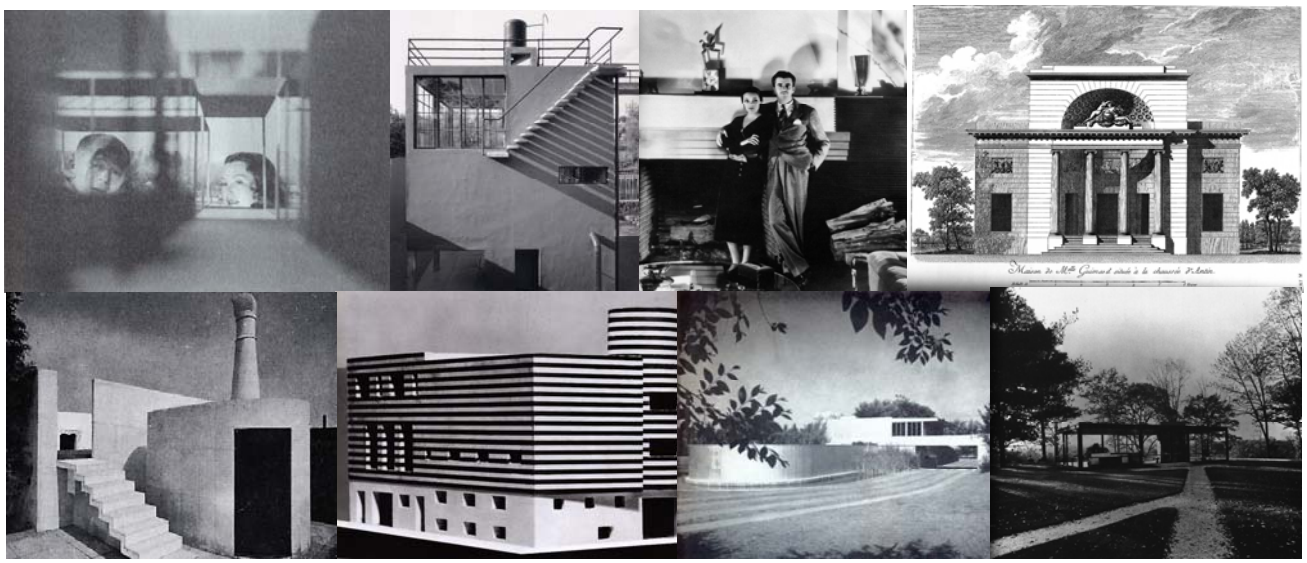

Teatralidad en Casa: la arquitectura doméstica y la diva

FUNDACION CAJA DE ARQUITECTOS
Departamento de Proyectos Arquitectónicos
Universidad Politécnica de Madrid
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

VIII CONCURSO BIENAL TESIS DE ARQUITECTURA

Adam L. Bresnick Hecht, doctor arquitecto

tesis doctoral *sobresaliente cum laude* 17 Junio 2008
Ignacio Vicens y Hualde, director

Índice

Introducción
- 0.1 Introducción
- 0.2 La diva
- 0.3 Concepto
- 0.4 La diva en casa
- 0.5 Un ejemplo
- 0.6 La diva en pareja, o pareja de divos
- 0.7 Hollywood
- 0.8 Efectos especiales
- 0.9 Sunset Boulevard
- 0.10 Divas Ejemplares

Capítulo I: MARIE MADELAINE GUIMARD “Un palacio-tocador”
- 1.1 Una hornacina
- 1.2 Un “Palacio-tocador”
- 1.3 El teatro
- 1.4 De moda
- 1.5 Su presencia

Capítulo II: JOSEPHINE BAKER “La era del jazz”
- 2.1 París
- 2.2 El encargo
- 2.3 La piel
- 2.4 El interior
- 2.5 El dormitorio
- 2.6 Personalidad, filosofía y arquitectura: el proyecto de Wittgenstein
- 2.7 El entorno del proyecto
- 2.8 “Tú eres yo”
- 2.9 Las divas
- 2.10 Josephine

Capítulo III: CHARLIE DE BEISTEGUI “En clave surrealista”
- 3.1 La obra
- 3.2 Urbanismo
- 3.3 Surrealismo
- 3.4 Historia de una escalera
- 3.5 Una máquina a habitar
- 3.6 París, capital del siglo XIX

Capítulo IV: JOSEF VON STERNBERG “Primer plano”
- 4.1 La casa
- 4.2 Arquitecto y cliente
- 4.3 Efectos especiales
- 4.4 Reflejos: “La casa me reflejaba demasiado”
- 4.5 Curvas y el *Rolls*
- 4.6 La tecnología
- 4.7 Hollywood

Capítulo V: PHILIP JOHNSON “Una piel de vidrio”
- 5.1 Johnson/Mies
- 5.2 Johnson y la Historia
- 5.3 Confusión

Conclusiones
- 6.1 El gran individuo colectivo
- 6.2 Arquitectura domesticada
- 6.3 Elementos

Bibliografía

Teatralidad en Casa: la arquitectura doméstica y la diva

0.1 Introducción

La película *Amadeus* del director Milos Forman retrata cómo un Mozart que aún no ha cumplido treinta años logra el consentimiento del emperador José II de Austria para estrenar su versión operística de la prohibida obra teatral *Las Bodas de Fígaro*.[1] Escrita por el autor francés Beaumarchais en 1781, la comedia fue vedada por Luis XVI después de leerla en privado (exclamando el monarca: "Celà est detestable et ne sera jamais joué"[2]). El rey consideraba la obra revolucionaria por su crítica de las clases sociales y al emperador austrohúngaro y sus ministros les preocupaba lo mismo:

> Mozart: Dejadme deciros cómo empieza. ¿Puedo hacerlo majestad? Os diré solo cómo empieza, solo eso.
>
> José: Hacedlo.
>
> Mozart: Veréis, en escena hay un criado de rodillas. ¿Y por qué? No por ninguna opresión, no. Por que está midiendo el espacio. ¿Y sabéis por qué? Su cama, su cama de matrimonio. Quiere saber si le cabe.[3]

Este comienzo, idéntico en la ópera y la comedia original, es claramente arquitectónico. Fígaro, el personaje clave de la obra, no se encuentra en un espacio cualquiera, sino en el lugar de la intimidad de su matrimonio, aun por consumarse. Su dormitorio, el espacio más íntimo, es expuesto a los espectadores que acuden al teatro: una yuxtaposición de un espacio privado con un espacio público. De hecho la denuncia irónica de los derechos de la aristocracia se produce en sus espacios más reservados: los dormitorios sevillanos del castillo de los condes de Almaviva.

El trasfondo del estreno de *Las Bodas de Figaro* muestra un recorrido que une tanto política y teatro, como arquitectura y personalidad.[4] Una aristocracia encantada, aunque fuera objeto velado de burla, visionó la obra censurada en sus salones y teatros privados del París de la Ilustración, demostrando de nuevo los matices entre espacios públicos y privados. Finalmente la obra se estrenó en un teatro público, con el preceptivo permiso real, en el Théâtre de France el 27 de abril de 1784. De inmediato, un Beaumarchais rico, famoso y casi sexagenario fue encarcelado por un Luis XVI furioso por las alusiones de la obra y por cómo había evadido la censura. Tras el escándalo a escala nacional por su detención, el rey recapituló y Beaumarchais fue liberado después de cinco días. Para apaciguar la situación, el dramaturgo fue invitado a una representación de su obra más popular, *El Barbero de Sevilla*[5], en el teatro del Petit Trianon. La propia monarca María Antonieta, hermana del emperador austriaco que

---

[1] La ópera se estrenó en Viena el 1 de mayo de 1786 bajo la dirección del mismo compositor.
[2] "Esto es detestable y no será representado" citada en: Cardona de Gibert, Ángeles. *Teatro de Beaumarchais*. Editorial Bruguera, Barcelona. 1973. página 40.
[3] *Amadeus* fue estrenada en 1984, dirigida por Milos Forman, con guión de Peter Shaffer, basada en su propia obra teatral del mismo nombre. La cita está transcrita del DVD oficial.
[4] La obra, titulada *La folle Journée ou le Mariage de Figaro*, se representó en la Comédie Francaise durante más de 100 funciones.
[5] Estrenado en 1775.

patrocinó a Mozart, interpretó el papel de Rosina.[6] Más que anecdótico, este hecho muestra una fusión entre dramaturgia, política, espacio público, espacio privado y personalidades ficticias y verdaderas. La mismísima reina de Francia se hace actriz para representar el papel de una joven doncella, pero para el público presente en ningún momento deja de ser quien es en la vida real. Indudablemente la historia teatral europea incluye muchos ejemplos de la nobleza sobre las tablas; el Rey Sol, Luis XIV, bailó al son de las composiciones musicales de Lully con argumentos de Molière.[7]

Sin embargo, el ejemplo de María Antonieta sirve además para mostrar la cara opuesta del fenómeno teatral de la diva. Ella interpreta a Rosina sobre el escenario, pero su actuación está inexorablemente ligada al papel principal de su vida: el de reina. La experiencia de interpretar e incluso de ser otro es persuasiva, y la propia María Antonieta mandó construir en 1783 su pequeño *Hameau*, un decorado viviente dentro de los jardines del Trianon. Doce cabañas con sus huertas, un molino, un palomar y una torre, componían este juguete real, poblado por campesinos que vivían allí, labrando la tierra, moliendo el trigo en el molino. Vestida como una aldeana y tocada con su sombrero de paja, la reina hacia de pastora. Su rebaño de vacas suizas aportaba la leche y la mantequilla que la reina elaboraba para la mesa del Petit Trianon. Esta fascinación por lo rústico y popular es un solo ejemplo de la locura que llevó a toda "una clase aristocrática a perder la cabeza por el pueblo sobre el escenario antes de perderla sobre el patíbulo".[8] El afán de la reina por la vida campestre contrastaba con la teatralidad obligada de una corte rígida como la de Versalles. Donde para vestirse la Reina tenía que recibir cada prenda según un estricto protocolo.[9] Esta rutina era una forzada fusión de teatralidad y representación, y control político de los nobles. Pero en este drama los papeles no eran voluntarios, sino vitalicios.

Las dos obras mencionadas de Beaumarchais, las más conocidas de su autoría, conforman dos partes de su trilogía de Fígaro. Ambas fueron transformadas en óperas, la ya citada *Le Nozze di Figaro* de un Mozart vienés y, algunos años mas tarde, *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini.[10] El término diva, se acuña precisamente en el mundo de la ópera, para referirse a las cantantes cuyo talento parece de origen divino, *divus* en latín. La diva invierte el ejemplo de María Antonieta, es aquella cuya vida fuera del escenario está ligada a los papeles que interpreta sobre él. María Antonieta,

---

[6] En este teatro la reina y sus íntimos daban representaciones para un público reducido, la reina interpretando uno de sus papeles favoritos, el de Colette, una muchacha aldeana en la obra *Le Devin du Village* de Rousseau. Hibbert, Christopher. *Versalles*. Selecciones del Reader's Digest, Madrid. 1974. página 113.

[7] Desde los trece años Louis XIV bailó en veintisiete ballets, todo un profesional, incluso inventó variaciones propias. Interpretó tanto a Apolo como al Rey Sol. Participó hasta cumplir los treinta y un años, bailando por última vez en su papel favorito de Apolo en *Les Amants Magnifiques* el 4 de febrero 1670, una obra escrita por Molière. Él mismo fundó la Academia de Ballet en 1661. ver Kirstein, Lincoln. *Four Centuries of Ballet: Fifty Masterworks.* Dover Publications, Inc. New York. 1984. páginas 83 y 86.

[8] La clase aristocrática estaba fascinada por los espectáculos populares, incluso el hermano de Luis XVI tomó lecciones de un acróbata de ferias llamado Placide para luego demostrar sus dotes de equilibrista en el jardín del Petit Trianon. Brown, Frederick. *Theater and Revolution: The Culture of the French Stage*. The Viking Press, New York. 1980. página 62.

[9] "Cierta mañana, cuando la ceremonia de vestirse la reina estaba a punto de empezar, llamaron a la puerta y entró la duquesa de Orleáns. La duquesa recibió la camisa, pero antes de que pudiera entregarla, volvieron a llamar y se anunció la llegada de la condesa de Provenza, que tenía precedencia sobre la duquesa. La camisa debía por lo tanto serle entregada, pero no era procedente que lo fuese por una señora de su misma alcurnia, por lo que hubo de pasar por las manos de la dama de honor. Mientras se realizaban todos estos movimientos con su debido empaque coreográfico, la reina tiritaba en medio de la habitación llena de corrientes de aire, murmurando: "*C'est odieux*!". Hibbert, Christopher. *Versalles*. Selecciones del Reader's Digest, Madrid. 1974. página 105.

[10] La ópera de Rossini es de 1815, sin embargo, hay una ópera sobre el mismo tema de Beaumarchais de Giovanni Paisiello de 1782.

por encima de todo es reina, aunque puedan achacársele comportamientos de diva, como su famosa, y mal atribuida, respuesta al ser informada que el pueblo no tenía pan para comer: "Que coman pasteles".[11]

0.2 La Diva

Una diva es aquella que:

> /.../ llena el escenario antes de abrir la boca, subordina cualquier habitación en la que entra aspirando todo el oxígeno en ella, emitiendo una fuerza gravitacional que somete a todas las demás personalidades... su narcisismo y extravagancia, sus gestos grandiosos y excesivos son parte de un repertorio de tácticas diseñadas para lograr tanto soberanía sobre sí misma como, además, proclamar su derecho a su singularidad.[12]

La diva convierte la teatralidad en su signo, lleva la grandiosidad consigo a todas partes. El término diva forma ya parte del léxico popular y se aplica no solo en el ámbito de la opera, sino también a cantantes y actrices de la cultura popular. Ser diva es una expresión de la personalidad, Mae West explicó:

> Tener personalidad es lo más importante para el éxito de una actriz. Puedas cantar como la Flagstad o bailar como la Pavlova o actuar como la Bernhardt, pero si no tienes personalidad nunca serás una verdadera estrella. La personalidad es el brillo que manda tu pequeño destello por encima del foso de la orquestra hacia aquel gran espacio negro donde está el público.[13]

La fuerza de la personalidad es básica para el concepto de la diva y tiene su correspondiente aplicación arquitectónica. En 1935 Salvador Dalí llega a pintar un retrato de la misma Mae West como si fuese un espacio, una alcoba. La representación muestra la cara completa de la actriz: sus rojos labios conformando un sofá, su nariz dos chimeneas, sus dos ojos sendos cuadros colgados en la pared del fondo, todo enmarcado por una cortina de sus rubios rizos. Dos años más tarde, en 1937, Dalí llega a construir este sofá con la forma de sus labios; una suerte de diván en madera y satén rojo por encargo del mecenas británico Edward James.[14] Y, finalmente, Dalí construye una versión espacial del cuadro en 1974, la sala Mae West, en su museo de Figueres ocupando, cabe destacar, el antiguo teatro municipal.

El ejemplo de Dalí no deja de ser un retrato, un homenaje de un fan hacia la diva. Es una imagen, un espacio, que quiere capturar la voluptuosidad del original, plasmar la caída de sus ojos, el tacto de su boca en una seda carmín capaz de acariciar y ser acariciado mientras uno esta sentado sobre él. Es una proyección a modo de fantasía del artista, y, en su versión corporal, un objeto surrealista donde el *fan*, que viene del término fanático, está envuelto físicamente por la corporalidad del objeto de su admiración. Esta incursión daliniana es arquitectónica, pero no deja de ser fetichista, tratando de poseer la diva a través de su simulacro.

---

[11] Ella exclamó: "Qu'ils mangent de la brioche." Se le atribuye la más frívola *pasteles* en vez de bizcochos.

[12] Wasserman, Steve. "Diva-lution: How did an opera term get co-opted by popular culture?" *Opera News.* 01 noviembre 2003.

[13] Wasserman, Steve. *opus cit*. También citado en Koestenbaum, Wayne *The Queen's Throat*, Poseidon Press, New York, 1993. página 91. La cita original esta en inglés; todas las citas en inglés han sido traducidas al español por el autor. Marylène Béquin ha traducido los textos del francés al español.

[14] James, de padre norteamericano y madre británica, era un importante patrocinador de los Surrealistas, incluso de la revista parisina *Minotaure*. Vivió entre Inglaterra y México, reformando su casa de campo, Monkton House en Sussex en clave surrealista, y en la selva tropical construyó su propio monumento, "Las Pozas" cerca de Xilitla. El sofá de Dalí fue diseñado por su casa de campo. El cuadro de Magritte, *La Reproduction Interdite*, que muestra un hombre de espaldas mirando su reflejo en un espejo, viendo su misma nuca, es un retrato de él. Kernan, Michael. "One man's fantasy stands tall in a jungle in Mexico." *Smithsonian Magazine.* April 1994.

0.3 Concepto

La diva o el divo es una persona pública, un sujeto cuya artística condición laboral lo convierte en un ciudadano diferente. La diva no es ni masculina ni femenina, es un hombre, una mujer; todo un personaje cuya personalidad pública se confunde y se funde con su ser privado. La diva, en términos arquitectónicos, no presupone una profesión concreta o un género definido. Se incluyen todas aquellas personas que por su trayectoria y estatus estén envueltas en un halo de excepcionalidad, ficticio o no, merecido o no, que los eleva a esta categoría. Una diva como cliente es otro tipo de sujeto, que no incorpora necesariamente las expectativas y normas tradicionales sobre los papeles dentro del ámbito doméstico.

La diva es aquel o aquella cuyo trabajo es ser *otro*, interpretando o asumiendo a otros, como los actores o los cantantes de ópera, o incluso auto-interpretándose, como en el caso de otro tipo de celebridades. Ser diva es un estado psicológico. Los arquitectos de éxito a veces son divos. Su actuación, entonces, ha de ser siempre original y sólo consideran adecuado un marco extraordinario. El estudio de sus viviendas o sus lugares de trabajo es revelador de una concepción que entiende la casa como una prolongación de su comportamiento.

0.4 La diva en casa

> La casa de la diva es un santuario a ella misma, un escenario, y enseña a su fan que la casa debe ser tan grande como la ópera, que la casa no es un sitio donde uno debe tolerar disminución. En casa, tal como se describe en los mitos sobre la diva, la gran dama expande, devana y crea monumentos a su propia grandeza. La casa de la diva no es necesariamente el emplazamiento de la domesticidad represiva, o el bastión de la feminidad o masculinidad tradicional.[15]

En esta breve descripción de la casa de la diva, el filólogo y crítico cultural Wayne Koestenbaum analiza la casa como extensión de su conducta. En su explicación del espacio doméstico de la diva, Koestenbaum proporciona una clasificación nueva de subjetividad dentro del ámbito de la arquitectura doméstica, esbozando un nuevo camino para empezar un recorrido arquitectónico. En el caso de la diva, son una subjetividad y un espacio casi siempre auto-construidos, con la diva exigiendo y creando su propio templo. Sin embargo en algunos casos singulares, cuando un arquitecto ha tenido que realizar este espacio doméstico, se puede ver cómo esta subjetividad influye en la casa de la diva, y marca la obra construida.

La subjetividad de la diva es diferente a otros tipos de sujetos, y es una clase de comportamiento cuyo reflejo arquitectónico se propone estudiar en esta tesis: el análisis del personaje en relación a la obra (y viceversa), además de analizar la construcción dentro del contexto de la obra del arquitecto y sus coetáneos. Precisamente en su exhaustivo estudio del comportamiento de la diva, Koestenbaum sitúa sus breves palabras sobre la morada de la diva dentro del tercer capítulo titulado “La diva y sus códigos de comportamiento”. El capítulo en cuestión intenta sistematizar el estudio de esta personalidad ciclópea y se divide en epígrafes dignos de la cita de Borges[16] de “cierta

[15] Koestenbaum, Wayne. *opus cit*. página 123.

[16] "Los animales se clasifican en a) pertenecientes al emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas". Borges, Jorge Luis. “El idioma analítico de John Wilkins,” *Otras inquisiciones,* 1952.

enciclopedia china," analizado por Foucault en su libro *Las palabras y las cosas*. La lista reúne un conjunto de aparente desorden que incluye: La prosa de la diva; Yo, yo misma; El trauma en el origen de la voz de la diva; Las divas y sus muñecas; La pubertad y la fatalidad; La voluntad del poder; El arte de la personalidad; Mímica y ostentación; Debut y descubrimiento; Las divas y sus protegidas; El misterio de la sucesión; Las divas y sus madres; Gorda; Divas y diferencia; Divas y oscuridad; Imitación; Flores, sonetos y saludos; El arte de la ira; Las divas y sus perros; Los vestidos de divas; Las divas en casa; La crisis vocal; Adioses y reapariciones; La diva al habla.

A pesar del disparate que podría parecer este listado, describe una taxonomía exhaustiva para aproximarse a la diva, donde su casa es una faceta más de su complejo comportamiento. Su vivienda no se puede comprender sin entender a la diva en toda su esplendorosa complejidad y contradicción.

La vivienda de la diva entrelaza personalidad y arquitectura, y contrasta con el proyecto de la modernidad que investigaba formas tipológicas, tratando la vivienda unifamiliar como un prototipo para su posterior repetición. Sin embargo, mientras la vivienda colectiva se diseña para una familia *típica*, para una clase, para un género, la vivienda unifamiliar muestra, en cambio, la marca de su dueño. Es un producto hecho a medida, un objeto menos generalizable.

Lo colectivo se puede teorizar en abstracto, su usuario es abstracto: el hombre, o la mujer, tipo. De ahí el especial interés de la modernidad en el estudio de lo colectivo y el relativo abandono de la teorización sobre lo privado. El punto de vista de la modernidad se centra en la racionalización de los fenómenos, en la comprensión mediante la clasificación, en resolver el tema de la vivienda para las masas y esta teorización en abstracto se facilita por la generalización de lo colectivo.

La villa burguesa ha sido siempre un laboratorio experimental para los arquitectos, pero, inevitablemente, lleva la huella personal, individual, intransferible, y no generalizable, de su usuario. De lo concreto se puede aprender no menos que de lo genérico, y de ahí el interés en esta reflexión sobre el mundo de lo particular. El análisis de las viviendas que sigue a continuación, explora y documenta esta intersección entre la vivienda particular y la personalidad de su ocupante; cuando el arquitecto deja lo genérico y se centra en lo particular interpretando el espacio doméstico en la clave de la figura que lo habita.

Iñaki Ábalos, en su texto *La Buena Vida*, explora una situación paralela, siete visitas guiadas sobre la intersección de la vivienda y el pensamiento. En ella propone una serie de preguntas y una posición teórica:

> ¿A quién está destinada la casa, quién es el sujeto privilegiado? ¿Con qué instrumentos lo definimos? Así comienza el olvido de la modernidad y su "familia-tipo" propuesto, en la certeza de que las filosofías componen imágenes de sujetos, los proyectan, de la misma forma que los arquitectos imaginan los marcos de su existencia. ¿Qué idea de tiempo y qué idea de espacio implican esos sujetos, esas filosofías? Tiempo y espacio componen anverso y reverso, haz y envés de una forma de instalación en el mundo: las descripciones de la idea del tiempo que encontramos en la ensayística contemporánea nos ofrecen claves excelentes sobre los paradigmas espaciales que solicitan. Por ello no es difícil imaginar que a través de esta

> concepción espacio-temporal podamos llegar a individualizar el espacio y el momento privilegiados, aquellos en los que cada casa, cada idea de lo doméstico, resplandece con luz propia. Si el par tiempo-espacio nos permite identificar algunos paradigmas arquitectónicos, lo mismo pasará con otros dos que se suceden de forma casi inmediata: la relación que se establece entre el artificio de la casa y la naturaleza, y entre lo público y lo privado.[17]

De un modo parecido la investigación a continuación propone desvelar la interrelación de personalidad y arquitectura, proyecto y cliente, el espacio privado y el espacio público en un hogar donde el habitante es por definición un ser público. Como muchos trabajos de las últimas décadas, se puede entender la investigación dentro de un marco teórico, post-Foucault, basado en el concepto del *otro*, en la historia no contada.[18]

El mismo Michel Foucault indica un recorrido para estudiar, una lectura poliédrica del espacio. En sus palabras:

> /.../ queda toda una historia por escribir sobre espacios –que a su vez sería una historia de poderes (ambos términos en plural)-- desde las grandes estrategias geopolíticas hasta las pequeñas tácticas del hábitat; la arquitectura institucional desde el aula hasta el hospital, pasando por las instalaciones económicas y políticas.[19]

Tampoco hay que restringir este planteamiento a los espacios institucionales, el estudio del ámbito doméstico es también revelador. El espacio de la diva es un espacio lleno de tensiones y articulaciones. Este recorrido por los espacios de la diva no cabe en una lectura de la historia restringida al análisis de una sucesión de estilos formales e internacionalizantes.

0.5 Un ejemplo

La vivienda de la diva o el divo se ubica en un umbral incierto entre lo público y lo privado. Su vivienda es el fiel reflejo de su vida y hay que entenderla en el contexto de los detalles de su biografía. Un caso concreto que ilustra plenamente este concepto es el de la actriz española Doña Maria Guerrero.

La Guerrero debutó sobre las tablas del Teatro de la Princesa de Madrid en octubre de 1885, llegando a figurar como primera actriz cinco años más tarde en el Teatro Español. A partir de este momento nunca dejó de trabajar, incluso llegó a compartir escenario con la también mítica Sarah Bernhardt. Tras su matrimonio con el actor y aristócrata Fernando Díaz de Mendoza[20] formaron su propia compañía. Trabajando entre Argentina y España, la pareja decide comprar el Teatro de la Princesa para alternar las giras de su compañía con una temporada estable en Madrid.

El día 20 de marzo de 1908 se convirtieron en propietarios de la sala e inauguraron

> /.../ una etapa de esplendor marcada por importantes estrenos de autores como Jacinto Benavente, Valle-Inclán, Muñoz Seca, Álvarez Quintero o Benito Pérez Galdós. Al tiempo, el matrimonio seguía con sus giras en América y se embarcó en el proyecto de construir el Teatro Cervantes de Buenos

---

[17] Ábalos, Iñaki. *La buena vida: Visita guida a las casas de la modernidad*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona. 2000. página 200.

[18] Mary Mcleod en su artículo '"Other" Spaces and "Others"' describe y critica esta preocupación de mucha de la teoría arquitectónica contemporánea. Se pueden entender muchas aportaciones recientes como parte de esta tendencia, obras como la ya citada *La Buena Vida* de Iñaki Ábalos, o *Heroínas del Espacio* de Carmen Espegel. El texto de Mcleod aparece en: *The Sex of Architecture*. Harry Abrams Inc, New York. 1996. páginas 15-28.

[19] Una cita del texto "The Eye of Power" citado en Vidler, Anthony. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. MIT Press, Cambridge. Massachusetts. 1992. página 167.

[20] Conde de Balazote y de Lalaing y marqués de Fontanar.

> Aires, lo que debilitó notablemente su economía y les obligó a trasladar su residencia de Madrid a los pisos altos del propio Teatro de la Princesa.[21]

Este acontecimiento marca una modalidad excepcional en el estudio de las viviendas de la diva, donde se superpone la residencia en el mismo lugar donde la diva actúa.

En un retrato de la actriz pintado por Joaquín Sorolla en 1906, está vestida a la moda velazqueña, tomado de la misma Infanta Margarita, en un montaje de la *Dama Boba*. El cuadro toma también la postura de la infanta, aunque con una gran diferencia. El modelo áulico de reposo contrasta con el de la actriz que aparece en un congelado gesto de movimiento, en el momento de recoger sus faldas para salir a escena o, incluso, de saludar al publico. Así es esta diva, siempre en acción, siempre ejerciendo su profesión. "Era, esto es lo principal, una gran actriz en el teatro; pero es el caso que en visita seguía siendo actriz."[22]

La diva nunca deja de serlo y su vivienda es un tema de dualidades: ¿dónde termina la representación teatral y comienza la vivienda? ¿Cuál es el límite entre espacio público y espacio privado? Estos límites son dúctiles en la vida de la diva:

> Porque María Guerrero era primera actriz, y además directora, puesto que compartía el cargo con su marido, y no hallaba modo para desentenderse del teatro ni de su casa, que era una casa de artistas, y cuando no estaba pensando en la nueva decoración del nuevo drama, y la manera de amoblar con propiedad y elegancia la escena, era porque pensaba en el arreglo de sus salones particulares, donde no permanecía casi su persona, pero que veían todos los días un ratito sus ojos al irse de ellos y al volver del teatro.[23]

El matrimonio Guerrero-Mendoza vivía hasta entonces en un palacete de la calle Zurbano,[24] y tras la muerte de su vecino y amigo, el dramaturgo, José Echegaray trasladaron su residencia. Su biógrafo Rafael Manzano escenifica la conversación del matrimonio:

> --No sé si podré acostumbrarme a continuar viviendo en nuestra casa; la vecina está poblada de sombras, de recuerdos... Esta zona de Madrid está ligada a la memoria de don José Echegaray. A sus charlas, a sus visitas, que ya no podremos recibir jamás.
> --¿Se te ocurre algo? – inquirió don Fernando, que, compenetrado con su esposa, advertía en ella el nacimiento de una idea, que la preocupaba.
> --Como sabes, nuestros negocios, este año, no han sido tan prósperos como en anteriores ocasiones. Por otra parte, el mantenimiento de esta casa, alejada del teatro, que es nuestra vida, nos ocasiona múltiples contratiempos: nuestras comidas son frugales, los ensayos nos tiranizan. Perdemos mucho tiempo metidos en nuestros automóviles.
> --Vamos, María. ¿Qué piensas? ¿Qué vivamos en el "Teatro de la Princesa"? –afirmó, con cierta ironía don Fernando.
> --Exactamente. Ya sabes que arriba existen unos desvanes, muy amplios, que se utilizan para guardar los trastos viejos e inútiles. Podríamos acondicionar allí unas habitaciones, hasta construir una terraza-jardín.[25]

---

[21] Citado de la página web del propio Teatro. http://cdn.mcu.es/tmg.php?leng=es
[22] Sassone, Felipe. *María Guerrero (La Grande): Primera actriz de los teatros de todas las Españas.* Escelicer, S.L., Madrid. 1943. página 140.
[23] Sassone, Felipe. *opus cit.* página 163.
[24] Fue adquirido por el Marqués de Castelar por ochenta mil duros.
[25] Manzano, Rafael. *Quien fue... María Guerrero*. Ediciones G.P., Barcelona. 1959. páginas 99-100.

Por estas razones la actriz establece su vivienda en el mismo teatro y, a pesar de que el arquitecto municipal, Pablo Aranda, desaconsejaba la obra; "/.../ ella misma formó el proyecto, trazó los planos, y se construyó la casa como pensaba."[26]

La casa reunía todo bajo el mismo techo, arriba un amplio salón para recibir, los múltiples retratos y fotografías de la dama adornando las paredes, ella descansaba en "/.../ su lecho [que] parece el dormitorio de una emperatriz,"[27] mientras abajo está el escenario y el patio de butacas. Desde los altos del teatro "/.../ los cónyuges Guerrero-Mendoza ofrecían recepción diaria a sus numerosos amigos, interrumpiendo sus atenciones de dueños de casa sólo cuando la voz imperiosa del traspunte los llamaba a escena."[28] Un amplio ascensor tapizado en damasco rojo unía los dos mundos. Repleto de espejo, servia además como tocador mientras la actriz bajaba para la representación.

La periodista Carmen de Burgos cuenta la relación entre espacios:

> Un criado nos precede, mostrándonos el camino para llegar al cuarto de la ilustre actriz. Le seguimos por pasillos y escaleras, que más parecen de morada señorial que de un teatro. (...) Hasta el gabinetito llegan los acentos de la declamación del escenario como un ruido de disputa en la calle; al terminar, resuena el eco de un oleaje de aplausos, y como huyendo de ellos aparece María Guerrero, vestida con su traje morado de princesa castellana, que le sienta divinamente.[29]

Doña Maria Guerrero tenía compañía propia con sede en el Teatro de la Princesa, actuaba, incluso había debutado sobre su escenario y finalmente vive allí; su vida entera definida por un único recinto. Tanto es así que incluso muere en su cama digna de una reina el 28 de febrero de 1928, el velatorio su propio dormitorio. En 1931 este doblete de funciones se plasma en el homenaje póstumo, el cambio del nombre del recinto que hoy en día se conoce como el Teatro Maria Guerrero.

La casa de la Guerrero es paradigmática de la vivienda de una diva, en este caso un hogar que ella misma diseña y ejecuta, sin la intervención de un arquitecto. A continuación, en contraste, y como parte de esta introducción a los capítulos siguientes, se exploran tres obras en el contexto social de su creación, tratando de descifrar cómo la personalidad de su ocupante, a través del arquitecto, transforma la envolvente arquitectónica.

A diferencia del ejemplo de la Guerrero, todas las obras estudiadas en la presente tesis emplean una arquitectura decididamente moderna dentro de su contexto histórico. Manejan una arquitectura que cuestiona la definición del hogar, la relación entre espacio público y espacio privado y reformula la composición de la casa en su disposición espacial. Estos tres casos permiten, a modo de introducción, ver la metodología empleada en la elaboración de la tesis. Son casos distintos a los ejemplos desarrollados con mayor profundidad en los cinco capítulos siguientes; los dos primeros son casas de una subcategoría: la casa de un matrimonio compuesto por dos divas. Por último, se

[26] Sánchez Estevan, Ismael. *María Guerrero*. Iberia-Joaquín Gil, Editores, S.A., Valencia. 1946. página 267.
[27] Manzano, Rafael. *opus cit.* página 100.
[28] Sassone, Felipe. *opus cit.* página 167.
[29] De Burgos, Carmen. *Confidencias de Artistas*. Juan Pueyo, Madrid. 1917. página 57.

incluye el análisis del retrato hollywoodiense más preciso de la diva, su vivienda y su contraparte en la vida del creador de este retrato.

0.6 La diva en pareja, o pareja de divos

La casa de la diva forma parte de una estrategia para fomentar su mito, algunas y raras veces, incluso se dan casos de parejas formadas por dos divos. El matrimonio entre los pintores mexicanos Diego Rivera y Frida Kahlo tiene su eco arquitectónico, tanto en las casas mellizas que el arquitecto Juan O'Gorman diseñó para San Ángel[30] como su otra vivienda, la Casa Azul de la familia de Frida Kahlo en Coyoacán. Las casas-estudios, terminadas en 1932, asumen todos los propósitos corbusianos: están elevadas sobre *pilotis*, con fachadas libres y azoteas accesibles. Además forman un conjunto de dos, como la misma pareja. Esta disposición venía bien al dúo. En palabras de ella "/.../yo puedo trabajar y él también".[31] Para él, hacer dos casas "parecía, desde un punto de vista bohemio, lo más 'interesante' o 'llamativo'".[32] Las casas, cubistas, son mecanizadas, todas las instalaciones de luz y agua a la vista, a la vez que están *mexicanizadas* por el uso de color; la de ella en azul, como su casa familiar, y la de él en rojo-fucsia y blanco, quizás una referencia a su filiación política. Un puente las une, mostrando el vínculo entre ambos. El bloque de Rivera es mayor, con un taller en doble altura iluminado mediante un lucernario de dientes de sierra, que remite en su aspecto exterior al estudio parisino de Ozenfant, diseñado por Le Corbusier en 1922. Este estudio es un espacio público, donde el artista pintaba, recibía y vendía sus cuadros, contando con una cocina amplia para comidas y cenas. Un altillo contiene un dormitorio y el acceso al puente que vincula físicamente ambas casas.

La circulación vertical en la casa de Rivera es exterior, una escalera trazada en un amplio medio-helicoide. La casa de Kahlo es más compacta, una versión más íntima y privada, y pequeña. Incluso la escalera, ahora semicircular, está protegida por una piel curvada, su forma gris emergiendo del cubo azul. El acceso a su azotea extrema la precariedad de la relación con el puente, el ventanal de suelo a techo se abate a modo de acordeón, donde uno sale literalmente por la ventana para acceder a una escalera en voladizo sobre el vacío.

Siempre se han entendido las casas como símbolo del matrimonio, de su compleja relación de interdependencia. El volumen para Rivera es mayor, en planta y altura, reflejando incluso el aspecto físico de la pareja. Rivera era un hombre corpulento, de grandes apetitos, en contraste con su mujer físicamente delicada. Un periódico mexicano de la época llegó a sugerir que la casa estaba construida según las teorías arquitectónicas de los mormones, subrayando "¡Las interrelaciones objetivas y subjetivas que existen entre la *casa grande* y la *casa chica*!". Dado que en México se entendía que la casa grande era para el hombre y la casa chica un pisito para su amante, el comentario hace explícitas las interpretaciones más corrientes del conjunto.

Las casas sirvieron como fondo para la acción dramática de la pareja, formando toda "/.../ una meca para la *intelligentsia* internacional... escritores, pintores, fotógrafos, músicos, actores, refugiados, activistas políticos y gente

[30] Las casas fueron conocidas por las primeras fotografías, obra de Guillermo Kahlo, padre de la propietaria. Jiménez, Víctor. *Juan O'Gorman: Vida y obra*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F. 2004. página 19.
[31] Herrera, Hayden. *Frida: A biography of Frida Kahlo*. Harper & Row, New York. 1983. página 156.
[32] Herrera, Hayden. *opus cit*. página 179.

con dinero para gastar en arte."[33] También era el trasfondo de las continuas crisis del matrimonio: poco después de trasladarse allí Rivera comenzó una aventura con la hermana de su mujer.[34] Su relación se simboliza por el delgado puente que une las dos casas: "cuando Frida se enfadaba con él, cerraba la puerta a su lado del puente, forzándole a bajar las escaleras, cruzar el jardín y llamar a la puerta principal. Allí, la mayoría de las veces, una criada le informaría que su mujer se negaba recibirle. Rivera volvía a subir su escalera, cruzar el puente de nuevo y, con la lengua fuera, pedir perdón a través de la puerta cerrada de Frida."[35] Las casas eran "la encarnación de su deseo simultáneo de la cercanía y separación."[36]

Tanto Rivera como Kahlo identificaron sus vidas públicas con sus casas, San Ángel en el caso de él, y la Casa Azul de ella. Las casas funcionales y de bajo coste diseñados por O'Gorman[37] eran propiedad de Rivera y toda una muestra de su compromiso político, mientras la Casa Azul era todo un resumen biográfico de Kahlo. Construida por sus padres en 1904, tres años antes de su nacimiento, Kahlo nace y muere en aquella casa donde hoy reposan sus cenizas. La casa es tan representativa para ella que en 1936 llega a pintar un cuadro titulado "*Mis Abuelos, mis padres y yo*", donde una Frida niña está de pie desnuda en el patio de la casa sujetando unos lazos rojos sanguíneos, conectándola con los retratos de sus antepasados.[38]

Kahlo volvió a la Casa Azul temporalmente tras su divorcio de Rivera en 1939, trasladándose allí permanentemente con la muerte de su padre en 1941. Con su enfermedad la Casa Azul se convierte en su mundo; con las ventanas al exterior tapiadas, su patio interior constituye un mundo aparte y controlado, en claro contraste con las casas en San Ángel, donde sus grandes ventanales abren al horizonte del futuro. Cuando la pareja vuelve a casarse,[39] es la Casa Azul la que se convierte en su hogar, mientras Rivera mantiene su estudio en San Ángel solo para trabajar. [40] La obra pictórica de Rivera fusiona su política con su arte, lo mismo que hace con su casa. Del mismo modo que la obra gráfica de Kahlo hace de su vida, su casa e incluso su cama, además de su agonía una estética, y su autorretrato, su sujeto continuo.

---

[33] Cita de Ella Wolfe atribuida a Rivera. Herrera, Hayden. *opus cit*. página 195.
[34] Herrera, Hayden. *opus cit*. página 181.
[35] Herrera, Hayden. *opus cit*. página 192.
[36] Udall, Sharyn Rohlfsen. *Carr, O'Keefe, Kahlo: Places of their own.* Yale University Press, New Haven. 2000. página 230.
[37] El arquitecto Juan O'Gorman construyó una casa para si mismo, donde invitó al artista para verla, y la parcela colindante que él mismo vendía. En sus palabras: "Diego Rivera, en ese momento, inventó la teoría de que la arquitectura realizada por el procedimiento estricto del funcionalismo más científico es también obra de arte. Y puesto que por el máximo de eficiencia y mínimo de costo se podían realizar con el mismo esfuerzo mayor número de construcciones, era de enorme importancia para la reconstrucción rápida de nuestro país y, por lo tanto (según el propio Rivera), le daba belleza al edificio. Inmediatamente me encomendó que le construyera un estudio y una casa." Jiménez, Víctor. *opus cit*. página 17.
[38] El cuadro fue pintado en plena crisis matrimonial, y, más importante, la artista lo pintó en el estudio de la planta alta de la casa en San Ángel, uno de solo dos cuadros que pintó aquel año, un recuerdo nostálgico de su patio particular. Herrera, Hayden. *opus cit*. página 194.
[39] Vuelven a casarse el 8 de diciembre de 1940, el día que Rivera cumplió cincuenta y cuatro años. Herrera, Hayden. *opus cit*. página 302.
[40] Juan O'Gorman había construido las casas en San Ángel con solo 26 años, tras colorear aquellas fachadas de las casas mellizas, llegó a construir treinta escuelas de bajo coste antes de cumplir los 29. Curiosamente, abandona el ejercicio de la arquitectura para dedicarse también a la pintura. Solo en 1950 vuelve a edificar la Biblioteca Central de la Universidad de México una mezcla de monumento y mural.

0.7 Hollywood

Otro matrimonio de divos que construyeron una morada conjunta estaba formado por Cedric Gibbons,[41] el director del departamento de dirección artística del estudio Metro-Goldwyn-Mayer, desde 1924 hasta 1956, y su primera mujer, la actriz de origen mexicana Dolores del Río. Gibbons era un consumado publicista, su biografía oficial del MGM le atribuye el título de arquitecto, que no poseía, además de un nacimiento en la europea Irlanda, en vez de en un Brooklyn más prosaico. La publicidad de su propio departamento le coloca directamente en la tradición de Sullivan, Wright y Le Corbusier, explicando, además, que sus diseños escénicos eran "/.../ una original interpretación de los temas de la arquitectura moderna que él aplicaba al cine ... Gibbons fue el primero en llevar la arquitectura moderna a las pantallas."[42] Dolores del Río llega de México D.F. a Hollywood en la década de los veinte, comenzando su carrera en el cine mudo. En 1933 con el cine sonoro amadrina la pareja de Fred Astaire y Ginger Rodgers en su primera cinta juntos, *Flying Down to Rio*.

En 1930 Gibbons diseñó, junto con el arquitecto del MGM Douglas Honnold,[43] una casa en Santa Mónica como hogar para el matrimonio. Siempre trajeado de oscuro, Gibbons llegaba todas las mañanas al despacho conduciendo su Duesenberg blanco, sombrero y guantes puestos, tan guapo que en una ocasión el estudio le hizo una prueba cinematográfica.[44] Dolores del Río era la pareja perfecta, una belleza extraordinaria de una familia acaudalada que perdió su fortuna en la revolución mexicana. La casa para el matrimonio era una hábil composición mezcla de *art deco* y movimiento moderno, el marco perfecto que servía para las fotografías publicitarias de la glamourosa pareja.

Hacia la calle la casa muestra una fachada abstracta y cerrada, velando la privacidad de la pareja. Es una composición asimétrica con un escalonamiento que resalta el plano donde se encuentra la puerta principal. La puerta en sí está fabricada de Monel, una aleación de níquel y cobre utilizada para los pistones de las trompetas, además de su empleo en las hélices marinas. La fachada posterior, orientada al oeste, se abre con grandes ventanales y terrazas sobre el jardín escalonado y la vista sobre la piscina. El conjunto se completa con una pista de tenis amurallada, con un pabellón contiguo a modo de proscenio para espectadores, además del volumen separado del garaje, para el Duesenberg de él y el Cadillac de ella.

La casa en sí está conformada por tres volúmenes escalonados: el tema del escalonamiento recurrente como detalle espacial y volumétrico, aparece también en el amueblamiento y a modo decorativo. El volumen central es un estar-recepción en la planta baja y un gran salón en la planta alta. Esta pieza conecta el volumen de las dos plantas de los

---

[41] Se le considera el autor de la estatuilla de los Oscar en 1929, para los cuales fue nominado 39 veces por dirección artística, ganando 11. "La concepción que Gibbons tenía de su trabajo era distinta (...) siempre lo imaginó en términos de ingeniería o arquitectura y, en todo caso, propugnó la subordinación del decorado a los actores." Ramírez, Juan Antonio. *La Arquitectura en el cine: Hollywood, la Edad de Oro.* Alianza Editorial, Madrid. 1993. página 51.

[42] Memorando con fecha del 23 de marzo de 1935 AMPAS. Special Collections. MGM Art Department/Publicity. Folder 44. Citado en Gerstner, David. "Queer Modernism: The Cinematic Aesthetics of Vincente Minnelli." *MODERNITY: critiques of visual culture*, Eastern Illinois University. volume 2, 2000.

[43] En el artículo "Portfolio of Views of the Moderne Home of Mr. and Mrs. Cedric Gibbons (Dolores del Río) Santa Monica, California." *The Architect and Engineer,* November 1935, la obra está atribuida solamente a Douglas Honnold.

[44] Gibbons deliberadamente fracasó en la prueba, no queriendo ser una estrella tan visible. Webb, Michael. "Cedric Gibbons and the MGM Style." *Architectural Digest*. April 1990. página 100.

dos dormitorios principales con el tercer volumen, que contiene la cocina y el comedor en la planta baja y un dormitorio para invitados en la planta alta.

0.8 Efectos especiales

Gibbons disponía de efectos dignos del cine: la proyección de una luna llena sobre la pared, además del sonido de una lluvia veraniega sobre el tejado de cobre cada vez que se encendía el sistema de riego.[45] Otro abanico de efectos especiales subraya la continuidad espacial: luces indirectas, suelos brillantes de linóleo negro y el uso de espejos. "La noción de vistas aparentemente sin fin está reforzada por el uso generoso e ingenioso de espejos" sin embargo, mientras el plan libre del movimiento moderno permitía un verdadero flujo de espacios "/.../ los trucos de Gibbons para disolver el espacio eran puramente Hollywood... aludiendo a espacios fluidos, pero su efecto real es de drama visual y un sentido de lujo"[46] sin conexión espacial real. Se utilizan los espejos dentro de nichos y planos arquitectónicos para desdibujar los bordes entre espacio real y ficticio, "/.../ en el comedor una hornacina espejada refleja el ventanal en esquina y efectivamente crea la ilusión de un espacio el doble de grande."[47] Los dos sofás-bancos del estar de la entrada están reflejados en un espacio sugerido por un espejo cuidadosamente enmarcado por una falsa viga y el propio respaldo del sofá. Espejos que también doblan el espacio del tocador y baño de ella, reflejando la luz de los ventanales corridos, sujetos irónicamente por fijaciones en forma de estrella. Esta imprecisión de los límites espaciales tiene otra lectura; los interiores hablan del propio matrimonio, su ambigüedad reflejada en los ámbitos que necesitaban para velar su privacidad.

Esta imprecisión es más evidente en los dormitorios. Cada uno es una *suíte* compuesta de habitación, vestidor y baño; bañera para ella, ducha para él. El estar de abajo sirve como antesala a la *suíte* de Gibbons, mientras el salón de la planta alta corresponde a la señora del Río. Una escalera con peldaños de terrazo blanco une los dos salones y transcurre delante de grandes ventanales, la divina del Río bajando sobre este haz blanco en contraste con los suelos negros, invitando a unos selectos a subir. El hecho de los dos dormitorios en plantas distintas subraya la relativa ficción del matrimonio, sirviendo casa y nupcias para preservar la reputación de ambos; tanto la una como la otra formando parte del guión. Originalmente una trampilla "secreta" y una escalera unían el vestidor de Gibbons con el de ella,[48] metáfora arquitectónica de la verdadera naturaleza de su relación sin necesidad de salir, literalmente, del armario.

Hacia 1942 Dolores del Río se divorcia de Cedric Gibbons a la vez que vive un romance con el actor/director Orson Welles,[49] detonador del divorcio de Welles y desencadente de un escándalo en la meca del cine. La nueva pareja habitó en un piso de los Strathmore Apartments,[50] un complejo diseñado por Richard Neutra en 1937 en Los Ángeles. Cabe notar que la relación tuvo su comienzo mientras Welles filmaba su obra maestra, *Ciudadano Kane*, el

---

[45] Webb, Michael. *Modernism Reborn: Mid-century american houses.* Universe Publishing, New York. 2001. página 16.
[46] Viladas, Pilar. "Cedric Gibbons: House in Santa Monica." *GA Houses 18*, Yokio Futagawa publisher, Tokyo. 1985. página 12.
[47] Viladas, Pilar. *opus cit*. página 12.
[48] Las comillas son originales del texto. Habrá que preguntarse qué secreto habría en el contacto directo entre los dos dormitorios del matrimonio. Viladas, Pilar. *opus cit*. página 12.
[49] Ella incluso hace el papel de una bailarina en la cinta de Welles *Journey into Fear*, distribuido en España con el título *Estambul*.
[50] Hines, Thomas S. *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture: a biography and history.* University of California Press, Berkeley. 1982. página 172.

retrato del protagonista rematado con su Xanadu, "La mansión delirante del poderoso magnate de la película [que] inspiraba menor simpatía incluso que su propietario."[51] Poco después, la actriz vuelve a su México natal donde inicia una relación con Frida Kahlo. La casa de Gibbons y del Río hoy en día sigue en pie, restaurada por sus propietarios actuales, y sirviendo en 1998 como decorado para un film.[52]

> Mientras la mayoría de casas modernas atraen a la cámara, la Casa del Río fue diseñada por alguien que entrenó su ojo como si fuera la lente de una cámara. (...) la casa vuelve a la pantalla tan fácilmente y naturalmente porque el cine fue su inspiración original. Muchas obras residenciales en Los Angeles pueden estar influidas por la escenografía, pero ésta casa, un regalo de un marido a su mujer como escaparate de su belleza, es un caso especialmente inaudito. La casa imita a un decorado que está imitando a una casa, y prospera tanto para las cámaras como en su uso. Su diseño colapsa ficción y realidad en una única visión.[53]

0.9 Sunset Boulevard

Esta introducción no estaría completa sin mencionar el retrato y caricatura por excelencia de la diva; Norma Desmond, la estrella absoluta de la película *Sunset Boulevard* de 1950. Traducida al español como *El crepúsculo de los dioses*,[54] la cinta fue dirigida por Billy Wilder, además de ser escrita por él mismo en colaboración con Charles Brackett y D. M. Marshman. El nombre original es, cómo no, la dirección de una casa: la casa de la diva. La casa se sitúa en el mismo Sunset Boulevard de Hollywood, en el número 10086 para ser exactos, tal como se puede leer en un letrero cuando el coche conducido por William Holden en el papel de Joe Gillis sufre un pinchazo. La casa, como la propia Desmond, es toda una exageración.

La película comienza con varios coches de la policía llegando a la mansión, donde un cadáver flota bocabajo en la obligatoria piscina. La casa es todo un recuerdo de las viviendas historicistas de las primeras estrellas. Sus elementos son los habituales de la casa de la diva; el salón, el dormitorio, la escalera:

> /.../ por la escalera suben *las estrellas* al cielo, y por ella descienden hasta los mortales. Este elemento arquitectónico es, pues, su marco natural. (...) Hollywood era muy consciente de este valor simbólico, como lo prueba *Sunset Boulevard* (1950): la gran actriz acabada del cine mudo (Gloria Swanson), tras haber asesinado a su amante, desciende solemnemente la escalera de su mansión, mientras Erich von Stroheim filma la última película de la estrella. En la ficción es una bajada a la realidad sórdida de la justicia, pero esta secuencia representa también el final de una época cinematográfica: el mundo fascinante de las estrellas parecía ya, a principios de los cincuenta, algo tan falso como su entorno arquitectónico de tablones y escayola. ¿No es significativo que *Sunset Boulevard* fuera filmada en una villa "real"?[55]

Como señala Juan Antonio Ramírez, la casa en la película era una casa de verdad, no exactamente en Sunset Boulevard, sino en el número 4201 de la Wilshire y propiedad del millonario Paul J. Getty que la había comprado para una ex esposa.[56] La casa de Norma Desmond es tan creíble porque está fundamentada en algo real,[57] tanto

---

[51] Ramírez, Juan Antonio. *La Arquitectura en el cine: Hollywood, la Edad de Oro.* Alianza Editorial, Madrid. 1993. página 235.

[52] En la cinta *Twilight* (*Al caer el Sol*) un matrimonio de actores interpretado por Susan Sarandon y Gene Hackman habitan la casa, Paul Newman, un detective privado jubilado, reside en el pabellón de invitados.

[53] Giovanni, Joseph. "When it's time for filming, a house can be a star." *New York* Times, página E1. 3 de febrero de 1998.

[54] Sunset Boulevard es una calle que existe en Hollywood, pero su significado, literalmente "un bulevar hacia el atardecer", respira algo del crepúsculo y de la incipiente noche del olvido.

[55] Ramírez, Juan Antonio. *opus cit.* página 285.

[56] Fue construida entre 1919 y 1924 por William O. Jenkins, donde vivió su familia solamente un año antes de regresar a sus plantaciones de azúcar en México. En 1936 fue comprada por Getty, aunque solamente fue habitada por un matrimonio de guardeses hasta su demolición en

como su personaje, interpretada por una Gloria Swanson que realmente fue una gran actriz del cine mudo. En la película Wilder describe la relación entre cine y realidad, desdibujando los límites entre el uno y la otra. Consigue que una ex estrella interprete a una ex estrella (Gloria Swanson[58] haciéndo de Norma Desmond), un ex director a un ex director (Erich von Stroheim en el papel de Max von Mayerling), el director Cecil B. DeMille aparece como Cecil B. DeMille y los amigos de la estrella, "las estatuas de cera," son otros actores históricos del cine mudo, incluso el mismo Buster Keaton.[59]

La casa de Norma Desmond es real, tan real como las fotografías de Gloria Swanson rebautizadas con el nombre de su *alter ego*.

> Por todas partes se reparten las omnipresentes fotos de Norma Desmond, no solo en el dormitorio sino a lo largo de la casa. Semejante exceso funciona a distintos niveles. Tal multitud de ojos controlan cada movimiento, aumentando la claustrofobia del recinto de la Desmond.[60]

Esta reinante multiplicidad de miradas de la diva convierte al visitante, y a la propia ocupante, en preso de los ojos inmortalizados. Así "/.../ mas de cien retratos de Swanson incluyendo 'pinturas al óleo, caricaturas, bocetos, glamourosos retratos de estudio, escenas de películas antiguas, grupos de personalidades de tiempos pasados'"[61] vigilan el interior. Esta mezcla de realidad y ficción, llega incluso hasta el fastuoso dormitorio principal, donde predomina, en palabras del personaje de William Holden, "Esa cama, que es como un barco de remos dorado." Precisamente, como es de esperar de Wilder, la cama había pertenecido a Gaby Deslys,[62] bailarina y actriz que había cautivado París, Londres y Nueva York en la primera década del siglo XX. Vestida por Erté, la Deslys fue amante de Manuel II de Portugal, espía durante la Primera Guerra Mundial y estrella del cine mudo francés.

En 1949, mientras Billy Wilder rodaba aún *El crepúsculo de los dioses*, encargó a sus amigos, los arquitectos Charles y Ray Eames, el diseño de una casa: la suya. El proyecto, para la cima de una colina en el propio Sunset Boulevard esquina con Foothills Drive[63], seguía las mismas ideas desarrollados en la casa que el matrimonio había diseñado para ellos mismos el año anterior: una estructura de acero prefabricado con una mezcla de vidrio y paneles opacos. Según Ray Eames la casa fue concebida como un sencillo cerramiento para alojar la creciente colección de arte del director, una de sus razones principales para cambiar de casa. La idea de los diseñadores era producir un espacio

---

1957. Staggs, Sam. *El Crepúsculo de los dioses: Billy Wilder, Norma Desmond y el sueño oscuro de Hollywood*. T&B Editores, Madrid. 2003. página 83.

[57] La voz en *off* de William Holden describe la casa al comienzo de la cinta: "Era una casa realmente enorme, como las que construía la gente rica del cine en los años veinte. Las casas abandonadas tienen mal aspecto. Y ésta lo tenía. Era como la mujer de *Grandes esperanzas*, aquella señorita Havisham con su vestido de boda ajado y su velo hecho jirones, a la vista de todo el mundo, demostrando que había sido abandonada." Sikov, Ed. *Billy Wilder: Vida y época de un cineasta*. Tusquets Editores, Barcelona. 2000. página 361.

[58] Wilder pensó primero en Mae West para el papel. Tras su rechazo entrevistó a las estrellas de cine mudo, Poli Negri y Mary Pickford, finalmente dando el papel a Gloria Swanson.

[59] La película se entendía desde su primera proyección como retrato y crítica. Se dice que tras el estreno el propio dueño de los estudios, Louis B. Mayer, gritó a Wilder "¡Bastardo! ¡Has deshonrado a la industria que te ha creado y alimentado! ¡Deberían cubrirte de brea, emplumarte y echarte de Hollywood!" Sikov, Ed. *opus cit*. página 377.

[60] Staggs, Sam. *opus cit.* páginas 86-87.

[61] Staggs, Sam. *opus cit.* página 87.

[62] Zolotow atribuye la procedencia de la cama a Gaby de Lys [sic]. Zolotow, Maurice. *Billy Wilder in Hollywood*. G. P. Putnam's Sons, New York. 1977. página 165. La misma cama apareció en la cinta de *20th Century* dirigido por Howard Hawkes en 1934. Fue un regalo del Rey de Portugal y recrea la falúa de Cleopatra.

[63] "Él [Wilder] compró tres acres en Sunset Boulevard y Foothills Drive. Era una parcela increíble en uno de los mejores barrios del país. (...) Nunca se construyó la casa. Dos de los acres se vendió. Aun es dueño de uno. Permanece vacío." Zolotow, Maurice. *opus cit*. página 101.

dinámico donde no se permitía que ningún elemento arquitectónico predominara.[64] Más formal que la casa de los Eames, un *porte cochere* marcaba la entrada principal y el salón en doble altura. Los arquitectos componían la casa del director sin "/.../ un foco dominante –uno mira a través de ella y no a la casa."[65]

Esta concepción de la casa como marco, sin enfoques arquitectónicos, es coherente con el oficio de su propietario, acostumbrado a observar el mundo a través de la cámara. Hay una fotografía de la maqueta donde se percibe a Billy y Audrey Wilder[66] al otro lado del espacio, cada uno asomado a un módulo de la vivienda, la cámara enmarcando a los futuros habitantes mientras ellos miran a través de la casa: a su vez, encuadrados por ella. Así es el proyecto, un artilugio mecanizado, una herramienta más para su propietario y no un objeto grandilocuente. De este modo, aunque el director puede llegar en coche, no es para hacer grandes entradas, sino una llegada a un espacio polivalente que sirve para aparcar, además de entrar, sin mayor jerarquía entre actividades. La chimenea está planteada de modo parecido: un volumen exento en un espacio delimitado por planos, que no establece un eje fundamental o formal.

Aunque el proyecto de los Eames fue concebido como un marco inocuo y abstracto para un personaje sobradamente dimensionado como era Wilder, él prefería el relativo anonimato de un piso en la duodécima planta de un bloque de viviendas, donde vivió más de veinticinco años. Allí albergó su heterogénea colección de arte, que le rodeaba en su hogar de un modo muy parecido a la del matrimonio Eames. En su propia casa los Eames:

> /.../ llevaron a cabo su más fascinante ejercicio de "decoración funcional", tal como ellos lo denominaban, consistente de una profusa conjunción de mobiliario y objetos diversos que transformaban aquel contenedor arquitectónico mas bien austero en un mero escenario para sus vastas colecciones de arte popular, artesanía india, juguetes y objetos encontrados.[67]

El coleccionismo de Wilder era una dedicación compartida con los Eames, incluso en una ocasión llegó a un trueque con Charles cambiando dos esculturas tribales Yoruba por un móvil de Calder que los Eames habían adquirido de Joseph Cornell.[68] Sus gustos eran polifacéticos, desde los muebles de la Bauhaus que dejó en su piso de Berlín cuando huyó de los nazis, hasta su colección de muebles Thonet, cuadros de Picasso, Braque, Leger, Klee, Klimt y esculturas de Moore o Giacometti.[69] Ambas parejas eran amigos que compartían el gusto por el coleccionismo y el cine: los Eames llegaron a rodar hasta ochenta cortos cinematográficos y Charles sirvió como director de la segunda unidad en el rodaje de la película de Wilder sobre Charles Lindbergh, *El héroe solitario*.

Wilder era un hombre que sabía de la importancia de las apariencias, y no le valía con solo ser bueno; en un Hollywood obsesionado por el aspecto, quería parecerlo. De ahí la lógica de su petición a los Eames, que le diseñasen una *chaise* para dormir la siesta. Él no quería que se pareciese a los sofás, tan estereotípicos como notorios, que figuran en los despachos de Hollywood como paso obligatorio para muchas jóvenes que querían llegar

---

[64] Kirkham, Pat. *Charles and Ray Eames: Designers of the Twentieth Century.* MIT Press, Cambridge, Massachusetts. 1995. página 135.
[65] Clark, Robert Judson, et al, *Design in America: the Cranbrook Vision 1925-1950*. Harry Abrams, Publishers, New York. 1983. página 75.
[66] Publicada en: Neuhart, John, Marilyn Neuhart, y Ray Eames. *Eames Design: The Work of the Office of Charles and Ray Eames.* Harry N. Abrams, Inc, New York. 1989. página 137.
[67] Filler, Martin. "Charles & Ray Eames: diseño a dúo." *AV Monografías 84*: El siglo americano. Madrid. Julio-agosto 2000. página 62.
[68] Sikov, Ed. *opus cit*. página 705.
[69] Viladas, Pilar. "A life in pictures." *House & Garden*, vol. 161, no 4, April 1989.

a la pantalla. Fue durante el rodaje de *El héroe solitario* en Nueva Escocia cuando para echarse una siesta, Wilder "encontró una plancha de madera que tenía apenas la anchura suficiente para acomodar su cuerpo. Eames quedó fascinado cuando Billy le explicó su método: te estiras sobre la plancha, le dijo, y como no hay sitio para los brazos, cuando te sumes en un sueño profundo los brazos caen al suelo y te despiertas."[70] La tumbona de cuarenta y cinco centímetros de anchura en cuero negro y aluminio diseñado por los Eames fue entregada al director en 1968, quien no tardó en exclamar: "Si tuviera una novia con la figura de un Giacometti sería maravillosa".[71]

En sus motivos para no construirse una casa hecha a medida subyacen las mismas razones: que uno es lo que parece. Más que nadie entendía la casa como extensión de la diva, y tuvo suficiente con Sunset Boulevard como para hacer allí su hogar.[72] Nancy Olson, quien de joven interpretó a Betty Schaefer en *El crepúsculo de los dioses*, años más tarde explicaba la relación entre cámara y personalidad: "Actuar es fácil porque te alimenta el ego como una fruta prohibida".[73] La actitud de la diva es consecuencia de tomar aquella fruta, y Wilder entendía suficiente como para no probarla. La casa diseñada por los Eames permanece en dibujos y fotografías de la maqueta, un camino, un espacio y un modo de vivir que no eligió.

0.10 Divas Ejemplares

En el estudio de las casas ejemplares de las divas en los siguientes capítulos, el orden es cronológico y, salvo la primera, todas datan del siglo XX. La primera obra, el Hôtel Guimard del siglo XVIII, enlaza la investigación con el origen de la arquitectura moderna, en el momento histórico en que se codificó como disciplina.[74] Es solo a mediados del siglo XVIII que "/.../ una nueva visión de la historia llevó a los arquitectos a cuestionar los cánones clásicos de Vitruvio y a documentar los restos del mundo antiguo para establecer una base más objetiva desde la cual podrían trabajar."[75] Junto con los considerables cambios tecnológicos que también surgieron a lo largo del siglo XVIII se dieron las condiciones necesarias para que una arquitectura moderna apareciera.

Las obras que se analizan en la presente tesis doctoral son: la casa para Josephine Baker de 1927 en París obra del arquitecto austríaco Adolf Loos; el ático para Charles de Beistegui en los Campos Elíseos de la misma ciudad, de 1930-1931 del suizo Le Corbusier; la casa para Josef Von Sternberg en Los Ángeles, California en 1936 del también austriaco Richard Neutra y finalmente la Glass House diseñada por Philip Johnson para Philip Johnson en New Canaan, Connecticut, construida en 1949.

---

[70] Sikov, Ed. *opus cit*. página 463-464.
[71] Sikov, Ed. *opus cit*. página 645.
[72] Sikov atribuye la decisión también al tamaño, y los esfuerzos necesarios para mantener una casa. Hasta el final Audrey y Billy Wilder vivieron entre su piso y una casa en la playa. *opus cit*. página 378.
[73] Staggs, Sam. *opus cit*. página 217.
[74] Teniendo en cuenta los antecedentes del Renacimiento con las reediciones vitruvianas de Danielle Barbaro y la codificación historiográfica de Vasari en su texto *Vida de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos*.
[75] Frampton, Kenneth. *Modern Architecture: A critical History*. Thames and Hudson Ltd, London. 1985. página 8.

Operaciones necesarias para convertir la tesis en libro:

Para convertir el texto de la tesis en libro las operaciones son claras.

1. Reorganizar la información de la actual introducción con mayor claridad para formato libro.
2. Crear un nuevo capítulo con los 4 ejemplos desarrollados en la actual introducción.
3. Desarrollar las conclusiones aportando al carácter científico de los mismos aspectos divulgativos para un público más extenso.