



DEL DISEÑO A LA ARQUITECTURA DE EILEEN GRAY

AUTORA: IRENE NEBRED A MENOYO

TUTORA: SARA PÉREZ BARREIRO

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA - UNIVERSIDAD
DE VALLADOLID

CURSO 2020-2021



ÍNDICE

- RESUMEN	1
- ABSTRACT	2
- INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA	3
- C.1. BIOGRAFÍA	5
- C.2. MOBILIARIO	13
- C.3. E.1027	40
- C.4. TEMPE À PAILLA	74
- CONCLUSIONES	110
- ORIGEN FOTOGRAFÍAS	111
- BIBLIOGRAFÍA	117

RESUMEN

Este trabajo estudia y analiza la obra de Eileen Gray, una de las referentes en diseño y arquitectura de la primera mitad del siglo XX. Es necesario conocer su biografía y comprender el contexto, tanto histórico como artístico y arquitectónico en el que se desarrolla su vida, para así poder entender y llegar a profundizar en su trabajo.

Para ello, se comienza detallando el proceso de aprendizaje por el cual Eileen Gray destaca en el diseño de mobiliario. Sus inicios conociendo la técnica del lacado urushi condicionan la evolución de sus diseños, evolucionando de un estilo Art-Decó, a un mobiliario con formas más sencillas y más cercano a los diseños del Movimiento Moderno y otras vanguardias, pero siempre desde una visión artesanal y buscando la personalidad propia.

La ejecución de varias reformas de interiores le acerca al ámbito de la arquitectura, construyendo dos viviendas de nueva planta que se analizan en este trabajo. En primer lugar, entre los años 1926 y 1929, construye, ayudada por el arquitecto Jean Badovici, E.1027, una vivienda pensada para la vida social, el trabajo y el ocio. El proyecto se emplaza en Roquebrune, sobre los acantilados a escasos metros del mar, siendo las vistas uno de los puntos más fuertes.

Solo tres años después, comienza las obras de la que sería su última obra. Entre 1932 y 1934, Eileen Gray diseña y construye Tempe à Pailla, vivienda que se sitúa solo a 10km de la anterior. Comparándolas se puede comprobar el cambio entre ellas y como Eileen Gray, en esta ocasión, proyecta una vivienda más madura, diseñada para ella, para su modo de vivir, trabajar y descansar.

Gracias a esta investigación se pone en valor el trabajo de una mujer pionera en el campo de la arquitectura y el diseño, comprendiendo su lenguaje propio y evolución.

Palabras clave: Eileen Gray, diseño, arquitectura, E.1027, Tempe à Pailla.

ABSTRACT

This work studies and analyses the work of Eileen Gray, one of the leading figures in design and architecture of the first half of the twentieth century. It is necessary to know her biography and to understand the historical, artistic and architectural context in which her life unfolded in order to be able to understand and delve deeper into her work.

To this end, we begin by detailing the learning process by which Eileen Gray excelled in furniture design. Her beginnings in the technique of urushi lacquering conditioned the evolution of her designs, evolving from an Art-Deco style to furniture with simpler forms and closer to the designs of the Modern Movement and other avant-garde movements, but always with a handcrafted vision and in search of her own personality.

The execution of several interior alterations brought her closer to the field of architecture, building two new dwellings which are analysed in this work. First, between 1926 and 1929, with the help of the architect Jean Badovici, she built E.1027, a house designed for social life, work and leisure. The project was located in Roquebrune, on the cliffs just a few metres from the sea, with the view being one of its strongest points.

Only three years later, she began work on what was to be her last project. Between 1932 and 1934, Eileen Gray designed and built Tempe à Pailla, a house only 10 km from the previous one. Comparing them, we can see the change between them and how Eileen Gray, on this occasion, designed a more mature house, designed for her, for her way of living, working and resting.

Thanks to this research, the work of a pioneering woman in the field of architecture and design is highlighted, understanding her own language and evolution.

Keywords: Eileen Gray, design, architecture, E.1027, Tempe à Pailla.

INTRODUCCIÓN Y METODOLOGÍA.

En las escuelas de arquitectura se estudian gran cantidad de arquitectos y de proyectos, muy necesarios para la formación académica de cualquier estudiante, entre los que pueden destacar Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Alvar Aalto, Antoni Gaudí o Le Corbusier.

Cada vez más, la sociedad es consciente de las luchas sociales y las desigualdades que se dan en nuestras comunidades. Una de las búsquedas más importantes es la igualdad entre hombres y mujeres en todos los ámbitos de la vida, desde la vida personal al entorno profesional.

La carrera de arquitectura ha pasado de ser una carrera propiamente masculina, a que, en la actualidad, el número de hombres y mujeres este muy parejo. El problema es la falta de referentes femeninos que se estudian durante todos los cursos. Las pocas arquitectas que se nombran durante el grado pasan a un segundo plano considerándolas como colaboradoras de otros arquitectos, muchas veces debido a que son la pareja de alguno de ellos, o no ahondando en su trayectoria profesional.

Por este motivo, al elegir un tema para investigar en mi Trabajo de Fin de Grado, tenía claro que quería ahondar más en la trayectoria profesional de alguna arquitecta no tan estudiada, pero con una gran calidad en sus proyectos. Elegí a Eileen Gray después de llegar a su obra al conocer un incidente con Le Corbusier en una de sus viviendas. Quería reivindicar su trabajo, ahondando en sus diseños y viviendas y dejando de lado este suceso.

Para entender su trabajo, es necesario conocer su vida y el contexto histórico donde se desarrolla. Su principal biógrafo es Adam Peter, escritor de los libros Eileen Gray Architect/Designer y Eileen Gray, her life and work. Estos dos escritos muestran la vida personal y profesional, además de tener frases de la propia arquitecta, por lo que es una gran ventana para conocer su manera de vida.

Para investigar su faceta como diseñadora, la principal biografía se ha basado en tres libros. Eileen Gray de François Baudouin, Eileen Gray, Obras y proyectos de Stefan Hecker y Christian F. Müller y Eileen Gray, Designer and Architect de Philippe Garner. Estos tres libros poseen una gran documentación gráfica de los muebles, además de información de cada uno de ellos.

Esto permite compararlo con otros diseños contemporáneos y comprobar la modernidad de su mobiliario, además de lo artesanal de su fabricación.

En cuanto a sus proyectos arquitectónicos, Eileen Gray construyó dos únicas viviendas, E.1027 y Tempe à Pailla. Este trabajo pretende analizar detalladamente cada una de ellas, redibujando sus planos para entender su complejidad, tanto en planta como espacialmente.

Para el estudio de E.1027, la autora Carmen Espegel es la principal fuente biográfica. En su libro Aires Modernos: E.1027: Maison en bord de mer, hace un gran análisis detallado de toda la vivienda, desde la distribución en planta, espacialmente y hasta el mobiliario.

Lo mismo sucede con la tesis doctoral El cuarto propio de Eileen Gray de María Pura Moreno Moreno. Este es el documento más extenso y preciso sobre la segunda vivienda de la arquitecta convirtiéndose en la principal fuente de información, tanto gráfica como analítica, usada en este capítulo del trabajo.

Por último, es necesario nombrar otra de las fuentes principales. El número 25-26 de la revista L'Architecture Vivante, publicada en el invierno-otoño de 1929, y llamada E.1027: Maison en bord de mer. Esta revista está dirigida por Jean Badovici, arquitecto, socio de Eileen Gray y colaborador en la vivienda E.1027. Esta revista fue una de las más importantes a comienzos del siglo XX, mostrando las obras de grandes arquitectos como Adolf Loos, Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Frank Lloyd Wright o Le Corbusier. Dentro de este mismo número se incluye De l'eclectisme au doute, una charla entre Jean Badovici y Eileen Gray, donde esta expone sus ideas y reflexiones sobre su arquitectura y la del momento.

Todos estos libros y artículos permiten conocer a fondo la vida y obra de la diseñadora y arquitecta, comprendiendo su trayectoria, la complejidad de sus proyectos y la personalidad de cada uno de sus diseños, poniendo en valor su figura como arquitecta de gran modernidad y calidad.

Este trabajo, además de recopilar toda esta información, se apoya en dibujos y documentación propia que ayudan a explicar claramente toda la información expuesta en el texto. La reproducción con medios digitales de planos de Eileen Gray originales o la utilización de croquis o esquemas explicativos completan el trabajo, facilitando la comprensión de la obra de la arquitecta.



Fig. 1. Vivienda familiar, casa de la familia materna de Eileen Gray, Irlanda.

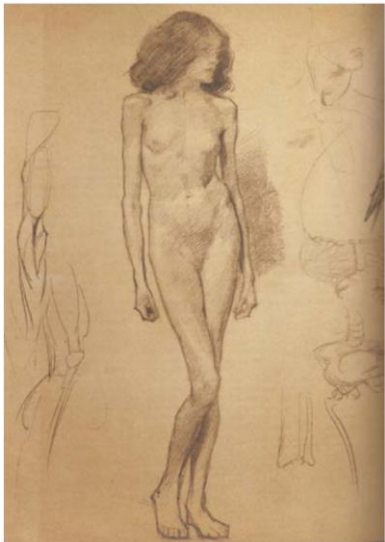


Fig. 2. Trabajo en carboncillo, Eileen Gray, etapa en la Slade School of Fine Art.

C.1. BIOGRAFÍA

Kathleen Eileen Moray, nace el 9 de agosto de 1878, en Enniscorthy, Irlanda, donde vive su infancia. La casa de su familia materna se sitúa en Londres, por lo que su niñez se desarrolla a partes iguales entre las dos localizaciones (Fig. 1). Su madre, Lady Eveleen Pouden, le cambia de nombre al recibir el título de baronesa Gray de un pariente suyo, conociéndola a partir de ahí como Eileen Gray.

La situación de su familia se alejaba de la moral habitual de la sociedad victoriana típica de la Inglaterra del siglo XIX. Los padres de Eileen Gray se separan y su padre, el pintor James Maclaren Smith, se trasladó a Italia, país de origen de su familia.

No era nada común este tipo de separaciones en las parejas del momento. Esta situación tiene dos consecuencias en Eileen Gray. En primer lugar, al tener relación con su padre y su madre por separado, los coloca en la misma situación, sin diferencias por el género, igualitaria, aprendiendo cosas diferentes de cada uno. Su madre representaba para ella el poder y la autoridad, una mujer seria, sobre todo después de separarse de su marido, mientras que su padre, al ser pintor, se movía en ámbitos más bohemios. De él aprende la importancia de la libertad y adopta su visión sobre la vida. Su biógrafo Peter Adam, describe la diferente aportación de sus padres como "Si su madre inculcó a Eileen los buenos modales y el sentido de la corrección social, su padre le enseñó el amor a la libertad" (Adam, Eileen Gray Architect/Designer, 2000)

En segundo lugar, esta situación familiar es probable que condicionara, en gran manera, a sus vínculos personales, ya que esta no llegaría a casarse ni tener una relación duradera a lo largo de su vida.

Desde 1898 a 1902 se traslada a Londres para estudiar Bellas Artes en la Slade School of Fine Art (Fig.2), siguiendo así los pasos de su padre. Aquí, rodeada de personas con la misma mentalidad de vida, nace su sueño de viajar a París para seguir preparándose y comenzar una carrera profesional.

Su primer viaje a París lo realiza acompañada por su madre en 1900, donde se enamora de esta ciudad," Eileen quedó impresionada con la generosidad del urbanismo de París, con la amplitud de los frondosos bulevares, la elegancia de las tiendas y el trasiego de la calle, donde la electricidad sustituía a las lámparas de gas" (Adam, Eileen Gray Architect/Designer, 2000)



Fig. 3. Puerta monumental de la Exposición Universal de París, 1900.



Fig. 4. Entrada al metro Gates of Dauphin, Paris, Héctor Guimard, 1900.

En este viaje visitan la Exposición Universal de 1900 (Fig. 3), donde el Art Nouveau era el estilo predominante, caracterizado por la imitación de la naturaleza usando líneas curvas y sinuosas. Unas obras que llegan a nuestros días, y que fueron muy representativas de la exposición son las entradas al metro de París de Hector Guimard (Fig. 4), con el particular estilo Art Nouveau. Este movimiento capta la atención de Eileen, en especial la obra de Charles Rennie Mackintosh¹.

Después de este viaje, sigue regresando a París entre los años 1902 y 1905 para recibir clases en la École Colarossi y en la Academia Julian, escuela en la que había estudiado el famoso pintor Henri Matisse².

En esta época sigue viviendo en Londres, hasta 1905, cuando contrae la enfermedad del tífus. El tiempo de recuperación de la enfermedad lo pasa en Argelia, donde «entra en contacto con la arquitectura mediterránea que tanto influirá en los jóvenes arquitectos modernos» (Espiegel, 2010)

Al mejorarse, vuelve a Londres para visitar a su madre, que también pasaba por una época de problemas médicos. Aquí conoce la técnica que marcaría gran parte de sus trabajos de diseño y a la que dedicaría mucho tiempo aprendiéndola y estudiándola, la laca japonesa. El lugar donde conoce esta técnica por primera vez es un taller de muebles en la calle Dean, regentada por D. Charles, el que sería su primer maestro en este arte.³

Eileen Gray siempre quiso mudarse a París, consiguiéndolo de forma definitiva en 1907. Se instala en un apartamento en la Rue Bonaparte, el cual sería su residencia habitual durante el resto de su vida. A principios del siglo XX, sobre todo después de la 1Guerra Mundial, París se convierte en lugar de acogida de trotskistas, anarquistas y judíos, entre los cuales numerosos artistas concurren en las mismas zonas bares, galerías. . . Entre ellos están pintores como Tamara

¹Charles Rennie Mackintosh (1868-1928) arquitecto y diseñador escocés relacionado con los movimientos Arts & Crafts y Art Nouveau, siendo el mayor exponente en este estilo de Escocia. Sus obras más representativas son la Glasgow School of Arts, la Hill House o sus diseños de mobiliarios, como la Silla Hill House, también conocida como silla Mackintosh.

² Henri Émile Benoît Matisse (1869-1954) pintor francés, máximo representante del fauvismo, reconocido por su revolucionario uso del color.

³ "She walked into Charles's shop and inquired if she could work there for a while" Entró en la tienda de Charles y preguntó si podía trabajar allí durante un tiempo. Adam, P. (2000). Eileen Gray Architect/Designer. New York: Harry N. Abrams, traducción de la autora.



Fig. 5. Seizo Sougarawa, fotografía de Eileen Gray.

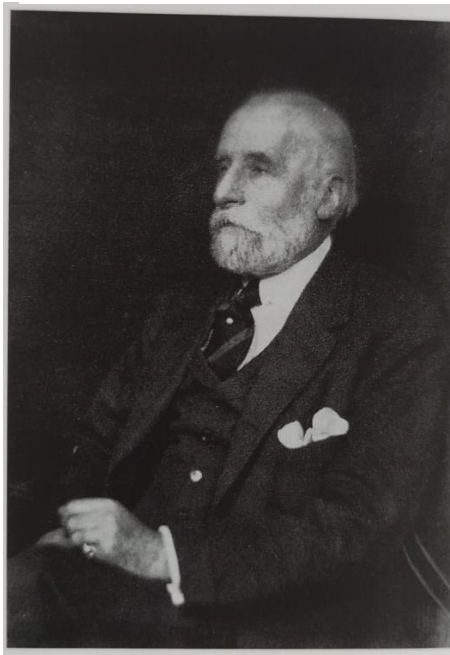


Fig. 6. Jacques Doucet, fotografía de Man Ray, 1925.

de Lempicka, Pablo Picasso o Marc Chagall, escultores como Chana Orloff o Man Ray y escritores como Oscar Wilde o James Joyce⁴.

El estilo de vida, relacionado con estos grupos bohemios del París de principios de siglo XX, se basa en un ambiente de creatividad y libertad permitiendo a Eileen Gray conocer artistas de todas las disciplinas como Kathleen Scott, escultora que estudió con ella en la Slade School of Fine Art, Paul Henry, pintor irlandés o Paul Léautaud, escritor y crítico de cine parisino.

Esta manera de vivir era más típica de los hombres, aunque no estaba mal visto para las mujeres, siempre que tuvieran una condición social alta o un grado importante de influencia en la sociedad, por lo que la independencia en estos círculos tenía más que ver con un privilegio de clase que con el género.

Durante este periodo, conoce al que será su gran maestro en el arte de la laca, Seizo Sougarawa (Fig. 5), un artesano japonés que había aprendido la técnica en su país de origen. Gracias a él, Eileen Gray consigue dominar la laca además de "decorar amplias e impecables superficies, experimentando con metal, incrustaciones de madreperla y bajorrelieves y logra extender la paleta cromática más allá de los tradicionales tonos negros, bermellones y marrones para conseguir azules y verdes profundos" (Espegel, 2010)

Aproximadamente en 1910, empieza a realizar sus propios diseños de paneles lacados. Estos adquieren cierta importancia, lo que la lleva a exponer en el VIII Salón de Artistes Decorateurs en París en 1913.

Jaques Doucet (Fig. 6), un importante diseñador de alta costura, modista y coleccionista de arte conoce a la diseñadora a raíz de esta exposición, convirtiéndose en su principal cliente y mecenas. Doucet, además de ser cliente de Eileen, lo fue también de Pablo Picasso, comprándole su famoso cuadro cubista *Las señoritas de Avignon*⁵. En 1914 realiza un gran viaje, recorriendo todo Estados Unidos en tren, desde Nueva York a California. Al regresar a Francia, ha estallado la I Guerra Mundial, por lo que se dedica a conducir ambulancias, mientras diseñaba una de sus pantallas lacadas más famosas, *Le Destin* "con laca de color

⁴ Moreno, M. p. (2015). El cuarto propio de Eileen Gray "Tempe à Pailla" 1932-1934. Universidad Politécnica de Madrid.

⁵ Óleo sobre lienzo pintado por Pablo Picasso, en 1907, de estilo pre-cubista, en honor a Paul Cézanne. Es una revisión del cuadro *Cinco bañistas*, de Cézanne, 1885-1887. <https://pablo-picasso.space>

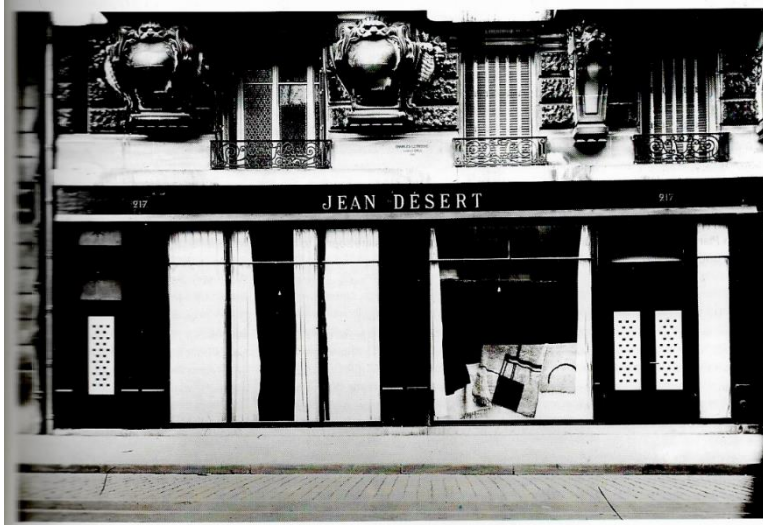
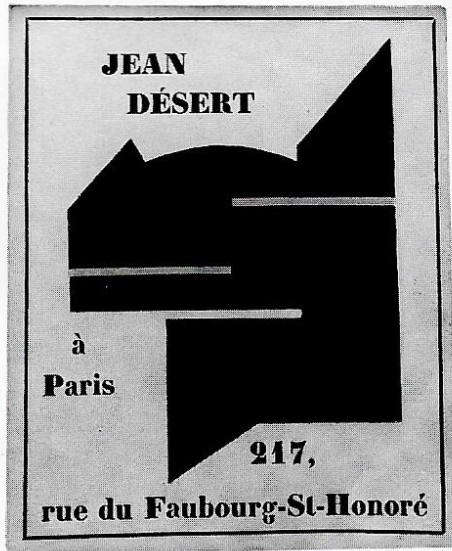


Fig. 7. Fachada de Jean Désert, 217 Rue du Faubourg Saint, Honoré.

Invitación a Jean Désert.



rojo oscuro sorprende por el empleo de estilos completamente distintos en cada uno de los lados. A pesar de que ambas reproducciones son bidimensionales y tienen la misma tonalidad, parecen señalar hacia dos tendencias artísticas muy distintas " (Muller, F., Hecker, & Stefan, 1993). Jaques Doucet, en 1915, le encarga también el diseño de la mesa Lotus.

Este mismo año Eileen Gray y su maestro Sougarawa, se mudan a Londres. Aquí residen durante dos años, resguardándose de la guerra, sin llegar a ser distinguida en el ámbito comercial.

El primer gran encargo que recibe Eileen Gray es una reforma para la estilista Juliette Mathieu-Lévy ⁶, también conocida como Madame Lévy. Es un apartamento en La Rue Lota. Lo más relevante de esta intervención son unos biombos negros, diseñados específicamente para este trabajo⁷ Otro de los objetos más característicos de esta reforma es el Sofá Piragua, en un estilo Art Decó, con el que se la identifica en estos comienzos, "el diseño más sorprendente de este apartamento fue el sofá piragua... combinaba texturas de la laca color marrón del exterior y la plata del interior y era sostenida por doce pequeños arcos" (Dach, 2013)

Gracias a esta reforma, Eileen Gray recibe más reconocimiento, por lo que en mayo de 1922, abre su propia tienda, Galerie Jean Désert (Fig. 7), situada en el número 217 de la comercial calle Rue du Faubourg Saint-Honore. Aquí pretende democratizar sus diseños de alfombras, muebles y otros objetos, alejándolos de la élite económica y enfocándolos hacia la producción es serie, sin someter la función al valor estético. Para poder abrir la galería tuvo que reformar, tanto el exterior como el interior del local, con el mismo estilo que ya había utilizado en el apartamento de La Rue Lota, consiguiendo así un espacio integral y armónico, que nada tenía que ver con el local inicial. Así consiguió instalar aquí su nuevo lugar de trabajo, además de un espacio donde exponer sus obras y las de otros compañeros artistas, como la escultora Chana Orloff⁸ y el pintor y escultor ruso, Ossip Zadkine⁹

⁶Juliette Mathieu- Lévy era la dueña de la casa de moda y sombrerería iniciada por Jeanne Tachard, llamada Suzanne Talbot, una célebre diseñadora conocida por sus sombreros y ropa elegante para la élite de París. <https://www.themagazineantiques.com/article/gray-matters/>

⁷ "Su innovación más interesante fue el uso de unos biombos de bloques lacados en negro utilizados para transformar el largo hall de entrada donde formaliza una combinación entre escultura, arquitectura y mobiliario "Espegel, C. (2010). Aires Modernos E.1027: maison en bord de mer Eileen Gray y Jean Badovici 1926-1929. Madrid: Mairca Libros.

⁸ Chana Orloff (1888-1968) escultora figurativa judía de nacionalidad ucraniana.

⁹ Ossip Zadkine (1890-1967) pintor y escultor ruso con influencia del arte primitivo y cubista.

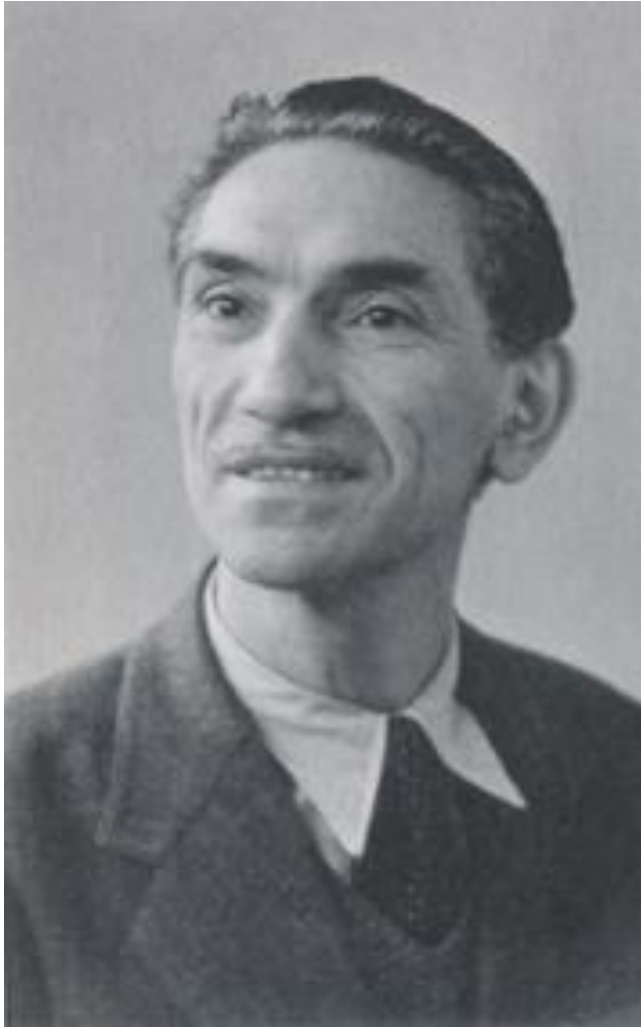


Fig. 8. Jean Badovici

En 1923 vuelve a exponer en varias exposiciones europeas, donde cabe destacar el XIV Salón de Artistes Décorateurs, en el cual expone un diseño llamado Una chambre à coucher: Boudoir pour Monte Carlo¹⁰. Es un espacio rectangular, amueblado con diseños propios, en el que la idea principal no es la importancia de cada uno de los muebles, si no la relación espacial de las diferentes piezas. Ese mismo año expone en Amsterdam, donde su trabajo llama la atención de uno de los miembros del grupo De Stijl, Jan Wils¹¹.

Gracias a estas exposiciones, Eileen Gray conoce en 1924 a una de las personas que sería, de las más importantes en su vida, Jean Badovici (Fig. 8). Arquitecto licenciado en l'École Supérieure d'Architecture, pero que dedica su carrera a la crítica arquitectónica y a la edición de revistas, destacando a L'Architecture Vivante, "Badovici trabajó en L'Architecture Vivante la cual... amplía su apertura internacional, y comienza a publicar los «iconos» de la vanguardia: proyectos de Mies van der Rohe, van Doesburg, van Eesteren, Rietveld [...] política que se confirma en los números siguientes, y se transformará en una de las colecciones más sistemáticas de la «nueva arquitectura internacional» (Espiegel, 2010).

Jean Badovici y Eileen Gray realizan un viaje para conocer la arquitectura moderna, que se estaba desarrollando en ese momento, y allí la convence para que se inicie en este campo. "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, Eileen Gray Architect/Designer, 2000).

A partir de aquí comienzan una relación, formando un gran equipo. Jean Badovici era 20 años más joven por lo que, aportaba mucho entusiasmo y el atrevimiento de esa juventud, mientras que Eileen Gray era una diseñadora de grandes cualidades, además de poseer el patrimonio necesario para llevar a cabo proyectos en los que podrían intervenir los dos.

¹⁰ Un dormitorio. Boudoir para Montecarlo. Estancia que empleaban las damas como tocador y para recibir visitas en privado.

¹¹ "Su trabajo atrajo la atención de Jan Wils, que se puso en contacto con ella [...]. Wils era miembro del grupo De Stijl, y fue en homenaje a los ideales de este grupo que Gray diseñó una notable mesa en esta época" Garner, P. (1997) Eileen Gray, Designer and Architect. Taschen. Traducción de la autora. Jan Wils (1891 - 1972) arquitecto holandés relacionado con el movimiento artístico De Stijl, grupo en el que participa en su fundación en 1917. Responsable de la construcción del Estadio Olímpico de Ámsterdam en 1928



Fig. 9 Número 25-26 de L'Architecture Vivante, publicada en el otoño-invierno de 1929, E.1027: Maison en bord de mer.

En 1926, comienza a diseñar su proyecto más reconocido y una de las obras más importantes del Movimiento Moderno, E1027, o como sería llamada en el número 25-26 de L'Architecture Vivante, publicada en el otoño-invierno de 1929, Maison en bord de mer (Fig. 9).

Vivienda situada en Roquebrune-Cap Martin, un pequeño pueblo entre Mónaco y Mentón, perteneciente a la Costa Azul francesa, cercano a la frontera con Italia, en una pequeña parcela muy cercana al mar, elegida por Eileen Gray después de visitar innumerables veces la costa del sur de Francia.

En 1929 acaba la construcción total de la casa, después de pasarse tres años viviendo en ella y aprendiendo con los obreros sobre la profesión. Es un proyecto global en el que espacio y mobiliario se diseñan conjunta y específicamente para las necesidades de una pareja con una gran vida social y para una vivienda donde siempre hubiera gente. Mobiliario muy representativo de esta casa son la silla Transat (1925), o la mesa E1027 (1927), fabricada en acero y cristal.

Otro de los proyectos de más relevancia es el diseño del interior del apartamento de Badovici, realizado dos años después de acabar la construcción en Cap Martin. Es de un pequeño apartamento en la Rue Chateaubriand, de solo 40 m², consiguiendo "un estudio que irradia una notable amplitud, porque se confrontaron hábilmente diferentes relaciones espaciales" (Muller, F., Hecker, & Stefan, 1993).

Ese mismo año, se cierra Galería Jean Désert, debido al giro que había dado en su profesión. No fue una decisión fácil, ni imprescindible, ya que estos diseños nuevos realizados para sus dos últimos proyectos también habían tenido una buena acogida en la tienda, aunque no tuviesen ese estilo Art Decó que caracterizaba a la artista en sus inicios.

La relación con Jean Badovici, pasa a un plano más secundario a partir de 1934. Eileen Gray se traslada a una pequeña casa, un poco más al interior, en Castellar, llamada Tempe à Paila. Este proyecto es más pequeño que E1027, ya que no está diseñado para una pareja sociable, si no para la vida tranquila de una sola persona. Eileen Gray cede E.1027 a Jean Badovici, incluyendo la mayoría de mobiliario que había diseñado para ella.

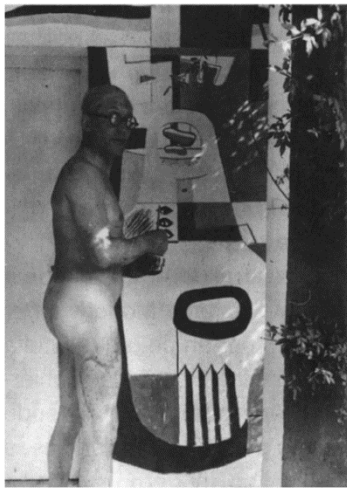


Fig. 10. Murales de Le Corbusier en E.1027.

El último proyecto que realiza fue una exposición en celebrada en el Pavillon des Temps Nouveaux, que había sido diseñada por Le Corbusier en 1937. Aquí presentó un proyecto que había proyectado para el Centre de Vacances, pero que nunca se llegó a realizar.

Durante la Semana Santa de 1938, Jean Badovici fra la residencia en Cap Martin a Le Corbusier, ya que tenían una buena relación gracias a la revista L'Architecture Vivante. Se aloja en la vivienda E.1027, donde decide comenzar a pintar frescos sobre las paredes de la misma, llegando a la cifra de ocho murales (Fig. 10). Estos cambios sobre las blancas paredes de E.1027, no cuentan desde el primer momento con la aprobación de Eileen Gray. Debido a que ya no poseía la propiedad de la vivienda no puede hacer nada contra esta agresión en contra de su detallado diseño.

Desde aquel momento Eileen Gray no vuelve nunca más a E.1027. Debido a la situación del momento, condicionada por el comienzo de la II Guerra Mundial, Eileen Gray tiene que abandonar Tempe à Pailla, no pudiendo tampoco volver a París, puesto que esta ciudad se situaba sumida en el conflicto bélico. Estas circunstancias llevaron a que se planteara volver a Londres, pero, al estar convencida de que no pertenecía a ese lugar, decidió vivir por un tiempo en una pequeña localidad suiza.

Durante el periodo de guerra, no realiza proyectos y mucha de la documentación de los ya realizados se pierde. En el año 1956, Badovici sabe que se encuentra en sus últimos días a causa de un problema en el hígado, por lo que localiza a Eileen Gray, quien se desplaza a Mónaco y lo acompaña en sus últimos días.

C.2. MOBILIARIO

Eileen Gray comenzó su carrera en el mundo del diseño centrada en el mobiliario, mucho antes de iniciarse en la arquitectura.

En 1904 conoce un pequeño estudio de restauración y lacado en la calle Dean Street en Londres. Aquí, comienza a aprender con su primer maestro, D. Charles, quien le enseña a experimentar en la técnica del lacado japonés. Pero no es hasta 1906, en el momento en el que regresa a París, cuando entabla una larga relación con Seizo Sugawara, un importante artesano y lacador de origen japonés, que dominaba por completo esta técnica, también denominada lacado urushi.

El lacado japonés urushi, nace en realidad en el Antiguo Imperio Chino, remontándose al siglo VII d.C. Se expande por todo Asia y principalmente se populariza en Japón, país donde más se desarrolla. En el Siglo XVIII, las porcelanas chinas y este tipo de artesanías y lacados, se convierten en los objetos más exportados desde Asia. Van destinados a los núcleos más altos de las sociedades europeas, que habían desarrollado un gusto por lo asiático y por los objetos de Extremo Oriente, al entenderlos como algo exclusivo y exótico. Este interés cesa en el siguiente siglo debido a corrientes como el Clasicismo, que se alejan totalmente del gusto por estos objetos.

El término de lacado no se refiere a un tipo de esmalte o barniz, sino a la resina producida por la savia del árbol *Rhusvernificera*, también conocido como árbol de laca o árbol *urushi*, el cual solo crece en las costas de China, Japón y Corea. Solo se puede recoger este tipo de resina en árboles de más de 10 años. Una vez extraída, se mezcla con pigmentos de color, normalmente negros y rojos, ya que suele ser transparente. La aplicación de la laca al objeto se realiza en capas. Entre ellas debe haber un tiempo de consolidación que puede llegar a ser de días. Es necesario para que la capa de laca se endurezca y seque, mediante un proceso de oxidación, antes de aplicar la siguiente. Puede llegar a emplearse hasta 20 capas.¹⁴

Teniendo en cuenta la duración y minuciosidad de este proceso, los objetos decorados con laca urushi adquieren un valor que vuelve a ser muy apreciado por las culturas europeas a finales del Siglo XIX.

¹⁴ Rodríguez, Daniel. (09 Sep. 2015) La laca japonesa urushi I: definición, elaboración y técnicas. <http://revistacultural.ecosdeasia.com/la-laca-japonesa-urushi-i-definicion-elaboracion-y-tecnicas/>

Este interés por el arte nipón se denomina “Japonismo”¹⁵, corriente artística que nace de la contribución en las Exposiciones Universales, siendo la más influyente la celebrada en 1878 en París. Una de las técnicas más valoradas en este estilo es la xilografía *ukiyo-e*, cuyos representantes más destacados son Katsushika Hokusai y Kitagawa Utamaro, con obras tan características como “La gran ola de Kanagawa”.

El conocimiento por las técnicas japonesas se expande en París a partir del año 1900, cuando Seizo Sugawara se desplaza a esta ciudad. Era un maestro escultor y lacador, que tras su llegada a la capital francesa se relacionó con artistas europeos, entre los que están Eileen Gray y Jean Dunand (Suiza 1877 - París 1942), quienes llegarían a crear piezas de mobiliario empleando la técnica del lacado.

Este mobiliario era de carácter artesanal, por lo que estaba dedicado a un público adinerado, de las altas esferas de la sociedad, ya que eran piezas únicas de gran valor. El trabajo de estos dos artistas tiene similitudes y diferencias entre ellos. La principal semejanza es que ambos pertenecen al estilo Art Decó¹⁶, pero con enfoques un poco distintos. Mientras que Jean Dunand trata temas relacionados con la naturaleza y los animales, claramente figurativos, como podemos ver en Escritorio de dama con decoración de peces (1940) (Fig. 13) o diversos paneles y biombos, como La Conquête du cheval, (1935) (Fig. 14) o Perros (1928) (Fig. 15), Eileen Gray, que también se inspira en los mismos temas, busca una mayor geometrización de las formas naturales, como en la mesa Lotus (1914) (Fig. 16) o el panel conocido como La vía láctea (1912) (Fig. 17), en el que se diferencia una forma humana pero con una geometría más simple.

Alguna de las primeras piezas de mobiliario lacado de Eileen, sí que representan figuras de forma más concreta, como la Silla Sirene (1912) (Fig. 18), pero estas van evolucionando hasta llegar a formas totalmente abstractas, como las dos pantallas lacadas en color negro (Fig. 19), que diseña en 1922.

¹⁵ Japonismo es el término utilizado para describir la influencia del arte japonés en el arte occidental. El origen de esta palabra es discutido: según algunos, proviene de Jules Claretie en su libro *L'Art Français* en 1872, mientras que otros argumentan que fue Zola el primero en acuñar este término. Visto en: www.conceptodefinicion.de/japonismo/

¹⁶ Referido a una tendencia decorativa que en 1925 queda reflejada en la Exposición Universal de París, proponiendo una geometrización y conservación de los elementos decorativos. Apuntes Historia del Siglo XX, Ramón Rodríguez Llera.



Fig. 13. Jean Dunand, 1940, Escritorio de dama con decoración de peces.



Fig. 15 Jean Dunand, 1928, Perros, pantalla de cuatro paneles de madera lacados.



Fig. 17. Eileen Gray, 1914, Mesa Lotus.



Fig. 14. Jean Dunand, 1935, La Conquête du cheval, conjunto de 18 paneles en oro y laca de color tallados en bajorrelieve.

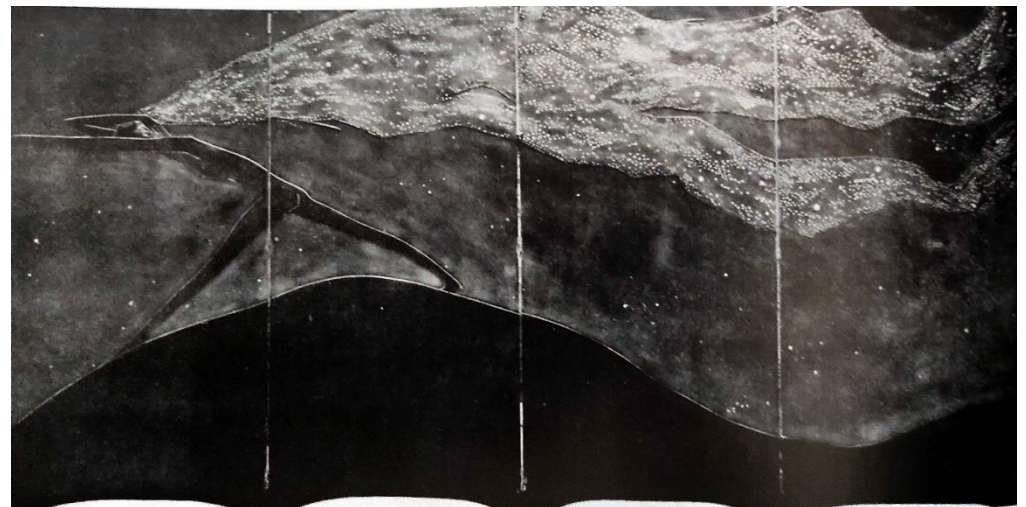


Fig. 17, Eileen Gray, 1912, La via Láctea.



Fig. 18. Eileen Gray, 1912, Silla Sirene.

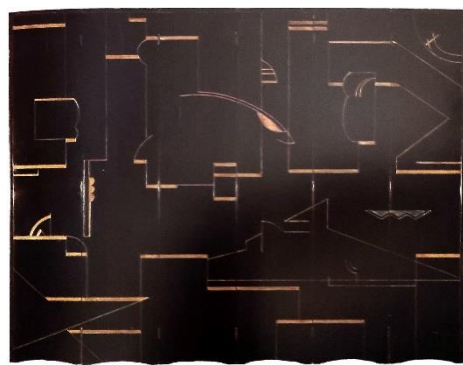
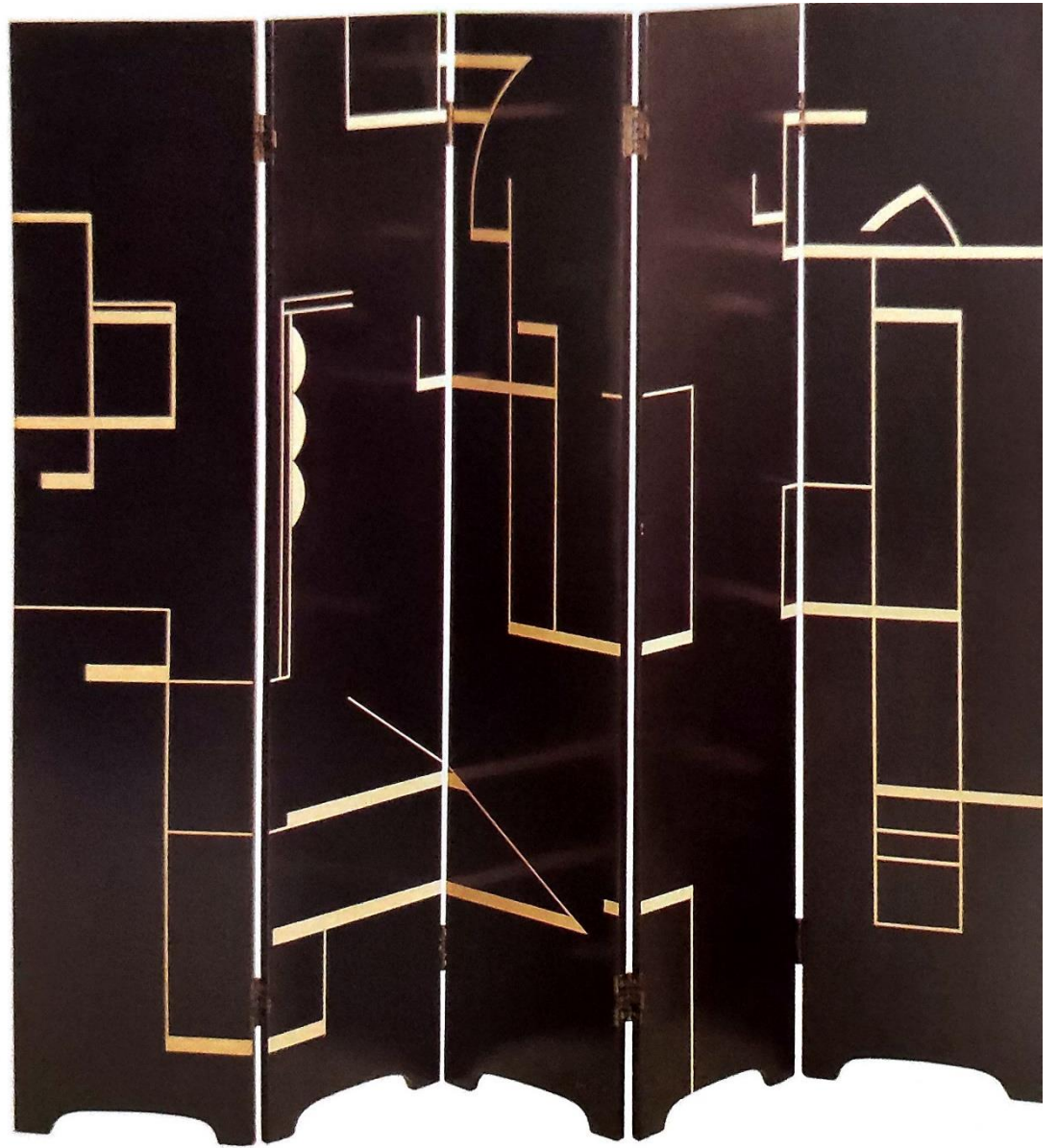


Fig. 19. Eileen Gray, 1922, Pantallas lacadas en negro.



Durante estos primeros años, diseña también su pantalla lacada más reconocida, Le Destin (Fig.20). Es de una pieza formada por cuatro paneles de madera lacados en colores negros y rojos. La parte frontal representa a dos jóvenes desnudos, tratados en un color negro azulado, el situado más a la izquierda avanza sujetando a una gran figura de un anciano amortajado en color gris claro mientras que, el segundo, que sólo emerge parcialmente en el extremo derecho de la pantalla, es representado como si entrara inesperadamente y retrocediera horrorizado ante las figuras que tiene delante. La escena no está ambientada en ningún lugar real, ni siquiera se hace el intento de dibujar la línea del horizonte o del suelo por el que caminan.

El efecto de esta parte delantera es muy dramático y elegantemente decorativa. En su parte trasera, el rojo sigue funcionando de fondo, esta vez para un conjunto de líneas totalmente abstractas, con planos que se arremolinan mostrando fuerza y dinamismo como si de una ilustración futurista¹⁷ se tratara, apoyado también por el color plateado de las líneas que lo forman.

Las dos caras son ilustraciones planas y bidimensionales, pero es admirable el contraste que crean las dos imágenes y el control de la artista tanto en la parte figurativa como en la abstracta.

Es la única obra firmada por la autora, debido a que Jacques Doucet, primer adquisidor de Le Destin, le pidió que lo hiciera. El modisto francés conoció a Eileen Gray después del XIV Salon des Artistes Décorateurs,(1923) París. A partir de aquí, Jacques Doucet se convertirá en su mecenas.

¹⁷ El Futurismo, vanguardia fundada en Italia por Filippo Tommaso Marinetti, quien redactó el Manifiesto del Futurismo, publicado el 5 de febrero de 1909, busca reflejar el movimiento, el dinamismo, la velocidad, la fuerza interna de las cosas, la exaltación de la guerra, las máquinas, y todo lo que fuese moderno. Para lograr el efecto de movimiento se basaron en diferentes técnicas: composiciones de color, el divisionismo, la abstracción y desmaterialización de los objetos o la multiplicación de las posiciones de un mismo elemento. Apuntes Historia de la arquitectura del Siglo XX, Ramón Rodríguez Llera.



Fig. 20. Eileen Gray, 1913, *Biombo Le Destin*, caras anterior y posterior.

En 1918, Eileen Gray realiza su primera reforma en un apartamento en la Rue de Lota, encargado por Suzanne Talbot, conocida también como Madame Levi. Es la primera vez en la que la artista no diseña mobiliario de forma aislada, si no en un espacio concreto, adaptándolos a las necesidades de la forma de vivir de la propietaria. En la mayoría de estos objetos se mantiene el uso de la técnica que más domina, el lacado, y por lo tanto, a un estilo muy cercano al Art Decó, muy decorativo. Lo más importante de esta reforma es que cada pieza y su colocación están sometidas a una idea superior, la de reinterpretar los espacios ya existentes. Un ejemplo de esto es la intención de desmaterializar los pesados muros que conforman las diferentes estancias, con el uso de pantallas lacadas o cortinas (Fig. 21).

La reforma se extendió bastante en el tiempo, por lo que podemos notar cambios en el lenguaje formal de los muebles. Existe una clara transformación que pasa de unas formas más representativas y de carácter decorativo a otras más sencillas y funcionales. Se pueden apreciar los cambios muy claramente si comparamos dos de los muebles más diferentes dentro del apartamento, uno de ellos es la chaise longue conocida como Piragua (Fig. 22). con la librería-cómoda (Fig. 23). La primera es de un mueble de madera que representa fielmente la forma de una piragua, con un recubrimiento lacado en negro en el exterior y dorado en su parte de dentro, dotándola así de este carácter burgués y elegante; en cambio la cómoda es un mueble funcional, de formas y acabados simples, y fabricado en un material metálico mucho más barato.

Este cambio de un mobiliario decorativo y estático, a uno mucho más funcional, sobrio y sin una posición tan definida, continuará en los próximos años, sobre todo mientras diseña la vivienda E-1027 (1926-1929), acercándose más a las vanguardias emergentes en aquel momento.

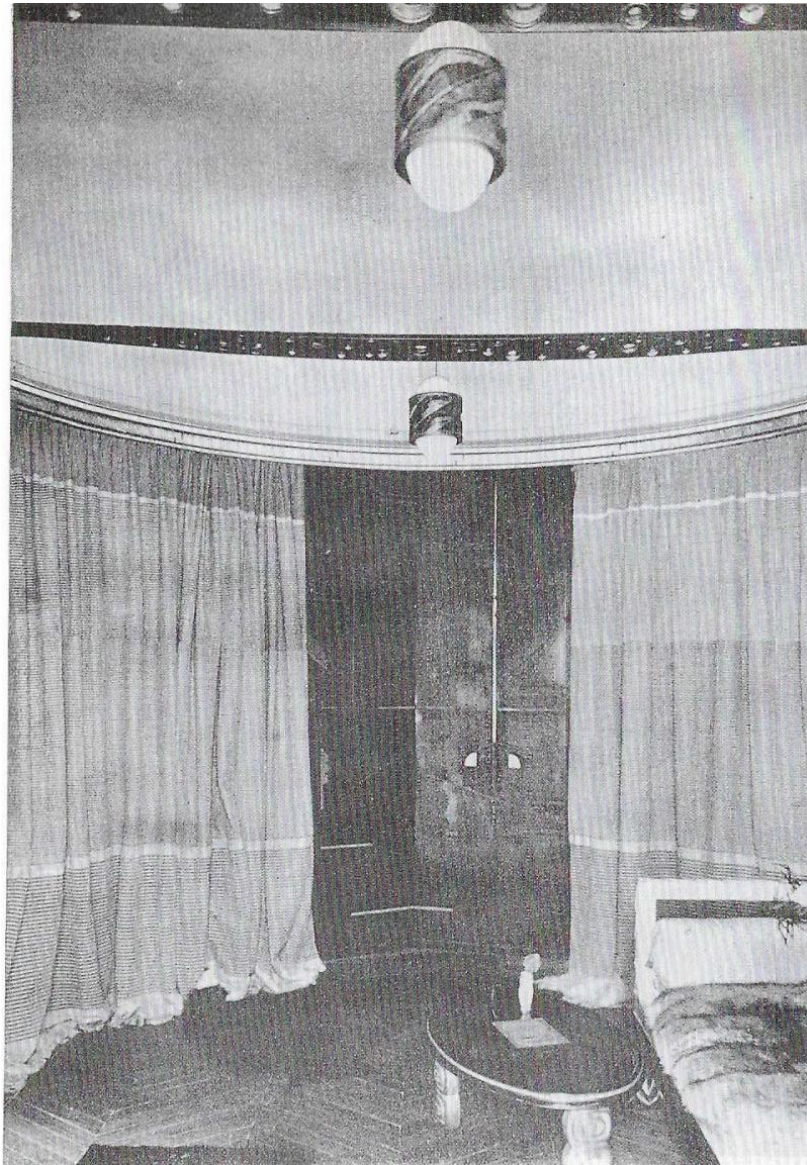


Fig. 21. Eileen Gray, 1919-1922, diseño interior en la rue de Lota, dormitorio.



Fig. 22. Eileen Gray, 1919, Chaise longue Piragua.

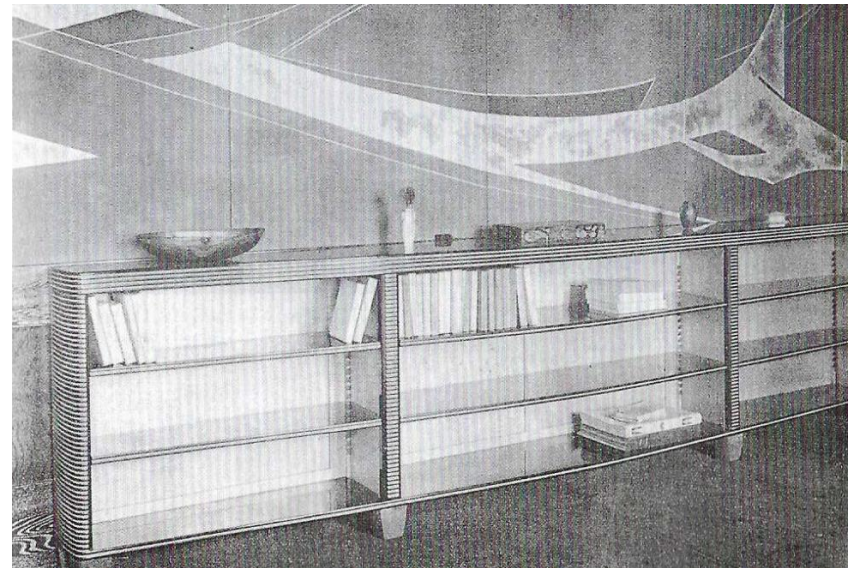


Fig. 23. Eileen Gray, 1922, librería-cómoda.

En 1922, Eileen Gray inaugura la galería Jean Désert, en la que expone muebles lacados, pantallas, alfombras y demás mobiliario. Con esta pequeña galería se da a conocer, y expone por primera vez en el Salon d'Automne de París¹⁸ este mismo año.

Debido al éxito de la exposición, en diciembre de ese mismo año, muestra sus diseños, en Ámsterdam, en la exposición Arte y mobiliario, en la que entabla relación con el arquitecto Jan Wils.¹⁹ Un año después, en 1923, el XIV Salon des Artistes Décorateurs de París, realiza una instalación de una habitación entera con uso de tocador o boudoir²⁰ de mujer, conocido como el Boudoir de Monte-Carlo (Fig. 24). Es de un espacio de 4,0 x 5,5 m, amueblado con diseños propios, en el que la idea principal no es la importancia de cada uno de los muebles, si no la relación espacial de las diferentes piezas, pasando a convertirse en protagonista el conjunto. Es una habitación en la que dos biombos formados por piezas rectangulares blancas enmarcan un sofá y una mesa decorada con laca japonesa. Varios tapices con diseños geométricos y unas lámparas de carácter futurista cierran la composición, consiguiendo un espacio rico en materiales y con formas sencillas y abstractas.

Los dos biombos que enmarcan el conjunto están formados por diferentes placas lacadas unidas unas con otras, iguales a los usados en la reforma en la Rue de Lota, pero de color blanco. El sofá principal, también está lacado. Está diseñado en base a formas geométricas sencillas, todas lacadas en negro, exceptuando las patas, en color blanco. Al lado de este, una mesilla octogonal, permite dejar libros o una lámpara. Uno de los elementos que más singulares de la composición es una lámpara de madera, diseñada con motivos tribales o de inspiración africana (Fig. 25).

Esta instalación recibe críticas negativas de parte de la prensa francesa, pero grandes alabanzas de los sectores más vanguardistas, como en *L'Architecture Vivante*, en la que Jean Badovici escribe:

¹⁸ En esta exposición también se exhiben obras como la Maison Citröhan y la Villa para Tres Millones de Habitantes de Le Corbusier.

¹⁹ Carta escrita por Jan Wils a Eileen Gray a 9 de diciembre de 1922. Es esta indica las modificaciones que se realizarían en la colocación de las piezas en su exposición de Amsterdam. Archive of Art Design, Victoria & Albert Museum, AAD/1980/9/162, <https://www.vam.ac.uk/archives/unit/ARC783>

²⁰ Estancia que empleaban las damas como tocador y para recibir visitas en privado. Diccionario de la lengua española, RAE.



Fig. 24 Eileen Gray, 1923, Boudoir de Monte Carlo expuesto en el XIV Salon des Artistes Décorateurs, Paris; Archives Galerie Gilles Peyroulet, Paris.

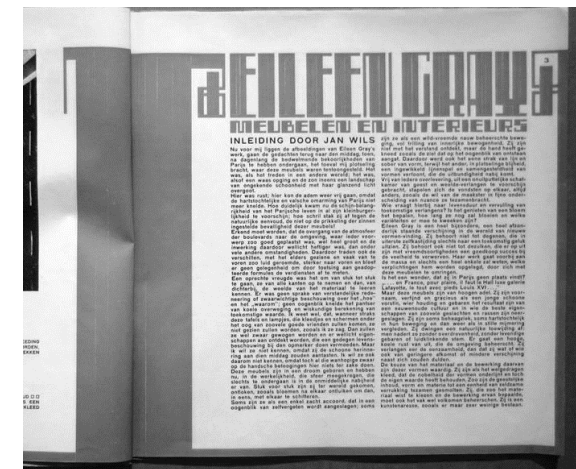
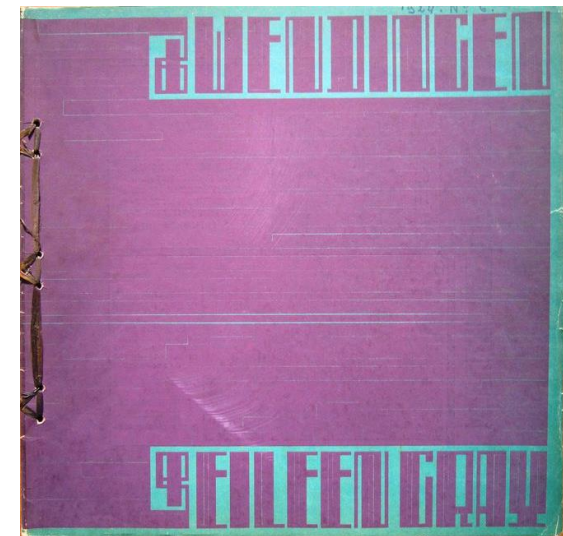
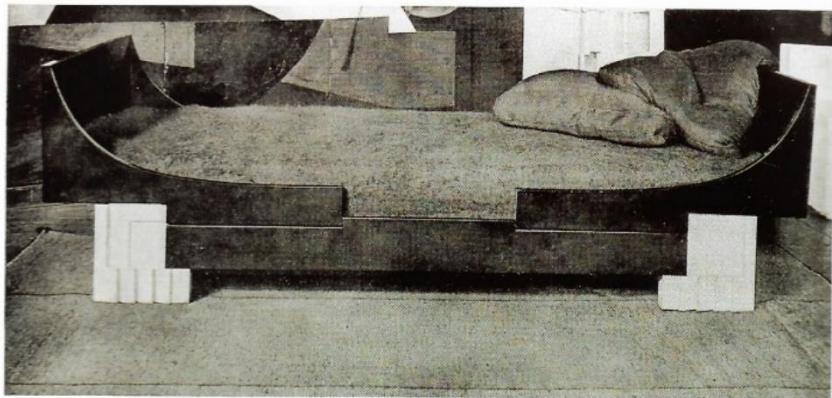
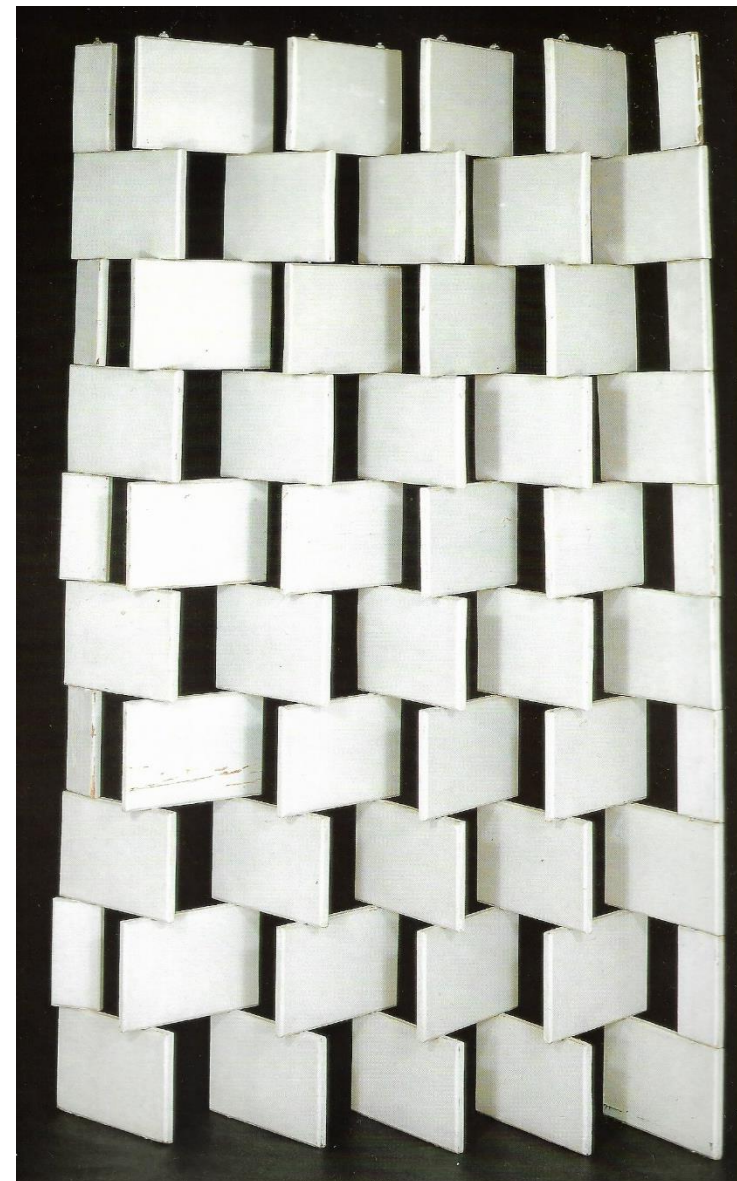


Fig. 26 Portada e interior de la revista Wendingen dedicada a Eileen Gray, Serie 6- número 6, 1924.



*Fig. 25 Detalles mobiliario
Boudoir de Monte Carlo, sofá
lacado, mesa octogonal de
madera, lámpara tribal y
pantalla biombo lacada en
blanco.*



“El espacio para Eileen Gray no es más que una materia plástica que se puede transformar y modelar según las exigencias de la decoración que ofrece a los artistas posibilidades infinitas. . . La forma de un objeto está dictada por la función que debe realizar; su arquitectura funcional es fundamental, los mínimos detalles deben ser rigurosamente ordenados por su relación con el conjunto, lo que supone una eliminación absoluta de todo elemento inútil, el ornamento cuando exista debe estar estrechamente subordinado a la materia. . . El arte no quiere más que traducir en materia la voluntad humana”²¹

A razón de esta exposición la revista *Wendingen*²² dedicó todo un número al trabajo de la diseñadora en 1924 (Fig. 26). En este se incluía fotografías tanto del tocador, como del apartamento en Rue de Lota.

Gracias a esto, la obra de Eileen llega hasta Jacobus Johannes Pieter Oud²³, quien se pone en contacto con ella en septiembre de 1924 a través de una postal.²⁴ En ese mismo periodo de tiempo los trabajos de los miembros del *Stijl* aumentan su fama en Francia debido a la exposición *Les architectes du groupe De Stijl*, celebrada en París. Gracias a todo esto y a los textos difundidos en *L'Architecture Vivante*, revista de su gran amigo Jean Badovici, por los máximos representantes de la vanguardia holandesa, como pueden ser Piet Mondrian y Theo Van Doesburg, Eileen Gray llega a ser gran conocedora de los principios del *Stijl*.

²¹Badovici, Jean: “Eileen Gray” en *L'Architecture Vivante*, Ed Albert Morancé, Otoño-Invierno, París 1924, pp. 27-28.

²² La revista holandesa *Wendingen* es conocida fundamentalmente por su dedicación a todas las ramas del arte, siendo su intención inicial contemplarlas no como actividades independientes sino como una totalidad integrada. Almalé Artal, Eduardo, 21 de mayo de 2020, <https://veredes.es/blog/coleccion-completa-de-revista-holandesa-wendingen-1918-32/>

²³ Arquitecto y teórico neerlandés. Miembro del grupo *De Stijl*, fue uno de los principales representantes del funcionalismo en su país. Arquitecto de la ciudad de Rotterdam (1918-1933), realizó algunos barrios populares que constituyen una de las más significativas expresiones de compromiso ético-estético del movimiento moderno europeo (barrio obrero de Kiefhoek). Apuntes Historia de la Arquitectura del Siglo XX, Ramón Rodríguez LLera.

²⁴ Postal enviada por J.J. Pieter Oud a Eileen Gray en la que intenta averiguar si la diseñadora es la abanderada de alguna corriente. Postal con imagen de su obra *Casetas de obra para la colonia Mathenesse*, 1923. Victoria & Albert Museum, AAD/1980/9/163, <https://www.vam.ac.uk/archives/unit/ARC784>



Fig. 27. Eileen Gray, 1923, Mesa De Stijl.



Fig. 30. Gerrit Rietveld, 1923, Silla Berlín.



Fig. 28. Gerrit Rietveld, 1922, Mesita para la casa Schröder



Fig. 29. Gerrit Rietveld, 1917, Silla Roja y Azul.

El ejemplo más claro de la influencia que recibe Eileen Gray es la mesa que diseña en 1923, nombrada por ella con el nombre mismo del grupo holandés, Mesa De Stijl. (Fig. 29). Está formada por un conjunto de planos que colocados ortogonalmente consiguen una estructura capaz de generar un mueble funcional, con una forma sobria y sintetizada. Estos mismos principios son los usados por Gerrit Rietveld, en su mesa para la casa Schröder (1922) (Fig. 28), o las sillas Roja y Azul (1917) (Fig. 29) y la silla Berlín (1923) (Fig. 30) siendo la más parecida a la mesa de Eileen Gray debido al uso de la misma gama cromática. La diferencia más clara entre los dos diseñadores es la separación y la autonomía espacial de los planos en los muebles de Rietveld, mientras que en la mesa de Eileen Gray los planos se unen entre sí, pareciendo incluso que un mismo plano se dobla.

En 1909, en el viaje que realiza al norte de África, concretamente a Marruecos y a Argelia, Eileen Gray aprende técnicas de confección y de tejidos con lana. Desde este momento, el uso de alfombras en sus instalaciones y espacios se repite, aunque el estilo va variando en el tiempo, aunque siempre muy ligado a la abstracción.

Sus primeros diseños son muy complicados, formados por formas irregulares y enrevesadas. Se van simplificando con la influencia del neoplasticismo²⁵, introduciendo líneas horizontales y verticales, normalmente de color negro, que forman espacios rectangulares de colores planos. Hay muchas similitudes entre alfombras como la Wendingen (Fig. 31), de 1925, dedicada a la revista después del número en su honor, a los cuadros de Piet Mondrian (Fig. 32). Están formados por líneas gruesas y fuertes que delimitan los planos de color, formando la propia composición, que es dinámica y a la vez reglada, con geometrías ortogonales que impiden el movimiento, pero facilitan el movimiento por el contraste cromático.

²⁵ El Neoplasticismo es una de las formas que toma la abstracción en las primeras décadas del siglo XX (1918), una concepción analítica y esencialista de la pintura, una búsqueda de un arte que ha de trascender la realidad externa reduciéndola a formas geométricas y colores puros. Expresión más específica y radicalizada de la vanguardia holandesa fue el Neoplasticismo. Apuntes historia de la arquitectura del siglo XX, Ramón Rodríguez Llera.

Otras de sus alfombras tienen más influencia de otras vanguardias. Como las alfombras Bonnaparte y Castellar (1926-1935) (Fig. 33), muy relacionadas con el Suprematismo, caracterizado por los fondos neutros, principalmente blancos, figuras geométricas ,triángulo, cuadrado, círculo... y la abstracción del mundo sin objetos, hasta llegar a representarlo "blanco sobre blanco", por encima de todo fin materialista o social. Su fundador fue Kasimir Malevich ,1879-1935, y se comprueba la relación con los tapices en cuadros como, *Aeroplano en Vuelo* ,1917, y *Cuadrado negro y cuadrado rojo* ,1915 (Fig. 34).

A finales de la década de los años 20, mientras la construcción de E.1027, Eileen Gray, diseña dos alfombras (Fig. 35) específicamente para esta casa en las que añade letras y signos, que aluden a su vida cotidiana, como el número 10²⁶ coincidente con la décima letra del alfabeto, J, por Jean Badovici.²⁷

Durante la construcción de la vivienda E.1027, entre los años 1926-1929, los diseños de mobiliario de Eileen Gray sufren un cambio, se actualiza. Para comprender las causas de esta transformación, es necesario conocer los cambios que se estaban produciendo en la sociedad francesa del momento, además de las distintas vanguardias que se estaban desarrollando en Europa.

²⁶ Muller, F., C., Hecker, & Stefan. (1993). *Eileen Gray, obras y proyectos*. Gustavo Gili.

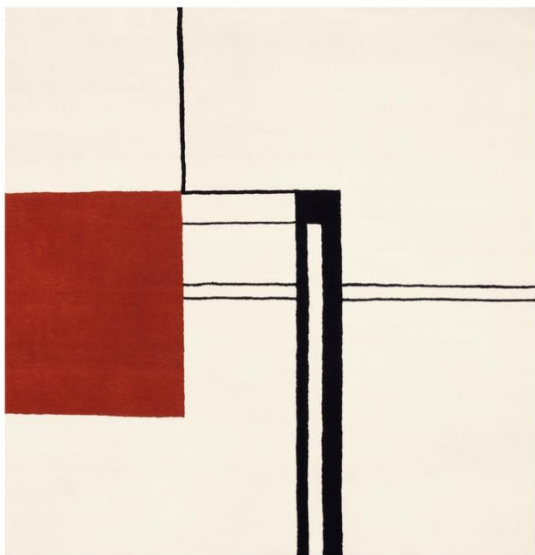


Fig. 31 Eileen Gray, 1925, Alfombra Wndingen.

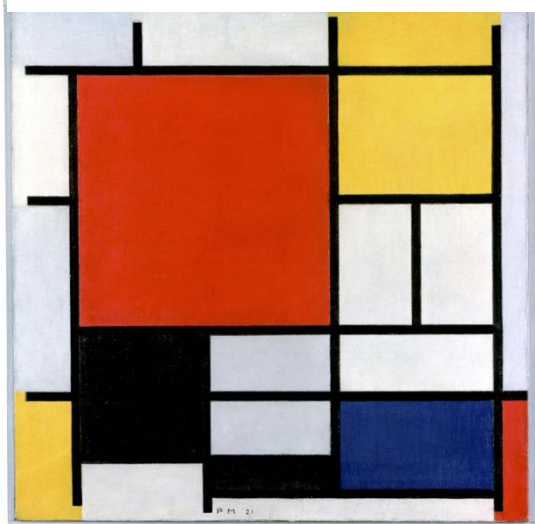


Fig. 32. Piet Mondrian, 1922, Composición en rojo, amarillo y azul.

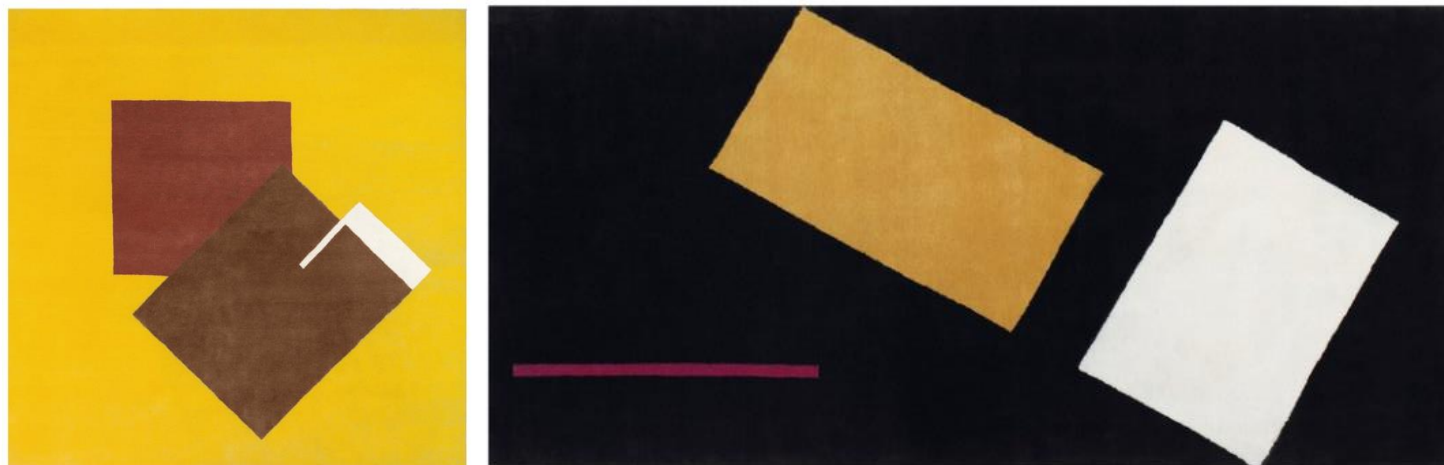


Fig. 33. Eileen Gray, 1926.1935, alfombras Castellar y Bonaparte.

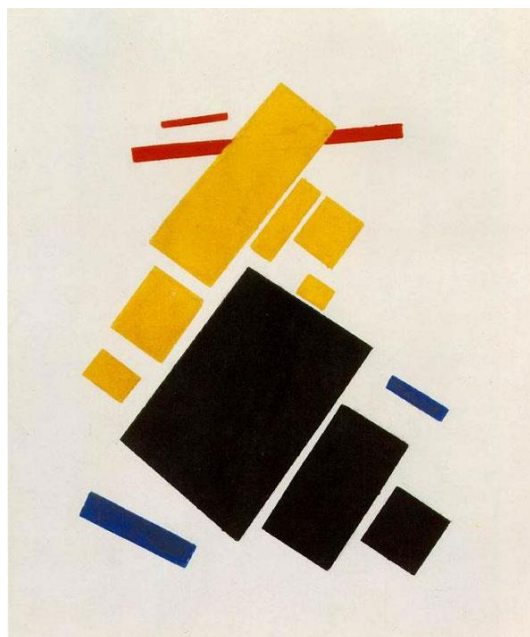


Fig 34. Kazimir Malevich, 1917 y 1915, Aeroplano en Vuelo y Cuadrado negro y cuadrado rojo.

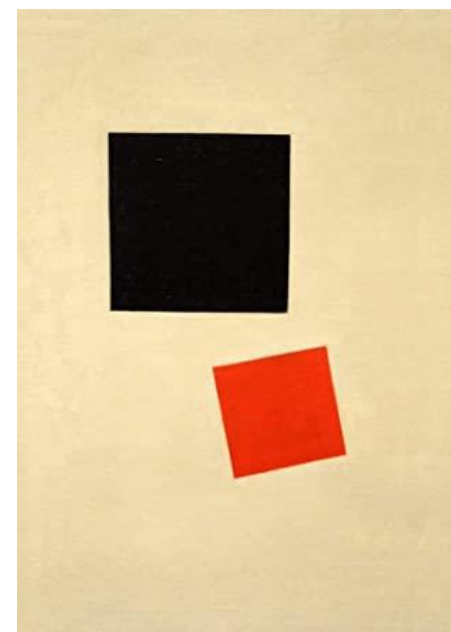




Fig. 35, Eileen Gray, 1926-1929, Alfombra centimétrica y Alfombra marina azul.

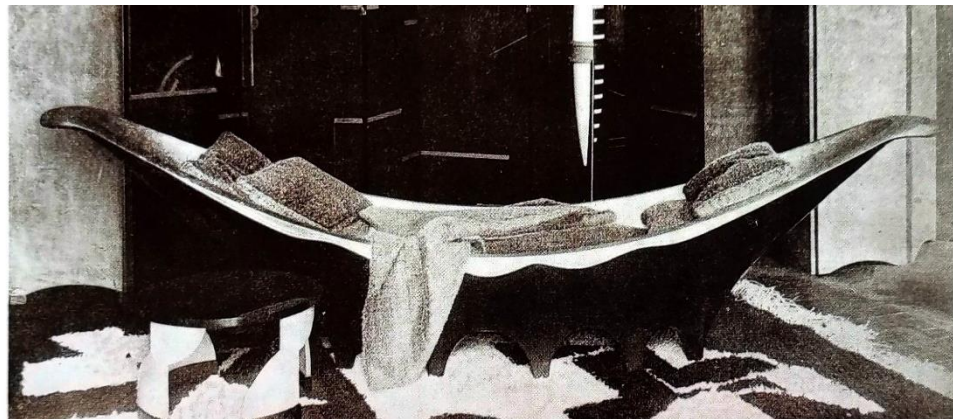
En torno al año 1925, se produce un cambio total en la vestimenta de la mujer francesa. Es una revolución, no solo se trata de la modernización del vestuario, si no de un acercamiento en la igualdad de los dos sexos, en el que las mujeres se liberan de la necesidad de utilizar vestimentas tan complicadas o rígidas como las del siglo anterior, utilizando así un vestuario más adecuado para la realización de actividades como conducir o hacer deporte.

“La mujer nos ha precedido. Ha realizado la reforma de su traje. . . ella no podía conducir un coche; no podía ni tomar un metro, ni el autobús, ni ir aceleradamente a su despacho o a su tienda. Para realizar la construcción cotidiana de su atavío: peinado, zapatos botonadura de vestido, no hubiera tenido tiempo si de dormir. . . la mujer ha cortado su cabellera, sus faldas. . . sale con la cabeza descubierta, con los brazos desnudos y las piernas libres. Y en cinco minutos se viste. . . el espíritu de invención con los cuales la mujer ha operado su revolución indumentaria, son un milagro de los tiempos modernos. ¡Gracias!”²⁸

La vestimenta y el mobiliario están muy relacionados, los dos son “el medio por el cual damos a conocer nuestro rango social”²⁹. En el caso de Eileen Gray, vemos como en las primeras visitas a París su apariencia es muy elegante y muestra su pertenencia a una clase social alta (Fig. 36), mientras que en 1926 es fotografiada con el pelo corto, camisa blanca y chaqueta negra (Fig.37). Esta indumentaria se aleja del lujo, dando una imagen de libertad muy diferente de la anterior. En sus diseños pasa lo mismo. Evoluciona de los muebles lacados, a nuevos muebles conformados por tubos de acero, mucho más sobrios y que permiten una mejor libertad de movimiento, además de acercarse a un proceso de mecanización y democratización.

²⁸ Le Corbusier. (1999). *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. Barcelona: Poseidón. 1º Edición 1930

²⁹ Le Corbusier. (1999). *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. Barcelona: Poseidón. 1º Edición 1930



*Fig. 36. Fotografía Eileen Gray en sus primeros viajes a Paris
Mme Levy, fotografiada por Baron de Meyer en el apartamento Rue de Lota en 1922
Eileen Gray, 1919, Chaise longue Piragua*

*Fig. 37. Eileen Gray, fotografiada por Berenice Abbot, 1926
Eileen Gray, 1926-1929, Silla Non-conformist.*

Esta mentalidad en la que las capacidades creativas han de adaptarse a la producción industrial y al uso de materiales más baratos permitiendo así comercializar los productos de forma asequible para el gran público, es uno de los principios que rigen la Bauhaus.

La Bauhaus (1919-1933) es la escuela estatal de diseño, arte y arquitectura fundada en Weimar, Alemania, por el arquitecto Walter Gropius en 1919. Sus propuestas y declaraciones de intenciones participaban de la idea de una necesaria reforma de las enseñanzas artísticas como base para la consiguiente transformación de la sociedad burguesa de la época y la construcción de un nuevo futuro, la cual se adaptase a las condiciones de producción estandarizada por medio de máquinas, abandonando los procesos de manufactura artesanal, y a un lenguaje artístico nuevo donde prima la funcionalidad y el diseño industrial. Su proyecto era tan ambicioso que contactaron con grandes artistas de la época de todo el continente, por lo que todas las corrientes artísticas de la época, Expresionismo, Futurismo, Neoplasticismo, Constructivismo, estuvieron representadas en las diversas secciones o talleres de la escuela.

Uno de los máximos representantes del diseño de muebles con acero fue Marcel Breuer, que accedió a la escuela en 1921, en el taller de muebles que estaba a cargo del propio Gropius. Posteriormente, ya en Dessau³⁰, Breuer renunció a la carpintería tradicional de madera y convirtió el taller en un laboratorio de diseño de sillas y mesas hechas de tubos de acero sin soldaduras, una idea inspirada en la industria aeronáutica. Con estos tubos se generaría el mobiliario con el que se amueblaron a partir de 1926 los interiores del nuevo edificio de la Bauhaus y las casas de los maestros.

Esta idea de un solo tubo de acero sin soldar se complementa con el uso de tela-cuero tensadas entre estas barras conformando el apoyo sobre el que se sienta la persona, es decir, el usuario se "sienta en el aire". Un ejemplo muy claro de esta idea es la silla Wassily (Fig. 38), hito del diseño moderno en la que el tubo de acero dibuja en el espacio la forma adecuada a la forma de sentarse del usuario. Otro ejemplo claro es la Silla MR10 de Mies Van der Rohe (Fig. 39)³¹.

³⁰ La escuela de la Bauhaus se asentó en tres ciudades, debido a presiones de comerciantes locales y a presiones políticas nacionalsocialistas. Desde 1919 a 1925 se establece en Weimar, tras esto y hasta 1932 en Dessau y, finalmente y hasta su extinción en 1934, en Berlín.

³¹ Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), arquitecto y diseñador industrial germano-estadounidense, Será el último director de la Bauhaus entre los años 1930 y 1933. Es ampliamente reconocido como uno de los pioneros de la arquitectura moderna.

En el caso de Eileen Gray se toman estas ideas de forma separada. En el caso de la silla Transat (Fig. 40), la superficie sobre la que se sienta el usuario sigue los mismos principios, cuelga de una estructura sencilla de madera lacada, quedando esta libre y adaptándose a la forma de reposar del hombre y confiriéndose la forma final gracias a la gravedad.

El uso del acero también se convierte en un básico en la obra de Eileen Gray a partir del comienzo de las obras de E.1027, es decir a partir de 1926.

La silla Bonnaparte (1926) (Fig. 41) o la Non-Conformist (1926) son buenos ejemplos del uso del acero cromado en asientos. La estructura está formada por barras, pero el interior del asiento y del respaldo están hechos de madera tapizados en cuero, al igual que la famosa Silla Barcelona (1929) (Fig. 42) proyectada Por Mies van der Rohe y Lily Reich³² para para el Pabellón alemán en la Exposición Internacional de Barcelona del año 1929.

Asimismo, podemos ver la relación de la Mesa Ajustable para la E.1027 (1927) (Fig. 43), hecha a partir de una estructura de barras de acero cromado ajustables en altura³³, que sostienen en la parte superior un tablero circular de cristal transparente o una placa de metal lacado negro. Eileen Gray la crea para su hermana, puesto que a ella le gustaba desayunar en la cama, convirtiendo esta pieza de mobiliario en un ejemplo de funcionalidad, adaptándola a una forma de vivir específica.

Podemos observar, también, similitudes entre Espejo Satélite (1927) (Fig. 44), de Eileen Gray, y el Tocador Breuer (1923) (Fig. 45) de Marcel Breuer. Ambos poseen estructuras metálicas que sustentan dos espejos. En el primer caso, creado para la E.1027, el espejo de mayor tamaño se ancla a la pared, y de este sale la subestructura que sostendrá el de menor tamaño³⁴. En el caso del tocador, al mueble principal se ancla el esqueleto metálico que sostendrá ambos espejos gracias a pequeñas piezas metálicas en forma de pinza.

³² Lilly Reich (1885-1947) fue una diseñadora moderna alemana. Estuvo asociada con Ludwig Mies Van der Rohe durante más de diez años. Fue una de las pocas mujeres profesoras de la Bauhaus.

³³ Garner, P. (1993). *Eileen Gray, Designer and Architect*. Taschen. p.31

³⁴ Garner, P. (1993). *Eileen Gray, Designer and Architect*. Taschen. p.145



Fig. 38. Marcel Breuer, 1925, Silla Wassily.



Fig. 39. Mies van der Rohe, 1926, Silla MR10.



Fig. 42. Lily Reich y Mies van der Rohe, 1926, Silla Barcelona.



Fig. 40. Eileen Gray, 1925, Silla Transat y planos.

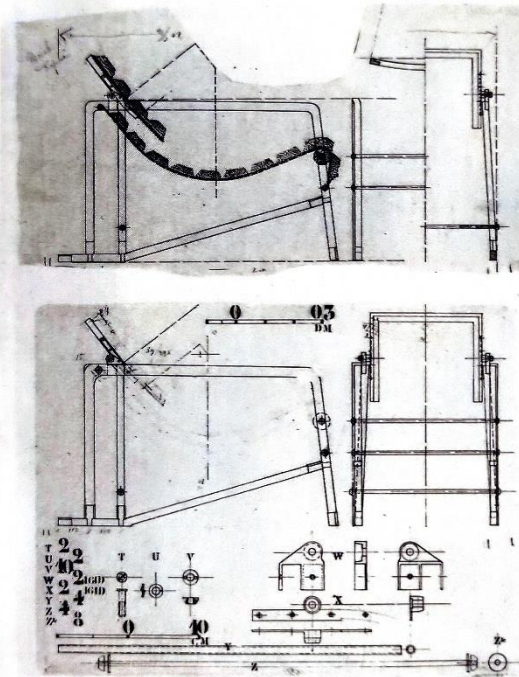


Fig. 41. Eileen Gray, 1926, Silla Bonnaparte.



Fig. 43. Eileen Gray, 1927, Mesa E.1027.

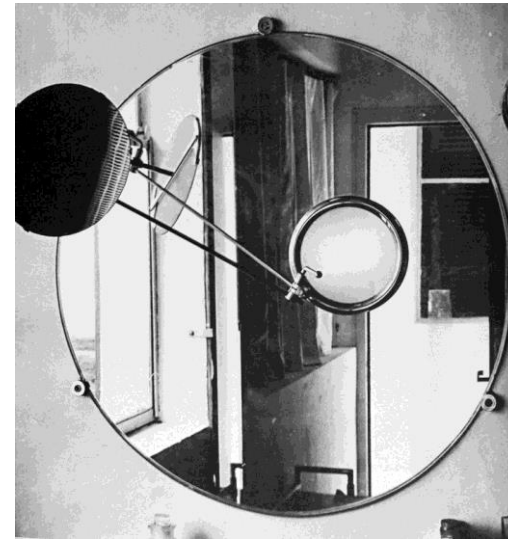


Fig. 44. Eileen Gray, 1927, Espejo Satélite.



Fig. 45. Marcel Breuer, 1923, Tocador Breuer.

En 1929, tras conocer los muebles diseñados por la Bauhaus en la Weissenhofsiedlung³⁵ de Stuttgart, dos años antes, Le Corbusier decide diseñar su propio mobiliario, "La evolución del tiempo moderno nos tiene que conducir a introducir la arquitectura en la casa." (Le Corbusier, 1927).

Para la realización de este proyecto, se asocia con su primo y arquitecto, Pierre Jeanneret y con Charlotte Perriand, con quien trabajaría durante más de diez años. Este mobiliario sigue los principios en los que Le Corbusier fundamentaba su arquitectura en estos años 20: el funcionalismo, la estética de la máquina, las formas y los volúmenes puros y la sinceridad de la estructura.

Con estos principios se diseñan muebles basados en una estructura de acero y tapizados con cuero, basando su diseño en la forma del cuerpo del hombre, al igual que los planteados por los miembros de la Bauhaus. Entre los muebles de Eileen Gray y los de Le Corbusier, Charlotte Perriand y Pierre Jeanneret existen muchas similitudes que se pueden mostrar en estas dos comparaciones.

El primer caso es el sillón Bibendum y el Sillón LC2 (Fig 46). Además de la semejanza en los materiales usados, el modo en el que el usuario se acomoda en la silla es similar, solo que el sofá Bibendum³⁶ gracias a sus formas más redondeadas y femeninas, deja un espacio más amplio.

Los otros dos muebles cuyo diseño es similar, son el diván Day Bed (1925) y el sofá LC2 (1928) (Fig. 47), cuya apariencia es semejante, sobre todo por la barra de acero continua que rodea y mantiene los colchones tapizados en cuero.

³⁵ La Weissenhofsiedlung de Stuttgart es uno de los complejos modernos más famosos del mundo, ya que los principales arquitectos de esta época construyeron aquí juntos en un mismo lugar. Sin embargo, la finca también debe su especial significado al hecho de que se construyó en 1927 como parte de una exposición de edificios para la construcción de viviendas modernas y con visión de futuro. El Werkbund, como organizador, permitió a los arquitectos participantes presentar sus novedosas ideas de forma ideal y en gran medida sin especificaciones restrictivas. <https://freunde-weissenhof.de/die-weissenhofsiedlung/>

³⁶ El diseño del sillón Bibendum está influenciado por la figura característica del 'Michelin Man', utilizado para promocionar los neumáticos Michelin, que se llamaba Bibendum. El término Bibendum proviene del latín 'Nunc est bibendum' (ahora es el momento de beber). IMMA. (2013-2014). *Eileen Gray architect, designer, painter*. Irish Museum of Modern Art.



Fig. 46 Eileen Gray, 1929, Sofa Bibendum.
Le Corbusier, Charlotte Perriand y Pierre Jeanneret, 1928, Sillón LC2.

Fig. 47 Eileen Gray, 1925, diván Day Bed.
Le Corbusier, Charlotte Perriand y Pierre Jeanneret, 1928, Sofá LC2.

Después de acabar con la construcción de E.1027, y desde el comienzo del proyecto de Tempe à Pailla, es decir a partir del año 1929, se produce un cambio en el mobiliario de Eileen Gray. Consiste en dejar en segundo puesto esta idea de la vivienda como máquina, influenciada por Le Corbusier y centrarse de nuevo en la creación de muebles más artesanales y subjetivos.

En *L'Architecture Vivante*, Jean Badovici (JB) y Eileen Gray (EG), mantienen esta conversación sobre la frialdad en los diseños:

JB "Es verdad que muchas obras son un poco frías; ¿Pero no será porque aún nos encontramos bajo la influencia de un pasado reciente? ¿Y no serán los principios higiénicos de algún modo los responsables de esa frialdad que nos incomoda?"

EG "¡Sí! Del higienismo hasta la extenuación! Del higienismo mal entendido. Pues el higienismo no excluye el confort ni la actividad. No, están intoxicados por el maquinismo. Pero no sólo existe el maquinismo... El exceso de intelectualidad destruye lo que hay de maravilloso en la vida, como esa preocupación mal entendida del higienismo que conduce a una asepsia insoportable... La arquitectura de la vanguardia carece de alma".³⁷

Observando los taburetes diseñados para E.1027 y Tempe a Pailla se puede analizar bien este cambio. (Fig. 48). En el primero, el diseño es sobrio y está formado solo por los elementos imprescindibles. Un tubo de acero y el asiento sobre el que se sienta el usuario, mientras que, en el segundo, caso el diseño de la autora predomina ante la funcionalidad del objeto, mostrando su personalidad en las formas del taburete.

Este caso es similar a las mesitas de té (Fig. 49) de las dos viviendas. La mesita de E.1027 está formada por tubos de acero que se colocan de manera ortogonal y planos rectangulares con superficies planas, dando así un aspecto similar al estilo de *El Stijl*. La mesa de té de Tempe à Pailla también está formada por una varilla de acero, pero esta se vuelve muy fina y se dobla de una manera mucho más redondeada. Aquí el protagonista es el tablero y su contorno curvilíneo, huyendo de las formas rectas, similar al vaso Savoy de Alvar y Aino Aalto, diseñado un año después de la mesa.

³⁷ Badovici, J., & Gray, E. (1929). De L'Ecclectisme au doute. *L'Architecture Vivante*.



Fig. 48. Eileen Gray, 1926-1929, Taburete E.1027
Eileen Gray, 1932-1934, Taburete Tempe a Pailla



Fig. 49. Eileen Gray, 1926, Mesa de té E.1027
Eileen Gray, 1935, Mesa de té Tempe a Pailla
Alvar y Aino Aalto, 1936, Vaso Savoy



C.3. E.1027

Gracias a la relación establecida entre Eileen Gray y Jean Badovici, a mediados de los años 20, ella ya conoce muchas de las obras principales del Movimiento Moderno, emergente en este momento, como las de Mies van der Rohe, Theo van Doesburg o Le Corbusier. Esto se debe a que Jean Badovici, se licenció como arquitecto, pero nunca ejerció, y se dedicó a la crítica en revistas, destacando *L'Architecture Vivante*, y reconocía a Eileen Gray como una gran diseñadora, capaz de dar el paso al ámbito de la arquitectura. Gracias a estas sugerencias y al interés que le había despertado toda la arquitectura del momento, en 1926, Eileen Gray da el paso a realizar y construir una vivienda. No tenía estudios sobre arquitectura, por lo que Jean Badovici le presentó a Adrienne Gorska³⁸, quien sería la encargada de enseñarle algo de representación gráfica y dibujo técnico, para poder comenzar a expresar sus ideas en este campo.

La casa diseñada por Eileen Gray, con colaboración de Jean Badovici, posee un enigmático nombre. Es un código en el que se entrelazan sus iniciales, E de Eileen, el 10 equivale a la J, de Jean, décima letra del abecedario, y siguiendo esta misma lógica, el 2 por la B, de Badovici, y el 7 por la G, de Gray.³⁹

En palabras de la propia arquitecta, la vivienda está diseñada para un estilo de vida concreto: "La vivienda se ha construido para una persona que ama el trabajo, el deporte y recibir a sus amigos" (Muller, F., Hecker, & Stefan, 1993). Aquí reside la idea de proyecto y lo que articulará todo el edificio y sus espacios.

Está situada en Roquebrune - Cap Martin (Fig.50), pueblo costero en Francia que limita al suroeste con Mónaco y al nordeste con Italia, conocida como la Costa Azul. El clima característico de esta parte costera es el conocida como mediterráneo occidental, con veranos muy calurosos e inviernos suaves, sequía en verano y grandes lluvias en primavera y otoño, además de fuertes vientos locales.

³⁸ Adrienne Gorska era una arquitecta polaca, hermana la pintora Tamara de Lempicka afincadas ambas en París. Conoce a Jean Badovici en la "Ecole Supérieure d'Architecture" y realiza su carrera como arquitecta y decoradora colaborando en proyectos con Robert Mallet -Stevens. Adam Peter. *Eileen Gray. Her life and Work*, Ed Thames & Hudson, London 2009. p.88.

³⁹ Muller, F., C., Hecker, & Stefan. (1993). *Eileen Gray, obras y proyectos*. Gustavo Gili, p.60.

Roquebrune se asienta sobre una ladera, con un desnivel entre el mar y el punto más alto muy pronunciado, de 800m. E.1027 se coloca en la parte más cercana al mar, sobre los acantilados, siendo la única edificación situada por delante de la vía de ferrocarril, que separa al pueblo del mar, en el año de su construcción.

Gracias a su volumen horizontal en color blanco (Fig. 51), su contorno y silueta se delimita entre la vegetación y la roca. Los pilotis⁴⁰ sobre los que se apoya la vivienda crean la ilusión de que el terreno continúa por debajo, aparentando que el cuerpo horizontal se apoya sutil y livianamente, contrastando con las edificaciones tradicionales del pueblo, que emergen del suelo basando su estructura en grandes muros y cubiertas inclinadas. La vegetación mediterránea rodea la parcela, separando a esta gracias a unos muros de contención de hormigón y piedra. La casa de dos pisos se sitúa elevada, como si fuera un balcón que mira al mar, con diferentes tipos de conexiones entre el interior y el exterior: balcones, azoteas, viseras, toldos, escaleras, zaguanes. . .

Esta misma localidad, es la elegida por Le Corbusier para pasar sus últimos años de vida. Después de haber conocido la zona gracias a pasar tiempo en la casa de Eileen Gray, debido a la relación de amistad que lo unía con Jean Badovici, Le Corbusier conoce a Roberto Rebutato, quien posee un merendero llamado L'Étoile de Mer (Fig. 52). Este le cede una parte de su parcela⁴¹ y aquí construye una edificación conocida como el Cabanon (Fig.53), en 1951. Esta es un homenaje al *Modulor*⁴², con una sola habitación de 3,66x3,66 m con una altura de 2,26m. Se sitúa solo a 20 m de E.1027. El 27 de Agosto de 1965, Le Corbusier muere ahogado en frente al Cabanon y E.1027, este es enterrado en el cementerio de Roquebrune (Fig. 54).

⁴⁰ Cada una de las columnas o pilares de un conjunto que soporta un edificio, dejando la planta baja con un espacio libre. Nombrado el uso de estos elementos como uno de los cinco puntos de la Arquitectura Moderna por Le Corbusier en 1926.

⁴¹ Espejel, C. (2010). Aires Modernos E.1027: maison en bord de mer Eileen Gray y Jean Badovici 1926-1929. Madrid: Maira Libros. P.23

⁴² El Modular pretende ser un sistema de medidas superior a los mayoritarios existentes... Entre sus principales objetivos están la normalización, la prefabricación y la industrialización... Este nuevo sistema debería ser antropométrico, matemático y armónico y por lo tanto basado en la medida de un hombre de 1,83 metros de altura, que con el brazo en alto alcanzaría aproximadamente 2,20 metros. Franco Taboada, J. M. (1996). El Modulor de Le Corbusier (1943-54). Escola Técnico Superior de Arquitectura da Coruña.

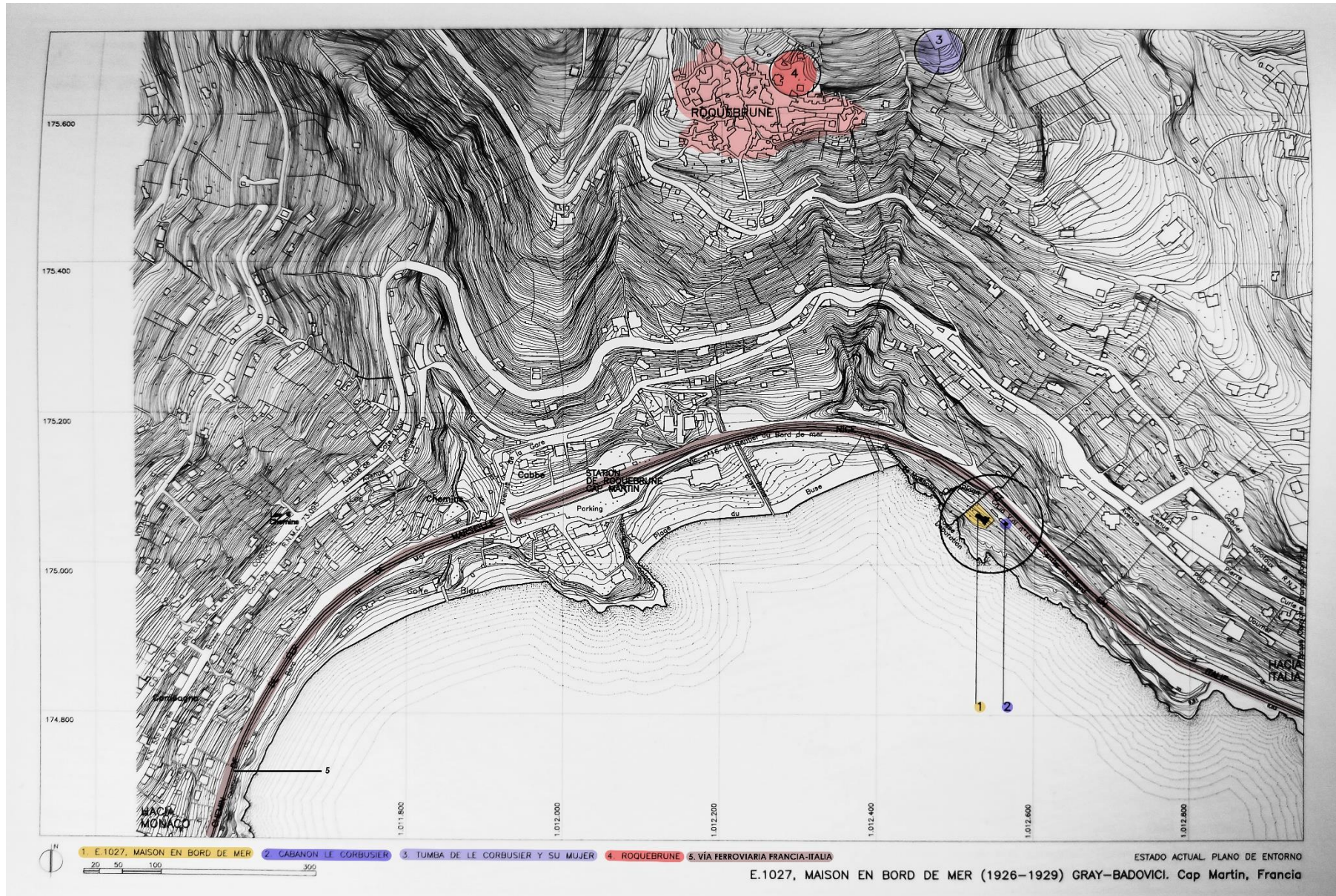


Fig. 50, Plano de entorno actual Roquebrune, Espegel, C. (2010). Aires Modernos E.1027: maison en bord de mer.

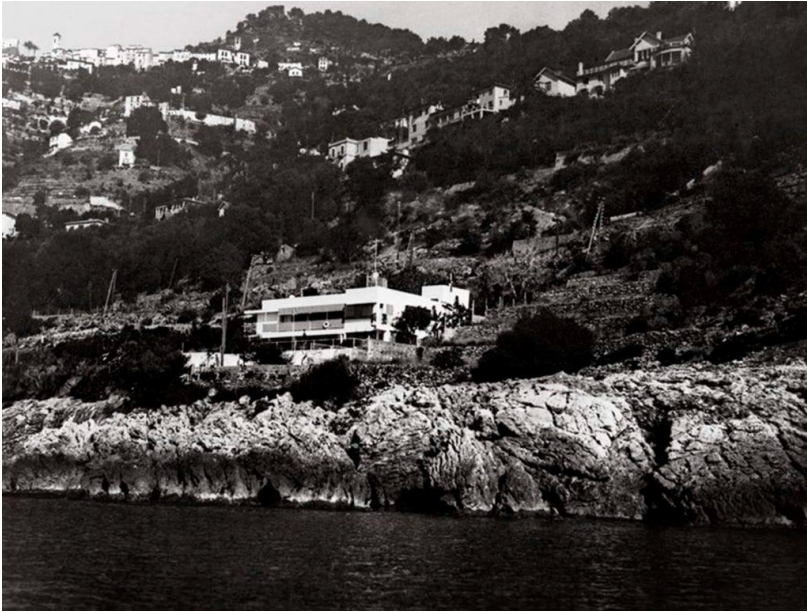


Fig. 51. Eileen Gray y Jean Badovici, 1926-1929, E.1027.

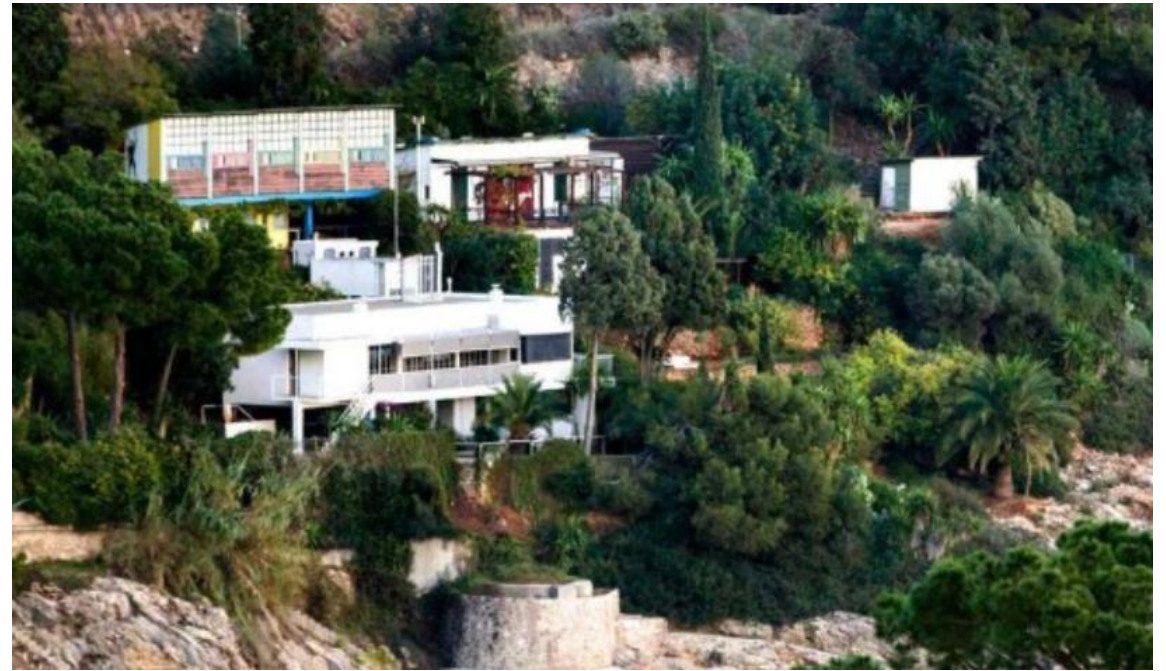


Fig. 52. E.1027, Unités de camping, L'Étoile de Mer y Le Cabanon.

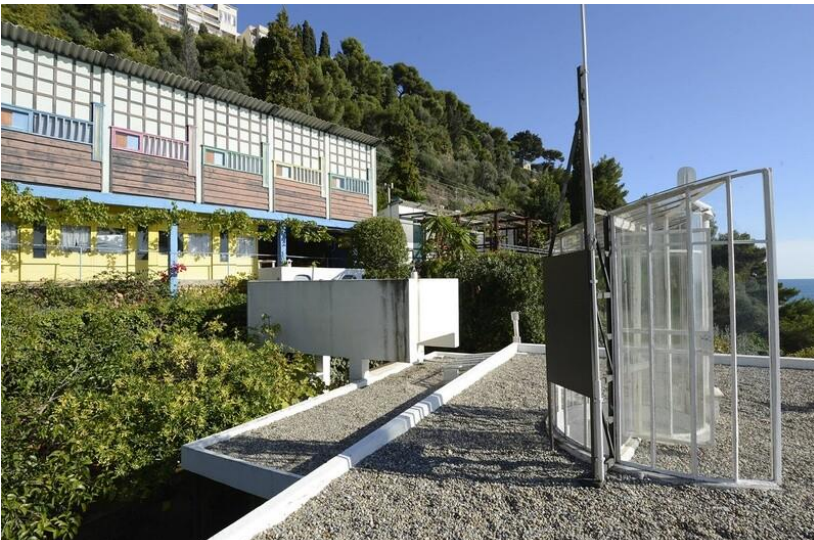


Fig. 55. Le Corbusier, 1956, Unités de Camping.



Fig. 53. Le Corbusier, 1951, Le Cabanon.



Fig. 54. Le Corbusier, en 1955, proyecta su propia tumba.

La parcela, donde se asienta la casa, tiene unos 1000m² (Fig. 56), de forma casi rectangular, donde su diagonal más larga coincide con el eje Norte-Sur. Los límites de la parcela son diferentes en sus cuatro lados.

En la zona más elevada de la parcela está el camino que da acceso a la misma, conocido como Promenade Le Corbusier o Sentier de Bord, un sendero de tierra al que no pueden acceder los coches, y las Unités de camping (Fig.55). Este es un edificio diseñado por Le Corbusier, que alberga 5 apartamentos. Fueron proyectados para su amigo Roberto Rebutato, a cambio de la parte de la parcela que le cedió para el Cabanon. La parcela de E.1027 está separada en esta zona por un muro de contención de mampostería, donde se sitúa el acceso a la parcela.

En el lado que la parcela linda con el merendero L'Etoile de Mer, donde también se sitúa el Cabanon, existe un muro de piedra escalonado en dirección hacia el mar. En 1964 se construye una gran escalinata, también diseñada por Le Corbusier, dentro de un proyecto conocido como "Rob" y "Roq".⁴³

El último muro de contención es el más cercano al mar, que separa las distintas terrazas o niveles de la parcela con las rocas de los acantilados. El lado restante está separado por un pequeño arroyo.

La disposición de la vivienda respecto a las bancadas no es paralela. Está girada 13° hacia el sur. Esta decisión no beneficia al aprovechamiento de la geometría de la parcela, si no que genera una serie de espacios residuales. Los motivos de la rotación son dos. El primero, evitar, en la fachada principal, el soleamiento directo al atardecer, pudiendo disfrutar de las vistas durante todo el día sin que la luz natural impacte directamente. La segunda razón es escapar de la civilización, evitando la visión de la costa de Mónaco, dirigiendo la panorámica al mar abierto.

⁴³ Los estudios de "Rob" ... en busca de un tipo de vivienda y explotación de vivienda a orillas de la Costa Azul, capaz de encajar en el paisaje y capaz de vitalizarlo... Las cifras del segundo estudio "Roq" representan un "crust hotel", formado por células habitables que responden a una serie de necesidades hoteleras, a todo un programa hotelero diversificado. Fundación Le Corbusier, Extracto de Le Corbusier, Obra completa, volumen 5, 1946-1952

http://www.le-corbusier.org/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6184&sysLanguage=fr-fr&itemPos=156&itemSort=fr-fr_sort_string1%20&itemCount=215&sysParentName=&sysParentId=65

Traducción realizada por Irene Nebreda.

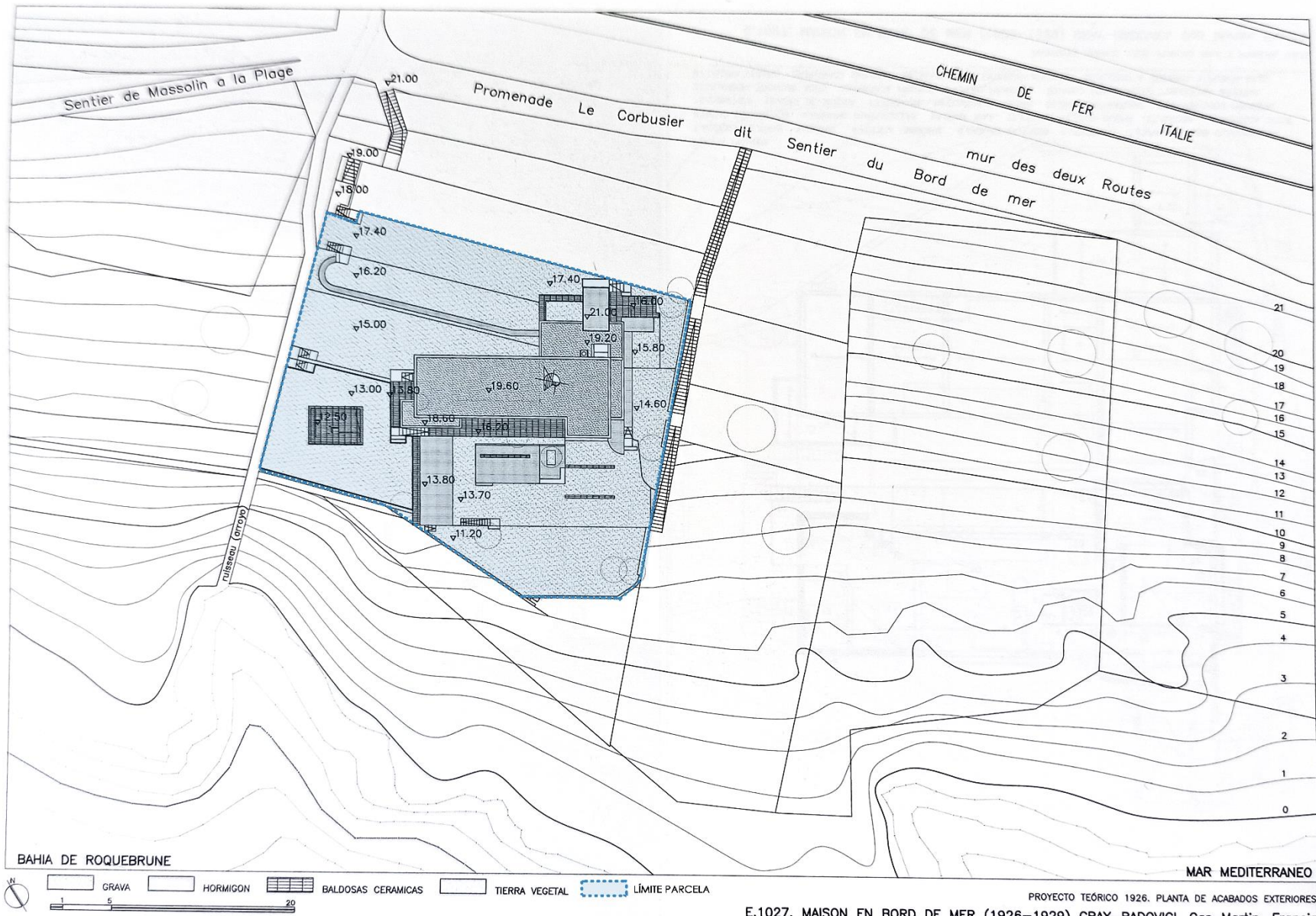


Fig. 56 Plano de situación. Espigel, C. (2010). Aires Modernos E.1027: maison en bord de mer

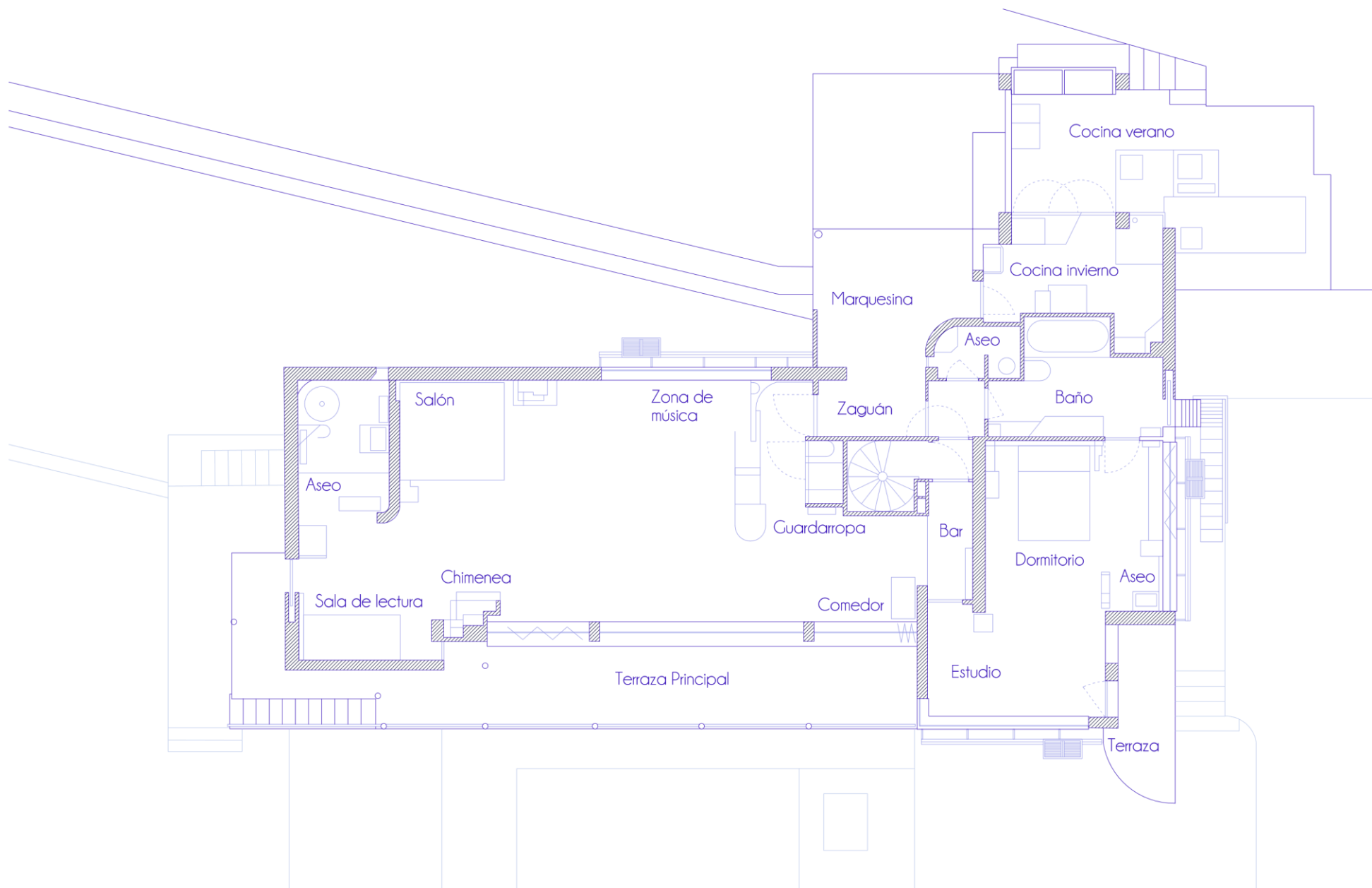


Fig. 57 Plano planta principal E.1027, realizado por la autora Irene Nebreda Menoyo. 46



El acceso (Fig. 58) desde la Promenade Le Corbusier a la parcela se realiza mediante diversas escaleras. La primera, de un tramo quebrado, sirve para salvar el desnivel de las dos primeras bancadas. Las dos siguientes, de menor tamaño, finalizan su recorrido en una verja que comunica la entrada con la parcela. A partir de aquí, seis escalones, conducen a la quinta bancada, nivel de acceso a la vivienda. El recorrido se realiza a través de un camino de hormigón (Fig 59.) , diagonal al edificio.

La zona de transición entre el exterior y el interior de la edificación es una zona techada por una marquesina, sujeta por un fino tubo de acero pintado en blanco, que lo hace casi invisible. En la esquina contraria una pared convexa, de color rojo, dirige al usuario en dos direcciones, a la entrada o a la cocina. En esta pared se coloca un buzón (Fig. 60) metálico con la inscripción LETTRES, cartas. La mayoría de los muebles en esta casa son prototipos, aquí Eileen Gray prueba sus diseños por primera vez.

Dirigiéndose a la entrada hay un espacio excavado en el volumen, a forma de zaguán (1 fig.60) con un pequeño rectángulo de pavimento negro, indicando una pausa en el recorrido. En el interior de este vestíbulo (2 fig.60) está la entrada principal y la de servicio, en las dos paredes laterales. En la pared frontal se mostraba⁴⁴ un mural con dos inscripciones, ENTREZ LENTEMENT, entrar lentamente, a la derecha de la entrada principal y a la altura de los ojos, y SENS INTERDIT, dirección prohibida, un poco más abajo (Fig. 61). Esta forma de entrar da valor a las conexiones entre interior y exterior, además de conseguir que el observador descubra lentamente el espacio. Usará este método en las entradas a cada estancia.

Traspassando la puerta principal, la vista vuelve a interrumpirse contra una pared. Esta vez es una espina-biombo, un tabique formado por dos muros curvos, que no llegan hasta el techo y que, colocados opuestamente, forman un espacio de guardarropa (Fig.62). Aquí hay dos letreros más PARDESSUS, abrigo, u DEFENSE DE RIRE, prohibido reír.

Pasando la espina-biombo se muestra la estancia principal de la vivienda: la gran sala.

⁴⁴ Se desconoce la composición del fresco anterior, ya que Le Corbusier pintó otro encima de este fresco en 1939, y solo conservó las dos inscripciones de la pintura original de Eileen Gray: Sens Interdit y Entrez Lentement. En total, Le Corbusier pintó siete frescos en la Villa E.1027, aunque algunos autores sostienen que nueve. Espegel, C. (2010). Aires Modernos E.1027: maison en bord de mer Eileen Gray y Jean Badovici 1926-1929. Madrid: Maira Libros.

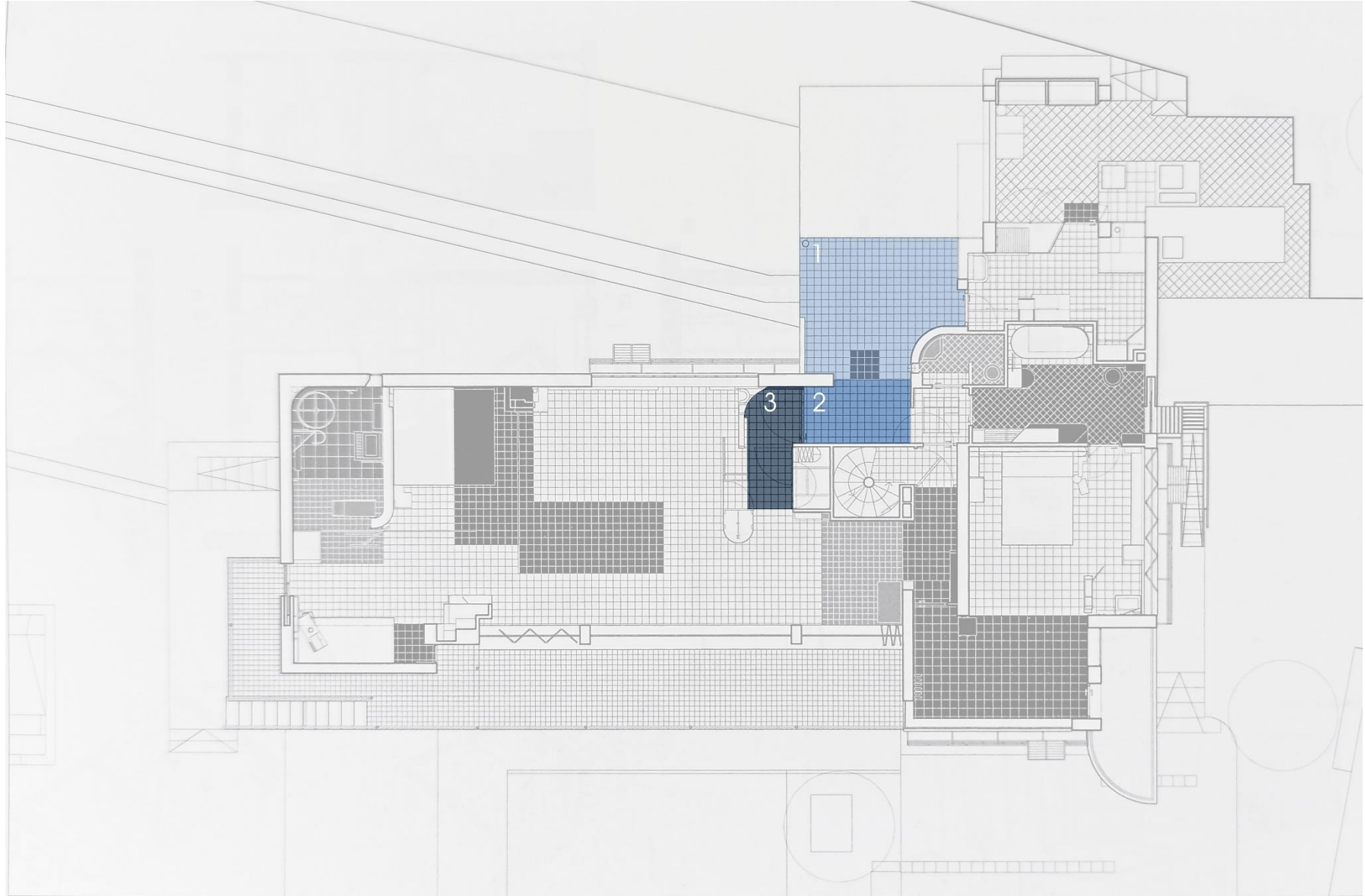


Fig. 60. Acceso a la vivienda. 1. Zona exterior, marquesina. 2. Zaguán. 3. Guardarropa (espina-biombo)



Fig. 58. Acceso a la vivienda a través de un camino de hormigón.



Fig. 59. Buzón con la inscripción LETTRES, en el acceso a la vivienda.

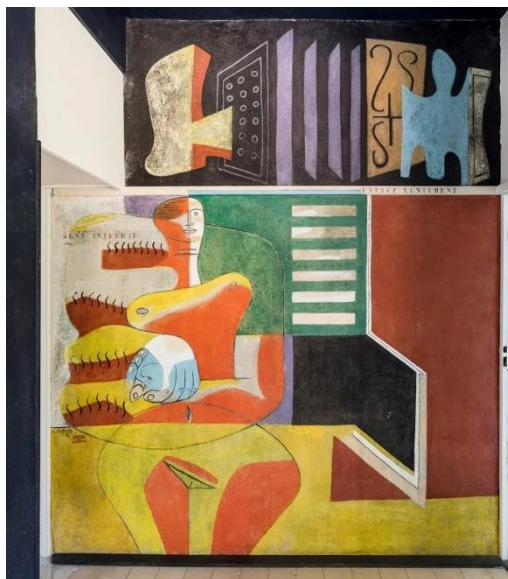
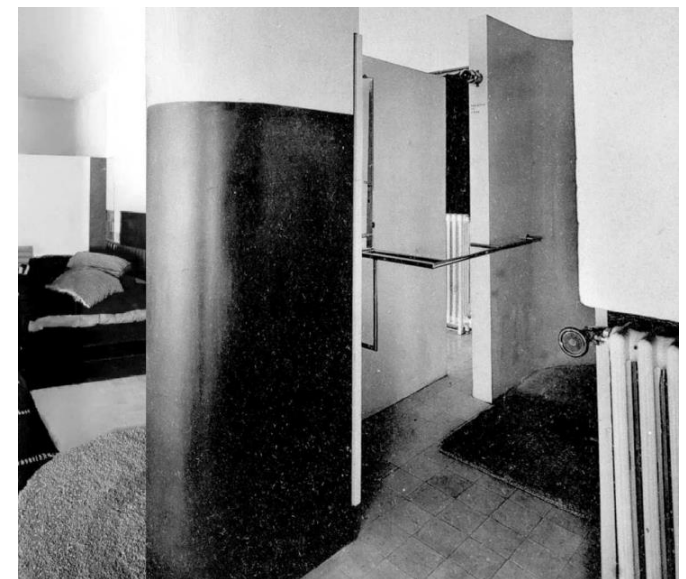


Fig. 62. Guardarropas (espina-biombo).

Fig. 61. Inscripciones, ENTREZ LENTEMENT (entrar lentamente), y SENS INTERDIT (dirección prohibida), posteriormente tapado por Le Corbusier con este mural.



El espacio donde se produce toda la vida en E.1027 es una zona de 14 x 6,3 m (Fig.63) . Esta sala de estar se articula en torno a un diván de 2,2 x 2m que se sitúa en un lugar fresco, la esquina conformada por el muro bajo que cierra el baño y el muro norte de la vivienda. Es el elemento principal sobre el que se organiza el espacio.

“Uno puede echarse o sentarse, reposar o conversar a gusto, mueble indispensable que se puede convertir en cama. Los soportes de los cojines se colocan como satélites en prolongación de este diván, ofreciendo asientos confortables y reposados”.⁴⁵

Este objeto es reforzado por una franja de pavimento en color negro, que continúa hasta la pared, convirtiéndose en un respaldo tras el diván, y dos mesas colocadas en diagonal. Otro elemento a destacar en este muro norte es un collage (Fig.64), formado por un mapa de las islas del Caribe con diversas anotaciones en distintas tipografías: INVITATION AU VOYAGE⁴⁶, BEAU TEMP⁴⁷S y VAS-Y TOTOR.⁴⁸ En frente del diván, en el muro sur, está la chimenea.

En este espacio se sitúan los muebles más icónicos de Eileen Gray: el sillón Bibendum, la silla Transat, la mesita circular E.1027, la mesa de té E.1027 y las alfombras Centimétrica y Marina Azul. En fotos se sitúan en diferentes posiciones mostrando, la polivalencia de esta habitación.

Esta gran sala (Fig. 65) se puede entender como una evolución del Boudoir de Monte Carlo, una sala abierta, en el cual los muebles interactúan unos con otros, convirtiéndose en un espacio multifuncional donde poder realizar todas las acciones de la vida desde las más públicas como recibir a los invitados, hasta las más privados, como descansar o estudiar.

⁴⁵ Descripción por Eileen Gray en Badovici, J. (1929). E.1027: Maison en bord de mer. L'Architecture Vivante. París: Editions Albert Morance.

⁴⁶ INVITATION AU VOYAGE, Invitación al viaje, se refiere al verso del poema de Baudelaire llamado “La poesía moderna”. Eileen Gray mantiene grandes conversaciones sobre Turgenev, Baudelaire y Huysmans con el pintor Wyndham Lewis, con el que había estudiado en la Slade School de Londres.

Adam, P. (2009). Eileen Gray. Her life and Work. London: Ed Thames & Hudson, p. 37.

⁴⁷ Pintura surrealista de Man Ray, Le beau temps.

⁴⁸ Relacionada con el coche de Eileen Gray.

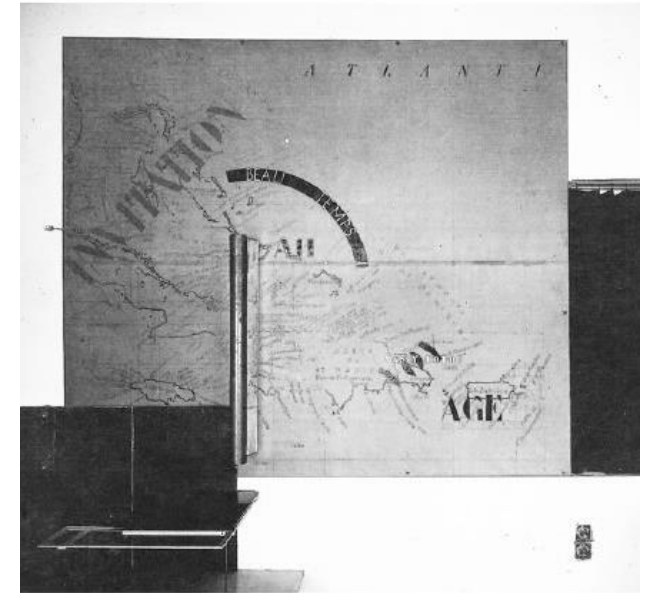


Fig. 64. Collage INVITATION AU VOYAGE:

Fig. 63. Vista desde el acceso a la gran sala.

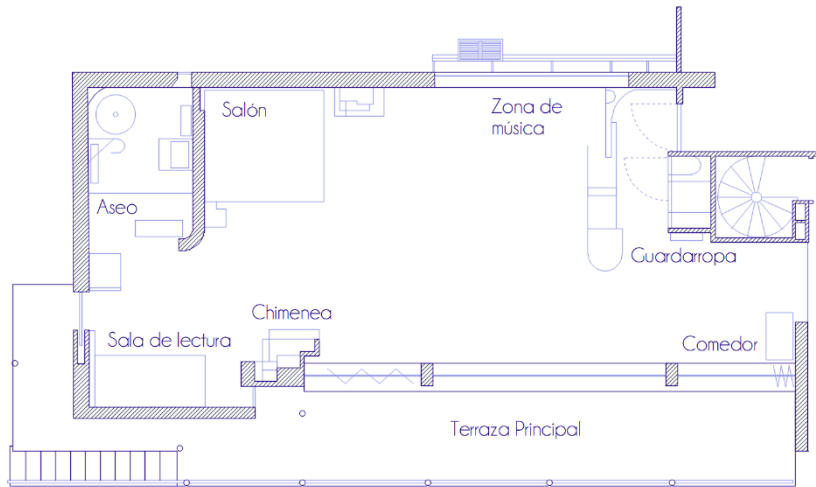


Fig. 65. Planta Gran sala. Dibujo de la autora, Irene Nebreda Menoyo.

Este gran espacio comprende otros cuatro dentro de él (Fig.66). Entre ellos no hay división alguna, exceptuando el baño, que se cierra con un muro bajo. Como el techo es continuo en todo el volumen, integra las funciones de salón, sala de música, aseo y ducha, una pequeña habitación y el comedor.

La zona de música (Fig. 67) se sitúa anexa al reverso de la espina- biombo, que sirve de estantería. Es un espacio blanco donde destacan tres elementos oscuros, las cortinas de la ventana del muro norte, una columna para sujetar discos y el muro de la espina-biombo pintada hasta la altura de los ojos.

El aseo-ducha (Fig.68) está protegido por el murete adyacente al diván. No tiene inodoro, es un espacio pensado para los invitados que puedan volver de la playa. El murete que comparte con la sala y el suelo del baño están recubiertos de baldosas color granate, y el muro del fondo está pintado en color blanco, exceptuando un rectángulo en color gris que abarca parte de la pared norte y oeste. Se unen con una forma curva, en la que se coloca la ducha, circular, con un difusor metálico que sujeta las cortinas y con la altura del pavimento elevado. Hay dos espejos en este aseo, uno en este muro y otro en el muro norte. Es alargado y se sitúa al lado de una grieta estrecha que ilumina y ventila el espacio. La esquina opuesta se remata con un semicírculo acompañado por unos paneles móviles, que cierran la visual del interior del baño.

El espacio que queda dentro de la caja y enfrente del baño se convierte en una pequeña zona de lectura (Fig. 69), que gracias a un diván puede usarse como una habitación de invitados, si es necesario. Lo que más caracteriza este espacio es el cabecero del diván. Es un mueble que ocupa la pared entera, lleno de cajones, estantes abiertos y cerrados y enchufes integrados.

Este espacio es, en palabras de Eileen Gray, "mueble plano que encierra almohadas, mosquitero, hervidor y libros. Una mesa móvil con dos pivotes permite leer acostado. Una luz blanca, entre dos vidrios azules da una claridad racional. Junto al cabecero del pequeño diván una doble puerta da acceso a una terraza, lo bastante grande como para que se pueda suspender una hamaca y está cubierta con una marquesina de hormigón. La puerta metálica se aloja en el espesor del muro, así como la puerta de lamas pivotantes que hace de contraventana y permite una aireación racional, dando a la persona que duerme, si deja abierta la primera puerta, la impresión de estar al aire libre.

En las noches cálidas de verano, una abertura elevada, perforada en la parte fija del chasis vítreo al pie del pequeño diván, facilita una ventilación excelente.”⁴⁹

Gracias a paneles deslizantes, este área puede emanciparse del resto y permitir el total movimiento del invitado, pudiendo salir a la terraza o al jardín.

Al lado contrario de esta habitación, hay un pequeño comedor (Fig. 70) delimitado por la escalera de caracol, el muro de la habitación principal y el primer ventanal del balcón. Para diferenciar esta zona el pavimento cambia y pasa de un color crema, predominante en toda la sala, a gris.

Este espacio está amueblado con una pequeña mesa para dos personas, fabricada en acero tubular y una plancha de corcho, sobre la que se sitúan los platos, y una estructura abatible para colocar la fuente en la que se sirve la comida. Las sillas que amueblan este espacio son las Non-Conformist, que, gracias a tener solo un reposabrazos, dejan libre un brazo permitiendo una libertad total de movimiento. En los planos de soleamiento dibujados por Eileen Gray se comprueba como la colocación de esta mesa no está determinada, ya que se representa tanto dentro como fuera, en la terraza, dependiendo de la estación.

⁴⁹ Palabras de Eileen Gray extraídas de Espegel, C. (2010). Aires Modernos E.1027: maison en bord de mer Eileen Gray y Jean Badovici 1926-1929. Madrid: Maira Libros. p. 36

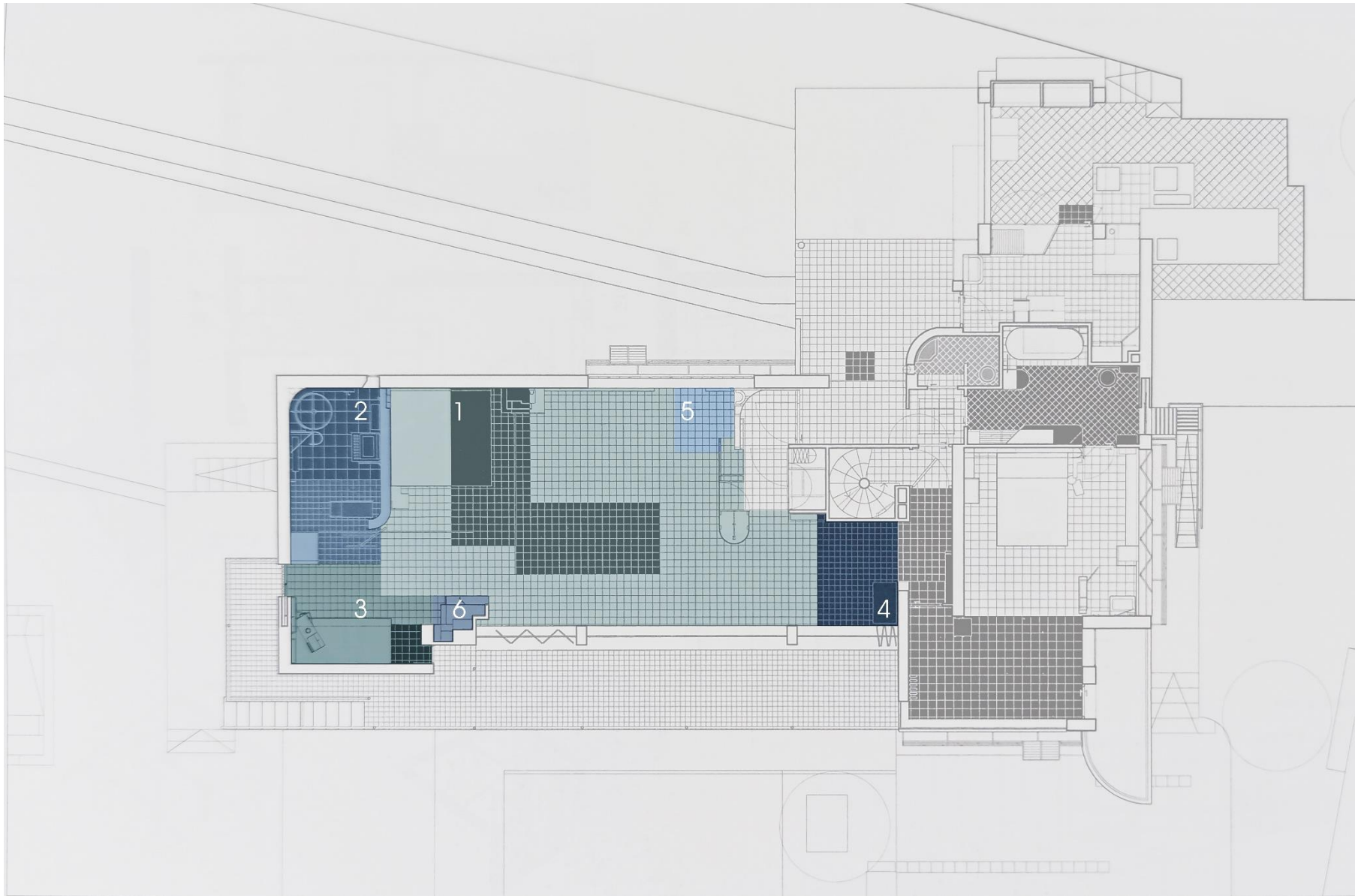


Fig. 66. Gran sala. 1. Salón. 2. Aseo - ducha. 3. Sala de lectura - alcoba. 4. Comedor. 5. Zona de música. 6. Chimenea.



Fig. 67 Zona de música dentro de la gran sala.

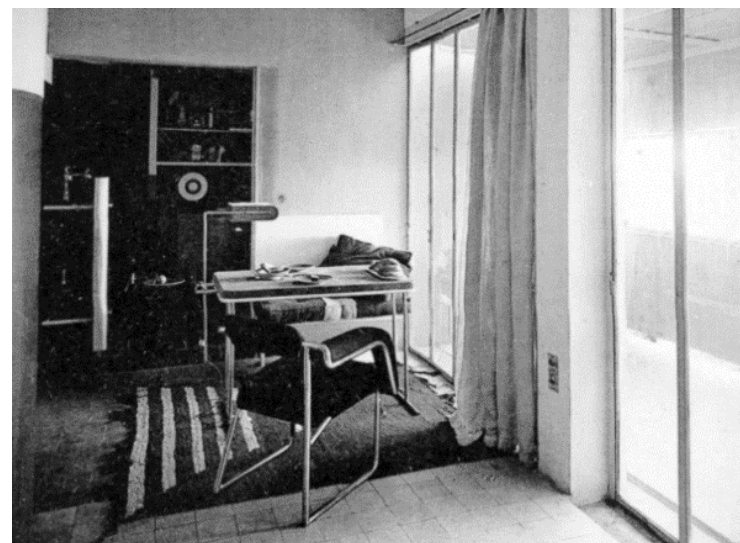


Fig. 70. Comedor dentro de la gran sala.

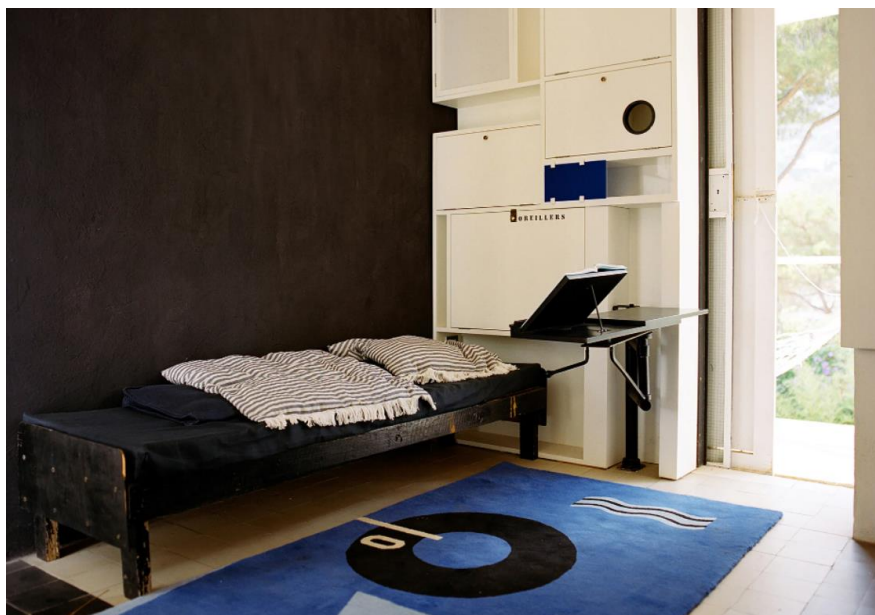


Fig. 69 Zona de lectura - alcoba dentro de la gran sala.



Fig. 68 Aseo-ducha dentro de la gran sala.

Toda esta gran estancia se prolonga hacia el exterior por una terraza lineal (Fig. 71) en la fachada sur. Para incluir este espacio dentro de la sala y convertirlo en un espacio diáfano, Eileen Gray usa tres procedimientos diferentes.

En primer lugar, los dos espacios están conectados gracias a tres grandes ventanales⁵⁰, de suelo a techo, solo separados por los elementos estructurales. Estas ventanas tienen el marco metálico, que, gracias a un sistema de deslizamiento de planos a través de dos carriles, uno arriba y otro abajo, se pliegan en forma de biombo. Gracias a este sistema, las ventanas pueden desaparecer casi por completo, convirtiendo terraza y sala en el mismo espacio.

El siguiente mecanismo para conseguir la unión de los dos espacios se produce en el pavimento. Las baldosas cerámicas de color crema que cubren el suelo de la sala, continúan en la terraza en el mismo color, solo que es un tamaño un poco más pequeño. Tumbados en el diván no se percibe el cambio en el suelo, dando la impresión de que las ventanas no existen y el espacio es continuo.

⁵⁰ Patente de invención Gr.7.-Cl.3.,n° 691.186, registrada por Jean Badovici en el Ministerio de Comercio e Industria, dirección de la Propiedad Industrial, con el nombre de Fenêtre Mécanique Type Paravent (ventana mecánica tipo biombo), publicada en París el 2 de Octubre de 1930.

El último mecanismo usado es, el uso de una doble fachada. La barandilla que protege la terraza está formada por tubos lacados en blanco. Está sujeta por 5 postes del mismo material. En el caso de los tres que coinciden con los pilares que separan los ventanales, estos crecen hacia arriba doblándose a 90° por encima de la altura del marco de las ventanas. Así se forma la base de la estructura sobre la que se cuelgan los toldos que protegen a la terraza del sol. Estas telas se colocan en la parte superior, pero también se instalan en la parte baja de la barandilla. Están anudados de forma que desmontarlos sea sencillo y así poder acomodar la terraza y el interior al clima existente, en invierno dejar entrar el sol hasta el fondo de la habitación y en verano crear un espacio fresco a la sombra sin perder las vistas.

Cuando los toldos están extendidos totalmente desaparece la terraza. Se convierte en parte de la sala, cambiando los grandes ventanales por una ventana longitudinal⁵¹ (Fig. 72) que enmarca el horizonte. Gracias a estos mecanismos consigue ser un espacio diáfano y único.

⁵¹ La ventana longitudinal, fenêtre en longueur, es uno de Les Cinq Points d'une Architecture Nouvelle (Los Cinco puntos de una arquitectura nueva), manifiesto escrito por Le Corbusier y Pierre Jeanneret en 1926. En él exponen como gracias a la aparición de hormigón armado y la estructura a base de pilares, los muros se liberan de carga, siendo posible abrir huecos horizontales a lo largo de toda la fachada. En la Villa Le Lac, diseñada por Le Corbusier y Pierre Jeanneret en 1924, el efecto que se produce en la fachada Sur, en la que se sitúa la ventana longitudinal, es el mismo que en E.1027 cuando están los toldos bajados, enmarcar la vista del lago/mar, iluminando a su vez, todo el espacio interior homogéneamente.



Fig. 71 Terraza lineal en la fachada sur.



Fig. 72 Comparación ventana horizontal ,creada por los toldos, en E.1027, Eileen Gray y Jean Badovici, 1926-1929, y ventana horizontal en Villa Le Lac, Le Corbusier, 1924

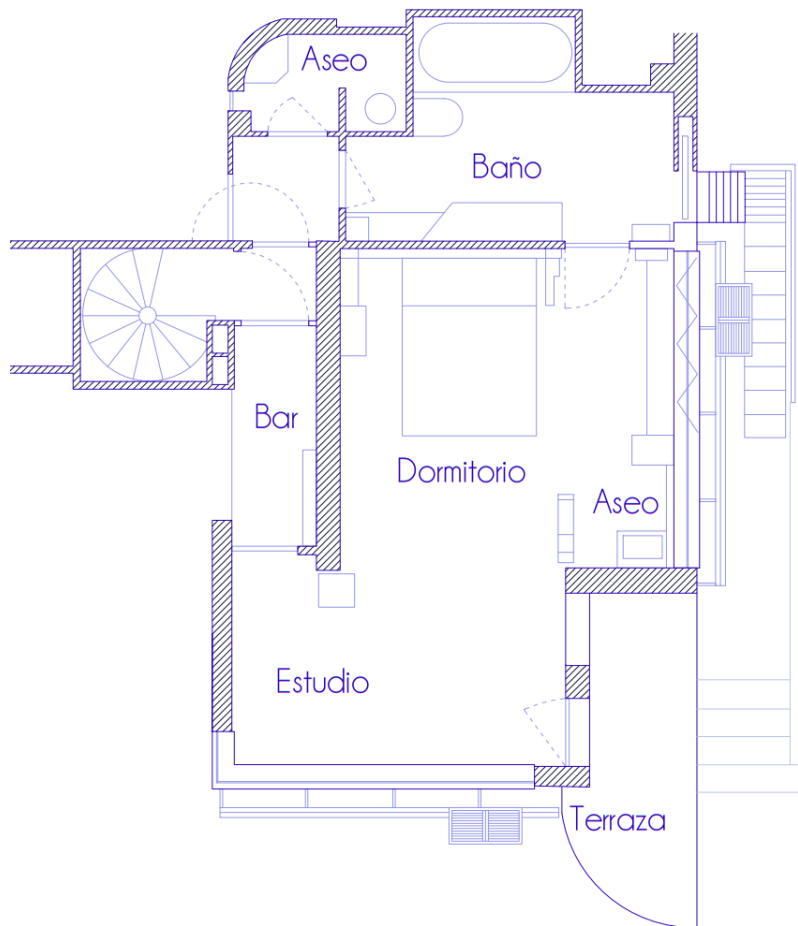


Fig. 73. Planta habitación principal, dibujo de la autora, Irene Nebreda Menoyo.

Anexo a esta terraza, un volumen cerrado contiene la habitación principal-estudio (Fig.73 y 74). A ella se puede acceder de dos formas. Desde el comedor, atravesando una pequeña zona destinada al bar, se alcanza directamente el estudio. La segunda forma, es accediendo al baño de la habitación por la puerta de servicio.

Esta habitación es solo un espacio en el que estudio, dormitorio, vestidor y aseo comparten el mismo volumen. El estudio (Fig.75) está marcado por un cambio en el color del pavimento, estrategia ya usada antes en el comedor de la sala, en este caso negro. En él hay una mesa diseñada no solo para el trabajo, si no para dibujar, ya que esta se puede abatir, colocándose inclinada hacia el usuario. La luz se controla mediante ventanas casi en toda la longitud del muro sur, sin ser de suelo a techo, y un difusor de luz de vidrio, que queda suspendido sobre la mesa. Estas ventanas se cierran con el mismo mecanismo de ventana-biombos y poseen unas contraventanas de madera. A través del estudio podemos acceder a una estrecha terraza privada cuyo remate semicircular sale hacia el mar (Fig.76).

El dormitorio (Fig. 77), el elemento principal, la cama, está adosado al muro del baño. El cabecero funciona como un mueble, en el que se integran: dos luces, una blanca y una azul, una mesilla de noche, un reloj y dos enchufes. Otro elemento importante es el mosquitero formado por una tela que se desliza por dos hilos, tapando así la parte superior de la cama.

El espacio este de la habitación es utilizado a modo de vestidor y aseo (Fig. 78). Se diferencia del resto gracias a una menor altura libre. En esta parte, el sol incide todo el día, por lo que se colocan otras ventanas biombo. El flujo de aire en la habitación es continuo en todo momento gracias a estas ventanas y a las del estudio que crean una ventilación cruzada. El vestidor está equipado con un mueble cajonera levantado del suelo y un estante con el letrero EAU FRAICHE (agua fresca).

Gracias a un tocador de aluminio, el espacio del aseo se separa de la habitación y del estudio. Está dotado de un pequeño lavabo, papelera, el taburete E.1027 y dos espejos, uno vertical y otro formado por dos piezas, una fija en forma de L y otra abatible que completa el cuadrado.

En el muro sur de este espacio una puerta da acceso al baño principal. Este es un baño completo, en el que el elemento principal, es una bañera, iluminada de forma directa gracias a un lucernario.

La representación de este espacio publicado en *L'Architecture Vivante: Maison en bord de mer*, es de inspiración neoplasticista (Fig. 79). Usa el cromatismo para diferenciar los diferentes planos y elementos en suelo, paredes y techo. Estos colores no concuerdan con la realidad, son solo un método de representación. La imagen final del plano de Eileen Gray es muy similar a los realizados por Theo van Doesburg, Cornelis van Eesteren y Gerrit Rietveld en el proyecto el Estudio de casa particular.⁵²

⁵² Estudio de casa particular (1922) de Theo van Doesburg, Cornelis van Eesteren y Gerrit Rietveld, publicado en *L'Architecture Vivante*, en la primavera de 1925.

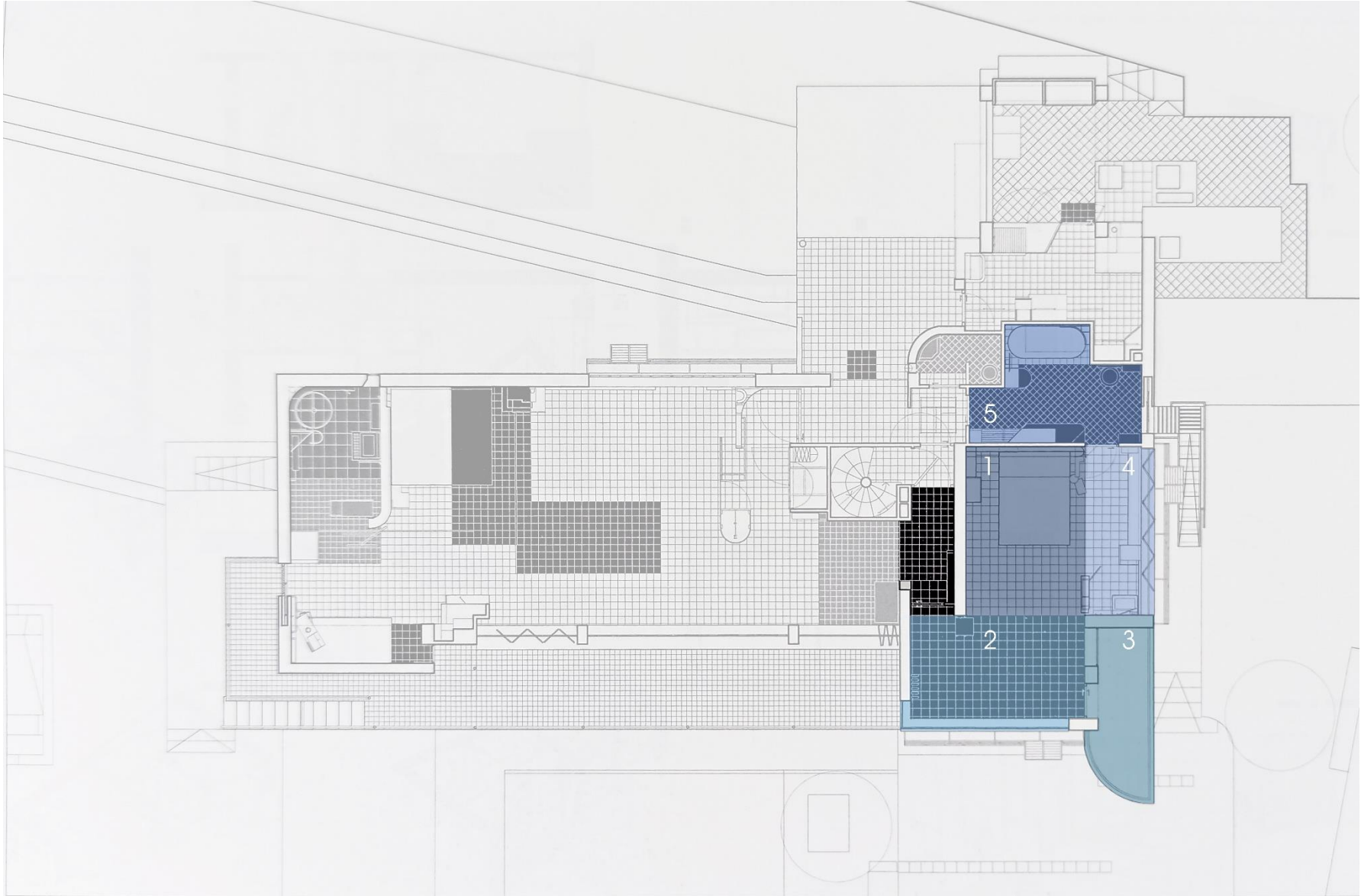


Fig. 74. Habitación principal. 1. Dormitorio. 2. estudio. 3. Terraza. 4. Aseo-Vestidor. 5. Baño completo.



Fig. 75. Estudio de la habitación principal.



Fig. 77. Dormitorio de la habitación principal.



Fig. 76. Terraza de la habitación principal.



Fig. 78. Vista del aseo-vestidor y del estudio desde la cama de la habitación principal.

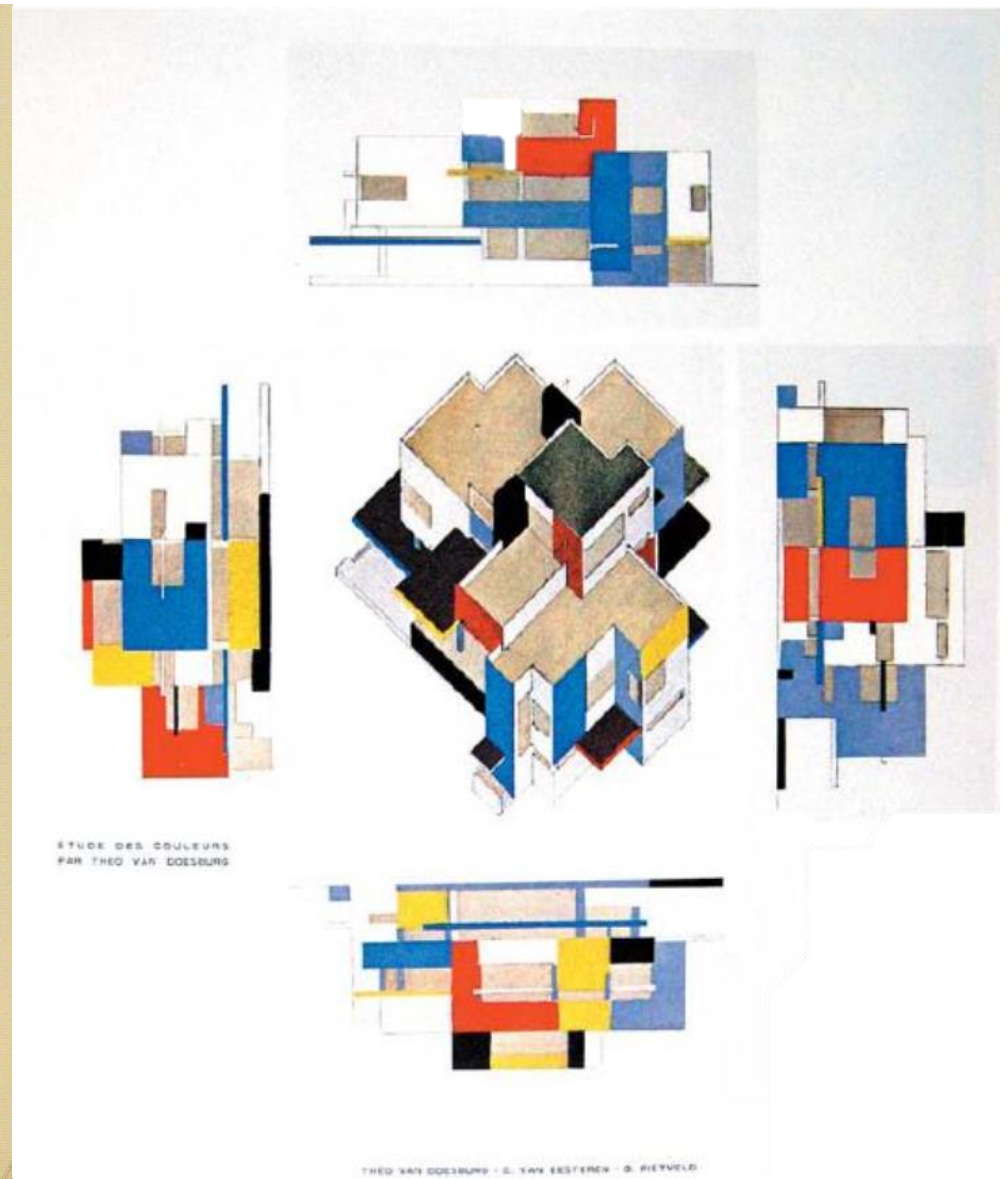
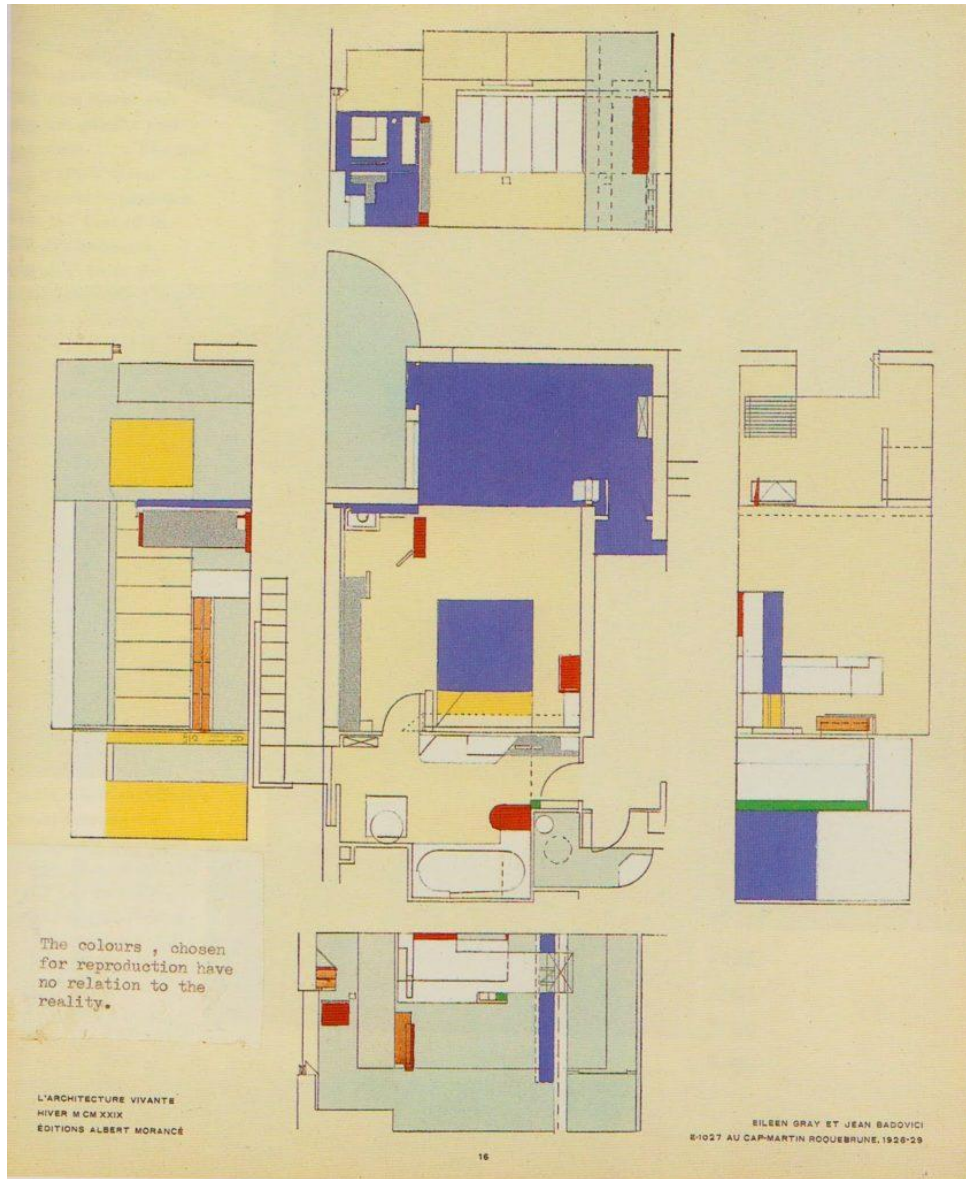


Fig. 79. Comparación planos Habitación principal E.1027, Eileen Gray y Jean Badovici, 1926-1926, y Estudio de casa particular (1922) de Theo van Doesburg, Cornelis van Eesteren y Gerrit Rietveld, los dos con un estilo de representación asociado a la vanguardia De Stijl.

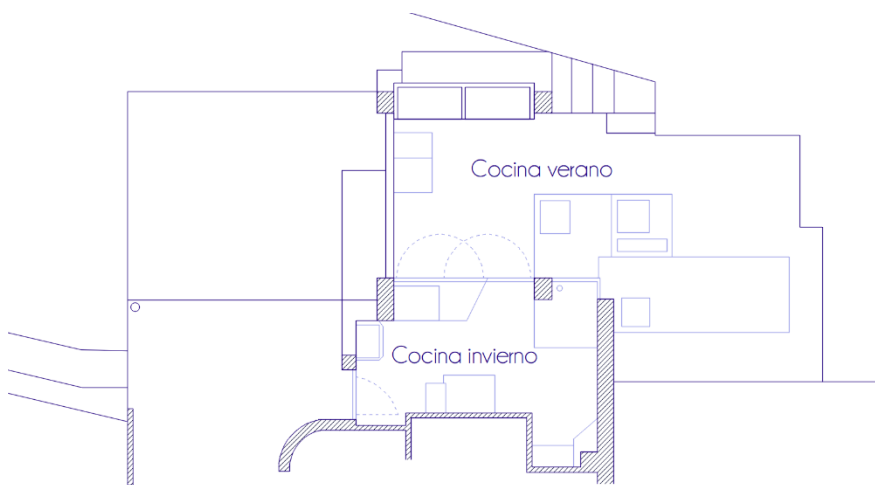


Fig. 80. Planta cocina, dibujo de la autora, Irene Nebreda Menoyo.

El último espacio del recorrido, por esta primera planta, es la cocina (Fig. 80 y 81). Se accede desde el espacio techado, en el encuentro del camino de hormigón con la vivienda. Se divide en dos partes (Fig.82): la cocina de invierno y la de verano. La cocina de invierno es un espacio cerrado con mucho almacenamiento, horno, lavaderos y una pequeña mesa para comer. Abatiendo los paneles de vidrio de su muro norte se conecta esta zona con la cocina de verano. Está concebida como un patio entre la casa y las bancadas, abierto, pero con cubierta. Su pavimento está elevado un escalón, sobre la cocina de invierno, y tratado con las mismas baldosas en color crema, exceptuando un pequeño rectángulo a modo de felpudo. Es un espacio pensado para disfrutar del buen tiempo y poder comer al aire libre. Posee un pequeño acceso gracias a una escalera que lo une con la bancada superior, al Norte.

Los dos niveles de la vivienda y la terraza se unen gracias a una escalera de caracol (Fig. 83). A ella se accede por el bar y por la entrada de servicio. Es el único elemento vertical de la vivienda y funciona como punto central, sobre el que se aglutinan los demás espacios, es el eje de E.1027. Es una escalera fabricada en hormigón armado, cuyo recorrido, al ascender, se produce en sentido antihorario, y alrededor de una columna central. Los escalones poseen una huella muy reducida, por lo que, en la contrahuella, se realizan unos pequeños cajeados para facilitar el ascenso. Está inscrita en una caja de muros anchos, por lo que en las paredes se instala almacenamiento.

El remate, es el elemento más emblemático de la cubierta. Es un volumen construido a base de vidrio y perfiles metálicos, entendido en planta como una espiral, que cubre la salida y permite la entrada de luz a toda la escalera.

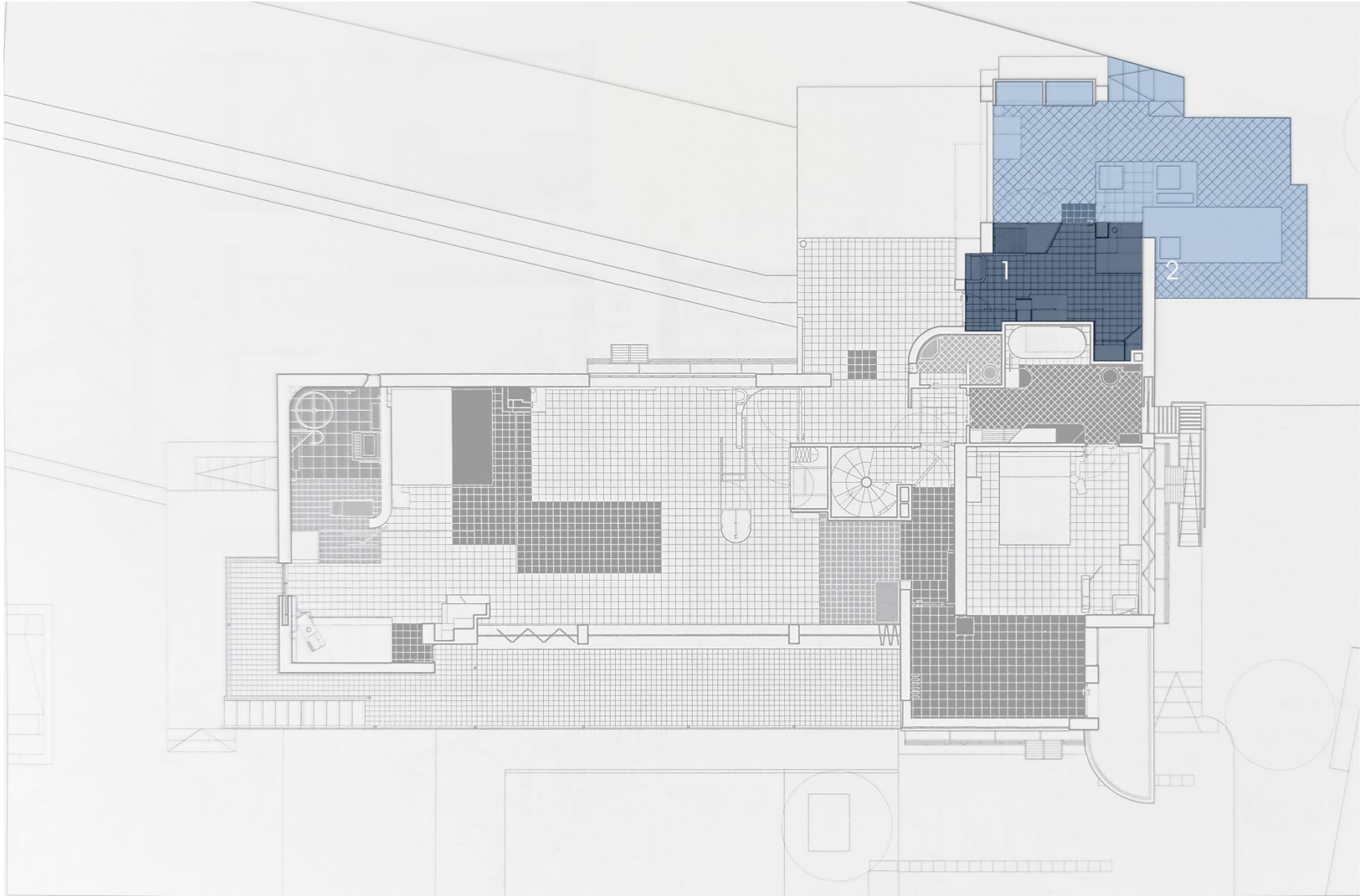


Fig. 81. Cocina. 1. Cocina de invierno. 2. Cocina de invierno.

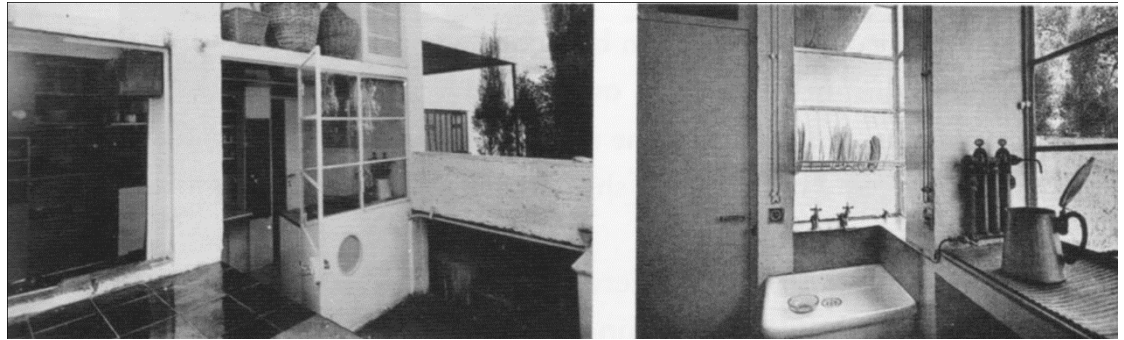


Fig. 82. Interior de la cocina de verano y de la cocina de invierno.



Fig. 83 Detalles de la escalera, cajeado de las contrahuellas, almacenamiento y remate en la cubierta, en forma de espiral.

La planta baja se divide en dos zonas muy diferenciadas, la zona exterior cubierta por el forjado de la primera planta, gran sala y terraza, y otra interior, cerrada, debajo del dormitorio principal.

Este área está enlosada (Fig.84), expandiéndose hacia el frente de la parcela en la zona Oeste. En este punto se unen dos circulaciones, la escalera exterior que sube hasta la terraza de la planta primera y el acceso a la piscina de arena o solárium, situado, aún más al oeste, en un nivel tres escalones más abajo. El único elemento construido, entre los pilotis del espacio abierto, es un cobertizo para el jardinero. Esta cabaña se construye en chapa ondulada, con muros no llegan al techo y se coloca transversalmente al oeste, protegiendo así el espacio techado del viento. En el jardín, otra pequeña área rectangular alicatada, permite disfrutar del exterior y observar el volumen completo de la vivienda desde un banco que mira hacia ella.

La parte interior (Fig.85) se compone de un área de 42m^2 , de forma trapezoidal, ya que su muro norte coincide con el muro de contención que se adosa a la bancada trasera. Los usos alojados en este volumen son, habitación de invitados, habitación de servicio, almacenamiento, taller y sala de instalaciones. La habitación de servicio es un ejemplo de los estudios de la célula de vivienda mínima, realizados por Eileen Gray. El espacio más destacable de esta planta baja es la habitación de invitados. Posee tres accesos diferenciados, desde el soportal, desde debajo de la terraza de la habitación principal y desde el descansillo de la escalera de caracol, más destinada al servicio.



Fig. 84. Vista exterior de e.1027 donde se muestran los diferentes tipos de tratamientos en el jardín.

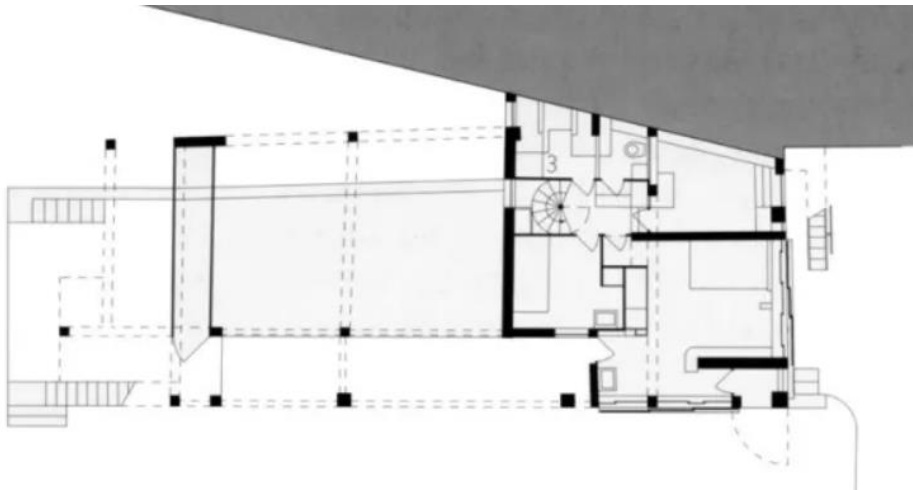
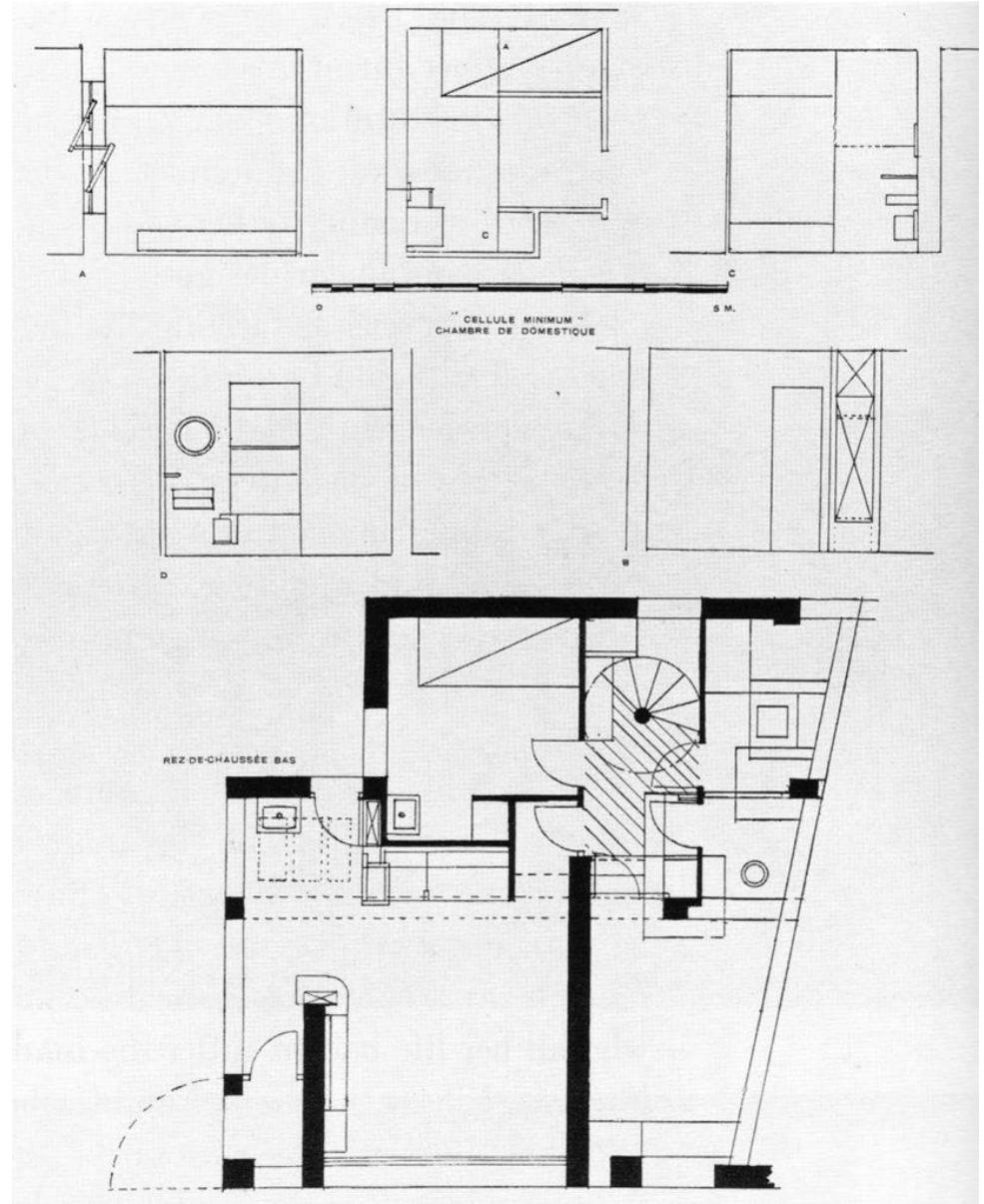


Fig. 85. Planta baja y detalle de la zona interior. En la parte superior, alzados de la habitación de servicio, célula mínima de vivienda.



La intención primordial en el diseño de esta habitación es protegerla de los fuertes vientos noroeste de la zona. Por este motivo, se coloca en el sureste del volumen cerrado de la planta baja. La entrada desde debajo de la terraza, de la habitación principal, está retranqueada. Al acceder la mirada choca contra un muro-espina, que invita a girar, entrando así, protegido por el muro sur.

Al igual que la habitación principal comparte diferentes usos dentro del mismo espacio. Una zona de estudio se sitúa adosada a la parte trasera del muro-espina. Al acceder por la entrada del soportal, lo primero que está es el aseo (Fig.86). Esta zona posee una altura libre menor que el resto del espacio, ya que un falso techo, con tres difusores de luz, se dispone más bajo que el resto. Está equipado con un lavabo y con el espejo Satélite, nombrado en el capítulo anterior. Las ventanas que iluminan este espacio ya no son plegables, son correderas, con contraventanas de madera.

El diván-cama se sitúa en la esquina noroeste de la habitación (Fig. 87), entre muros de hormigón verdes. En este caso no existe cabecero, por lo que la lámpara, el mosquitero y la mesilla de noche son elementos aislados. Aquí se coloca uno de los muebles más reconocidos de Eileen Gray, la mesa ajustable E.1027, fabricada en acero tubular cromado y un tablero circular de cristal transparente. Por último, en frente de la cama, un armario completa la habitación. Construido en madera, posee diferentes tipos de cajones: pivotantes, exteriores, interiores y correderos, e iluminación propia disimulada gracias al techo de vidrio.



Fig. 86. Aseo, con espejo Satélite, y vestidor. Vista desde la cama de la habitación de invitados.



Fig. 87. Diván-cama de la habitación de invitados. Mesa de té E.1027.

Habiendo realizado un recorrido completo por la vivienda, se obtienen diversas conclusiones. Cabe destacar el diseño de la vivienda en relación a su localización y a las características climatológicas del lugar, ya que esta se sitúa frente al mar en una parcela inclinada.

E.1027 se apoya ligeramente en los bancales de su parcela, adquiriendo una imagen de barco varado, muy adecuada para su localización. Es una casa muy marítima, se abre al exterior de manera muy versátil, consiguiendo una adaptación de la vivienda al clima específico del momento del año, pasando de los días más calurosos del verano a días fríos y ventosos de invierno. El estudio previo del soleamiento de la parcela (Fig. 88), y cómo el sol afectará a la futura vivienda, es primordial para conseguir este mismo efecto.

En el interior se comprueba como cada recorrido se diseña cuidadosamente. Los diferentes tipos de usuarios de la vivienda, propietarios, invitados y servicio realizan itinerarios distintos entre ellos. El usuario tiene la sensación de moverse libremente por la casa, pero gracias a distintos mecanismos, los movimientos están atentamente diseñados y controlados. Este mismo mecanismo se utiliza en los accesos, aparentemente tortuosos, que esconden las habitaciones hasta que el usuario descubre el espacio desde el punto de vista pensado por Eileen Gray.

Otro de los grandes intereses proyectuales de E.1027, es la casi completa eliminación de divisiones fijas y la variedad de usos en espacios continuos. El empleo de cambios de pavimentos y altura del techo y meditado diseño de mobiliario consigue alcanzar este objetivo con éxito.

Por último, no podemos olvidar, que Eileen Gray es diseñadora. Lo plasma en la vivienda proyectando hasta el más mínimo detalle. El mobiliario se diseña exclusivamente para el lugar y las necesidades que resolverá cada uno de ellos. Todo, desde la estructura plegable de las ventanas, hasta la colocación de los enchufes se estudia, consiguiendo así, un proyecto único que consigue describir perfectamente la manera de vivir de Eileen Gray y su visión sobre la arquitectura.

“Parece ser que el exterior ha interesado a los arquitectos de vanguardia más que el interior. Da la impresión de que una casa debería ser concebida para el placer visual más que para el confort de sus habitantes... Lo construido tiene más importancia que la manera en que es construido, y el proceso está subordinado al plano, no el plano al proceso. No se trata simplemente de construir un bonito conjunto de líneas, por encima de todo las viviendas son para las personas.”⁵³

⁵³ Descripción por Eileen Gray en Badovici, J. (1929). E.1027: Maison en bord de mer. L'Architecture Vivante. París: Editions Albert Morance

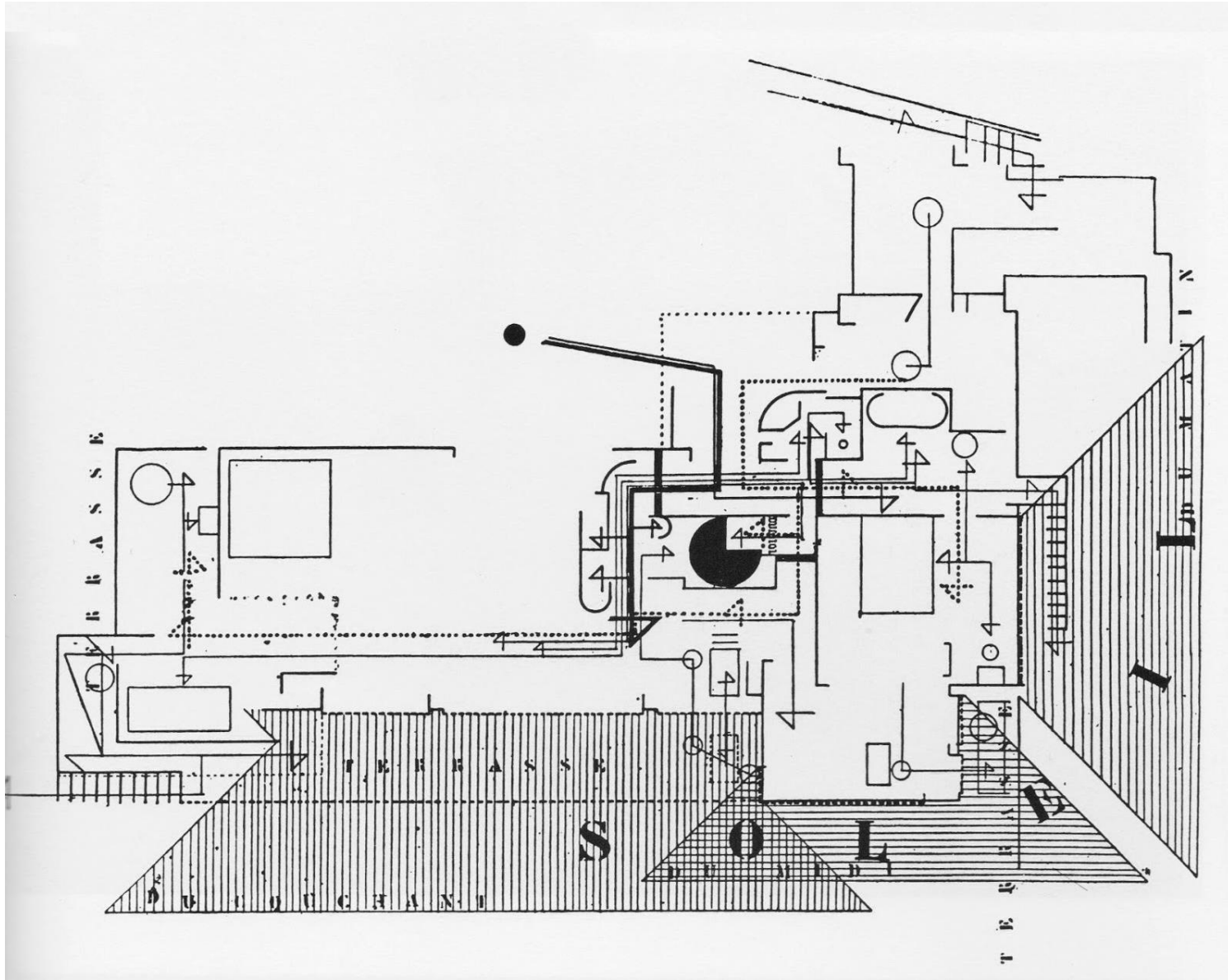


Fig. 88. Estudio de soleamiento en E.1027, Eileen Gray.

C.4. TEMPE À PAILLA

Solo tres años después de la finalización de las obras de E.1027, Eileen Gray comienza otro proyecto, esta vez en solitario. Es una casa diseñada para el uso propio, en el que continúa con las mismas ideas y programa ensayados en la vivienda de Cap Martin, pero con un resultado más maduro, sin buscar tanto la espectacularidad.

Al igual que su anterior vivienda, Tempe à Pailla se sitúa en la Costa Azul, esta vez, más alejada de la costa, pero en un terreno con una orografía igual de complicada. La localidad elegida por Eileen Gray se sitúa a unos 10 km noreste de Roquebrune, un pequeño pueblo de 1000 habitantes llamado Castellar. Se sitúa solo a 6 km de la costa, y en la superficie de su municipio su altura pasa de los 100 m sobre el nivel del mar a más de 1182, ya que alberga parte de la cordillera de los Alpes en su parte más suroeste. La parcela de Tempe à Pailla está a 197 m sobre el nivel del mar, gozando de vistas al Mar Mediterráneo al sur, y a los Alpes al norte y este. Se sitúa en la parte baja de una de estas cadenas montañosas de los Alpes Marítimos, protegiéndose de los vientos Mistrales.⁵⁴

Por un conjunto de carreteras serpenteantes se accede al terreno. Antes de la construcción de esta vivienda, existía un pequeño *cabanon*.⁵⁵ que Eileen Gray pintó de blanco. Esta pequeña caseta era conocida como Le Bauteau, por lo que, en un principio la casa que estamos analizando se llamaría le Bauteau Blanch. Al finalizar las obras de la casa, en 1934, el nombre cambia, pasando a ser Tempe à pailla, debido a un dicho autóctono: *Avec le temps et la pille, les figues mûrissent*.⁵⁶, que hace referencia a la necesidad del paso del tiempo para que algo madure. Tempe à Pailla se traduce como tiempo de siega en francés, o tiempo de bostezo en el dialecto de la región⁵⁷, volviendo al concepto del aprendizaje y al logro de los objetivos, siendo el tiempo necesario.

⁵⁴ Viento seco y frío que sopla del Norte, entre Poniente y la Tramontana. Espergel, C. (2010). Aires Modernos E.1027: maison en bord de mer Eileen Gray y Jean Badovici 1926-1929. Madrid: Maireia libros.

⁵⁵ Cabaña rural, destinada a almacen de herramientas y aperos, denominadas en la zona *cabanon*. Moreno, M. p. (2015). El cuarto propio de Eileen Gray "Tempe à Pailla" 1932-1934. Universidad Politécnica de Madrid.

⁵⁶ Adam, P. (2000) . Eileen Gray Architect/Designer. New York: Harry N. Abrams. Traducción: Con el tiempo y el saqueo, los higos maduran.

⁵⁷ García, M.L. (2017). Tempe à Pailla. *Hidden Architecture*.



Fig. 89 Conjunto de parcelas adquiridas por Eileen Gray entre 1929 y 1932. Incluye el estudio de Graham Sutherland; Extraído de GéoPortail France www.geoportail.gouv.fr editado por la autora.

Como explica María Pura Moreno Moreno, en su tesis doctoral El cuarto propio de Eileen Gray, el 24 de Abril de 1926 adquiere la propiedad del terreno (Fig. 89), y en 1932 se hace con tres parcelas más, con el objetivo de preservar las vistas. Una de ellas se sitúa al otro lado de la sinuosa carretera, tratándose de una plantación de limoneros⁵⁸, otra es una parcela con terrazas en la que se cultivan olivos y viñas, y la última un pequeño solar cerca del jardín. Tras hacerse con la propiedad de todos estos terrenos, Eileen Gray cuenta con alrededor de 6700m² en su propiedad, derriba Le Bauteau Blanche, y comienza la construcción de la nueva vivienda. En 1956 vende parte del terreno a Graham Sutherland⁵⁹, quien construye aquí un estudio, por lo que la visión actual no concuerda con lo proyectado en el momento. (Fig. 90)

Además de la gran pendiente de la parcela, la ubicación cuenta con otra dificultad, la existencia de unas ruinas previas. Son de tres viejas cisternas de agua de muros de mampostería, donde el agua de lluvia era almacenada. En Tempe à Pailla, estos muros se convierten en el zócalo de la vivienda, entre los cuales se reparte parte del programa, utilizándose como un garaje, un aljibe, una bodega y un cuarto para el chofer. Así, la arquitectura propia del lugar es integrada en la nueva vivienda, además de incorporar la naturaleza gracias a la capa de musgo y otras plantas que se han adherido a los muros con el tiempo.

La naturaleza está integrada alrededor de la vivienda. Eileen Gray plantea un jardín delantero conectado con la pasarela que accede a la terraza principal. Al contrario que en E.1027, no está dividido en diferentes usos, si no que se simplifica, convirtiéndose en un lugar de esparcimiento y paseo.

Gracias a E.1027, Eileen Gray conoce la dificultad de vivir en una vivienda no rodeada de árboles que puedan dotar de sombra cuando el sol está en su punto más alto. Esta es la razón por la que, en el plano de soleamiento de Tempe à Pailla (fig.91), sitúa tres grandes árboles en la diagonal entre el sol, en su cenit, y la casa, aportando así sombra al interior de la sala de estar, demostrando lo aprendido en la casa anterior.

⁵⁸ Gracias al microclima de la zona caracterizado por un clima moderado y no demasiadas lluvias al año, es el único lugar de Francia donde se cultiva esta especie, el limonero, convirtiéndose en el símbolo de la región.

⁵⁹ Graham Vivian Sutherland (24 de agosto de 1903 - 17 de febrero de 1980) fue un artista inglés conocido por su trabajo en múltiples medios y como pintor de retratos. Su trabajo se inspiró mucho en el paisaje y la religión, y diseñó el tapiz para la catedral de Coventry reconstruida. <https://www.tate.org.uk/>

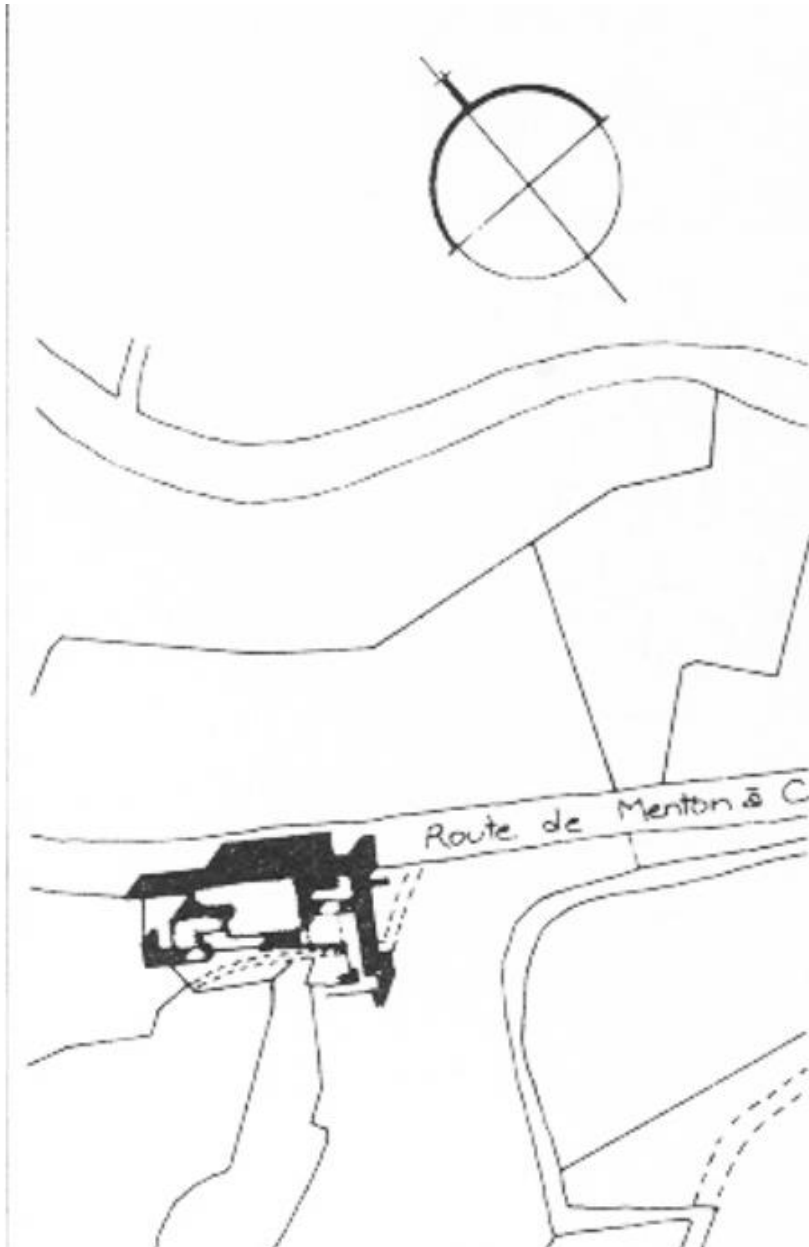


Fig. 90 Diferencia Plano de Situación, Eileen Gray, y ortofoto del estado actual.



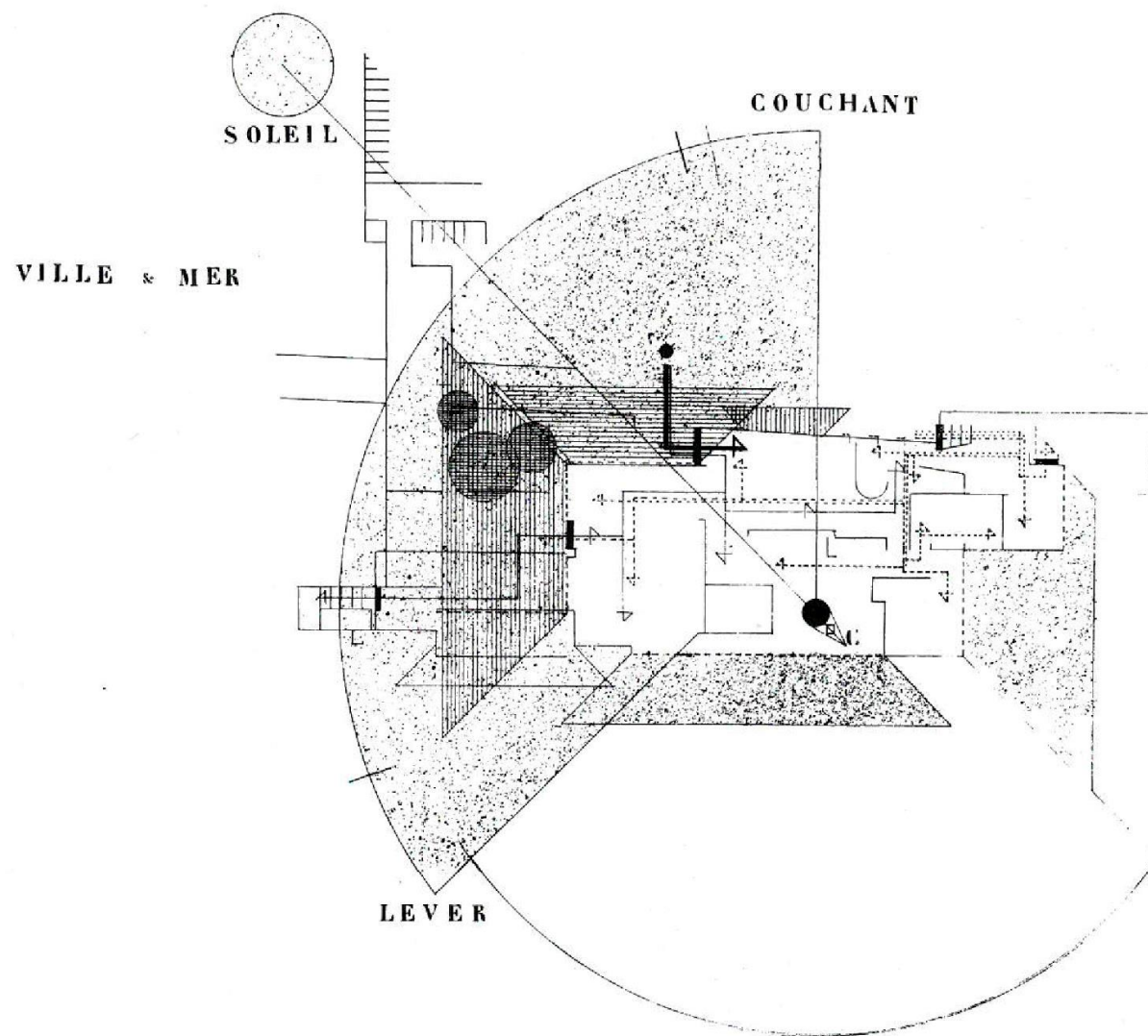


Fig. 91, Eileen Gray, plano- esquema de soleamiento de Tempe à Pailla.

Eileen Gray tenía la intención de que el acceso a la vivienda no pudiese realizarse en automóvil. Esto no fue posible, puesto que la parcela en la que fue construida lindaba con la carretera que une Mentón y Castellar. Una decisión que tomó la arquitecta fue situar la entrada a la parcela junto a la carretera, al contrario que en la E.1027. En este punto coloca las dos entradas principales, el acceso rodado, que accede directamente a un garaje en la planta baja, y el acceso peatonal, se realiza a través de un pequeño hueco en los muros de mampostería.

El acceso peatonal principal a la vivienda se realiza a través del muro noreste de mampostería, al lado del garaje. Aquí, una pequeña puerta dirige al primer tramo de escaleras que conduce hasta la planta primera, pasando de la cota +0,00 a +2,65m. Esta planta del garaje, en cota +0,00, queda enterrada, estando el nivel del jardín por encima, así que Eileen Gray lo grafía como si estuviera excavado en el terreno.

Para comprender el programa de la vivienda es necesario conocer el propósito para el que está diseñada. Eileen Gray es una mujer burguesa, de alto poder económico, que proyecta esta casa para su uso propio, un lugar en el que vivir y trabajar. Esta vez sin ninguna compañía sentimental o familiar, pero sí de servicio, un asistente personal, llamado Louise Dany⁶⁰ y un chofer.

La zona destinada a Louise Dany está incorporada en la planta principal, mientras que la del chofer se coloca en la planta de cota +2,65m, excluyéndole de los recorridos y conexiones de la planta principal.

Para describir estos dos niveles inferiores a la planta principal, Eileen Gray solo usa un dibujo en el que representa la planta +0,00m, grafada enterrada, una sección en la que solo relaciona las dos plantas inferiores⁶¹ y la escalera, y la planta +2,65m dividida en dos zonas (fig. 92).

⁶⁰ Louise Dany, comienza a trabajar con Eileen Gray a los 19 años y trabaja para ella hasta su muerte. Moreno, M. p. (2015). El cuarto propio de Eileen Gray "Tempe à Pailla" 1932-1934. Universidad Politécnica de Madrid

⁶¹ Ningún dibujo realizado por Eileen Gray de Tempe à Pailla relaciona las tres plantas en sección. Las dos plantas inferiores tampoco se grafían completas, excluyendo los espacios conformados por los muros de las cisternas previas.

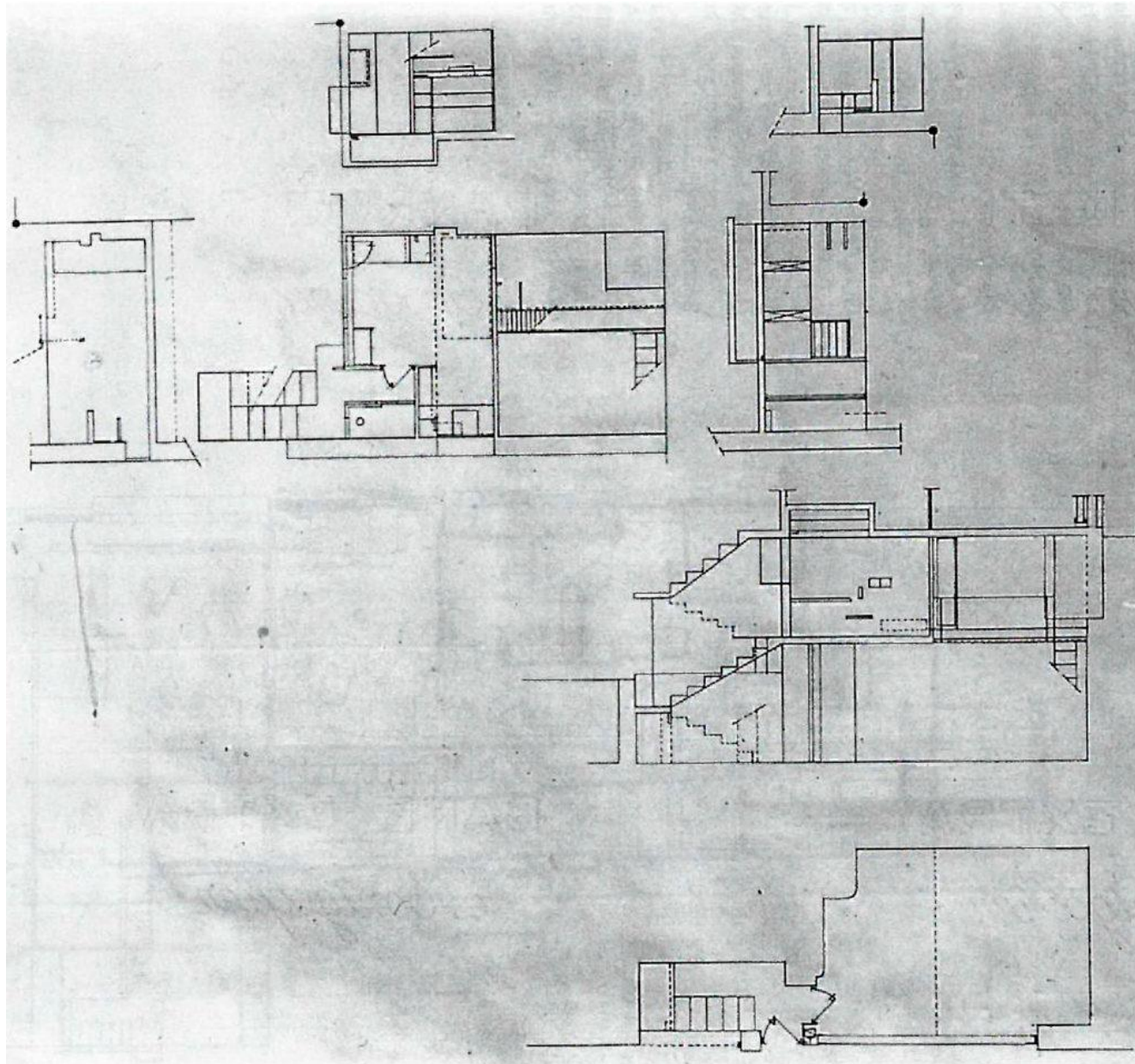


Fig. 92 Eileen Gray, plano parcial plantas inferiores Tempe à Pailla.

La primera de las dos dependencias, con acceso desde la escalera exterior, conforma el habitar del chofer. Es un espacio independiente que no queda suficientemente explicado en los planos, ya que las secciones grafiadas en el documento solo muestran la habitación del chofer. Se entiende que es una doble altura del garaje del piso en la cota +0,00m. Estos dos espacios están unidos por una puerta.

En esta vivienda existen varios ejercicios de espacios mínimos, siendo la habitación del chofer uno de ellos. Se accede gracias a la escalera exterior, pero no de una manera frontal, si no que un giro de 90°, permite colocar un pequeño espacio en el exterior, y entrar de forma transversal al espacio.

En el interior, los techos de la habitación delimitan dos espacios muy diferenciados. Con una altura libre de 2,25m, define el área dedicada a dormir y aseo, mientras que el área de cocina y trabajo posee 2,65m de altura. Lo más destacable de este espacio es la iluminación, que se realiza por tres huecos muy diferentes.

El primer hueco es el situado al sureste, similar a los del resto de la casa, una ventana horizontal, protegida con contraventanas de madera que se deslizan por unos carriles en el exterior de la fachada. Sobre el muro de mampostería noreste, se sitúa, justo debajo del techo, una ventana corrida, que permite ver los Alpes desde la cama. Por último, la más singular, una fina ventana, solo de 40 cm de altura, que surge debido al cambio de cota entre los dos techos dentro de la habitación. Este aumento de altura libre en la zona de dormitorio crea en la planta superior un solárium elevado, en la terraza principal. Este cuarto es un gran ejemplo de ejercicio de superficie mínima, bien distribuido en planta y espacialmente, además de tener una iluminación intensa y estudiada.

Sobre esta planta no hay más dibujos de Eileen Gray, pero gracias a la documentación de Brigitte Loye⁶² (fig. 93), averiguamos el uso de los huecos de las cisternas en esta planta. En sus dibujos se representan cinco ámbitos. Dos de ellos no se conectan con la casa, por lo que su uso es únicamente el de cámaras de aire que separan el terreno de la vivienda. Los otros tres se destinan a bodega. Conectan con la planta principal gracias a una escalera, que los pone en contacto con el comedor, y que está escondida bajo un sofá que gira y se desplaza para liberar el acceso (fig.94).

⁶² Brigitte Loye en Eileen Gray Architecture Design 1879-1976, redibuja las tres plantas, situándolas una encima de otra, mostrando los límites y la relación entre ellas.

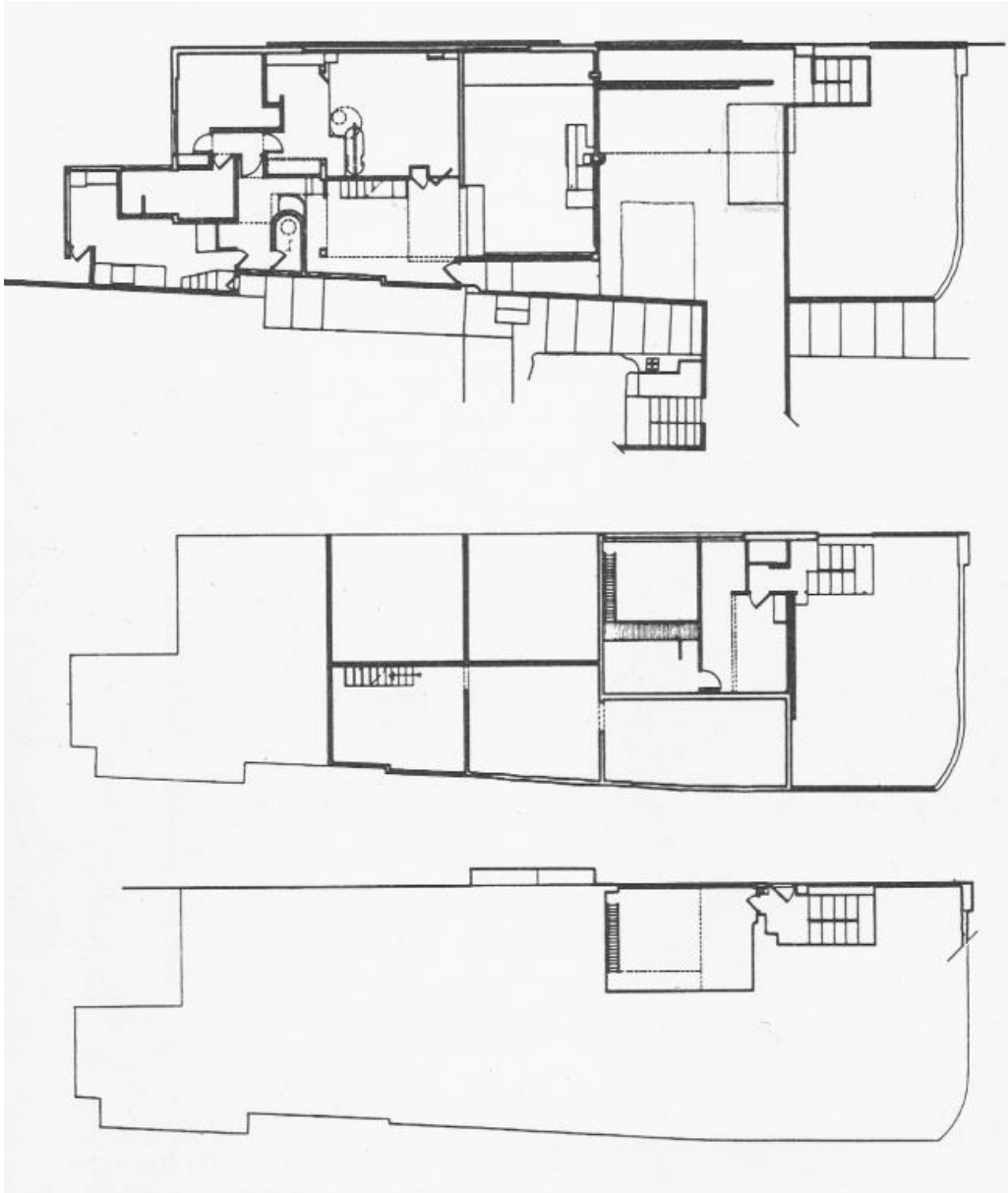


Fig. 93. Brigitte Loye, plantas de Tempe à Pailla.

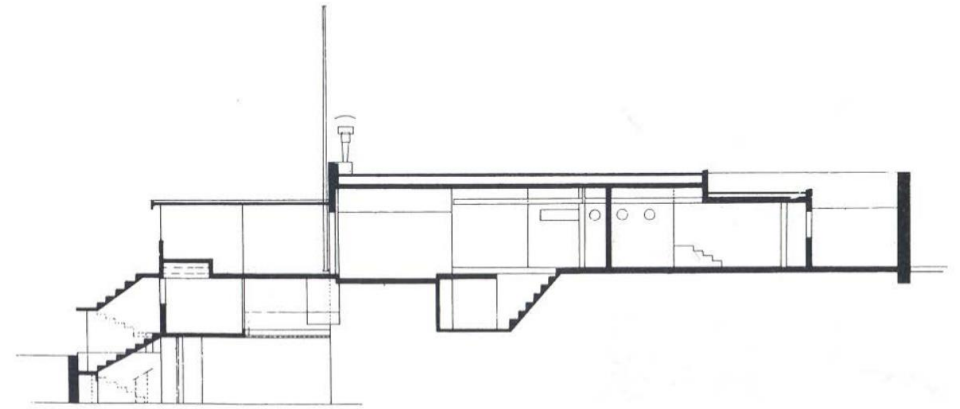
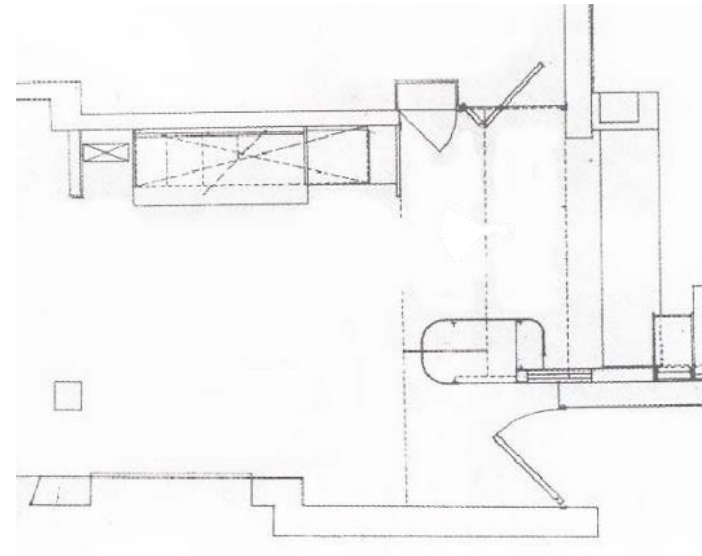


Fig. 94. Sección y detalle en planta, donde se pueden ver las escaleras que dan acceso a la bodega. Dibujos de Eileen Gray.



Los planos de Brigitte Loye agrupan los documentos parciales de Eileen Gray, ya que no existen dibujos en la que la arquitecta represente la planta al completo. Estos planos pormenorizados consiguen detallar la relación entre los espacios y el mobiliario de cada uno de los diferentes recintos, y así mostrar todos los detalles de cada habitación, como cerramientos, sistemas de falsos techos, huecos y mobiliario.

Para comprender Tempe à Pailla es necesario, al igual que en E.1027, incluir el mobiliario, entendiéndolo como parte inamovible de la arquitectura de la casa. Su ubicación y relación con los demás elementos de la composición está tan pensado como las paredes o la arquitectura, son elementos fijos.

La estructura sigue un sistema ortogonal, en el que los pilares están colocados en la intersección de los muros de mampostería de los depósitos existentes. A pesar de esta imposición cartesiana de la estructura, los tabiques siguen las leyes de una planta libre, con formas irregulares en su trazado.

En *De Eclecticisme au doute*⁶³, Eileen Gray y Jean Badovici hablan sobre como el Movimiento Moderno, la normalización y la higienización son los causantes de la pérdida de personalidad en las obras y la simplificación extrema. También critican el concepto de tipo, entendido como la búsqueda de la mecanización y el abaratamiento de costes en una vivienda simplificada al máximo.

"Para ellos, "tipo" es sinónimo de creación simplificada al extremo y destinada a ser producida rápidamente en masa. Para mí, un tipo de casa no es otra cosa que una casa cuya construcción se ha realizado al menor coste utilizando las mejores técnicas, y en la que la arquitectura para una situación determinada produce la máxima perfección. Es decir, el tipo de casa es un modelo que no está destinado a ser reproducido infinitamente, sino que puede servir de inspiración para construir otras casas con el mismo espíritu." (Badovici & Gray, *De L'Eclectisme au doute*, 1929)

⁶³ *L'Eclectisme au doute* es una entrevista publicada en *L'Architecture Vivante* en 1929, en la que Jean Badovici y Eileen Gray tienen una charla en torno a la normalización y al uso de esta por los arquitectos de la época, dando además su opinión.

La planta en cota +4,90m es la encargada de contener el programa principal. Se accede a ella gracias a cuatro tramos de la escalera, dos para llegar a la planta +2,65m, y otros dos volados para la planta principal.

El acceso a la vivienda se realiza a través de la terraza principal (fig. 95). Está, en parte, protegida por una marquesina que deja una altura libre de 2,20 m. Este espacio no solo funciona para resguardar al visitante en su llegada, sino que también es un lugar de descanso y ocio, ya que la terraza está equipada con un solárium y zona de vegetación, donde se colocan los árboles proyectados en el plano de soleamiento. En el lado noreste, separándolo visualmente de la carretera, se sitúa un muro equipado con un hueco con contraventanas de madera, que enmarca la visión y brinda a la terraza de una mayor privacidad.

La superficie de la terraza está pavimentada con azulejos blancos. El solárium se acentúa gracias a los azulejos negros, que contrastan y captan la luz. La elevación de su suelo permite abrir la ventana, de 40cm por 1,60m, que ilumina de la habitación del chofer, que está debajo.

Esta terraza alberga tres recorridos diferentes (fig. 96), dibujados en color amarillo. Si al llegar a la terraza se continúa en dirección oeste y se pasa el solárium, se accede a una pasarela. Esta conecta con las escaleras que, descendiendo por ellas, dan acceso a los terrenos colindantes a la vivienda.

Para acceder al interior de la vivienda existen dos recorridos, que se realizan en el ámbito de la terraza, dibujados en la fig. 96, en línea continua amarilla. En la cristalera que divide la sala de estar con la terraza, existe una puerta de cristal camuflada entre las carpinterías.

La segunda entrada, la proyectada como entrada principal, se realiza rodeando la vivienda por la fachada suroeste. Aquí la fachada de la sala de estar se retranquea respecto a la del resto de la casa, formando un plano perpendicular al del recorrido del visitante, donde se coloca la puerta. Este acceso es muy similar al de E.1027, con un armario-biombo, que da acceso al comedor.

También existe una entrada para el servicio, que sigue el mismo mecanismo de retranqueo que la entrada principal pero unos metros más adelante, dibujados en la fig. 96, en línea continua azul. Permite al servicio acceder a la vivienda, en concreto a la cocina, sin pasar por la sala de estar ni por el comedor, solo por espacios más privados.

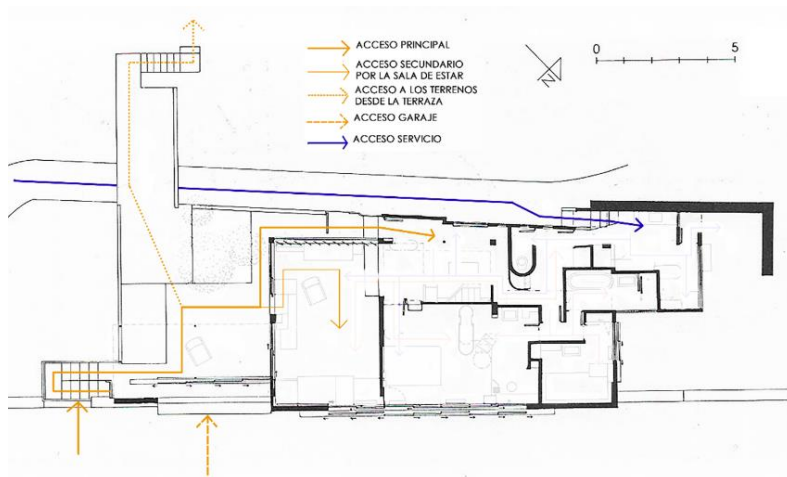


Fig. 96. Esquema de accesos planta principal Tempe a Pailla. Dibujo Stefan Hecker y Chistian F. Muller en Eileen Gray, Obras y Proyectos. Esquemas de la autora, Irene Nebreda Menoyo.

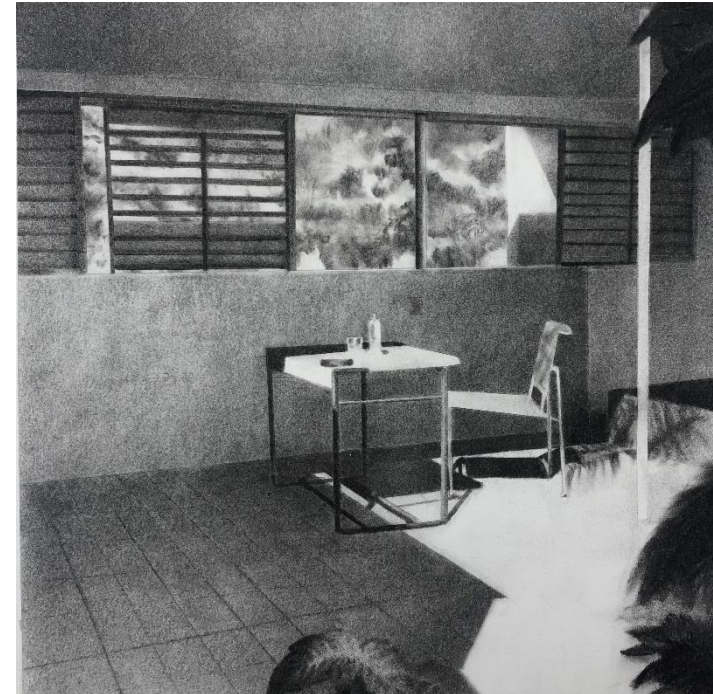
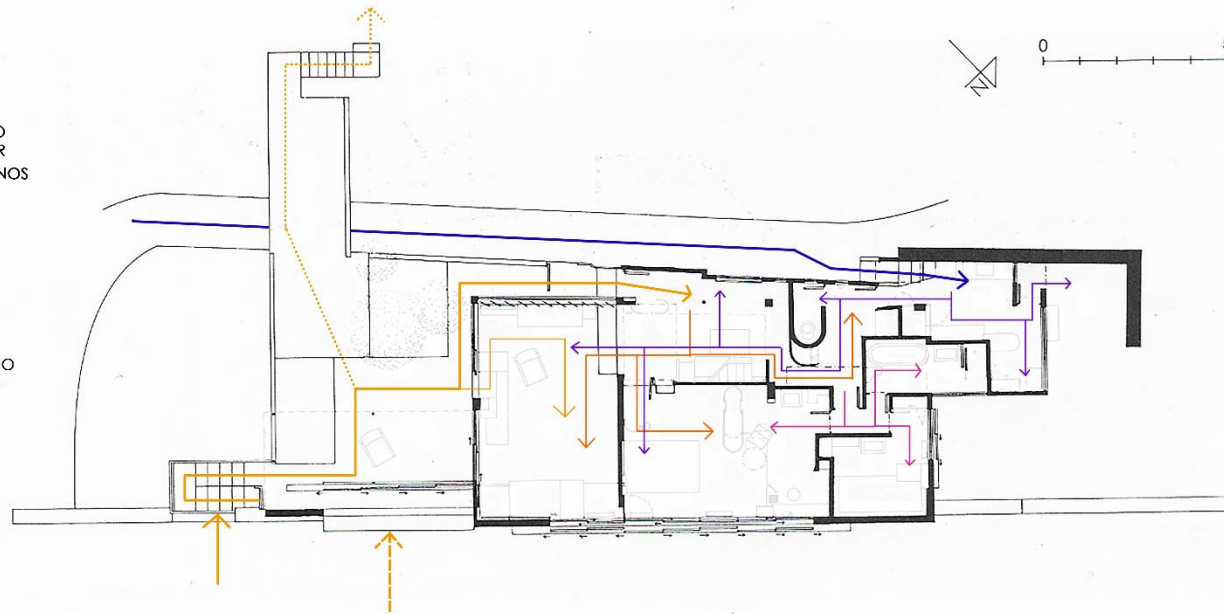


Fig. 95. Imágenes terraza Tempe à Pailla.

1. Imagen global de la terraza y marquesina.
2. Contraventanas de madera.
3. Diferentes usos del solárium, cambio de color de las baldosas.
4. Ventana al dormitorio de chofer y grandes árboles proyectados en el plano de soleamiento.

LEYENDA

-  ACCESO PRINCIPAL
-  ACCESO SECUNDARIO POR LA SALA DE ESTAR
-  ACCESO A LOS TERRENOS DESDE LA TERRAZA
-  ACCESO GARAJE
-  ACCESO SERVICIO
-  HABITAR PROPIETARIA
-  SERVICIO
-  DORMITORIO-ASEO PROPIETARIA Y SERVICIO



LEYENDA

- A : Entrada principal
- B : Comedor
- C : Sala de estar
- D : Terraza
- E : Dormitorio principal
- F : Dormitorio secundario, servicio
- G : Baño
- H : Aseo
- I : Cocina
- J : Patio, cocina de verano
- K : Entrada de servicio
- L : Camino peatonal
- M : Pasarela a los terrenos, jardín
- N : Escalera de acceso

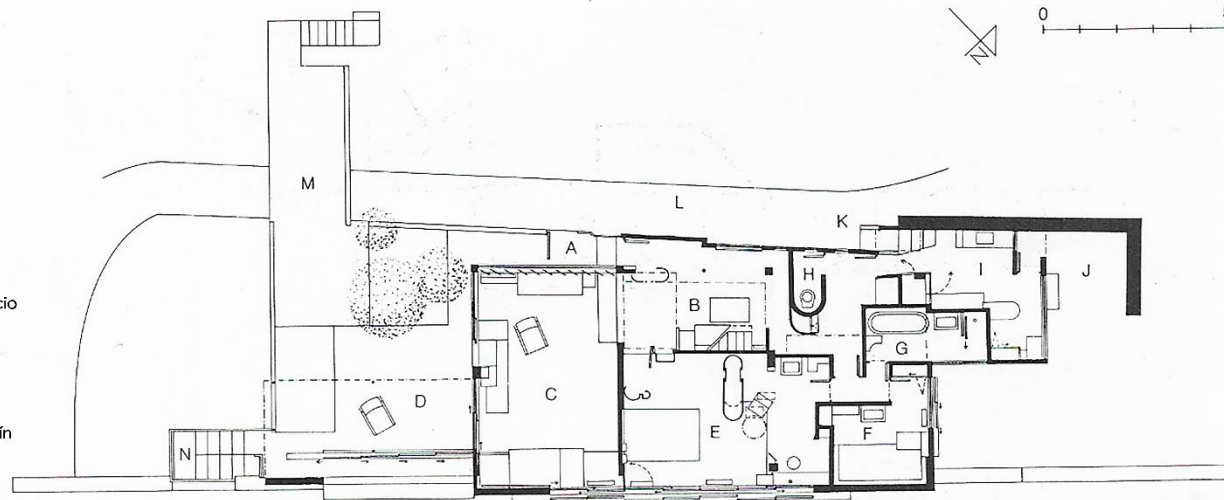


Fig. 97. Esquema de circulaciones y planta principal Tempe a Pailla. Dibujo Stefan Hecker y Chistian F. Muller en Eileen Gray, Obras y Proyectos. Esquemas de la autora.

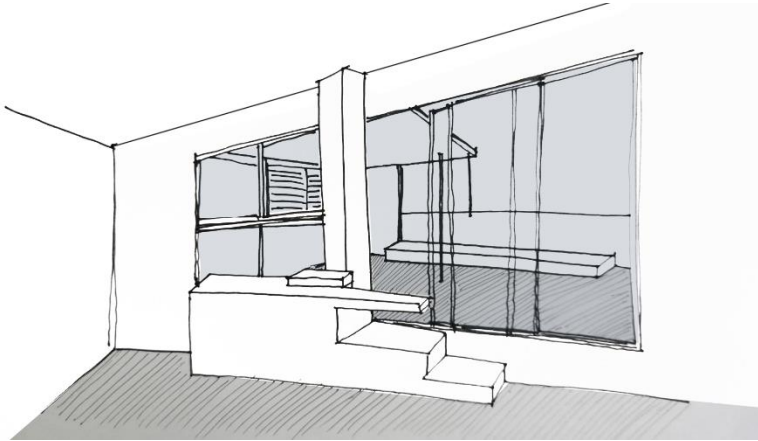


Fig. 100. Esquema continuidad espacial. Dibujo de la autora, Irene Nebreda Menoyo.

El primer espacio que podemos ver desde la terraza es la sala de estar (fig. 98 y 99), gracias a la cristalera que separa estas dos estancias. Su transparencia, deja continuidad visual, permitiendo una prolongación óptica de las dos zonas, pero no una continuidad espacial o de contenido (Fig. 99). Es de un hueco de 5,25m por 2,20m de altura, valor que coincide exactamente con la altura libre que deja la marquesina. El hueco está dividido por un pilar central hueco que contiene el conducto de la chimenea.

Las dos partes resultantes de esta división albergan sistemas de apertura diferente. En el lado más norte, se divide horizontalmente en dos partes, quedando arriba una ventana corredera y en la parte baja, una fija. En el otro lado, una puerta corredera de suelo a techo permite entrar a la sala de estar.

Al estar orientada al Sur, esta cristalera provoca un efecto invernadero, calentando el interior. Su sistema de protección contra el sol se basa en la marquesina, que cubre media terraza, y la vegetación del parterre situado enfrente de la sala. Además de estas dos estrategias, en fotos del interior se puede comprobar como la zona de la puerta corredera cuenta con unas cortinas, y la otra, la de las ventanas, con unas vías por las que se pueden deslizar unos paneles opacos.

La altura de la sala de estar (fig. 100) cambia respecto a la de la terraza. El suelo es 35 cm inferior, y la altura del techo también aumenta, consiguiendo la mayor altura libre de toda la vivienda, 3,20m. Para salvar este desnivel, se colocan dos escalones perpendicularmente a la fachada, lo que, acompañado por la prolongación del mueble de la chimenea, nos obliga a girar 90° para entrar. El mayor de los escalones funciona, también, como cajonera.

Todo el mobiliario de esta estancia se coloca en su perímetro, en las paredes, dejando en el centro el espacio libre, permitiendo transformar esta sala y dando la posibilidad de distintos usos. La pared suroeste está equipada con una zona de trabajo con un armario, una cajonera, un corcho en la pared, un radiador, un flexo y un tablero de dibujo de cara a la pared.

En la pared contraria, se produce un cambio de cota de 15cm en el suelo, abarcando desde la cristalera a la pared contraria, con un fondo de 1,3m, formando así, una superficie elevada en la que se coloca un diván. En la pared, un flexo y otro radiador dotan a esta parte de todo lo necesario para poder utilizarse como zona de lectura, charla o incluso para que duerma un invitado.

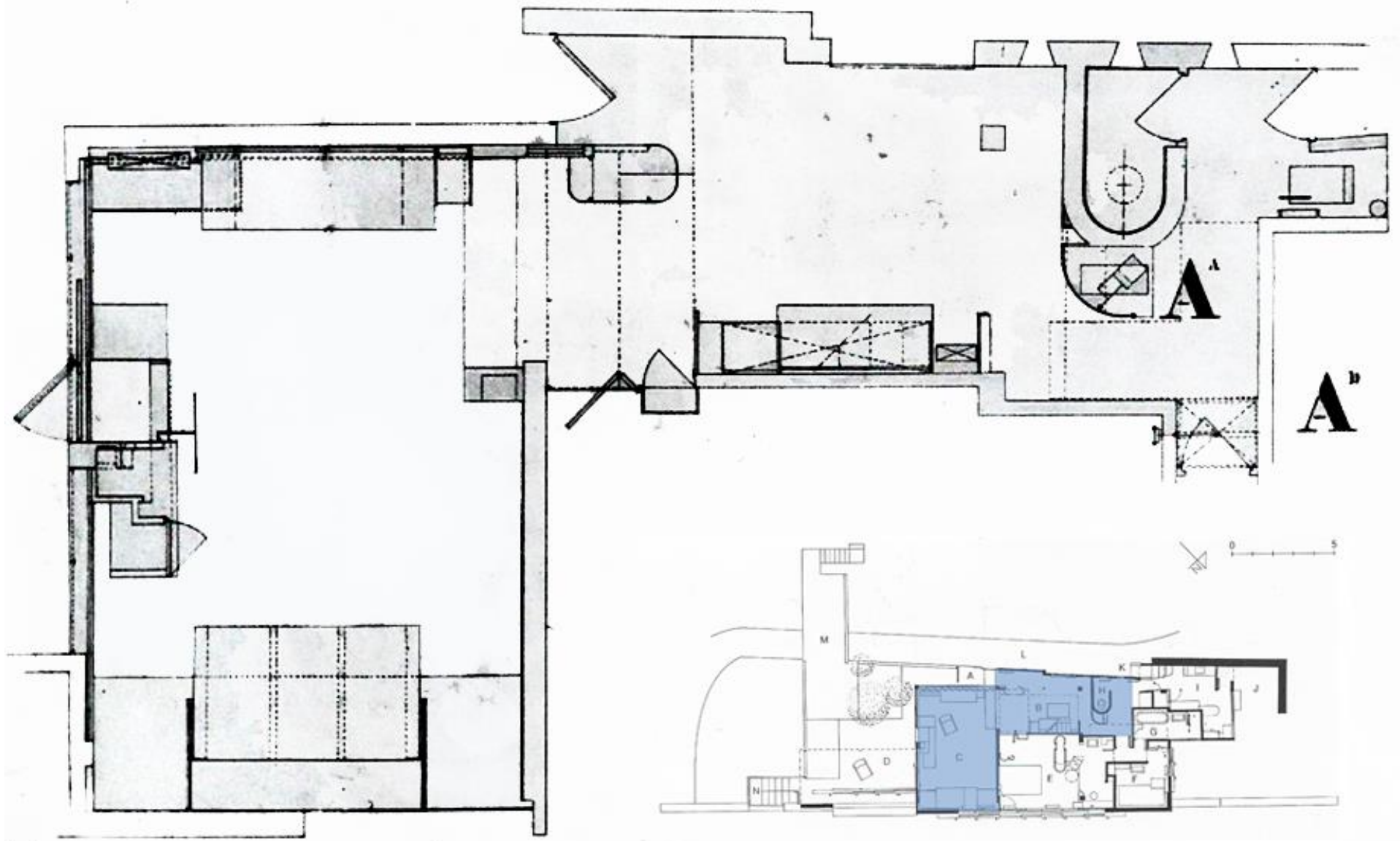


Fig. 98. Planta sala de estar y comedor, dibujo de Eileen Gray.

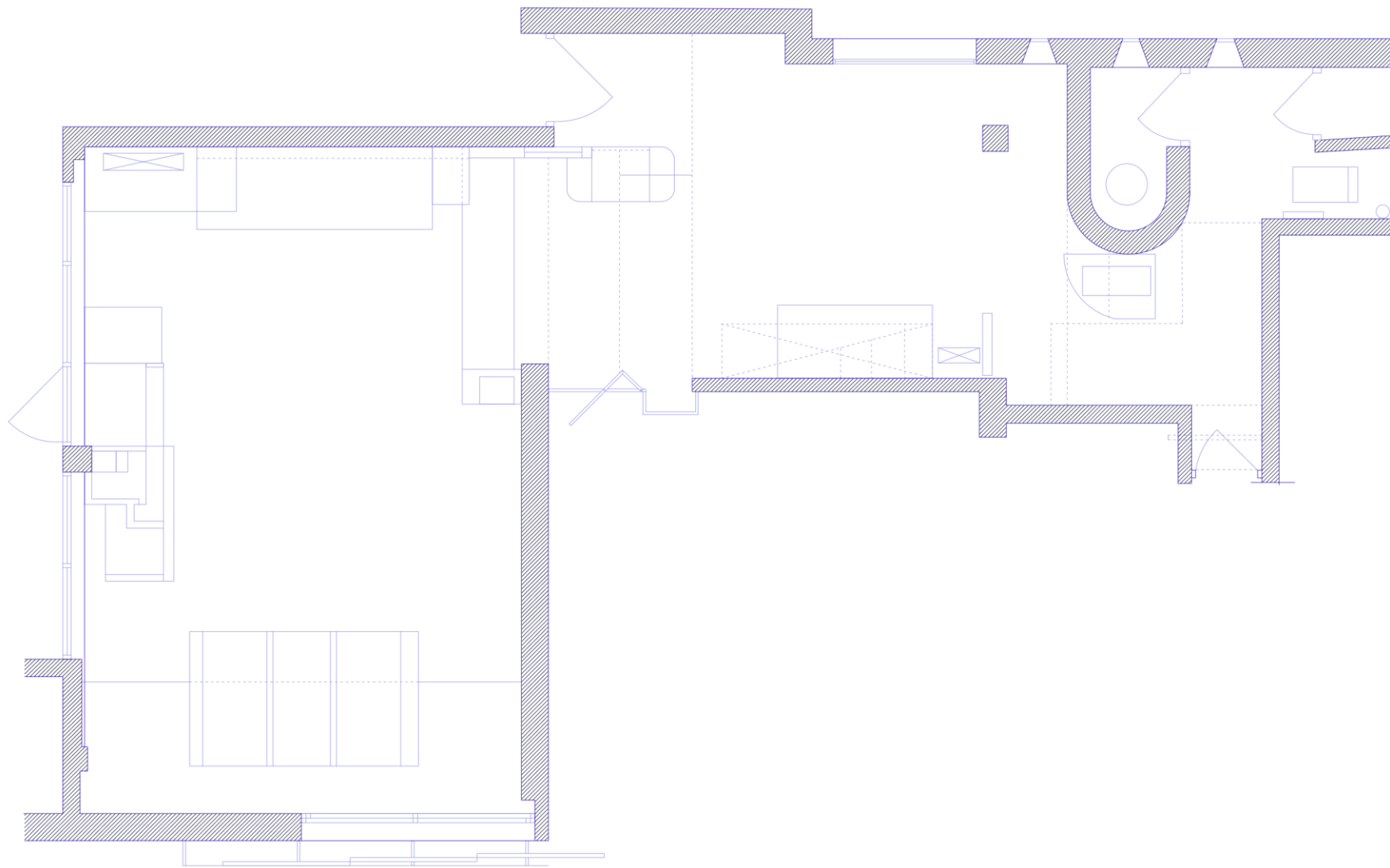


Fig. 99. Planta sala de estar y comedor. Dibujo de la autora, Irene Nebreda Menoyo.

1 2 3 5m

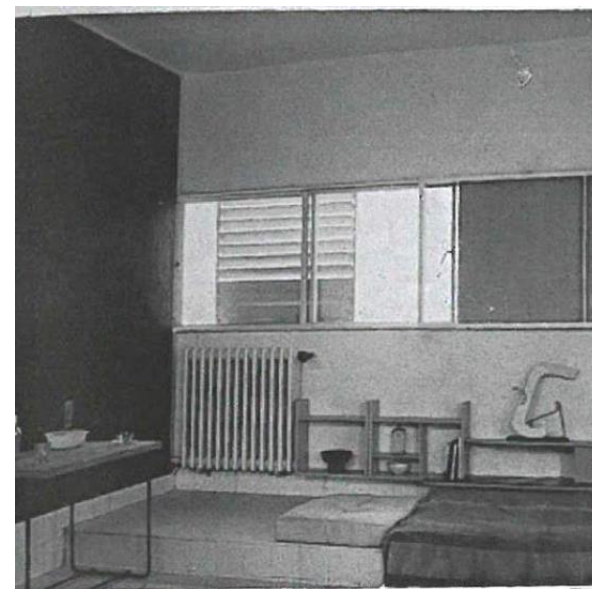
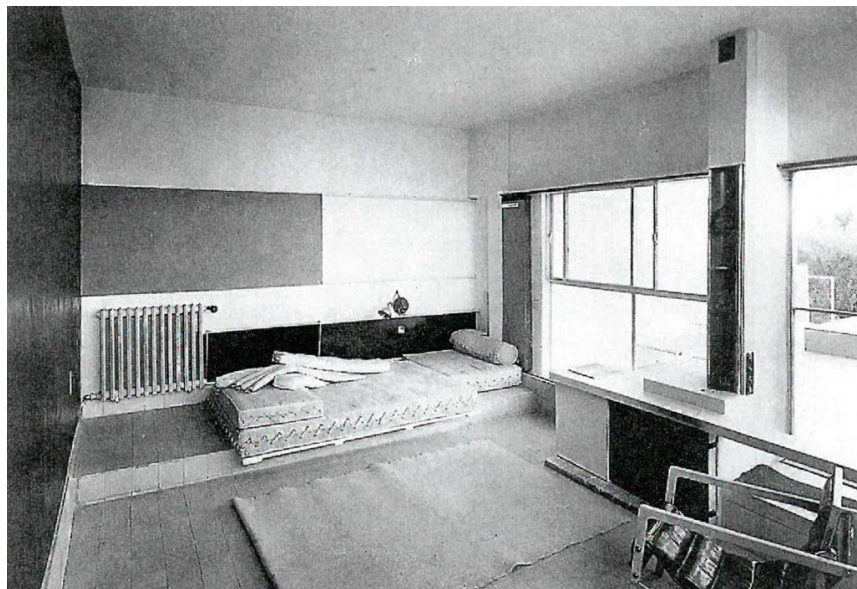


Fig. 101. Imágenes Sala de estar.

1. Entrada a la sala de estar, cristalera y chimenea.
2. Zona de trabajo
3. Zona de lectura, diván
4. Detalle ventanas con contraventanas de madera.

El área de trabajo queda iluminada, desde arriba, por una ventana horizontal, que cubre de lado a lado toda la estancia. Al estar colocada a 2,5m de altura, Eileen Gray la proyecta fija, colocada a haces exteriores. Permite situar en el interior unas lamas anchas, que giran sobre sus ejes centrales y permiten controlar la entrada de luz.

El último hueco que dota a este espacio de luz, se abre en la pared del diván. Es una ventana horizontal, que continúa en la habitación principal⁶⁴. Al igual que la ventana sureste de la habitación del chofer y en la ventana del muro de la terraza, está equipada con unas contraventanas de lamas horizontales de madera, que se deslizan por unas vías en el exterior.

Siguiendo con el recorrido público, la sala de estar conecta con el comedor (fig.102). No hay ningún tabique de separación entre las dos estancias, solo dos escalones. El espacio entre las dos zonas posee un revestimiento en el techo de lamas de madera, que cumple la función de un falso techo sobre el que almacenar objetos. Para acceder a este espacio, Eileen Gray diseña un taburete transformable en escalera, denominado *Siège Coiffeuse*. Desde aquí se accede a la habitación principal (fig. 103).

El comedor (Fig. 104) se coloca en un espacio de tránsito, ya que alberga la entrada principal. Está equipado con un ropero-biombo, que invita a girar 180° y al dirigirse hacia la sala de estar gracias a su contorno redondeado, casi semicircular.

En los planos de Eileen Gray, en el comedor, solo se dibuja el sofá que esconde las escaleras que bajan a la bodega. Así podemos entender como Eileen Gray diferencia entre dos tipos de mobiliario, el fijo, que representa en los planos, y está diseñado expresamente para ese espacio, y otro que puede variar, representados en otros dibujos de carácter menos técnico. En este caso, las mesas y las sillas se muestran en otros dibujos de la arquitecta de diferentes maneras.

La iluminación de este espacio también está diseñada cuidadosamente. El muro suroeste posee dos huecos. En el primero, una ventana horizontal se abre en el muro suroeste iluminando el espacio. El segundo hueco se produce gracias a la diferencia de altura en los dos forjados que forman el techo.

⁶⁴ La ventana de la sala de estar y la de la habitación principal están separadas por el tabique que separa las dos estancias, quedando disimulado, además de por las contraventanas, por el montante de la carpintería, que coincide exactamente con él.

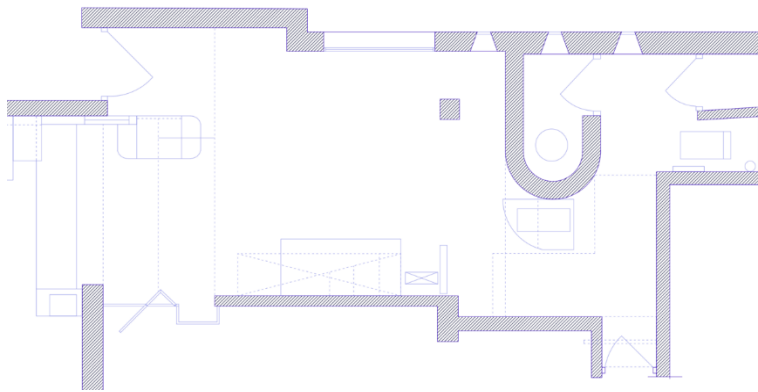


Fig. 104. Planta comedor. Dibujo de la autora, Irene Nebreda Menoyo.

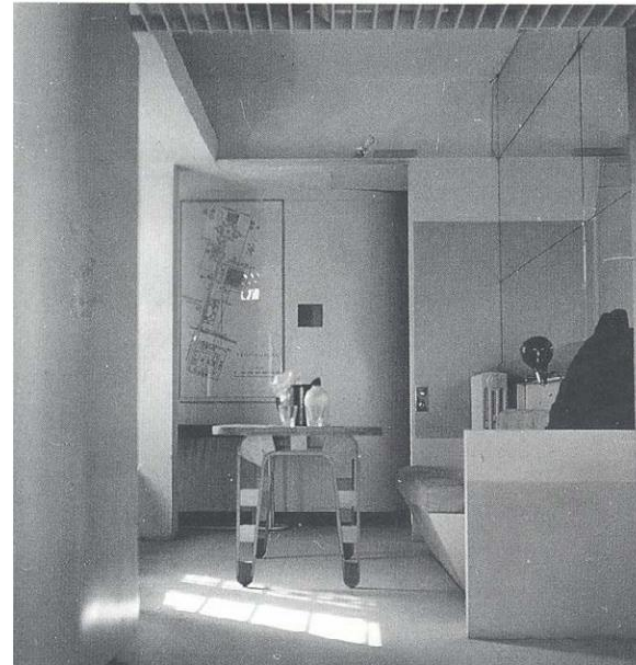


Fig. 102. Imágenes del comedor.

1. Conexión desde la sal de estar.
2. Interior del comedor, se puede observar el sofá que esconde las escaleras.

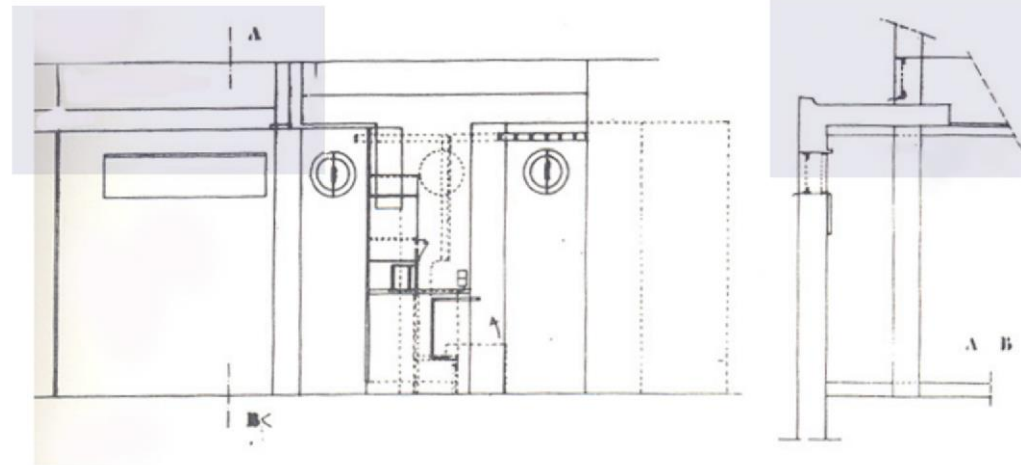


Fig. 105. Alzado, sección e imagen de la ventana oculta en el comedor.



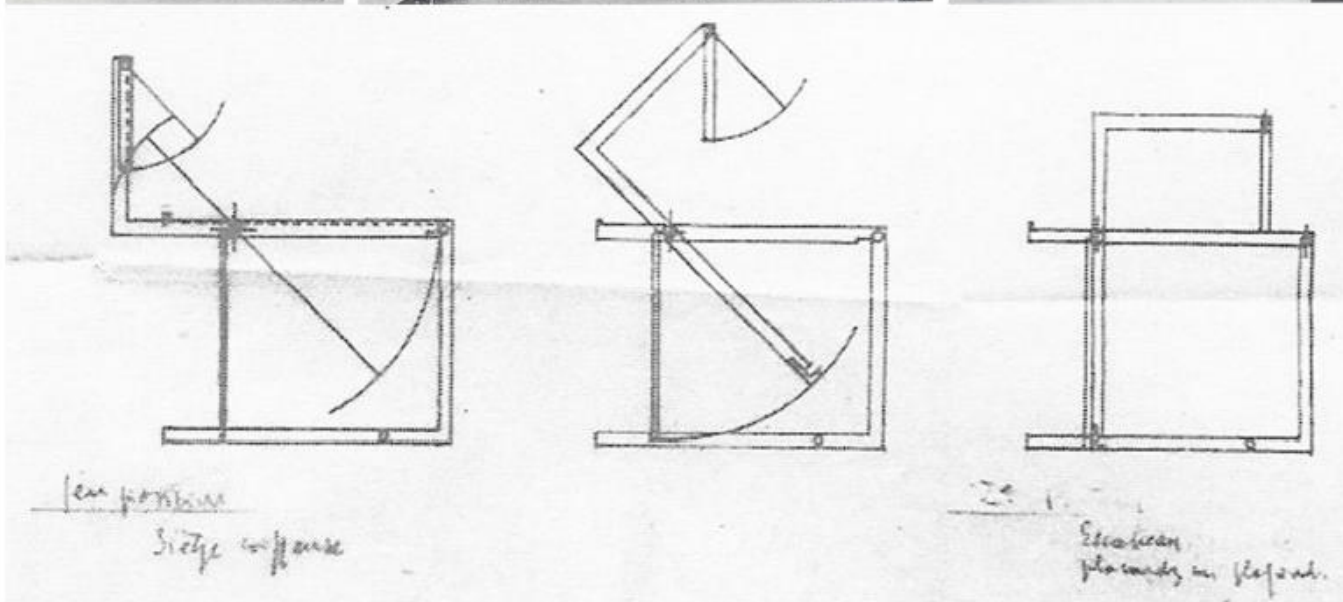
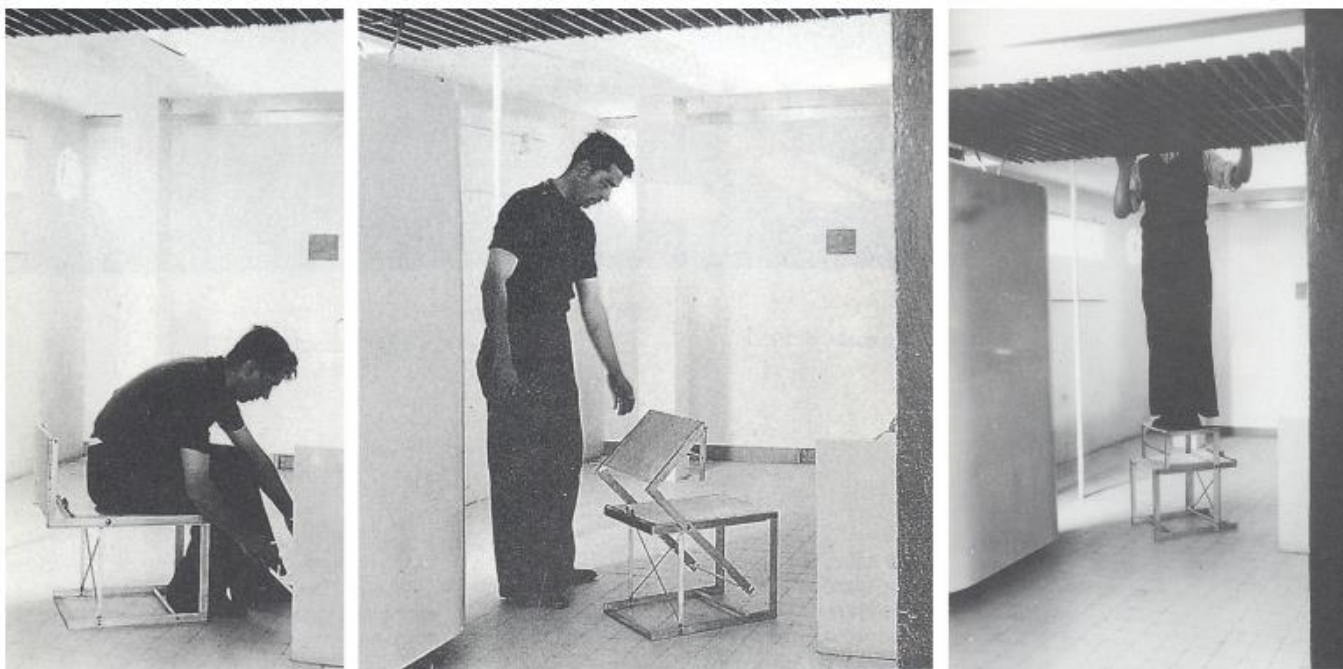


Fig. 103. Fotografías del carpintero André-Joseph Roattino utilizando la Siège coiffeuse para poder acceder al falso techo. Alzados y secciones de la Siège coiffeuse, dibujo realizado por Eileen Gray.

Aquí se crea una repisa y se añade una ventana longitudinal que ilumina todo el techo, quedando oculta desde la visión del inquilino. Gracias a un espejo detrás del sofá móvil, esta luz se refleja y se incrementa, además de duplicar el espacio (fig.105).

El dormitorio principal (fig. 106) tiene dos accesos diferenciados, uno desde el comedor y otro desde el distribuidor que conecta el baño, el aseo y el dormitorio secundario o de servicio.

El hueco de acceso entre comedor y dormitorio es más grande que el hueco de la puerta. Se diseña una carpintería de madera que se pliega creando dos espacios de almacenaje, uno para el comedor y otro en el interior de la habitación. La puerta que acompaña a esta carpintería es pivotante, rota sobre un punto de la propia puerta para abrirse.

Este dormitorio principal con un área de 30,85m², dividido en dos zonas diferenciadas. La parte más sur comprende la zona de descanso, ocupando aproximadamente dos tercios de la superficie total. El tercio restante está dedicado a un área de tocador (fig.108).

Para separar las dos zonas coloca en el centro de la sala dos muebles fijos: una cajonera que gira y un armario-biombos, de 2,25m de alto, extensible, pasa de 1,9m a 2,3m, que separa visualmente las dos partes de la habitación. Estos son los únicos muebles que Eileen Gray grafía en el centro de la sala, los demás están adheridos a las paredes.

También, al igual que en el solárium, en el área del tocador el suelo aumenta 15cm y cambia sus baldosas a color negro, siendo blancas en el resto de la habitación.

El área dedicada al descanso está equipada con una cama cuyo cabecero cuenta con una lamparita, y un sistema de cables que permite extender una mosquitera, al igual que en E.1027. También se representa en los planos una mesilla de noche que se recoge sobre la fachada. La cama se coloca en el tabique que separa el dormitorio de la sala de estar.

En la parte más norte de la habitación coloca un tocador con espejo, una mesa y un taburete, pegado a la pared, cuyo exterior sería la fachada noreste, la que se abre a la carretera. En la pared contraria se sitúa el aseo con un lavabo y otro espejo. Por último, el tabique que separa la habitación principal de la de servicio, se pliega formando otro espacio de almacenamiento con unas baldas.

En cuanto a la iluminación, este espacio recibe luz con la ventana horizontal que continuaba desde la sala de estar, protegida con contraventanas exteriores y un óculo en el centro de la sala.

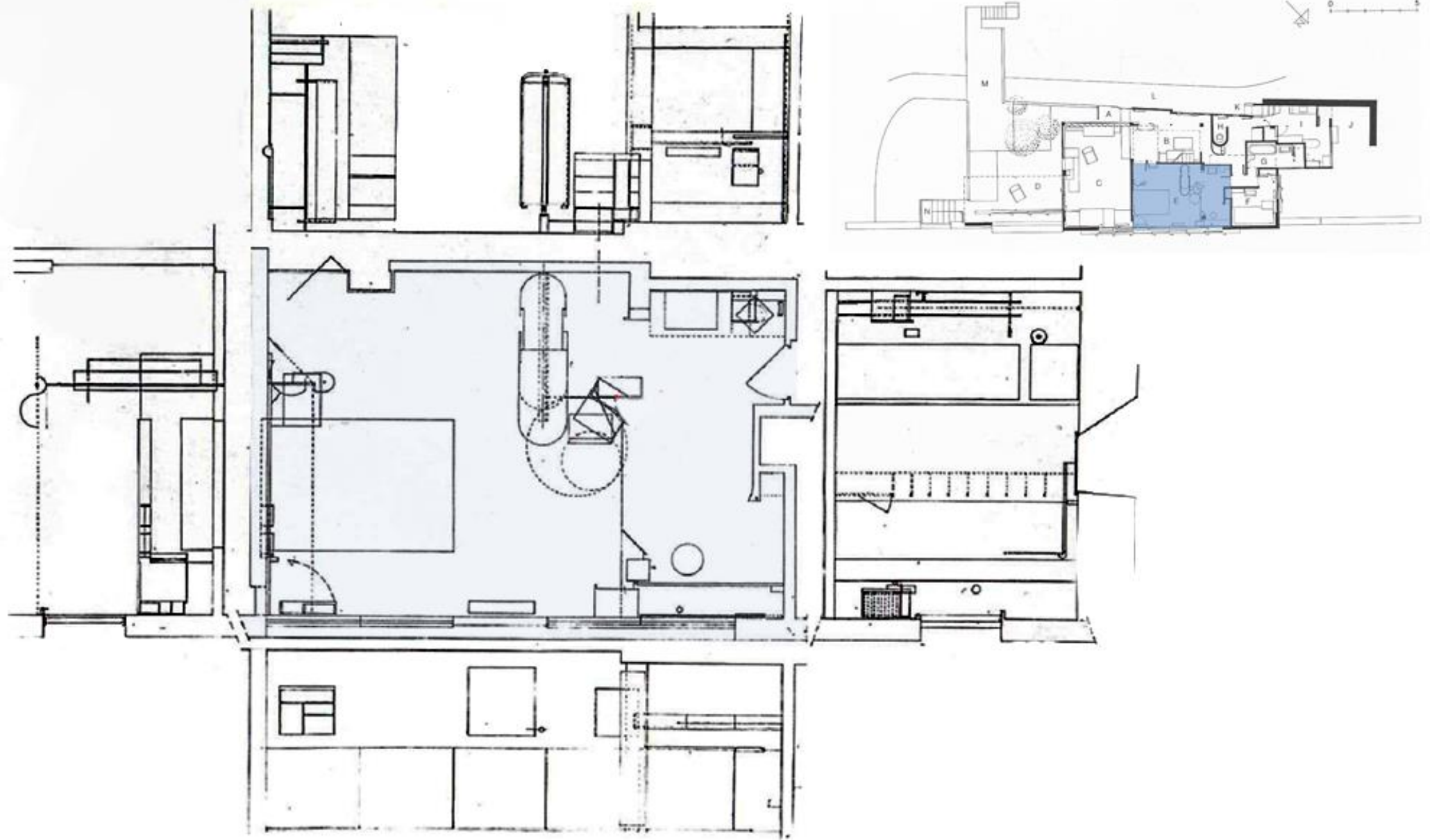


Fig. 106. Plantas y alzados del dormitorio principal, dibujo de Eileen Gray.

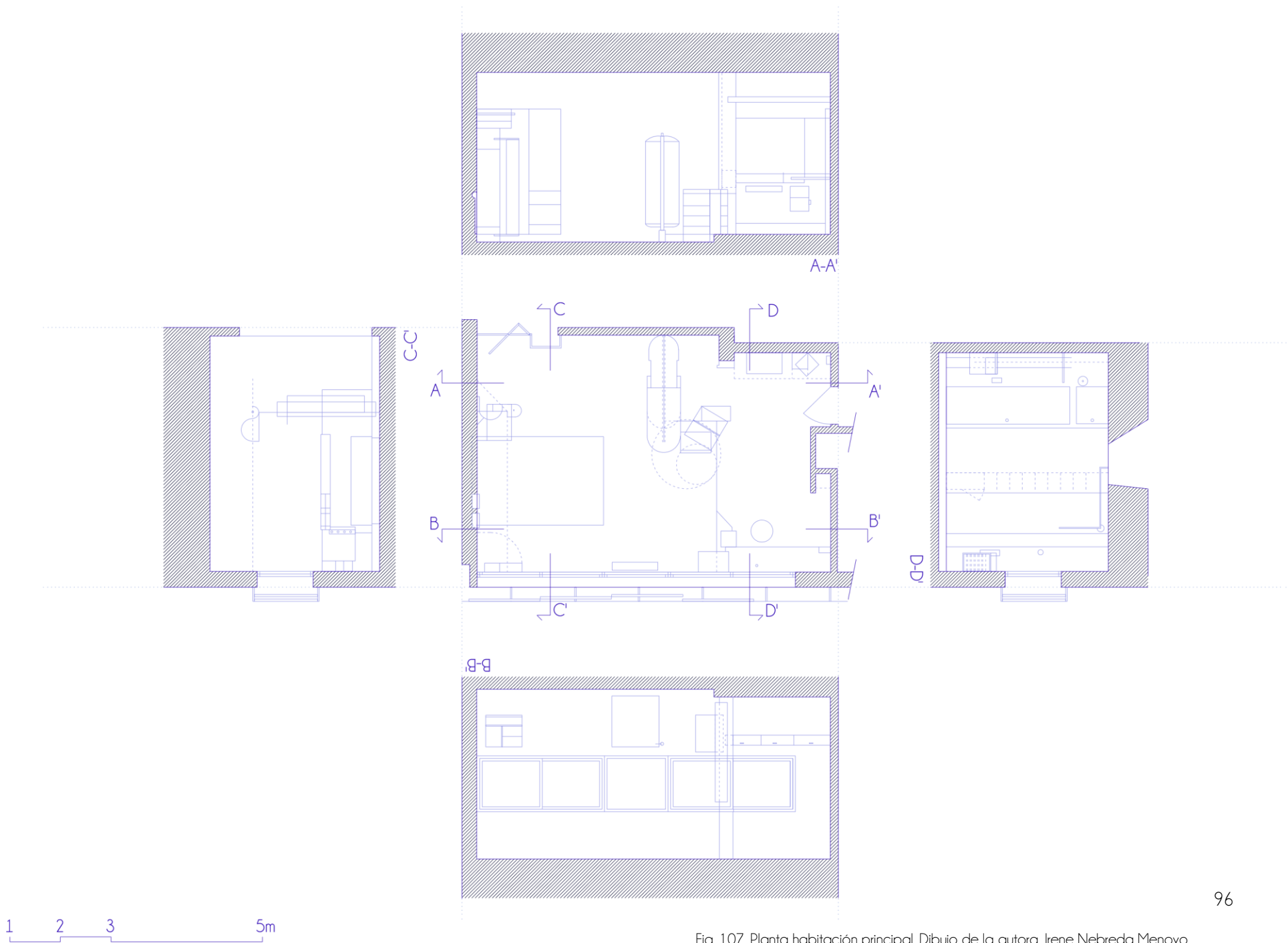


Fig. 107. Planta habitación principal. Dibujo de la autora, Irene Nebreda Menoyo.

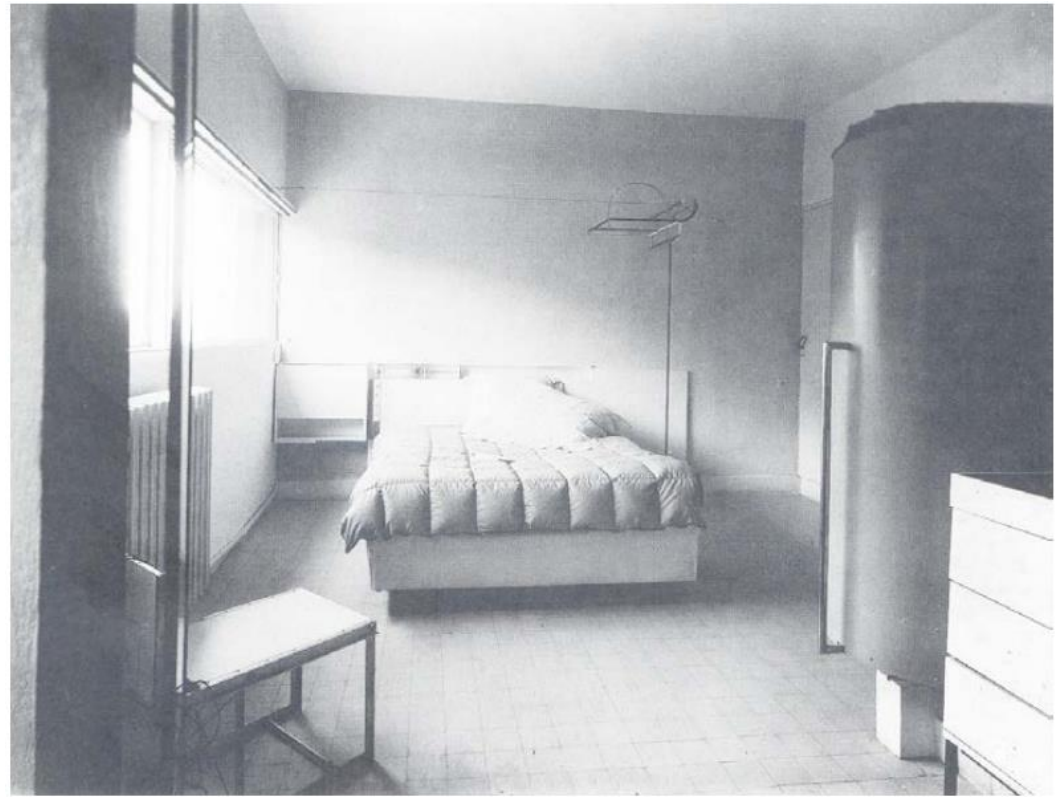
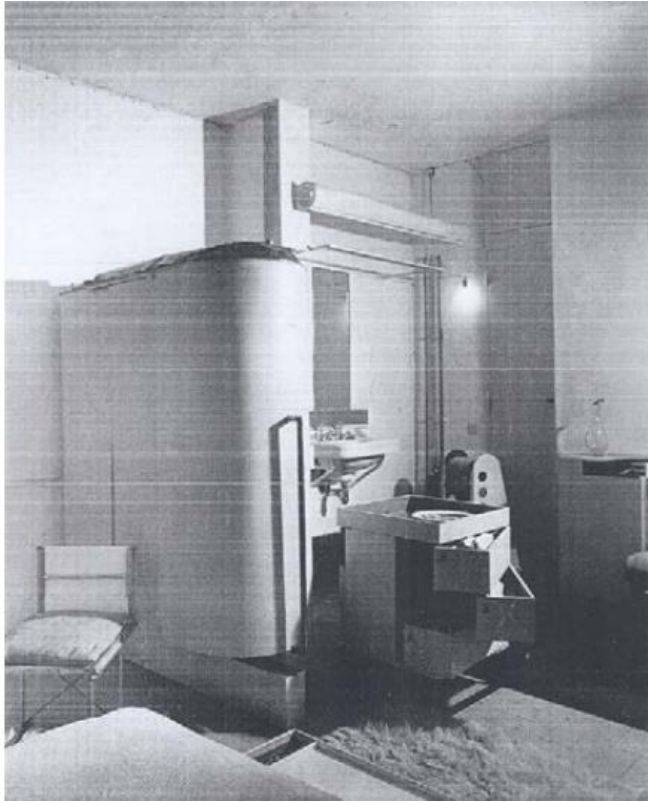


Fig. 108. Imágenes del interior de la habitación principal.



Fig. 109. Óculo en el techo de la habitación principal detalle exterior e interior.

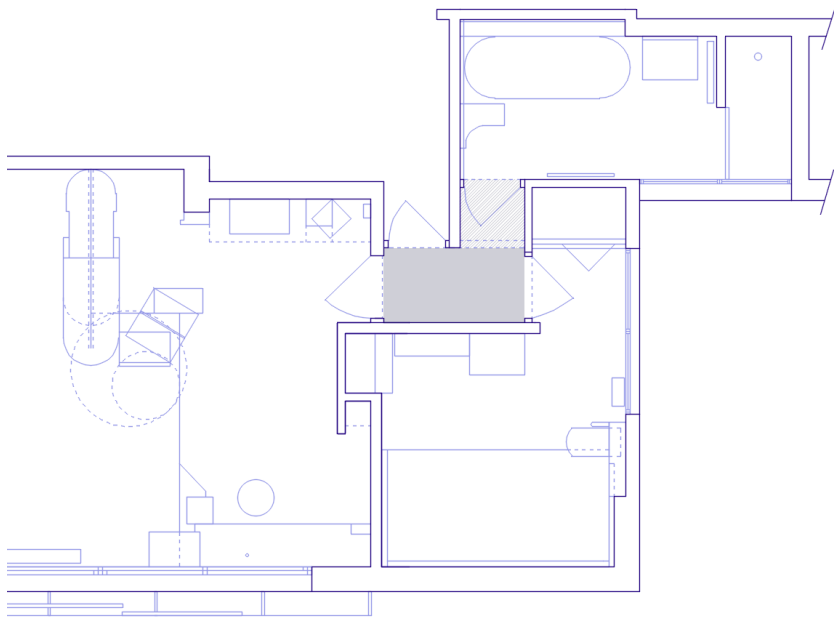


Fig. 112. Distribuidor, codo que permite el acceso al baño. Dibujo de la autora, Irene Nebreda Menoyo.

En el plano de soleamiento, une el cenit del sol, con este punto dotándolo de gran importancia. Es un hueco en el forjado, abocinado hacia la parte exterior, y que se dirige hacia el punto más alto del sol (fig. 109). Desde dentro se cierra con un mecanismo formado por un parasol opaco y una manivela que nos permite girarlo como si fuera un satélite.

A continuación, se sitúa el dormitorio secundario (fig.110 y 111), concebido como dormitorio de servicio. Es un ejercicio de la búsqueda de un ensayo de mínimos, al igual que el habitar del chofer. Es un espacio de $8,9m^2$, cuya estrategia de entrada hace que se reduzca su superficie realmente útil a menos de $8m^2$. Consiste en obligar a realizar un giro de 90° al entrar. El resto de superficie se divide en dos usos diferentes, como en el dormitorio principal. Una zona de dormitorio, encajada al noreste de la habitación y dotada con una cama, mesilla y estanterías y la zona de aseo, con lavabo, espejo y gran cantidad de armarios. Las dimensiones de la ventana que ilumina este pequeño recinto son desmesuradas, midiendo en planta $1,95m$.

Para acceder a esta habitación, Eileen Gray diseña, como distribuidor, un espacio totalmente reducido, en el que se conecta las dos habitaciones, el baño y la zona del comedor. Todas las puertas se abren hacia el exterior del distribuidor, exceptuando la del baño, en la que hay un codo para permitir la apertura (fig.112).

En el espacio de apertura de la puerta que conduce al comedor se sitúa, indicado en planta, un falso techo con las letras Ad (fig.113). Es un falso techo móvil, en el que un cajón abierto por la parte superior queda colgado del techo. Gracias a un conjunto de poleas, cuyo contrapeso queda oculto en una esquina del dormitorio principal, este cajón puede descender y el usuario accede al cajón.

En el baño sucede lo mismo que en la habitación secundaria, las dimensiones de la ventana vuelven a ser exageradas, con un hueco de $1,75m$ por $0,90m$. En el tabique que separa este baño de la cocina se abre una carpintería practicable, que permite la ventilación corrida.

Saliendo del distribuidor, de frente, está el único tabique curvo de toda la vivienda, en el que se alberga un aseo. La curvatura ayuda a la circulación, conectando de una forma más fluida los dos espacios.

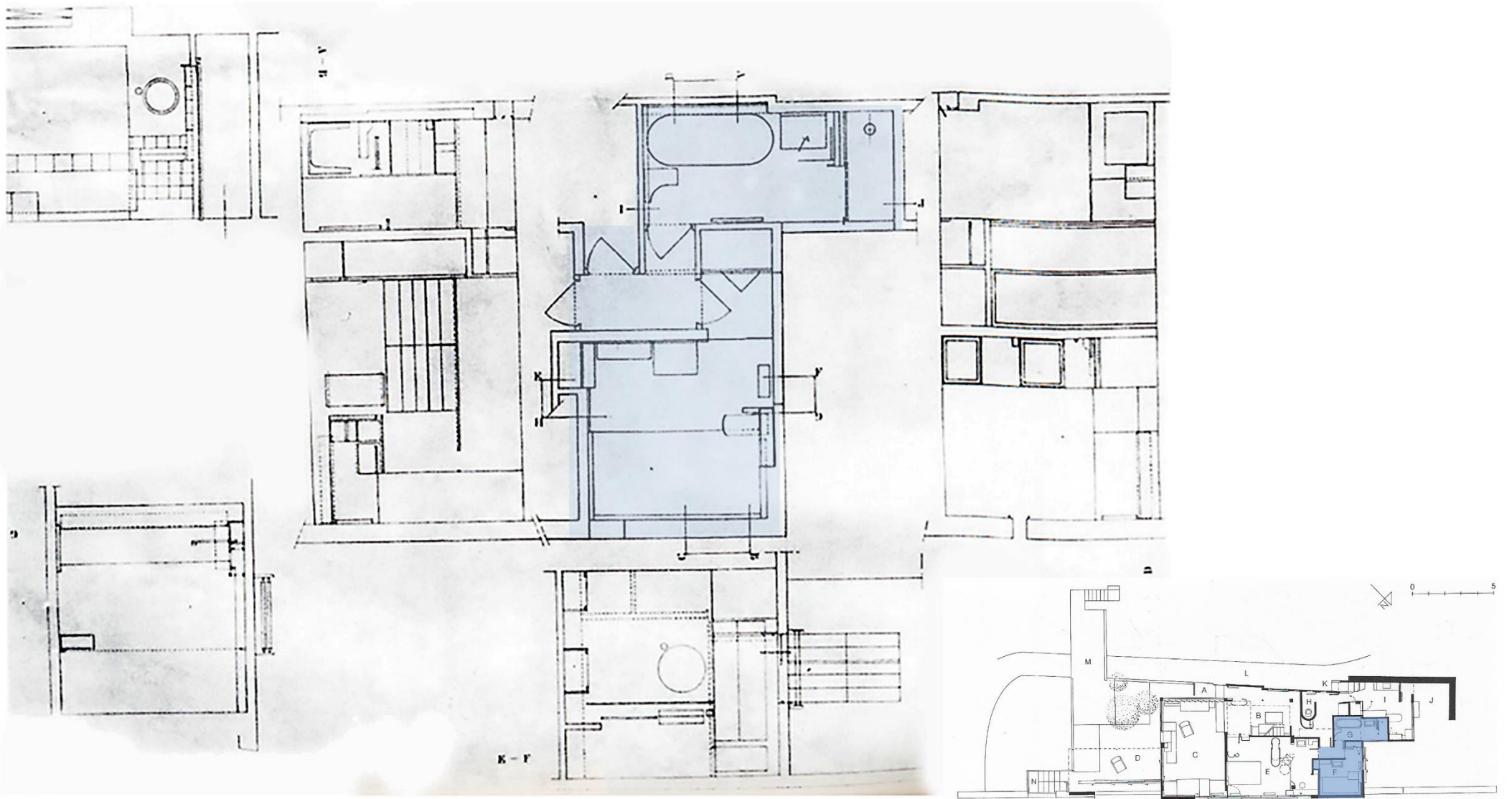


Fig. 110. Plantas y alzados del dormitorio secundario y aseo, dibujo de Eileen Gray.

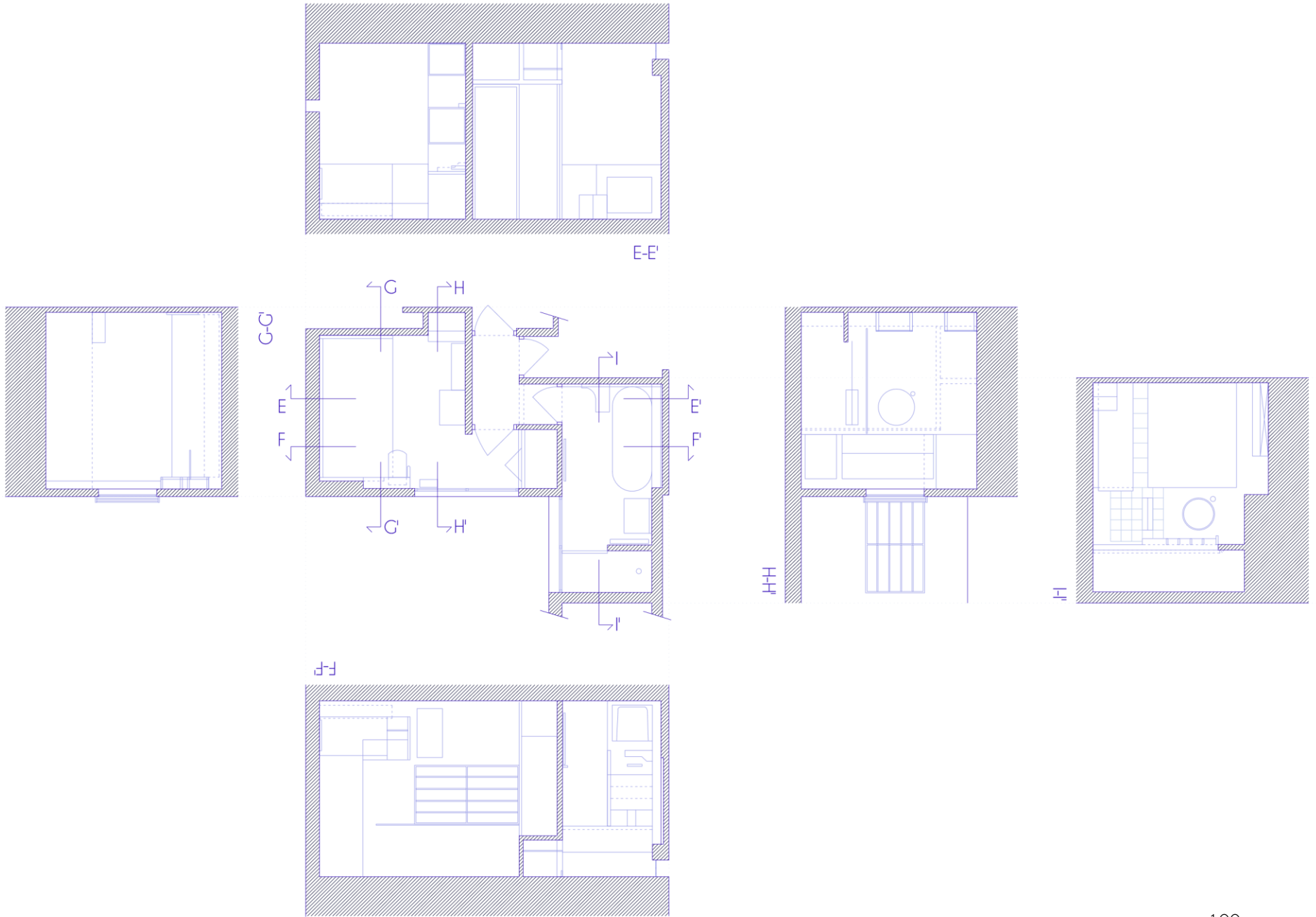


Fig. 111. Plantas y alzados del dormitorio secundario y aseo, dibujo de la autora, Irene Nebreda Menoyo, girado 90° respecto al anterior.

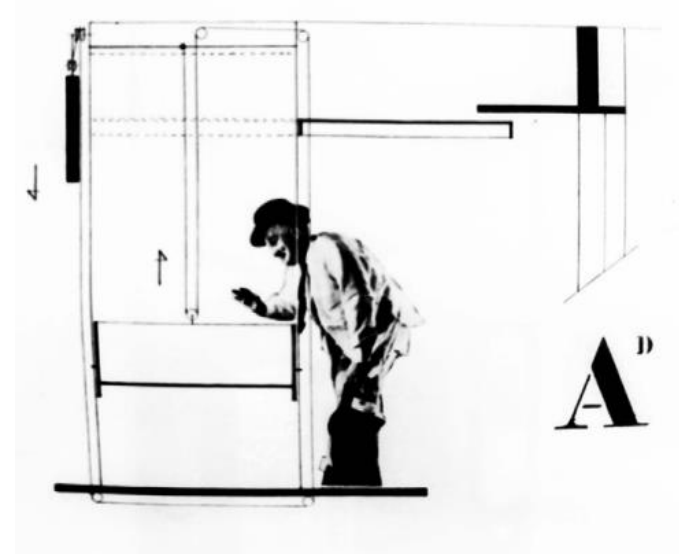
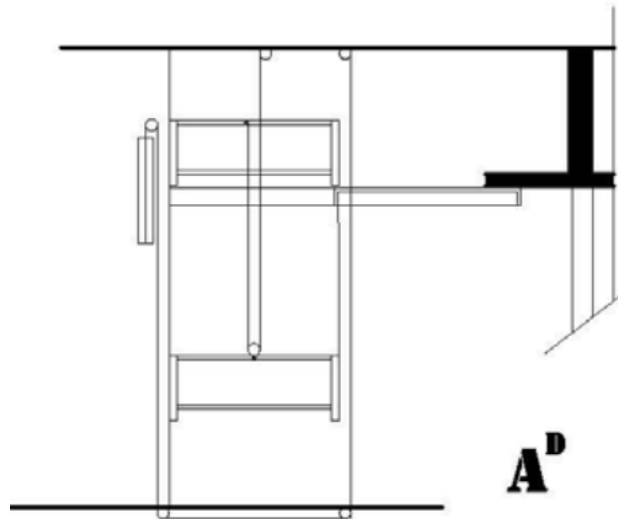
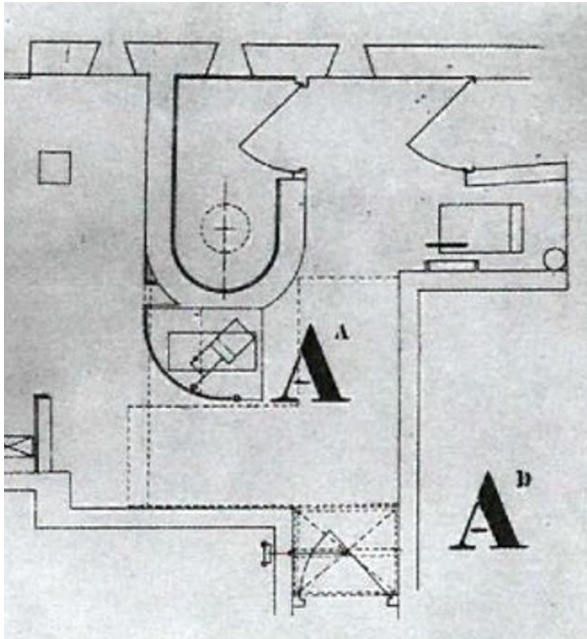


Fig. 113. Eileen Gray, sección collage, falso techo Ad.

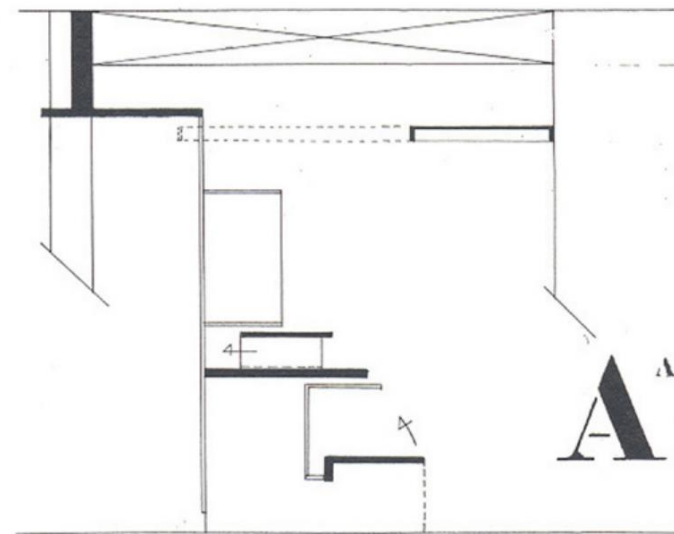


Fig. 114. Imágenes mecanismo de acceso a falso techo Aa.

Eileen Gray, sección collage, falso techo Aa.,

En este espacio de paso se esconde otro falso techo, nombrado como Aa⁶⁵ (fig. 114). Es un falso techo de chapa que se desliza dejando un acceso a la parte superior de otro falso techo de madera, que puede usarse como almacenamiento de la vajilla. El ascenso se soluciona con una mesa y una alhacena convertibles. El primer escalón se sitúa debajo de la mesa y se despliega girándolo 90°, el segundo es la propia superficie de la mesa, y para el tercero, debajo de la alhacena, se desliza un volumen, sobre el cual apoyarnos. En el exterior de la alhacena, Eileen Gray, coloca un tubo vertical metálico, que cumple la función de barandilla.

Por último, la cocina (fig. 115 y 116), que se coloca en el punto más alejado de la casa. La separación del comedor y la cocina muestra el carácter burgués de la vivienda, estando destinada, casi únicamente a el servicio. Desde el exterior, se puede acceder por dos entradas diferentes, siguiendo el camino peatonal, que pasa por debajo de la pasarela y que sube hasta la fachada suroeste y desde una terraza en el extremo noreste de la vivienda, que funciona como cocina exterior.

La forma de la cocina no está condicionada por la estructura, y adquiere una configuración irregular, dejando un pilar exento. Para integrarlo, coloca espacio de almacenamiento en todo su perímetro, convirtiéndolo en un elemento más de la cocina, sin que destaque ni incomode.

Debido a esta forma irregular, no es posible un amueblamiento continuo y convencional, por lo que se separan usos y se dividen en tres zonas, fregar, cocinar y almacenaje. La tabla de planchar se coloca de manera separada, pero con la posibilidad de ser plegada por lo que no interrumpe las circulaciones (fig. 117).

⁶⁵ Los falsos techos Ab y Ac, son proyectados para la reforma del apartamento de Jean Badovici en la Rue de Chateaubriand. La nomenclatura no sigue un orden lógico, ya que los detalles en sección, con estilo collage se realizan a posteriori para una exposición en el Pavillon des Temps Modernes, 1937.

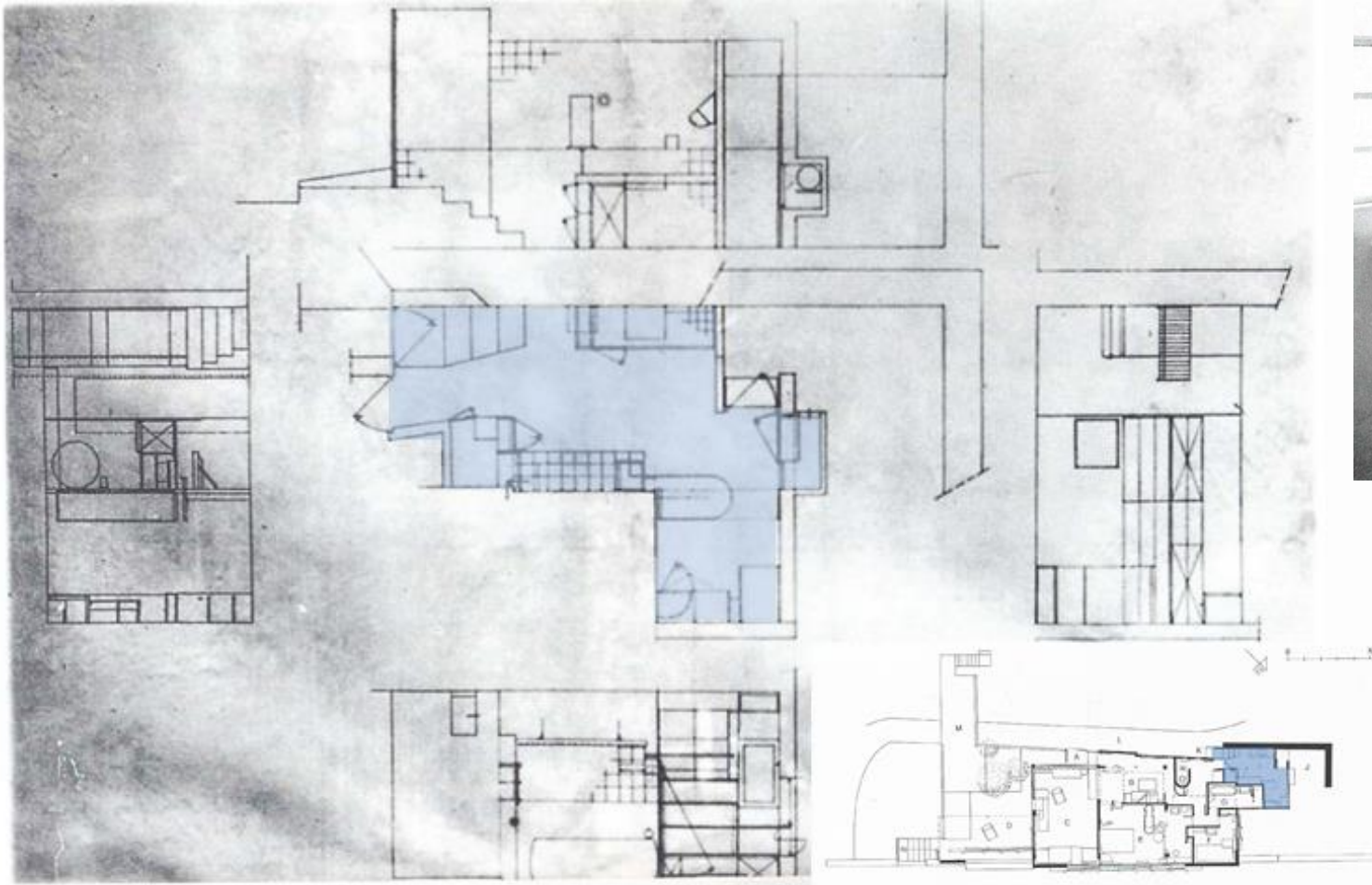


Fig. 115. Plantas y alzados de la cocina, dibujo de Eileen Gray.

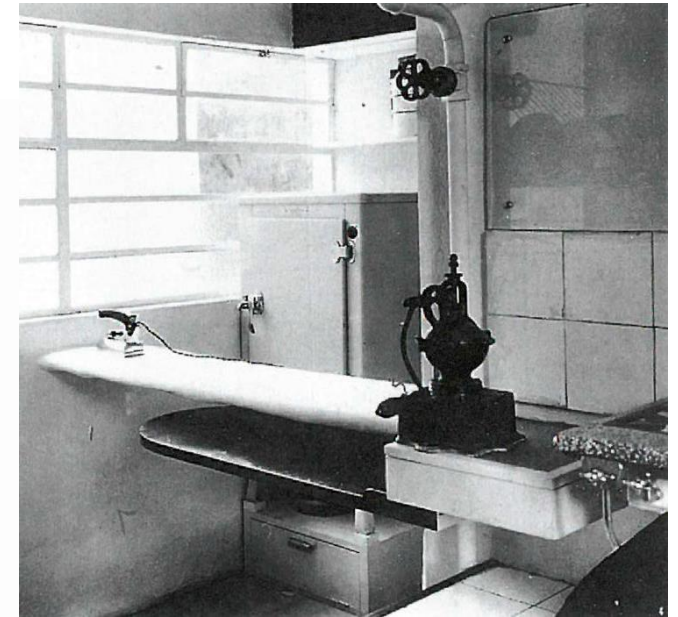


Fig. 117. Comparación tabla de planchar abatible, Eileen Gray, Temple à Paila y "Frankfurter Küche", exposición Werkbund en Stuttgart, Margarete Shütte Lihotzky.



1 2 3 5m

Fig. 116. Plantas y alzados de la cocina, dibujo de la autora, Irene Nebreda Menoyo

La tabla de planchar abatida recuerda a las investigaciones contemporáneas de la arquitectura soviética. El Comité de la Construcción del Consejo Económico de la URSS, en 1928, diseña unas cocinas lo más compactas posibles, para integrarlas en unidades de habitación, en las que está esta tabla de planchar. Prueba del interés de Eileen Gray por estas investigaciones rusas, son un conjunto de croquis a mano que copia de prototipos de cocinas de Mikhail Barshch, Mosei Ginsberg, Margarete Shütte Lihotzky y Vyachaslav Vladimirov, publicadas en 1930 por L'Arquitectura Vivante.⁶⁶

Este proceso de aprendizaje, copiando los planos de obras de otros arquitectos, también lo podemos ver en los dibujos de Villa Moissi de Adolf Loos que Eileen Gray reproduce en 1923. Es un proyecto no construido llamado "Vivienda de tres plantas" donde la Arquitecta reinterpreta la obra de Loos.

Como se puede ver, Eileen Gray se interesa mucho en los debates arquitectónicos de sus contemporáneos. Cuatro años antes, de la construcción de Tempe a Pailla, en 1926, Le Corbusier publica Cinco puntos para una nueva arquitectura, con los que, contrapone la arquitectura en cuya estructura la planta de muros de carga determinan la distribución con una nueva arquitectura en la que los pilares permiten una distribución mucho más libre.

La planta de Tempe à Pailla, dependiendo de la estancia, decide seguir la estructura de pilares o no, por eso alguno de sus pilares quedan camuflados en los tabiques y otros, como uno en el dormitorio y en la cocina, quedan aislados.

En la planta general, dibujada por ella, los muros, tabiques y pilares exentos los sombrea de color negro, pero los pilares que coinciden con cerramientos quedan sin relleno, en blanco, demostrando la diferenciación entre estructura y compartimentación (fig. 118).

⁶⁶ Moreno, M. p. (2015). El cuarto propio de Eileen Gray "Tempe à Pailla" 1932-1934. Universidad Politécnica de Madrid

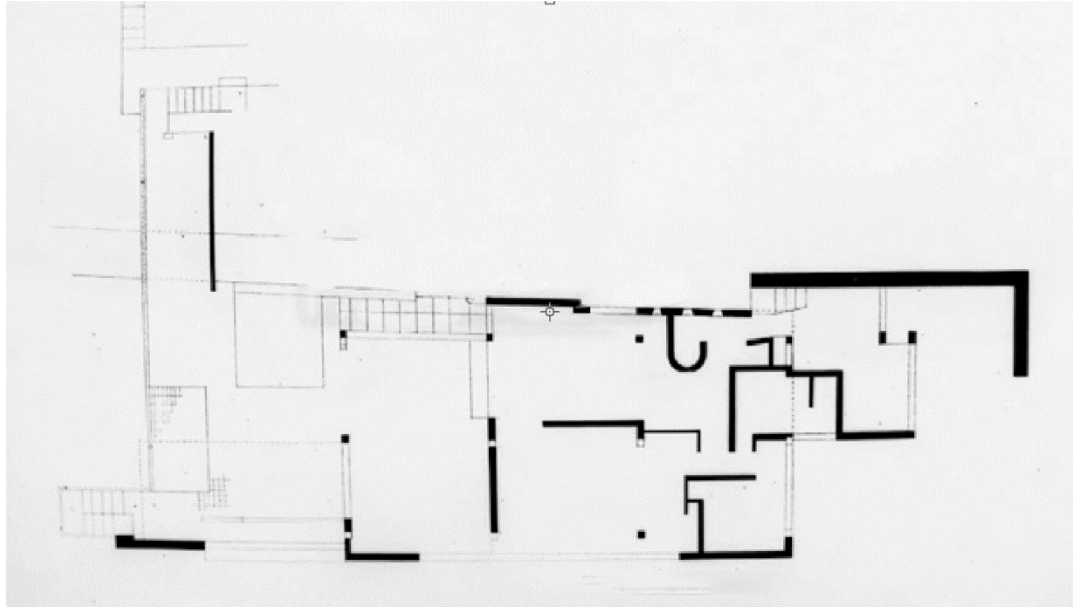


Fig. 118. Comparación Planta Tempe à Pailla, Eileen Gray, 1932-1934 y Villa Saboya, Le Corbusier, 1929 (ejemplo de planta libre).

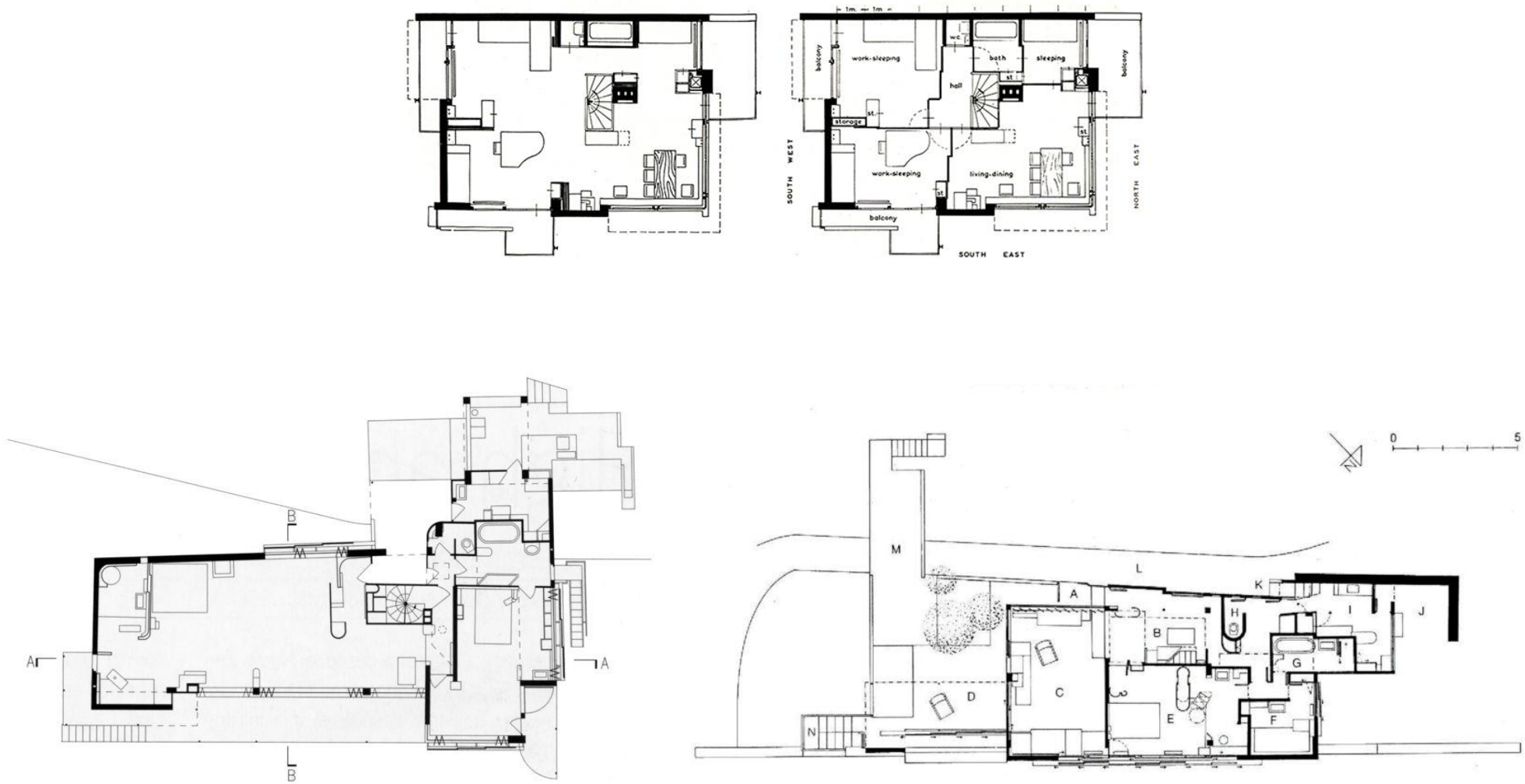


Fig. 119. Comparación Planta Casa Schröder, Gerrit Rietvelt, 1924, E.1027, Eileen Gray y Jean Badovici, 1926-1929 y Tempe à Pailla, Eileen Gray, 1932-1934.

En cuanto a la compartimentación de los espacios, se comprueba un cambio sustancial entre la planta de E.1027 y Tempe a Pailla (fig. 119). En su primera vivienda la gran sala, está concebida como un gran espacio contenedor, en el que se albergan diversas funciones, y cuyo mobiliario define las funciones. Esta estrategia compositiva se acerca mucho al ideal de espacio multifunciones, que Gerrit Rietvelt, diseña en la Casa Schröder, usando paneles móviles para crear una compartimentación versátil y variable. E.1027 sería el equivalente a la planta de la Casa Schröder, con sus paneles móviles recogidos, donde todo el espacio está abierto, compartiendo diferentes usos en una misma estancia.

En Tempe à Pailla, la estrategia es totalmente opuesta. Los espacios quedan delimitados por cerramientos de suelo a techo, que independizan las estancias, siendo el correspondiente con la planta de la Casa Schröder con todos sus paneles desplegados. Cada estancia queda delimitada y solo contiene un solo uso principal. Aunque todos los espacios queden definidos por sus paredes, existen dos tipos, dependiendo de la versatilidad de sus interiores.

La sala de estar, la habitación principal y el comedor son espacios regulares, que podrían albergar cualquier tipo de uso. Lo que define cada uno de ellos es el equipamiento y el mobiliario de cada habitación, gracias a que están diseñados para un uso muy específico. En contraposición a estos espacios, están la cocina, el aseo y la habitación de servicio. La forma de sus tabiques no permite un interior multifuncional, si no que se amoldan a su uso. No solo sus cerramientos caracterizan el espacio, sino que también su sección, gracias a las diferentes alturas.

En la tesis doctoral El cuarto propio de Eileen Gray María Pura Moreno Moreno explica, esta diferenciación de espacios es explicada por el arquitecto español Francisco Sáenz de Oiza, en el año 2000, "Un estuche no es un cajón. Un cajón sirve para cualquier cosa, para guardar lo que sea, y su forma es simple como rectangular. Un estuche es específico para un objeto y tiene su forma propia. El estuche del violín tiene forma de violín como solo vale para el violín. La arquitectura obedece más al concepto de caja que el estuche, aunque contiene a su vez cosas que son cajas y cosas que son estuches... Las formas técnicas son complicadas y determinadas, y solo valen para una cosa. Las formas arquitectónicas son simples y valen para muchas cosas, es decir son complejas."⁶⁷

Se considera así al dormitorio principal, sala de estar y comedor como espacios caja, y al aseo, dormitorio de servicio y cocina como espacios estuche. Usa los espacios caja para las habitaciones más públicas o de mayor importancia y los espacios estuche para estancias con un uso más secundario o de servicio.

Después de realizar este detallado recorrido por la vivienda, se llega a la conclusión, de que Eileen Gray bebe de las corrientes arquitectónicas del momento, adaptándolas y transformándolas para conseguir una vivienda con personalidad y que se adapta a su entorno y forma de vivir.

⁶⁷ Sáenz de Oiza, F. J. (2000). Palabras de arquitectura. Revista arquitectos, p.81.

CONCLUSIONES

Después de todo este análisis detallado, tanto de su obra como diseñadora como de arquitecta podemos llegar a una serie de conclusiones.

Empezando por los diseños de sus muebles, podemos afirmar que se basan en la artesanía y en planteamiento personalizado. Gracias a su comienzo con la laca urushi, aprende la profesión de artesana creando muebles, en un principio Art decó, muy detallados y con mucho trabajo. A medida que va transcurriendo su trayectoria profesional el estilo de estos muebles va cambiándose, acercándose más a el Movimiento Moderno. Aunque sea mobiliario más sobrio y funcionalista está alejándose de la producción en masa, puesto que sigue diseñando para una persona específica y un lugar en concreto.

Este ideal de proyectar de forma individual se mantiene en su arquitectura. Un ejemplo de ello es la elección del emplazamiento, para la que Eileen Gray pasa grandes periodos de tiempo eligiendo cuidadosamente la parcela en la que construir sus viviendas, comprobándose esta dedicación y detalle en sus obras. Se observa también en la complejidad del diseño de todos los interiores, que va desde el tratamiento de los suelos, la altura de los techos, la colocación del mobiliario o los originales mecanismos, como pueden ser los falsos techos o la escalera oculta de Tempe à Pailla.

Analizando los proyectos de las viviendas, podemos concluir que bebe mucho de las corrientes y vanguardias del momento, aprendiendo de sus contemporáneos y eligiendo y adaptando las corrientes que se adapten a su trabajo y a su personalidad. Sus métodos de estudio y reinterpretación de los movimientos contemporáneos la conducen a conocer y comprender los mecanismos de composición de otros grandes arquitectos. Todo esto la consolida como una gran arquitecta, adelantada a su tiempo y con una identidad muy marcada.

En la actualidad la figura de Eileen Gray es cada vez más reconocida y estudiada, considerándola una de las arquitectas más importantes de principios de siglo XX. Pese a vivir en una sociedad y época donde el trabajo de arquitecto no estaba atribuido al género femenino, supo abrirse camino en el ámbito laboral, formarse y conseguir una carrera exitosa. Gracias a la búsqueda de la igualdad entre hombres y mujeres, más figuras como la estudiada en este trabajo consiguen tener reconocimiento, no por el hecho de ser mujeres, si no por la gran calidad e identidad de sus trabajos.

ORIGEN FOTOGRAFÍAS

- Fig. 1. Moreno, M. p. (2015). El cuarto propio de Eileen Gray "Tempe à Pailla" 1932-1934. Universidad Politécnica de Madrid.
- Fig. 2. Moreno, M. p. (2015). El cuarto propio de Eileen Gray "Tempe à Pailla" 1932-1934. Universidad Politécnica de Madrid.
- Fig. 3. Web Guggenheim Bilbao <https://www.guggenheim-bilbao.eus/sabias-que/la-exposicion-universal-de-1900-paris-capital-de-las-artes>
- Fig.4 5.
[https://arthive.com/es/artists/86915~Hctor_Guimard/works/605399~Entrada_al_metro_Gat es_of_Dauphin_Paris](https://arthive.com/es/artists/86915~Hctor_Guimard/works/605399~Entrada_al_metro_Gat_es_of_Dauphin_Paris)
- Fig. 5. Garner, P. (1997) Eileen Gray, Designer and Architect. Taschen.
- Fig. 6. Garner, P. (1997) Eileen Gray, Designer and Architect. Taschen.
- Fig. 7. Garner, P. (1997) Eileen Gray, Designer and Architect. Taschen.
- Fig. 8. Garner, P. (1997) Eileen Gray, Designer and Architect. Taschen.
- Fig. 9. Moreno, M. p. (2015). El cuarto propio de Eileen Gray "Tempe à Pailla" 1932-1934. Universidad Politécnica de Madrid.
- Fig. 10. Espejel, C. (2010). Aires Modernos E.1027: maison en bord de mer Eileen Gray y Jean Badovici 1926-1929. Madrid: Mairca Libros.
- Fig. 11. Moreno, M. p. (2015). El cuarto propio de Eileen Gray "Tempe à Pailla" 1932-1934. Universidad Politécnica de Madrid.
- Fig. 12. Garner, P. (1997) Eileen Gray, Designer and Architect. Taschen.
- Fig. 13. JEAN DUNAND. Escritorio de dama con decoración de peces c. 1940
<https://elasombrario.publico.es/el-gusto-por-la-belleza-llena-de-art-deco-la-juan-march/jean-dunand-escritorio-de-dama-con-decoracion-de-peces-c-1940/>
- Fig. 14 Jean Dunand and the Normandie: A Temple of Art Deco, Caroline Legrand, 2021
<https://www.gazette-drouot.com/article/jean-dunand-and-the-normandie-3A-a-temple-of-art-deco/20321>
- Fig. 15 <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2018/design-pf1804/lot.26.html>
- Fig. 16 Garner, P. (1997) Eileen Gray, Designer and Architect. Taschen.
- Fig. 17 Garner, P. (1997) Eileen Gray, Designer and Architect. Taschen.
- Fig. 18 Garner, P. (1997) Eileen Gray, Designer and Architect. Taschen.
- Fig. 19 Garner, P. (1997) Eileen Gray, Designer and Architect. Taschen.
- Fig. 20 Garner, P. (1997) Eileen Gray, Designer and Architect. Taschen.

- Fig. 21 Muller, F., C., Hecker, & Stefan. (1993). Eileen Gray, obras y proyectos. Gustavo Gili.
- Fig. 22 Garner, P. (1997) Eileen Gray, Designer and Architect. Taschen
- Fig. 23 Muller, F., C., Hecker, & Stefan. (1993). Eileen Gray, obras y proyectos. Gustavo Gili.
- Fig. 24 Garner, P. (1997) Eileen Gray, Designer and Architect. Taschen
- Fig. 25 Garner, P. (1997) Eileen Gray, Designer and Architect. Taschen
- Fig. 26 Moreno, M. p. (2017). Ecos del movimiento De Stijl en la obra de Eileen Gray. Constelaciones.
- Fig. 27 Garner, P. (1997) Eileen Gray, Designer and Architect. Taschen
- Fig. 28 <https://www.disenoyarquitectura.net/2009/09/mesita-de-stijl-de-rietveld.html>
- Fig. 29 <https://www.revistaad.es/disenoyarquitectura/iconos/articulos/gerrit-rietveld-biografia/18863>
- Fig. 30 Moreno, M. p. (2017). Ecos del movimiento De Stijl en la obra de Eileen Gray. Constelaciones.
- Fig. 31 <https://www.domesticoshop.com/catalogsearch/result/?cat=0&a=eileen+gray>
- Fig. 32 <https://historia-arte.com/obras/mondrian-composicion-en-rojo-amarillo-y-azul>
- Fig. 33 <https://www.domesticoshop.com/catalogsearch/result/?cat=0&a=eileen+gray>
- Fig. 34 <http://espina-roja.blogspot.com/2012/07/composicion-suprematista-avion-volando.html>
- Fig. 35 Garner, P. (1997) Eileen Gray, Designer and Architect. Taschen
- Fig. 36 Garner, P. (1997) Eileen Gray, Designer and Architect. Taschen
- Fig. 37 Garner, P. (1997) Eileen Gray, Designer and Architect. Taschen
- Fig. 38 <https://dismobel.es/decora/1925-wassily-marcel-breuer-knoll/>
- Fig. 39 <https://dismobel.es/decora/mr-chair-la-silla-volada-que-mies-van-der-rohe-reinvento-en-1927-con-un-nuevo-diseno-editada-por-knoll/>
- Fig. 40 Garner, P. (1997) Eileen Gray, Designer and Architect. Taschen
- Fig. 41 Garner, P. (1997) Eileen Gray, Designer and Architect. Taschen
- Fig. 42 Garner, P. (1997) Eileen Gray, Designer and Architect. Taschen
- Fig. 43 Garner, P. (1997) Eileen Gray, Designer and Architect. Taschen
- Fig. 44 Moreno, M. p. (2015). El cuarto propio de Eileen Gray "Tempe à Pailla" 1932-1934. Universidad Politécnica de Madrid.
- Fig. 45 Garner, P. (1997) Eileen Gray, Designer and Architect. Taschen
- Fig. 46 Garner, P. (1997) Eileen Gray, Designer and Architect. Taschen
- Fig. 47 <https://www.domesticoshop.com/catalogsearch/result/>
- Fig. 48 Garner, P. (1997) Eileen Gray, Designer and Architect. Taschen
- Fig. 49 Moreno, M. p. (2015). El cuarto propio de Eileen Gray "Tempe à Pailla" 1932-1934. Universidad Politécnica de Madrid

- Fig. 50 Espegel, C. (2010). Aires Modernos E.1027: maison en bord de mer Eileen Gray y Jean Badovici 1926-1929. Madrid: Maira Libros.
- Fig. 51 Espegel, C. (2010). Aires Modernos E.1027: maison en bord de mer Eileen Gray y Jean Badovici 1926-1929. Madrid: Maira Libros.
- Fig. 52 <https://www.amc-archi.com/photos/pelerinage-a-roquebrune-cap-martin-le-corbusier-et-eileen-gray,1724/vue-d-ensemble-du-site.1>
- Fig. 53 <https://www.revistaad.es/arquitectura/galerias/le-cabanon-le-corbusier-eileen-gray>
- Fig. 54 <http://apuntesdearquitecturadigital.blogspot.com/2012/03/lapromenade-de-le-corbusier-1887-1965.html>
- Fig. 55 <https://capmoderne.com/fr/lieu/villa-e-1027/>
- Fig. 56 Espegel, C. (2010). Aires Modernos E.1027: maison en bord de mer Eileen Gray y Jean Badovici 1926-1929. Madrid: Maira Libros.
- Fig. 57 Realizado por la autora, Irene Nebreda Menoyo.
- Fig. 58. Hidden Architecture. (2018). Villa E.1027. Hidden Architecture.. <https://hiddenarchitecture.net/si-villa-e1027/>
- Fig. 59 Espegel, C. (2010). Aires Modernos E.1027: maison en bord de mer Eileen Gray y Jean Badovici 1926-1929. Madrid: Maira Libros
- Fig. 60 Espegel, C. (2010). Aires Modernos E.1027: maison en bord de mer Eileen Gray y Jean Badovici 1926-1929. Madrid: Maira Libros
- Fig. 61 Rodríguez, S. B.(2021) EILEEN GRAY. ESTUDIO COMPARATIVO: E.1027 Y TEMPE À PAILLA. Valladolid.
- Fig. 62 Rodríguez, S. B.(2021) EILEEN GRAY. ESTUDIO COMPARATIVO: E.1027 Y TEMPE À PAILLA. Valladolid.
- Fig. 63 Muller, F., C., Hecker, & Stefan. (1993). Eileen Gray, obras y proyectos. Gustavo Gili.
- Fig.64 Muller, F., C., Hecker, & Stefan. (1993). Eileen Gray, obras y proyectos. Gustavo Gili.
- Fig. 65 Realizado por la autora, Irene Nebreda Menoyo.
- Fig. 66 Espegel, C. (2010). Aires Modernos E.1027: maison en bord de mer Eileen Gray y Jean Badovici 1926-1929. Madrid: Maira Libros
- Fig.67 69 <https://tectonica.archi/articles/la-casa-e1027-de-eileen-gray-patrimonio-moderno-y-vanguardia-tecnologica-al-borde-del-mar-en-cap-martin/>
- Fig.68 <https://afasiarchzine.com/2018/09/eileen-gray-2/eileen-gray-e-1027-house-roquebrune-cap-martin-24/>
- Fig.69 <https://tectonica.archi/articles/la-casa-e1027-de-eileen-gray-patrimonio-moderno-y-vanguardia-tecnologica-al-borde-del-mar-en-cap-martin/>

- Fig. 70 Espegel, C. (2010). Aires Modernos E.1027: maison en bord de mer Eileen Gray y Jean Badovici 1926-1929. Madrid: Maira Libros
- Fig. 71 Hidden Architecture. (2018). Villa E.1027. Hidden Architecture.<https://hiddenarchitecture.net/si-villa-e1027/>
- Fig. 72 Hidden Architecture. (2018). Villa E.1027. Hidden Architecture.<https://hiddenarchitecture.net/si-villa-e1027/>
- Fig. 73. Realizado por la autora, Irene Nebreda Menoyo.
- Fig. 74 Espegel, C. (2010). Aires Modernos E.1027: maison en bord de mer Eileen Gray y Jean Badovici 1926-1929. Madrid: Maira Libros
- Fig. 75 <https://diariodesign.com/2021/06/adentrate-en-la-famosa-villa-e-1027-de-eileen-gray-recreada-a-escala-11/>
- Fig. 76 <https://diariodesign.com/2021/06/adentrate-en-la-famosa-villa-e-1027-de-eileen-gray-recreada-a-escala-11/>
- Fig. 77 <https://diariodesign.com/2021/06/adentrate-en-la-famosa-villa-e-1027-de-eileen-gray-recreada-a-escala-11/>
- Fig. 78 <https://diariodesign.com/2021/06/adentrate-en-la-famosa-villa-e-1027-de-eileen-gray-recreada-a-escala-11/>
- Fig. 79 Moreno, M. p. (2017). Ecos del movimiento De Stijl en la obra de Eileen Gray. Constelaciones.
- Fig. 80 Realizado por la autora, Irene Nebreda Menoyo.
- Fig. 81 Espegel, C. (2010). Aires Modernos E.1027: maison en bord de mer Eileen Gray y Jean Badovici 1926-1929. Madrid: Maira Libros
- Fig. 82 Espegel, C. (2010). Aires Modernos E.1027: maison en bord de mer Eileen Gray y Jean Badovici 1926-1929. Madrid: Maira Libros
- Fig. 83 Hidden Architecture. (2018). Villa E.1027. Hidden Architecture..
<https://hiddenarchitecture.net/si-villa-e1027/>
- Fig. 84 Hidden Architecture. (2018). Villa E.1027. Hidden Architecture.<https://hiddenarchitecture.net/si-villa-e1027/>
- Fig. 85 Hidden Architecture. (2018). Villa E.1027. Hidden Architecture..
<https://hiddenarchitecture.net/si-villa-e1027/>
- Fig. 86. Hidden Architecture. (2018). Villa E.1027. Hidden Architecture..
<https://hiddenarchitecture.net/si-villa-e1027/>
- Fig. 87 . Hidden Architecture. (2018). Villa E.1027. Hidden Architecture..
<https://hiddenarchitecture.net/si-villa-e1027/>

- Fig. 88 . Hidden Architecture. (2018). Villa E.1027. Hidden Architecture..
<https://hiddenarchitecture.net/si-villa-e1027/>
- Fig. 89 GéoPortail France www.geoportail.gouv.fr editado por la autora.
- Fig. 90 Moreno, M. p. (2015). El cuarto propio de Eileen Gray "Tempe à Pailla" 1932-1934. Universidad Politécnica de Madrid
- Fig. 91 García, M. L. (2017). Tempe à Pailla. Hidden Architecture.
<https://hiddenarchitecture.net/si-tempe-pailla/>
- Fig. 92 Moreno, M. p. (2015). El cuarto propio de Eileen Gray "Tempe à Pailla" 1932-1934. Universidad Politécnica de Madrid
- Fig. 93 Moreno, M. p. (2015). El cuarto propio de Eileen Gray "Tempe à Pailla" 1932-1934. Universidad Politécnica de Madrid
- Fig. 94 Moreno, M. p. (2015). El cuarto propio de Eileen Gray "Tempe à Pailla" 1932-1934. Universidad Politécnica de Madrid
- Fig. 95 Moreno, M. p. (2015). El cuarto propio de Eileen Gray "Tempe à Pailla" 1932-1934. Universidad Politécnica de Madrid
- Fig. 96 Muller, F., C., Hecker, & Stefan. (1993). Eileen Gray, obras y proyectos. Gustavo Gili.
- Fig. 97 Muller, F., C., Hecker, & Stefan. (1993). Eileen Gray, obras y proyectos. Gustavo Gili.
- Fig. 98 Moreno, M. p. (2015). El cuarto propio de Eileen Gray "Tempe à Pailla" 1932-1934. Universidad Politécnica de Madrid
- Fig. 99 Realizado por la autora, Irene Nebreda Menoyo.
- Fig. 100 Realizado por la autora, Irene Nebreda Menoyo.
- Fig. 101 Moreno, M. p. (2015). El cuarto propio de Eileen Gray "Tempe à Pailla" 1932-1934. Universidad Politécnica de Madrid
- Fig. 102 Moreno, M. p. (2015). El cuarto propio de Eileen Gray "Tempe à Pailla" 1932-1934. Universidad Politécnica de Madrid
- Fig. 103 Moreno, M. p. (2015). El cuarto propio de Eileen Gray "Tempe à Pailla" 1932-1934. Universidad Politécnica de Madrid
- Fig. 104 Realizado por la autora, Irene Nebreda Menoyo.
- Fig. 105 Moreno, M. p. (2015). El cuarto propio de Eileen Gray "Tempe à Pailla" 1932-1934. Universidad Politécnica de Madrid
- Fig. 106 Moreno, M. p. (2015). El cuarto propio de Eileen Gray "Tempe à Pailla" 1932-1934. Universidad Politécnica de Madrid
- Fig. 107 Realizado por la autora, Irene Nebreda Menoyo.
- Fig. 108 Moreno, M. p. (2015). El cuarto propio de Eileen Gray "Tempe à Pailla" 1932-1934. Universidad Politécnica de Madrid

- Fig. 109 García, M. L. (2017). Tempe à Pailla. Hidden Architecture.
<https://hiddenarchitecture.net/si-tempe-pailla/>
- Fig. 110 Moreno, M. p. (2015). El cuarto propio de Eileen Gray "Tempe à Pailla" 1932-1934. Universidad Politécnica de Madrid
- Fig. 111 Realizado por la autora, Irene Nebreda Menoyo.
- Fig. 112 Realizado por la autora, Irene Nebreda Menoyo.
- Fig. 113 Moreno, M. p. (2015). El cuarto propio de Eileen Gray "Tempe à Pailla" 1932-1934. Universidad Politécnica de Madrid
- Fig. 114 Moreno, M. p. (2015). El cuarto propio de Eileen Gray "Tempe à Pailla" 1932-1934. Universidad Politécnica de Madrid
- Fig. 115 Moreno, M. p. (2015). El cuarto propio de Eileen Gray "Tempe à Pailla" 1932-1934. Universidad Politécnica de Madrid
- Fig. 116 Realizado por la autora, Irene Nebreda Menoyo.
- Fig. 117 Moreno, M. p. (2015). El cuarto propio de Eileen Gray "Tempe à Pailla" 1932-1934. Universidad Politécnica de Madrid
- Fig. 118 García, M. L. (2017). Tempe à Pailla. Hidden Architecture.
<https://hiddenarchitecture.net/si-tempe-pailla/>
- Fig. 119 Muller, F., C., Hecker, & Stefan. (1993). Eileen Gray, obras y proyectos. Gustavo Gili.

BIBLIOGRAFÍA

- Adam, P. (2000). *Eileen Gray Architect/Designer*. New York: Harry N. Abrams.
- Adam, P. (2009). *Eileen Gray. Her life and Work*. London: Ed Thames & Hudson.
- Alfonso Díaz, S., Mari de la Maza, R., & Serra Soriano, B. (2017). *La construcción del Raumplan*.
- Antiques, T. M. (18 de Junio de 2015). *Gray matters*. Obtenido de <https://www.themagazineantiques.com/article/gray-matters/>
- Artal, E. A. (21 de Mayo de 2020). *Colección completa de la revista holandesa Wendingen 1918-32*. Obtenido de <https://veredes.es/blog/coleccion-completa-de-revista-holandesa-wendingen-1918-32/>
- Badovici, J. (1929). E.1027: Maison en bord de mer. *L'Architecture Vivante*. París: Editions Albert Morance.
- Badovici, J., & Gray, E. (1929). De L'Ecclestisme au doute. *L'Architecture Vivante*.
- Baudout, F. (1998). *Eileen Gray*. London: Thames and Hudson.
- Bonnevier, K. (2020). Un análisis queer de E.1027 de Eileen Gray. *Bitácora Arquitectura*.
- Cano, J. (2021). 'Le Cabanon', o cómo Le Corbusier quería vigilar la villa 'E-1027' de Eileen Gray. *AD*.
- Corbusier, F. L. (s.f.). *Roq et Rob, Roquebrune-Cap-Martin, France, 1949*. Obtenido de <http://www.le-corbusier.org/corbuweb>
- Dach, S. (2013). *Eileen Gray, muebles y objetos*. Barcelona : Polígrafa.
- Espiegel, C. (Escritor), & Bundschuh, J. (Dirección). (2006). *Invitación al viaje* [Película].
- Espiegel, C. (2010). *Aires Modernos E.1027: maison en bord de mer Eileen Gray y Jean Badovici 1926-1929*. Madrid: Maireia Libros.
- Franco Taboada, J. M. (1996). El Modulor de Le Corbusier (1943-54). Escola Técnico Superior de Arquitectura da Coruña.
- García, M. L. (2017). Tempe à Pailla. *Hidden Architecture*.

- Garner, P. (1993). *Eileen Gray, Designer and Architect*. Taschen.
- Hidden Architecture. (2018). Villa E.1027. *Hidden Architecture*.
- IMMA. (2013-2014). *Eileen Gray architect, designer, painter*. Irish Museum of Modern Art.
- Le Corbusier. (1927). *Ou en est l'architecture? L'architecture vivant*.
- Le Corbusier. (1999). *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. Barcelona: Poseidón.
- LLera, R. R. (2019). *Apuntes Historia de la arquitectura del siglo XX*. Valladolid.
- López, D. L. (2016). EILEEN GRAY: LA EMANCIPACIÓN FEMENINA EN LA ARQUITECTURA MODERNA. *Dossiers Feministes* 21.
- Marcos, C. L. (2011). *Critica de género E.1027: Eileen Gray VS Le Corbusier en Cap Martin*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Moreno, M. P. (2013). La abstracción del lugar. Objetivación del entorno en dos casas de Eileen Gray. *Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism* 407, 320-331.
- Moreno, M. P. (2015). El cuarto propio de Eileen Gray "Tempe à Pailla" 1932-1934. Universidad Politécnica de Madrid.
- Moreno, M. P. (2017). Ecos del movimiento De Stijl en la obra de Eileen Gray. *Constelaciones*.
- Muller, F., C., Hecker, & Stefan. (1993). *Eileen Gray, obras y proyectos*. Gustavo Gili.
- Rault, J. (2006). *Eileen Gray: New Angles on Gender and Sexuality*. Montreal: McGill University.
- rodríguez, D. (09 de Septiembre de 2015). *La laca japonesa urushi*. Obtenido de <http://revistacultural.ecosdeasia.com/la-laca-japonesa-urushi-i-definicion-elaboracion-y-tecnicas/>
- Rodríguez, S. B. (2021). *EILEEN GRAY. ESTUDIO COMPARATIVO: E.1027 Y TEMPE À PAILLA*. Valladolid.
- Saéñz de Oiza, F. J. (2000). Palabras de arquitectura. *Revista Arquitectos*, 81.

Victoria & Albert Museum. (s.f.). *Archive of Art Design*. Obtenido de <https://www.vam.ac.uk/archives>

Zatón, J. (2019). *Descubriendo a Pablo Picasso*. Obtenido de <https://pablo-picasso.space/?reload=125486>