

PUBLICACIÓN DEL
instituto universitario de urbanística
de la universidad de valladolid

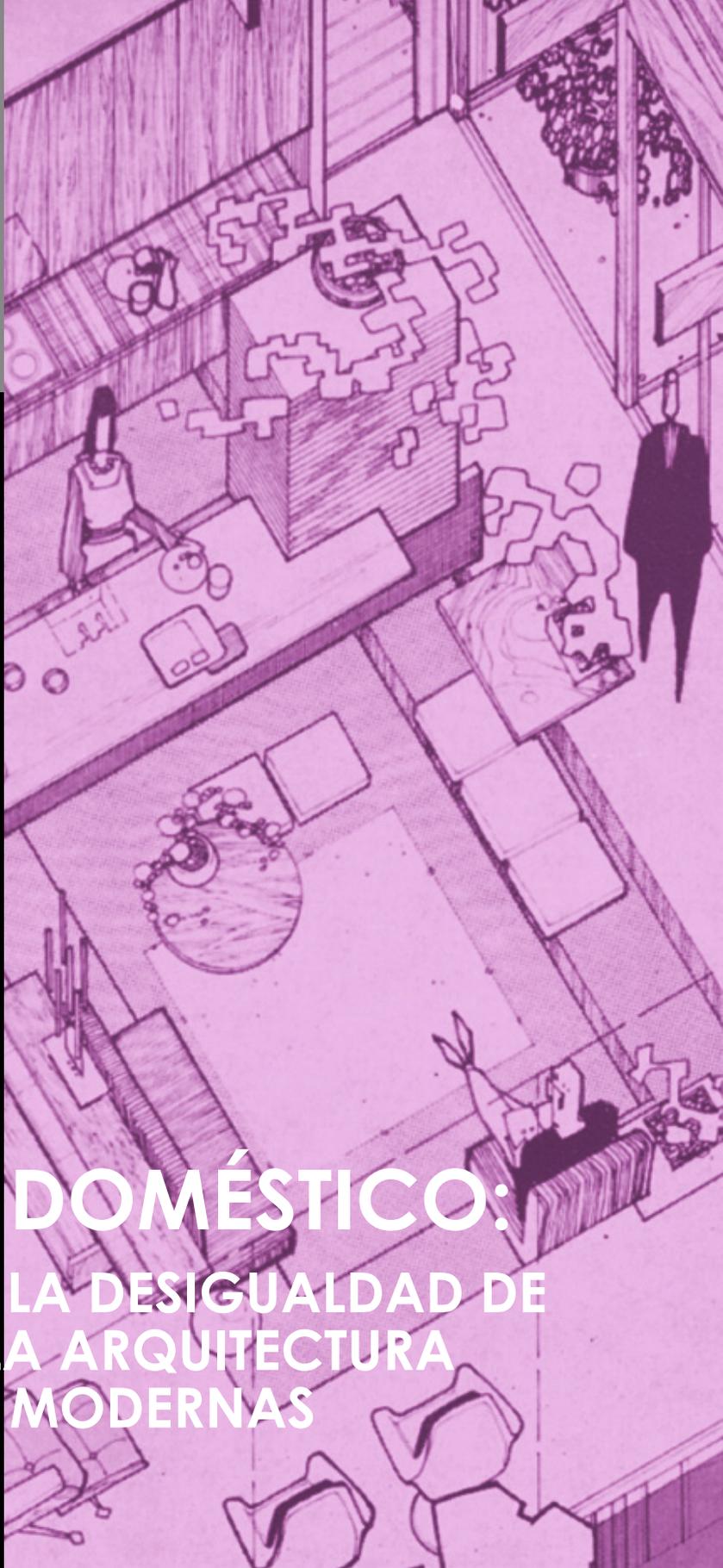
DOSSIER

11 ciudades **es**

2024

MUJER Y ESPACIO DOMÉSTICO: RETRATOS DE LA DESIGUALDAD DE GÉNERO EN LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD MODERNAS

Rodrigo Almonacid Canseco



MUJER Y ESPACIO DOMÉSTICO:
RETRATOS DE LA DESIGUALDAD
DE GÉNERO EN LA ARQUITECTURA
Y LA CIUDAD MODERNAS

DOSSIER 11 ciudades

MUJER Y ESPACIO DOMÉSTICO: RETRATOS DE LA DESIGUALDAD DE GÉNERO EN LA ARQUITECTURA Y EN LA CIUDAD MODERNAS / Rodrigo Almonacid Canseco (coord.) – Valladolid : Instituto Universitario de Urbanística, 2024

180 p. ; 17x24 cm .- (Dossier Ciudades ; 11)

ISBN: 978-84-09-62553-6

DL VA 333-2024

1. Perspectiva de género. 2. Arquitectas. 3. Arquitectura y urbanismo modernos. 4. Espacio doméstico. 5. Políticas de igualdad. I. Almonacid Canseco, Rodrigo (coord.). II. Instituto Universitario de Urbanística, ed. III. Serie

MUJER Y ESPACIO DOMÉSTICO: RETRATOS DE LA DESIGUALDAD DE GÉNERO EN LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD MODERNAS



Coordinador

Rodrigo Almonacid Canseco

Autores

Josena Hervás y Heras
María Pura Moreno Moreno
Alberto Ruiz Colmenar
Luis Santos y Ganges
Josefina González Cubero
Alba Zarza Arribas
Noelia Galván Desvaux
Rodrigo Almonacid Canseco

Revisión de textos

Rodrigo Almonacid Canseco

Maquetación y cubierta

Pablo Conde

Fotografía de la cubierta

Quincy Jones, Case Study House Program CSH#24, 1961

ISBN

978-84-09-62553-6

Depósito Legal

VA 333-2024

Edita

Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid

Esta publicación se inscribe en las actividades del Proyecto de Innovación Docente “[g+a] perspectiva de género en la formación de los arquitectos y las arquitectas”, financiado por Vicerrectorado de Innovación Docente y Transformación Digital de la Universidad de Valladolid y el Centro de Enseñanza Online, Formación e Innovación Docente de la Universidad de Valladolid (VirtUVA)



Este libro, editado por el Instituto Universitario de Urbanística, se encuentra bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.



Reconocimiento (Attribution): en cualquier explotación de la obra autorizada por la licencia hará falta reconocer la autoría.



No comercial (Non commercial): la explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	9
Rodrigo ALMONACID CANSECO	
1. LAS ARQUITECTAS DE LA BAUHAUS, LA LUCHA POR EL ESPACIO TOTAL	15
Joseña HERVÁS Y HERAS	
2. CHARLOTTE PERRIAND: “UNE VIE DE CREATION” LA CREACIÓN COMO INSTRUMENTO DE COMPROMISO Y LIBERTAD	33
María Pura MORENO MORENO	
3. ROSA CHACEL Y LA CIUDAD. TRES TEXTOS Y UNA ENCUESTA	49
Alberto RUIZ COLMENAR	
4. MUJER Y AJUAR DOMÉSTICO EN LAS CASAS DEL PRIMER FRANQUISMO	63
Luis SANTOS Y GANGES	
5. LA PRIVACIDAD DOMÉSTICA A ESCENA: EL CUARTO DE BAÑO Y LA MUJER EN EL CINE ESPAÑOL	77
Josefina GONZÁLEZ CUBERO	
6. LA COCINA: LUGAR DE LA MUJER EN EL CINE ESPAÑOL	93
Alba ZARZA ARRIBAS	
7. LA INFLUENCIA DE LA MUJER NORTEAMERICANA EN LA REVOLUCIÓN DE LA CASA DE POSTGUERRA	105
Noelia GALVÁN DESVAUX	
8. UNA HABITACIÓN (IM)PROPIA. RETRATOS ARQUITECTÓNICOS DE LA MUJER EN EL ESPACIO DOMESTICO MODERNO Y POSTMODERNO	119
Rodrigo ALMONACID CANSECO	
APÉNDICE.	
CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN “ILUSTRACIONES DOMÉSTICAS DE LA DESIGUALDAD” (#JIGUARQ’23)	137

PRESENTACIÓN

Rodrigo ALMONACID CANSECO

Doctor Arquitecto

Universidad de Valladolid (Instituto Universitario de Urbanística)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5353-7790>

rodrigo.almonacid@uva.es

Es un hecho obvio que la cuestión de la igualdad de género se ha instalado en el núcleo del debate contemporáneo a diversos niveles. A pesar de los numerosos esfuerzos, es algo más dudoso que esta discusión también haya alcanzado con intensidad al ámbito universitario, donde desgraciadamente prevalecen determinadas inercias burocráticas y mercantilistas: unas, obligando a ceñirse a la docencia oficialmente aprobada en los planes de estudios, muchos de ellos aún desactualizados en estos temas; y otras, limitando la investigación debido a la naturaleza departamental de la universidad, que segmenta la visión sobre el problema por “áreas de conocimiento” (supuestamente especializadas) en vez de propiciar una visión holística del problema que solo mediante el cruce transversal de disciplinas es posible lograr.

Realizado con una metodología científica, cualquier “análisis de género” debería aproximarse al objeto concreto de estudio sin prejuicios de ningún tipo y enfocándose en el examen minucioso de los verdaderos “roles de género” desempeñados por el hombre y la mujer, de cuya comparación se pueden deducir objetivamente el grado de desigualdad entre ellos. Aunque pueda parecer algo aséptica la afirmación anterior, lo cierto es que abordar estos temas al margen del rigor científico no hace sino empeorar efectivamente esta desigualdad – que desde aquí no cuestionamos en ningún caso, vaya por delante –, pues da argumentos a quienes pretenden desvirtuar este debate llevándolo a terrenos enfangados, donde el crédito de los juicios emitidos se basa en simples apreciaciones personales no contrastadas, a menudo difundidas con espurias intenciones. La ampliación del verdadero conocimiento, también en materia de igualdad de género, es la única vía para avanzar en pos de la pretendida igualdad; y es, además, uno de los modos más contundentes que tenemos a nuestro alcance en la actualidad para poder superar los estereotipos construidos en torno al feminismo, y así conseguir una mayor aceptación y compromiso de la sociedad con sus loables propósitos de equidad.

Desde la Arquitectura y el Urbanismo, los estudios teóricos elaborados con una perspectiva de género están en pleno desarrollo, aunque ya cuentan con un cierto bagaje científico que no es aquí el momento de referir. Lo que ofrecen es una panorámica de la desigualdad manifiesta acerca del papel activo de la mujer como profesional en esos campos y otros afines (diseño, arte, moda, etc.), bien debido a su tardía incorporación al “mercado laboral” en este sector profesional, bien por haber sido ocultadas por el relato histórico. Los poderes fácticos que gobernaron los designios de la sociedad de cada época se ocuparon sistemáticamente de excluir a la mujer de esas esferas, aduciendo dudas sobre su capacitación intelectual o simplemente por la alteración del *statu quo*, viendo a la mujer como posible amenaza de cambio al salir de “su” ámbito privado (básicamente doméstico) a uno más público. Y cuando las mujeres empezaron a tener un cierto *status* que las homologaban a los hombres, fue el rechazo de sus colegas masculinos y la sesgada construcción androcéntrica del relato histórico lo que las marginó en las primeras décadas del pasado siglo XX.

LAS MUJERES EN LA ARQUITECTURA

¿SIRVEN PARA ESTA PROFESIÓN?

Nos habíamos habituado—¡cándidos!— a que la mujer ejerciese entre nosotros algunos menesteres secundarios, primero, y un sinnúmero de profesiones y carreras, después. ¡Qué ingenuidad la de los que se figuraban que los blancos nudillos no golpearían las puertas de los Centros de enseñanza más heros y encopetados!

Ya están dentro: aquí figuran las más denodadas, las primeras en ingresar en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. ¿Con trato de favor y de galantería? Sí, sí; que las pregunten. Medidas por el mismo rasero que los varones, haciendo contorsiones al pasar por las estrechas mallas y con alguno que otro arañazo.

En nuestros viajes de pensionado, allá por el año 1914, nos habíamos habituado a encontrarlas en las Escuelas de Arquitectura de Munich y Viena. Lu de fuera, con otros hábitos y diversa psicología, nos parecía normal; mas cómo nos extrañó el contemplar a la primera señorita en el caserón de la calle de los Estudios, sola, como si se hubiese equivocado de Centro, entre doscientos muchachotes, trazando desenvuelta, con la diestra, su diseño mientras con la otra se atusaba la melena y cabalgando aguerriada sobre la baqueta alargada, a la americana.

Ahí están llamando a las de fuera; a sus amigas, y que se den por vencidos los más



LA SEÑORITA MATELE URCELAY, ALUMNA DE LA ESCUELA DE ARQUITECTURA

recalcitrantes. Buena les espera. Vienen ellas sin coquetería—pudiendo ostentarla con fundamento—, dejándose zaherir por los mercedos lípicas de sus compañeros de estudio. Formado parte, uno, del Claustro de profesores y alumnos, orgullosa con la representación que en él delegaron los compañeros de curso, hasta ahora no habían en las reuniones—que no es poco en una mujer—; observan y escurriñan con sagaz e inquieta mirada.

¿Qué nos dirán cuando se decidan a mostrarnos sus ideas y el concepto que tienen de la rígida ordenación arquitectónica?

La mujer en la vivienda tiene un papel preeminente. Concedora, como madre, de sus necesidades, ¿qué daria cabe que pudiese proyectar sus distribuciones con tanto o más conocimiento de causa que el primero?

¿Tiene la mujer condiciones para ser arquitecto? Conocimos a una señorita en una obra, dando voces, embarrnada el vestido y la cara—de yeso, ¿eh?—. ¿Con qué miradas y revuelcos les recibirán los dicharacheros albañiles? ¿Persistirán los hurguistas en su tenacidad societaria cuando la *arquitecta* les arengue?

Si nos consienten, valdria la pena, iremos contestando en nuestros sucesivos a ésta y otras preguntas, que creemos encierran alguna pequeña curiosidad y no escasa atracción.

Anasagasti.
Arquitecto.



LA SEÑORITA CECILIA GONZALEZ, ALUMNA DE LA ESCUELA DE ARQUITECTURA

(CARICATURAS DE LOS ALUMNOS IRENE GONZALEZ Y DAMIENNE)

Fuente: Teodoro Anasagasti: “Las mujeres en arquitectura. ¿Sirven para esta profesión?”, *diario ABC*, 21 de febrero de 1932.

Afortunadamente, los estudios realizados con perspectiva de género de las últimas décadas han erosionado ese discurso y han empezado a desvelar la importancia del rol de las arquitectas, aunque fuera inicialmente en trabajos de importancia “menor” o “a la sombra” de un arquitecto. Este era habitualmente su pareja sentimental, pero formando un binomio del que no trascendió al ámbito profesional más que su protagonista masculino salvo en contadas excepciones, y nunca para situarlos a ambos al mismo nivel.

En consecuencia, nos encontramos actualmente rastreando unas huellas que apenas fueron visibles o que algunos se ocuparon de difuminar hasta casi llegar a borrarlas. Como advertía premonitoriamente Walter Benjamin en “Sombras breves”, nos vemos obligados a destruir las huellas de ese pasado tal y como nos ha sido legado, atacando a los eslabones de la “historia oficial” para construir nuestro propio vínculo con el pasado, rescatando nuevas huellas marginadas del discurso patriarcal dominante con los que modelar la realidad del presente y futuro de la disciplina arquitectónica. La reconstrucción de este relato histórico es, en sí mismo, un necesario ejercicio retroactivo de igualdad de género, es decir, de justicia.

La presente monografía es precisamente eso, una colección de huellas rescatadas. Su propósito no es ofrecer una visión omnicompreensiva sino hacer tangible esa desigualdad a través de episodios de la modernidad vinculados a la mujer en su relación con el espacio doméstico. En unos casos las huellas permiten alumbrar ese papel activo de la mujer como profesional, mostrando cómo las arquitectas han influido decisivamente en el diseño innovador de la vivienda moderna o cómo su reflexión intelectual ha contribuido a la comprensión del fenómeno urbano. Así, Josenia Hervás presenta a las mujeres de la Bauhaus primero como estudiantes marginadas por el sistema docente presuntamente “vanguardista” y luego como arquitectas secundarias en un ambiente profesional centroeuropeo hostil a los avances profesionales de la mujer; María Pura Moreno muestra a la pionera arquitecta Charlotte Perriand despreciada por Le Corbusier en la preguerra y revalorizada como figura independiente tras la II Guerra Mundial; y Noelia Galván recupera a las arquitectas norteamericanas de posguerra, desconocidas por el gran protagonismo adquirido por sus maridos arquitectos. En otros casos se enfoca a la mujer como objeto pasivo al que se dirige la arquitectura y el urbanismo, y cómo es retratada en esos lugares domésticos a través de la representación gráfica arquitectónica o el cine. Luis Santos recoge el sentido ideológico de la arquitectura del primer franquismo que recluye a la mujer en su ámbito del hogar según la patriarcal doctrina falangista, como queda patente en las ilustraciones que acompañan al texto; Josefina González y Alba Zarza hacen sendos retratos minuciosos de la mujer en el cine español, deteniéndose en los espacios del cuarto de baño y de la cocina respectivamente por su tradicional consideración de “gineceos”, para verificar esa asignación del rol

femenino a esos espacios domésticos más marginales; Alberto Ruiz relata la relación entre la modernidad, la ciudad y la arquitectura moderna española a través de la sensibilidad de Rosa Chacel; y quien escribe estas líneas presenta una galería de retratos de la mujer realizados por los arquitectos de la modernidad para sus proyectos, advirtiendo cómo el grado de innovación reside más en su apariencia visual que en sus propósitos de igualdad de género hasta la llegada del postmodernismo.

Las aportaciones aquí recogidas surgieron tras un seminario docente celebrado en noviembre de 2023 en la Escuela de Arquitectura de Valladolid con el título “I Jornadas de Igualdad de Género en Arquitectura: Mujer y Espacio Doméstico” (#JIGUARQ) organizado por el Grupo de Innovación Docente “Patrimonio(s) Urbano(s)” a través del Proyecto de Innovación Docente “[g+a] perspectiva de género en la formación de los arquitectos y las arquitectas” que el autor de estas líneas tiene el honor de coordinar desde su implantación en la ETSAVa en el curso 2023-2024. Los capítulos publicados derivan de las ponencias que entonces presentaron las autoras y los autores, si bien no transcriben aquellas disertaciones: con mayor o menor grado de coincidencia, los textos tienen una vocación claramente docente enfocados al ámbito universitario pero accesible a cualquier lector no familiarizado con estos temas. No obstante, la rigurosidad con la que han sido redactados, la calidad de las fuentes documentales aportadas y la precisión y pertinencia de sus argumentos, no permiten calificar a esta publicación como meramente divulgativa sino con un alcance verdaderamente científico. El resultado ofrece una visión rica del problema tratado, al entrecruzarse discursos y episodios históricos, con un amplio rango cronológico y geográfico: desde la pre-modernidad hasta la post-modernidad, y oscilando entre Europa y los Estados Unidos de América, con un especial acento en la realidad de la arquitectura y el urbanismo en España dentro de ese complejo contexto histórico internacional.

La monografía se completa con un apéndice visual que recoge, a modo de breve catálogo, la exposición “Ilustraciones Domésticas de la Igualdad” celebrada entre el 15 de noviembre y el 15 de diciembre de 2023, coincidiendo en parte con las referidas jornadas #JIGUARQ. La selección de imágenes no tiene un relato ni orden preestablecido: solo pretenden crear un cierto impacto en el espectador al ver cómo ha evolucionado la sociedad en menos de un siglo tomando a la imagen de la mujer como testimonio visual, no solo en las revistas de arquitectura sino en otros ámbitos como la publicidad, las exposiciones, la prensa generalista o los libros.

Sirva la conclusión de esta presentación inicial para agradecer personal y públicamente a quienes han contribuido a que esta publicación sea una realidad. En primer lugar, a las autoras y autores de los textos aquí recogidos,

por la generosidad de su esfuerzo, por la meticulosidad y rigurosidad de sus investigaciones, y por la sencillez discursiva de sus textos para su pretendido enfoque docente. En segundo lugar, al Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid, donde siempre hubo esta sensibilidad hacia las cuestiones de género y que desde el primer momento vio muy oportuno el tema aquí abordado. Dentro de él, la inestimable colaboración de su director, Luis Santos y Ganges, y de su secretario, Miguel Fernández Maroto, quienes apostaron desde el primer momento porque esta publicación formase parte de la colección editorial *Dossier Ciudades* del I.U.U., contribuyendo en parte a financiar esta publicación universitaria; y a Pablo Conde por el esmero con que ha desempeñado su trabajo de maquetación para este ejemplar que ahora ve la luz. En tercer lugar, a la dirección de la Escuela de Arquitectura de Valladolid, quien facilitó en otoño de 2023 la celebración de aquellas jornadas docentes y la exposición referidas (#JIGUARQ) en sus espacios más distinguidos para estas actividades extracurriculares. En último lugar, al Vicerrectorado de Innovación Docente y Transformación Digital de la Universidad de Valladolid y al Centro de Enseñanza Online, Formación e Innovación Docente de la Universidad de Valladolid (VirtUVa), por su apoyo institucional y financiero al Proyecto de Innovación Docente “[g+a] perspectiva de género en la formación de los arquitectos y las arquitectas”, al amparo del cual se han gestado estas actividades extracurriculares cuyo reflejo y síntesis es esta monografía. A todas y todos, mi más sincero agradecimiento.

Valladolid, primavera de 2024.

1.

LAS ARQUITECTAS DE LA BAUHAUS, LA LUCHA POR EL ESPACIO TOTAL

Josenia HERVÁS Y HERAS

Doctora Arquitecta

Universidad de Alcalá de Henares

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7312-7975>

josenia.hervasyheras@uah.es

RESUMEN

Tras la Primera Guerra Mundial, la mujer europea demostraba una nueva sensación de autoconfianza y seguridad al haber ayudado a gestionar la vida civil, mientras los hombres estaban en el frente. Esta “mujer nueva”, tras la contienda, quería adquirir una formación que le permitiese ejercer una profesión reconocida por la sociedad. La escuela alemana Bauhaus, inaugurada en 1919, ofrecía a las alumnas la posibilidad de inscribirse en diversos talleres que unificaban artesanía y arte. Ellas acudieron masivamente a matricularse, por lo que el director y los maestros, abrumados por el éxito femenino, las derivaron masivamente al taller textil. Cuando la Bauhaus se trasladó a Dessau, la artesanía derivó en tecnología. Encontramos entonces alumnas que diseñan no solo nuevos tejidos, también lámparas, muebles, estampados para papeles pintados, proyectos de publicidad y diseño gráfico, sin olvidar una profesión hasta entonces masculina: la arquitectura. Las arquitectas graduadas en la Bauhaus consiguieron pasar de lo bidimensional, al espacio total.

Palabras clave: alumnas Bauhaus, arquitectas Bauhaus, Anni Albers, Hilde Reiss, Wera Meyer- Waldeck.

1.

THE WOMEN ARCHITECTS OF THE BAUHAUS, THE STRUGGLE FOR TOTAL SPACE

Josenia HERVÁS Y HERAS

PhD in Architecture

University of Alcalá de Henares

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7312-7975>

josenia.hervasyheras@uah.es

ABSTRACT

After the First World War, European women showed a new sense of self-confidence and security, having helped to manage civilian life while the men were at the front. This “new woman”, after the war, wanted to acquire training that would enable her to pursue a profession recognized by society. The German Bauhaus school, inaugurated in 1919, offered female students the possibility of enrolling in various workshops that unified craftsmanship and art. They flocked to enroll, so the director and masters, overwhelmed by the female success, referred them en masse to the textile workshop. When the Bauhaus moved to Dessau, craftsmanship became technology. We then find female students designing not only new textiles, but also lamps, furniture, wallpaper patterns, advertising projects and graphic design, not to mention a hitherto male profession: architecture. The women architects who graduated from the Bauhaus managed to move from the two-dimensional to the total space.

Keywords: Bauhaus women students, Bauhaus women architects, Anni Albers, Hilde Reiss, Wera Meyer-Waldeck.

LA LUCHA DE LAS MUJERES

A finales del siglo XIX y principios del XX, las mujeres marxistas y las mujeres feministas tenían más puntos en común de los que ellas imaginaban. También había una palabra que las separaba radicalmente: burguesía. La lucha de clases antepuesta a la lucha de las mujeres fue una constante a lo largo de estos años. Esto ralentizaba el movimiento de impulsión para conseguir una mejor posición en la sociedad a todas ellas. La Primera Guerra Mundial dejó en letargo muchos de estos esfuerzos a favor de las mujeres. Algunas líderes de ambos movimientos, postergaron sus reivindicaciones en favor de la mitad de la población, ante el grave problema que suponía la destrucción total.

La sufragista británica Emmeline Pankhurst, una vez terminado su libro de memorias, se explicaba con una introducción (Pankhurst 2022: 15-17):

Escribí los últimos párrafos de este libro a finales del verano de 1914, cuando los ejércitos de todas las naciones poderosas de Europa estaban siendo movilizados para una guerra salvaje, [...] Qué insignificante, comparada con las noticias que aparecían a diario en los periódicos, resultará esta crónica de la lucha de las mujeres [...] Cuando el enfrentamiento armado llegue a su fin, cuando la sociedad normal, pacífica y racional retome sus funciones, volverán las reivindicaciones. [...] No puede existir la paz real en el mundo hasta que la mujer, responsable a medias con los hombres de la procreación de la familia humana, obtenga la libertad en los asuntos políticos del mundo.

A su vez, la marxista Alexandra Kollontay, en su *Autobiografía de una mujer emancipada* de 1926 (Kollontay 2017: 258), tenía la misma consideración sobre el tema:

Mientras continuara la guerra, evidentemente el problema de la liberación de la mujer tenía que quedar en un segundo plano puesto que “mi única preocupación, mi fin más elevado”¹ consistía en luchar contra la guerra y crear una nueva Internacional Obrera.

Los trabajos que debieron cubrir las mujeres durante la contienda fueron de lo más diverso: recolección de cosechas, conducción de camiones, tranvías y ambulancias, fabricación de armamento o administración de empresas. La propia dirigente comunista Clara Zetkin, contraria a la guerra, reconocía en 1920 que los países beligerantes tenían un slogan: “Las mujeres en los primeros puestos de la economía, de la administración y de todas las actividades culturales. El prejuicio contra el *sexo débil, poco dotado y atrasado* quedaba sofocado por el sonido de las trompetas triunfales [...]” (Zetkin 1976: 139).

1 Corrección posterior de la autora: “nuestro fin único y vital”.

Esta variedad inusitada de trabajos forjó en todas ellas una nueva sensación de autoconfianza y seguridad. Lo que aparentemente era una pausa en las reivindicaciones femeninas se había convertido en un laboratorio de pruebas. De todo ello tomo nota Kollontay y lo dejó patente en 1918 con su escrito *La mujer Nueva* (De Miguel 2000: 235):

Mirad en torno vuestro, observad, meditad, y os convenceréis: la mujer nueva está aquí, existe.

Ya la conocéis, estáis acostumbrados a encontrarla a todos los niveles de la escala social: desde la obrera a la científica, desde la modesta oficinista a la artista brillante. Y, lo que es más sorprendente: cada día la encontraréis más a menudo en la vida normal.

Seguramente, las alumnas que acudieron a la llamada de una nueva formación en la escuela Bauhaus, inaugurada en 1919 tras la guerra en la ciudad de Weimar, nunca habían oído hablar de ninguna de estas mujeres dirigentes, pero todas ellas ya eran, a veces sin saberlo, “la mujer nueva”².

EL DESEO DE LO NUEVO

Las mujeres entraron en la escuela Bauhaus con un espíritu renovador y esperando encontrar algo distinto a lo conocido. A ellas se les había encasillado anteriormente en el ámbito de la decoración, el ornato y las llamadas *artes menores*. Unificar dos antiguas escuelas, una de Artes Aplicadas y otra de Bellas Artes, solo podía reportarles a ellas beneficios. Las declaraciones de la alumna Ré Soupault así lo prueban (Otto & Rössler 2019: 52):

Todo era gris en la desesperanza del final de la guerra, sin ningún punto de luz en ningún lugar. Entonces la señora Wimmer, mi profesora de dibujo — la única persona con sensibilidad en mi escuela — me enseñó el manifiesto de Gropius. La Bauhaus. Que fue una idea, incluso más, un ideal; no diferenciaba entre artesanos y artistas. Todos juntos en una nueva comunidad, debíamos construir la “catedral” del futuro. Yo quise ser parte de ello.

Para entrar en la Bauhaus no era necesario haber cursado una enseñanza superior, bastaba tener dotes artísticas y carecer de antecedentes penales, de modo que 84 mujeres y 79 hombres se matricularon en el curso inicial. Este equilibrio casi idéntico entre alumnas y alumnos se entendió como una feminización. Algo considerado anómalo por los maestros, que rápidamente decidieron que solo las mujeres de extraordinario talento, ingresasen en sus aulas (Muller 2009: 84):

2 Diez años más tarde y ya en la Bauhaus de Dessau, dirigida por Hannes Meyer, encontraremos una cita de Clara Zetkin en el nº1 de la revista *bauhaus* (1929), en la que afirmaba que el arte burgués se había convertido en un negocio (p. 14).

La ratio de estudiantes masculinos y femeninos es tal, que sin duda debería ser contenida restringiendo la admisión de damas (...) Por ello me propongo, para los ingresos en un futuro inmediato, querer solo admitir damas de un talento absolutamente extraordinario.

Sin embargo, el mensaje transmitido por el director Gropius a todo el alumnado en su discurso inaugural, fue otro. Ninguna consideración especial hacia las mujeres: Absoluta igualdad, pero absolutamente las mismas obligaciones. En el trabajo, todos artesanos. Incluso hay constancia de la estudiante y ya arquitecta Tony Simon-Wolfskehl trabajando en el estudio de Gropius en 1920.

El Consejo de Maestros decidió también que el taller textil (*weberei*) tuviese un carácter marcadamente femenino y de esta manera, evitar una gran expansión de mujeres al resto de talleres. Querían acotarlas en el ámbito de las dos dimensiones y el tejido. Ello tuvo sus efectos, pues alumnas aventajadas como Gunta Stölzl, afirmaban que el tejido es sobre todo el campo de trabajo de la mujer, con un pensamiento más intuitivo que lógico (Stölzl 1926). Helen Nonné-Schmidt iba más lejos escribiendo que la mujer carecía de visión espacial, peculiar en el hombre y por ello, como la visión infantil, ella apreciaba los detalles, pero no el conjunto (Nonné-Schmidt, 1926). Todas estas autolimitaciones femeninas, las conferían un fuerte sentimiento identitario dentro de su propio taller, forzando para que el maestro de tejidos Georg Muche abandonase su puesto, orgulloso de no haber cogido nunca un solo hilo³ (Dearstyne 1986: 24). Una vez alcanzada la condición de maestra, Stölzl varió su discurso, redactando ella un plan de estudios para el taller textil, donde añadía asignaturas como matemáticas, geometría, además de experimentación con nuevos materiales y algo a lo que se había negado anteriormente: el apoyo de las máquinas. También fueron célebres los apuntes de geometría descriptiva de Nonné-Schmidt sobre las clases de Klee, de gran complejidad espacial, llegando a ser después profesora en la escuela HfG de Ulm.

Lo que realmente ocurrió es que, a medida que iba pasando el tiempo, las alumnas se interesaban cada vez más por el resto de talleres, sin despreciar el taller textil. Algunas desde fuera, como Margarethe Heymann (en el taller de cerámica), Alma Buscher (responsable del diseño y mobiliario de la habitación infantil en la casa experimental *Haus am Horn*, desde el taller de carpintería) o Marianne Brandt (desde el taller de metalistería). Otras desde dentro del taller de tejidos, como Anni Albers o Benita Otte (diseño junto a Ernst Gebhardt la cocina de la casa *Haus am Horn*);

³ Georg Muche era pintor de profesión. Terminó su vida profesional en la Escuela de Ingeniería Textil en Krefeld.

pero todas ellas contribuyeron a romper los límites bidimensionales y se encaminaron a conformar el espacio total.

Hallamos por tanto diseños para una arquitectura integral de la vida moderna. Tejidos para todo tipo de edificios: desde cortinas para salones de actos a ropa de cama y mesa para viviendas obreras, pasando por tapicerías para mobiliario. Nuevos diseños de lámparas, muebles, ceniceros, menaje del hogar que oscilaba desde los refinados juegos de té hasta las cazuelas para hervir huevos. Novedosos estampados para papeles pintados, inéditos proyectos de publicidad y diseño gráfico, decorados para teatro, sin olvidar a las fotógrafas, pintoras y arquitectas que surgieron de la escuela.

Cuando el maestro Moholy-Nagy escribió en 1929 que la experiencia espacial no es un privilegio del arquitecto con talento, sino una función biológica de las personas y que dicha experiencia espacial es accesible a todos (Moholy-Nagy 1929: 14), tanto profesores como estudiantes habían podido comprobar la capacidad de estas alumnas en la escuela.

LAS ALUMAS DEL DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA

Ese mismo año 1929, escritores de lengua alemana publicaron un libro que analizaba los cambios femeninos que se habían producido e imaginaban cómo sería el futuro de las mujeres. Bajo el título *Die Frau von Morgen wie wir sie wünschen* (La mujer del mañana, como deseamos que sea), no aparecía una sola escritora para opinar y la mezcla era heterogénea. Algunos, como el poeta de origen aristocrático Alexander Lernet-Holenia, opinaban que la mujer del mañana “debería ser bonita, madura, simpática, no profunda pero sí inteligente, no disoluta pero tampoco aburrida, en resumen: una persona completamente normal” (Lernet-Holenia 1929: 106-107).

Sin embargo, el ya célebre escritor Stefan Zweig parecía entender mejor la sororidad incipiente entre sus contemporáneas (Zweig 1929: 11): “La palabra *Mujer* unificará a un género de todas las clases y estratos sociales de una manera más fraternal que la que nuestro mundo europeo ha conocido hasta nuestros días”. Zweig afirmaba que las relaciones entre mujeres y hombres ya eran de compañerismo, dado que la mujer se había situado como un igual y, además, ésta ejercía una profesión que le garantizaba una independencia (Zweig 1929: 11):

Porque compañerismo, esta palabra es ya hoy el sentido de todas las relaciones, y lo será aún más mañana. El compañerismo será más importante que los lazos familiares, incluso más que los eróticos. La mujer ya no caerá, como antes, de un sometimiento a otro (...). Ella estará al lado de su marido y ya no debajo de él. Igual en la educación, independiente con su propia profesión (...).

Esas relaciones que ilustraba Zweig podrían ejemplificarse en las alumnas de la Bauhaus. Poco a poco habían ido saliendo del reducto textil y, con el traslado de la escuela a Dessau, habían abierto posibilidades, incluida la de matricularse en la especialidad de *bau* (construcción), que no existió como taller hasta la llegada de Hannes Meyer. La palabra “compañerismo” se materializaba a todos los niveles, incluido el de colaboración en trabajos conjuntos, como el caso de la Siedlung Junkers, trabajo de grupo de las estudiantes de arquitectura Wera Meyer-Waldeck y Hilde Reiss, junto con otros compañeros de clase, bajo la tutela de su profesor Hilberseimer, donde debían planificar una colonia obrera (fig.1).

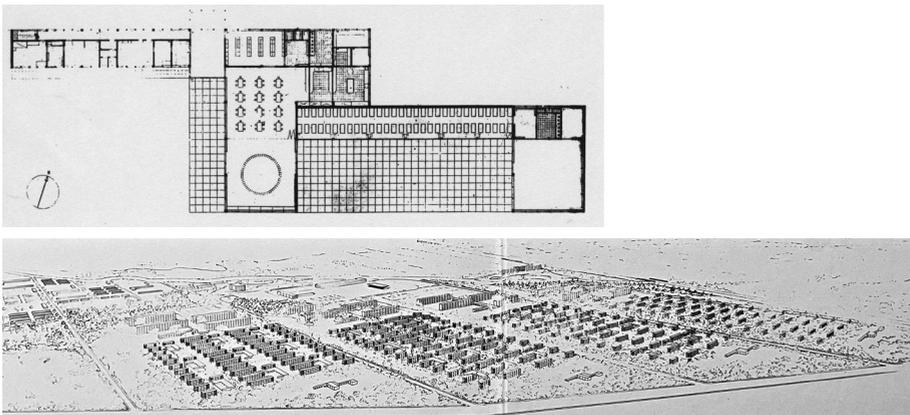


Fig.1. Siedlung Junkers planificada en la clase del profesor Hilberseimer (inf.) y planta de “Hogar Infantil de día” (Ganztagskindergarten) para dicha colonia Junkers (sup.), de la alumna Meyer-Waldeck. Fuentes: Contraportada libro *Baulehre und Entwerfen am Bauhaus 1919-1933*, Weimar: Universitätsverlag (inf.) y Bauhaus Archive Berlin (sup.).

En 1932, una revista alemana constataba que la escuela Bauhaus en Dessau podía presumir de igualdad entre hombres y mujeres: “La relación entre maestros y alumnos es absolutamente distendida, de igual a igual. No hace falta decir que las mujeres gozan de los mismos derechos en todos los aspectos” (Schiff 1932: 9).

Posiblemente todas estas afirmaciones entusiastas tendrían sus matices, pero lo cierto es que el departamento de arquitectura se inaugura oficialmente con Hannes Meyer en 1927 sin ninguna alumna inscrita. En 1928 la alumna Lotte Beese cursa la asignatura durante un año precedente del taller de tejidos, donde estaba matriculada desde 1927. La alumna Lotte Gerson también es una de las primeras alumnas en este nuevo taller, su nombre figura como solicitante en 1928 y entre los inscritos en 1929. Lamentablemente, Gerson, a pesar de haber cumplido con los trabajos y cursos reglamentarios exigidos para obtener el título de arquitecta, no pudo graduarse al considerar el

tribunal evaluador – ya con Mies van der Rohe como director – que, aunque sus ejercicios eran correctos, la alumna no tenía una capacidad suficientemente creadora (Bauer 2003: 351). Gerson, instruida por el arquitecto Meyer, que consideraba el construir como un proceso técnico, no estético, era evaluada por un nuevo director que añadía el concepto de talento.

Beese tuvo que abandonar precipitadamente sus estudios en la Bauhaus debido a la relación sentimental que mantenía con el director de la escuela, Hannes Meyer. Este vivía con su mujer, Natalie Herkert y sus hijas Claudia y Livia, en Dessau, por lo que derivó a Beese a trabajar en su estudio de arquitectura en Berlín. Después, Beese se instaló en Brno, colaborando en el despacho del arquitecto Fuchs. Posteriormente, dejando al hijo de ambos a cargo de los abuelos maternos – Hannes Meyer ya no quiere seguir con su relación –, marchará a la URSS con el arquitecto Ernst May, formando parte de su brigada. Allí realiza varios proyectos de equipamientos para ciudades y barrios de nueva creación. Al abandonar definitivamente tierras soviéticas, decide obtener el título acreditativo para poder ejercer su profesión de manera autónoma, consiguiéndolo en 1945, fecha de graduación en la Escuela de Arquitectura de Amsterdam. A partir de entonces, trabajará como urbanista en la ciudad de Rotterdam, proyectando en las décadas de los años 50 y 60 del siglo pasado numerosos barrios como el de Ommoord (fig.2).



Fig.2. Plano de Róterdam con los distintos barrios en los que intervino Lotte Beese como urbanista. Fuente: Alvaro Gómez Sánchez, *Mujeres Urbanistas del siglo XX: Lote Beese, Catherine Bauer y Jane Jacobs*. Trabajo Fin de Grado (UAH) 2020, p.122. Tutora Josenia Hervás y Heras.



Fig.3. Portada de la guía Berlín Capital de la DDR (1967), escrita por Annemarie Lange, apellido de casada de la alumna Wimmer. Fuente: Fotografía de la autora, colección particular).

LAS ARQUITECTAS

En el año 1930, las alumnas Hilde Reiss, Gerda Marx, Annemarie Wilke, Wera Meyer-Waldeck y María Müller también figuran entre las alumnas matriculadas dentro de la especialidad de arquitectura. Gerda Marx no acabó sus estudios y marchó con el arquitecto holandés Johan Niegeman, que había dado clases en la Bauhaus, a la nueva ciudad soviética de Magnitogorsk, donde trabajarán con el arquitecto Ernst May, que dirigía los trabajos de planificación urbana. El resto de alumnas matriculadas en este año 1930 sí consiguieron diplomarse como arquitectas en 1932, dentro del taller que unificaba todos los espacios arquitectónicos, tanto exteriores como interiores, relativos a la estricta construcción y también a los acabados, denominado *bau/ausbau*. A estas cuatro alumnas, habría que añadir a Annemarie Wimmer, en cuyo diploma solo consta *ausbau*, aunque ella se consideraba arquitecta también⁴ (Thyret 1970) (fig. 3). No eran la únicas matriculadas, en cursos posteriores de 1931 y 1932 aparecen más alumnas: Zsuzsanna Banki, Lore Enders, Wera Itting, Hilde Katz, Margot Loewe, Susanne Ney, Mathy Wiener, Eva Lilly Lewien, Annaliese Otto, Edith Rindler, Inge Ruehlberg y Christa Schroeder. El cierre de la Bauhaus en Dessau en 1932 truncó muchos estudios.

⁴ En la entrevista que realiza el periodista Thyret al matrimonio formado por M. Lange y A. Wimmer, queda patente que “ella estudió arquitectura en la Bauhaus” y trabajó en la época hitleriana como dibujante técnica en la construcción de carreteras y ferrocarriles.

Hilde Reiss huyó de Alemania en la primavera de 1933 por consejo de sus padres y se estableció en Estados Unidos. Allí comienza a trabajar con su compañera de estudios en la Bauhaus, la norteamericana Lila Ulrich en Nueva York (fig. 4).



Fig.4. Fotografía presumiblemente de la alumna Lila Ulrich, con el siguiente texto: Una estudiante estadounidense de la Bauhaus pinta las paredes de su nueva aula en Berlín. La Bauhaus, expulsada de Dessau, se instaló en esta fábrica abandonada. Fuente: *Berliner Tageblatt, suplemento del Welt-spiegel*, octubre 1932.

A partir de 1936, también impartió clases de diseño de interiores en la *Laboratory School of Industrial Design* de Nueva York, donde conoció al arquitecto William Friedman. Juntos diseñaron interiores y una casa en Pleasantville para Anita y Robert Stein (dedicados a la organización de programas interraciales en el Sur de Estados Unidos). Reiss y Friedman diseñaron asimismo la vivienda Idea House II, que se abrió al público en los terrenos del Walker Art Center en 1947. Friedman había sido nombrado director de dicho centro de arte en Minneapolis y posteriormente, Reiss había fundado en 1946 la Everyday Art Gallery en el mismo complejo, que inauguró con la exposición *Ideas for Better Living* (Ideas para vivir mejor). La galería fue uno de los primeros espacios expositivos en Estados Unidos dedicados al diseño moderno producido en serie y la vivienda llegó a publicarse en varias revistas, entre otras en la popular *Life* (fig. 5). A principios de la década de 1950, Reiss se estableció en California donde se dedicó a la venta de muebles de diseño moderno. Su último trabajo fue como voluntaria en una tienda de la biblioteca municipal de Santa Cruz. Murió en 2002⁵.

María Müller se diploma en el año 1932. Una placa con su nombre y profesión, en la puerta de una calle de Dessau, atestiguaba en 1933 su actividad de arquitecta. En 1934 se trasladó a Berlín, donde ya solo se anunciaba como interiorista. Desde 1936 nada se supo de ella a nivel profesional (Bauer 2003: 379).

Annemarie Wilke siguió a sus profesores hasta Berlín, una vez cerrada la escuela en Dessau y estuvo colaborando en el estudio del profesor Hilberseimer, antes de formar su propio estudio en Berlín, en donde realizó varios proyectos de viviendas (fig. 6). También colaboró con la maestra Lilly Reich, ambas participaron en el pabellón alemán de la Exposición Universal de París en 1937. Wilke abandona Berlín y se traslada a Viena en 1939. Empieza la Segunda Guerra Mundial y el último grupo formado por alumnos y profesores se disuelve. En 1947, tras la guerra, vuelve a su pueblo natal Lübeck, ya casada con el ingeniero Mauck. Allí establece un estudio propio que combina con los proyectos para la empresa de su marido (*Maschinenfabrik auf der Teerhofinsel*). Diversas trabas sobre ordenanzas municipales le impiden conseguir la licencia para la construcción de un proyecto para una tejeduría en el pueblo de Ahrensburg. Su último plano conocido está fechado en 1952. Cuando Wilke se divorcia y se traslada a Munich con sus hijos, abandona su profesión de arquitecta, terminando su vida laboral como empleada en una tienda de mobiliario. Falleció en 1996 (Hervás 2015: 346-371).

5 <https://bauhauskooperation.com/wissen/das-bauhaus/koepfe/biografien/biografie-detail/person-1020>

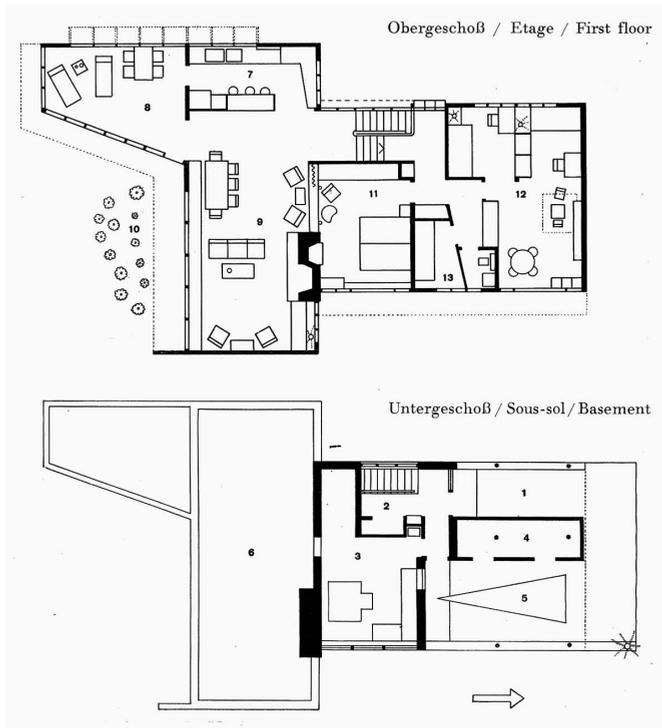


Fig.5. Planta principal y semisótano de la vivienda Idea House II, proyectada y construida por los arquitectos Hilde Reiss y William Friedman. Leyenda:1-acceso cubierto, 2-vestíbulo, 3-taller, 4-trastero, 5-espacio cubierto para coche, 6-parte no excavada, 7-cocina, 8-porche, 9-salón, 10-terrazza abierta, 11-habitación de los padres, 12-apartamento infantil, 13-baños. Fuente: revista *Bauen+Wohnen* nº8, 1950, p.16.



Fig.6. Planta de vivienda para Frau Schulze en Klausdorf am Mellensee, de la arquitecta Annemarie Wilke, fechado en 1938. Fuente: Dibujo de Esteban Herrero Cantalapiedra y Josenia Hervás y Heras, realizado a partir del proyecto de Wilke depositado en el Bauhaus Archive Berlin.

Wera Meyer-Waldeck murió prematuramente en 1964 mientras esperaba la ejecución de uno de los proyectos más ambiciosos de su carrera, una residencia para estudiantes universitarias en las cercanías de Bonn. Sus inicios profesionales fueron difíciles debido al gran periodo de paro que vivió Alemania a principios de los años 30, pero poco a poco fue ocupando puestos de mayor responsabilidad en la Dirección General de Autovías y posteriormente en los Ferrocarriles del Reich, desde su puesto en Berlín. En 1942 se desplazó a la cuenca minera de Karwin como jefa de la oficina de planificación de la empresa Berghütte. Allí desempeñó un papel importante en las extensas renovaciones y nuevas construcciones de la instalación minera. El 1 de abril de 1945 fue evacuada porque la guerra estaba llegando a su fin. En 1946 la arquitecta volvió a trabajar de nuevo, esta vez como profesora en la Hochschule für Werkkunst (Escuela Superior de Artes Aplicadas) en Dresde. Antes de que Alemania quedase dividida en dos, Meyer-Waldeck abandonó su puesto en la escuela para instalarse en Bonn como profesional independiente. Ya no volvió a trabajar como asalariada para ninguna otra empresa ni institución (Hervás 2015: 316-345).

En la Interbau de Berlín de 1957, Wera Meyer-Waldeck tuvo un papel destacado junto a la arquitecta Hilde Weström. Ambas proyectaron unas viviendas, pero a diferencia de los 47 equipos que las construyeron, ellas solo pudieron mostrar algunas estancias de las casas y solo temporalmente. Sus soluciones habitacionales formaron parte de la exposición *Die Stadt von morgen (La ciudad del mañana)*. Especialmente relevante fue la estancia diáfana de estar-comedor-cocina, perteneciente a una casa patio diseñada por Meyer-Waldeck (fig. 7). Ella trataba de aunar el deseo de estar en soledad (disfrutando individualmente del ocio) y la necesidad de reunión de toda la familia en su propia vivienda. No era casualidad que en el dormitorio principal de la pareja, hubiese proyectado y exhibido un lugar para un telar. Una actividad que ella conocía bien desde su época de estudiante (fig. 8).

En septiembre de ese mismo año 1957, la diseñadora, artista y antigua alumna de la Bauhaus, Anni Albers, cerraba el círculo y unía dos conceptos aparentemente antitéticos en el origen de la escuela: el trabajo textil y la arquitectura. En su escrito *El plano plegable: los textiles en la arquitectura*, reivindicaba el tejido como algo consustancial al espacio arquitectónico (Albers 2019: 103):

Si la naturaleza de la arquitectura es lo cimentado, lo fijo, lo permanente, entonces los textiles son su entera antítesis. No obstante, si pensamos en el proceso de construir y el proceso de tejer [...], encontraremos similitudes pese a la basta diferencia de escala. Ambos construyen un todo con partes separadas que conservan su identidad.



Fig.7. Dormitorio con espacio para instalación de un espacio propio, en este caso para trabajar con un telar, proyectado por la arquitecta Wera Meyer-Waldeck para la exposición *Die Stadt von margen*, dentro de la Interbau de 1957. Fuente: Akademie der Künste, Berlin, Karl-Otto-Archiv, Nr. 131 F.57, Fotógrafo: Arthur Köster.



Fig.8. Salón-estar y cocina proyectado por la arquitecta Wera Meyer-Waldeck para la exposición *Die Stadt von margen*, dentro de la Interbau de 1957. Fuente: Akademie der Künste, Berlin, Karl-Otto-Archiv, Nr. 131 F.58, Fotógrafo: Arthur Köster..

La autora sorprendía al lector con una revelación contraria a la de sus antiguas compañeras de escuela Stölzl y Nonné-Schmidt, que encontraban el tejido como un campo de acción especialmente femenino: “Cuando nos percatamos de que la tejeduría es primordialmente un proceso de organización estructural, esta idea es asombrosa, pues hoy día pensar en términos de estructura parece más cercano a la inclinación de hombres que de mujeres” (Albers 2019: 105-106).

Terminaba su escrito alentando a un nuevo entendimiento entre profesionales de la arquitecta y la tejeduría inventiva, bajo la base de unos principios estructurales que relacionasen el trabajo de construir y el de tejer, pero antes hacía un alegato en favor del carácter textil del alojamiento nómada (Albers 2019: 106): “Del primer refugio de cueros a la última tienda para acampar, en la paz como en la guerra, la idea de una casa transportable, y por ende ligera, ha seguido siendo esencialmente la misma”.

Muchos años después, la arquitecta alemana Irene Henselmann, nacida antes de que se inaugurara la Bauhaus, reforzaba la tesis de Albers con un libro infantil sobre viviendas. Terminaba el relato con la construcción de nuevos barrios a base de edificios levantados con piezas prefabricadas, pero el inicio era claro, la tienda era el primer refugio que utilizó la humanidad (Henselmann 1983). Los conceptos de tejido y espacio quedaban indisolublemente unidos en un pequeño libro para futuras generaciones de arquitectas y arquitectos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albers, A. (2019). *Anni Albers: del diseño*. Alias. Compendio de textos escogidos entre los que se encuentra “El plano plegable: los textiles en la arquitectura”, *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, nº4 (1957).
- Bauer, C. I. (2003). *Bauhaus und Tessenow-Schülerinnen. Gender Aspekte im Spannungsverhältnis von Tradition und Moderne*. Tesis doctoral. Universidad de Kassel.
- Damen, H. & Devolder, A. (1993). *Lotte Stam-Beese, 1903-1988: Dessau, Brno, Charkow, Moskou, Amsterdam, Rotterdam*. De Hef.
- Dearstyne, H. (1986). *Inside the Bauhaus*. Rizzoli.
- De Miguel Álvarez, A. (2000). “Alejandra Kollontai: la mujer nueva”, *Arenal. Revista De Historia De Las Mujeres*, vol.7, nº1, pp. 233–252.
- Henselmann, I. (1983). *Casas Típicas. Sobre casas antiguas y modernas*. Junge Welt.
- Hervás y Heras, J. (2014). *Las mujeres de la Bauhaus: de lo bidimensional al espacio total*. Diseño Editorial.
- Kollontay, A. (2017). *El amor y la mujer nueva*. Cienflores. Compendio de textos escogidos entre los que se encuentra “Autobiografía de una mujer emancipada” (1926).
- Lernet-Holenia, A. (1929). “Die Frau aller Zeiten”. En: *Die Frau von Morgen wie wir sie wünschen*. Leipzig: E.A. Seemann.
- Moholy-Nagy, L. (1929). *Von Material zu Architektur*. Bauhausbücher 14. Albert Langen.
- Nónne-Schmidt, H. (1926). “El puesto de la mujer en la Bauhaus”, *Vivos Loco*, nº8-9. (Traducido al español en: Wingler, H. (1975): *La Bauhaus*. Barcelona: Gustavo Gili).
- Otto, E. & Rössler, P. (2019). *Frauen am Bauhaus*. Knesebeck.
- Pankhurst, E. (2022). *Mi historia*. Capitán Swing. (Original: *My Own story*, 1914).
- Muller, U. (2009). *Bauhaus-Frauen: Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design*. Elisabeth Sandmann.
- Schiff, F. (1932). “Bauhaus Dessau”, *Die neue Leipziger*. (Traducido al español en Fiedler, J & Feierabend, P. (2000). Bauhaus. Könemann, p. 474).

- Stölzl, G. (1926). “¿Cuál es la razón y con qué finalidad nos ocupamos de los telares en la Bauhaus?”. Texto mecanografiado. Archive Bauhaus Berlin. Texto inédito.
- Thyret, P. (1970, sept.). “Lange ist’s her”, *Berliner Zeitung am Abend*, Berlín-Este, pp. 1-5.
- Zetkin, C. (1976). *La cuestión femenina y la lucha contra el reformismo*. Anagrama. (Compendio de textos escogidos entre los que se encuentra “Directrices para el movimiento comunista femenino”, 1920).
- Zweig, S. (1929). “Zutrauen zur Zukunft”,. En: *Die Frau von Morgen wie wir sie wünschen*. E.A. Seemann, pp. 7-17.

2.

CHARLOTTE PERRIAND, “UNE VIE DE CREATION”: LA CREACIÓN COMO INSTRUMENTO DEL COMPROMISO Y LIBERTAD

María Pura MORENO MORENO

Doctora Arquitecta

Universidad Rey Juan Carlos

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8086-2035>

mariap.moreno@urjc.es

RESUMEN

Escribir una autobiografía supone siempre un ejercicio de memoria selectiva que delata el deseo de querer dejar testimonio, contar la propia verdad o explicar el porqué de las derivas de un trayecto vital. Un esfuerzo de síntesis con el que se deja poco margen para futuras interpretaciones especulativas al respecto de intenciones vitales o profesionales. En las memorias de la arquitecta Charlotte Perriand discurren ciertos de los acontecimientos arquitectónicos de la modernidad en Francia acontecidos durante gran parte del s. XX, pero contemplados desde un punto de vista personal. La emergencia de una nueva domesticidad ligada al vocabulario arquitectónico moderno supuso una oportunidad para el desarrollo de una creatividad singular y continuamente activa, que había sido fomentada desde unos primeros aprendizajes vinculados a las escuelas de arte aplicadas de París. La historiografía de la arquitectura describe, analiza e intenta comprender aportaciones individuales o colectivas de una manera objetiva, comparando y clasificando. Sin embargo, una autobiografía expone una verdad individual que se atiene a la realidad, aunque reinterpretada a través de la memoria subjetiva. En este texto se invita a rescatar la voz subjetiva de mujeres, como Charlotte Perriand, que entendieron su trabajo como una autoafirmación de su propia libertad. Y que frente a la adquisición únicamente de prestigio profesional se comprometieron, desde la disciplina arquitectónica, en la mejora técnico-social de su propio tiempo. Un compromiso desarrollado a través de un oficio que transitó desde lo artesanal del detalle material hasta lo conceptual y paisajístico del proyecto arquitectónico, pero siempre procurando crear espacios para un bienestar que invitara a disfrutar aquello que ella denominaba “el arte de habitar”.

Palabras clave: Charlotte Perriand, modernidad, mobiliario, creación, arquitectura, habitar, independencia, libertad.

2.

CHARLOTTE PERRIAND, “*A LIFE OF CREATION*”: CREATION AS AN INSTRUMENT OF COMMITMENT AND FREEDOM

María Pura MORENO MORENO

PhD in Architecture

Universidad Rey Juan Carlos

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8086-2035>

mariap.moreno@urjc.es

ABSTRACT

Writing an autobiography always involves an exercise in selective memory that reveals the desire to leave testimony, tell one's own truth or explain the reasons for the drifts of a life journey. An effort at synthesis that leaves little room for future speculative interpretations regarding vital or professional intentions. In the memoirs of the architect Charlotte Perriand, some of the architectural events of modernity in France that occurred during much of the 20th century take place, but seen from a personal point of view. The emergence of a new domesticity linked to the modern architectural vocabulary represented an opportunity for the development of a singular and continuously active creativity, which had been fostered from early learning linked to the applied art schools of Paris. The historiography of architecture describes, analyzes and tries to understand individual or collective contributions in an objective way, comparing and classifying. However, an autobiography exposes an individual truth that adheres to reality, although reinterpreted through subjective memory. This text invites us to rescue the subjective voice of women, like Charlotte Perriand, who understood her work as a self-affirmation of her own freedom. And that, faced with the acquisition of only professional prestige, she committed herself, from the architectural discipline, to the technical-social improvement of her own time. A commitment developed through a craft that ranged from the craftsmanship of the material detail to the conceptual and landscape aspects of the architectural project, but always seeking to create spaces for well-being that invited us to enjoy what she called “the art of living”.

Keywords: Charlotte Perriand, modernity, furniture, creation, architecture, inhabit, independence, freedom.

En la autobiografía *Une Vie de Creation*, la arquitecta francesa Charlotte Perriand (1903-1999) confesaba el impacto que, desde su juventud, había tenido para ella la consigna reiterada por su madre al respecto de que la libertad de una mujer la otorga siempre su trabajo.

"Le travail, me répétait ma mère, c'est la liberté." (Perriand 1998:18).

Una consigna enfocada a la necesaria independencia económica de las mujeres y al deseo de configurarse un lugar en el mundo, que nos remite a la idea de *El cuarto propio* de Virginia Woolf, según la cual una mujer, para desarrollar cualquier tipo de actividad creativa, necesita imprescindiblemente un espacio íntimo y condiciones económicas (Woolf 2003: 9).

El legado de Charlotte Perriand no puede ser comprendido sin la convergencia tanto de la búsqueda de su propio destino vital como de la convicción en torno a que la actividad creativa – especialmente la de una mujer de su generación – constituía un camino para la autoafirmación de su libertad.



Fig.1. Charlotte Perriand fotografiada en enero de 1991. Fuente: Atelier Robert Doisneau, 2014. Recogido en <https://www.robert-doisneau.com/en/portfolios/1466,architectes.htm>

Dos argumentos que avalan su producción como diseñadora de interiores, de mobiliario, y de unas arquitecturas para cuyo análisis hay que tener en cuenta: por un lado, su innata curiosidad práctica, necesaria para un aprendizaje en el que primó lo experimental frente a lo teórico; y, por otro, el contexto arquitectónico, social y político en el que trabajó como creadora, y que enmarcó la deriva de una vida completamente dedicada al trabajo que le apasionaba; o, al menos, eso se intuye al contemplar su entusiasmo en aquella elocuente – e incluso envidiable – fotografía de madurez con la que, abriendo un gran plano en su estudio de París, fue immortalizada por el fotógrafo Robert Doisneau (fig.1).

APRENDIZAJE: CURIOSIDAD

Nacida en 1903 en el seno de una familia de trabajadores emigrados del campo a París contempló, en su primera adolescencia, las dificultades económicas derivadas de la Gran Guerra proponiéndose aprender algún oficio que le permitiera colaborar al sustento familiar y, sobre todo, le otorgara una imprescindible libertad individual.

Su formación académica se desarrolló en *l'École de l'Union Centrale des Arts Décoratifs* a la que accedió en condición de becaria y en la que aprendió a expresarse gráficamente en dos facetas: el dibujo figurativo a mano alzada – practicado bocetando plantas y estatuas de los jardines de las *Tulleries*, o animales y arbustos del *Jardin des Plantes* –. Y el dibujo técnico-arquitectónico – sistemas diédrico, axonométrico y perspectivo – que, por su precisión en la representación de los objetos o del espacio, se convertiría en la herramienta fundamental para el desarrollo de su futuro quehacer profesional (fig.2).



Fig. 2. Dibujos de mariposas y gallinas de Charlotte Perriand. Fuente: AChP. Recogido en *Charlotte Perriand L'Œuvre complète Volume 1_1903-1940*. Paris: Archives Charlotte Perriand, Éditions Norma, p. 31.

El interés por la arquitectura, confesada pronto a su maestro Henri Lapin (Barsac 2014: 28), la impulsó a continuar su aprendizaje en *L'École d'Art Appliqué* donde recibió el magisterio de Maurice Dufrené: encargado del mobiliario y la decoración de las *Galerías Lafayette* y presidente del *Salon des Artistes Décorateurs*. Un magisterio práctico dirigido a provocar la imaginación de aquella alumna, incentivándola a diseñar pensando en espacios concretos en los que texturas de envolventes, formas y mobiliario, transmitieran una idea de conjunto.

Ese aprendizaje pragmático era encauzado hacia la inmediata práctica profesional y, por tanto, hacia la experimentación con materiales y sistemas constructivos que necesitaban del diseño exacto del más mínimo detalle. La búsqueda de una idea global, unida a la necesidad de solucionar la fabricación, fueron dos circunstancias puestas a prueba en sus primeras creaciones en donde utilizó elementos como faros de coches para diseñar lámparas. O tubos flexibles, como los de la construcción de bicicletas, con los que elaboró un mobiliario de acero, por el que apostó tras observar su eficiencia y flexibilidad en una larga estancia hospitalaria. ¿Por qué no trasladar aquel tipo de muebles higiénicos, ligeros y versátiles desde el ámbito sanitario al ámbito doméstico? La cuestión no era del todo original, si no que era compartida por coetáneos arquitectos y diseñadores europeos que elaboraban, experimentaban y exhibían en revistas y exposiciones este tipo de mobiliario. Recordemos los muebles diseñados por arquitectos como Marcel Breuer, Walter Gropius o el diseñador René Herbst, entre otros.

Aquellos primeros maestros de las escuelas de diseño "aplicado" le aconsejaron que lo primero que debía hacer, para comenzar a trabajar e integrarse en el mundo profesional, era enseñar sus creaciones en ámbitos tanto públicos como, fundamentalmente, especializados en el equipamiento interior de los espacios.

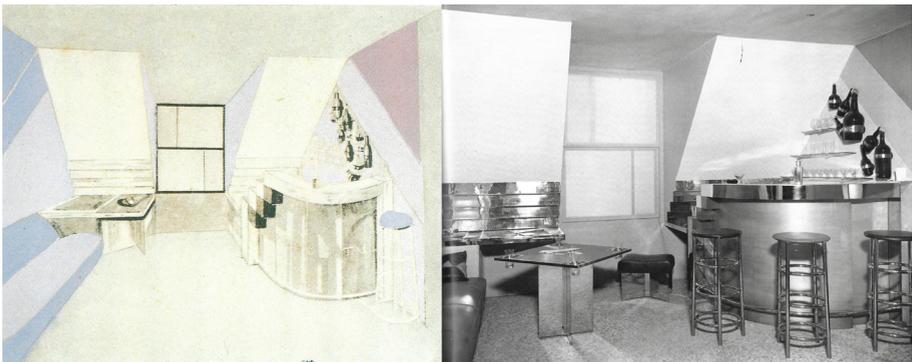


Fig.3. Instalación *Bar sous le toit*, *Salón de Automne*, 1927. Charlotte Perriand. Recogido en *Charlotte Perriand Livre de bord, 1928-1933*, (2004). Zurich: Arthur Rüegg.

Un consejo que asumió de inmediato al exponer su primera instalación titulada “*Bar sous le toit*” en el *Salón d’Automme* (1927) de París, en la que reproducía una estancia de su propio apartamento situado en la place de *Saint Sulpice*, equipada como un auténtico bar doméstico en el que, ella misma, recibía a sus amigos (fig.3). Un espacio en el que, además de diseñar los taburetes, la mesa o la barra con tubos de acero, chapas reflectantes, espejos o cristal reivindicaba una domesticidad alejada de cualquier decoración recargada. Los interiores burgueses eran puestos en cuestión porque, a su juicio, desentonaban con la revolución social realizada en otros aspectos de la cotidianidad, especialmente por la mujer moderna. Recordemos en este punto el contexto social de la década de los felices años veinte donde la mujer se había liberado del corsé, había comenzado a llevar pantalones como indumentaria cómoda, o incluso, se había cortado el pelo a lo *garçon*. Aquella vida moderna debía proyectarse no solo en la indumentaria sino en los muebles, la decoración de los espacios y, por supuesto, en la propia arquitectura.

Ese mismo espíritu fue subrayado en su siguiente instalación denominada “*Salle à manger*” expuesta en el *Salon des Décorateurs* de 1928, donde diseñó una cocina abierta a un comedor cuya mesa extensible, en función de los comensales, estaba fabricada en acero inoxidable y tapa de cristal con mantel de caucho; y era acompañada de sillas acabadas en cuero, con estructura vista de tubo provistas de cojinetes que permitían su giro.

El éxito de público y crítica de ambas instalaciones la abrumó desconcertándola de tal manera que pensó en cambiar aquel camino profesional para inscribirse en una escuela agrícola y disfrutar de esa naturaleza que tanto le apasionaba. Una idea que relata en sus memorias explicando la imprevista deriva de aquella – afortunadamente frustrada – primera idea de renuncia:

“Le conté a Jean Fouquet mi estado de ánimo, llegando incluso a mencionarle la posibilidad de matricularme en la escuela Grignon, una importante escuela agrícola, para respirar aire puro, bajo el sol, tenedor en mano.

- ¡Estás loca!

Me dio dos libros para leer: *Vers une architecture* y *L’Art Décoratif d’aujourd’hui*, de un tal Le Corbusier. La lectura de aquellos dos libros fue para mí un gran descubrimiento. Me hicieron franquear el muro que bloqueaba mi futuro. Mi decisión estaba tomada: trabajaría con Le Corbusier” (Perriand, 2018, 24).

La lectura de las propuestas planteadas por Le Corbusier en aquellos dos primeros libros — considerados manifiestos de la nueva arquitectura — supuso para ella un flechazo intelectual que derivó en su firme convicción de colaborar en la adaptación de la arquitectura y sus interiores a la vida moderna. Y, por tanto, descartar aquella idílica vida rural y agrícola a la que

pensaba retirarse. La vitalidad de la vida urbana, moderna y de trabajo, en igualdad de condiciones que los hombres, sería el entorno adecuado para encauzar una curiosidad puesta al servicio de la experimentalidad y el aprendizaje constante. La decisión estaba tomada. La mejor manera de continuar era buscar un hueco en el estudio del precursor de aquellas ideas, analogías y consignas de futuro que habían provocado en ella su absoluto interés.

EXPERIMENTACIÓN: EQUIPAMIENTO DOMÉSTICO.

La famosa y despectiva frase "en este estudio no se bordan cojines" (Perriand 2018: 25) incurrida por Le Corbusier al rechazarla como posible colaboradora – tras contemplar su portafolio de dibujos en su primera entrevista de trabajo – quedó pronto en el olvido cuando Pierre Jeanneret aconsejó a su primo ir juntos a ver lo expuesto por aquella joven desconocida. La sorpresa al contemplar la belleza y la maestría en la ejecución de los detalles de aquellos muebles expuestos hizo al maestro suizo arrepentirse de su impulsivo primer desprecio, invitándola a colaborar activamente en su taller de la *Rue de Sevres*.

En ese primer periodo profesional, ella se integró laboral y amistosamente como una más en la gran familia de jóvenes arquitectos de todas las nacionalidades – Junzo Sakakura, Ernest Weismann, Alfred Roth, Kunio Maekawa o José Luis Sert – que habían acudido a París para trabajar en el estudio de Le Corbusier y Pierre Jeanneret.

El aprendizaje en aquel entorno y las relaciones interdisciplinarias de muchos de sus miembros con personajes del mundo de las vanguardias de aquel París, unido al influyente magisterio de Le Corbusier – combinado con la supervisión estrecha de su primo, verdadero guardián del trabajo arquitectónico de aquel taller – permitieron a Charlotte Perriand estar en la primera línea teórica y práctica de la apuesta parisina por una nueva arquitectura.

Su misión, en las primeras colaboraciones, consistió en diseñar los equipamientos interiores de los espacios que Le Corbusier y su equipo formulaban. En un principio, y fundamentalmente, proyectos de villas para ricos americanos afincados en París, como la familia de Gertrude Stein, o burgueses amantes del arte nuevo. Todos ellos ávidos de que la modernidad del resto de disciplinas artísticas – que algunos coleccionaban – se trasladara, tal y como apostaba Le Corbusier en sus escritos, a las volumetrías, fachadas y materialidad de sus viviendas. Deseo que se extendía también a la fenomenología de unos espacios interiores donde emergieran aspectos como la funcionalidad, el higienismo, la versatilidad, o la ligereza, para lo que se necesitaba la concurrencia de un mobiliario que acompañara

esa innovadora modernidad doméstica. Ideales, todos ellos, plasmados en el mobiliario interior de aquellas primeras viviendas diseñado por Perriand como la Villa La Roche (1923-25), Villa Church en Ville-d'Avray (1927-29), Villa Saboye (1926-29) o Villa Stein - de Monzie (1926-28), entre otras.

Su aportación en ese primer periodo se hace pronto crucial e imprescindible. No hay más que comprobar la diferencia entre el mobiliario expuesto en el proyecto del Pabellón de *L'Esprit Nouveau* de 1925 diseñado por el tándem Le Corbusier y Pierre Jeanneret – confiado a las sillas de madera de la firma Thonet – cuando todavía no formaba parte del taller, frente al de estos proyectos en los que ella ya intervenía diseñando expofeso un equipamiento en sinergia con la arquitectura propuesta.

Todos estos trabajos e ideas fueron resumidos en la exposición del *Salon des Décorateurs* de 1929 denominada "*Equipement intérieur de l'habitation*", firmada ya por el trío Le Corbusier, Pierre Jeanneret y ella misma. Una muestra integrada por elementos tan significativos como la famosa *Chaise Longue* basculante, los *cahiers standards* de almacenaje que, sin llegar al techo, separaban lo público y lo privado, aportando una total continuidad espacial. O el dormitorio en el que los elementos sanitarios aparecían como objetos muebles que subrayaban el carácter espacial y matérico de aquella nueva domesticidad (fig.4).

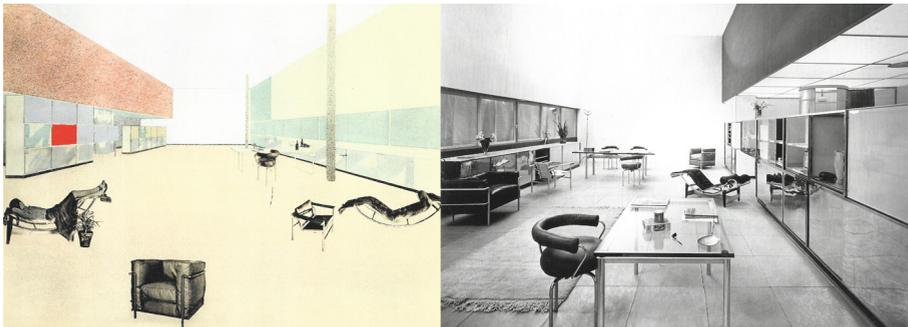


Fig.4. "*Equipement intérieur de l'habitation*", Le Corbusier, Pierre Jeanneret y Charlotte Perriand, *Salon des Décorateurs*, París 1929. Fuente: Barsac (2014: 143 y 145)

De esa primera etapa en el taller de Le Corbusier habría que subrayar también su trabajo en proyectos de programas más colectivos como el *Pavillon Suisse* (1931-33) de la *Cité Universitaire* de París, o el equipamiento de la *Cité du refuge de l'armée du Salut* (1931-33), en donde Perriand diseñó cunas para niños o literas con espacios para el almacenamiento de los petates de los vagabundos de París que pernoctaban en el edificio llevando consigo sus escasas pertenencias.

ART BRUT: ANALOGÍAS FOTOGRÁFICAS.

En todos sus diseños Perriand ponía a prueba una creatividad innata que fomentaba como *amateur* a través de la técnica de la fotografía que compartía con amistades como Dora Maar. Un ejercicio para el que ella misma reclamaba lo que denominaba *L'œil en Éventail* (Barsac 2011: 38). Expresión poética con la que reivindicaba una mirada desprejuiciada y repleta de curiosidad con la que observar el universo, tanto natural como artificial, para convertirlo en el auténtico inventario de formas, materiales o volúmenes a los que recurrir en sus creaciones.

La utilización de la cámara fotográfica supuso un mecanismo de redescubrimiento e intermediación entre su atenta mirada al mundo material y la proyección en sus creaciones de siluetas, formas y volúmenes que replicaba o reinterpretaba con el concurso de la elección de los materiales, y la resolución constructiva.

La influencia de la fotografía de las vanguardias – Moholy Nagy, El Lissitzky, Man Ray, Dora Maar o André Kertész – se aglutinaba con su interés por la observación de la naturaleza mediatizada por el objetivo y el diafragma fotográfico. Algo desarrollado con placer en sus escapadas a la montaña, a las playas de *Dieppe* o a los bosques de *Fontainebleau* donde, junto a sus inseparables amigos Fernand Léger y Pierre Jeanneret, hacía excursiones en días de descanso para captar esos *objets trouvés* que ellos calificaron como *Art Brut*. Objetos o perspectivas de la propia naturaleza – nieve, montañas, arena de playa – contemplados desde un enfoque artístico. Y donde incluso el carácter performativo se subrayaba al recoger y limpiar esqueletos de pájaros o peces y cantos rodados o troncos, para ser fotografiados sobre fondos negros en el estudio resaltando su abstracción formal, o encontrando con ello un *alter ego* plástico.

El objeto natural toma protagonismo hasta el punto de que el crítico Christian Zervos, al hablar de las pinturas de aquel *Art Brut* realizadas por Fernand Léger, afirmaba algo también válido para las creaciones de Charlotte Perriand:

“...cualquier objeto puede convertirse en poético, porque la pieza más pequeña del mundo es parte del universo...Nuestra época ha comprendido la importancia del objeto como pretexto para el arte...” (Zervos, 1934, 30).

Esa mirada alternativa al mundo material, lejos de ser únicamente un *hobby* o divertimento, repercutía, antes o después en la formalidad de muchas de sus creaciones. Circunstancia que resulta evidente cuando en el análisis se contrastan sus diseños con su propio inventario fotográfico. Por ejemplo, el perfil de la mesa *Boomerang* realizada para Jean-Richard Bloch (1938) asimila la silueta de una de sus fotografías abstractas de un hueso de animal.

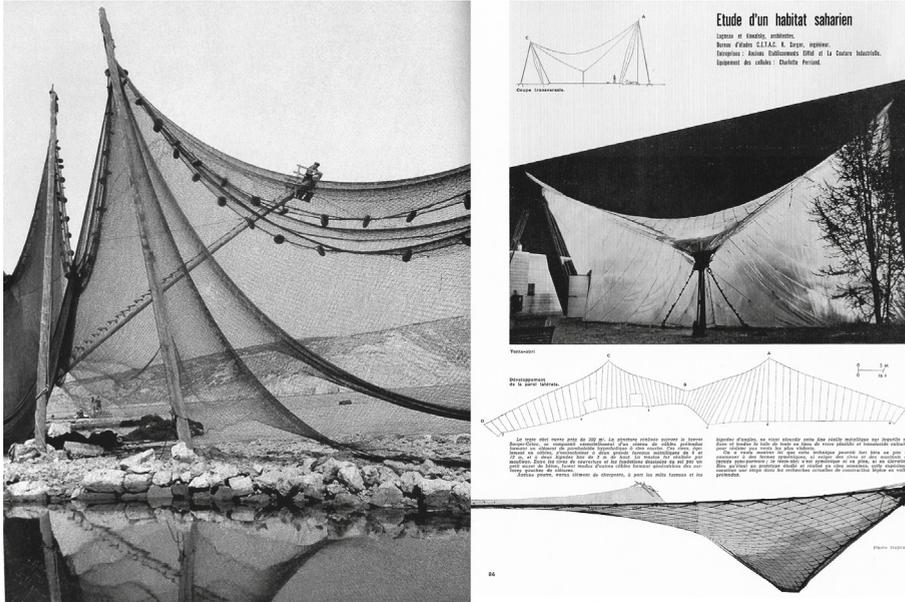


Fig.5. Redes en suspensión Bakarac, Croacia, 1929, fotografía de Charlotte Perriand. (Fuente: Sucesion Charlotte Perriand / ADAGP, París, 2011). Estudio para una tienda en el desierto. Arquitectos G. Lagneau, P.Kowalsky, R. Sarger y Charlotte Perriand, 1958.

La estructura de un carrusel de feria captado en un viaje a Croacia se replica, casi literalmente, en la estructura ligera del refugio de montaña *Tonneau* (1938). Las fotos de las redes de pescadores se rememoran al contemplar proyectos como el *Étude d'un habitat saharien*, o la estructura de la *Maison de Thé* realizada al final de su vida para el edificio de la Unesco de París (fig.5). Similitudes formales y homotecias de siluetas o volúmenes que confirman aquel *L'œil en éventail* dispuesto a observar el mundo de una manera plástica y creativa.

ACTIVISMO: COMPROMISO POLÍTICO Y SOCIAL.

La colaboración estrecha de Charlotte Perriand con Le Corbusier y Pierre Jeanneret en el ámbito laboral, mezclada con sus constantes escapadas a la montaña, acontecían durante su juventud y primera madurez en paralelo a sus propias circunstancias vitales (matrimonio, divorcio, traslados de apartamentos, amistad con Fernard Léger, José Luis Sert, Dora Maar, etc...). Vida laboral y vida privada estaban ambas impregnadas de un fuerte compromiso de amistad y compañerismo con el resto de artistas, artesanos y arquitectos de su contexto espacio-temporal parisino.

Estos lazos sociales, unidos a su voluntad de reclamar siempre una voz propia e independiente, quedan demostrados por ejemplo en la decisión de fundar

la UAM (*Union des artistes Modernes*), debido al rechazo del vicepresidente de la *Société des Artistes Décorateurs*, Charles Haireon, a admitir a colegas como Mallet-Stevens, Pierre Chareau o Francis Jourdan (Loupiac, Mengin & Monnier 1997: 166). Un compromiso con la generación de arquitectos y artistas de la modernidad que también se advierte en su participación activa en el IV CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna) de 1933 celebrado en el trayecto de Marsella a Atenas, en su adscripción en 1932 a *l'Association des écrivains et Artistes Révolutionnaires* (AEAR)¹, o incluso en su colaboración con jóvenes arquitectos en paro para la realización del proyecto "*Les Jeunes*" en 1937.

Ese activismo, lejos de ser únicamente profesional y artístico, estaba ligado a los acontecimientos políticos de aquella Francia en ebullición, cuya voluntad de cambio social desembocó en 1936 con la llegada al poder de un Frente Popular que aglutinaba la progresía obrera, artística e intelectual.

El impulso en pro de la mejora de condiciones de trabajo, como la reducción de la jornada laboral o la obligatoriedad de quince días de vacaciones pagadas a los obreros, se sustentaba en ideales que Perriand compartía desde su propia disciplina profesional. De hecho, su mirada hacia lo construido aparece ideologizada en el artículo "*L'habitation familiale, son développement économique et social*", donde analiza viviendas de todo el mundo y en el que afirma convencida:

"...que el problema de la vivienda familiar es principalmente social al que el diseño arquitectónico debe servir." (Perriand 1935: 26-32).

Un enfoque de servicio demostrado en la realización de murales de denuncia social, como el titulado *La Grande Misère* de París (fig.6), elaborado para la tercera *Exposition de l'Habitation* en 1936, los murales de la sala de espera del Ministerio de Agricultura, el fotomontaje *La Maison del Jeune Homme* de la Exposición de Bruselas de 1935 o los fotomontajes realizados junto a su gran amigo Fernand Léger para el Pabellón de la Agricultura de la *Exposition des Arts et Techniques de la Vie Moderne* en el París de 1937.

Unos murales cuya formalidad artística remitía a composiciones de vanguardias, caracterizadas por la utilización del *collage* y el fotomontaje, donde la yuxtaposición de fotografías propias o ajenas, con tipografías, cromatismo o recursos gráficos permitía elaborar significados y mensajes políticos reivindicativos, o de denuncia social, que trascendían el mero hecho fotográfico.

1 AEAR es el acrónimo de "Asociación de Escritores y Artistas", fundada en 1932 por Paul Vaillant-Couturier, Louis Aragon, Romain Rolland, Francis Jourdain, André Lurçat, Jean Nicolas y Leon Moussinac, entre otros.

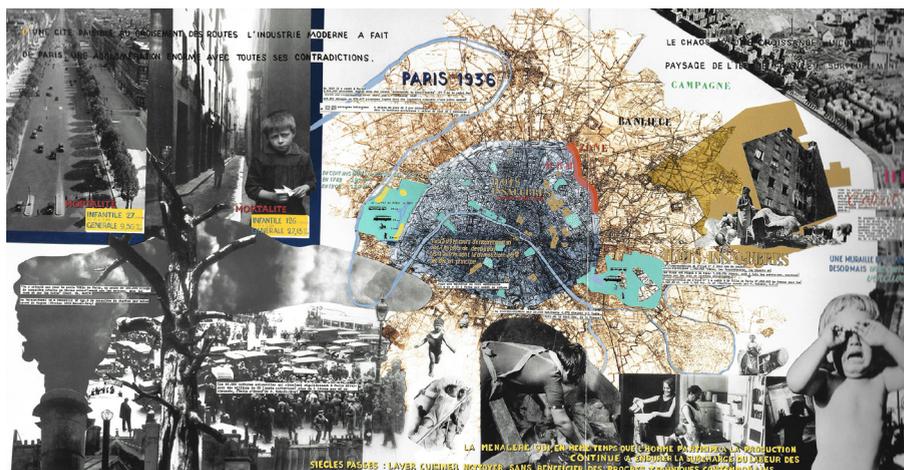


Fig.6. Fotomontaje *La Grande Misère de Paris. Salon des Arts Ménagers, Grand Palais, Paris 1936*. Con la participación de Jean Bossu, Émile Enci, Jacques Wood, G. Pollack. Fuente: Barsac, J. (2011: 271-272).

AVENTURA EN ORIENTE

Aquel activismo militante, asumido desde su actividad creativa y complementado por su innata curiosidad, confluyó en el hecho de no dejar pasar el ofrecimiento de un puesto como consejera diseñadora de arte decorativo para la oficina de comercio exterior del Ministerio de Industria y Comercio de Japón. Una oportunidad que, además, le permitiría librarse de las consecuencias personales que pudiera acarrearle, en la Francia ocupada, su militancia progresista:

“Japón en 1940 estaba en el fin del mundo – una leyenda –, ¡pero yo amaba la aventura, lo imprevisible!” (Perriand 1998, 130).

En 1940 parte hacia tierras orientales asumiendo el reto de reinterpretar su producción previa desde la materialidad y la tradición artesanal nipona. El cometido del puesto aceptado era aconsejar a la industria y a la producción japonesa formas y objetos de mobiliario que fueran susceptibles de ser aceptados al ser exportados a occidente. Para ello se centró en una labor de enseñanza, difusión y organización de la industria del mueble en oriente, liberándose de permanecer en aquel París ocupado, y desarrollando su creatividad por aquellas tierras de Japón e Indochina donde permanecería hasta su vuelta a la Francia liberada en 1946.

El contexto, la artesanía y las tradiciones niponas, se plasmaron de inmediato en muebles y objetos fabricados ahora con materiales orientales. *L'œil en éventail* se acomodó a un nuevo contexto que la obligó a replantearse sus

diseños anteriores buscando una experiencia sensorial y háptica, diferente a la de los primeros muebles metálicos de tubo y cuero. La sutileza de los objetos y recorridos de la ceremonia del té, o elementos arquitectónicos como los *shoji* – paredes correderas –, los *tatamis* o los umbrales en edificios como el Palacio de Katsura impactaron en la fenomenología buscada en sus diseños. Tal y como advierte Zaida Muxi (2018) “su asombrosa capacidad de aprender del lugar, de saber retomar la tradición y aplicar las tecnologías y las formas de máxima modernidad” quedó reflejado, por ejemplo, en reinterpretaciones de diseños previos como la de aquella primera y moderna *chaise-longue* basculante de tubo de acero, diseñada ahora con estructura de bambú y tejido tradicional de paja (fig.7).

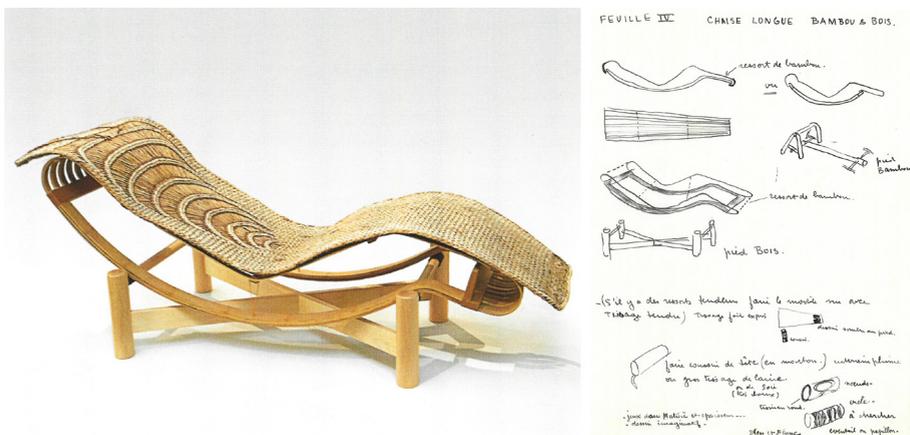


Fig.7. *Chaise Longue* de bambú de 1940, con la estera de paja tejida por los agricultores de Yamagata. Fuente: Pernelle Perriand Barsac / AChP. Croquis y detalles de la adaptación de la *Chaise Longue* de tubo a bambú. Fuentes: AChP 40018. Recogido en Barsac, J. (2015: 60-61).

RESPONSABILIDAD Y CONCIENCIA.

A su vuelta a Francia en 1946 se integra como una profesional más en aquella tarea generacional de la reconstrucción tras la II Guerra Mundial. Su trabajo como diseñadora de interiores y mobiliario se coordina con el ejercicio de la arquitectura, casi siempre, actuando en equipos multidisciplinares con los arquitectos más influyentes de Francia.

En ese periodo profesional recurre a aquellos primeros estudios elaborados para el taller de Le Corbusier al respecto de la idea de las *Cellules minimum d'habitation* (1929), pero sin renunciar al máximo confort. Ideales reflejados en el mobiliario interior de arquitecturas como las *Unités d'Habitation* de

Le Corbusier o las casas de Méjico y Túnez de la *Cité Universitaire* de París, realizadas en el marco laboral de *Le Groupe Espace*, creado por André Bloc con el objetivo de combinar las artes plásticas con la propia arquitectura.

Las colaboraciones en esa etapa de madurez no cesaron bajo la premisa expuesta en aquel número especial de la revista *Techniques et Architecture* de 1950, en la que coincidía con las críticas relativas a la anterior generalización moderna bajo las nuevas premisas de integrar arquitectura y contexto:

“La armonía del habitar no puede ser resuelta independientemente de la arquitectura y del urbanismo. Será inútil pretender alcanzarla únicamente con el equipamiento, porque éste debe ser consecuencia de una ambientación influenciada igualmente por los elementos exteriores como el lugar, la orientación o la iluminación.” (Perriand, 1950).

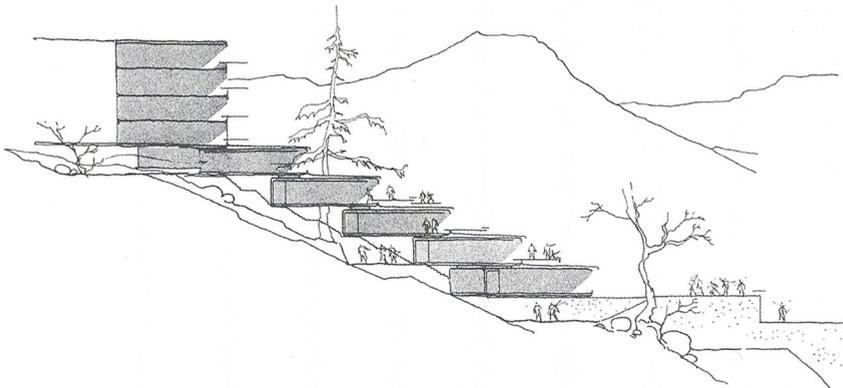
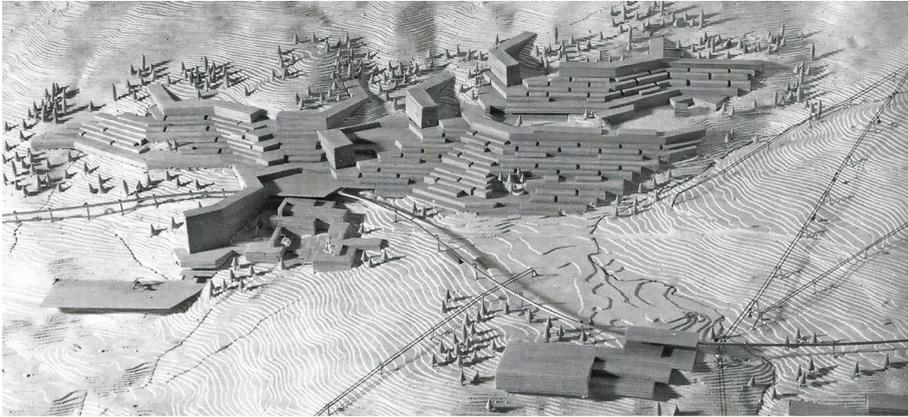


Fig. 8. Maqueta y sección del Concurso para el Valle de Belleville (Savoie), 1962. G. Candilis, A. Josic, C. Perriand, J. Prouvé, R.Suzuki, S. Woods. Fuente: Barsac, J. (2017). *Charlotte Perriand L'Œuvre complète Volume 3_1956-1968*. Paris: Archives Charlotte Perriand, Éditions Norma, pp. 414 y 409.

Premisas que asume especialmente en los proyectos ubicados en parajes naturales de montaña, entre los que destacaríamos en primer lugar el concurso para la creación de tres estaciones de esquí para el *Vallée des Belleville* (fig.8) realizado en compañía de los arquitectos Jean Prouvé, Shadrach Woods, Ren Suzuki, y Alexis Josic. O principalmente para el complejo *Les Arcs*, de tres estaciones autónomas – Arc 1600, Arc 1800 y Arc 2000 – para las que trabajaría, integrada en un equipo multidisciplinar de urbanistas (Gaston Regairaz, Guy Rey-Millet, Alain Bardet, Jean-Gustave Orth y Philippe Quinquet), arquitectos (Robert Rebutato, Alain Tavés), ingenieros (Jean Prouvé), carpinteros y diseñadores gráficos. Una tarea a la que consagró veinte años de su vida – desde 1967 a 1989 – y en la que aparece su preocupación por armonizar los volúmenes construidos con la topografía del territorio en una integración paisajística que respetara la conservación sostenible del patrimonio natural.

Consciencia y respecto por el paisaje expresado en su artículo "*Prendre conscience de nos responsabilités*" (Perriand 1966:10), en el que confirma su absoluta puesta al día y su anticipación de paradigmas como sostenibilidad y prefabricación por los que discurrirá, en el futuro inmediato, la actividad de la arquitectura.

En definitiva, la trayectoria de Charlotte Perriand indica que vale la pena visibilizar tanto las obras como las voces de estas mujeres arquitectas para así comprender la disciplina como una actividad colectiva para la mejora social. Y confirmar ese "argumento alternativo de que la arquitectura es ante todo un compromiso técnico-social, un oficio contemporáneo de vital importancia para la responsabilidad ante el hábitat mundial" (Hernandez Pezzi 2014: 72).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barsac, Jacques (2011). *Charlotte Perriand and photography. A wide-angle eye*. Milan: 5 Continents Editions.
- Barsac, Jacques (2014). *Charlotte Perriand. L'Œuvre complète Volume 1_ 1903-1940*. Paris: Archives Charlotte Perriand, Éditions Norma,
- Barsac, Jacques (2015). *Charlotte Perriand. L'Œuvre complète Volume 2_ 1940-1955*. Paris: Archives Charlotte Perriand, Éditions Norma.
- Barsac, Jacques (2017). *Charlotte Perriand. L'Œuvre complète Volume 3_ 1956-1968*. Paris: Archives Charlotte Perriand, Éditions Norma.
- Hernández Pezzi, Carlos (2014). "Arquitecturas y mujeres en busca de nombres: las arquitectas contra la 'doble ocultación'", *Arenal. Revista De Historia De Las Mujeres*, vol.21, nº1, pp. 69–95.
- Loupiac, Claude, Mengin, Christine & Monnier, Gérard (1997). *L'architecture moderne en France. Tome 1, 1889-1940*. Paris: Picard-Éditeurs.
- Muxí Martínez, Zaida (2018). *Más allá del umbral. Mujeres, casas y ciudades*. Barcelona: Dpr-Barcelona.
- Perriand-Barsac, Pernelle (ed). (2013). *Charlotte Perriand, Carnet de montagne*. (2013). Albertville: Éditions Maison des Jeux Olympique d'hiver.
- Perriand, Charlotte (1935). "L'habitation familière, son développement économique et social", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº1, pp. 26-32.
- Perriand, Charlotte (1950). "L'art d'habiter", *Techniques et Architecture*, nº9-10, pp. 36-96.
- Perriand, Charlotte. (1966). "Prendre conscience de nos responsabilités", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº126, pp.10-11.
- Perriand, Charlotte (1998). *Une Vie de création*. Paris: Odile Jacob.
- Rüegg, Arthur Ed. (2004). *Charlotte Perriand Livre de bord, 1928-1933*. Basel: Birkhauser Verlag AG.
- Woolf, Virginia (2003). *Un cuarto propio*. Madrid: Alianza Editorial.
- Zervos, Christian (1934). "Fernand Léger, la poésie de l'objet 1928-1934", *Cahiers d'art*, vol,9 n.1-4, pp. 30-31.

3.

ROSA CHACEL Y LA CIUDAD. TRES TEXTOS Y UNA ENCUESTA

Alberto RUIZ COLMENAR

Doctor Arquitecto

Universidad de Politécnica de Madrid

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4699-2722>

alberto.ruizc@upm.es

RESUMEN

Rosa Chacel fue una de las más importantes escritoras de la Generación del 27, el grupo de intelectuales que introdujo las vanguardias europeas en España a principios del siglo XX. Artistas, filósofos y, sobre todo, literatos, se convirtieron en figuras fundamentales de la modernidad española de la época. Y, sin embargo, la arquitectura, todavía muy influida por las corrientes historicistas, tuvo muchos problemas para incorporarse a ese proceso. La relación de los intelectuales de la Generación del 27 con la arquitectura no fue especialmente fluida salvo en el caso de Rosa Chacel que utilizó, a menudo, a la ciudad como protagonista de sus obras. En este texto se analizan algunos escritos de la escritora vallisoletana en los que se puede disfrutar de su peculiar visión sobre la relación de la gente con la ciudad.

Palabras clave: Rosa Chacel, ciudad, Generación del 27, modernidad, literatura .

3.

ROSA CHACEL AND THE CITY. THREE TEXTS AND A SURVEY

Alberto RUIZ COLMENAR

Doctor Arquitecto

Universidad de Politécnica de Madrid

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4699-2722>

alberto.ruizc@upm.es

ABSTRACT

Rosa Chacel was one of the most important writers of the generation of '27, the group of intellectuals that introduced the European avant-garde to Spain at the beginning of the 20th century. Artists, philosophers, and, above all, writers, became fundamental figures of Spanish modernity of that time. And yet architecture, still deeply influenced by historicism, had many problems incorporating itself into this process. The relationship of intellectuals of the generation of '27 with architecture was not especially fluid, except in the case of Rosa Chacel, who often used the city as a main character of her works. This text analyses some of her writings and explains her unique perspectives on the relationship between people and the city.

Keywords: Rosa Chacel, city, Generation of '27, modernism, literature.

El apodo “las sinsombrero”, con el que los directores Tània Balló, Manuel Jiménez y Serrana Torres definen a las artistas e intelectuales que formaron parte de la Generación del 27 y que sirve de título a su documental del año 2015 (Ballo et al. 2015), parte de una anécdota que cuenta Maruja Mallo al inicio del metraje. A finales de la década de 1920, pasear con la cabeza descubierta por la Puerta del Sol madrileña era poco menos que un abierto desafío a la autoridad. Y eso es lo que hicieron Margarita Manso, Salvador Dalí, Federico García Lorca y la propia Maruja Mallo para, según sus propias palabras, “descongestionar las ideas”. Esta anécdota refleja el espíritu transgresor y rebelde de una generación de jóvenes que no se conformaba con el clima opresivo y pesimista de la intelectualidad española del momento y que luchaba con las armas que mejor manejaban: la creatividad, la originalidad y una inquebrantable apuesta por la imaginación.

Por el contrario, la arquitectura moderna no había sido aun capaz de encontrar su lugar en España. En otros puntos de Europa los postulados vanguardistas habían empezado a calar y sus propuestas comenzaban a dar frutos. Sin embargo, en nuestro país, sólo la intensa labor de un infatigable Fernando García Mercadal parecía augurar un futuro más o menos estable para esa arquitectura que ni siquiera conseguía definir su propio apellido. Moderna, vanguardista o racionalista, la arquitectura era, como sucedía habitualmente, la última de las grandes disciplinas artísticas en entrar de forma decidida en el siglo XX. Más aun en un país donde, en esos momentos, se estaban poniendo en marcha dos exposiciones internacionales que pretendían alinear a España con los movimientos de vanguardia y que, sin embargo, terminarían por demostrar que, salvo contadas excepciones, los españoles todavía se encontraban más cómodos con el Pueblo Español de la exposición barcelonesa o con la Plaza de España sevillana que con edificios como el Pabellón alemán de Mies van der Rohe.

Como decíamos, esta evidente reticencia a la modernidad se limitaba al campo de la arquitectura. Mientras historicismos y eclecticismos triunfaban en nuestras ciudades, otras disciplinas artísticas se habían incorporado a corrientes más adelantadas muchos años antes. España era un país pionero en pintura, música o filosofía, pero donde realmente brillaban las mentes más adelantadas a su tiempo era en el campo de la literatura (fig. 1).

No es objeto de este texto breve analizar las corrientes literarias que, todavía hoy, permiten considerar los primeros años del siglo XX como una segunda edad de oro de la escritura en español, pero lo cierto es que resulta interesante plantearse cuál es la razón de que la arquitectura tardara tanto en incorporarse a la modernidad y por qué, por ejemplo, la vida cultural de vanguardia en Madrid florecía en los espacios de un edificio, la Residencia de Estudiantes que, dentro de la brillantez de su arquitectura, hablaba todavía el lenguaje del historicismo neomudéjar.



Fig.1. Reunión de los integrantes de la Generación del 27 en el homenaje al pintor Hernando Viñés en enero de 1936. Fuente: archivo ABC.

ENCUESTA SOBRE LA NUEVA ARQUITECTURA, 1928.

La relación entre estas diferentes propuestas intelectuales tiene que ver, como no puede ser de otra forma, con los personajes que las protagonizaron. En ese sentido, como decíamos anteriormente, el empeño de Fernando García Mercadal por poner la arquitectura en sintonía con otras disciplinas se concretó en una iniciativa que establecía un interesante cruce de miradas. En abril de 1928, *La Gaceta Literaria* publicó un conocido número monográfico dedicado a lo que definía en su portada como “Nuevo arte en el mundo”. *La Gaceta Literaria* formó parte de las publicaciones relacionadas con la Generación del 27. Apadrinada por Ortega, su andadura vino marcada por la orientación intelectual e ideológica de su principal fundador y director, el escritor Ernesto Giménez Caballero. Este “periódico literario” tenía una gran variedad de secciones. Tocaba todas las disciplinas relacionadas con la vida intelectual y artística del país, desde la crítica literaria, teatral y artística a comentarios y columnas sobre filosofía, ciencia, pintura, cine, música y, aunque de manera más ocasional, también sobre arquitectura. En el número al que nos referimos, se incluía una “Encuesta sobre la nueva arquitectura” que acompañaba a algunos artículos breves que recogían declaraciones de Bruno Taut, Auguste Perret, J.J.P. Oud, Secundino Zuazo, Mies, van Doesburg y, por supuesto, Le Corbusier (fig. 2). Estas breves impresiones son bien conocidas, aunque merece la pena ponerlas en la perspectiva de una publicación no especializada española en la década de 1920. Más interés tiene, si cabe, un pequeño editorial firmado por José Ortega y Gasset, titulado

“Rebote arquitectónico” en el que el filósofo muestra una evidente falta de entusiasmo hacia la nueva manera de entender la arquitectura, que define como “evasión hacia la exterioridad” (Ortega 1928).

La Gaceta Literaria

Ibérica-americana-internacional

LETRAS—ARTE—CIENCIA

Periódico trimestral (1 y 15 de cada mes)

DIRECTOR-FUNDADOR: F. Giner de Castejón
SECRETARIO: Guillermo de Torres

AÑO II. MADRID, 31 DE ABRIL DE 1928. NÚM. 32

Dirección y Administración: Calle de Pellicer, 24

Toda la correspondencia debe dirigirse al

Administrador de la Gaceta, s/n

Se publica por orden de la principal editorial

30 CENTIMOS

Venta y suscripción en España y América Latina: 30 centimos

Suscripción en el extranjero: 50 centimos

Se publica en la forma del grupo A de la Ley de Prensa de 1924

FABRICA DE LA GACETA LITERARIA

NUEVO ARTE EN EL MUNDO

ARQUITECTURA, 1928

Rebote arquitectónico

Este rebote arquitectónico que se produce en el mundo actual, es el resultado de una evolución que se ha producido en el arte de la arquitectura. El arte de la arquitectura ha pasado por una serie de etapas, desde el arte de la arquitectura antigua hasta el arte de la arquitectura moderna. El arte de la arquitectura moderna se caracteriza por su evasión hacia la exterioridad, por su falta de entusiasmo hacia la nueva manera de entender la arquitectura.

EL PALINOS O EL ARQUITECTO

Este texto trata de la figura del arquitecto en el mundo actual. El arquitecto es un ser humano que se dedica a la creación de edificios. El arquitecto debe tener una gran sensibilidad y una gran capacidad de imaginación. El arquitecto debe ser capaz de entender la necesidad de la sociedad y de crear edificios que respondan a esa necesidad.

ESCRITORES, ARQUITECTOS, DAMAS

ENCUESTA SOBRE LA NUEVA ARQUITECTURA

¿Qué papel debe jugar el arquitecto en el mundo actual? ¿Debe ser un ser humano que se dedica a la creación de edificios, o debe ser un ser humano que se dedica a la creación de arte? ¿Debe ser un ser humano que se dedica a la creación de arte, o debe ser un ser humano que se dedica a la creación de ciencia? Estas son algunas de las preguntas que se plantean en esta encuesta.

DICE BRUNO TAU:

El arte de la arquitectura es un arte que se caracteriza por su evasión hacia la exterioridad. El arte de la arquitectura moderna se caracteriza por su falta de entusiasmo hacia la nueva manera de entender la arquitectura.

DICE OLD:

El arte de la arquitectura es un arte que se caracteriza por su evasión hacia la exterioridad. El arte de la arquitectura moderna se caracteriza por su falta de entusiasmo hacia la nueva manera de entender la arquitectura.

DICE ZILAO:

El arte de la arquitectura es un arte que se caracteriza por su evasión hacia la exterioridad. El arte de la arquitectura moderna se caracteriza por su falta de entusiasmo hacia la nueva manera de entender la arquitectura.





Polémica de Augusto Perini

Es preciso contrastar la perfección del decorado actual generalmente una falta de perfección.

"La Gaceta Literaria"

No puede ser un ser humano que se dedica a la creación de arte, o debe ser un ser humano que se dedica a la creación de ciencia? Estas son algunas de las preguntas que se plantean en esta encuesta.

DICE DE COMBARIES:

El arte de la arquitectura es un arte que se caracteriza por su evasión hacia la exterioridad. El arte de la arquitectura moderna se caracteriza por su falta de entusiasmo hacia la nueva manera de entender la arquitectura.





MÁQUINAS DE TODAS MARCAS

REP & BOB
FOTOCOPIAS
VEVA
PLAZAS

ROVIRA

CARLIS, 4
BARCELONA

Fig. 2. La Gaceta Literaria. Abril de 1928. Fuente: Biblioteca Nacional de España.

La encuesta, dirigida a prestigiosos intelectuales, como Francisco Ayala o José Bergamín se planteaba en unos términos muy poco objetivos, todo hay que decirlo. A algunas de las peculiares preguntas que lanzaba Mercadal — “¿Qué valores literarios ve en la nueva arquitectura?, ¿Qué relación ve entre la nueva arquitectura y la literatura nueva?, ¿Está usted satisfecho de su casa? Si no lo está, ¿cómo la sueña?” — respondían los escritores con un escepticismo poco disimulado. Parece que la brecha no terminaba de cerrarse. Y, sin embargo, en la parte final del número encontramos la contestación de la única mujer a quien se planteó la encuesta, que además no aparecía por su condición de intelectual, sino bajo el epígrafe “Damas”.

La interpelada es nada menos que Rosa Chacel, que respondía con una impagable descripción de las verdaderas preocupaciones de la gente corriente respecto a la arquitectura. Una descripción que contrasta vivamente con el tono algo complaciente del resto de contestaciones.

“Quisiera concretar mi atención a lo que sólo fuese visión, imagen, estructura. Pero se me impone la sensación de su carácter como drama psíquico. Respiro por la herida. Con esto creo contestar a toda la primera pregunta, porque confieso que no me quita el sueño el estilo español de la casa que habito, sino lo difícil y enojoso que es hacerla habitable.

En resumen, la casa soñada puede ser esta: nueva, sencillísima, archisencilla [sic], sin ninguna reminiscencia ni superfluidad. Estratégicamente situada en el barrio por donde se extienda nuestra red cordial. ¡Nunca propia! Por casero, el ilustre y profundo Pedro Botero, único posiblemente pródigo en calefacción. Y como máxima preocupación estética puramente arquitectónica la casa que edifiquen enfrente.”

Precisamente a través de la figura de la vallisoletana podemos encontrar un hilo de relación entre arquitectura y literatura. Con la infinita sensibilidad que siempre atesoró, Chacel consigue encontrar una de las claves que dificultaba la implantación de la arquitectura moderna en España: su excesivo ensimismamiento formal y el abandono de las necesidades reales de la población que se pretendía que acogiera como propia una imagen muy alejada de la que les resultaba familiar sin darles a cambio una mejora efectiva en sus condiciones de vida.

Entre las escritoras de esa generación de “mujeres sin sombrero”, Rosa Chacel es, probablemente, la que tiene una relación más directa con el mundo de la creación plástica. Estudiante de escultura en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en su juventud y casada con el pintor Timoteo Pérez Rubio, Chacel participaba habitualmente en las tertulias del Café Granja El Henar, donde coincidió con los autores del local, Carlos Arniches y Martín

Domínguez, y desde donde Ortega y Gasset dirigía el proyecto intelectual de mayor importancia del momento, la *Revista de Occidente*, de la que Rosa Chacel fue colaboradora desde sus inicios.

LAS CIUDADES, 1922.

La vanguardia intelectual de las primeras décadas del siglo se movía, principalmente, a través de las publicaciones culturales. Además de las citadas *Revista de Occidente* y *La Gaceta Literaria*, durante esos años aparecieron un gran número de revistas y periódicos que hicieron de la cultura, las artes y el pensamiento su razón de ser. Una de estas, la revista *Ultra*, se había fundado en enero de 1921, como órgano intelectual del movimiento ultraísta, una de esas efímeras experiencias a caballo entre lo literario y lo filosófico, que bebía de las fuentes de las vanguardias europeas, del dadá y el futurismo. De su atención a las artes visuales dan buena muestra algunas de sus ilustraciones (fig. 3) y su impresión en forma de tríptico y de su interés por la integración de las disciplinas, la afición por los caligramas, poemas visuales herederos del trabajo de Guillaume Apollinaire.

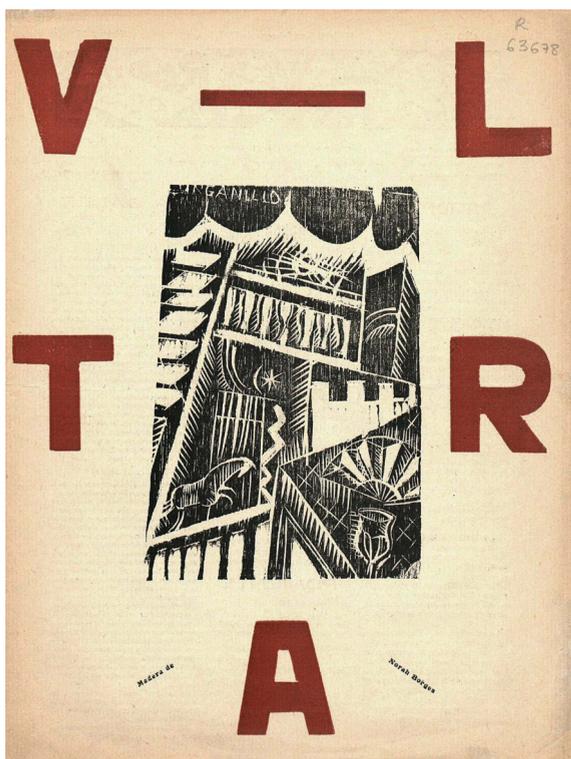


Fig. 3. Portada de la revista *Ultra*, nº 23, febrero de 1922. Fuente: Biblioteca Nacional de España.

La ciudad se humaniza, se convierte en un personaje más de la realidad, acoge al caminante que llega y le despide al partir. Asume que el viajero se enamorará de la fachada luminosa que promete esa “antesala destartada” que es la estación de tren, se dejará seducir por su color, su ruido y sus más íntimos rincones. Pero que, finalmente, el visitante empezará a sentir desilusión y vacío, y se marchará. Y que, aunque ella pensará en retenerlo, y decirle “¡Te vas! Ahora que iba a decírtelo todo, ahora que iba a mostrarte mi secreto...” comprenderá que es necesaria la despedida, aunque él nunca sabrá “que ella ha escondido en su maleta, entre los recuerdos envueltos y amontonados, el membrillo oloroso de su secreto”. Y que él volverá, porque nunca se habrá ido del todo.

La prosa de Chacel es delicada, sensual, elegantemente provocativa. Convierte a la ciudad en una criatura con sentimientos, símbolo de un concepto de vida doméstico y acogedor que se escapaba con las ideas más radicales de la arquitectura moderna. Ideas que, mirando de nuevo a aquel texto del año 1928, comparaba, preocupada, con “desprenderse como fruto pachucho de la rama fragante de nuestro tiempo”.

La ciudad está ahí, lo estará siempre, esperando a otro viajero, para comenzar una y otra vez su cíclica relación, enamorarse de él y que él se enamore de ella. Y volver a la estación para terminar, como en el texto, con una despedida.

“El tren parte y los brazos de la ciudad se desgarran al arrancarse de los hombros del viajero.

Entre el velo de la distancia que se va espesando por momentos, mucho tiempo aun él sigue viendo brillar el temblor de sus lágrimas.”

EN LA CIUDAD DE LAS GRANDES PRUEBAS, 1952.

Años después, Chacel volvía al tema de la ciudad. Lo hacía en 1952, en uno de los relatos de su libro *Sobre el piélago* (Chacel 1952). El relato se titula “En la ciudad de las grandes pruebas” y comienza con lo que no es otra cosa que una declaración de amor (fig. 5):

“No diré el nombre ni la situación geográfica de la ciudad donde viví esta aventura: diré solamente que había ido a ella por amor. Pero no se entienda que fue alguna vicisitud amorosa lo que me llevó hasta allí. No: yo había ido a aquella ciudad por amor a ella.”

La protagonista del relato llega a un “lugar de perdición”. Una ciudad en la que, “entre arenas y escorias encontraría de pronto un residuo brillante”.

Chacel es, aquí, el viajero de su relato de 1922, que vuelve a ese lugar del que nunca quiso marchar. En la ciudad, aquella amante abandonada, busca los rastros de la imagen con que ha soñado todos estos años. Y recorre una serie de lugares surrealistas, tablados donde contempla el esperpento, ferias llenas de personajes irreales... La escritura se ha afilado, ha perdido aquel punto de inocencia confiada. La ciudad ya no es una amante ilusionada, y entre sus perfumes y su maquillaje, el viajero quiere “descubrir su virtud, no redimirla del pecado, sino encontrar en ella la redención del pecado mismo”.

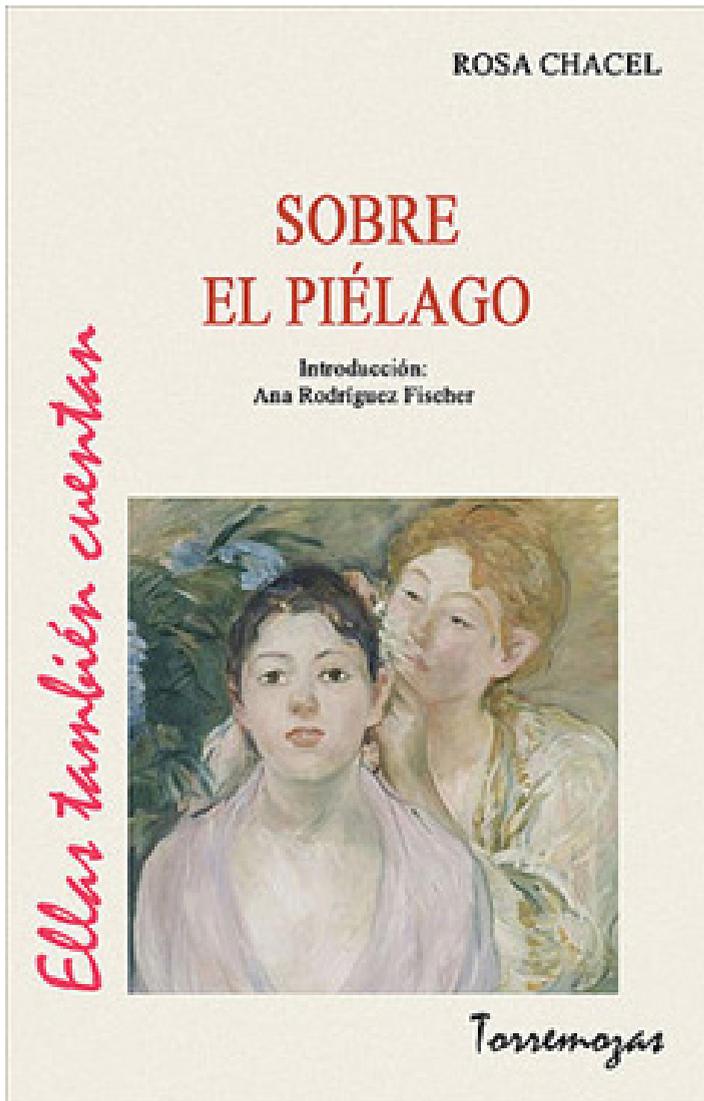


Fig. 5. Portada del libro de Rosa Chacel titulado *Sobre el piélago* en la edición de Torremozas.

Y para ello, hay que dejarse atrapar por esa ciudad que, como se temía, perdió su encanto doméstico, su familiaridad íntima. Y el viajero se lanza: “era preciso ir a ver, y fui.” Y nada más llegar comprueba que

“(…) el trazado de sus avenidas, su clima, su luz, eran tal como yo los había imaginado. Es posible que haya quien sostenga que posee como otras ciudades monumentos y edificios públicos, que en su recinto hay casas con habitaciones donde se extiende un mantel blanco al mediodía, y que sobre todas estas cosas se arroja el sol, iracundo: yo todo eso lo ignoro. Yo la encontré como la esperaba, yo no vi más que la noche de sus recovas, y pude leer en ella palabras terribles e incomprensibles, escritas con letras luminosas, por las que circulaba el gas ígneo, vibrando de impaciencia.”

Entre aquella imagen idealizada de la ciudad, expresada en su relato en *Ultra* hasta esta imagen seca y descarnada de *Sobre el piélago* – muestra de la desilusión que produce comprobar que los peores presagios se han cumplido –, media, lógicamente, toda una trayectoria vital: la ruptura de las ilusiones adolescentes, una guerra, un exilio, la mirada desesperanza sobre un país que se había convertido en lo contrario de lo que se planeó. Pero también es posible entender este viaje desde una visión más literal de la evolución de las ciudades. La arquitectura moderna, mal entendida y peor interpretada rompió la relación de amor entre la ciudad y el viajero, uniformizó los lugares hasta el punto de hacerlos indistinguibles, desorientó al visitante, que ya no se pudo dejar sorprender por esa ciudad que “entra por el balcón en una perspectiva nunca vista y le llama a gritos con una voz nueva”. Y que, muy al contrario, se acerca a ella desde la distancia.

“Sentí que cabeceaba; atraído por ella; temí caer en su abismo o disiparme en su hueco. No intenté profanarla con mi contacto, eso no; pero irresistiblemente me acerqué al espacio cúbico que la contenía. Mi frente tocó apenas la zona helada, que era, no como su aliento, sino como la atmósfera de un mundo donde no es posible el aliento, y en ese momento ya no vi más: perdí el sentido.”

BARRIO DE MARAVILLAS, 1976.

Lo cierto es que resulta difícil pensar en que la escritora pudiera quedarse con esta mirada algo desesperanzada sobre la ciudad. Quizá por eso, en 1976, publicó su novela más conocida: *Barrio de Maravillas* (Chacel 1976). En este libro hay una especie de acto de desagravio a la ciudad, al menos al barrio en el que vivió en aquellos años madrileños del inicio de siglo. El texto es mucho más extenso que los anteriores, así que la autora puede detenerse en describir el barrio y a sus gentes. Y, sin embargo, de nuevo, la descripción

del lugar se basa, fundamentalmente en los sentidos. En la luz y sus efectos, que “mira al barrio con mirada hipnotizante”, en el oído que detecta en el timbre de la casa el titubeo del visitante, en el olfato que le trae “olores crueles como celadores vencidos a veces por los olores caseros, sensuales, capciosos; ajo y cebolla, laurel, pimentón”.



Fig. 6. Rosa Chacel. Fuente: “Las sinsombrero” (documental). RTVE. 2015.

La mirada sobre la ciudad ha perdido la inocencia de aquella primera experiencia, romántica y algo ingenua. Pero también ha superado el complicado reencuentro con un lugar que no responde más que con fogonazos de nostalgia a lo que se recuerda, o se quiere recordar. La ciudad vuelve a estar en los sentimientos que despierta, en sus pequeños locales, en los vecinos del barrio y en mundo privado de las sensaciones físicas. La idea de ciudad vuelve entonces a aquella frase con que contestaba a la ingenua pregunta de García Mercadal: “¿Está usted satisfecha de su casa? Si no, ¿Cómo la sueña?”

“Esto de ‘¿cómo la sueña?’ es lo único que se nos puede preguntar de la casa a los que no la pensamos.”

No es poca cosa para alguien que tuvo que quitarse el sombrero para descongestionar las ideas...

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ballo, T., Jiménez, M. & Torres, S. (dirs.). (2015). “Las sinsombrero” [documental]. Radio Televisión Española. <https://www.rtve.es/play/videos/las-sinsombrero/>
- Chacel, R. (1922). “Las ciudades”, *Vltra* nº 23, pp. 2-3. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=d5e91b2b-3a26-4b2a-ad93-d2bb55499e73>
- Chacel, R. (1952). *Sobre el piélago*. Iman.
- Chacel, R. (1971). *Icada, nevda, diada*. Seix Barral.
- Chacel, R. (1976). *Barrio de Maravillas*. Seix Barral.
- Díez de Revenga, F. (2004). “La narrativa breve en la revista ‘Ultra’ de Madrid”, *Hesperia: Anuario de filología hispánica*, nº7, pp. 57-76. <https://revistas.uvigo.es/index.php/AFH/issue/view/47>
- García Mercadal, F. (1928). “Encuesta sobre la nueva arquitectura”, *La Gaceta Literaria*, nº32, pp. 2-6. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=70b9caa8-6d64-43c2-ab5b-f8afd4815e57>
- Morán, C. (2005). “Rosa Chacel, mujer de palabra”. En M^a. J. Jiménez e I. Gallego (coords.): *Escritoras españolas e hispanoamericanas en el exilio*. Universidad de Málaga, pp.135-146.
- Ortega, J. (1928). “Rebrote arquitectónico”, *La Gaceta Literaria*, nº32, p.1. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=70b9caa8-6d64-43c2-ab5b-f8afd4815e57>

4.

MUJER Y AJUAR DOMÉSTICO EN LAS CASAS DEL PRIMER FRANQUISMO

Luis SANTOS Y GANGES

Geógrafo, Doctor en Urbanismo y Doctor en Historia

Universidad de Valladolid (Instituto Univeritario de Urbanística)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0232-7969>

luis.santos.ganges@uva.es

RESUMEN

Este texto relaciona, en el marco temporal del primer franquismo, la dominación patriarcal de la mujer con la concepción oficial de la vivienda protegida y del ajuar doméstico proporcionado por las entidades mayormente intervinientes en la política de vivienda de renta reducida: el Instituto Nacional de la Vivienda, la Obra Sindical del Hogar, la Dirección General de Regiones Devastadas y Reconstrucción, y la Dirección General de Arquitectura. El papel de la mujer fue reducido a las labores del hogar y el cuidado de la prole. Y, para asegurar un uso adecuado de la vivienda protegida a cargo de los organismos oficiales y favorecer el buen funcionamiento de la familia humilde, se entendió que era preciso proveer un ajuar a crédito, en la idea de que el ajuar era un conjunto de bienes (mobiliario, enseres y ropas) que equipaba la vivienda y, sobre todo, la conformaba como un hogar.

Palabras clave: Primer franquismo, segregación de la mujer, vivienda protegida, hogar, ajuar doméstico, Obra Sindical del Hogar, Instituto Nacional de la Vivienda.

4.

WOMEN AND HOUSEHOLD GOODS IN EARLY FRANCOIST HOUSES

Luis SANTOS Y GANGES

Geographer, PhD in Urbanism & PhD in History

University of Valladolid (Instituto Univeristario de Urbanística)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0232-7969>

luis.santos.ganges@uva.es

ABSTRACT

In the context of the early Franco regime, this text relates the patriarchal domination of women to the official conception of subsidised housing and the household furnishings provided by the organisations mainly involved in low-income housing policy: the Instituto Nacional de la Vivienda, the Obra Sindical del Hogar, the Dirección General de Regiones Devastadas y Reconstrucción, and the Dirección General de Arquitectura. The role of women was reduced to housework and childcare. And, in order to ensure the proper use of the sheltered housing provided by official bodies and to favour the proper functioning of the humble family, it was understood that it was necessary to provide a trousseau on credit, considering that it was a set of goods (furniture, household goods and clothes) that equipped the dwelling and, above all, made it a real family home.

Keywords: Early Francoism, segregation of women, protected housing, home, household goods, Obra Sindical del Hogar, Instituto Nacional de la Vivienda.

INTRODUCCIÓN

En este texto nos proponemos relacionar el papel de la mujer durante el primer franquismo con un asunto pequeño y específico propio de las viviendas de renta reducida: el ajuar doméstico. Para ello, de forma obligada por tratarse de una aportación de carácter más divulgativo, hemos a abordar a qué llamamos primer franquismo, hemos de dar algunos trazos sobre cómo fue la opresión de la mujer en la dictadura franquista —que tuvo en el primer franquismo su máximo exponente—, hemos de explicar el papel asignado por las autoridades de entonces al ajuar, que debía convertir a la vivienda en hogar —que, por supuesto, era no sólo una herramienta de servicio social sino sobre todo de control y de búsqueda de consentimiento—, y todo ello en el contexto de una política de vivienda pública muy limitada.

Estamos hablando esencialmente de los años cuarenta del siglo XX, pero también de una parte de los años treinta y de otra parte de los años cincuenta. No hay acuerdo unánime sobre el periodo histórico al que se ha venido en llamar primer franquismo.

Por un lado, suele distinguirse entre la Guerra Civil (1936-1939) y la posguerra de los años 1940, etapa de pretensiones totalitarias, de mucha represión, de miedo, paro, pobreza y hambre. Aunque fue una larguísima posguerra que persistió, por elegir un año, hasta 1952, cuando dejó de funcionar la cartilla de racionamiento, con la que se compraba en tiendas concretas los artículos racionados, en razón a lo que las autoridades fuesen estableciendo como ración diaria de cada producto, según el nivel social, la edad, el sexo y la salud.

Por otro lado, en términos de historia económica, suele entenderse que el primer franquismo concluyó con el llamado plan de estabilización de 1959, en un periodo transicional que tuvo su inicio en los primeros años cincuenta con los acuerdos con Estados Unidos. Así, se ha distinguido entre un primer periodo llamado de Autarquía y otro posterior denominado Decenio bisagra. El ideario autárquico e intensamente intervencionista de los años cuarenta se materializó en un continuado disparate económico. Fue una etapa con una política económica desastrosa que estancó la producción: una aberración de todo punto empobrecedora que supuso un retraso enorme en las condiciones económicas del país y un prolongadísimo sufrimiento del grueso de la población (Barciela 2002). Por su parte, en el Decenio bisagra se fueron adoptando paulatinamente medidas de liberalización de la economía a modo de lenta atenuación de la política autárquica y del intervencionismo económico (García Delgado 2000); es decir, fue una transición entre la etapa más puramente autárquica de los años cuarenta y la desarrollista de los años sesenta, que corresponde al segundo franquismo.

LA MUJER EN CASA Y CON LA PATA QUEBRADA

La dictadura franquista impuso normativamente una sociedad patriarcal donde era palmaria y cruel la desigualdad femenina, que convertía a la mujer en menor de edad. El dominio masculino y la sujeción femenina se mostraron en todas las esferas de la sociedad. En palabras del dirigente falangista y católico tradicional José Luis de Arrese y Magra:

“Nosotros consideramos [la familia] como el núcleo de la sociedad con todo su poder educativo y regenerador, y creemos que no se puede fundar ésta si no es sobre los principios básicos del patriarcado y de la moralidad cristiana.” (Arrese 1940: 85).

Pilar Primo de Rivera y Sáenz de Heredia, delegada nacional de la Sección Femenina de Falange Española Tradicionalista y de las JONS, desde el primer momento dejó bien claro el papel subordinado de la mujer al hombre:

“Tenemos que apegarlas [a las mujeres] con nuestras enseñanzas a la labor diaria, al hijo, a la cocina, al ajuar, a la huerta; tenemos que conseguir que encuentre allí la mujer toda su vida y el hombre todo su descanso.” (Sección Femenina de FET y de las JONS 1952: prólogo).

El Fuero del Trabajo de 1938 dictó que “El Estado (...) libertará a la mujer casada del taller y de la fábrica” y la Orden del Ministerio de Trabajo de 29 de marzo de 1946 recordó que se debía “reintegrar al hogar a las mujeres casadas que trabajan por cuenta ajena”. El trabajo asalariado femenino fue encogido y estuvo muy constreñido a unos pocos sectores y actividades, a lo que se sumó que la mujer era despedida si se casaba, aunque la indemnización por despido fuese denominada “dote”. El encorsetamiento de las mujeres casadas a la vida familiar disminuía el paro al quedar disponibles sus puestos de trabajo. Todo le cuadraba al Régimen.

Así pues, la mujer debía laborar en casa (“sus labores”) y hacerse cargo de todas las necesidades internas del hogar. El dirigente falangista José Antonio Girón de Velasco, ministro de Trabajo, lo expresó del siguiente modo en uno de sus discursos:

“La mujer casada debe permanecer, siempre que esto sea posible, en el hogar, como educadora de la prole en el orden físico, espiritual y moral y como administradora y compañera del trabajador.” (Girón, 1952, Tomo IV, p. 228).

En efecto, el modelo de feminidad dócil y limitada al mundo doméstico era el de la mujer sumisa, prolífica y piadosa, que trabajaba sin descanso en las labores del hogar pero que tenía extraordinariamente limitadas sus funciones

fuera de éste. El papel social de la mujer no era sino la reproducción y la socialización de los hijos asentando los valores tradicionales, católicos y de afección al régimen. Entre tantos modos de hacer del régimen dictatorial (reprimir, encuadrar, adoctrinar, buscar el consentimiento), hubo algunos instrumentos de adoctrinamiento dulce para amoldar el papel social de la mujer y para ayudarla a mejorar el ajuar de su hogar: las publicaciones de la Sección Femenina y las escuelas de hogar (fig.1).



Fig.1. Portadas de la revista *Y*, *revista para la mujer*, editada por la Sección Femenina de FET y de las JONS, de los primeros años del primer franquismo (sup.), y cubiertas de los cursos de formación familiar y social, y cartel de las escuelas de hogar, ambos de la Sección Femenina (inf.).

MUJER Y VIVIENDA PÚBLICA EN LOS AÑOS CUARENTA

La política de vivienda de los gobiernos franquistas, dirigida por el Instituto Nacional de la Vivienda, fue limitadísima en los años cuarenta y privilegió a las clases medias frente a las clases humildes. De hecho, entre 1939 y 1954, en un contexto de grave falta de alojamiento y escasa construcción, y en el que fueron edificadas 161.000 viviendas libres, el Instituto Nacional de la Vivienda financió 84.000 viviendas bonificables frente a 72.000 viviendas protegidas... a pesar de que el propio gobierno había estimado que se necesitaba reparar 360.000 viviendas, reponer 392.000 y cubrir el crecimiento demográfico en el horizonte de 1954 con otras 643.000.

Las viviendas protegidas eran las teóricamente dedicadas a las clases humildes, si bien el déficit de vivienda era tan grande que el sistema de adjudicación a los beneficiarios favoreció casi siempre a las personas más vinculadas al Régimen (camisas viejas, falangistas, excombatientes, excautivos, familiares de caídos, fuerzas del orden público, funcionarios...) y a las familias numerosas.

En los años cuarenta, debido a las grandes carencias de acero y cemento, a menudo se optó por construir casitas en planta baja, menos exigentes en tecnología y en materiales. Casitas sobre parcelas que a veces generaban patios o huertos.

Los dibujos y fotografías que adjuntamos (figs. 2 y 3) son sintomáticos del papel social del hombre y de la mujer. Él aparece representado en la fachada a la calle, charlando; ella, en la fachada al patio, encargada del huerto y el corral, o bien en la cocina, como módulo del hogar.

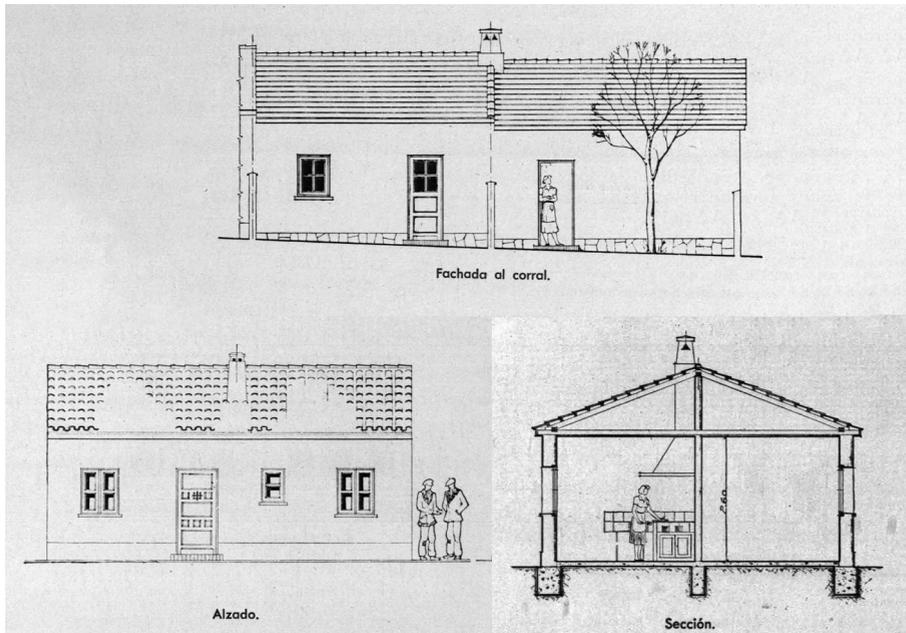


Fig.2. Planimetría de las propuestas de albergues de urgencia en planta baja y de dos o tres dormitorios. Fuente: "Viviendas económicas construidas por la Dirección General de Arquitectura en varios suburbios de Madrid", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 42, 1945, pp. 222-225.

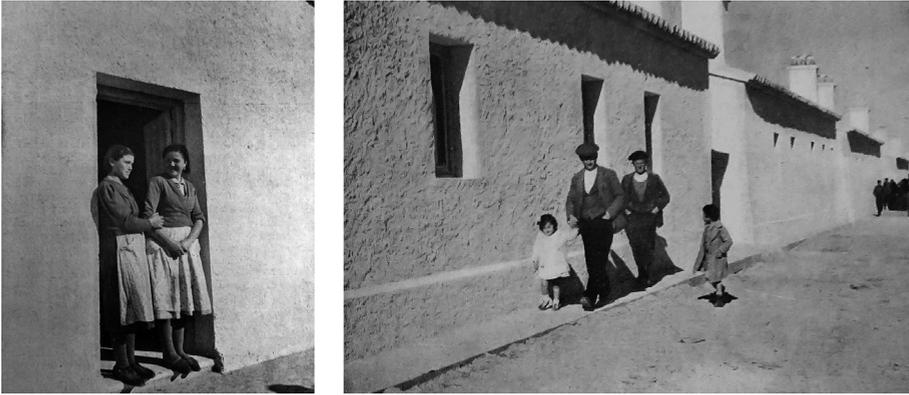


Fig.3. Imágenes de viviendas rurales: a la izquierda, dos mujeres en el umbral de la casa, a la derecha, dos hombres en la calle acompañados de niños. Fuente: Instituto Nacional de la Vivienda, *Memoria que eleva al Caudillo y su Gobierno el Instituto Nacional de la Vivienda*. 1943, pp. 215 y 157 respectivamente. El pie de foto de la izquierda rezaba: “La vida en el pueblo será ya risueña para estas muchachas”. El pie de foto de la derecha rezaba: “Fachadas de las casas para obreros agrícolas”. De nuevo, como en la figura anterior, la mujer en la casa con la pata quebrada y el hombre en el espacio público.

EL AJUAR COMO TRANSFORMADOR DE LA VIVIENDA EN HOGAR

Qué se entendió por ajuar en los años cuarenta es un asunto ideológico cuando menos curioso. La Real Academia de la Lengua registra el término “ajuar” en su Diccionario de la lengua española en primera acepción como el “conjunto de muebles, enseres y ropas de uso común en la casa”. Es ésta la acepción de “axuar de casa” que Antonio de Nebrija registró en su Diccionario latino-español, de 1492, y que el actual Diccionario panhispánico del español jurídico denomina “ajuar doméstico” y define como “conjunto de ropas, mobiliario y enseres de la vivienda habitual que no sean alhajas, objetos artísticos o históricos u otros de extraordinario valor”. El ajuar doméstico sería, pues, un tipo distintivo de ajuar, entre otros varios, tales como el ajuar nupcial (de la mujer casadera), el ajuar de viaje (o de camino), el ajuar de recién nacido, el ajuar escolar, el ajuar litúrgico o el ajuar funerario, todo ello aparte de la consideración fiscal del ajuar para el caso de las donaciones o las sucesiones.

Pues bien, en el primer franquismo se estableció que el ajuar era el conjunto de bienes (mobiliario, enseres y ropas) que equipaba la vivienda y la conformaba como un hogar. El mobiliario estaba formado por camas, armarios, sillas y mesas. Los enseres estaban formados por utensilios para cocinar, vajilla, útiles de limpieza y objetos de decoración (visillos, cortinas, cuadros, lámparas...). Y las ropas consistían en ropa de cama (sábanas, mantas, colchas, edredones, colchones...) y mantelería (manteles, servilletas, paños de cocina, delantales...).

La Obra Sindical del Hogar de la Delegación Nacional de Sindicatos puso a disposición de los beneficiarios de las viviendas protegidas la dotación a crédito del ajuar, con diferentes modelos para cada nivel social, siempre en tres lotes: muebles, enseres domésticos y ropa de hogar (figs. 4, 5 y 6). También la Delegación Nacional de la Sección Femenina de FET y de las JONS contó con la denominada Obra Nacional del Ajuar. Y el Instituto Nacional de la Vivienda creó asimismo un Servicio de Ajuares.

Las autoridades franquistas identificaron al ajuar como un elemento físico esencial para transformar la vivienda en hogar, ligado al orden patriarcal conforme a una retrógrada concepción de la familia y vinculado al control social. Luis Pietro Bances, arquitecto de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reconstrucción, lo expuso significativamente en su artículo “El proyecto y buen uso de la vivienda”:

“La casa hemos de concebirla, con el sentido tradicional del hogar español, como primer centro de educación cristiana y familiar, y al mismo tiempo como lugar donde el hombre que trabaja disfrute con los suyos de comodidad, alegría y bienestar. (...) Mejor que vivienda diremos hogar, que es un término más castizo y entrañable, y sobre todo más simbólico, del sentido que queremos dar a nuestras ideas”. (Reconstrucción 1941, pp. 24-25).

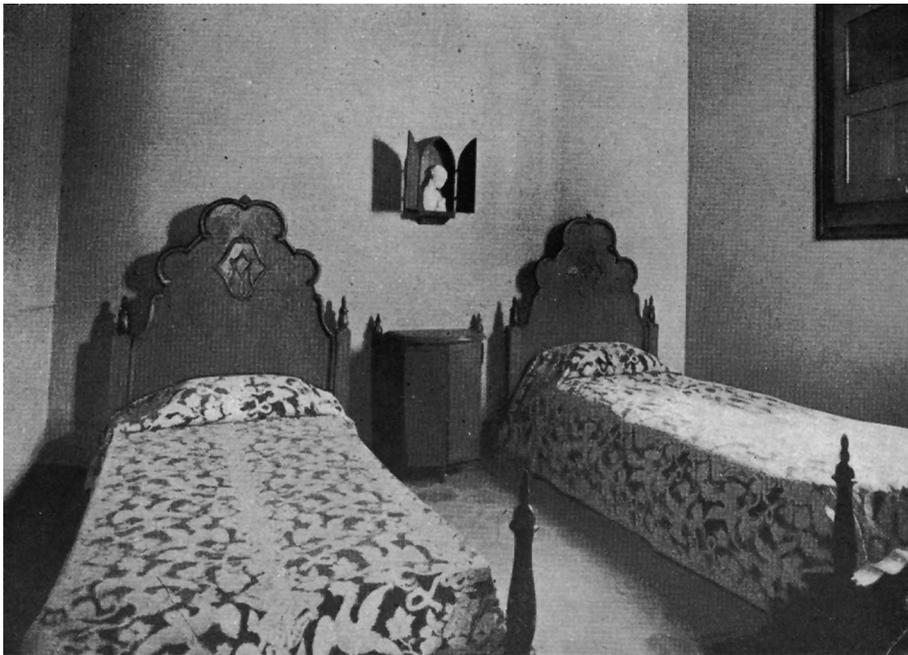


Fig.4. Imagen de un dormitorio con su ajuar de una vivienda protegida de la Obra Sindical del Hogar. Fuente: Obra Sindical del Hogar, *Exposición de ajuares*, 1943, s.p.



Fig.5. Imagen del comedor-sala de estar con su ajuar de una vivienda para pescadores construida por la Obra Sindical del Hogar en Avilés. Fuente: Instituto Nacional de la Vivienda, *Memoria que eleva al Caudillo y su Gobierno el Instituto Nacional de la Vivienda*. 1943, p. 16.



Fig.6. Imagen del comedor-sala de estar con su ajuar de una vivienda protegida de la Obra Sindical del Hogar. Fuente: Obra Sindical del Hogar, *Exposición de ajuares*, 1943, s.p.).

Se prefería hogar a vivienda, lo cual era un sesgo ideológico con marchamo católico tradicional que los dirigentes falangistas asumieron perfectamente. El ajuar fue, así, la clave material de la transformación de la vivienda en hogar, remozo de la visión paternalista que provenía del siglo anterior. Porque se trataba de procurar que la masa obrera entendiera la vivienda no ya como un mero habitáculo donde dormir sino como el ámbito donde hacer la vida en familia. Y porque, al enlazar los conceptos de familia y hogar, se facilitaba la moralización patriarcal y la reproducción social.

Pero el ajuar no era sólo un asunto simbólico sino también un asunto práctico. El ajuar tendía a facilitar el debido uso y la mejor conservación de la vivienda, con higiene y orden, frente a la calamidad del tugurio. En su preocupación por el buen mantenimiento de las viviendas públicas, las autoridades franquistas decidieron que los humildes beneficiarios provenientes de cuevas, chozas, chabolas, chamizos y tugurios debían ser aculturados:

“El tránsito brusco de esos chamizos de 10 metros cuadrados o 20 metros cúbicos a una vivienda protegida actual no puede ser seguida de una asimilación del medio a que se eleva. El que se ha servido del campo o del descampado para desahogo personal inutiliza la instalación sanitaria a su alcance; la mujer acostumbrada a guisar o cocer entre dos piedras, parte el piso del comedor haciendo astillas. Hay, por tanto, un problema de educación, donde la casa juega un papel transicional y pedagógico en sus valores representativos para quien viene a disfrutarla. El sentido de educación, el de propiedad y el de mejoramiento.” (Muguruza 1946: 21).

El ajuar provisto para las “clases humildes” era muy sencillo, con profusión de objetos artesanales provistos por la Obra Sindical de Artesanía y con muebles escuetos provistos por empresas contratistas de la Obra Sindical del Hogar u otros entes. La cocina mostraba la simplicidad de la vivienda, bien con lar u hogar tradicional bien con cocina económica (figs. 7 y 8), que por otro lado era la única calefacción.

Así pues, a modo de conclusiones, cabe remarcar que en el primer franquismo se asentaron las bases del fanático yugo patriarcal que arrinconó a la mujer al hogar, algo que duró legalmente todo lo que duró la dictadura y que se fue desmontando posteriormente de modo lento, pero sin marcha atrás. En el paso de la infravivienda a la vivienda protegida, la Obra Sindical del Hogar de la Delegación Nacional de Sindicatos, la Sección Femenina de FET y de las JONS y el Instituto Nacional de la Vivienda procuraron proporcionar a crédito el ajuar de la vivienda con el fin de conseguir su mejor uso y afinar el control social.



Fig.7. Imagen de la cocina-comedor con su ajuar de una vivienda protegida ultrabarata construida por la Obra Sindical del Hogar en Burgos (primera fase del grupo Juan Yagüe). Fuente: Servicio Militar de Construcciones, *Dos años de gestión 1943-1945*, 1946, s.p. Obsérvense el hogar, la rueca y el botijo como muestras de la idea de casa tradicional.



Fig.8. Imagen de la cocina de una vivienda protegida, con fregadero y cocina económica, en Guernica. Fuente: Instituto Nacional de la Vivienda, *Memoria que eleva al Caudillo y su Gobierno el Instituto Nacional de la Vivienda*. 1943, p. 183.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arrese y Magra, José Luis (1940). *La Revolución Social del Nacional-Sindicalismo*. Editora Nacional.
- Barciela, Carlos (2002). "Guerra civil y primer franquismo (1936-1959)". En: Francisco Comín, Mauro Hernández y Enrique Llopis (eds.), *Historia económica de España. Siglos X-XX*. Crítica.
- Blasco Esquivias, Beatriz (2006). *La casa. Evolución del espacio doméstico en España. Volumen 2: Edad contemporánea*. El Viso.
- Feduchi, Luis María (1947). *La casa por dentro*. 2 tomos. Afrodisio Aguado.
- Feduchi Canosa, Pedro (2003). "Concursos de mobiliario en vivienda social en los años 50". En: Carlos Sambricio (coord.), *Un siglo de vivienda social: 1903-2003. Catálogo de la exposición organizada por el Ministerio de Fomento, el Ayuntamiento de Madrid-EMV y el Consejo Económico y Social (CES)*, vol. 2, pp. 50-52.
- García Delgado, José Luis (2000). "La economía". En: José Luis García Delgado (coord.), *Franquismo. El juicio de la historia*. Temas de Hoy.
- Girón de Velasco, José Antonio (1952). *Discursos de José Antonio Girón*, Valladolid, Gerper.
- Hogar y Arquitectura, 1 (1955), 2, 3, 4, 5, 6 y 7 (1956), 8 y 9 (1957), 24-25 (1959), 28 y 29 (1960).
- Instituto Nacional de la Vivienda (1943). *Memoria que eleva al Caudillo y su Gobierno el Instituto Nacional de la Vivienda*. INV.
- Marín Fernández, Álvaro; Martín Soria, Antonio; Sánchez Carrasco, Laura (2014). "Propuestas de arquitectos españoles sobre mobiliario de vivienda social. Recorrido desde el certamen EXCO hasta la actualidad". En: Teresa Couceiro Núñez (coord.), *I Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Vigencia de su pensamiento y obra*. Madrid: Fundación Alejandro de la Sota, pp. 578-588.
- Ministerio de la Vivienda (1964). *La casa del español*. Ministerio de la Vivienda.
- Obra Sindical del Hogar (1943). *Exposición de ajuares*. Floridablanca 1. Obra Sindical del Hogar de la Delegación Nacional de Sindicatos.
- Pietro Bances, Luis (1941). "El proyecto y buen uso de la vivienda", *Reconstrucción*, nº17, pp. 21-32.

Sambricio Rivera-Echegaray, Carlos (1999). “La vivienda en Madrid, de 1939 al Plan de Urgencia Social”. En. Carlos Sambricio (coord.), *La vivienda en Madrid en la década de los cincuenta: el Plan de Urgencia Social* (pp. 13-84). Electa.

Sambricio Rivera-Echegaray, Carlos (2018). “De la arquitectura del nuevo Estado al origen de nuestra contemporaneidad: el debate sobre la vivienda en la década de los cincuenta”, *Ra. Revista de Arquitectura*, nº4, pp. 75-90.

Santos y Ganges, Luis (2023). *Los grupos de casas ultrabaras de la Obra Sindical del Hogar en los años 1940: las barriadas del general Yagüe*. Ediciones Universidad de Valladolid.

Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S. (1952): *La Sección Femenina. Historia y organización, F.E.T. y de las J.O.N.S.*

5.

LA PRIVACIDAD DOMÉSTICA A ESCENA: EL CUARTO DE BAÑO Y LA MUJER EN EL CINE ESPAÑOL¹

Josefina GONZÁLEZ CUBERO

Doctora Arquitecta

Universidad de Valladolid (Instituto Universitario de Urbanística)

Cooperativa de Ensino Superior Artístico do Porto.

Centro de Estudios Arnaldo Araujo (PT)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8845-3503>

josefina.gonzalez.cubero@uva.es

RESUMEN

El cuarto de baño como equipamiento esencial en cualquier hogar, su representación en el cine internacional y el papel de la mujer en esta representación en el caso del cine español son los tres entornos de análisis de la privacidad en este texto. A través de esta relación horizontal se pone de manifiesto la democratización que se ha producido respecto a una dotación básica en la vivienda social del siglo XX, debido a la defensa profesional a favor de una vivienda digna, la producción industrial de aparatos sanitarios y su publicidad comercial, y la influencia social del cine para crear aspiraciones a una vida confortable. Sin embargo, la política del cuerpo y el cine construyeron una idea negativa, tanto de dicho espacio como de la mujer relacionada con este. Se han buscado secuencias ambientadas en el baño en una amplia muestra de películas, obteniendo pocos resultados, para ver su configuración, su avance cualitativo y su relación con el género femenino. Con ello se demuestra que las narrativas cinematográficas han invisibilizado a este espacio doméstico y a la mujer en dicho lugar, contribuyendo a la desaparición de ambos en diferentes grados y contextos.

Palabras clave: vivienda social, cuarto de baño, cine español, mujer, privacidad.

1 El presente texto enlaza en parte con argumentos anteriores de la misma autora, expuestos en el capítulo: González Cubero, Josefina (2024). "From Functional Hygiene to Unattainable Sensuality: The Bathroom in Cinema and the Press during the Franco Regime, 1939-1960". Larson, Susan (ed.). *Comfort and Domestic Space in Modern Spain*. University of Toronto Press (Toronto Iberic 91).

5.

DOMESTIC PRIVACY ON STAGE: THE BATHROOM AND WOMEN IN SPANISH CINEMA

Josefina GONZÁLEZ CUBERO

Doctora Arquitecta

Universidad de Valladolid (Instituto Universitario de Urbanística)

Cooperativa de Ensino Superior Artístico do Porto.

Centro de Estudos Arnaldo Araujo (PT)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8845-3503>

josefina.gonzalez.cubero@uva.es

ABSTRACT

The bathroom as an essential equipment in any home, its representation in international cinema and the role of women in this representation in the case of Spanish cinema are the three areas of analysis of privacy in this text. Through this horizontal relationship, the democratisation that has taken place with respect to a basic endowment in 20th century social housing is revealed, due to professional advocacy in favour of decent housing, the industrial production of sanitary appliances and their commercial advertising, and the social influence of cinema in creating aspirations for a comfortable life. However, body politics and cinema constructed a negative idea of both the body and the related woman. Sequences set in the bathroom have been sought in a wide sample of films, with few results, in order to see their configuration, their qualitative advancement and their relation to the female gender. This shows that cinematographic narratives have made this domestic space and the woman in it invisible, contributing to the disappearance of both to different degrees and in different contexts.

Keywords: social housing, bathroom, Spanish cinema, woman, privacy.

Si al nivel de la alta cultura las artes en el siglo XX se han incorporado, relacionado e inspirado ineludiblemente en el cine, como también han reflexionado acerca de él, asimismo, dicho medio ha intervenido decisivamente en la creación de la cultura popular. En este sentido, aun siendo un medio muy conservador desde sus inicios por ser una industria, su capacidad de sugerir o construir formas de ver con la imagen en movimiento, más tarde con el añadido del sonido, lo convirtieron en una más entre ellas, erigiéndose como la ansiada obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*). A la vez, por sus características de reproductibilidad técnica y distribución, ha ejercido un poder indiscutible en el cambio de mentalidades del gran público a escala global. A estas alturas es innegable el hecho de haber sido agente conformador de la cultura visual y la política social que definieron una época, un productor y receptor de las mismas prácticamente en todos los aspectos.

LA CONQUISTA DEL CUARTO DE BAÑO EN LA VIVIENDA SOCIAL DEL SIGLO XX

Desde el primer Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (I CIAM, “Declaración de La Sarraz”, Suiza, 1928) los arquitectos asistentes defendieron la nueva arquitectura con una concepción racional y saludable de la casa, que fuese accesible a todas las familias y, al menos, contuviese la calidad mínima en lo relativo a las características higiénicas básicas para una vida digna. Con este propósito la instalación para aseo y evacuación de residuos humanos se consolidó en el siguiente congreso (II CIAM, “La vivienda mínima”, Frankfurt, 1929) y los sucesivos como un equipamiento indispensable de cualquier vivienda por pequeña que fuera.

Se democratizaba así la dependencia doméstica específica para este fin, de la que la realeza del siglo XVIII disfrutaba dentro del palacio y que la burguesía decimonónica adoptaría después, donde los aparatos sanitarios primitivos cumplían la misión de solventar la limpieza personal y la evacuación de aguas residuales. De este modo se desterraba la utilización de los antiguos utensilios móviles para la higiene personal (tina/barreño/balde, palangana/jofaina, jarra/aguamanil, etc.), como puede verse entre las esporádicas apariciones en los orígenes del cine en la película francesa *Après le bal* (Méliès 1897) (fig.1), y los artefactos de evacuación de residuos biológicos por vía seca (silla portátil/servidor/orinal, letrina común, etc.). No obstante, entre las clases populares perdurarían durante la primera mitad del siglo, como en *Don Floripondio* (Fernández Ardavín 1940) (fig. 2) o *Aniki Bobo* (Oliveira 1942) (fig. 3), pues la generalización del cuarto de baño solo fue posible gracias a la ampliación y perfeccionamiento de las infraestructuras urbanas (redes de abastecimiento de agua y saneamiento), sin las que no era posible su funcionalidad y el mantenimiento de las condiciones de salubridad en la ciudad.



Fig.1. George Méliès. *Après le bal (La bañera)*, 1897.

Fig.2. Eusebio Fernández Ardavín. *Don Floripondio*, 1940.

Fig.3. Manoel de Oliveira. *Aniki Bobo*, 1942.

Racionalización, estandarización, normalización fueron términos que se asociaron indisolublemente a la modernidad de la vivienda y su producción masiva, con la intención de reducir superficie, costes de construcción y mejorar la eficacia de todas sus partes constituyentes. Dos libros de la tecnocracia arquitectónica alemana vieron la luz y se convirtieron en piedras angulares de la profesión desde entonces: *Bauentwurfslehre. Handbuch für den Baufachmann, Bauherren, Lehrenden und Lernenden* (1936) de Ernst Neufert (fig. 4) y, siguiendo la estela, *Grundriss-Lehre Mietwohnungsbau* (1941) de Siegfried Stratemann (fig. 5), cuyos autores desarrollaron sistemas de prefabricación industrial de viviendas para la reconstrucción alemana durante el Nacionalsocialismo, la II Guerra Mundial y la posguerra. Ambos manuales técnicos, de amplia repercusión internacional, contenían dibujos de innumerables plantas de viviendas, con cuartos de baño desprovistos de cualquier elocuencia visual por el tipo de representación.



Fig.4. Ernst Neufert. *Bauentwurfslehre*. Berlin: Bauwelt-Verlag (Ullstein), 1936.

Fig.5. Siegfried Stratemann. *Grundriss-Lehre Mietwohnungsbau*. Berlin: Bauwelt-Verlag, 1941.

Fig.6. Revista *L'Architecture d'aujourd'hui*, 7e Année, nº 12, Décembre 1936 (Salles de bains, buanderies, cuisines).

Fig.7. Revista *AC. Documentos de la actividad contemporánea*, nº 22, año VI, primer trimestre 1936 (La evolución del baño).

El veterano liderazgo de la prefabricación norteamericana del cuarto de baño unitario fomentó el interés de las industrias nacionales hacia este equipamiento doméstico y se incorporó el tema, hasta ese momento inexistente, en las revistas profesionales. Por ejemplo, en Francia la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui* le dedicaba una amplia documentación gráfica de distribuciones y catálogos de sanitarios en 1936 (fig. 6) y 1939, o en España la revista *AC. Documentos de la actividad contemporánea* en 1936 (fig. 7) del grupo GATEPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea) editó un monográfico con las propuestas europeas del cuarto de baño concentrado y básico en la vivienda.

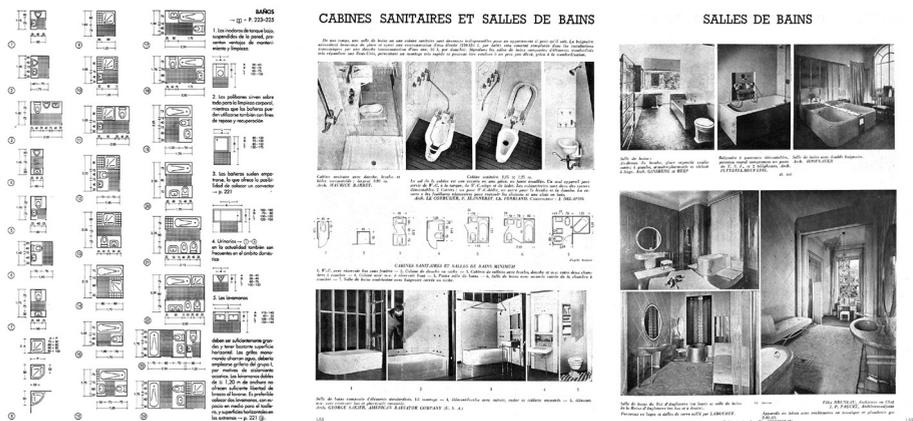


Fig.8. Página de la versión castellana del libro Neufert, Ernst. *Arte de proyectar en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014 (1942).

Fig.9. Páginas de la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 10e Année, nº 1, Janvier 1939 (L'équipement de l'habitation).

Las planimetrías gráficas de estas últimas publicaciones profesionales (figs. 8 y 9) iban acompañadas de fotografías de cuartos de baño singulares que, aunque provistos de sanitarios estándares en entornos de lujo, estaban vacíos de todo habitante, manteniendo una postura elitista común en el caso de las revistas sobre lo que se aceptaba como de “buen gusto”, algo que no sucedía cuando se trataba de la cocina de las viviendas. Sus líneas editoriales contrastaban con la coetánea publicidad comercial de revistas destinadas a un amplio público, más seductora y liberal en lo que se refiere a su presentación gráfica y fotográfica, donde el atractivo femenino se mercantilizaba como reclamo del producto de consumo para aumentar las ventas.

La posguerra de la II Guerra Mundial dio continuidad a los logros previos y se aplicaron a la reconstrucción europea, ajustados y perfeccionados con el desarrollo de la logística del conflicto. Abarcando todo el siglo XX se puede decir que, si la investigación profesional sobre la vivienda estableció

el camino a seguir, operativamente en lo que respecta a la funcionalidad y decoración del cuarto de baño será la publicidad de dos potentes industrias de la civilización mecanizada el motor de cambios en los gustos sociales, primero, para convencer de vivir con decoro y, más tarde, para adquirir el confort doméstico en pro de una mayor calidad de la vida. En otras palabras, se estimuló la transformación de este equipamiento por la publicidad directa de productos físicos indispensables (sanitarios), de tipo básico en la vivienda social o de diseño en la de lujo, y, además, por la publicidad psicológica del nuevo arte cinematográfico – especialmente del preponderante cine norteamericano de Hollywood – a través de atractivas exhibiciones de formas de habitar.

PRESENCIA DEL CUARTO DE BAÑO EN EL CINE INTERNACIONAL

La visión del cuarto de baño en el cine ha sido más bien escasa en comparación con las otras partes de la casa. Se debe a cuestiones técnicas y más especialmente a razones funcionales y morales. Las primeras porque es un espacio reducido para el rodaje del medio cinematográfico, a menudo mostrado a través de la puerta de conexión o suplantado por decorados. Las segundas porque es el espacio por excelencia de la privacidad, donde el ser humano se encuentra vulnerable en las situaciones físicas más expuestas interactuando con los elementos sanitarios que le son propios, tanto en sus necesidades de higiene como fisiológicas; y, en tercer lugar, por estar mediatizado por las políticas del cuerpo y morales sociales imperantes o impuestas, las cuales consiguieron que fuese tabú durante el siglo pasado mostrar pública y explícitamente esos momentos del ser humano desnudo o escatológico durante la necesidad de reservar tiempo para sí mismo.

En los orígenes del cine la ficción habitualmente se desarrollaba en decorados teatrales para tratar la vivienda. Cuando incorporaba escenas relativas al tema del cuarto de baño, como en la *Slapstick Comedy* estadounidense (Chaplin, Keaton, Lloyd, Laurel & Hardy, etc.) (figs. 10, 11 y 12) que abriría la tradición cómica del poder de la risa en este tipo de escenas (Bergson 2008), se asumía una autocensura tácita de la corrección política (personajes vestidos, pudorosamente tapados por obstáculos, etc.) para no escandalizar ni influir perniciosamente en el amplio público al que se dirigía, porque todavía no existía la catalogación de películas por edades.

A consolidar la censura contribuyó decisivamente el *Motion Picture Production Code* (1930), más conocido como “código Hays” por su principal mentor, que sería adoptado por la Asociación Cinematográfica de América (*Motion Picture Association of America*, MPAA) entre 1934 y 1967, con algunos cambios en el tiempo. El código fue un conjunto de pautas de auto-regulación moral de las producciones que los estudios cinematográficos acordaron para evitar

la intervención directa del gobierno de los Estados Unidos en sus negocios, ante el surgimiento de movimientos fundamentalistas conservadores de corte religioso que se estaban produciendo durante la *Gran Depresión*. Dos preceptos del código sobre la moral aceptable eran evitar la “vulgaridad” apelando al buen gusto, criterio laxo que podía ser aplicable con arbitrariedad, y prohibir la desnudez total, parcial o sugerente respecto a la indumentaria.



Fig.10. Buster Keaton & Edward F. Cline. *One Week (Una semana)*, 1920.

Fig.11. Charles Chaplin. *Pay Day (Día de paga)*, 1922.

Fig.12. James Parrot. *Brats (Dos buenos chicos)*, 1930. Con Laurel & Hardy.

Sabedor de la influencia social del cine, el papa Pío XI tomaría cartas en el asunto publicando poco después la encíclica *Vigilanti Cura* (1936), animado por la “Legión de la decencia” norteamericana, que abogaba en favor de velar por la moralidad saludable del cine dirigido al gran público. Por tanto, la aplicación del código por los estudios de producción y la encíclica por las oficinas de censura eclesiástica de cada país se convirtieron en un movimiento de censura implacable a gran escala, una verdadera fábrica social de la política del cuerpo. En consecuencia, a partir de la promulgación de ambos documentos el cuarto de baño y el medio cinematográfico no se llevaron tan bien como con el resto de las dependencias de la casa, y los prejuicios y el control sobre él determinaron su representación.

Sintéticamente se puede decir que el cuarto de baño se eludió bastante, y cuando apareció se dirigió menos al espacio en su conjunto que a algunos sanitarios que lo caracterizaban, tanto por sí solos como en cuanto a su utilización, teniendo en ambos casos distintos grados de comparecencia en el cine a lo largo del siglo. El lavabo fue el más frecuente por la inocua actividad desempeñada a él, la bañera y la ducha solventaron su uso enmascarándolo, el bidé se manifestó casi como un artilugio decorativo, mientras que la utilización del inodoro no se produjo hasta el final del siglo XX.

Entre las escenas desplegadas en él se puede destacar por su número las referentes a la higiene, como la reflexión de un personaje ante espejo y lavabo en la tarea diaria de aseo u otras de diálogo entre varios personajes, mientras que la bañera, el sanitario con más connotaciones de sensualidad

y hedonismo, fue el reino de la mujer sublimado en el cine de Hollywood (fig. 13). Las rutilantes estrellas femeninas desplegaron voluptuosidad y erotismo en todo tipo de cuartos de baño, sumergidas en la bañera rebotante de espuma que cubría obligatoriamente su supuesta desnudez y despertaba las fantasías del espectador. Por supuesto el delirio de la bañera de cristal de *The Women* (Cukor 1939) (fig. 14) sería una excepción, porque las imágenes más reiteradas fueron de bañeras alargadas con patas adosadas a la pared, siguiendo la posición frecuente de instalar los sanitarios periféricamente en el interior de dicho espacio. La combinación de independencia parcial o total, pedestal de la bañera y sus formas oblongas o circulares confirieron mayor cualidad a esta acción, que se convirtió en icono de la visibilización de uno de los placeres físicos en *Pretty Woman* (Marshall 1990) o *American Beauty* (Mendes 1999) (fig. 15), una atribución contraria a la que tendría la ducha por su rápida eficacia.



Fig.13. Roy Del Ruth. *Eve's Lover*, 1925.

Fig.14. George Cukor. *The Women* (*Mujeres*), 1939.

Fig.15. Sam Mendes. *American Beauty* (*Belleza Americana*), 1999.

En cuanto al sanitario dedicado a la evacuación, el inodoro, merece especial mención. Lógicamente fue el más cuestionado y ausente, si bien descontextualizado en el exterior de una tienda en *Tillie's Punctured Romance* (Sennett 1914) (fig. 16) o en un escaparate junto a la bañera en *Camille* (Barton 1926) no parecieron tan soeces. La fugacidad de dichas visiones, entre otros ejemplos, será la que contrarreste el cuarto de baño básico del modesto primer apartamento del protagonista de *The Crowd* (Vidor 1928) (fig. 17), con su puerta constantemente abierta encuadrando el inodoro. Se inauguraba así en el cine la permanente y perturbadora presencia de espacio y objeto, considerada como una especie de inapropiada profanación del modesto hogar familiar, imágenes que serán desterradas durante la vida del código Hays. Sin embargo, tiempo después este pudor no se aplicará a las letrinas colectivas (oficinas, campamentos, cuarteles, prisiones, etc.), las cuales recibieron coetáneamente mayor atención que el de la vivienda, como se aprecia en *No Time for Sergeants* (LeRoy 1958) animadas al grito del saludo militar. En el extremo opuesto de disponibilidad espacial dentro de la vivienda se encontraría la larga secuencia de *The party* (Edwards 1968) (fig. 18) en el espacioso y rico cuarto de baño del dormitorio de una mansión

provisto de ambientes por niveles, donde se saca provecho cómico del uso que hace el protagonista del inodoro y una especie de respuesta del aparato como si cobrara vida.



Fig.16. Mack Sennett. *Tillie's Punctured Romance*, 1914.

Fig.17. King Vidor. *The Crowd* (*Y el mundo marcha*), 1928.

Fig.18. Blake Edwards. *The party* (*El guateque*), 1968).

La ingente producción fílmica estadounidense que dominaba el mercado ejercería en los espectadores una poderosa sugestión a nivel mundial al enseñar cuartos de baño exclusivos o, al menos, bien equipados de la *American way of life*, que se exhibieron en las comedias de amplia acogida como *Mr. Blandings builds his dreams house* (Potter 1948) (fig. 19) o *Father of the Bride* (Minnelli 1950) (fig. 20). Tal situación irá levemente cambiando ante la influencia de la contracultura y el cine europeo, en concreto del francés, de por sí más arriesgado en estas cuestiones. Si mucho antes el arquitecto franco-suizo Le Corbusier propuso una relación abierta, fluida o insólita entre los sanitarios y los espacios a los que servían (dormitorios, garajes, vestíbulos, etc.), no es de extrañar que se tolerase en una coproducción franco-italiana *Le fantôme de la liberté* (Buñuel 1974) (fig. 21) el inverosímil intercambio de funciones entre los espacios establecidos. La reunión familiar del inspector con amigos para lo que apunta ser una cena se desvela al sentarse los asistentes sobre inodoros en torno a una mesa y utilizarlos, convirtiendo así lo que es un acto privado en social y viceversa cuando el inspector se encierra en un pequeño cuarto para la ingesta de comida.



Fig.19. Henry C. Potter. *Mr. Blandings builds his dreams house* (*Los Blandings ya tienen casa*), 1948.

Fig.20. Vincente Minnelli. *Father of the Bride* (*El padre de la novia*), 1950.

Fig.21. Luis Buñuel. *Le fantôme de la liberté* (*El fantasma de la libertad*), 1974.

Al margen de la surrealista escena en la que intervenían miembros del género femenino en la misma acción, a la mujer se la vio sentada en el inodoro en la producción franco-italiana *Le Mépris* (Godard 1963) y utilizando abiertamente el inodoro al final del siglo en *Eyes Wide Shut* (Kubrick 1999), casi una década después de la insigne aparición del hombre en tal tesitura en *Lethal Weapon 2* (Donner 1989). Todos estos cambios en el cine hablarían de un tiempo que apostaba por el avance material para lograr el bienestar, demorándose todavía la liberación de la política del cuerpo y la igualdad de género; es decir, el medio supuso una ventana para todas las naciones en el respectivo presente que vivían, que permitió entrever y aspirar al horizonte del confort doméstico que tenían las clases medias estadounidenses, pero, a la vez, evidenció el desfase del avance social respecto a este.

MUJER Y CUARTO DE BAÑO EN EL CINE ESPAÑOL

El cine español silente y primer sonoro se dedicaría a temas folclóricos, históricos, militares, o de alta sociedad, por lo que siempre se enseñaban espacios de la colectividad, tanto los exteriores públicos como los sociales de la vivienda, entre los que se encontraba la cocina debido a las relaciones mantenidas entre propietarios y el personal de servicio doméstico. Básicamente la privacidad en la vivienda no se mostraba y, por ende, el cuarto de baño no se exhibía al ser inaceptable en la corrección social dominante en la época. Si en muy excepcionales ocasiones se vio alguna escena, casi siempre correría a cargo de un protagonista masculino.

Sin embargo, algunos directores españoles internacionales, lejos de la pacata sociedad hispana, tuvieron la libertad de realizar en el extranjero películas reseñables mostrando cuartos de baño, incluso donde aparecía la mujer utilizándolo. La coproducción hispano-francesa de *La condesa María* (Perojo 1928) (fig. 22) con el monumental y profundo decorado *Art Déco* de Lazare Meerson encuadrando simétricamente un desnudo femenino en la ducha, o la producción francesa de la surrealista *L'Age d'Or* (Buñuel 1930) (fig. 23) con la escenografía de Pierre Schild, que agitaba las conciencias biempensantes por la falta de decoro de la mujer evacuando sobre el inodoro antes de verse solitario en un rincón, constituían un encuentro entre las necesidades del cuerpo humano y la fría elegancia de los aparatos sanitarios.

Las consecuencias de la Guerra Civil española y el aislamiento durante el periodo de la autarquía en la dictadura instaurada por Francisco Franco agudizaron los grandes problemas estructurales heredados acerca de la vivienda. Así pues, gran parte de la población compuesta por clases populares sobrevivía en las existentes sin agua corriente ni cuarto de baño propio. Ante este lacerante contexto, los distintos planes de la vivienda emprendidos por el régimen político durante su dilatada duración se propusieron el

objetivo de satisfacer la demanda, sin llegar a alcanzar ni sus expectativas numéricas ni de dotarlas de las mínimas condiciones higiénicas por igual, porque la principal normativa¹ solo exigía algo tan básico como contar con agua corriente y resolver la evacuación cuando menos con un retrete propio.

Pero lo que realmente afectó la llegada de la dictadura franquista fueron las censuras, al medio cinematográfico y al cuerpo social en su conjunto. A la censura estatal del medio se agregó la de Iglesia Católica en el defendido Nacionalcatolicismo, esta última por doble vía: por su intervención en la de carácter político y por la suya propia a nivel social. Sendas escenas protagonizadas por actrices, como la coproducción hispano-italiana de *Los hijos de la noche* (Perojo 1940) (fig. 24) o la película *La vida empieza a medianoche* (Orduña 1944) (fig. 25), dan buena cuenta de la situación de la moral dominante exigida. Cierre del plano de encuadre o eclipse (con la puerta) del espacio del cuarto de baño en las respectivas secuencias de las protagonistas fueron los recursos utilizados cuando intervino en la ficción, recursos que continuaron siendo útiles para esquivar las normas extraoficiales que la censura estatal aplicó en España entre 1946 y 1963, las cuales asumían el código Hays transcribiéndolo casi literalmente² (Ortiz Muñoz, 1946: 29), y que se prolongarían parecidas en las sucesivas y ya oficiales de 1962 y 1975.



Fig.22. Benito Perojo. *La condesa María* (*La comtesse Maria*), 1928.

Fig.23. Luis Buñuel. *L'Age d'Or* (*La edad de oro*), 1930.

Fig.24. Benito Perojo. *Los hijos de la noche* (*I figli della notte*), 1940.

Fig.25. Juan de Orduña. *La vida empieza a medianoche*, 1944.

Ambas películas corroboraban que el cuarto de baño era un distintivo de clase social, pues solo las clases altas y burguesas disponían de él completo, tanto en la realidad como en su representación en el cine, en contraste con las viviendas de las clases populares. A lo largo del tiempo, las cortas secuencias en las que apareció esporádicamente fueron pretextos visuales para ofrecer “correctas” escenas de circunstancias que no produjeran ningún nocivo deseo

1 *Reglamento para la ejecución de la Ley de 19 de abril de 1939 de Viviendas Protegidas y Normas y Ordenanzas Oficiales para su construcción* (1939). Madrid: INV.

2 En las Normas Particulares del “Proyecto de código moral de la cinematografía española” se indicaba: “Capítulo VI. Vulgaridad: Art. 32. Cuando se aborden asuntos desagradables, bajos, repugnantes -aunque no sean clasificados como maliciosos o perversos- deben tratarse con absoluta sujeción a los dictados del buen gusto y con todo respeto a la sensibilidad del público. Las expresiones groseras, vulgares o plebeyas no serán permitidas.”

sexual. En general mostraban “lugares” en los que se encontraba dentro de la casa (baño único, baño o aseo de dormitorio, baño en buhardilla, etc.), o “reuniones” informales, fundamentalmente entre familiares o amigos metidos en conversaciones, o “situaciones” variopintas y accidentadas que poco o nada tenían que ver con la higiene o evacuación. A través de ellas se aprecia que la configuración del cuarto de baño en el cine marcharía con retraso casi una década respecto a los avances arquitectónicos surgidos que se iban asimilando socialmente. Asimismo, estará reflejado por medio de fragmentos visuales vinculados a los aparatos sanitarios, es decir, a visiones dirigidas, muy puntuales y con poca profundidad de campo de su contorno (paredes delimitadoras), transmitiendo con estos encuadres la sensación de un espacio interior cerrado, oscuro y a veces claustrofóbico.



Fig.26. Escenas femeninas ante el lavado del cuarto de baño. Recopilación de la autora.

Si enumeramos los aparatos sanitarios uno a uno, en las cuestiones de higiene la afirmación de Antonio López “este lavabo es casi un altar” explicando su obra *Lavabo y espejo* (1967) podría valer para describir la escena por antonomasia en el cine español dentro del cuarto de baño. Supuso el sanitario más “inocente” para la censura antepuesto sobre el necesario espejo acompañante, que ejercería un poderoso atractivo dentro del medio cinematográfico para jugar con el contraplano e insertar en el plano un personaje o varios, u otra parte del espacio. Si solo intervino un

personaje solitario, el más abundante fue el varón y se redujeron casi al 50 por ciento las escenas asignadas a la mujer (fig. 26), lo mismo que ocurría también en el cine internacional, si bien aquí surgía con una notable demora respecto a aquél aun cuando fueran la misma expresión del patriarcado. A título individual, solo una higiene decente de la mujer, sin ningún amago de insinuación sensual que perturbara la sexualidad normalizada por los censores político-religiosos dirigida únicamente a la mera procreación, estuvo exenta de prohibiciones.

Por su lado la bañera, aunque ensalzada y asociada a la mujer por excelencia en el cine de Hollywood, en cambio en el español estuvo dedicada a señalar otros cometidos desempeñados por ella ante la vigilante censura. A las tareas de ayuda al aseo de otros miembros familiares, que le venían siendo igualmente atribuidas cuando la vivienda carecía de cuarto de baño de *La calle sin sol* (Gil 1948) (fig. 27), se sumó en *El cochecito* (Ferreri 1960) (fig. 28) la limpieza del sanitario si no se disponía de personal de servicio, manteniéndose en todo caso la dedicación precedente en cualquier clase social en *Cría cuervos* (Saura 1976) (fig. 29). Al unísono la ducha, dependiente de contar con la producción y distribución de agua caliente inmediata y situada generalmente sobre el *Polibán* o la bañera desprovista de cabina, se reveló en *El inquilino* (1958) y *El verdugo* (1963) como dotación en las nuevas viviendas sociales construidas, sirviendo para ver eventualmente la higiene del cuerpo de la mujer de forma parcial o velada en *Distrito quinto* (Coll 1957) o *Casi un caballero* (Forqué 1964).



Fig.27. Rafael Gil. *La calle sin sol*, 1948.

Fig.28. Marco Ferreri. *El cochecito*, 1960.

Fig.29. Carlos Saura. *Cría cuervos*, 1976

La deconstrucción espacial del montaje ligándose a los sanitarios efectuada por el cine, en el caso español mostró los atributos de la dependencia a través un escaso registro visual de soluciones. Afirmaron la constancia de ese blanco hospitalario adoptado desde el higienismo decimonónico y la obsesión médica que predominó en la arquitectura moderna. El alicatado de azulejos cerámicos en zócalo en los años 40, en toda la altura en los 50 y casi mitad de los 60, paradójicamente paralelo en estética a los nuevos barrios comunistas de la película soviética *Cheryomushki* (Rappaport 1962),

se investía en territorio hispano del valor moral de limpieza y pureza en *La tía Tula* (Picazo 1964) cuando se refugiaba y encerraba en un blanco cuarto de baño para defenderse de la agresión sexual de su cuñado. Vendría posteriormente el rastro de las tendencias decorativas con la entrada del color en los 60, la explosión de dibujos y filigranas en los 70 para animar su imagen, hasta llegar a los materiales naturales en el final de siglo, que fueron los avances esenciales reflejados en el cine junto con el aumento de superficie.

Poco antes de que *Psycho* (Hitchcock 1960) se distribuyera internacionalmente, con la que se retomaba enfocar de forma evidente el inodoro en una habitación de motel de carretera, se vio mínimamente el inodoro del elemental retrete en *El pisito* (Marco Ferreri & Isidoro Martínez-Vela 1959) (fig. 30), también de la mano de su respectiva protagonista durante la visita de reconocimiento efectuada en el piso heredado. La comparecencia periférica en el encuadre de la pieza de asiento hacía que la cadena colgante de accionamiento del depósito elevado o cisterna fuese su elocuente identificación, como se aprecia en la película mencionada o en *Cerca de las estrellas* (Fernández Ardeván 1962), solo cuando se acicalaban los hombres de la familia y se evita para la madre en el mismo aseo. Durante mucho tiempo la mujer no se encontrará prácticamente nunca junto al inodoro en el mismo plano cinematográfico, ni utilizándolo tampoco. Baste comprobar que, por cómica que sea la escena, en *Plácido* (García Berlanga 1961) (fig. 31) no se vislumbra ninguno cuando su esposa trabaja incluso en Nochebuena manteniendo los urinarios públicos, siendo un artilugio al que el hábil director le dedicará tardíamente en *Todos a la cárcel* (García Berlanga 1993) una amplia secuencia para detectar la procedencia de sus extraños ruidos que tanto preocupan a la propietaria.



Fig.30. Marco Ferreri & Isidoro Martínez-Vela. *El pisito*, 1959.

Fig.31. Luis García Berlanga. *Plácido*, 1961.

Fig.32. Rodrigo Sorogoyen. *Stockholm*, 2013.

Solo entrado el siglo actual en *Madrid* (Trueba, 2011) se saca a escena el cuarto de baño blanco más estándar, verosímil y repetido, para desterrar los tabúes por igual sobre los cuerpos desnudos de la pareja protagonista, encerrada accidentalmente de tal manera largo tiempo en el sitio. Poco después se confirma el uso por la protagonista en *Stockholm* (Sorogoyen 2013) (fig. 32) utilizando los distintos sanitarios en un cuarto de baño, que

ya no es oscuro ni se esconde, sino que es de un blanco luminoso porque su configuración se expande en profundidad sobre la ciudad con una vista lejana a través de la ventana. Si en *Colegas* (Iglesia 1982) aparecía el hombre utilizándolo para apuntalar la rastrera vida y la baja estofa de los drogadictos, una década después de que se presentase cómicamente como asiento en *40 grados a la sombra* (Ozores 1967), sin embargo, cuando por fin aparece la mujer de forma equivalente, el blanco immaculado todavía parece perpetuar viejos estereotipos ahora bajo la estética depurada de diseño.

En definitiva, el cuarto de baño y la mujer en el cine español ha sido la historia de dos negaciones de visibilidad, tanto la de este espacio específico como la de ser un habitante de él con la misma categoría que el resto. Reducidos respectivamente a excusa pasajera entre los espacios domésticos y mero personal de asistencia y servicio en las estrategias de la construcción visual de la vivienda y la sociocultural del género, han pervivido inalterados hasta tiempos recientes.

En el último tercio de siglo se produjeron cambios respecto a la consideración de cuarto de baño y la mujer que se pueden resumir en dos películas por su carácter emblemático: *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Almodóvar 1984) (fig. 33) y *La comunidad* (Iglesia 2000) (fig. 34). La primera porque es el mejor reflejo de los males de la pequeña vivienda de una época con el minúsculo cuarto de baño familiar superpoblado. La segunda porque es un espacio amplio, bien equipado y de diseño que habla del confort y bienestar material alcanzado, en el que pueden suceder hasta acrobáticos incidentes. Un cuarto de baño idéntico al real del que parte una película y otro dramatizado en la otra reflejaron el recorrido del estatus alcanzado por el cuarto de baño y las irredentas protagonistas de las escenas. Configuraron un completo arco histórico tendido entre pasado y presente, que tal vez sea definitivamente “el fin del principio”³ de cara a este milenio.



Fig. 33. Pedro Almodóvar. *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, 1984.

Fig. 34. Álex de la Iglesia. *La comunidad*, 2000.

3 Después de la segunda batalla de El Alamein, acaecida entre finales de octubre y principios de noviembre de 1942, el primer ministro británico, Winston Churchill, pronunció un discurso conteniendo la frase: “Esto no es el fin. Ni siquiera es el principio del fin. Pero tal vez sea el fin del principio” (*Now this is not the end. It is not even the beginning of the end. But it is, perhaps, the end of the beginning*).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AC. *Documentos de la actividad contemporánea*, nº 22, año VI, primer trimestre 1936 (La evolución del baño).
- Bergson, Henri (2008). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico* (1900). Alianza Editorial, Madrid.
- L'Architecture d'aujourd'hui*, 7e Année, nº 12, Décembre 1936 (Salles de bains, buanderies, cuisines).
- L'Architecture d'Aujourd'hui*, 10e Année, nº 1, Janvier 1939 (L'équipement de l'habitation).
- Neufert, Ernst (1936). *Bauentwurfslehre*. Berlin: Bauwelt-Verlag (Ullstein). Versión castellana: *Arte de proyectar en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014 (1942).
- Ortiz Muñoz, Francisco (1946). *Criterio y normas morales de censura cinematográfica*. Madrid: Imprenta de Editorial Magisterio Español.
- Reglamento para la ejecución de la Ley de 19 de abril de 1939 de Viviendas Protegidas y Normas y Ordenanzas Oficiales para su construcción* (1939). Madrid: Instituto Nacional de la Vivienda.
- Stratemann, Siegfried (1941). *Grundriss-Lehre Mietwohnungsbau*. Berlin: Bauwelt-Verlag. Versión castellana: *Plantas de viviendas en casas de pisos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1956.

6.

LA COCINA: LUGAR DE LA MUJER EN EL CINE ESPAÑOL

Alba ZARZA ARRIBAS

Doctora Arquitecta

Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território (DINÂMIA'CET), Lisboa, Portugal.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1691-8521>

alba_zarza_arribas@iscte-iul.pt

RESUMEN

El espacio doméstico de la cocina ha sido una de las principales estancias que ha proyectado las mejoras higiénicas y las innovaciones en el equipamiento que se sucedieron en la segunda mitad del siglo XX, así como las características de las viviendas y de sus ocupantes. El análisis del destacado papel que esta pieza tuvo en la cinematografía española coetánea permite analizar las características de las distintas tipologías de hogares, desde los alojamientos populares hasta las residencias de las clases más acomodadas.

Al mismo tiempo que las cocinas y su menaje fueron evolucionando para incorporar las nuevas tendencias en el diseño y el progreso técnico que demandaba la creciente búsqueda del confort por la sociedad española, su ocupación permanente por parte de las mujeres reflejó el papel secundario que el franquismo les otorgaba, ya que habían sido relegándolas a ejercer su influencia únicamente en el hogar y la familia.¹

Palabras clave: Arquitectura, vivienda, espacio doméstico, cinematografía, película, España, siglo XX.

1 Esta publicación se basa en la investigación: Zarza-Arribas, A. (2024). "The Modernization and Mechanization of the Kitchen as a Female Space in Spanish Cinema, 1940–1960". En S. Larson (Ed.). *Comfort and Domestic Space in Modern Spain*. University of Toronto Press, pp. 164-185.

6.

THE KITCHEN: WOMEN'S PLACE IN SPANISH CINEMA

Alba ZARZA ARRIBAS

PhD in Architecture

Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território (DINÂMIA'CET), Lisbon, Portugal.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1691-8521>

alba_zarza_arribas@iscte-iul.pt

ABSTRACT

The domestic space of the kitchen has been one of the main rooms that has projected the hygienic improvements and innovations in domestic features that took place in the second half of the 20th century, as well as the characteristics of the homes and their occupants. The analysis of the prominent role that this piece played in contemporary Spanish cinematography allows us to analyse the characteristics of the different types of homes, from popular dwellings to the residences of the wealthier classes.

At the same time as kitchens and kitchenware evolved to incorporate the new trends in design and technical progress demanded by Spanish society's growing search for comfort, their permanent occupation by women reflected the secondary role that the Franco regime gave them, since they had been relegated to exercise their influence solely in the home and the family.¹

Keywords: Architecture, housing, domestic space, cinematography, film, Spain, 20th century.

¹ This publication is based on the research: Zarza-Arribas, A. (2024). "The Modernization and Mechanization of the Kitchen as a Female Space in Spanish Cinema, 1940–1960". En S. Larson (Ed.). *Comfort and Domestic Space in Modern Spain*. University of Toronto Press, pp. 164-185.

INTRODUCCIÓN. LAS COCINAS DEL HOGAR POPULAR.

Las cocinas mostradas por el cine español de las décadas de 1940 y 1950 reflejaron la evolución de la configuración de este espacio doméstico, ocupado por aquellas mujeres relegadas por la moral nacionalsindicalista a un papel secundario en el Nuevo Estado franquista. La búsqueda del confort y la comodidad por una sociedad cada vez más consumista en los albores del desarrollismo tiene una consecuencia inmediata en la creciente incorporación de electrodomésticos y elementos de diseño en cocinas que adquieren entidad propia y se independizan del resto de las estancias domésticas, abandonando la posición marginal que habían ocupado en las viviendas tradicionales de la posguerra.

El afán de realismo que domina la producción de los primeros años de la segunda mitad del siglo XX otorga un notable protagonismo a los hogares de las clases sociales más desfavorecidas. Influidos por el neorrealismo italiano y el cine social estadounidense, cineastas como Luis García Berlanga o Juan Antonio Bardem, contrarios al Régimen y formados en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, denuncian las dificultades de acceso a un alojamiento digno y retratan la realidad social del país, con películas donde las cocinas se convierten en un lugar central para la definición de los personajes, de sus roles domésticos y del desarrollo de la trama.

El bloque de viviendas próximo a ser demolido de *Historias de Madrid* (Comas, 1958) describe el mal estado del parque inmobiliario tras el conflicto bélico, caracterizando las diferentes familias y viviendas que lo componen a partir de sus cocinas: desde las espaciosas cocinas independientes de Matilde y doña Pilar, semejantes a la de Juan y Pilar en *Felices Pascuas* (Bardem, 1954) (fig. 1), hasta la cocina-comedor-sala de estar de Engracia. Este todo-en-uno popular, con la cocina bajo la chimenea y junto a la mesa remite al hogar tradicional, donde el fuego de la lumbre servía para cocinar y para calentar la casa y creaba el espacio de estancia y comedor de la vivienda.

En el cine, desde *La aldea maldita* (Rey, 1942) hasta *El puente de la paz* (Salvia, 1958), las cocinas rurales apenas muestran variaciones significativas y conservan la lumbre bajo la chimenea, con cucharones colgando de la repisa y elementos de vajilla sobre ella. Lejos de la exaltación e idealismo que preside los discursos oficiales sobre el campo, que llegan a definir la lumbre baja como “patrimonio tradicional del campo español” (Cortijos y Rascacielos 1950: 21-22), estas películas dejan patente el atraso endémico del medio rural español, carente de unas mínimas condiciones higiénicas y de trabajo.

Manteniendo la retórica franquista del campo y los campesinos como portadores de los valores tradicionales españoles que sólo se pervierten al trasladarse a la ciudad (Ortego Martínez, 2013, p. 404), *Surcos* (Nieves Conde, 1951), compone un crudo retrato sobre la emigración rural con la llegada de una familia salmantina a Madrid, donde es necesaria la corrupción personal para conseguir el espacio (Deltell Escolar 2006: 181). Las moradas que la familia Pérez habita presentan por primera vez el ambiente de los suburbios madrileños y de los interiores de las corralas.

La representación de estos alojamientos populares, situados en los barrios tradicionales del centro histórico y cuyas viviendas se organizaban en torno a un patio o corral central, expone la escasa evolución y transformación de los hogares más humildes, que mantienen las mismas características y deficiente salubridad que en siglos anteriores. A través de la vivienda que la familia Pérez subalquila y comparte con Pili y su madre aparecen las reducidas dimensiones de las corralas, compuesta únicamente de una cocina-sala de estar-comedor hacia la que abren la habitación principal y una alcoba.

El equipamiento doméstico se limita a una mesa central que hace las veces de comedor, y, en el área destinada a la cocina, una mesa auxiliar bajo las baldas que organizan la vajilla, la cocina económica y la pila de lavar, dotada de un grifo de agua corriente (fig. 2). Este suministro de agua potable supone la principal mejora higiénica de esta vivienda frente a la chabola de Rosario y su padre o la buhardilla sobre el garaje a la que se muda Pili, todos ellos espacios todo-en-uno, y la acerca más a la cocina independiente de que goza Tonia como mantenida de Don Roque 'El Chamberlain'.



Figs. 1, 2 y 3. Fotogramas procedentes de las películas *Felices Pascuas* (Bardem, 1954), *Surcos* (Nieves Conde, 1951) y *Así es Madrid* (Marquina, 1953).

En los años siguientes, la ficción española prosigue su idilio con las corralas y las cocinas de sus viviendas. Al igual que sucede en *Surcos*, el espacio de la cocina de la casa de la familia de Petrita en *El pisito* (Ferreri y Martínez Ferry, 1958) se incorpora al espacio principal con una mesa camilla que hace las veces de sala de estar y comedor. En cambio, en el ático de Pedro Gutiérrez en *Nadie lo sabrá* (Torrado, 1953) y los hogares de las familias de *Así es Madrid*

(Marquina, 1953) y *Un día perdido* (Forqué, 1954), la mayor superficie de las viviendas permite que la cocina se separe y aisle mediante unas cortinas (fig 3).

En *Plácido* (García Berlanga, 1961), el humilde bajo todo-en-uno popular (cocina-comedor-sala de estar), dotado de los mínimos elementos, donde vive Plácido con su familia se confronta con las estancias profusamente decoradas y las cocinas bien equipadas y con elementos de confort y diseño de las casas adineradas. Este eje vertebrador de la película da continuidad a la contraposición entre los hogares más humildes con los de las clases populares que había abordado *El hombre de los muñecos* (Iquino, 1943) con el hogar tradicional de Melchor, organizado a partir de un espacio central que hace las veces de cocina, cuarto de estar y distribuidor a las habitaciones, y el palacete de la Marquesa de Siete Almenas.

HACIA UN DISEÑO DE LAS COCINAS.

Por medio de este contraste entre las moradas más humildes y los hogares de las clases pudientes, el cine pone de manifiesto las profundas diferencias existentes en la sociedad española de posguerra y de caracterización de los espacios que habita cada estrato social. Las comedias populares de enredo, a menudo basadas en novelas y ambientadas en los hogares de la alta sociedad contemporánea, trataron de ofrecer a los espectadores un rato de diversión que los alejara de la miseria cotidiana. En ellas, las cocinas gozaron de un importante papel como un espacio central en el desarrollo de la trama y la vida de los personajes, al ser donde coinciden y conviven los adinerados propietarios con sus criados y sirvientes.

Tal como sucede en los palacetes de la Marquesa de Siete Almenas en *El hombre de los muñecos* (Iquino, 1943) y del rico abogado Gonzalo Rivera en *Ángela es así* (Quadreny, 1945) y en la residencia de María en *La ciudad perdida* (Alexandre y Torrecilla, 1955), las cocinas ocupan el lugar principal en las complejas zonas de servicio de estas residencias. La mesa central estructura las múltiples áreas de trabajo de estas cocinas y concentra las tareas cotidianas de criados y sirvientes (fig. 4), al tiempo que la presencia de neveras eléctricas ofrece un contrapunto moderno al carácter decimonónico de las estancias principales.

Por su parte, las viviendas barcelonesas de la familia burguesa venida a menos de Andrea en *Nada* (Neville, 1947) y de *La familia Vila* (Iquino, 1950) encarnaron con realismo la escasez y el atraso que caracterizaron los primeros años de la dictadura franquista y la vida en pisos del centro histórico de las grandes ciudades. Sus cocinas gozan de una independencia y amplitud que las aproximan a los palacetes nobiliarios, con una mayor diferenciación de espacios y diseño del mobiliario en el caso de *La familia Vila* (fig. 5).

Sin embargo, las cocinas de ambos hogares carecen de las comodidades y equipamientos y electrodomésticos, como máquinas de lavar o cocinas eléctricas, que aparecerán en las cocinas del cine español a partir de los años 1960 con *El cochecito* (Ferreri, 1960). Esta paulatina introducción de electrodomésticos refleja la incipiente modernización de la vivienda, vinculada a la aparición de artículos consumistas que mejoran la calidad de vida de la sociedad (Rybczynsky 1991) y a las transformaciones sociales del desarrollismo.

La olla exprés se convierte en símbolo de estos nuevos productos al reducir considerablemente el tiempo de cocción de los alimentos y, por extensión, es también un instrumento para la liberación de la mujer y para su reincorporación al mundo laboral, tal como ilustra la olla exprés que Virgilio y Paco regalan a Julita en *Los tramposos* (Lazaga, 1959) (fig. 6). El relieve social de este recipiente subyace en la importancia de la fábrica Cocinex como patrocinadora de la campaña navideña “Siente un pobre a su mesa” en *Plácido*.



Fig. 4, 5 y 6. Fotogramas procedentes de las películas *El hombre de los muñecos* (Iquino, 1943), *La familia Vila* (Iquino, 1950) y *Los tramposos* (Lazaga, 1959).

A lo largo de la década de 1950, el noticiario estatal NO-DO – acrónimo de *Noticiarios y Documentales Cinematográficos*, activo entre 1943 y 1981 – se anticipa al cine de ficción en la respuesta al creciente interés por el mobiliario y diseño en la sociedad española. A través de sucesivos reportajes y noticias, el NO-DO difunde las innovaciones técnicas que se producen en el extranjero y presenta el concepto de cocina práctica, funcional y estandarizada que se había iniciado en Inglaterra y Estados Unidos en los años 40, donde una superficie de trabajo continua y a la misma altura une todos los aparatos domésticos (Blanco Esquivias 2006: 130).

Con obligatoriedad de proyección en todas las salas cinematográficas de España y sus colonias hasta 1975 y la exclusividad de producción, el noticiario NO-DO aúna su misión como principal herramienta propagandística del Régimen franquista con contenidos más ligeros e intrascendentes, propios de las revistas de actualidad (Monterde 1995: 195). En estos últimos, las ferias se convirtieron en el lugar por excelencia del desarrollismo,

al exponer productos industriales de uso cotidiano bajo un discurso que aunaba los valores del progreso y el desarrollo industrial con lo artesanal y la tradición (Tranche y Sánchez-Biosca 2001: 232).

A través de los reportajes sobre las sucesivas ediciones del Salón del Hogar Moderno, el noticiario amplió el alcance de estas exposiciones, celebradas en Barcelona y organizadas por el Fomento de las Artes Decorativas para divulgar las tendencias internacionales en el diseño y la arquitectura, con énfasis en el interior doméstico (Cruz Guáqueta 2006: 100). Así, los NO-DO 520B (22/12/1952) y NO-DO 572B (21/12/1953) presentan un mobiliario integrado y modular en el que se ocultan enseres domésticos para hacer de las cocinas un espacio de uso polivalente (fig. 7).

Las cocinas presentadas en los años siguientes ejemplifican cómo la industria se pone al servicio de la casa y la belleza decorativa se liga a la utilidad, como se muestra en el NO-DO 727B (10/12/1956), para facilitar la labor a las amas de casa (fig. 8). En la misma línea, la noticia del NO-DO 909B (06/06/1960) sobre la inauguración de la “Exposición de Ambientes del Hogar y del Equipo Doméstico”, presidida por el ministro de la Vivienda José María Sánchez-Arjona, avanza en la exhibición de aparatos que buscan mejorar la eficiencia y la comodidad de las tareas domésticas y satisfacer las necesidades y el incipiente afán consumista de la sociedad española.

El reportaje cinematográfico de esta muestra, celebrada en el Ministerio de la Vivienda y que inicia la Exposición Permanente e Información de la Construcción (EXCO), finaliza con una cocina compuesta de elementos modulares en color e incluye una cocina eléctrica y una campana extractora. Para la revista *Arquitectura*, el objetivo principal de la exposición es ilustrar sobre las posibilidades para crear un hogar cómodo y económico que aproveche sus reducidas dimensiones (Serrano 1960: 3).

En su artículo sobre los espacios servidores, Mercedes Ballesteros aboga por cocinas que tengan iguales características de confort que el living room y sean el lugar central de la casa, con abundante luz y espacio, y porque las amas de casa recuperen, gracias a la eficiencia de la cocina funcional, un área que hasta entonces pertenecía al servicio (Ballesteros 1960: 32-33). Esta afirmación contrasta con el papel que desde sus inicios el franquismo atribuyó a las mujeres de abnegadas madres y esposas, donde las cocinas eran el espacio por excelencia de una mujer educada y sumisa, la “Perfecta Casada” o el “Ángel del Hogar”, cuyo máximo horizonte de realización era la maternidad (Nash 1996: 392).

A través del discurso tradicional católico de la Iglesia y de la Sección Femenina de la Falange Española Tradicionalista y de las Juntas Ofensivas Nacional Sindicalista (FET-JONS) liderada por Pilar Primo de Rivera, la mujer

quedó relegada al ámbito doméstico, como encargada de transmitir los valores que garantizaran la pervivencia del propio Régimen. Las imágenes cinematográficas mantienen la representación del género femenino como criadas de los hogares adinerados hasta bien entrada la década de 1960 en *Chica para todo* (Ozores, 1963) y *¡Cómo está el servicio!* (Ozores, 1968), y, sobre todo, como entregadas amas de casa en los hogares más modestos (fig. 9).



Fig. 7, 8 y 9. Fotogramas procedentes de NO-DO 520B (22/12/1952), NO-DO 727B (10/12/1956) y de la película *¡Cómo está el servicio!* (Ozores, 1968).

LAS COCINAS DE LAS NUEVAS VIVIENDAS.

El desempeño de las tareas domésticas en cumplimiento del modelo familiar franquista vertebrada, en gran medida, las apariciones de las mujeres en las numerosas películas del cine realista que reflejaron las nuevas viviendas sociales. Su construcción se enmarcaba en un primer momento en la aprobación en 1954 del Plan de viviendas de “tipo social” del Instituto Nacional de la Vivienda, del Plan Sindical de la Vivienda a cargo de la Obra Sindical del Hogar, y de la Ley sobre Renta Limitada.

Posteriormente, la llegada de José Luis Arrese al recién creado Ministerio de la Vivienda en 1957 y los sucesivos Planes de Urgencia Social en Madrid (1957), Barcelona (1958) o Bilbao (1959) intensificó la actividad inmobiliaria y la participación de la iniciativa privada en ella. Estas realizaciones anticiparon rápida transformación del paisaje urbano a través de la construcción en altura y la creación de polígonos residenciales de gran densidad que caracterizó la década siguiente.

Dentro de la gran variedad de hogares edificados, destinados en mayor o menor medida a todas clases sociales, la cocina establece diferentes relaciones con los demás espacios y funciones que componen el habitar doméstico, integrándose o constituyéndose en pieza separada, donde suceden, o no, diferentes actividades, además de cocinar, como lavar, comer, etc. Estas cocinas, definidas espacialmente como piezas independientes, aparecen en numerosas películas estrenadas desde finales de los años 50 y durante la primera mitad de los años 60.

La vida por delante (Fernán Gómez, 1958) y su secuela *La vida alrededor* (Fernán Gómez, 1959) ridiculizan las superficies mínimas de estos nuevos alojamientos al tiempo que introducían la incipiente incorporación de las mujeres casadas al mercado laboral mediante el personaje de Josefina. La cocina, a cargo de la asistente Clotilde, estaba equipada con nevera, cocina eléctrica y máquinas de lavar (fig. 10), reuniendo así algunas de las mejoras en el equipamiento doméstico publicitadas en la prensa desde los años previos.

Las cocinas de *La gran familia* (Palacios, 1962), *El verdugo* (García Berlanga, 1963) y *Tiempo de amor* (Diamante Sithl, 1964), convertidas en cuarto de planchar o tendedero, ahondan en la falta de espacio en las viviendas de las clases medias y ratifican su ocupación permanente por mujeres responsables de la intendencia familiar (fig. 11). Esta jerarquía doméstica impuesta sólo se altera en las escasas ocasiones en las que los maridos asuman, brevemente, un reparto de tareas en *Confidencias de un marido – Tercero Izquierda* (Prósper, 1963) y *Los derechos de la mujer* (Sáenz de Heredia, 1963), que pronto fracasa en favor del orden tradicional (fig. 12).

En paralelo, el cine estableció las primeras correspondencias entre las novedades exhibidas en las exposiciones y la publicidad con la cocina de *Las dos y media y... veneno* (Ozores, 1959). La amplitud de espacio, la integración de los electrodomésticos en la banda continua y modulada del mobiliario y el uso del color definen estas nuevas cocinas y las aproxima a las investigaciones arquitectónicas internacionales que desde comienzos del siglo XX habían preconizado una planificación del espacio, buena iluminación y lugares de almacenamiento (Plante 1995: 267) a través de los escritos de mujeres reformistas norteamericanas como Christine Frederick, Mary Pattinson, o Lilian Gilberth.



Fig. 10, 11 y 12. Fotogramas procedentes de *La vida alrededor* (Fernán Gómez, 1959), *La gran familia* (Palacios, 1962) y *Los derechos de la mujer* (Sáenz de Heredia, 1963).

El liderazgo estadounidense en la modernización de la cocina se complementó con los trabajos de arquitectos europeos (Gideon 1970: 512), como las propuestas de J.J.P. Oud, Mies van der Rohe, Walter Gropius o Le Corbusier para sus viviendas en la Weissenhofsiedlung de Stuttgart y, sobre todo, la "Frankfurt Kitchen" de Margarete Schütte-Lihotzky. Esta cocina, concebida

para las viviendas sociales proyectadas por Ernst May en Frankfurt en 1925, sintetizaba los valores del hogar estructurado racionalmente al aplicar principios de tiempo, energía y materiales, una estética funcional y ergonómica e incluir la tecnología (Surmann 2017: 51).

Las cocinas para las acomodadas familias de *Siempre es domingo* (Palacios, 1961) y *La ciudad no es para mí* (Lazaga, 1966) (fig. 13), en los grandes pisos de las nuevas promociones urbanas, y de *Vamos a contar mentiras* (Isasi-Isasmendi 1962), *Los palomos* (Fernán Gómez, 1964), en los hoteles o chalets unifamiliares en los extrarradios urbanos, presentan esta transformación del espacio doméstico (fig. 14). Todas ellas se organizan mediante una subdivisión en áreas de trabajo, con una estética definida por un diseño modulado e incorporan pequeños aparatos y electrodomésticos.

Estos últimos, como objetos de consumo y avances tecnológicos, se convierten en los máximos exponentes del *American way of life* y del poder norteamericano en los *kitchen debates* de 1959, y hacen de la cocina el espacio central de una vivienda dotada de todas las comodidades técnicas que Hollywood se encargó de popularizar (Pardo Díaz, 2016, pp. 150-154). En cambio, *Las que tienen que servir* (Forqué, 1967) caricaturiza estos inventos mediante una cocina hipertecnológica de excesivo tamaño, donde la automatización de todos sus procesos remite a las cadenas de montaje fabriles y los espacios industriales (fig. 15).



Fig. 13, 14 y 15. Fotogramas procedentes de las películas *Siempre es domingo* (Palacios, 1961), *Los palomos* (Fernán Gómez, 1964) y *Las que tienen que servir* (Forqué, 1967).

En conjunto, las cocinas representadas por el cine español a lo largo de las décadas centrales del siglo XX reflejaron la creciente búsqueda del confort y los progresos técnicos en el equipamiento y el diseño. Sin embargo, la evolución de la cocina desde una posición marginal en los alojamientos populares y las complejas zonas de servicio de las residencias de las élites sociales durante la posguerra hasta adquirir identidad propia y concentrar las novedades domésticas, no estuvo aparejada de un cambio social equivalente y permaneció como el lugar habitual de la mujer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- “Viejas cocinas españolas”, *Cortijos y Rascacielos*, nº60, 1950, pp. 21-22.
- Ballesteros, M. (1960). “La casa que no se ve”, *Arquitectura*, nº21, pp. 31-36.
- Blasco Esquivias, B. (2006). *La casa. Evolución del espacio doméstico en España. Volumen 2. Edad contemporánea*. El Viso.
- Cruz Guáqueta, M. (2006). “Do it Yourself : Los catálogos en el imaginario del progreso”. En: J.M. Pozo & J. Martínez González (Eds.), *La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura moderna española en el arranque de la modernidad (1940-1965)*. Pamplona. Pamplona: T6 Ediciones, pp. 97-100.
- Deltell Escolar, L. (2006). *Madrid en el cine de la década de los cincuenta*. Ayuntamiento de Madrid.
- Gideon, S. (1970). *Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonymous History*. Oxford University Press.
- Monterde, J.E. (1995). “El cine de la autarquía (1939-1950)”. En: R. Gubern, J.E. Monterde, J. Pérez Perucha, E. Riambau & C. Torrero (Eds.), *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, pp. 181-238.
- Nash, M. (1996). “Historia e historiografía de las mujeres españolas”. En: M.A. García de León, M. García de Cortázar & F. Ortega (Coords.), *Sociología de las mujeres españolas*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 385-404.
- Ortego Martínez, O. (2013). “Cine, realismo y propaganda falangista. Un ejemplo en la revista Primer Plano”. En: M.A. Ruiz Carnicer (ed.), *Falange, las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)*. Zaragoza: Instituto “Fernando El Católico”, vol. 2, pp. 394-407.
- Pardo Díaz, G. (2016). *Cuerpo y casa. Hacia el espacio doméstico contemporáneo desde las transformaciones de la cocina y el cuarto de baño en occidente*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid.
- Plante, E.M. (1995). *The American Kitchen 1700 to the Present: From Hearth to Highrise*. Facts on File.
- Rybczynsky, W. (1991). *La casa. Historia de una idea*. Emecé Editores.
- Serrano, M. (1960). “Exposición del Equipo Doméstico”, *Arquitectura*, nº21, pp. 3-4.

- Surmann, A. (2017). "The Evolution of Kitchen Design: A Yearning for a Modern Stone Age Cave". En: N. van der Meulen & J. Wiesel (eds.), *Culinary Turn: Aesthetic Practice of Cookery*. Transcript Verlag, pp. 47-56.
- Tranche, R.R. & Sánchez-Biosca, V. (2001). *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Cátedra / Filmoteca Española.
- Zarza-Arribas, A. (2024). "The Modernization and Mechanization of the Kitchen as a Female Space in Spanish Cinema, 1940–1960". En: S. Larson (ed.). *Comfort and Domestic Space in Modern Spain*. University of Toronto Press.

7.

LA INFLUENCIA DE LA MUJER NORTEAMERICANA EN LA REVOLUCIÓN DE LA CASA DE LA POSGUERRA

Noelia GALVÁN DESVAUX

Doctora Arquitecta

Universidad de Valladolid (Instituto Universitario de Urbanística)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9421-5851>

noelia.galvan@uva.es

RESUMEN

Tras la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos enfocó la búsqueda de la modernidad arquitectónica a través de la casa. Durante el conflicto, las mujeres norteamericanas desempeñaron roles industriales clave que, tras la guerra, abandonaron al verse obligadas a regresar al hogar. La industria se orientó hacia la producción doméstica, fomentando la prefabricación, el mobiliario integrado, y priorizando la cocina y sus electrodomésticos como centro multifuncional del hogar. El modelo de vivienda suburbana se convirtió en el ideal social de la familia perfecta y aunque estos cambios arquitectónicos pretendían liberar a las mujeres, en la práctica se generalizó un malestar femenino con la vida que llevaban y el espacio en el que habitaban. Muchas arquitectas y diseñadoras abordaron esta problemática en pos un estilo de vida más flexible y equitativo. Su trabajo quedó relegado a un segundo plano frente al de sus compañeros, pero su contribución generó espacios más equitativos y funcionales, lo que reflejaba la lucha por la liberación de la mujer del espacio doméstico tradicional.

Palabras clave: Casa de posguerra, mobiliario integrado, industria de guerra, arquitectas norteamericanas, espacio doméstico moderno.

7.

THE INFLUENCE OF AMERICAN WOMEN IN THE POST-WAR HOUSEHOLD REVOLUTION

Noelia GALVÁN DESVAUX

PHD in Architecture

University of Valladolid (Instituto Universitario de Urbanística)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9421-5851>

noelia.galvan@uva.es

ABSTRACT

After World War II, the United States focused on the pursuit of architectural modernity through the design of the house. During the conflict, American women played key industrial roles, which after the war they abandoned as they were forced to return to their homes. Industry shifted toward domestic production, encouraging prefabrication, integrated furniture, and prioritizing the kitchen and its appliances as the multifunctional centre of the home. The suburban housing model became the social ideal of the perfect family, and although these architectural changes were intended to liberate women, in fact there was widespread female discomfort with the life they lived and the space they inhabited. Many women architects and designers addressed this issue in pursuit of a more flexible and equitable lifestyle. Their work took a back seat to that of their peers, but their contribution generated more equitable and functional spaces, reflecting the struggle for women's liberation from traditional domestic space.

Keywords: Postwar house, integrated furniture, war industry, American women architects, modern domestic space.

Norteamérica inició la búsqueda de la modernidad arquitectónica en la casa, y con la posesión de ese talante de nuevo mundo abierto a la innovación. Tal es así, que pronto incorporó al espacio doméstico los avances tecnológicos e industriales que la Segunda Guerra Mundial había traído, así como los cambios sociales que modificaron esta tipología arquitectónica. Estos definieron una nueva organización espacial de la casa, siendo principalmente las mujeres las que experimentaron, y en muchos casos padecieron, esos cambios.

La cuestión que subyace, y que nos interesa aquí, es cómo el modelo arquitectónico de vivienda suburbana se transformó en el ideal de familia perfecta que comenzó a habitar en la periferia de las ciudades con nefastas consecuencias. Es importante definir cuál fue el papel que las mujeres de la época jugaron en ese contexto. Un modelo social de un mundo en apariencia feliz, aunque con una realidad frustrante para las mujeres, que se convirtieron en fuerza anónima que revolucionó el espacio en el que vivía.

LA MUJER Y LA INDUSTRIA DE GUERRA.

Para entender esta transformación deberíamos remontarnos a mediados de los años cuarenta del siglo XX. En este momento, Estado Unidos estaba inmerso en la Segunda Guerra Mundial y en un programa de viviendas de defensa que trataba de solventar los problemas de alojamiento que el conflicto y la industria bélica habían generado.

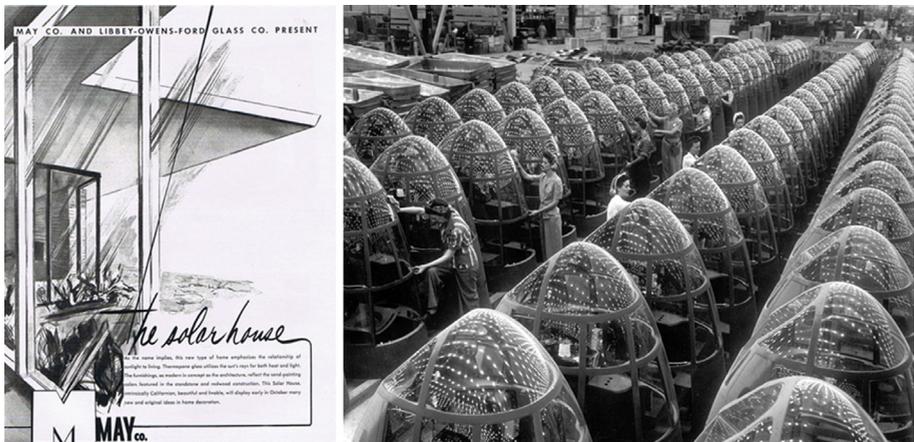


Fig.1. Concurso *The Solar House*, patrocinado por la empresa Libbey Owens Ford que producía el vidrio *Thermoplane* Fuente: Arts & Architecture, octubre 1947. Fábrica de bombarderos de Willow Run, mujeres fabricando carlingas de aviones, 1942 Fuente: Biblioteca del Congreso Americano.

Durante el conflicto, las mujeres norteamericanas desempeñaron un papel fundamental, sobre todo, como mano de obra en la industria de guerra. Más de tres millones de mujeres dejaron sus hogares, a sus hijos, y comenzaron a trabajar en la siderurgia, en las fábricas de aviones o en los astilleros, puestos tradicionalmente reservados a hombres (fig.1). En 1942 se reconoció el principio de “*a igual trabajo, igual salario*”, que equiparaba el sueldo de hombre y mujeres, pero en la práctica, en general, no se llevó a cabo. Sin embargo, las mujeres experimentaron un período de independencia sin precedentes, con sueldo y, en cierto modo, liberadas del hogar y de sus hijos, aunque esto no duraría mucho tiempo (Guerrero 2014).

El emblema de estas obreras fue la icónica *Rosie the Riveter*, dibujada por Westinghouse, que simbolizó el papel de las mujeres en la fuerza laboral fabril durante la guerra, y que a la larga se ha constituido como icono del poder femenino. Una vez que concluyó la guerra, las mujeres se vieron obligadas a abandonar estos roles, y Rosie fue en gran medida olvidada durante los años del *baby boom*, de 1946 a 1964.

En cuanto a la arquitectura, las empresas americanas, que estaban destinado su fabricación a la guerra, reorientaron sus productos hacia lo doméstico (Shanken 2009). Así que comenzaron a colaborar con revistas y publicaciones proponiendo concursos que, entre 1942 y 1945, enunciaron las ideas acerca de cómo debía de ser la casa y la vida del americano medio en los nuevos tiempos de paz (fig.1).



Fig.2. Anuncios de la época, de las compañías Hotpoint y Hardees. Fuente: *Australian Women's Weekly*, 1950.

Los arquitectos, se adaptaron a una sociedad que reclamaba la nueva vida idílica que las campañas de publicidad de las empresas mostraban en las revistas, y la mujer se iba a convertir en el foco de esta publicidad (fig.2). Como hemos dicho, esos hombres que regresaban de la guerra recuperaron sus puestos de trabajo, y las mujeres, que habían decidido iniciar una carrera

universitaria o adquirir un empleo como asalariadas, progresivamente fueron abandonando dichas aspiraciones, para retornar a sus hogares y dedicarse exclusivamente a las tareas domésticas y de cuidado.

Pero las mujeres no eran realmente felices. Los esfuerzos por mantener al día todas estas exigencias del hogar producían una incomodidad, un descontento, la sensación de que algo no estaba bien. Se comenzó a tratar en las revistas femeninas de la época y en entrevistas realizadas a las amas de casa, que se denominó “el malestar que no tiene nombre” (Friedan 2009).

MECANIZACIÓN DE LA CASA DE POSGUERRA

Las mujeres volvieron a las tareas domésticas pero sus casas ahora estaban bien equipadas gracias a los avances tecnológicos, los electrodomésticos, la prefabricación y los nuevos materiales que procedían de la industria de guerra. En la mujer se focalizó el papel de consumidora y el poder adquisitivo, convirtiéndola en lo que se vino a llamar *Mrs. consumer*. Pero también se las comenzó a denominar “economistas del hogar”, en honor de las ingenieras domésticas de finales del siglo XIX y principio del XX, cuyas investigaciones empíricas transformaron el confort técnico de la vivienda.

Catherine Beecher es quizás la más destacada, revolucionaria abolicionista e ingeniera doméstica, es considerada como una de las precursoras del movimiento moderno. En 1841 publicó un tratado sobre economía doméstica, y más tarde, junto a su hermana la novelista Harriet Beecher, el libro *The American Woman's Home* (1869), donde presentaba una novedosa propuesta de organización doméstica, a través de un núcleo central de servicio e instalaciones, para lograr la máxima eficiencia en el cometido de las tareas del hogar (fig.3).

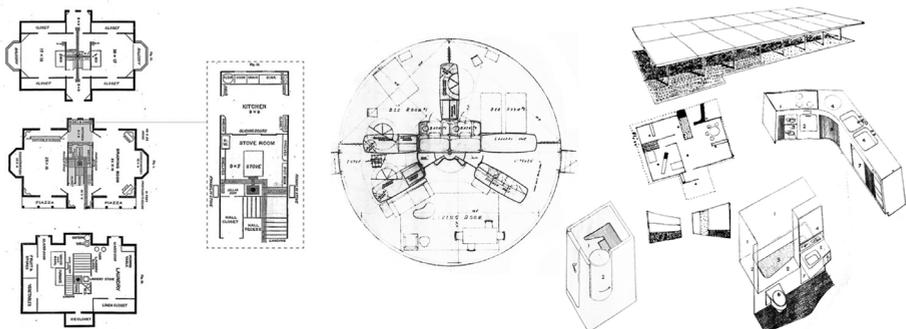


Fig.03. Catherine Beecher, modelo de vivienda para la mujer americana. Fuente: Beecher 1869 Buckminster Fuller, *Dwelling Machine project, Wichita House*, 1945. Fuente: MoMA archives. Louis Kahn y Oscar Stonorov, *Parasol houses*, 1944 Fuente: Louis I. Kahn Collection, Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Buckminster Fuller, famoso por sus propuestas visionarias y cúpulas geodésicas, retomó el esquema de Beecher para su primer *Dymaxion* de 1927 y posteriormente en la casa de Wichita. Todo el equipamiento de la casa *Dymaxion* se concebía como un conjunto homogéneo, desde el núcleo central que distribuía todos los servicios hasta el espacio destinado a la vivienda. Fuller planteó tres tipos de unidades técnicas: mobiliarios integrados de preparación de comida, de aseo y de almacenaje, incluso trató de producir en serie en su *Dymaxion Bathroom*.

Louis Kahn, junto con Oscar Stonorov y Anne Tyng, también diseñó unidades técnicas de mobiliario integrado, en particular para el concurso *The 194X House* de *Architectural Forum* (1943) y para las casas Parasol (fig.3), del concurso *Equipment for living* (1944). Algo similar ocurriría en la casa Solar para el concurso de Libbey Owens Ford (1943), una empresa de vidrio. La distribución de la casa solar de Kahn y Tyng se organizaba en busca del soleamiento y del paisaje circundante, con una detallada distribución del núcleo central de servicios y cocina, vinculada a las propuestas de las ingenieras domésticas.

Esta cuestión del *mechanicalcore* será recurrente en la arquitectura de guerra y así, Norman Fletcher y Jean Bodman Fletcher, miembros fundadores de *The Architects Collaborative* (TAC) de Walter Gropius, desarrollarían una vivienda binuclear basada en estos principios de optimización espacial. La casa ganó el concurso *Design of a house for Cheerful Living* de 1945, patrocinado por la revista *Pencil Points*. El novedoso método de autoconstrucción se basaba en un módulo de cocina, aseo e instalaciones que formaba un núcleo prefabricado móvil. Este módulo podía ser trasladado con un coche desde la fábrica hasta la parcela elegida. Una vez situado y conectado a los servicios urbanos, la casa se construiría a su alrededor mediante paneles prefabricados, hasta formalizar esa tipología en H (fig.4).

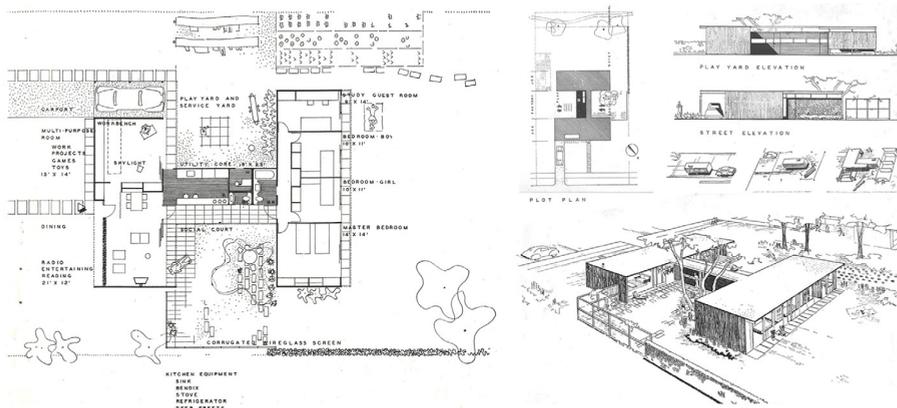


Fig. 4. Jean Bodman Fletcher y Norman Fletcher, *House for a cheerful living* competition, 1945. Fuente: VV.AA. 1947.

LA COCINA EN EL ESPACIO FLUIDO DEL SALÓN.

Estos cambios trataron de devolverle a la cocina el papel de estancia de la vida familiar, un espacio para ser mostrado, donde los nuevos materiales brillantes y los electrodomésticos eran el símbolo de la modernidad. Como mostraban los anuncios de la época, la cocina con su mobiliario e innovaciones técnicas, se había mecanizado hasta convertirse casi en el despacho de la mujer; que ahora podía utilizar su tiempo libre, obtenido gracias a estos avances, para otras actividades.

Todo esto generó cambios espaciales en la organización de la casa, la cocina se entendía como una zona multifuncional, debido a los nuevos hábitos domésticos instaurados “con el objetivo principal de vivir imaginativa y alegremente” (Ford & Creighton, 1954:47) como afirmaba Jane West Clauss de su propia casa. Esta arquitecta defensora de la arquitectura moderna en los Estados Unidos, y la primera mujer estadounidense que trabajó en el taller de Le Corbusier, diseñó una planta baja (con comedor, cocina y sala de juegos) completamente abierta sobre una terraza al jardín. De manera que, la cocina, empieza a considerarse una estancia donde todos los miembros de la familia participan y conviven, donde la mujer, ama de casa, adquiere el papel principal, quedando lejos el antiguo modo de vida vinculado al servicio externo.

Esta cuestión fue significativamente relevante en la Costa Oeste, y queda representado por el famoso programa de las Case Study Houses. En la no construida CSH#24, diseñada por Quincy Jones junto con su mujer Ruth Schneider, encontramos una fantástica axonometría que describe este espacio abierto de la cocina y el salón en la casa (fig.5). El dibujo muestra dos zonas para la preparación de alimentos, el comedor sobre la encimera que separa el área de la cocina exterior, y el *conversation pit* rehundido de la sala de estar. Como afirmaban sus autores “dado que la cocina es el corazón de la mayoría de las actividades familiares, presenta la necesidad de múltiples experiencias” (Jones, 1961:18).

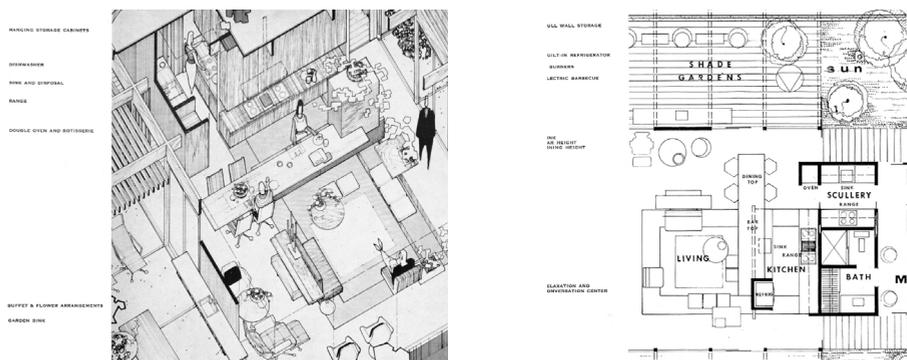


Fig.5. Quincy Jones, *Case Study House Program CSH#24*, 1961. Fuente: Jones 1961.

Las imágenes que se publicaban en las revistas reflejaban este espacio multifuncional presidido por la cocina, que pretendía liberar a la mujer del aislamiento. Esta transformación doméstica también se ha presentado a veces como una pérdida del espacio propio, donde el hábito ya no está delimitado por la envolvente. Por un lado, la comida precocinada se introdujo en el día a día del ama de casa, por otro, la cocina se había entendido como el despacho de la mujer. Como afirmaba Virginia Woolf (1929) “una mujer debe tener dinero y una habitación propia para poder escribir novelas”, y de repente, el ama de casa americana tenía tiempo, pero no un espacio para sí misma.

EL MOBILIARIO PARA EL CONFORT DOMÉSTICO

Julius Shulman, fotógrafo de estas imágenes escenográficas de las casas de California, solía introducir personas, modelos, en su mayoría mujeres, que parecían realizar tareas cotidianas. Sus fotografías realizadas para la revista *Arts & Architecture* de las Case Study Houses o de las Eichler Homes, mostraban en estos espacios multifuncionales, la imagen de la nueva casa de posguerra, creada para el nuevo estilo de vida americano (fig.6).



Fig.6. Pierre de Koenig, CSH#22 y CSH#21, *Case Study Houses*, 1959, con fotografías de Julius Shulman Fuentes: Julius Shulman Photography Archive / J. Paul Getty Trust.

De manera que, si la imagen icónica de la mujer de la industria de la guerra fue *Rosie the Riveter*, la de la mujer de posguerra podría estar representada en estas imágenes de Julius Shulman. En particular, la fotografía que toma de noche de la casa Stahl y que el fotógrafo describiría con ironía como “dos chicas guapas en una caja de cristal con vista a las colinas de Hollywood”, captura perfectamente la gloriosa promesa de la ciudad (fig.7).

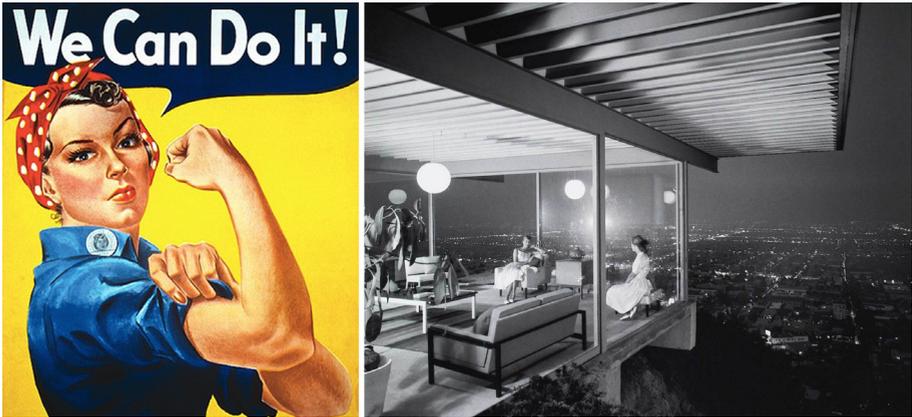


Fig. 07. *Rosie the Riveter*, J. Howard Miller para la Westinghouse Electric, 1943. Fuente: John Parrot / Stocktrek Images). Pierre de Koenig, Case Study House CSH#22, casa Stahl, 1960, con fotografía de Julius Shulman (Fuente: Julius Shulman Photography Archive / J. Paul Getty Trust).

La realidad es que la fotografía de Julius Shulman es publicitaria y, por tanto, tiene como fin la venta de un producto, en este caso del modelo de vivienda americana de posguerra (Colomina 2006: 104). En las fotografías de la casa Baily realizadas por Shulman, los modelos que posan son el propio arquitecto, Pierre de Koenig y su mujer Gloria, historiadora del arte y la arquitectura. La visión es la de una vida relajada en la Costa Oeste, y aunque la casa está construida con materiales tecnológicos, transmite confort, a través del mobiliario y de los habitantes. Se había establecido que la funcionalidad de la casa y su mecanización eran conceptos fundamentales para la vida moderna, pero, en cierto modo, seguía existiendo en la sociedad una cierta nostalgia por la casa (y la vida) del pasado.

El término “confort” representa el ideal del espacio interior de la casa a la medida de la mujer, es decir, del modo de vida, de la armonía entre los habitantes o de la integración de los avances técnicos. Atxu Aman (2011) afirma que, a nivel antropológico, la casa es para el hombre un símbolo de poder, mientras que para la mujer se relaciona con el concepto del hogar, del espacio interior y de las necesidades psíquicas y físicas. Así que, cuando la casa se convierte en un contenedor, el mobiliario pasa a ser un elemento fundamental para el diseño. La casa se despliega como una colección heterogénea de momentos vividos, que quedan representados mediante objetos elegidos y colocados para expresar un modo de vida doméstico.

Ray Eames, junto con su esposo Charles, formó un dúo arquitectónico que revolucionó el diseño moderno con su estilo colorista y desenfadado. El mobiliario diseñado por los Eames transformó la vida de las mujeres al crear entornos que reflejaban sus necesidades y aspiraciones. Sus muebles

innovadores e icónicos, como el Eames Lounge Chair y la silla RAR, influyeron en la decoración interior de los hogares estadounidenses, reflejando un nuevo sentido de estilo y practicidad que atrajo a las amas de casa.

Este mobiliario de Ray y Charles Eames lo producía Florence Knoll, que junto a su marido Hans, dirigieron la empresa de mobiliario Knoll. La muerte de Hans Knoll, en un accidente automovilístico, la convirtió en presidenta de la empresa durante un largo período de tiempo. La gran aportación de Florence Knoll tiene que ver con su visión femenina del diseño, vinculada a la funcionalidad y la estética, que impactó en la experimentación de las mujeres de su entorno doméstico y de trabajo (fig.8). Knoll fue también pionera en la profesionalización del diseño de interiores, que anteriormente se consideraba un pasatiempo femenino (Araujo 2021), permitiendo que otras mujeres asumieran puestos similares (Annie Albers, Marianne Strengell, Eszter Haraszty, Evelyn Hill o Suzanne Huguenin, entre otras).



Fig.8. Ray y Charles Eames, *Eames Lounge Chair*, 1956. Fuente: Neuhart, 1989. Florence Knoll, Showroom en San Francisco, 1957. Fuente: Araujo, 2021.

Entre los diseñadores que trabajaban para la Knoll estaba Ralph Rapson, un arquitecto vinculado a la Escuela de Diseño de Cranbrook, bajo la tutela de Eliel Saarinen. Podríamos decir de él que fue el gran dibujante de esta época de revolución doméstica, aunque sólo tenía una mano, y, curiosamente, a veces firmaba sus propuestas con el nombre de su segunda esposa, Mary Dolan.

Rapson realizó numerosos diseños para la Knoll, pero la Rapson Rocket, creada para el concurso *Equipment for living*, es de los más interesantes (Rapson 1999). Se trataba de una silla que incitaba al descanso, recuperando el modelo clásico de mecedora exterior de porche, y que, en sus dibujos, refleja la visión femenina de la Knoll interpretada por Rapson. La mujer ya no está perfectamente sentada, sino con una pose relajada, con tiempo para sí misma, incluso con las piernas abiertas (fig.9).

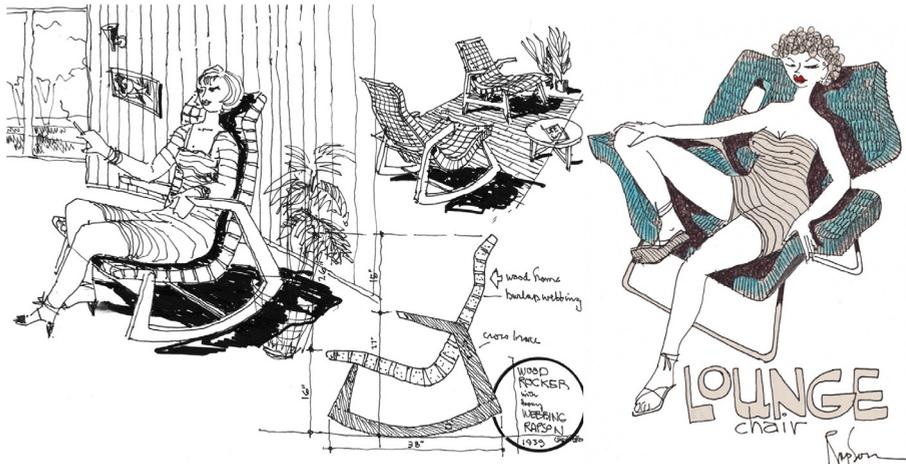


Fig.9. Ralph Rapson, dibujos para la *Rapson rocker*, y la *Lounge chair*, 1945. Fuente: Rapson, 1999.

En definitiva, este mobiliario de posguerra reflejaba una época de cambio y modernización en el diseño doméstico, tratando de huir de esa visión femenina idealizada, en beneficio del uso confortable del mueble y de un espacio doméstico que permitieran una mayor flexibilidad en los roles de género.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Muchas de las viviendas de la posguerra norteamericana se construyeron con la idea de facilitar el papel de la mujer como ama de casa. Sin embargo, este movimiento de la segunda posguerra hacia los suburbios, influyó en la transformación de la sociedad estadounidense hacia una actitud introspectiva, consumista e individualista. Como afirma Keats (1956) existía una profunda grieta en la casa del “sueño americano”, fomentada la construcción repetitiva y uniforme de los barrios suburbanos.

Queda en evidencia que el ideario de muchos de los arquitectos y arquitectas norteamericanos que hemos mostrado aquí, no guio el camino que tomó la construcción de posguerra. Pero también es cierto que muchas de las cuestiones comentadas permitieron mejorar el espacio de la casa y la vida de la mujer americana, comenzando aquí la liberación femenina.

Estas “ingenieras domésticas” transformaron sus hogares, pudiéndose emancipar laboralmente. Y esta revolución fue anónima, sin grandes nombres, apoyada en las nuevas tecnologías que remodelaron el hogar, y liderada por la transformación de la cocina como símbolo del confort mecánico, que transmutó la casa americana de posguerra hasta nuestros días.



Fig.10. De izquierda a derecha y de arriba abajo: Louis I. Kahn y Anne Tyng, Alfred Clauss y Jane West Clauss, Ray y Charles Eames, Jean Bodman Fletcher y Norman Flecher, Quincy Jones y Ruth Schneider, Hans y Florence Knoll (diversas fuentes publicadas).

Mucho tuvo que ver también la segunda ola del feminismo en Estados Unidos que, a partir de 1960, se originó como una reacción tardía contra la renovada domesticidad de las mujeres después de la guerra. Durante este movimiento, se ampliaron los temas abordados por el feminismo, incluyendo la sexualidad, la familia, el trabajo, los derechos reproductivos, las desigualdades de facto y legales, así como la violencia doméstica.

En cuanto a la casa, se afianzaron todas las cuestiones que hemos tratado aquí: cocinas y zonas de servicio eficientemente organizadas, áreas multifuncionales abiertas en el hogar, así como la consideración de las necesidades de cuidado infantil y familiar en el diseño de las casas. Esto influyó profundamente el diseño de viviendas al promover espacios más equitativos y funcionales, lo que reflejaba la lucha por la liberación de la mujer del espacio doméstico tradicional.

Por su parte, las arquitectas y diseñadoras a las que nos hemos referido, pertenecían a la generación de las primeras licenciadas en arquitectura en programas mixtos, aunque muchas provenían las famosas escuelas *Seven Sisters*. Como hemos evidenciado aquí, casi siempre se encontraban asociadas a un hombre, normalmente su marido, con el que trabajaban (fig.10).

Como ejemplo, Anne Tyng, primera arquitecta graduada en la GSD de Harvard y trabajadora incansable a la sombra de Louis Kahn, colaboró con el maestro de Filadelfia durante casi treinta años, sin obtener el reconocimiento público en cuanto la aportación de sus ideas en la obra que desarrollaron juntos.

Años después, Tyng escribiría acerca de su propia experiencia en *De musa a heroína: hacia una identidad creativa visible* (1989). El ensayo trata del difícil equilibrio que se produce en el proceso creativo entre hombre y mujeres, afirmando que:

“El mayor obstáculo para una mujer en arquitectura hoy en día es el desarrollo psicológico necesario para liberar su potencial creativo. Poseer las propias ideas sin culpa, disculpa o modestia.” (Tyng 1989: 180)

Como afirmaba Tyng, es difícil pasar de musa a heroína, ya que la mayor parte de las arquitectas de la época se casaban con arquitectos, y esa colaboración las hacía invisibles al lado del héroe. Sin embargo, muchas fueron capaces de escapar de este rol y desarrollar su propia obra al margen, sentando las bases sobre las que se apoyarían las siguientes generaciones de mujeres arquitectas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amann, A. (2011). *El espacio doméstico: la mujer y la casa*. Buenos Aires: Nobuko.
- Araujo, A. (2021). *No Compromise: The Work of Florence Knoll*. Nueva Jersey: Princeton Architecture.
- Beecher, C. & Stowe, H. B. (1869). *The American Woman's Home*. Nueva York: J.B. Ford and Company.
- Colomina, B. (2006). *La domesticidad en guerra*. Barcelona: Actar.
- Ford, K. M., & Creighton, T. H. (1954). *Quality budget houses: A treasury of 100 architect-designed houses from \$5,000 to \$20,000*. Nueva York: Reinhold.
- Friedan, B. (2009). *La mística de la feminidad*. Madrid: Cátedra.
- Guerrero González, B. (2014). *Interiores de la arquitectura doméstica norteamericana en la segunda posguerra*. Tesis doctoral. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, España.
- Jones, Q. & Emmons, F. E. (1961). "Eichler Homes", *Arts & Architecture*, vol. 78, nº7, pp.18-19.
- Keats, J. (1956). *The Crack in the Picture Window*. Boston: Houghton.
- King Hession J., Rapson, R. & Wright, B. N. (1999). *Ralph Rapson, Sixty Years of Modern Design*. Afton: Afton Historical Society Press.
- Neuhart, J., Neuhart, M. & Eames, R. (1989). *Eames Design: The Work of the Office of Charles and Ray Eames*. London: Thames & Hudson.
- Shanken, A. (2009). *194X: Architecture, Planning, and Consumer Culture on the American Home Front*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Tyng, A. (1989). "From Muse to Heroine, Toward a Visible Creative Identity". En: Perry Berkeley (ed.): *Architecture: A Place for Women*. Washington: Smithsonian Institution Press, pp. 171-186.
- VV.AA. (1947). *100 Houses*. New York: Reinhold Publishing Corporation.

8.

UNA HABITACIÓN (IM)PROPIA. RETRATOS ARQUITECTÓNICOS DE LA MUJER EN EL ESPACIO DOMÉSTICO MODERNO Y POSTMODERNO

Rodrigo ALMONACID CANSECO

Doctor Arquitecto

Universidad de Valladolid (Instituto Universitario de Urbanística)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5353-7790>

rodrigo.almonacid@uva.es

RESUMEN

Aunque la modernidad hincó sus raíces en la Ilustración, también en Arquitectura, lo cierto es que la crisis de la cultura tradicional tardó en llegar a la vida de la mujer y a los espacios que ella habita. Tomando como referencia el ámbito de lo doméstico, se plantea una discusión acerca de cómo evoluciona la modernidad arquitectónica en paralelo a los avances en igualdad para la mujer, advirtiendo ciertos desfases entre el discurso estético y el ético. Para ello se seleccionan una serie de retratos de la mujer en diversas “habitaciones modernas”, mostrando cómo evoluciona desde su sumisión hetero-patriarcal como “reclusa” en la cocina tradicional, pasando por su dormitorio y su mueble tocador, hasta los espacios compartidos de la casa familiar, donde ese grado de vanguardia arquitectónica del primer tercio del siglo XX no viene aún acompañada de su reconocimiento igualitario, pese a todo. Será solo con el auge social del movimiento feminista y de la cultura pop de los años 60 cuando la arquitectura empiece a mostrar esa independencia reclamada por Virginia Wolf en su libro *Una Habitación Propia*, si bien la llegada de la postmodernidad tardo-capitalista en los años 80 parece desdibujar sus conquistas sociales, con nuevos modos de habitar tan hedonistas o efímeros que no permiten rastrear sus huellas como habitante de este alienante espacio postmoderno.

Palabras clave: modernidad, postmodernidad, espacio doméstico, arquitectura moderna, Gaudí, Breuer, Le Corbusier, Otto Wagner, Archigram, Superstudio, Toyo Ito.

8.

A ROOM (NOT) OF ONE'S OWN. ARCHITECTURAL PORTRAITS OF WOMEN IN MODERN AND POST MODERN DOMESTIC SPACE

Rodrigo ALMONACID CANSECO

PhD in Architecture (Instituto Universitario de Urbanística)

University of Valladolid

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5353-7790>

rodrigo.almonacid@uva.es

ABSTRACT

Although modernity has its roots in the Enlightenment, also in Architecture, the fact is that the crisis of traditional culture is slow to reach women's lives and the spaces they inhabit. Taking the domestic sphere as a reference, a discussion is held on how architectural modernity evolves in parallel with advances in equality for women, noting certain gaps between aesthetic and ethical discourse. A series of portraits of women in different "modern rooms" are selected, showing how they evolve from their hetero-patriarchal submission as "prisoners" in the traditional kitchen, through their bedroom and dressing table, to the common spaces of the family home, where this degree of architectural avant-garde in the first third of the 20th century is not yet accompanied by their equal recognition, despite everything. It was only with the social rise of the feminist movement and pop culture in the 1960s that architecture began to show the independence claimed by Virginia Wolf in her book *A Room of One's Own*, although the arrival of late-capitalist postmodernity in the 1980s seems to blur its social conquests, with new ways of inhabiting that are so hedonistic or ephemeral that it is impossible to trace its traces as an inhabitant of this alienating postmodern space.

Keywords: modernism, postmodernism, domestic space, modern architecture, Gaudí, Breuer, Le Corbusier, Otto Wagner, Archigram, Superstudio, Toyo Ito.

LOS ORÍGENES ILUSTRADOS: RETRATOS DE LA MUJER EN SU RECLUSIÓN DOMÉSTICA

El proyecto colectivo y de progreso de la Modernidad va estrechamente ligado al desarrollo y conquista efectiva de los derechos de igualdad para la mujer. Aunque uno de los tres pilares de la Revolución Francesa, el de la *Égalité*, es reivindicada como derecho fundamental para un nuevo orden institucional opuesto a los privilegios tradicionalistas del *Ancien Régime*, lo cierto es que bajo esa reclamación de igualdad entre individuos ante la Ley subyace un anhelo de equiparación entre clases sociales, pero no entre géneros. Aunque pueda resultar paradójico, la renovación ideológica de la Ilustración no contempló otro escenario para la mujer que no sea dentro del ámbito privado, también en Arquitectura. Sus apariciones en la literatura arquitectónica casi se pueden circunscribir a del postergado Jean-Jacques Lequeu (1757-1826), cuyas fantasías arquitectónicas y sexuales no encajaron ni en su contexto revolucionario francés; pero tampoco sirven para “historizar” el origen ilustrado de la modernidad arquitectónica en el siglo XX, como pretendieron historiadores de la talla de Emil Kaufmann (1952).

Antes bien, la mujer aparece tímidamente en los libros que tratan del oficio del ama de casa, auténticos manuales de instrucciones cuyas escasísimas ilustraciones resultan esclarecedoras de la irrelevancia social de la mujer fuera del ámbito estrictamente doméstico. En aquellos retratos, la mujer se vincula indefectiblemente al espacio interior de la casa, y especialmente al de la cocina, por ser su espacio de trabajo. Libros pioneros como el de Martha Bradley titulado *The British Housewife or the cook, housekeeper's, and gardiner's companion* (1756), anuncian desde su frontispicio, la unión de “la frugal ama de casa y la cocinera experimentada” como reza el texto al pie del grabado inicial del volumen (fig.1). A pesar del generoso ventanal que ilumina la cocina, lo cierto es que no permite adivinar nada del exterior: la cuadrícula de carpinterías parece más una reja que un conjunto de marcos para los vidrios, pues confina a las tres mujeres que ocupan la cocina dentro de los límites espaciales sin posibilidad de escapatoria. Solo una pequeña puerta abierta al fondo les permite salir de la estancia, pero se trata de un paso a la despensa, nada más. Por lo demás, la organización funcional de la cocina es intachable, así como sus condiciones higiénicas, como es propio del pensamiento racional ilustrado. En cambio, la modernidad no alcanza al ámbito socio-laboral, pues las tres cocineras podrían ser la abuela, la madre y la hija de una misma familia; dicho de otro modo, la imagen se erige en un elogio a la transmisión oral del conocimiento, que no ofrece alternativa laboral posible a las nuevas generaciones de mujeres en base a la razón de la tradición patriarcal.



Fig.1. Frontispicio del libro *The British Housewife or the cook, housekeeper's, and gardiner's companion* de Martha Bradley (1756).

El retrato de la mujer apenas va a cambiar en el siglo XIX, pues sigue confinada en el hogar familiar ocupada en múltiples tareas. Incluso para la mujer de las clases acomodadas, como a las que se dirige la escritora estadounidense Caroline Gilman, la dedicación diaria se remite a lavar, planchar, coser, cocinar, regar las plantas, cuidar y educar a los hijos y, acaso, reservarse un tiempo para la lectura. Cada una de estas “actividades femeninas” constituyen las siete viñetas del frontispicio de uno de sus libros más divulgados (fig.2): *The Lady's Annual Register and Housewife's Memorandum-Book for 1838*. En cada retrato se describe gráficamente una labor doméstica, desarrollada en el interior de unas estancias sin contacto visual alguno ni con el exterior ni con otras personas fuera del ámbito familiar: una vida en soledad donde la arquitectura se convierte en un anodino fondo neutro que materializa, con crudeza, los límites existenciales permitidos por el heteropatriarcado al género femenino.

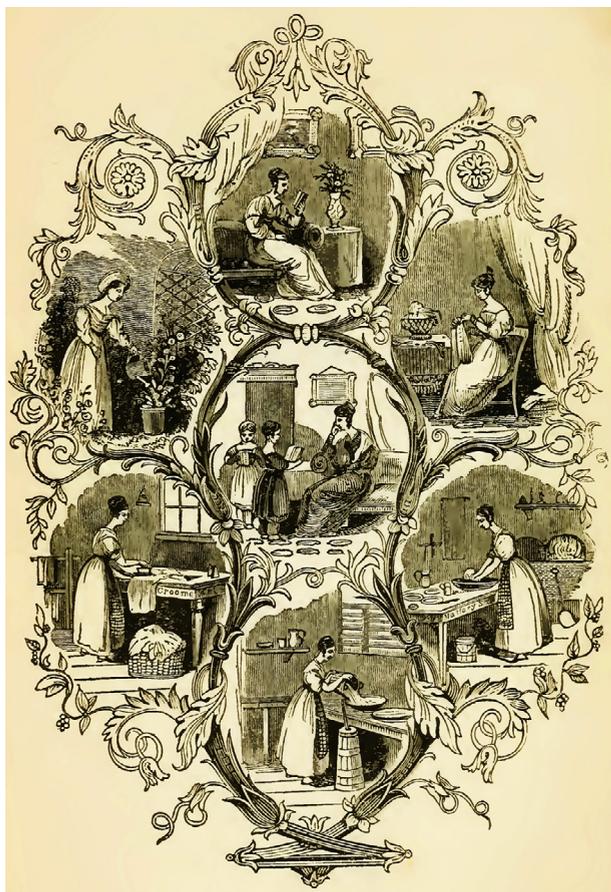


Fig.2. Frontispicio del libro *The Lady's Annual Register and Housewife's Memorandum-Book for 1838* de Caroline Gilman (1837).

LA MODERNIDAD INCOMPLETA: RETRATOS DE UNA VANGUARDIA ESTÉTICA SIN IGUALDAD DE GÉNERO

El cambio de paradigma de la vida tradicional a la moderna es más lento de lo que cabría esperar a la luz de la intensidad y velocidad con que la Revolución Industrial irrumpe entre las culturas de los países occidentales. El empuje y dinamismo de la nueva clase burguesa rompe con algunas de esas ancestrales inercias, incorporando el valor de lo nuevo como signo del progreso. En lo arquitectónico, el dominio del rígido clasicismo es reemplazado por fórmulas más libres y hedonistas, donde anacronismos miméticos nacionalistas y fantasías eclécticas adquieren su sentido como expresión de la búsqueda de una identidad de clase, sin apenas repercusión en los estratos sociales más desfavorecidos entre los que la mujer ocupa aún un lugar central, desgraciadamente.

Normalmente, los cambios históricos tardan en trasladarse a la Arquitectura en comparación con la velocidad con la que estos se desarrollan en otros ámbitos, incluidos los artísticos. No obstante, con frecuencia, es el terreno del diseño de mobiliario donde con mayor facilidad se empiezan a advertir esos cambios, pues su propia lógica productiva es más propicia a nuevos experimentos formales y constructivos. Para mostrar ese tránsito hacia la modernidad compararemos un mismo tipo de pieza: el tocador del dormitorio femenino, uno, modernista, diseñado Antoni Gaudí para Isabel Güell (circa 1889), y otro, funcionalista, realizado por Marcel Breuer para la *Haus am Horn* (1923).

El primero de ellos es una pieza que ocupa un gran espacio pese a su aparente levedad material, pensado específicamente para ocupar uno de los rincones del dormitorio de la hija de los dueños del Palacio Güell (fig.3). La complejidad formal y la sofisticación constructiva (Piera 2021: 198-203) con que fue concebido por Gaudí están muy por encima de sus demandas funcionales: es un mueble que habla de exclusividad, del lujo y hedonismo con el que la más alta clase burguesa desea ser identificada en la sociedad de su tiempo, aunque sea en un ámbito tan privado como el del dormitorio. Es una pieza puramente artesanal, irreplicable, con detalles tan infrecuentes como el cánido reposapiés para ayudar a calzarse, las iniciales “IG” de la dueña grabadas en la “rodilla” de una de sus patas zoomórficas, o el espejo volteado que parece derretirse en forma de fluido, “incapaz de superar la fuerza de la gravedad por la que todo acaba caído” como metáfora de la belleza marchita (Granel 2002: 55). En su conjunto, el tocador ha quedado atrapado por el tiempo que lentamente se ha ido depositando sobre el mueble: el espejo parece un cuadro desprendido de la pared (donde ya hay otros más), las plantas del mirador parecen haber crecido hasta enredarse entre las patas del tocador, y los diversos objetos personales visibles en la fotografía

de época, cual *objets trouvés* dadaístas, hablan de un tiempo medido a partir de la mujer para quien fue diseñada el tocador, un tiempo subjetivo. Y, sobre todo, retrata a la mujer pre-moderna, de la alta sociedad, culta y sofisticada, pero solo representativa de una minoría para la que está reservada el disfrute del diseño, pese a los intentos de su popularización por las Arts & Crafts.

El otro modelo de tocador es realizado con motivo de la primera exposición organizada por la Bauhaus para exhibir los trabajos de sus estudiantes en 1923, entre los que se encontraba un joven Marcel Breuer. Su entonces director, Walter Gropius, propuso la construcción de una casa experimental – conocida como la *Haus am Horn* según proyecto de Georg Muche –, con la idea de lograr una *Gesamkunstwerk*, una obra de arte total que implicara a diversos oficios y artistas al servicio de las necesidades de una “familia tipo” contemporánea, como se aprecia en el tercer *Bauhausbücher* (Meyer 2025). El tocador se ubica en el centro del dormitorio de la madre, delante de la ventana. Su limitado tamaño se ajusta a las reducidas dimensiones del dormitorio moderno (fig.4). Sus abstractas formas geométricas responden a la utilidad del mueble y sugieren una condición objetual, móvil, capaz de adaptarse a cualquier otro dormitorio: es un objeto reproducible industrialmente y no pensado solo para un lugar concreto ni para una mujer con nombre y apellidos, sino apto para una moderna mujer-tipo.



Fig.3. Tocador diseñado por Antoni Gaudí para el dormitorio de Isabel Güell en el Palacio Güell (c.1889) en su espacio original (izq.) y detalle del mismo expuesto en la exposición “(Re)conocer Gaudí. Fuego y cenizas” celebrada en el MNAC de Barcelona en 2021. (Fuentes: Archivo cátedra Gaudí ETSAB-UPC y <https://columnadigital.com/francia-descubre-el-universo-gaudi-mas-alla-de-la-sagrada-familia/>).

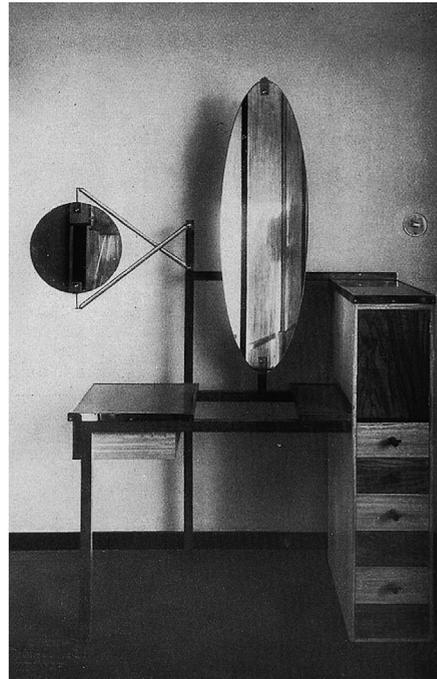
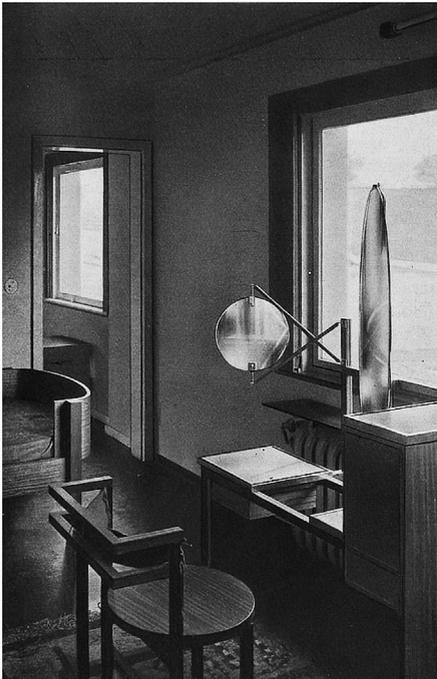
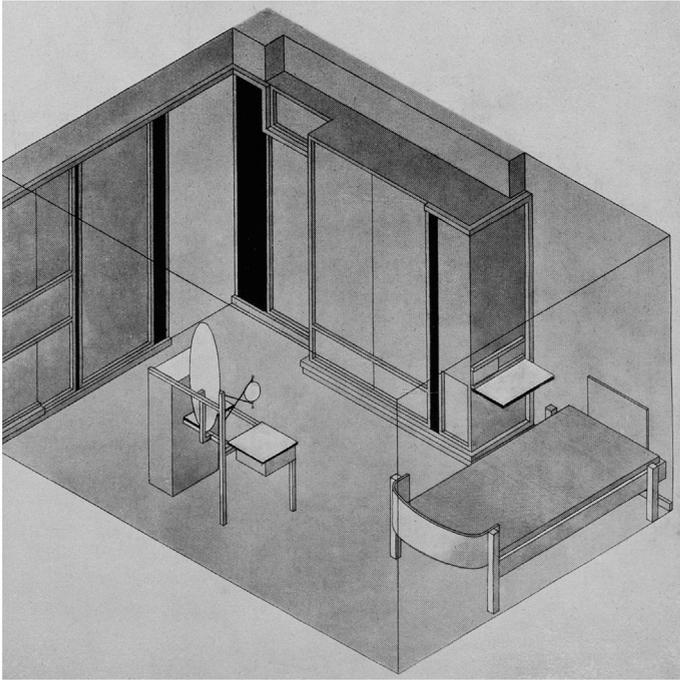


Fig.4. Perspectiva axonométrica del dormitorio de la mujer en la *Haus am Horn* con tocador diseñado por Marcel Breuer (1923) y fotografías del tocador en dicha casa. Fuentes: catálogo *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923* editado por la Bauhaus en 1923 (sup.), y *Bauhausbücher* nº3, 1925 (inf.).

El tocador fue divulgado desde la Bauhaus con una intención comunicativa muy precisa. En 1923, en el catálogo de la exposición *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923*, aparece solo en un dibujo axonométrico del dormitorio visto desde atrás sin el muro de fachada, como un artefacto flotando en el espacio neutro de la estancia, en cuya representación se suprime la silla que acompaña el tocador. En cambio, en la monografía de 1925 editada por Adolf Meyer con el título *Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar* como el *Bauhausbücher* nº3, aparece cerrando la sección de diseño interior (*Dinneneinrichtung*) mediante dos imágenes complementarias: una, es una toma fotográfica en escorzo que sirve para explicar su inserción en el espacio del dormitorio, su disposición concreta y su armonía estética con el resto del mobiliario, por lo que el espejito redondo extensible es girado para orientarse hacia la cámara y exhibir su geometría circular compartida con la silla y el borde de la cama; en la otra, el tocador está desplazado de su ubicación original para poder disponer de un fondo uniforme, con un encuadre frontal neutro muy eficaz para describir objetivamente la composición y el funcionamiento del objeto; así se entiende que, para esta toma, el espejito circular muestra su parte posterior, indicando así su uso moderno para el novedoso corte de pelo de la nuca de la mujer, y que se haya eliminado de la toma la silla de respaldo bajo que sí aparecía en la otra toma “realista”.

La estética de la *sachlichkeit* moderna se pone al servicio de la función del mueble y, en consecuencia, de su destinataria, que se ve retratada en él tanto en sus nuevas formas abstractas como en los nuevos usos que facilita, con sus dos espejos, sus piezas deslizantes y su autonomía espacial capaz de encajar en (casi) cualquier dormitorio. Su economía de formas y de sus materiales buscan un abaratamiento de la pieza para satisfacer a la mayoría social, aunque todavía dentro de unos márgenes no suficientemente populares, justo al contrario que en el caso anterior.

No obstante, la modernidad que transmiten estos cambios estéticos, constructivos y funcionales, no tienen aún su correspondencia con la de los hábitos familiares, pues la mujer todavía no ha alcanzado una independencia y un reconocimiento social igualitario. De momento, solo la está reclamando, como hace Virginia Woolf en *Una habitación propia* (originalmente, *A room of one's own*, 1929). Dado que la profesión de arquitecto es exclusivamente masculina en ese primer tercio del siglo XX, el relato arquitectónico está en manos de hombres, quienes proyectan espacios que aparecen ocupados por mujeres, quienes aún siguen siendo identificadas con sus tareas domésticas.



Fig.5. Perspectiva del interior de una habitación para el Hotel Wien proyectado por Otto Wagner (1913). Fuente: Archivo del Museo de Viena - *Sammlung Wien Museum*.

Valgan los dos ejemplos siguientes, muy ilustrativos por cuanto pertenecen a dos de los “padres” de la arquitectura moderna (fig.5): uno, el de la habitación de huéspedes en el Hotel Wien en la Karlplatz (Viena, 1913), para la que Otto Wagner, pionero del higienismo en la arquitectura moderna, realiza una perspectiva donde una joven se ocupa del arreglo de la habitación manejando una aspiradora como signo de identificación entre modernidad, higienismo y tecnología; y dos, el de la terraza o *jardín suspendu* del proyecto de inmueble Wannier (Ginebra, 1928), donde Le Corbusier se representa al hombre disfrutando de su tiempo libre haciendo deporte mientras la mujer está ocupada con tareas domésticas, colgando una alfombra sobre la barandilla del altillo. Hay también otra perspectiva de esa terraza donde la mujer aparece sentada leyendo o trabajando sobre una gran mesa mientras vigila a su hijo

que está jugando justo al lado, mientras se ve al padre asomarse al paisaje natural por la ventana del salón adyacente, totalmente ajeno al cuidado del niño. Estos retratos coinciden en esa paradoja de pretender una vanguardia arquitectónica habitada por una mujer tradicional, al tiempo ama de casa, madre y esposa. No en vano, el prototipo de vivienda (supuestamente) moderna, la *Haus am Horn* de la Bauhaus, también asume axiomáticamente ese papel tradicional de la mujer “reproduciendo el modelo patriarcal” de familia (Valdivieso 2007: 572): la habitación infantil queda siempre a la vista de la madre desde la cocina por el día y adyacente al dormitorio de la madre para sus cuidados nocturnos, mientras el padre ocupa la otra parte de la casa sin molestias de los niños ni de día ni de noche.

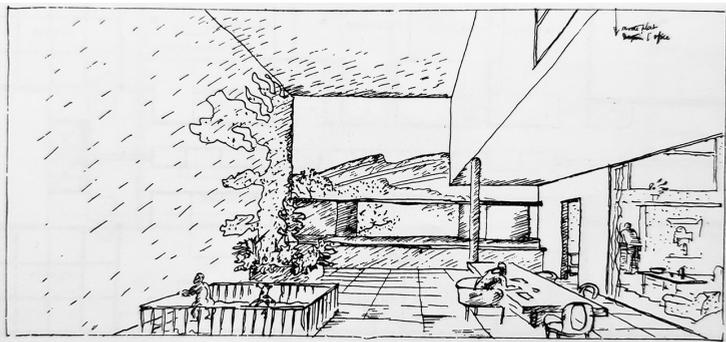


Fig.6. Perspectivas realizadas por Le Corbusier del uso de la terraza de una vivienda del inmueble Wanner en Ginebra (1928). Fuente: *Le Corbusier et Pierre Jeanneret : oeuvre complète. 1, 1910-1929*, edición al cargo de W. Boesiger, y O. Stonorov, 1970.

Los sectores más vanguardistas y concienciados sobre el problema – si es que puede interpretarse así en el contexto del período de entreguerras –, enfocan sus esfuerzos en tratar que la mujer tenga unas mejores condiciones laborales; lo que, aplicado al ámbito doméstico en el que ella participa, se traduce en optimizar el funcionamiento de las tareas domésticas mejorando el espacio de la cocina.

Para ello son decisivos los estudios de flujos de trabajo importados del sector laboral industrial por Christine Frederick en *The New Housekeeping. Efficiency Studies in Home Management* (1914), que dibuja auténticas coreografías de los movimientos de la mujer en una vieja cocina ineficaz en comparación con una cocina moderna plenamente funcional. Su libro es decisivo al traducirse al alemán tras la I Guerra Mundial, y en seguida se hacen eco de él libros especializados en diseño doméstico como el de Bruno Taut *Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin* (en español: *La vivienda nueva. La mujer como diseñadora*) de 1924. Mediante la correcta disposición del equipamiento mobiliario de la cocina, las tareas pueden realizarse más rápida y cómodamente, lo cual incide en la reducción del tiempo que la mujer pasa en ella. Y, al entender el espacio moderno a partir de la fluidez que proporciona la planta libre, la separación entre la cocina y el resto de la casa empieza a debilitarse mediante particiones acristaladas entre el comedor y la cocina, con lo que la sensación de aislamiento de la mujer respecto a su familia se ve sensiblemente disminuida.

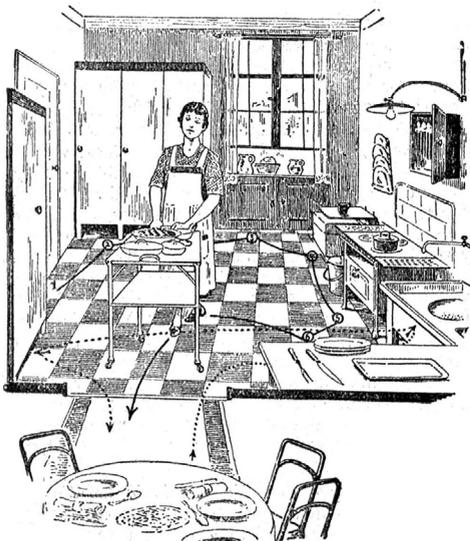


Abb. 1. Die Küche mit zweckmäßiger Möbelstellung.

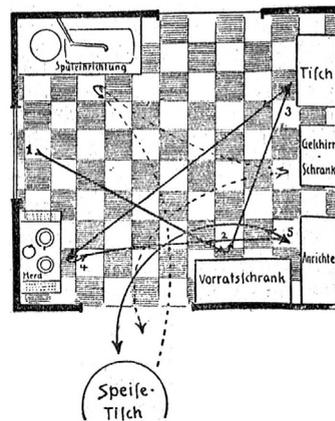


Abb. 2. Die Küche mit sinnwidriger Möbelstellung.

Fig.7. Ilustraciones de la mujer trabajando en una eficaz cocina moderna publicadas en el libro *Der neue Haushalt* (1926) por Erna Meyer.

Es importante advertir que son precisamente mujeres – que entonces no eran aún consideradas “arquitectas” aunque ejercieran como tal – las que se ocupan específicamente de resolver este problema de “redomesticación” (Henderson 2013: 147-160): Benita Otte para la cocina de la referida casa experimental *Haus am Horn* de la Bauhaus (1923); Margarete Schütte-Lihotzky colaborando con Ernst May para equipar con la máxima eficacia y economía las cocinas de las viviendas para obreros en Frankfurt (1925); y Erna Meyer, asesora junto a Hilde Zimmermann para el diseño de cocinas de las viviendas de la Weissenhofsiedlung de Stuttgart (1927), con una gran reputación profesional tras la publicación el año anterior del decisivo libro *Der neue Haushalt* (fig.7).

Pese a los intentos primeros rusos de planteamiento de la vivienda social con servicios comunes colectivizados, lo cierto es que el rol de la mujer sigue manteniéndose dentro del modelo de patriarcado tradicional (Bravo 2011: 201-207). Conforme avanza el progreso industrial en el período de entreguerras, la sociedad de masas admite como propio de su credo moderno la incorporación efectiva de las novedades tecnológicas para la mejora de la vivienda, en general, y de las tareas domésticas, en particular. Un claro ejemplo de esto son las sucesivas celebraciones del *Salon des Arts Ménagers* en París, que en su séptima edición de 1930, ya cuenta con un icono representativo del salón: “Marie Mécanique”, un diseño de Francis Bernard que sintetiza la imagen de la mujer como ama de casa “robótica” (con vestido y peinado femeninos y modernos, pero con la escoba en mano) y de los electrodomésticos que se exponen allí (representados por el engranaje que mueve el cuerpo robótico de Marie, su ausencia de rasgos humanos y sus formas puristas y blancas). Pese a los cambios socio-culturales y al auge del movimiento feminista, la publicidad de estos salones parisinos del hogar no dejó de tener a *Marie Mécanique* como icono de los carteles de todas sus ediciones hasta finales de los años 70 (fig.8).



Fig.8. Carteles del *Salon des Arts Ménagers* presididos por la figura de “Marie Mécanique”, de las ediciones celebradas en París en los años 1930, 1948, 1960 y 1975 (de izquierda a derecha).

En línea con esta idea cabe mencionar algunas casas experimentales, diríamos “futuristas”, que sobre esos años se promueven y construyen para diferentes ferias del momento: la *Fremtidens Hus* (o “Casa del Futuro”), construida en el Forum de Copenhague de 1929 según proyecto de Arne Jacobsen y Flemming Lassen, en la que la mujer es retratada disfrutando del tiempo libre en su terraza o a bordo de una lancha motora; la *Casa Elettrica* para la IV Exposición Trienal Internacional de Monza de 1930 según proyecto del Gruppo 7 (constituido por los arquitectos italianos Figini, Pollini, Fette y Libera), que se convierte en un museo de electrodomésticos de todo tipo al servicio de la vida cotidiana familiar; o incluso la *Dymaxion House* de Buckminster Fuller, quien entonces presenta su ambicioso proyecto de una unidad habitacional completamente industrializada cuyas estancias giran en torno a un mástil central estructural y tecnológico separadas por módulos de servicio prefabricados. De estos ensayos futuristas y de ciertas propuestas utópicas como la “Ciudad Voladora” de Georgii Krutikov (1928) – una especie de racimo de cápsulas volantes que navegan por el cielo –, surgirán nuevos modelos domésticos después de la II Guerra Mundial, en los que la tecnología se incorpora verdaderamente al hábitat doméstico, y logran así iniciar el despegue hacia la independencia real de la mujer, esa que en el período de entreguerras aún no se vislumbra.

POSTMODERNIDAD: RETRATOS DE LA LIBERACIÓN DE LA MUJER A LA CONQUISTA DE LA IGUALDAD

Los nuevos retratos arquitectónicos de la mujer en la sociedad de masas de posguerra es otra bien distinta (fig.9): bajo la mirada de la cultura Pop, el módulo habitacional de las *Capsule Homes & Towers* (1964) de Warren Chalk – en realidad, una parte del proyecto *Plug-in-City* realizado con sus compañeros del grupo Archigram –, es ocupada ahora por dos jovencitas en minifalda, libres de cualquier obligación doméstica o familiar, en línea con las visiones de la ciencia-ficción contemporánea; y bajo la mirada de la cultura *Hippie*, la mujer es presentada en el MoMA de Nueva York en 1972 por Superstudio como parte del nomadismo libertario y pacifista del momento, desarraigada de un lugar que aparece neutro gracias a los efectos universales y polivalentes de la cuadrícula, tanto en situaciones de tránsito (“Un viaje desde A hasta B”) como en asentamientos provisionales (“Acampada”); pero siempre como mujer en su estado más natural, casi primitivo, y al margen de toda infraestructura doméstica según anticipó Reyner Banham (1965) en su “A home is not a house”. Aun así, caben irónicas representaciones de lo doméstico presididas por una mujer que se resiste a los nuevos tiempos y se aferra a sus comodidades caseras, rodeada de electrodomésticos para perpetuar sus tradicionales labores domésticas, que Superstudio sitúan en “La isla feliz”, un reducto de lo que ya no nunca más será el entorno doméstico en general, y el de la mujer en particular (Ambasz 1972: 242-252).

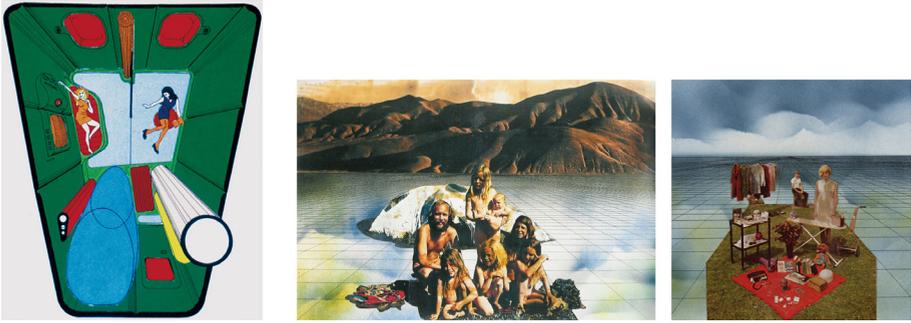


Fig.9. Vista cenital de un módulo habitacional de las *Capsule Homes & Towers* de Archigram (izqda.) y representaciones domésticas de una "Acampada" y de "La isla feliz" por Superstudio para la exposición del MoMA de 1972. Fuentes: Archigram Archives (izq.) y catálogo *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and problems in Italian design* editado por E. Ambasz para el MoMA en 1972.

Desde ahí a la postmodernidad líquida solo falta un paso, que tan maravillosamente capta Toyo Ito en sus etéreas cápsulas domésticas PAO 1 y 2 (1985-88) para la "Chica Nómada de Tokyo", su verdadera protagonista: una mujer sola, sin ataduras familiares ni de pareja, cuyo tiempo en casa lo dedica solo a sus cuidados estéticos personales, a tomar algún ligero y sofisticado aperitivo precocinado, o a ponerse al día con los diversos *mass media* (fig.10). En esencia, se trata de una verdadera "habitación propia" que parece hacer realidad la reivindicación de Virginia Wolf a primera vista, si bien, su inasible materialidad la convierte en "impropia" al prevalecer los vínculos afectivos sobre los funcionales (Carmona 2017:21), pues la habitante-mujer apenas tiene elementos con los que identificarse y alrededor de los que construir su propia existencia, por lo que apenas cabe esperar encontrar rastros visibles de su manera de habitar.

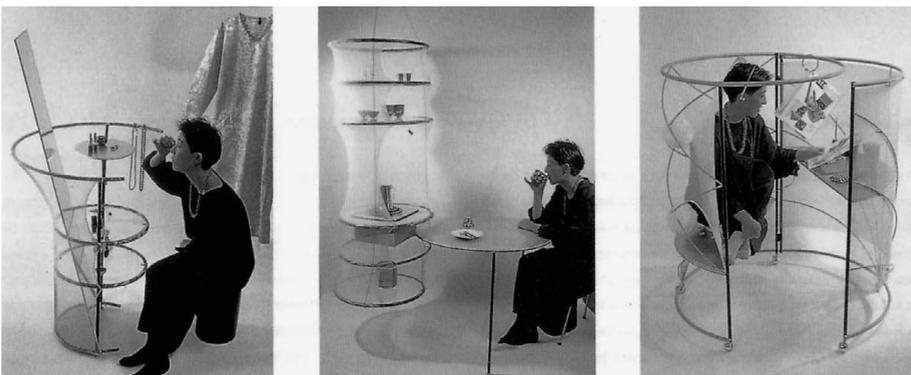


Fig.10. Situaciones domésticas con mobiliario adaptado a las costumbres postmodernas de la "Chica Nómada de Tokyo" en su alojamiento PAO 1 proyectado por Toyo Ito (1985). Fuente: revista *El Croquis* nº71, 1995.

En cierto modo, este hábitat postmoderno apella al “borrado de huellas” de Walter Benjamin (1989: 153) – parafraseando a su vez a Bertolt Brecht –, entendida como estrategia de reconstrucción de la relación con el pasado, evitando regresiones o involuciones y quizá alentando la búsqueda de otras huellas ignoradas por el relato histórico dominante, tan desafortunado en el caso de la mujer respecto al ámbito doméstico.

Quizá sea oportuno hoy plantearse, casi sesenta años después del *Un-home* de Banham o cuarenta después de los PAO de Ito, cuál es el retrato actual de la mujer en el espacio doméstico “como consecuencia del desplazamiento de intereses asociado al capitalismo tardío” (Herreros 1994: 110); y reflexionar acerca de si, verdaderamente, ese evanescente hedonismo postmoderno representado por el tocador de la Chica Nómada de Tokyo vuelve a ser tan minoritariamente representativo como lo fue en su día el diseñado por Gaudí para Isabel Güell, siendo ambos tan arquitectónicamente femeninos como tan poco feministas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ambasz, Emilio (ed.) (1972). *Italy: The New Domestic Landscape. Achievements and problems in Italian design*. Nueva York: The Museum of Modern Art.
- Banham, Reyner (1965). "A home is not a house", *Art in America* nº2.
- Benjamin, Walter (1989). *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus.
- Bradley, Martha (1756). *The British Housewife: or the cook, housekeeper's, and gardiner's companion*.
- Bravo, Juan (2011). "Así en la cocina como en la fábrica", *Feminismo/s* nº17, 17, junio 2011, pp. 183-211.
- Carmona, Manuel (2017). *El objeto en el marco de la vida. De la Un-home a la muchacha nómada de Tokyo*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid (UPM – ETSAM).
- Gilman, Caroline H. (1837). *The Lady's Annual Register and Housewife's Memorandum-Book for 1938*. Boston: T. H. Carter.
- Granell, Enric (2002). "El Palau Güell de Antoni Gaudí", *DC Revista de Crítica Arquitectónica* nº7, pp. 48-55. ISSN 1887-2360.
- Kaufmann, Emil (1952). *Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux and Lequeu*. Philadelphia: American Philosophical Society. (Ed. esp.: *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980).
- Henderson, Susan R. (2013). "The New Woman's Home. Kitchens, Laundries, Furnishings". En: Susan R. Henderson: *Building Culture: Ernst May and the New Frankfurt Initiative, 1926-1931*. Berna, Frankfurt, Londres, Nueva York: Peter Lang, pp. 143-202.
- Herreros, Juan (1994). *Mutaciones en la arquitectura contemporánea. El espacio doméstico*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid (UPM – ETSAM).
- Meyer, Adolf (1925). *Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar*. (Bauhausbücher, nº3). Munich: Albert Langen Verlag.
- Meyer, Erna (1926). *Der neue Haushalt. Ein Wegweiser zu wirtschaftlicher Haushaltführung*. Stuttgart: Franckh'sche Verlagsbuchhandlung.

- Piera, Mónica (2021). “El mobiliario del Palacio Güell de Antoni Gaudí y su conexión con la decoración”, *Res Mobilis – Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*, vol. 10, nº13, pp. 189-217. ISSN: 2255-2057.
- Valdivieso, Mercedes (2007). “La aportación de la Bauhaus a la innovación del espacio doméstico: la ‘casa modelo’ Haus am Horn (1923)”. En: Teresa-M. Sala & Rosa Creixell (coord.): *Espais interiors. Casa i art: des del segle XVIII al XXI*. Barcelona: Universidad de Barcelona Publicaciones y Ediciones, pp. 565-574. ISBN: 978-84-475-3193-6.

APÉNDICE

I JORNADAS SOBRE IGUALDAD DE GÉNERO EN ARQUITECTURA: “MUJER Y ESPACIO DOMÉSTICO”

La presente muestra pretende visibilizar esa histórica desigualdad del papel de la mujer en el espacio del hogar, rescatando, de diversas fuentes impresas, numerosos ejemplos gráficos que ilustran las limitaciones a que la mujer se ha visto sometida en la sociedad moderna. La cultura mediática del siglo XX refleja un uso del entorno doméstico y de la subordinación de la mujer —en su triple condición de ama de casa, madre y esposa—, donde la casa es mostrada como un lugar idílico en el que ella parece alegre y complacida, aunque encerrada siempre por unas paredes que la separan de un mundo exterior que tiene vetado y que solo conoce por lo que le deja ver la ventana de “su” cocina.

Desde una perspectiva de género, el espacio doméstico del que se apropian los medios de comunicación resulta poco dado a impulsar el cambio de rol social de la mujer, y solo se atisba una cierta idea de progreso asociado a un cambio estético más bien epidérmico: la mujer madura y tradicionalista de los interiores burgueses de raíz decimonónica evoluciona hacia una joven más dinámica y entusiasmada por los avances tecnológicos de la era mecanicista, pero que en ningún caso le van a ayudar a liberarse de las tareas domésticas. El ama de casa va tomando progresivamente consciencia de la importancia de los cambios del espacio doméstico y contribuye decisivamente a renovar ciertos hábitos de alimentación e higiene familiar, e incluso se los enseña a su hija como parte de su “formación femenina”. En este discurso general no faltan algunas notas discordantes sobre la explotación laboral de la mujer como trabajadora doméstica no remunerada, ni el reconocimiento positivo de su incipiente incorporación al mercado laboral —incluida su faceta como futura “arquitecta”—, si bien de nuevo las imágenes ilustran lo nocivo de ese comportamiento “desviado” que trastorna la vida familiar y, sobre todo, los privilegios del hombre dentro de ese hogar, cuestión que bien avanzada la posguerra es objeto de burla machista o incluso a situaciones de violencia física como revelan algunas imágenes publicitarias aquí recogidas.

Esta muestra, auspiciada por la Unidad de Igualdad de la Universidad de Valladolid, es una iniciativa del Grupo de Innovación Docente “Patrimonios Urbanos” a través del Proyecto de Innovación Docente “[g+a] perspectiva de género en la formación de los arquitectos y las arquitectas”, con el que se quiere abrir un espacio de reflexión y discusión acerca de cómo la figura del arquitecto o de la arquitecta puede contribuir a mejorar la sociedad contemporánea desde su disciplina: la Arquitectura.

CARTEL DE LA EXPOSICIÓN: “ILUSTRACIONES DOMÉSTICAS DE LA DESIGUALDAD (#JIGUARQ)”

II JORNADAS SOBRE IGUALDAD DE GÉNERO EN ARQUITECTURA : “MUJER Y ESPACIO DOMÉSTICO”

#jiguarq



E. T. S. ARQUITECTURA VALLADOLID 2023

coordinador: **rodrigo almonacid c.** (G.I.D. "PAUR")



exposición (15 nov. - 15. dic. 2023)

ilustraciones domésticas de la desigualdad



La presente muestra pretende visibilizar esa histórica desigualdad del papel de la mujer en el espacio del hogar, rescatando, de diversas fuentes impresas, numerosos ejemplos gráficos que ilustran las limitaciones a que la mujer se ha visto sometida en la sociedad moderna. La cultura mediática del siglo XX refleja un uso del entorno doméstico y de la subordinación de la mujer (en su triple condición de ama de casa, madre y esposa), donde la casa es mostrada como un lugar idílico en el que ella parece alegre y complacida, aunque encerrada siempre por unas paredes que la separan de un mundo exterior que tiene vetado y que solo conoce por lo que le deja ver la ventana de “su” cocina.

Desde una perspectiva de género, el espacio doméstico del que se apropiaron los medios de comunicación resulta poco dado a impulsar el cambio de rol social de la mujer, y solo se atisba una cierta idea de progreso asociado a un cambio estético más bien epidérmico: la mujer madura y tradicional de los interiores burgueses de raíz decimonónica evoluciona hacia una joven más dinámica y entusiasmada por los avances tecnológicos de la moderna era mecanicista, pero que en ningún caso le van a ayudar a liberarse de las tareas domésticas. El “ama de casa” va tomando progresivamente conciencia de la importancia de los cambios del espacio doméstico y contribuye decisivamente a renovar ciertos hábitos de alimentación e higiene familiar, e incluso se los enseña a su hija como parte de su “formación femenina”. En este discurso general no faltan algunas notas discordantes sobre la explotación laboral de la mujer como trabajadora doméstica no remunerada, ni el reconocimiento de su incipiente incorporación al mercado laboral (incluida su faceta como futura “arquitecta”), si bien de nuevo las imágenes ilustran lo nocivo de ese comportamiento “desviado” que trastorna la vida familiar y, sobre todo, los privilegios del hombre dentro de ese hogar, cuestión que bien avanzada la posguerra es objeto de burla machista o incluso generan situaciones de violencia física como revelan algunas imágenes publicitarias aquí recogidas.

Esta muestra, auspiciada por la Unidad de Igualdad de la Universidad de Valladolid, es una iniciativa del Grupo de Innovación Docente “Patrimonios Urbanos (PAUR)” a través del Proyecto de Innovación Docente “[g+a] perspectiva de género en la formación de los arquitectos y las arquitectas”, con el que se quiere abrir un espacio de reflexión y discusión acerca de cómo arquitectos y arquitectas pueden contribuir a mejorar la sociedad contemporánea desde su disciplina: la Arquitectura.

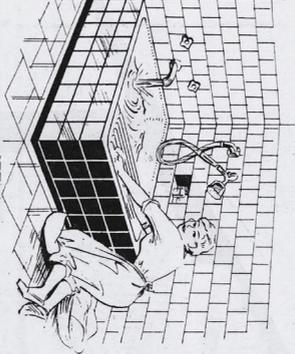
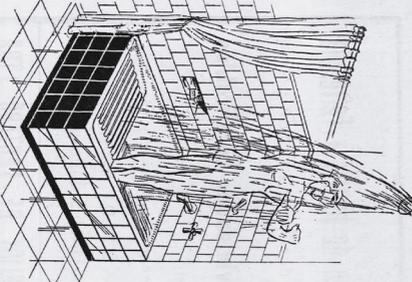
COLABORAN



PATROCINAN



Universidad de Valladolid



De venta en las principales casas de Artículos Sanitarios y de la Construcción

CERAMICA SANITARIA, S. A.

HERNANI (Guipúzcoa) Teléfono 7023

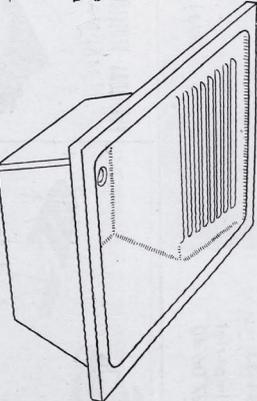
P R E S E N T A

La solución económica de su cuarto de aseo con el nuevo aparato

“ L E D A ”

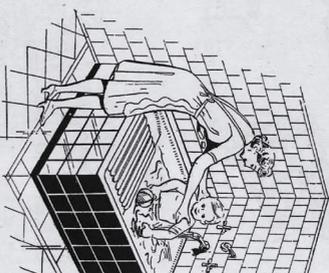
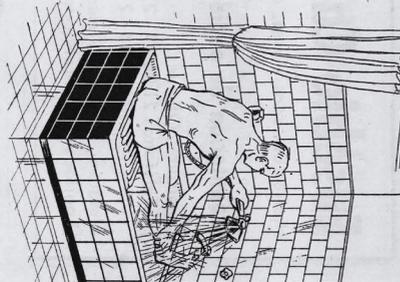
En el más reducido espacio CUATRO servicios en un sólo aparato

A P L I C A C I O N E S



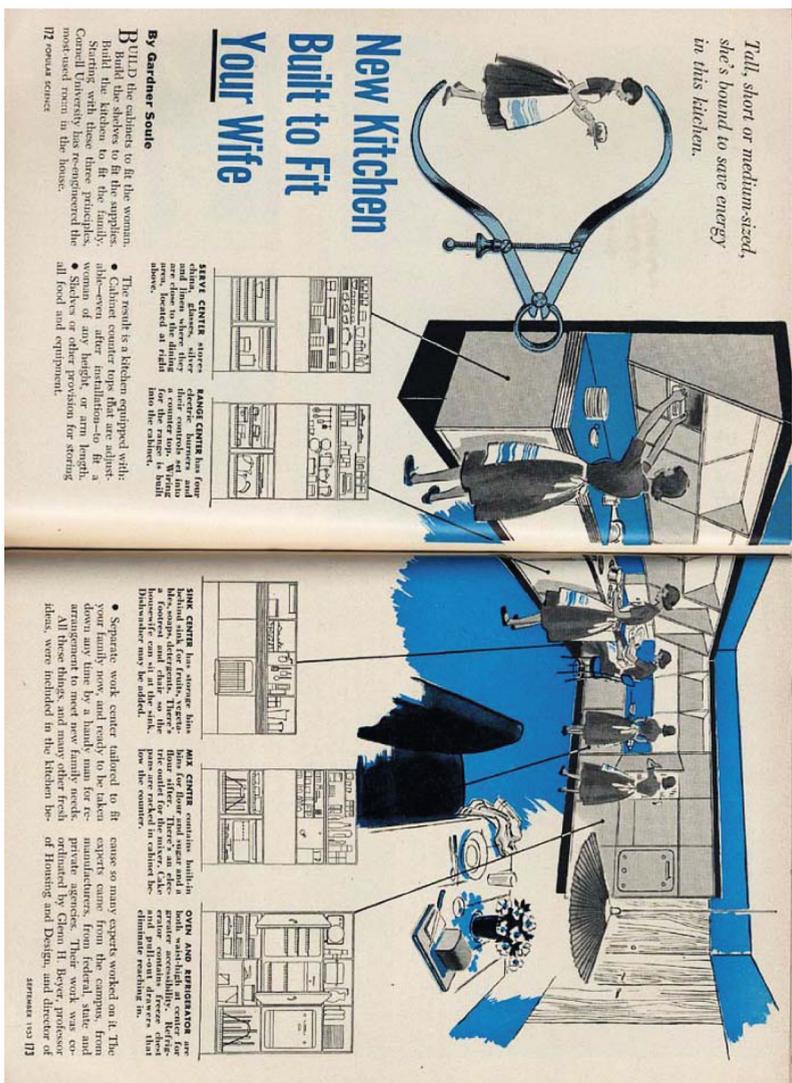
Fabrica de Loza - Porcelana gres para Material Sanitario

Consúltenos y pídanos el Folleto “LEDA”



Tall, short or medium-sized, she's bound to save energy in this kitchen.

New Kitchen Built to Fit Your Wife



By Gardner Soule

BUILD the cabinets to fit the woman, build the shelves to fit the supplies. Starting with these facts, the Cornell University has reengineered the most-used room in the house.

The result is a kitchen equipped with:

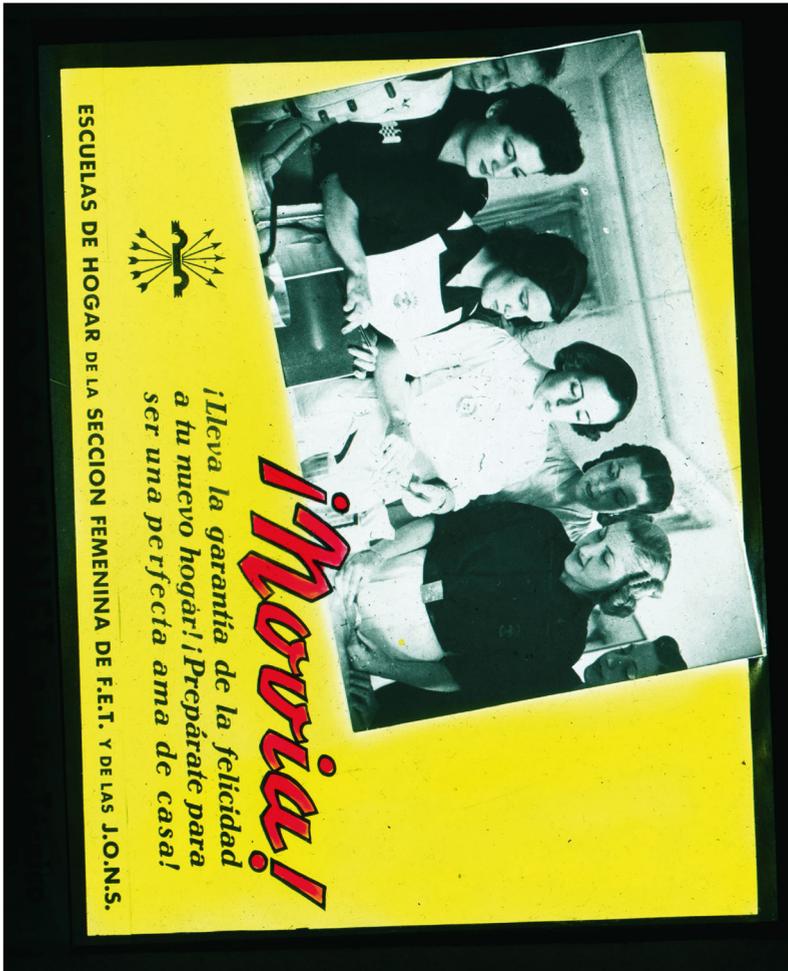
- Cabinet counter tops that are adjustable—even after installation—to fit a woman of any height or arm length.
- Shelves and racks for storage of all food and equipment.

SINK CENTER has storage bins behind sink for fruits, vegetables, and jars for preserves, etc. The outlet for the sink, called Dishwasher may be added.

MIX CENTER contains built-in bins for flour and sugar and a built-in mixer. The outlet for the mixer, called Dishwasher may be added.

OVEN AND REFRIGERATOR are built, with built-in center for built-in refrigerator. These are eliminated with built-in.

artículo de Gardner Soule titulado "New Kitchen Built to Fit Your Wife" (revista neoyorkina Popular Science, 1923).



anuncio de las "Escuelas de Hogar" promovido por la Sección Femenina del partido FET y de las JONS (España, años 40).

#jguarq

LAS MUJERES EN LA ARQUITECTURA

¿SIRVEN PARA ESTA PROFESIÓN?

Nos habíamos habituado—; cándidos!— a que la mujer ejerciese entre nosotros algunos menesteres secundarios, primero, y un sinnúmero de profesiones y carreras, después. ¡Que ingenuidad la de los que se figuraban que los blancos nudillos no golpearían las puertas de los Centros de enseñanza más heros y encopetados!

Ya están dentro: aquí figuran las más denodadas, las primeras en ingresar en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. ¿Con trato de favor y de galantería? Sí, si; que las pregunten. Medidas por el mismo rasero que los varones, haciendo contorsiones al pasar por las estrechas mallas y con alguno que otro atañazo.

En nuestros viajes de pensionado, allá por el año 1914, nos habíamos habituado a encontrarlas en las Escuelas de Arquitectura de Munich y Viena. Lo de fuera, con otros hábitos y diversa psicología, nos parecía normal; mas cómo nos extrañó el contemplar a la primera señorita en el caserón de la calle de los Estudios, sola, como si se hubiese equivocado de Centro, entre doscientos muchachotes, trazando desenvuelta, con la diestra, su diseño, mientras con la otra se atusaba la melena, y cabalgando aguerrida sobre la banqueta alargada, a la americana.

Ahí están llamando a las de fuera; a sus amigas, y que se den por vencidos los más



LA SEÑORITA MATILDE URCELAY, ALUMNA DE LA ESCUELA DE ARQUITECTURA

recalcitrantes. Buena les espera. Vienen ellas sin coquetería—pudiendo ostentarla con fundamento—, dejándose zaberir por los mordaces lápices de sus compañeros de estudios. Formado parte, una, del Claustro de profesores y alumnos, orgullosa con la representación que en ella delegaron los compañeros de curso. Hasta ahora no habían en las reuniones—que no es poco en una mujer—; observan y escudriñan con sagaz e inquieta mirada.

¿Qué nos dirán cuando se decidan a mostrarnos sus ideas y el concepto que tienen de la rigida ordenación arquitectónica?

La mujer en la vivienda tiene un papel preeminente. Conocedora, como nadie, de sus necesidades, ¿qué duda cabe que puede proyectar sus distribuciones con tanto o más conocimiento de causa que el primero?

¿Tiene la mujer condiciones para ser arquitecto? Concebimos a una señorita en una obra, dando voces, embadurnada el vestido y la cara—de yeso, ¿eh?—. ¿Con qué miradas y reniebrros les recibirán los dicharacheros albañiles? ¿Persistirán los huelguistas en su tenacidad societaria cuando la *arquitecta* les arengue?

Si nos consienten, valdría la pena, iremos contestando en números sucesivos a ésta y otras preguntas, que creemos escitarán alguna pequeña curiosidad y no escasa atracción.

Anasagasti.

Arquitecto.

(CARICATURAS DE LOS ALUMNOS SRES. GONZALEZ Y DAMPIERRE)



LA SEÑORITA CRISTINA GONZALO, ALUMNA DE LA ESCUELA DE ARQUITECTURA

#jiguarq



ARQUITECTURA

EL URBANISMO Y LAS AMAS DE CASA

Por Miguel FISAC

Nuestro ilustre colaborador don Miguel Fisac inicia con este trabajo la publicación de una serie de artículos con objeto de disuigar los problemas relacionados con el urbanismo. El artículo que publicamos a continuación es el primero de la citada serie y tiene carácter de introducción.

HOY el mundo marcha tan enlazado, los problemas de nuestro tiempo están tan relacionados unos con otros, que difícilmente podemos concebir que algo artístico, científico, técnico que pase en algún punto de nuestro planeta —tal vez pronto tengamos que ampliar este concepto local al sistema solar— no repercuta de alguna forma en la vida de cada uno de nosotros.

La recíproca también es cierta. Nuestra actitud, la de todos y cada uno, actúa en los hechos y en el desarrollo de los proyectos planteados en esta hora a la humanidad.

El hablar de ordenaciones urbanísticas, nacionales, regionales o simplemente del urbanismo de una ciudad, puede parecer a un ama de casa que son problemas que no le afectan. Recíprocamente, a los urbanistas les puede parecer indiferente la ignorancia de las amas de casa en estas materias.

Nosotros querríamos demostrarles a unas y otros, recíproca y consciente o inconscientemente desconocidos, que se necesitan mutuamente. Advertir a las amas de casa que los planes que esos técnicos están realizando para la ordenación de toda España, de sus diferentes regiones naturales y de sus ciudades y pueblos van a causar un impacto importante en su hogar, en su manera de vivir, en su felicidad familiar y doméstica, y advertir a los otros, a los señores técnicos que nos hacen el urbanismo que sin unos usuarios conscientes que sigan sus planes no hay urbanismo posible.

En la Exposición "Constructa", que se celebró en Hannover en el año 1951, se decía en grandes letras su objeto: "Hacer comprender al pueblo y a los políticos alemanes el alcance y la im-

portancia de la orientación que ha de seguirse en la reconstrucción." A la entrada del pabellón de urbanismo había otro gran letrero que me impresionó mucho, y que he recordado y repetido en muchas ocasiones y también en ésta: "Los que vengan detrás de nosotros nos maldecirán."

En aquella Exposición la máxima concentración de visitantes la componían las amas de casa.

La reconstrucción sería de Alemania se comenzó conociendo al pueblo alemán, a las amas de casa, la situación verdad en que se encontraba su país en todos los órdenes, el camino que sin orientación había comenzado a seguir el urbanismo y el que deberis seguir para conseguir las metas que se proponían.

Hoy, después de haber trabajado tanto y tan bien, a las amas de casa alemanas les haría gracia oírnos hablar llamando a su reconstrucción "el milagro alemán", mientras nosotros queremos hacernos zifos por el cómodo procedimiento de esperar a que nos toque la lotería.

El milagro alemán, el italiano, todos, también el nuestro, si es que queremos tenerlo, consiste en trabajar. Pero: trabajar bien y bien coordinados, y la coordinación exige conocimiento de todos los elementos que intervienen.

El urbanismo ni será bueno ni será posible si no llega a ser presentado, comprendido, criticado constructivamente, aceptado, asimilado y entusiastamente apoyado por todos, por las gentes de la calle, por las amas de casa.

Voy a contar, para uso de urbanistas, un cuento que a lo peor es un suicidio.

El urbanismo ni será bueno ni será posible si no llega a ser comprendido y apoyado por todos; por las gentes de la calle, por las amas de casa.

ción residual que vivía infrahumanamente en cuevas, chozas y chabolas de listas. Encargó estos poblados a unos cuantos arquitectos, que pusieron la mayor ilusión en su trabajo. Se pensó que el cumplimiento de aquellas viviendas podría ser un mobiliario adecuado, que con todo entusiasmo proyectaron. Las diferentes realizaciones fueron muy graciosas, prácticas y económicas, y todos, contratantes y proyectistas quedaron encantados de los gratos, actuales y acogedores que quedaban aquellos hogares.

Se esperó a que los diferentes usuarios fueran encargando los lotes que más les gustaran para poner su casa, y a los que se les darían las mayores facilidades de pago. Nadie se apuntó. Nadie los quiso. El fracaso no tuvo paliativos. Cuando las viviendas se ocuparon hubo que retirar los muebles de muestra que se habían hecho, y que nadie quiso ni regalados. Con estroceros las gentes compraron, en muy malas condiciones económicas, aparadores, cómodas, armarios de luna grandes, feísimos, inútiles, del mismo gusto estético que los que compran los ricos en aparatosos y espantables comercios.

La moraleja es dura, pero aleccionadora: antes de dar lo bueno es necesario que las gentes lo conozcan y lo deseen.

Hay que tener en cuenta que hay gentes que todavía hoy prefieren el brasero a la calefacción y el botijo al frigorífico.

Es preciso hacer buen urbanismo, sin gigantismos, a escala humana; concebir las viviendas en zonas alegres y soleadas: es una obligación y una grave responsabilidad de nuestra generación. Pero es necesario que se den a conocer los planes no sólo en los boletines oficiales para cumplir los requisitos administrativos. No se puede olvidar que más importante, más esencial que la aprobación de los planes por la autoridad competente es... ¡el visto bueno de las amas de casa!

artículo del arquitecto Miguel Fisac (revista Blanco y Negro, 24 de enero de 1959, p.74).

#jiguaraq

Bañaseo "Roca"

BAÑO DE ASIENTO **BAÑO INFANTIL**

DUCHA **LAVADERO**

LAVAPIÉS

SALVA LOS ESPACIOS REDUCIDOS

En muchas construcciones actuales hoy que «salvar» el espacio reducido que se dispone para el cuarto de aseo.

Una vez distribuido todo, queda un espacio inmodificable que es destinado a cuarto de aseo, y en donde se instalan los aparatos sanitarios indispensables para la higiene.

El BAÑASEO "Roca", permite aprovechar al máximo los más reducidos espacios dadas sus limitadas dimensiones (1 x 070 mt.) y la pluralidad de servicios que presta (ducha, baño de asiento, lavapiés, bañera infantil y lavadero).

Su construcción sólida y cuidadoso acabado, como si se tratase de un Aparato "Roca" de categoría, significa que está a su alcance una solución excelente para constituir en cualquier lugar un perfecto cuarto de aseo, sea en casas de nueva planta o en las ya construidas, o en donde se requiera éstos como auxiliares de los cuartos de baño, para la gente joven o el servicio.

COMPANÍA ROCA-RADIADORES

MADRID GAVÁ BARCELONA
EXPOSICIÓN: ALCALÁ, 61 (Barcelona) EXPOSICIÓN: P.º DE GRACIA, 28

Solicite nuestro folleto «BAÑASEO» donde hallará más detalles sobre este aparato. A-1

Nombre _____
Calle _____
Población _____
Provincia _____

anuncio publicitario de la compañía Roca Radiadores (Revista Nacional de Arquitectura n°113, mayo de 1951).

#jigarq



UN BAÑO A LA MODA "STANDARD" CONTIENE BELLEZA Y JUVENTUD

Los Aparatos Sanitarios

Standard

de **PORCELANA**

son hermosos muebles de estilo, que perduran ilimitadamente con eterna aparición de belleza y juventud. Son sólidos, impecables, incambiables y elegantemente sanitarios. Se fabrican en blanco y también en varios hermosos colores por la

COMPañIA ROCA-RADIADORES
Creadores de la Catalana y la FOLIA CLÁSICA
MADRID - Calle Mayor, 4 - P. de Ducha, 21 - BARCELONA

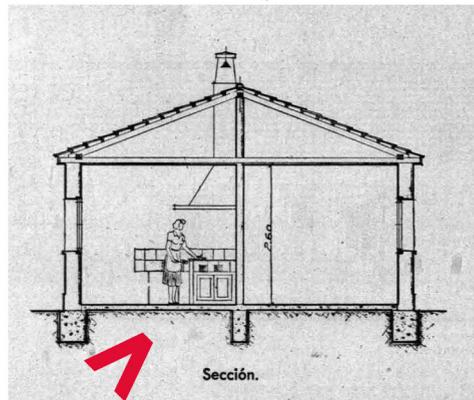
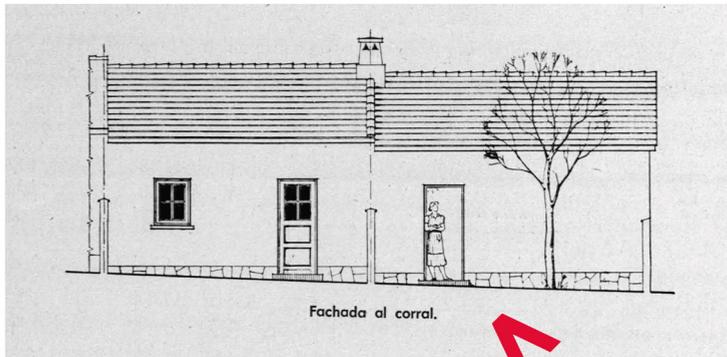
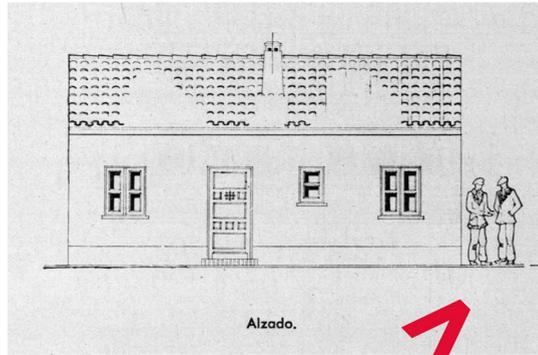
GRATIS

EL BAÑO MODERNO
Para modernizar su baño pida este librito ilustrado de 16 páginas a todo color.



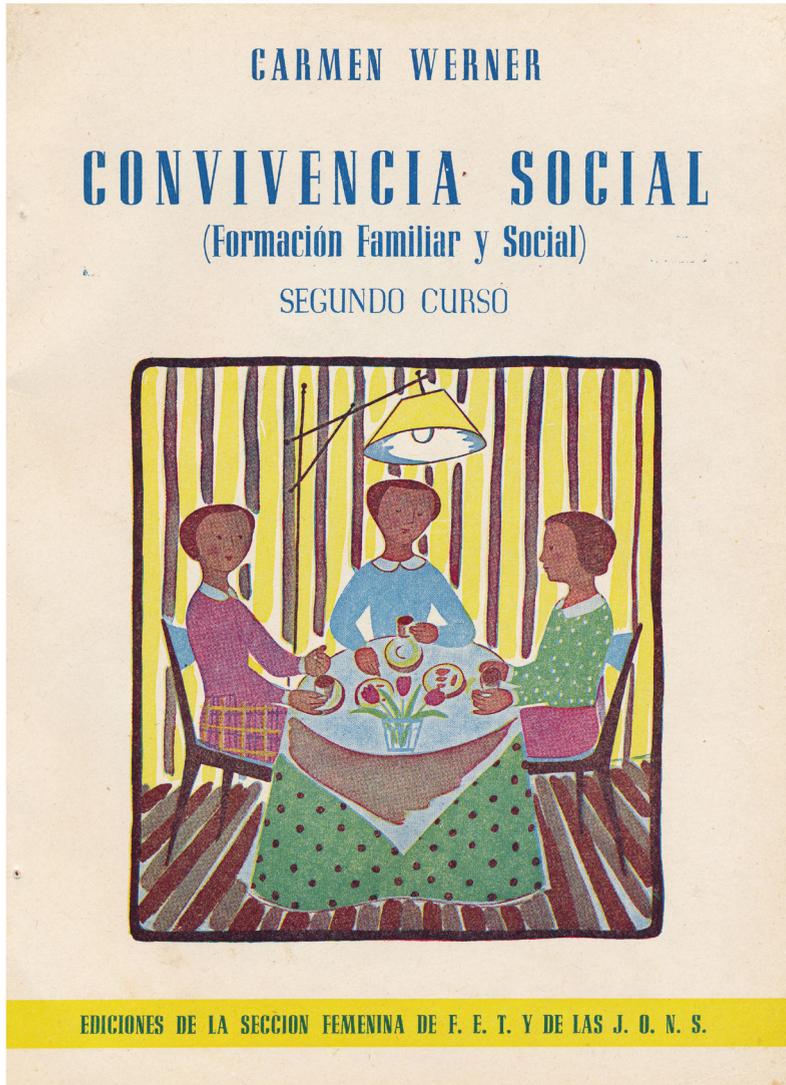
anuncio publicitario de aparatos sanitarios de la compañía Roca Radiadores (España, años 30).

#jigarq



"Viviendas económicas construidas en varios suburbios de Madrid" (Revista Nacional de Arquitectura nº42, 1945).

#jiguarq



portada del libro "Convivencia Social" de C. Werner (ed. Sección Femenina del partido FET y JONS, c.1954).

#jiguarq



portada del n°58 de la Revista para la Mujer Ysabel (España, 1942).

#jiguarq

If your husband ever finds out you're not "store-testing" for fresher coffee...



... if he discovers you're
still taking chances
on getting flat, stale coffee
... we're onto you!

For today
there's a sure
and certain way
to test for freshness
before you buy

Here's how easy it is to be sure of fresher coffee



Look for the "Chase
& Sanborn" Emblem,
hundred top-downs of a
packed under pressure,
fresh from the oven.

Just do this:

Press your thumb against the dome top before you
buy. If it's firm, it's fresh. If the top cracks, pressure's
gone—take another. It's the one way to get the
freshest coffee ever packed.

No other can lets you taste!

You can't taste an ordinary flat top can. Some are
"bakery" that have let us on to their freshness. But
all flat tops are not alike. You can't tell which are
good and which are stale.

Here's the payoff!

There are some good cups, they'll taste more! For
Chase & Sanborn in a glass, there's more to
pressure coffee... brought to you fresher. No
wonder Chase & Sanborn pays a dollar dividend
just when it's not any other coffee!

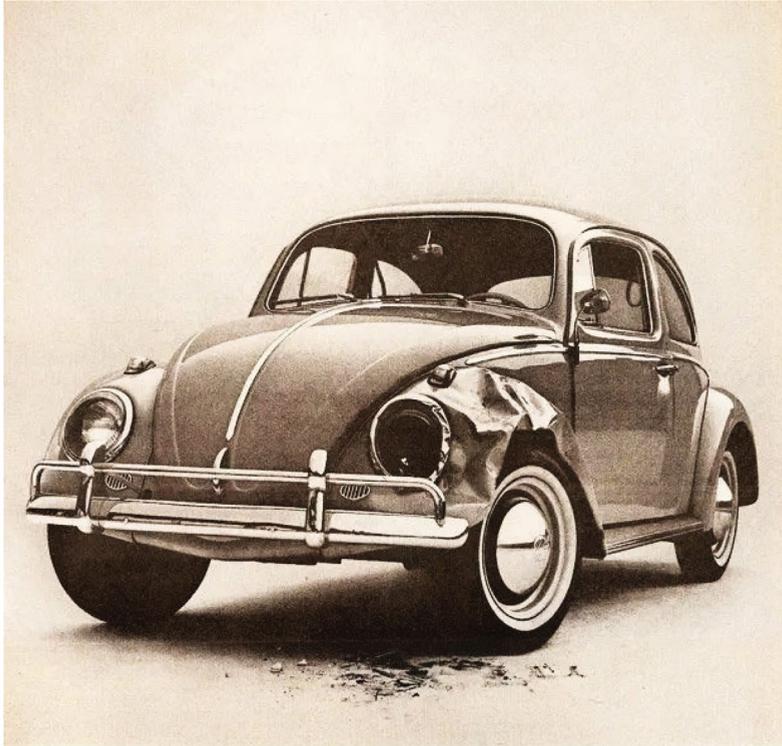


"PRESSURE
PACKED"

Chase & Sanborn

anuncio publicitario de café envasado al vacío "Chase & Sanborn" (EE.UU., años 50).

#jiguarq


MANUFACTURER'S SUGGESTED RETAIL PRICE © VOLKSWAGEN OF AMERICA, INC.

Sooner or later, your wife will drive home one of the best reasons for owning a Volkswagen.

Women are soft and gentle, but they hit things.

If your wife hits something in a Volkswagen, it doesn't hurt you very much.

VW parts are easy to replace. And cheap. A fender comes off without dismantling half the car. A new one goes on with just ten bolts. For \$24.95, plus labor.

And a VW dealer always has the kind of fender you need. Because that's the one kind he has.

Most other VW parts are interchangeable too. Inside and out. Which means your wife isn't limited to fender smashing.

She can jab the hood. Graze the door. Or bump off the bumper.

It may make you furious, but it won't make you poor.

So when your wife goes window-shopping in a Volkswagen, don't worry.

You can conveniently replace anything she uses to stop the car.

Even the brakes.



anuncio publicitario de la compañía automovilística Volkswagen (EE.UU., c.1964).

#jiguarq



**Keep up with the house
while you keep down your weight.**

Don't lose vitality while watching your weight. Live right, eat right. Get vitamins and iron from TOTAL. Now TOTAL has more vitamins than any other cereal. A one-ounce bowlful gives you 100% of the minimum daily adult vitamin and iron requirements—plus a delicious crunchy taste.

**'TOTAL' watches
your vitamins
while you watch
your weight**



anuncio publicitario de los cereales "Total" bajos en calorías (EE.UU., años 60).

#jiguarq



Women don't leave the Kitchen!

We all know a woman's place is in the home, cooking a man a delicious meal. But if you are still enjoying the bachelor's life and don't have a little miss waiting on you, then come down to Hardee's for something sloppy and hastily prepared.

Hardee's
CRABAPPLE FRESHNESS

anuncio publicitario de las franquicias norteamericanas de comida rápida "Hardee's" (EE.UU., años 40).

#jiguarq



It's nice to have a girl around the house.

Though she was a tiger lady, our hero didn't have to fire a shot to floor her. After one look at his **Mr. Leggs** slacks, she was ready to have him walk all over her. That noble styling sure soothes the savage heart! If you'd like your own doll-to-

doll carpeting, hunt up a pair of these he-man **Mr. Leggs** slacks. Such as our new automatic wash wear blend of 65% **Dacron**[®] and 35% rayon—incomparably wrinkle-resistant. About **\$12.95** at plush-carpeted stores.

Dacron For Fall!

Get yourself a new pair of **Mr. Leggs**

THOMSON COMPANY, 1190 Avenue of the Americas, New York 15, N. Y.

anuncio publicitario de los pantalones "Mr. Leggs" de composición resistente a las arrugas (EE.UU., 1962).

#jiguarq



**¿TIENE UD. NOVIO
O ES
RECIENTE CASADA?**

Cada día es más difícil tener criadas y pagar modistas. Si no sabe de cocina, labores, etc., para llevar la casa y ahorrar gastos, está perdida. Siga un **CURSO POR CORRESPONDENCIA** clarísimo y fácil, obteniendo al final **DIPLOMA DE EXPERTA EN COCINA Y HOGAR**

2.000 recetas; 72 platos con fotografía en negro; 48 con fotografía a todo color; CIENTOS de consejos sobre decoración, belleza, limpieza de prendas, relaciones sociales, etc. CIENTOS de labores; cruceta, ganchillo, media, bordado, con explicaciones detalladas y fotografías

TAMBIÉN será capaz de confeccionar los más bellos modelos siguiendo el Curso A. D. C. de **CORTE Y CONFECCION**, obteniendo al final **DIPLOMA-TÍTULO**, que le permitirá trabajar para usted, para los demás, emplearse, actuar como Profesora...

Mande el adjunto cupón y recibirá
FOLLETO GRATUITO ILUSTRADO

ACADEMIA AMA DE CASA
APARTADO 1149 - MADRID

Autorizada por el Min. de Educ. Nacional con el núm. 46 de Registro

Nombre

Domicilio

Población

Provincia

(Márquese el que desca)

1.— **AMA DE CASA (Cocina y hogar, labores)**
2.— **CORTE Y CONFECCION con Título**

Envíeme el folleto sin compromiso ninguno por mi parte

anuncio de la Academia Ama de Casa para diplomatura en "Experta en Cocina y Hogar" (España, 1955).

#jigarq

— Ahí tienes un sistema completo que te ha de permitir tener la casa en perfectas condiciones higiénicas y sin ningún esfuerzo ni molestia por tu parte.
— ¿Lo ha adquirido en

ElectroLux

— ¡Sí! Son los más perfeccionados

**ASPIRADORES DE POLVO - ENCRADORAS - ARMARIOS
FRIGORÍFICOS - PURIFICADORES DE AGUA**

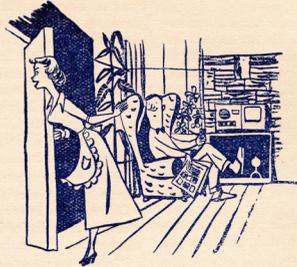
ELECTROLUX, S. A.
Exposición: Avenida de Pi y Margall, 9.-Teléfono 16.502.
Oficinas: Avenida de Pi y Margall, 8.-Teléfono 14.770.

SUCURSALES:

BARCELONA	BILBAO	LA CORUÑA
Rambla de Cataluña, 75	Ajuntada de Mazareto, 8	Calle Real, 21
OVIEDO	SEVILLA	VALENCIA
San Antonio, 3	Salmerón, 17	Labría, 17

anuncio de electrodomésticos de la compañía Electrolux S.A. (revista Cortijos y Rascacielos n°1, 1930).

#jguarq



Cartas de América

Con este título publicó el diario ABC una serie de magníficos artículos de su corresponsal en Estados Unidos, Torcuato Luca de Tena, de los que reproducimos el que trataba del problema de la vivienda tal como se plantea a una familia media norteamericana.

EL PROBLEMA DE LOS THOMPSON

Cuando llegué a su casa y presioné el timbre de la puerta, éste no sonó con el largo chirriar de grillo de los timbres europeos, sino con un agradable MI-FA-SOL como de reloj antiguo dando los cuartos de las horas.

Mrs. Thompson—delantal de plexiglás floreado, sonrisa de «anuncio publicitario en colores» del *Life*—salió a recibirme. Su marido, en mangas de camisa, me lanzó desde el profundo sillón en que se hallaba recostado un «Allo Mr. Tina!», y me ofreció, sin levantarse, un asiento junto a él. Había llegado en el momento oportuno para enterarme de un grave problema doméstico que les embargaba. El caso era que mis amigos no podían seguir pagando el alquiler de su apartamento, por ser demasiado caro, y para evitarlo habían decidido comprarse una casa. Ante mi sorpresa, Mr. Thompson me explicó, sin mentir por supuesto, y sin cloroformizarme previamente, que era mucho más barato comprar una casa de dos pisos y jardín que alquilar un departamento de cinco piezas.

EL CREDITO Y LA PROPIEDAD

He aquí lo que Thompson me explicó: la casa de marras—blanca, verde y roja como una bandera italiana—valía veinte mil dólares (un millón de pesetas), cantidad que, por supuesto, los Thompson no poseían. Un Banco, cuyo nombre ni siquiera conocían, pues se lo había gestionado el agente, les daba, como primera hipoteca, quince mil dólares, y como segunda hipoteca, tres mil. Faltaban, pues, dos mil dólares (cien mil pesetas) para pagar la casa, y, desde luego, los Thompson tampoco tenían este dinero. Para salvar este inconveniente, se los habían pedido prestados al propio vendedor de la casa: es decir, se los dejarían a deber, pagándole esta cantidad en dos años con un interés del seis por ciento. (Conviene aclarar que esta última operación con el propietario es excepcional. No así el crédito de los Bancos, que es otorgado a todo el mundo sin averiguación alguna sobre su capital o ingresos.)

Actualmente Thompson paga por su pequeño apartamento—verdadera celda franciscana por el tamaño, aunque muy cinematográfica en su deco-

#jiguarq



carteles publicitarios del Salon des Arts Ménagers y su icono femenino-robótico "Marie Mécanique" (París).

#jiguarq

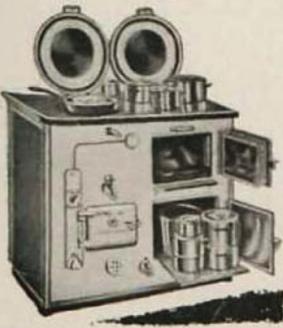
ANUNCIOS



Señora: mientras V. hace sus compras y visita la cocina AGA prepara la comida... Si desea llamar al teléfono 25000, y le facilitaremos los detalles que necesite, un compromiso alguna



Gobernar bien una casa



COCINA AGA MONTALBAN 9
TELÉFONO 25000 • APARTADO 857
MADRID

-Vd. lo sabe, señora; es cosa difícil por que no consiste solamente en estar todo el día pendiente de los guisos. Se pueden confeccionar riquísimos platos sin gastar en ellos más tiempo del debido.

Si el fuego no puede graduarse a tenor de las necesidades, o se pierde un tiempo precioso en arreglarlo, o la comida se encalla, se quema y hasta se escapa de las ollas cuando empieza a hervir.

¿Por qué gastar el tiempo en balde si ese tiempo Vd. lo necesita?

La cocina AGA
la resolverá este problema dejando los alimentos al cuidado de la misma, la cual economizará mucho carbón. **AGA**
La cocina AGA se ajimenta dos veces al día y representa **AGA**
la Economía y Comodidad.

anuncio publicitario de las cocinas a carbón "AGA" (España, años 30).

#jigarq

POR QUÉ LAS SEÑORAS SE LUCEN CON *Aurora*!



El gigantesco
horno de la
cocina "Aurora"
que permite dar el punto
justo y un dorado perfecto
a los grandes platos, hace
posible que todas las
señoras luzcan sus
habilidades culinarias.
Por algo usan
"Aurora" 120.000
amas de casa! Véala
funcionando hoy mismo
y compruebe sus
innumerables ventajas!



Fab.: VAINER Y CIA.
GALICIA 1463/79 - Bs As.

anuncio publicitario de las cocinas a keroseno "Aurora" (España, años 50).

#jiguarq

Si j'étais une femme enfant...

*j'achèterais ma cuisine **COMERA**,
pour jouer aux cubes avec
ses éléments.*

mais je suis une femme sage!

j'ai acheté ma
cuisine
COMERA...

anuncio publicitario de las cocinas modulares "Comera" (Francia, años 50s)

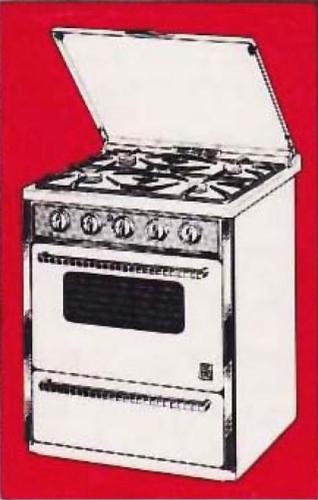
#jigarq



página del libro "Enfermedades y trastornos en la vida conyugal" del Dr. A. Vander (1ª edición española, 1958).

#jiguarq

**LA COCINA
MÁS
FEMENINA...**

FAR

La serie INOX de la marca internacional FAR, son las únicas cocinas de gran lujo que al ama de casa de toda Europa antepone a cualquier adelanto en su hogar.

Garantizadas y protegidas por el Servicio Permanente de Asistencia de FAR.

Vea usted de cerca una INOX y... ¡póngala en su lista!

La cocina más femenina

anuncio publicitario de las cocinas "FAR" (España, años 60).

#jiguarq

LA MUJER Y LA VIVIENDA



En la primera reunión de postguerra del Consejo Internacional Femenino —con representación de 22 países y 800 delegadas—, celebrado en la Universidad de Pensylvania, se trató con especial atención de la vivienda. Se hizo ver la necesidad de estimular el interés del mayor número posible de mujeres, no sólo en los temas de la distribución interior de la casa, sino en el proyecto de la vivienda misma. Hay que reconocer que hasta ahora la mujer no se preocupa por estos temas más allá de lo que directamente afecta a su propia vida del hogar.

Entre las conclusiones se adoptó la de conseguir la inclusión de la mujer, como representante de las amas de casa, en todos los Comités de la Vivienda internacionales, nacionales o locales.

#jiguarq



portada de la revista norteamericana "Woman and Home" (EE.UU., diciembre de 1948).

#jiguarq

Beauty treatment...



**FOR YOUR BATHROOM
... FOR YOURSELF**

Here is new beauty . . . new color . . . new convenience for any bathroom, new or old. Requiring only a 3 ft. x 2 ft. space, Lavanette provides a place for everything . . . cosmetics, toilet articles, towels, even a lift out tray for bobby pins, shaving items, etc., and a detachable tissue receptacle. Medicine cabinet has hidden locking device curious children can't open. Lavanette's all steel construction with one piece Formica tops in contrasting colors assures lifetime beauty.

Lavanette
VANITY ... POWDER BAR ... LAVATORY
— ALL IN ONE



anuncio de lavabo-tocador "Lavanette" de la Toledo Desk & Fixture Corporation (EE.UU., años 50).

#jiguara

UNIVERSAL

"The Trade Mark known in every Home"

Home Needs



"I don't mind Housekeeping a bit!"

The Universal Housewife Says—

NO wonder—with UNIVERSAL Home Needs to do the hard work. Really—they make housework a pleasure. And how they do cut down the bills!

With the **UNIVERSAL Coffee Percolator** it's the matter of a few minutes to make coffee of delicious flavor. The **UNIVERSAL Food Chopper** makes delicious dishes from left-overs that would ordinarily go to waste. Saves its cost many times over in the food it saves.

Perfect Bread in the **UNIVERSAL Bread Maker** in three minutes. The **Cake Maker**, **Merry-mousse Mixer**, **Tea Ball Tea Pot**, and scores of other UNIVERSAL Home Needs all doing their part to lessen the housewife's work. And with **UNIVERSAL Aluminum Ware** gleaming from shelf and cabinet—the Universalized Kitchen is truly a wonderful "workroom" of the home.

UNIVERSAL Electric Grill and Toaster prepare a complete meal right at the table. Handy and economical. All the conveniences of a kitchen at your hand.

The **UNIVERSAL Electric Waffle Iron** makes delicious waffles at the turn of a switch. Served piping hot in less than two minutes. No smoke, no odor.

UNIVERSAL Vacuum Cleaner has conveniently located toggle switch and pistol grip which fits the hand. Full width nozzle, and for picking up thread, lint, etc., which cannot be removed by air alone, there is a gear-driven brush. Is beautifully finished in Verd Antique.

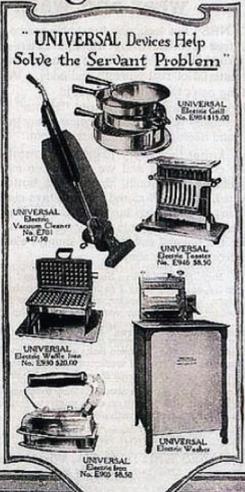
UNIVERSAL Electric Washer—beautifully enameled cabinet with all moving parts enclosed. Gear-driven mechanism, automatic safety clutch. Light, durable, sanitary cylinder; non-sagging, swinging wringer, with safety release. Locks in four positions; will not operate except when in position. Self-draining tub.

UNIVERSAL Electric Iron takes the drudgery out of ironing—saving many tiresome steps to and from the hot stove carrying a heavy iron. No roasting in a stuffy kitchen. Iron in comfort anywhere.

On sale at Hardware, House-Furnishing and Department Stores.
Exclusive Appliances of Electric Dishes and Lighting Companies.
Write for FREE booklet No. 85, "Universalize Your Home."

LANDERS, FRARY & CLARK, New Britain, Connecticut
© 1919 L. F. & C.

"UNIVERSAL Devices Help Solve the Servant Problem"



UNIVERSAL Electric Vacuum Cleaner No. E-710 \$47.75
UNIVERSAL Electric Waffle Iron No. E-715 \$21.50
UNIVERSAL Electric Bread Maker No. E-716 \$21.50
UNIVERSAL Electric Coffee Percolator No. E-717 \$19.50
UNIVERSAL Electric Food Chopper No. E-718 \$21.50
UNIVERSAL Electric Washer No. E-719 \$45.00

anuncio publicitario de diversos electrodomésticos de la marca Universal (EE.UU., años 20).

#jiguarq

1. SO THE NEXT DAY AT BREAKFAST—

JUST IMAGINE, STINKING HOME EVERY NIGHT AT YOUR AGE. WHERE'S YOUR OLD-TIME PEP? AND THAT REMINDS ME—

2.

THEY SAY YOU'VE GOT TO HAVE VITAMINS FOR PEP—AND I'VE HEARD OF A DELICIOUS CEREAL CALLED KELLOGG'S PEP THAT'S ENRICHED WITH VITAMINS B AND D. YOU ARE GOING TO GET IT EVERY MORNING!

3. SOMETIME LATER

YOU DON'T KNOW HOW MUCH BETTER I FEEL! THOSE VITAMINS ARE WONDERFUL THINGS, PEP!

www.pep.cereales.com

1. GOOSH, HONEY, YOU SEEM TO THRIVE ON COOKING, CLEANING AND DUSTING, AND I'M ALL TUCKERED OUT BY CLOSING TIME. WHAT'S THE ANSWER?

VITAMINS, DARLING! I ALWAYS GET MY VITAMINS

2. REMEMBER WHAT THE DOCTOR TOLD YOU—YOU CAN'T HAVE PEP WITHOUT VITAMINS? WELL, I'VE DISCOVERED SOMETHING—A PERFECTLY DELICIOUS BREAKFAST CEREAL CALLED KELLOGG'S PEP. THAT'S RICH IN VITAMINS B AND D, AND I'VE ALREADY LAID IN A SUPPLY FOR OUR BREAKFASTS.

3. HONEY, IF VITAMINS CAN GIVE ME EVEN A LITTLE OF YOUR ZIP AND SPARKLE, YOU'VE MADE THE DISCOVERY OF THE AGE!

IF YOU, TOO, HAVE LACKED VITAMINS, DISCOVER THE GRAND THINGS THEY CAN DO FOR YOU! AND TO HELP GET YOUR VITAMINS, EAT KELLOGG'S PEP! IT'S A SUPREMELY DELICIOUS CEREAL—CRUNCHY FLAKES OF BRAN AND OTHER PARTS OF WHEAT, ENRICHED WITH EXTRA VITAMINS B AND D. EAT PEP EVERY DAY AND SEE IF YOU DON'T FEEL BETTER!

Vitamins give you Pep!
PEP gives you Vitamins!®

*Vitamins B and D. Each 1 oz. serving of Pep gives 1/3 of an adult's and 1/2 of a child's daily requirement of Vitamin B—as much Vitamin D as a teaspoonful of U. S. P. cod-liver oil. These are not the only vitamins you need. For sources of other vitamins, see the Pep package. Made by Kellogg's in Battle Creek.

IF YOU, TOO, HAVE LACKED VITAMINS, DISCOVER THE GRAND THINGS THEY CAN DO FOR YOU, AND TO HELP GET YOUR VITAMINS, EAT KELLOGG'S PEP FOR BREAKFAST. IT'S A SUPREMELY DELICIOUS CEREAL—CRUNCHY GOLDEN FLAKES OF BRAN AND OTHER PARTS OF WHEAT, ENRICHED WITH VITAMINS B AND D. EAT IT EVERY DAY AND SEE IF YOU DON'T HAVE MORE ZIP AND ZEST!

Vitamins for pep! PEP for vitamins!®

*Pep contains only vitamins B and D. Each ounce contains 1/3 of an adult's and 1/2 of a child's daily requirement of B, and about 1/2 the daily requirement of D.

anuncios publicitarios de cereales "PEP" de la compañía Kellogg's (EE.UU., años 40-50).

#iguaraq



Fragmento del fotomontaje "La Gran Misericordia de París" realizado por la arquitecta Charlotte Perriand para el Salon des Arts Ménagers (Grand Palais, París, 1936).

#jiguarq

TELEGRAMA
AMAS DE CASA
Urgente

RECOMENDAMOS APLACE SU COMPRA
STOP PRONTO COLMARA SUS
DESEOS STOP AÑO NUEVO
COCINA NUEVA STOP MODELOS
DE ULTIMA HORA STOP
FELICES PASCUAS CORCHO

corcho hijos, s.a.

GAS Y BUTANO
corcho

The advertisement features a woman in a light-colored blouse with her hand to her chin in a thoughtful pose. A dotted line connects the text 'FELICES PASCUAS CORCHO' to a logo of a lit gas burner. The background is a dark, textured green.

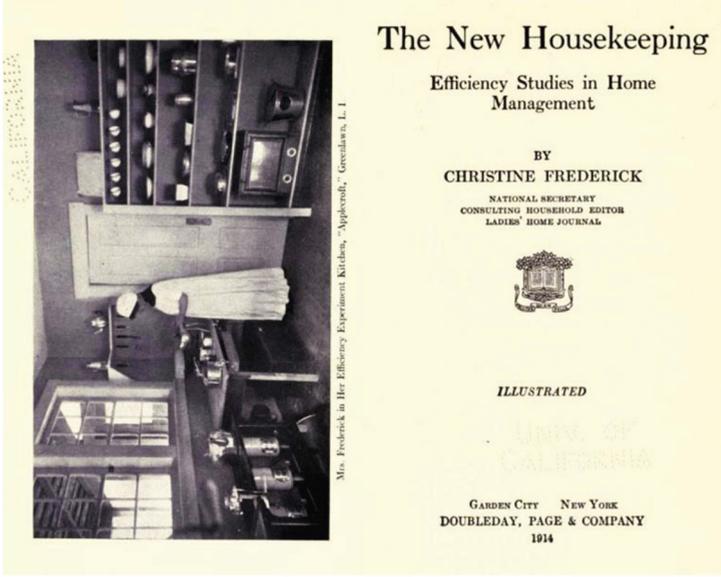
anuncio publicitario de cocinas a gas de la empresa Corcho Hijos S.A. (España, 1959).

#jiguarq



"Hogar", dibujo de Teodoro Delgado en el n°1 de la revista Vértice editada por FET y JONS (España, abril 1937).

#jiguarq



THE NEW HOUSEKEEPING

in factories have, after examination, found that each separate operation was being done very well; but time and recrossing of materials resulted in waste, because the main equipment was not in right relation to other processes in the same room or the same building.

In general, I should lay down these simple rules for a right-handed person:

1. Icebox or pantry to left of preparing table; stove to right of working table, and serving table to right of stove.
2. Sink table to right of sink; drain to left of sink; closet or china shelves to left of drain.

As the next step in our standardization it is important that every bit of the main equipment, the sink, stove, cabinet top, and tables, are at the right height for the worker. Only at the right height can there be ease in working at their surfaces. The table found in chapter two will help any woman find the best height for herself; or she can by actual experiment of holding a pan on a small table, which a second person lowers and raises, adjust the most comfortable place for her arms to hold the pan or bowl.

[52]

Diagram showing proper arrangement of equipment, which makes use of the principle of steps, in other preparing or clearing away a meal.
(A — preparing; B — clearing)

Diagram showing badly arranged equipment, which makes use of the principle of steps, in other preparing or clearing away a meal.
(A — preparing; B — clearing)

Portada y páginas interiores del libro "The New Housekeeping" de Christine Frederick (EE.UU., edición de 1914).

#jiguarq

**Condenada
a cocina perpetua**



Los muebles de cocina MASS, en tonos alegres y diseño funcional, liberan al ama de casa, dando una alegría nueva a su trabajo diario. Antes de decidirse por un piso, mire si los muebles de cocina son de MASS. La amplia gama de modelos de cocina MASS le permiten elegir el mueble que Vd. desea. Usted—y sólo usted—sabe el valor de una cocina cómoda.



pensado pensando en usted **MASS**

anuncio publicitario de cocinas "MASS" publicado en el diario ABC (España, c. 1970).



P.I.D. UVA

[g+a] perspectiva de género
en la formación de los
arquitectos y las arquitectas



Publicaciones del
INSTITUTO
UNIVERSITARIO
DE URBANÍSTICA
Universidad de Valladolid

DOSSIER
ciudades