

PUBLICACIÓN DEL  
instituto universitario de urbanística  
de la universidad de valladolid

# DOSSIER

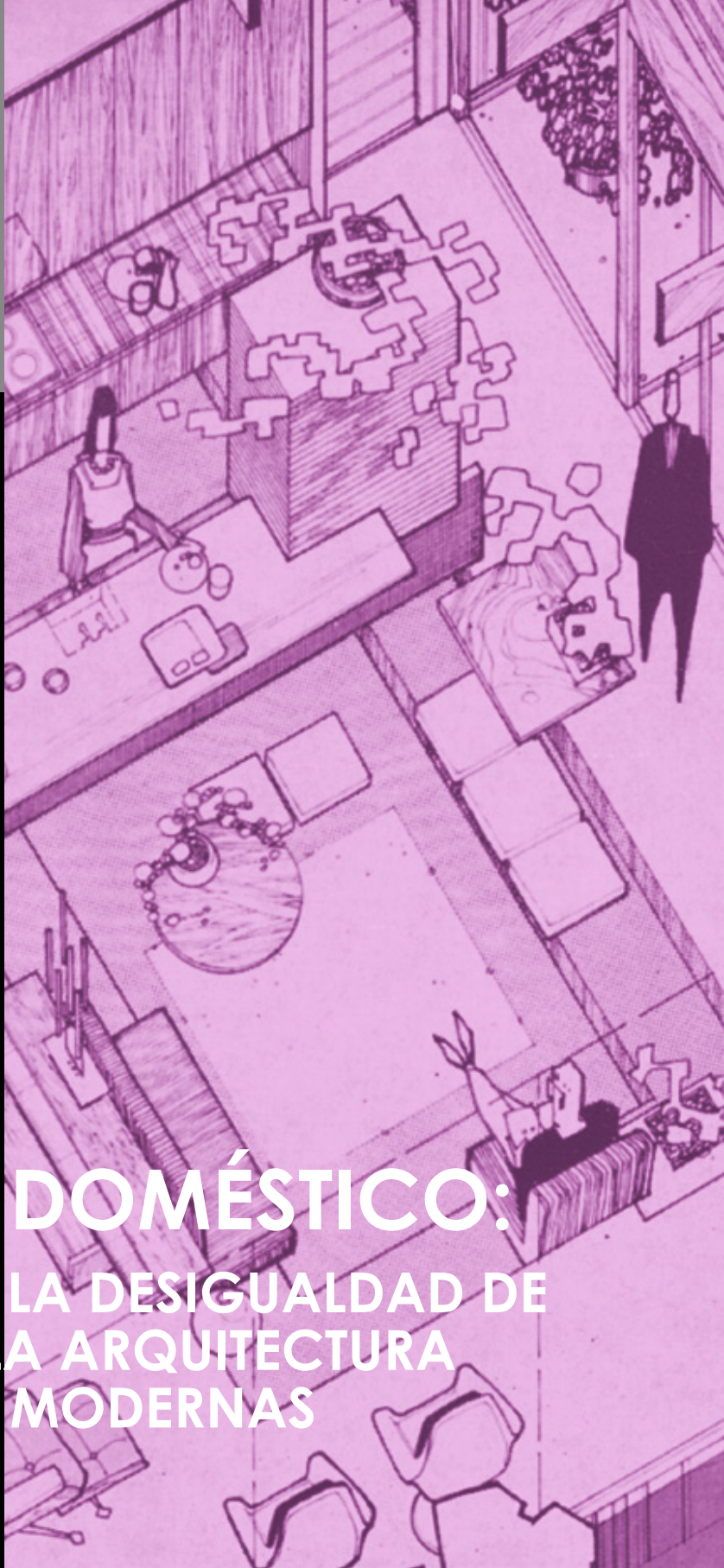
## 11 ciudad<sup>es</sup>

2024

# MUJER Y ESPACIO DOMÉSTICO:

## RETRATOS DE LA DESIGUALDAD DE GÉNERO EN LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD MODERNAS

Rodrigo Almonacid Canseco



# **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

## ÍNDICE

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

## 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](mailto:rodrigo.almonacid@uva.es)

#### RESUMEN

Aunque la modernidad hinca sus raíces en la Ilustración, también en Arquitectura, lo cierto es que la crisis de la cultura tradicional tarda 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](mailto: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.

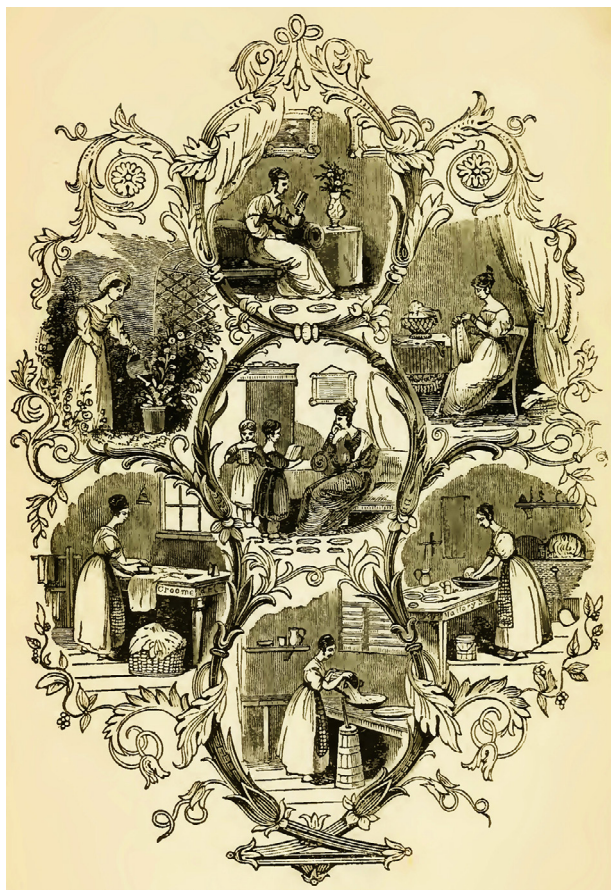


Fig.2. Frontispicio del libro *The Lady's Annual Register and Housewife's Memorandum-Book for 1838* de Caroline Gilman (1837).



## 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, irreproducible, 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 (Granell 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/>).

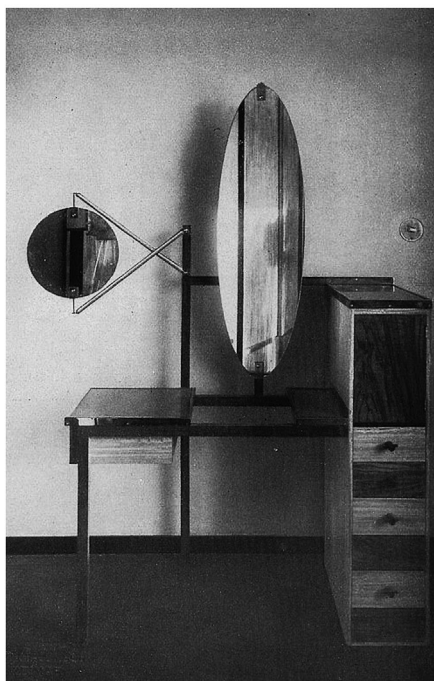
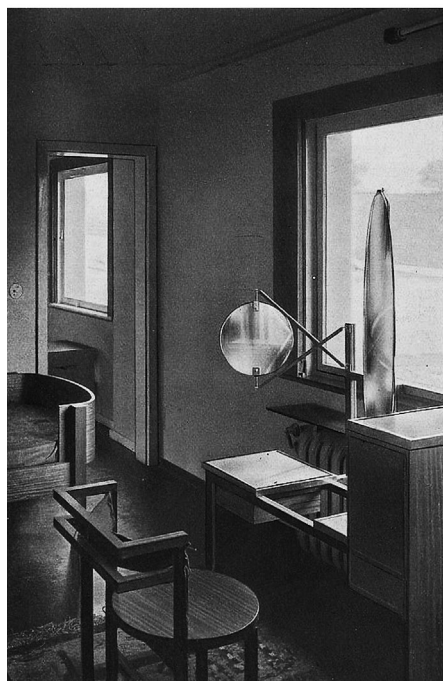
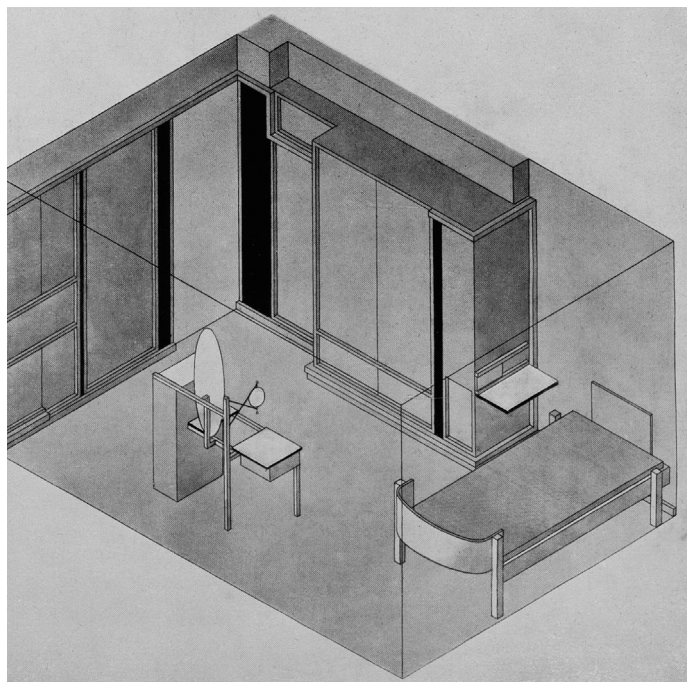


Fig.4. Perspectiva axonométrica del dormitorio de la mujer en la *Haus am Horn* con tocador diseñado por Marcel Breuer (1923) y fotografías del tocador en dicha casa. Fuentes: catálogo *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923* editado por la Bauhaus en 1923 (sup.), y *Bauhausbücher* nº3, 1925 (inf.).

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 Wanner (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.

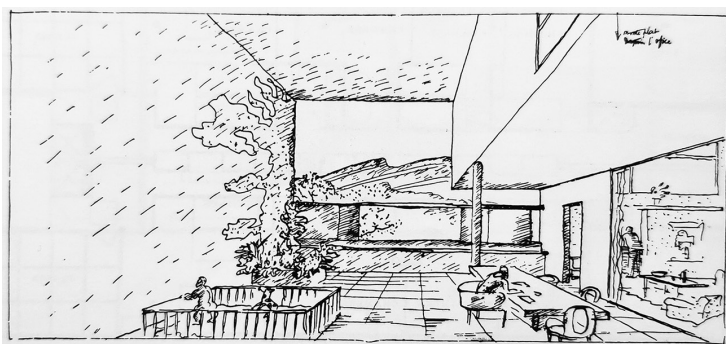


Fig.6. Perspectivas realizadas por Le Corbusier del uso de la terraza de una vivienda del inmueble Wanner en Ginebra (1928). Fuente: *Le Corbusier et Pierre Jeanneret : oeuvre complète. 1, 1910-1929*, edición al cargo de W. Boesiger, y O. Stonorov, 1970.

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.

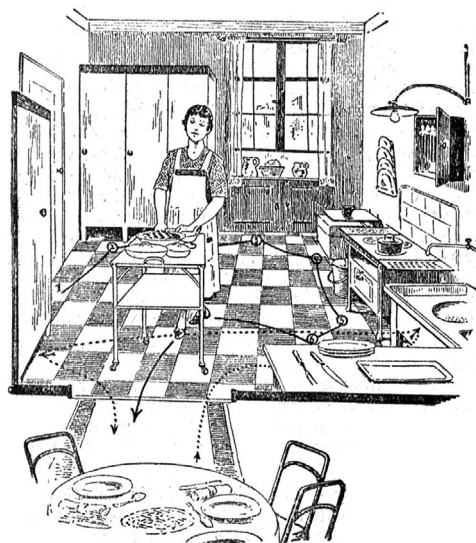


Abb. 1. Die Küche mit zweckmäßiger Möbelstellung.

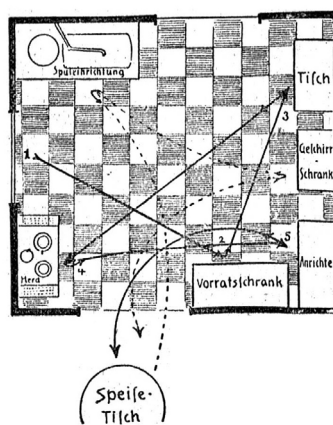


Abb. 2. Die Küche mit sinnwidriger Möbelstellung.

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).

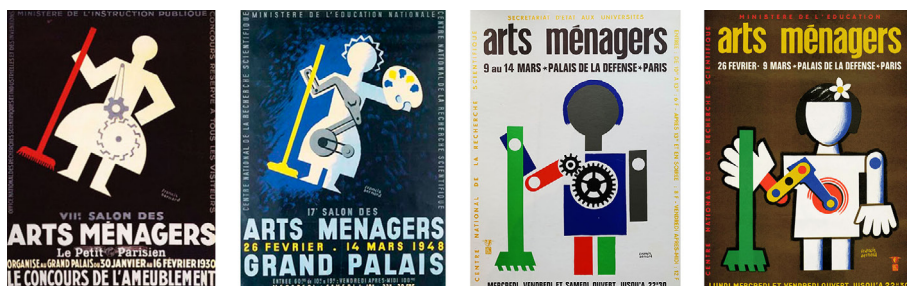


Fig.8. Carteles del *Salon des Arts Ménagers* presididos por la figura de “Marie Mécanique”, de las ediciones celebradas en París en los años 1930, 1948, 1960 y 1975 (de izquierda a derecha).



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).

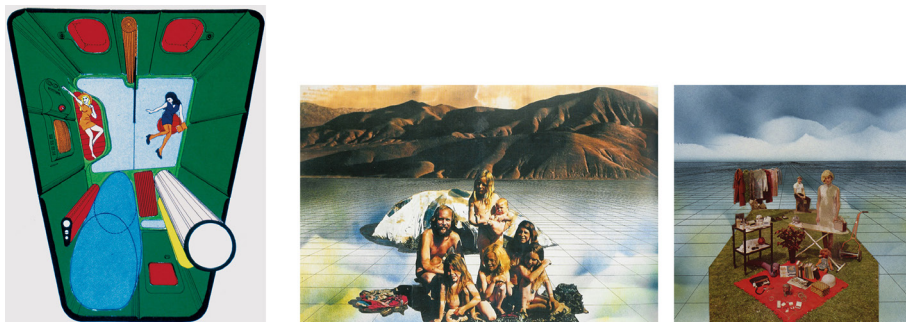


Fig.9. Vista cenital de un módulo habitacional de las *Capsule Homes & Towers* de Archigram (izqda.) y representaciones domésticas de una “Acampada” y de “La isla feliz” por Superstudio para la exposición del MoMA de 1972. Fuentes: Archigram Archives (izq.) y catálogo *Italy: The New Domestic Landscape. 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 Haushaltsführung*. 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.