la parcela, sino que la asume en su proyecto, pareciendo que forma parte de la idea original.

Otra de las acciones por parte de la arquitecta que más me llamó la atención fueron los diferentes accesos y recorridos que realiza dependiendo de la naturaleza de cada construcción. En su primera vivienda se accede desde la planta principal y posteriormente baja al resto de la vivienda. En la segunda vivienda la entrada sucede de forma opuesta, se accede desde un nivel inferior y se debe subir para acceder al interior de la vivienda. Esta variación es un ajuste de la arquitecta para acomodar el programa a las exigencias de la topografía, vinculando de esa forma arquitectura y emplazamiento desde el momento de su concepción.

Además, la investigación y perfeccionamiento de los recorridos interiores por parte de la arquitecta respecto a los niveles de privacidad de los huéspedes demuestran un interés por el funcionalismo de la vivienda, así como una preocupación por conservar la intimidad de los propietarios.

Acerca de la orientación solar, la capacidad de Eileen Gray por esquematizar el razonamiento y el discurso arquitectónico empleado para justificar la localización, organización y disposición de las piezas en planta, facilita el análisis de las decisiones llevadas a cabo. De esta forma conecta la vivienda con el lugar de un modo profundo y sincero, sin artificios, evaluando y sintetizando el lugar mediante un grafismo limpio que permite al público entender la vivienda y sus resoluciones de forma comprensible. Los mecanismos utilizados acerca de la organización en función del soleamiento son repetibles, como si de prototipos de vivienda hablásemos, donde poder experimentar y ensayar para, sin reproducir exactamente, utilizar las lecciones aprendidas en otras viviendas, inspirándose en ellas.

La última conclusión que pude aprender acerca del tema del emplazamiento, fue la destreza con que Eileen Gray resuelve lo que *a priori* se planteaba como problemático: el contacto con el terreno. Y es que, aunque en la primera vivienda es apreciable el interés de la arquitecta por simular que la propia vivienda surgía del terreno y generaba una tensión evidente al no alinear la casa con los bancales, alcanza el mayor grado de conexión en *Tempe à Pailla*. El empleo de los muros de mampostería previos a la construcción como zócalo donde

situar su vivienda es, en su sencillez, una resolución acertada, concreta y sincera. Admite la diferencia de texturas entre lo existente y lo construido, sin mimetismos, y consigue crear un espacio de transición entre arquitectura y naturaleza. Esta solución plantea una coherencia completa con el uso de ese zócalo como cimiento de la casa, ya que concluye la integración final de la arquitectura en la preexistencia y, por consiguiente, en la vivienda.

Respecto a las conclusiones acerca del tema de habitar los espacios, cabe destacar que, aunque en la segunda vivienda existen mejoras en la habitabilidad respecto de la primera, se pueden apreciar algunos desaciertos que podrían haberse evitado.

En primer lugar, es necesario mencionar que en ambas viviendas se aprecia un esfuerzo por controlar los recorridos, las dilataciones y contracciones del espacio y la privacidad de las estancias más íntimas que añade profundidad a la planta y la dota de carácter único.

La forma de entrar y relacionar el espacio más público como es la calle, con el espacio privado como es la vivienda en conjunto es uno de los puntos fuertes de ambas viviendas. Con poca arquitectura, Eileen Gray consigue dejar palpable los límites y fronteras que pueden o no atravesar los invitados o personas ajenas. La arquitecta no genera fronteras físicas, pero sí visualmente definidas, que sin necesidad de mayores explicaciones da a entender la naturaleza intrínseca de cada elemento. Esta es una de las características que no fue capaz de mejorar en la segunda vivienda, sino que alcanzó su mayor desarrollo en *E.1027: Maison en bord de mer*. Esto se debe a la multiplicidad de entradas con las que cuenta *Tempe à Pailla*, que causan un enfoque menor en la entrada principal, ya que no queda muy claro de cuál de las cuatro se trata.

Sin embargo, esa pluralidad de entradas permite a la arquitecta separar completamente los recorridos internos de las viviendas en función de la privacidad y de las funciones a realizar, hecho que no logró en su primera vivienda debido precisamente a la entrada única. Aunque genera mucha mayor superficie de recorridos en el interior de la vivienda, estos están más separados entre ellos sin apenas interferencia.

Además de la transición exterior entre público y privado, Eileen Gray realiza una estratificación de público-privado en el interior de las viviendas, con lo que genera una segmentación en función de la privacidad en un espacio ya reservado por antonomasia. Es

necesario hacer un inciso en la compartimentación clara de los espacios como elección de organización espacial de la segunda vivienda ya que, debido a esas células independientes y a las variaciones de altura, la secuencia espacial gana valor, complejidad y profundidad en la circulación de los invitados y huéspedes.

Por otro lado, Eileen Gray realiza un esfuerzo en ambas casas por investigar su forma propia de célula mínima habitable representada en la habitación de servicio, existente en las dos viviendas. En *Tempe à Pailla* ese esfuerzo va unido a un mayor interés en el uso de cada elemento de la habitación, mejorando tanto el amueblamiento como el funcionamiento interior. Ese mismo ejercicio de funcionalismo tuvo lugar en la cocina, lugar en el que, a pesar de que intentó separar en diferentes apartados las distintas tareas que se llevaban a cabo en su interior, la planta irregular unido a los recodos y esquinas no resultan cómodos ni desahogados para el trabajo.

Por último, es muy importante el descubrimiento acerca de los mecanismos utilizados por Eileen Gray para el diseño de los espacios interiores de las viviendas. Aunque esta es una cuestión ciertamente complicada de comparar, ya que ambas viviendas pueden clasificarse en personalidades muy distintas. La conclusión más destacable es, en definitiva, que Eileen Gray diseñaba cada espacio con carácter propio, atendiendo a su propia función y utilizando el equipamiento como método compositivo en conjunto con la arquitectura. Las viviendas sin mobiliario no tienen sentido, al igual que no lo tienen sin tabiques o forjados. El mobiliario es un elemento intrínseco en su arquitectura y si la despojamos de él, no se comprende. Además, el equipamiento está diseñado para un espacio específico, lugar donde adquiere toda su conciencia y despliega toda la lógica que alberga. Son piezas únicas, estudiadas y caviladas por la arquitecta hasta llegar al objeto final.

Los mecanismos de diseño empleados son, en su sencillez, una auténtica configuración del espacio mediante cambios de tonalidades, falsos techos y biombos con espacio de almacenaje.

Para terminar, como última conclusión, es importante mencionar la calidad del método que utiliza Eileen Gray de conocer, estudiar y reinterpretar a los arquitectos importantes aportando su punto de vista, criticando y proponiendo nuevos sistemas de habitar.

## BIBLIOGRAFÍA:

Adam, P. (1989) *Eileen Gray, une biographie par Peter Adam*. París: Adam Biro

Adam, P. (1987) *Eileen Gray: Architect-Designer*. Nueva York: Harry N. Abrams

Badovici, J. y Gray, E. (otoño-invierno,1929) "E-1027" *L'Architecture Vivante*. París: Albert Morancé

Bravo, J. (2011) Así en la cocina como en la fábrica. *Feminismo/s*, 17, 183-211.

Boesiger, W. y Stonorov, O. (1956) *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre complete. Vol. 1: 1910-1929*. Zurich: Boesiger

Bonnevier, K. (2020) Un análisis queer de E.1027 de Eileen Gray. *Bitácora Arquitectura*,46, 86-97 (<http://dx.doi.org/10.22201/fa.14058901p.2016.33.57556>)

Colomina, B. (1996) Battle lines: E 1027 *The sex of architecture*, 167-182. New York: Harry N. Abrams

Córdoba, Luis A. (2010) Funcionalismo: modernidad y espacio *Esencia y espacio*, 31. 69-74

Espiegel, C. (2007) *Heroínas del espacio: mujeres arquitectos en el movimiento moderno*. Buenos Aires: Nobuko

Espiegel, C. (2010) *Aires Modernos. E.1027 Maison in bord de mer. Eileen Gray and Jean Badovici 1926-1929*. Madrid: Mairera Libros

Garner, P. (1993) *Eileen Gray. Designer and Architect 1878-1976*. Alemania: Benedikt Taschen Verlag

González Cubero, J. (1991) La "promenade architecturale" y la ciudad. *Anales de la arquitectura*. 88-102. Valladolid: Simancas Ediciones, S.A.

- Hecker, S. y Müller, C. F.** (1993) *Eileen Gray. Works and Projects*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili
- Hernando, R.** (2016) *Fernando García Mercadal y el Movimiento Moderno*. Tesis Doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid.
- Le Corbusier** (1998) *Hacia una arquitectura*. Madrid: Apóstrofe
- López, D.L.** (2016) Eileen Gray: La emancipación femenina en la arquitectura moderna. *Dossiers Feministes*, 21, 139-156.
- López, Marta** (2017) *Tempe à Pailla Hidden Architecture* (<http://hiddenarchitecture.net/si-tempe-pailla/>)
- Marcos, C. L.** (2011) Crítica de género. E. 1027: Eileen gray vs. Le Corbusier en Cap Martin. *Feminismo/s*, 17, 259-295.
- Moreno, M.P.** (2013) La abstracción del lugar. Objetivación del entorno en dos casas de Eileen Gray ZARCH. *Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism*, 1. *Las trazas del lugar*, 407, 320-331
- Moreno, M.P.** (2015) *El cuarto propio de Eileen Gray: "Temple à pailla" 1932-1934* Tesis Doctoral, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid.
- Moreno, M.P. y Sanz, J.P.** (2016) El diálogo, un espacio de crítica: Jean Badovici y Eileen Gray, *Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos [CPA]*, Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETS Arquitectura de Madrid, 6, 72-81
- Moreno, M.P.** (2017) El mecanismo espacial y funcional del faux plafond: Eileen Gray, *Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea*. Escola Técnica Superior de Arquitectura. Universidade da Coruña. 95-114 (<http://hdl.handle.net/2183/20501>)
- Teige, K** (2002) *The Minimum Dwelling*. Cambridge, Massachusetts. The MIT Press

Wever, B. (2020) Eileen Gray. To create, question everything. *The London List*. (<https://www.thelondonlist.com/culture/eileen-gray>)





