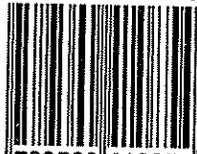


La casa es el lugar donde se vive. Desde las grandes salas de los palacios medievales hasta los ambientes y espacios de hoy, este libro explica cómo ha evolucionado, a lo largo de los siglos, esta idea fundamental en la vida del hombre.

La comodidad, el confort, la austeridad, lo privado, lo práctico, son conceptos cuya importancia y significado han ido variando con el tiempo. Los cambios sociales y culturales han influido en los estilos de decoración. Amena e instructiva, *La casa* revela también cómo las necesidades técnicas de la construcción originaron algunos de los lujos más apreciados de la vivienda actual, critica con fundamento ciertas ideas arquitectónicas modernas y se plantea por último cómo, en definitiva, queremos vivir.

I.S.B.N.: 950.04.1085-0

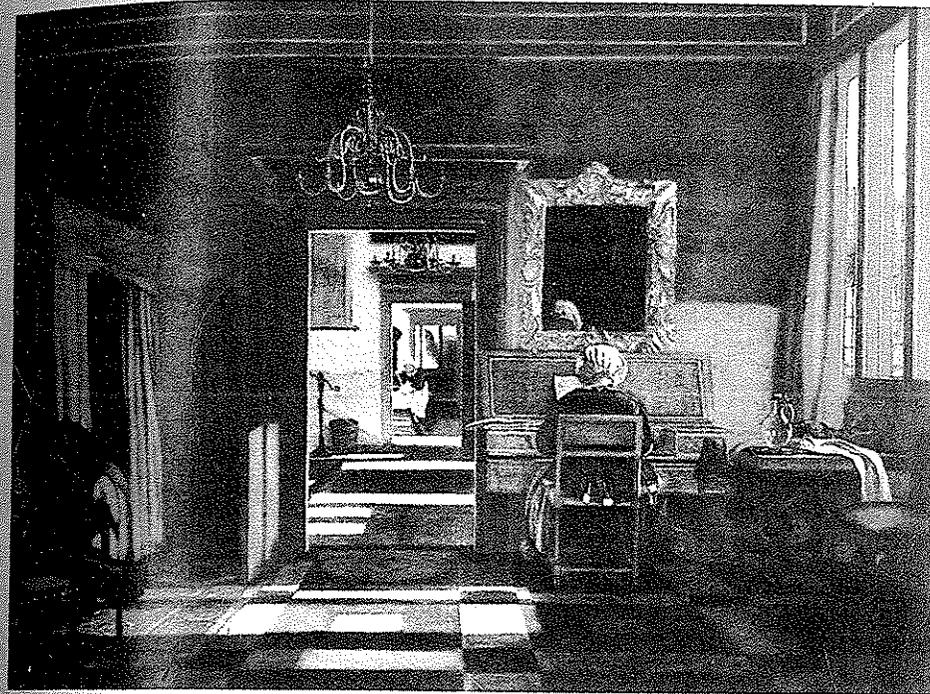


9 789500 410854

23.414

# La casa

*Historia de una idea*



Witold Rybczynski

e m e c é

De origen polaco, *Witold Rybczynski* nació en Edimburgo, Escocia, en 1943. Creció en Surrey y estudió en colegios jesuitas de Inglaterra y Canadá. Se graduó como arquitecto en la Universidad McGill de Montreal, donde es hoy profesor de arquitectura. Ha escrito varios libros y más de cincuenta artículos y trabajos sobre la vivienda y la tecnología. Vive con su mujer en Quebec, en una casa de campo que construyó él mismo.

*"La casa es un libro serio, históricamente meditado y de exquisita lectura. Un triunfo de la inteligencia."*

*The New Yorker*

*"He aquí un libro que cambiará para bien la manera en que usted ve su casa o su departamento."*

*People*



Home  Sapiens  
LIBROS  
Sarmiento 646

De  
Ry  
go  
Su  
su  
gr  
U  
tr  
ar  
br  
lo  
la  
er  
q

WITOLD RYBCZYNSKI

---

LA CASA. *Historia de una idea*

*Traducción realizada en España por  
Fernando Santos Fontenla*

*Revisión*

*M.C.*

De  
Ry  
go  
Su  
su  
gr  
U  
tr  
ar  
br  
lo  
la  
e  
q

WITOLD RYBCZYNSKI

# LA CASA

*Historia de una idea*

EMECÉ EDITORES

De  
Ry  
go  
Su  
su  
gr  
U  
tr  
ar  
br  
lo  
la  
e  
q

*A mis padres, Anna y Witold*

Diseño de tapa: *Eduardo Ruiz*

Título original: *Home. A short history of an idea.*

Copyright © *Witold Rybczynski, 1986*

*By arrangement with the author.*

Todos los derechos reservados

Para su venta exclusiva en América Latina

© *Emecé Editores, S.A., 1991*

Alsina 2062 - Buenos Aires, Argentina

Primera edición en offset: 2.000 ejemplares.

Impreso en Compañía Impresora Argentina S.A., Alsina 2041/49,  
Buenos Aires, julio de 1991

IMPRESO EN LA ARGENTINA - PRINTED IN ARGENTINA

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

I.S.B.N.: 950-04-1085-0

23.414

De  
Ry  
go  
Su  
su  
gr  
U  
tr  
ar  
br  
lo  
la  
er  
q

## NOTA DEL TRADUCTOR

En inglés, la diferencia entre *house* (casa en el sentido material de la estructura) y *home* (hogar donde se vive) es clara y tajante. No ocurre así en castellano, pues serían horribles frases como "¿Está usted en su hogar" o "Me siento como en mi hogar". Por lo tanto, he optado por utilizar "casa" como término general para ambas cosas. Por otra parte, en la nota al pie de la página 71 el autor se refiere a esa característica de la palabra *home* y de sus análogas en otras lenguas afines.

En cuanto a los términos *confort* y *confortable*, el autor explica también su origen de tal modo que coinciden casi literalmente con la definición del DRAE. Por otra parte, el autor tropieza con dificultades al enfrentarse en inglés con la equivalencia de términos franceses como *commodité*, para distinguirlo del *confort* se ve obligado a utilizar un término tan arcaico como *commodiousness*. En castellano, en cambio, no se plantea este problema. En resumen, he tratado de respetar el genio del idioma, para ser así *traduttore* y no *traditore*.

## PREFACIO

Durante los seis años que duraron mis estudios de arquitectura, el tema del confort no se mencionó más que una vez. Lo hizo un ingeniero mecánico, cuya misión consistía en iniciarnos a mis condiscípulos y a mí en los misterios del aire acondicionado y la calefacción. Habló de algo llamado la "zona de confort", que, en la medida en que puedo recordarla, era una zona en forma de riñón y llena de rayas en un gráfico que mostraba la relación entre la temperatura y la humedad. El confort se hallaba dentro de ese riñón y su contrario en todas las demás partes. aparentemente, era lo único que necesitábamos saber acerca del tema. Curiosa omisión en un programa de estudios que en todas las otras cosas era muy riguroso; uno habría pensado que el confort era una cuestión clave en el aprendizaje de la profesión de arquitecto, como la justicia en la abogacía o la salud en la medicina.

O sea que escribo a partir de la ignorancia. No pido perdón por ello, pues como dijo una vez Milan Kundera, "el ser escritor no significa predicar una verdad, significa *descubrir* una verdad". El objetivo de este libro no es convencer sino tratar, más bien, de descubrir —y sobre todo de que yo descubra— el significado del confort. Creí que esto sería relativamente fácil, o por lo menos sencillo. Ese fue mi primer error. También creí, pues hacía poco que había terminado un li-

bro sobre tecnología, que las cosas mecánicas desempeñarían un papel de importancia en la evolución de la casa. También en eso me equivoqué, pues resultó que la domesticidad era una idea que no tenía casi que ver con la tecnología, o por lo menos una idea en la cual la tecnología era una consideración claramente secundaria.

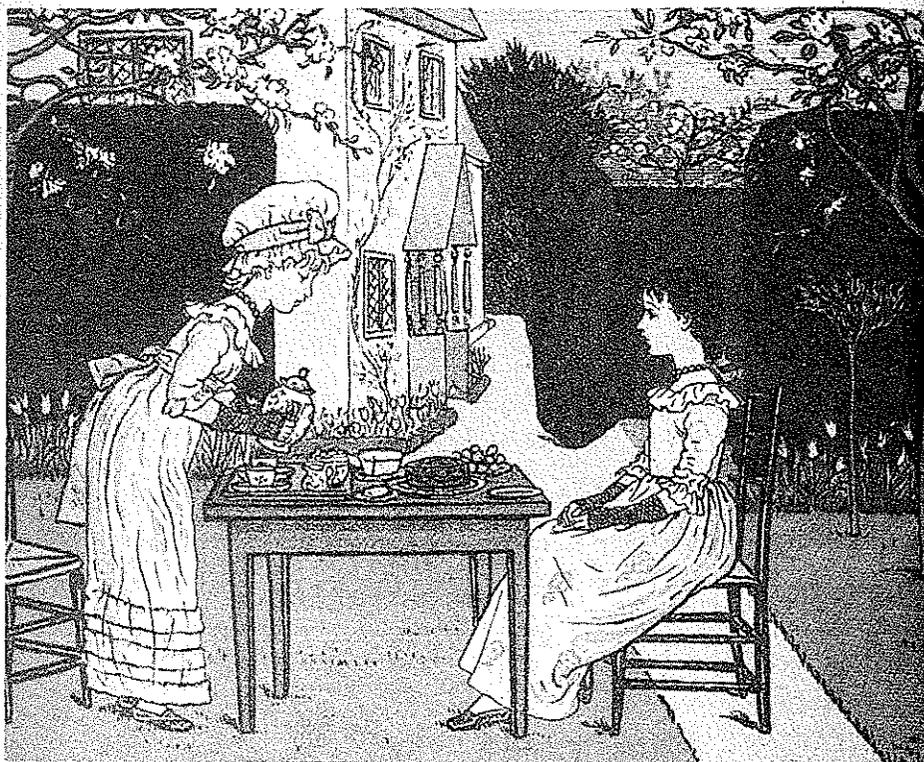
Yo ya había proyectado y construido casas, y la experiencia había sido a veces inquietante, pues vi que las ideas sobre arquitectura que se habían enseñado en la Escuela solían pasar por alto —cuando no contradecían totalmente— las ideas convencionales de mis clientes acerca del confort. No es que yo fuera un proyectista caprichoso, y siempre trataba de ajustarme a lo que me pedían mis clientes, pero por lo general lo hacía con una vaga sensación de componenda. Hasta que mi mujer y yo construimos nuestra propia casa no descubrí personalmente la pobreza fundamental de las ideas arquitectónicas modernas. Me encontré volviendo una vez tras otra a recuerdos de casas más antiguas y de habitaciones más antiguas y tratando de comprender qué es lo que había hecho que me pareciera tan bien, tan confortable. También empecé a sospechar, y en esto no me equivocaba, que las mujeres comprenden más acerca de la comodidad doméstica que los hombres.

Este libro no trata de la decoración de interiores. Mi tema no es tanto la realidad de la casa como la idea de la casa, y aunque en esto interviene la historia, lo que me preocupa es el presente. En lo que a la historia respecta, he recurrido a la labor de muchos estudiosos, mencionada en las notas, pero desearía destacar dos textos con los cuales tengo una deuda especial de gratitud: la extraordinaria incursión de Mario Praz en el pasado, *An Illustrated History of Interior Decoration* (Londres, 1964), y la obra de Peter Thornton *Authentic Decor* (Nueva York, 1984), cuya erudición jamás podría yo aspirar a igualar.

Desearía agradecer los consejos y la asistencia de las siguientes personas: mi mujer Shirley Hallam —la primera que lee y comenta todo lo que escribo—, John Lukacs, por su aliento cuando este libro no era más que una idea, mi agente John Brockman y mis editores Stacy Schiff y William Strachan. La Universidad de McGill tuvo la amabilidad de concederme un sabático de seis meses para terminar este li-

bro. Como siempre, el personal de la Biblioteca de Arte y Arquitectura Blackader-Lauterman de McGill y la Biblioteca McLennan para posgraduados me brindaron una ayuda inapreciable.

W. R.  
LA CASA BARCO  
*Hemmingford, Quebec*



KATE GREENAWAY, *Dos niñas tomando el té* (1879)

## CAPÍTULO 1

### La nostalgia

*Sin embargo, en la medida en que exista una referencia así a un pasado histórico, lo peculiar de las tradiciones "inventadas" es que en ellas la continuidad es en gran medida ficticia.*

ERIC HOBSBAWN

*La invención de la tradición*

Todos hemos visto a ese hombre que parece encontrarse tan cómodo; nos mira desde las páginas de publicidad de las revistas. El pelo canoso, cortado muy corto, le añade edad —no tiene más que 43 años—, igual que la camisa arrugada y los pantalones vaqueros desteñidos ocultan que gana más de diez millones de dólares. Apenas si vemos una sugerencia de esto último en el Rolex de plata discretamente semioculto por la manga de la chaqueta, así como las botas del Oeste hechas a mano. No se advierte inmediatamente con qué se gana la vida. Bueno, sabemos que pese a la ropa de trabajo desteñida que lleva, no es un bracero; los trabajadores migrantes no llevan chaquetas deportivas discretas de lana y mohair. Podría tratarse de un atleta profesional o de un proveedor de cervezas ligeras y de desodorantes, pero lleva una ropa demasiado discreta, y en todo caso le falta el bigote. Sin embargo, trabaje en lo que trabaje, parece que le sienta bien: una media sonrisa le cruza la cara atezada. Pero sus ojos no transmiten la mirada vacua del maniquí profesional ni la sonrisa autosatisfecha de la persona famosa; este hombre parece sentirse a gusto. "Miradme", dice, "podría vestirme como me diera la gana, pero no necesito impresionar a nadie, ni siquiera impresionarte a ti. Sencillamente, me siento bien así." Como todos los anuncios, sean de cigarrillos o de lucha

D  
Ry  
go  
Su  
su  
gr  
U  
tr  
ar  
bi  
le  
la  
e  
q

contra el cáncer, sirven para vender algo, lo único que podemos concluir es que lo que este hombre vende es confort.

Naturalmente que este hombre se siente cómodo. ¿Por qué no se lo iba a sentir? Es propietario del 90% de una empresa cuyo volumen anual de ventas asciende a 1.000 millones de dólares. Según se dice, en 1982 su renta neta, después de pagar impuestos, fue de 15 millones de dólares. Goza de todos los privilegios que comporta un éxito así: un dúplex en la parte alta de la Quinta Avenida (de eso hablaremos más tarde), una finca en Westchester, otra en Jamaica, una casa de playa en Long Island, un rancho de 4.000 hectáreas en Colorado y un avión de reacción privado para desplazarse de una residencia a otra<sup>1</sup>.

¿Qué hace este capitán de empresa, este multimillonario, este hombre que se siente a gusto? Idea formas de vestir para los demás. Hace cincuenta años podría haber sido sastre o modista; si hubiera vivido en Francia, lo habrían calificado de *couturier*. Pero llamar sastre a Ralph Lauren es como calificar de contratista de obras a la Bechtel Corporation. El término no transmite el volumen ni la escala internacional del negocio. Un sastre hace ropa; la empresa de Lauren concede licencias a fabricantes de cuatro continentes que producen artículos que se venden en más de 300 comercios que llevan su nombre, además de en las boutiques especializadas de grandes almacenes de los Estados Unidos, el Canadá, Inglaterra, Italia, Suiza, Escandinavia, México y Hong-Kong. A medida que su empresa ha ido creciendo, también se ha ido diversificando. Empezó modestamente, con corbatas, pero pronto se amplió a ropa de hombre, después ropa de mujer y últimamente una línea especial para niños. Ahora llevan su *imprimatur* perfumes, jabones, productos cosméticos, zapatos, maletas, cinturones, carteras y gafas. La profesión de Lauren es la más moderna del mundo: es el diseñador total de moda.

Lo primero que nos llama la atención acerca de la ropa de Lauren es lo "norteamericana" que parece ser. Se basa en imágenes domésticas reconocibles: el rancho del Oeste, la granja en la pradera, la mansión de Newport, las universidades. Esa sensación de *déjà vu* es intencionada: Lauren es un orquestador de imágenes. Aunque

sus prendas no son réplicas fieles de vestidos de época, sí tienen un aspecto que refleja la forma en que la gente ve diversos períodos románticos de la historia de los Estados Unidos. Las hemos visto todas antes, en cuadros, en fotos, en la televisión y, especialmente, en el cine.

Lauren entiende de cine. Uno de sus primeros diseños para ropa de etiqueta de hombre consistió en un esmoquin negro, una camisa con cuello de pajarita, guantes blancos y una bufanda de seda blanca. Cuando el *New York Times* publicó un artículo sobre su desfile, dijo que esa ropa "salía de una película interpretada por Leslie Howard"; el propio Lauren se presentó vestido con un traje negro a rayas "diplomáticas" y al periodista le recordó a Douglas Fairbanks<sup>2</sup>. El símil cinematográfico iba bien, pues Lauren acababa de diseñar el vestuario masculino de una versión filmada de *El Gran Gatsby*. Durante algún tiempo se pusieron de moda las prendas inspiradas en los años 20; Lauren dijo que la gente se vestía para tener éxito. Unos años después, en la película *Annie Hall* se vieron muchos de sus diseños; aquel año se pusieron de moda las prendas cómodas y relajadas que llevaban sus estrellas, Woody Allen y Diane Keaton. Esta tendencia al *attrezzo*, junto con una carrera que debe tanto a la publicidad como a los desfiles de modelos y a la revista *Vogue*, no le ha significado a Lauren una posición segura en el mundo de la moda. Es improbable que jamás se haga una retrospectiva de Ralph Lauren en el Museo Metropolitano, como la que se hizo en 1984 sobre Yves Saint-Laurent.

Que el diseño de moda sea o no un arte es discutible, pero no cabe duda de que hoy día es un gran negocio. Todo se inició en 1967, cuando Yves Saint-Laurent, el niño prodigio de la alta costura que había sucedido a Christian Dior como principal modista de París, inauguró *Rive Gauche*, cadena de tiendas que vendía ropa cara pero producida masivamente con la etiqueta, ahora famosa, YSL. *Rive Gauche* resultó ser un gran éxito (ya tiene más de 170 tiendas en todo el mundo) y al cabo de poco tiempo otros costureros como Courrèges y Givenchy prestaban —es decir, vendían— sus talentos a las empresas de *prêt à porter*. Incluso la conservadora Chanel sucumbió a esa tendencia, aunque no hasta la muerte de su fundadora.

La alta costura había aportado el *glamour* a la industria de la moda, pero ahora la ropa hecha se convirtió en su *modus vivendi*\*. En el proceso, muchos diseñadores adquirieron una relación claramente comercial con los productos que firmaban; si han visto ustedes a atletas anunciando ropa de golf o zapatillas de tenis, comprenderán a qué me refiero. Resulta difícil creer que, por ejemplo, Pierre Cardin estuviera jamás dispuesto a llevar muchos de los perfumes o de las prendas (que se fabrican en un taller infecto de Bombay) que llevan su nombre. Es evidente que en muchos casos los propagandistas de la moda tienen poco o nada que ver con el diseño de sus productos; en todo caso, sus reputaciones, como las de Arnold Palmer o Bjorn Borg, se ganan en otra parte. En ese sentido, por lo menos, por lucrativa que sea la comercialización masiva, no es más que un aspecto marginal de su vida.

Al contrario que Cardin y Saint-Laurent, cuyas carreras se fundaron en los salones más exclusivos de la moda, Lauren nunca fue costurero; desde el principio lo que le importaba era el vestuario producido en masa, y así fue adquiriendo una visión de lo que le gusta a la gente, y no a la elite. Su reputación como diseñador ha sido resultado de su éxito comercial, y no a la inversa. Muchas veces se olvida su influencia sobre la forma en que se visten los estadounidenses, precisamente porque ha sido indirecta. Muchas de las mujeres que copiaron las chaquetas sueltas de tweed de Diane Keaton o las camisas grandes de hombre en 1977 no se daban cuenta de que estaban imitando originales de Lauren. La moda de los 80 de ropa del tipo de las universidades de elite de Nueva Inglaterra —la llamada “moda universitaria”— también estaba inspirada por Lauren.

¿Qué tiene esto que ver con el confort doméstico? En 1984, Ralph Lauren anunció que iba a empezar a trabajar en accesorios para la casa. Lo único sorprendente es que tardara tanto en hacerlo. La relación

\* Fue el modista Charles-Frédéric Worth el que inventó el término de “alta costura” en 1858. Durante mucho tiempo sólo podían utilizarlo las casas de modas reconocidas por la *Office pour Art et Création* del Gobierno de Francia. Curiosamente, la alta costura no era la acreditación más alta. A los productos de las casas de modas más selectas se los calificaba de “creación de costura”.

entre la ropa y la decoración de interiores es muy antigua. Obsérvese un cuadro de Hogarth: un interior de principios de la era georgiana. Las curvas suaves talladas en los muebles hacían conjunto con los ricos atavíos de la época y complementaban los voluminosos vestidos de las mujeres y los encajes y las complicadas pelucas de los hombres. Los interiores algo pomposos del siglo XIX también reflejaban las modas del vestuario; las sillas con faldones y las cortinas recogidas imitaban los detalles de cómo se utilizaba el paño en las faldas y en los vestidos, y el papel de pared copiaba los diseños utilizados en los tejidos. La riqueza de los muebles Art Déco reflejaba los lujosos atavíos de sus propietarios.

Y, ¿cómo se propone Ralph Lauren vestir la casa moderna? La línea de productos —llamada la Colección— comprende todo lo necesario para decorar la casa. El objetivo de la Colección es, según dicen los publicitarios de Lauren, un medio casero total. Ahora se puede uno poner una bata de Lauren, calzarse con un par de zapatillas de Lauren, ducharse con jabón de Lauren, secarse con una toalla de Lauren, cruzar la habitación pisando una alfombra de Lauren, contemplar el papel de pared de Lauren y meterse entre sábanas de Lauren, bajo una manta de Lauren, mientras se bebe una leche tibia en un vaso de Lauren. Ahora ya puede uno ser parte del anuncio.

Sin embargo, es dudoso que esta sea “la siguiente cima de comercialización de un estilo de vida”, como lo ha calificado un distribuidor entusiasta<sup>3</sup>. Para empezar, la Colección tendrá una clientela limitada. Los accesorios domésticos de Lauren, que no se producen en masa, son caros y sólo se venden en grandes almacenes caros de grandes ciudades como Chicago, Dallas y Los Angeles. Además, pese a la larga lista de productos de Lauren, la Colección es limitada y no comprende una gama completa de muebles: hasta ahora sólo hay disponibles unos cuantos muebles de enea. Sin embargo, merece la pena examinar cómo interpreta las imágenes populares de la casa una gran empresa cuyo éxito se basa en comprender qué prendas de vestir gustan al público.

Voy a Bloomingdale's, la tienda de Nueva York para el consumidor de clase media alta, a contemplar esta próxima cima. “La moda

es una función del estilo de vida", dice una voz cuando salgo de la escalera mecánica. Asombrado, me doy la vuelta. Ahí está él, el hombre que se siente a gusto, estrella del vídeo sobre sus propios productos. Más allá del monitor de televisión está la entrada a la boutique de Accesorios Domésticos de Ralph Lauren, que consiste en una serie de habitaciones en las cuales se exhiben los productos de Lauren. Me recuerdan el Museo Shelburne de Vermont, donde se exhiben accesorios y objetos en casas reales como parte de marcos habitacionales reconstruidos. Eso confiere a unas habitaciones históricas la impresión de que están habitadas. En Bloomingdale's las habitaciones de Lauren también están totalmente reconstruidas, con paredes, techos e incluso ventanas, y más bien parecen estudios de cine que tiendas.

Resulta que la Colección no está formada por una línea, sino por cuatro. Cada una de ellas tiene su nombre: "La Cabaña de Troncos", "El Purasangre", "Nueva Inglaterra" y "Jamaica". Las paredes de la "Cabaña de Troncos" están encaladas y el techo se sustenta sobre unas vigas de madera sin desbastar. Mantas a cuadros del Oeste y rurales cubren la enorme cama de madera. La cama, además, lleva una colcha de franela suave con almohadas, sábanas y faldones a juego. El mobiliario rural está evidentemente hecho a mano y conjunta bien con la alfombra de chimenea tejida por amerindios. Junto a la cama hay un par de botas de la marca Bean; en la mesilla hay un ejemplar de la revista que todo el mundo prefiere para leer en un chalet de verano: la del *National Geographic*. El efecto general es de una rusticidad cara, el equivalente en muebles de unos pantalones vaqueros de firma.

Al otro lado del pasillo está "Jamaica". Evidentemente se ha diseñado para los Estados del Sur. En el centro de una habitación blanca y fresca hay una enorme cama de dosel envuelta en algo que parece batista, pero que podría ser un mosquitero. Los colores de la ropa de cama italiana, los bordados suizos y el edredón de *chambray* son femeninos: rosa y azul. La ropa de cama y de mesa lleva encajes y va bordada con ramilletes de flores. Si el habitante de la "Cabaña de Troncos" ha salido a cazar alces, los propietarios de esta casa deben de estar en el porche bebiéndose un *planter's punch*.

La decoración de "Purasangre" es igual de delicada: es la habitación de un caballero residente en el campo, con colores oscuros que contrastan con el cobre brillante de la cama y los relucientes paneles de caoba de las paredes. Abundan los motivos de faisanes y de caza, al igual que los estampados con dibujos de amebas y los cuadros escoceses\*. Las paredes están cubiertas de diseños de cuadros de tartanes y de sedas. El efecto es un tanto abrumador, como si estuviera uno atrapado en el interior del armario de Rex Harrison. Al pie de la cama hay un par de botas de montar. Las fotos fijas para la publicidad incluían a dos podencos adormilados entre los tweeds. Los busco en este confortable contexto, pero debe de ser que ahí fue donde Bloomingdale's dijo que bastaba ya. En "Purasangre" la mesa de comedor es claramente anglófila: teteras, hueveras y un plato para bollos ingleses, así como otros ornamentos con escenas de jugadores de polo a caballo. Un periodista británico poco caritativo lo calificó de "una Inglaterra de sueño filtrada por el prisma de la finura estadounidense"<sup>3</sup>.

"Nueva Inglaterra" contiene sólidos muebles del tipo antiguo de los Estados Unidos; podría tratarse del dormitorio de una posada rural y restaurada de Vermont. Los colores son suaves, la tela de las paredes es gruesa y lleva rayas de colores suaves a tono con la ropa de cama de piqué. Es la menos teatral de las cuatro; la sobriedad de Nueva Inglaterra no se presta a la dramatización.

Los cuatro temas tienen mucho en común. Están inspirados por las casas del propio Lauren: su escondite en Jamaica, el rancho y la

\* Sin duda, Lauren no tiene conciencia, al igual que casi nadie, del origen reciente de los cuadros de los tartanes escoceses "tradicionales". La idea de vincular un determinado tipo de tartan a diferentes familias ocurrió en la primera parte del siglo XIX —no en los tiempos nebulosos de la antigüedad celta— y, al igual que la propia falda escocesa, fue una invención moderna. La introducción de estos tartanes fue resultado de culto que rendía la reina Victoria a las Tierras Altas de Escocia, de lo que es muestra el castillo de Balmoral, su casa de campo escocesa, y de una campaña de ventas por fabricantes de paños que trataban de desarrollar mayores mercados para sus productos<sup>4</sup>.

D  
R  
go  
Su  
su  
gr  
U  
tr  
ai  
b  
le  
la  
e  
q

granja de Nueva Inglaterra\*. Se destinan al número cada vez mayor de personas que tienen casas secundarias e incluso terciarias en el lago, junto a las pistas de esquí o en la playa—, y por eso siguen modelos rurales. Al mismo tiempo, es probable que la confortable informalidad de estos accesorios sea tan adecuada para apartamentos y casas en la ciudad como para las casas de fin de semana. Los muebles también son una extensión de los diseños de Lauren para ropa, a los que se ha calificado de “del Oeste y deportivos o conservadores y confortables”<sup>7</sup>. En ese sentido son escenarios, para los cuales ya se han diseñado los vestuarios. Esta tendencia a coordinar la ropa con los accesorios ha de continuar en otros dos temas que no se exhibieron en Bloomingdale's: “Marinero” y “Safari”. El primero establecerá un escenario adecuado para el yate; el segundo transmitirá, según el diseñador, la sensación “de un cazador que se baja de su Range Rover y se lleva a la cara su fusil para cazar elefantes”<sup>8</sup>.

Los escenarios tienen algo más en común, algo que se ha convertido en la característica del estilo Lauren. Uno de sus conjuntos iniciales y más extravagantes para hombres consistía en una chaqueta de tweed de Donegal con trabilla a la espalda y bolsillos de fieltro, con pantalones blancos de franela, alfiler para el cuello y zapatos ingleses de cuero grueso. “Inmediatamente se comprende que el caballero así vestido pertenece a un club privado y conduce un Rolls Royce (o por lo menos quiere dar esa impresión)”, decía una columna de moda, que lo clasificaba de “estilo Vanderbilt”<sup>9</sup>.

En muchos de sus diseños recientes de ropa, Lauren ha logrado moderar una tendencia a evocar los símbolos y el estilo de la riqueza de principios de siglo, pero la principal influencia en la forma en que trata sus accesorios sigue siendo lo que un socio suyo califi-

\* Según la mujer de Lauren, “los sitios en que vivimos son como una especie de sueños de Ralph que se han hecho realidad. Pero en cuanto llega a ellas se dedica a hacer que todo quede perfecto. Diseña para cada una. Si no tuviéramos la casa de Jamaica, quizás habría diseñado de todos modos una línea Jamaica. Pero como la tenemos, eso le dio el estímulo”<sup>6</sup>.

ca de “viejo rico”\*. Viejo, en la mayoría de los casos, significa entre 1890 y 1930. Por ejemplo, el contexto de la cabaña de troncos presenta la estudiada rusticidad de tocón de cedro que solía caracterizar los pabellones de caza de los ricos a fines del siglo pasado, aunque Lauren, que es partidario de la conservación de la fauna, ha omitido cuidadosamente las cabezas de ciervo disecadas en la pared. La “elegancia y el refinamiento del Viejo Mundo” de los accesorios jamaquinos recuerdan el ritmo pausado de la vida en las casas con porches blancos de la isla durante su período colonial. El refugio de caballero rural que evoca “Purasangre” podría ser la habitación de Lord Sebastian Flyte en *Retorno a Brideshead*, de Evelyn Waugh. Pero no se trata de una decoración de época en el sentido convencional: carece de los detalles específicos y coherentes del neogeorgiano o el francés antiguo, por mencionar dos estilos conocidos. A Lauren no le interesa tanto recordar el aspecto auténtico de una época histórica como evocar el ambiente hogareño tradicional y de sólida domesticidad que se suele identificar con el pasado.

Esta aguda conciencia de la tradición es un fenómeno moderno que refleja un anhelo de costumbres y de rutinas en un mundo caracterizado por un cambio y una innovación constantes. La reverencia por el pasado se ha convertido en algo tan fuerte que, cuando las tradiciones no existen, muchas veces se inventan. Hay otros ejemplos, además de los cuadros de los tartanes escoceses. Cuando Inglaterra adoptó un himno nacional, a mediados del siglo XVIII, casi todas las naciones europeas siguieron rápidamente su ejemplo. En algunos casos los resultados fueron curiosos. Por ejemplo, Dinamarca y Alemania se limitaron a ponerle letra propia a la melodía inglesa. Suiza sigue cantando *Ruf! die, mein Vaterland* con la melodía de *Dios Salve al Rey*, y hasta que el Congreso adoptó un himno nacional oficial

\* Las fricciones entre nuevos ricos y viejos ricos dieron un giro extraño hace poco, cuando se informó de que Ralph Lauren había denunciado por infracción de “su” logo a una organización que había tenido la osadía de utilizar como insignia la figura de un jinete que blandía un taco de polo. La organización denunciada era la Asociación Estadounidense de Polo, fundada en 1900<sup>10</sup>.

—en 1931—, los estadounidenses cantaban *Patria, a Ti Te Canto* con la misma música monárquica. La *Marsellesa* es original y auténtica; se escribió durante la Revolución Francesa. Pero el Día de la Bastilla se celebró por primera vez en 1880, un siglo después del acontecimiento conmemorado.

Otro ejemplo de tradición inventada es la moda popular de los llamados muebles Americanos Antiguos o Coloniales. Casi toda la gente se imagina que representan un vínculo con los valores de los Padres Fundadores, el Espíritu de 1776, parte integrante del acervo nacional. La verdad es que el estilo colonial no debe su existencia a una continuidad ininterrumpida transmitida de padre colonial a hijo republicano, sino a las conmemoraciones, mucho más recientes, del Centenario, o sea, de 1876<sup>11</sup>. El Centenario alentó la fundación de muchas de las llamadas sociedades patrióticas, como los Hijos de la Revolución Norteamericana (ya desaparecidos) y las Hijas (todavía en activo), las Damas Coloniales de Norteamérica y la Sociedad de Descendientes del Mayflower. Este nuevo interés por la genealogía se debió en parte al Centenario en sí y en parte a los esfuerzos de la clase media ya establecida para distanciarse del número cada vez mayor de nuevos inmigrantes, en su mayoría no británicos. Este proceso de autenticación cultural se reforzó cuando las casas se empezaron a amueblar en el llamado estilo Colonial, lo cual subrayaba el vínculo con el pasado. Como suele ocurrir con las tradiciones inventadas, el resurgimiento Colonial fue también un reflejo de su propia época: el siglo XIX. Su gusto visual estuvo influido por la moda arquitectónica inglesa de la época —el estilo Reina Ana—, que no tenía nada que ver con los Padres Peregrinos, pero cuyo aire confortablemente hogareño atraía a un público saciado por las extravagancias de los Años Dorados en EE.UU.

Las tradiciones inventadas por Lauren se derivan de la imaginación literaria y cinematográfica. La vida inglesa de campo que sugiere "Purasangre" ya estaba en decadencia cuando escribía sobre ella Waugh, hace 40 años. Hoy día, en los sitios en los que persiste la caza del zorro, se practica casi en secreto, para evitar los ataques de varios grupos ecologistas y de protección de la fauna. "Marine-

ro" recuerda al Newport de F. Scott Fitzgerald, pero aunque los marineros de éste ataviados con sus americanas azules navegaban en yates de 18 metros con cubiertas de teca —con una tripulación a sueldo—, casi todos nosotros tenemos que satisfacernos con un bote de fibra de vidrio techado en Detroit. "Safari" recuerda una época en la que los estadounidenses y los europeos ricos podían ir a África a matar todo lo que quisieran; hoy día, si van, es más probable que lleven una Minolta que un Mannlicher, como hacía Hemingway. La Jamaica real posterior a la independencia, más que representar el atractivo del Viejo Mundo, consiste en grupos turísticos, drogas y rastafarios amenazantes. En cuanto a los simples placeres del hogar implícitos en "Cabaña de Troncos", se han visto sustituidos, o al menos complementados, por el ala delta y las motos todoterreno.

Lo que también resulta llamativo acerca de esos interiores tan bonitos es la ausencia de tantas de las cosas que caracterizan la vida moderna. En vano buscaremos radios despertadores, secadores de pelo electrónicos o juegos de vídeo. En los dormitorios hay piperos y humedecedores de cigarros, pero no teléfonos inalámbricos ni televisores. En la pared pueden verse raquetas para la nieve, pero junto a la puerta no hay botas para la moto de nieve. En el escenario tropical vemos un ventilador de techo, en lugar de un acondicionador de aire. Se ha escondido la impedimenta mecánica de la vida contemporánea, sustituida por cajas de munición con cantoneras de cobre, garrafas de plata para el agua en la mesilla y libros encuadernados en cuero.

Es de reconocer que esos escenarios no son auténticos interiores, sino únicamente contextos para lucir los tejidos, las mantelerías y la ropa de cama que forman la Colección de Menaje; es improbable que nadie jamás amueblara su casa para que se pareciera a los folletos de publicidad de Lauren. Pero no es eso lo que importa; a menudo los anuncios representan un mundo estilizado que no es totalmente real, pero que refleja la visión que tiene la sociedad de cómo *deberían* ser las cosas. Se han elegido esos temas para sugerir imágenes populares informales y cómodas, reminiscentes de riqueza, estabilidad y tradición. Lo que omiten es tan revelador como lo que incluyen.

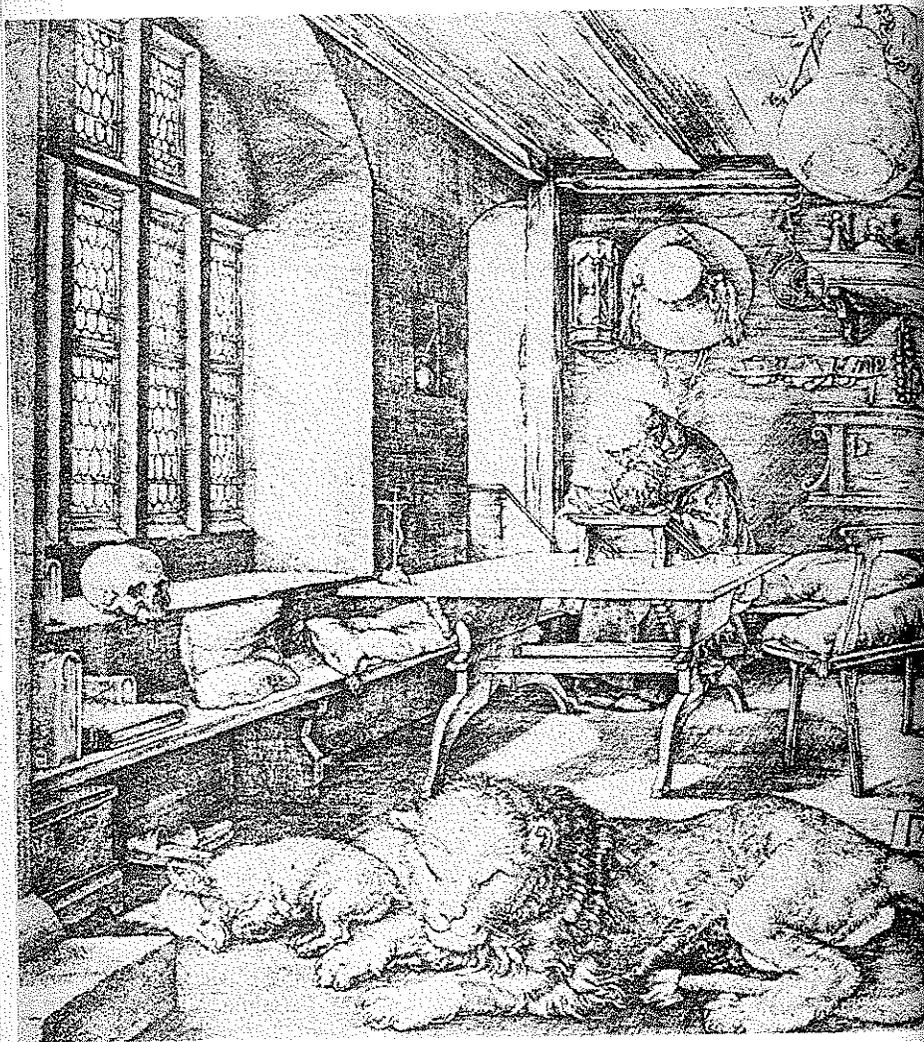
No cabe mucha duda de que estas habitaciones tan ordenadas se desequilibrarían si se introdujeran en ellas objetos modernos. Al igual que un director que rueda una película "de romanos", y que ha de eliminar los cables telefónicos y el ruido del avión que pasa por encima, Lauren se ha distanciado del siglo XX. Frente a la chimenea de piedra no hay ropa interior térmica puesta a secar, en la mesa no hay una tostadora eléctrica que choque con lo hogareño tradicional de "Cabaña de Troncos", igual que no hay una computadora personal en la mesa de trabajo de "Purasangre". ¿Cómo hacemos para que la realidad encaje en este mundo de ensueño? Una forma es ni siquiera intentarlo. La central de Estée Lauder Incorporated, gran empresa de la cosmética, se halla en el edificio de la General Motors de Nueva York. Las oficinas principales son convencionales; el despacho de la presidenta no: se parece a una salita de un castillo del Loira. El escritorio de Estée Lauder es Luis XVI, al igual que las dos sillas que lo flanquean. Los dos sillones son Segundo Imperio, el sofá es de la *Belle Époque* y la lámpara es Bouillotte francés (evidentemente, en lugar de velas hay bombillas eléctricas). Los únicos objetos modernos son dos teléfonos<sup>12</sup>. La oficina de Malcolm S. Forbes, propietario de la revista *Forbes*, ni siquiera hace esa transacción con la modernidad. No hay ningún teléfono que agreda la elegancia del doble escritorio georgiano, flanqueado por un par de sillas Reina Ana y por un magnífico butacón Chippendale. Del techo cuelga un candelabro que ilumina el despacho de paredes de caoba, construido inicialmente en el siglo XIX y sin ninguna sugerencia del XX. Se trata de un ambiente tan adecuado para beberse una copa de oporto de buena añada como para hacer negocios<sup>13</sup>.

Este tipo de verosimilitud histórica es difícil de conseguir, y evidentemente es caro. En todo caso, junto a las oficinas del señor Forbes y de la señora Lauder están los télex, las procesadoras de textos, las sillas ergonómicas de las mecanógrafas, los archivadores de acero y las luces fluorescentes que son necesarias para el buen funcionamiento de una empresa moderna. Uno de los motivos por los cuales todo este equipo está fuera de los dos despachos es que no resulta fácil integrarlo con un salón Luis XVI ni con un estudio georgiano. Hay pocos artículos modernos que se presten al camuflaje en disfraz

antiguo. Por ejemplo, hay un reloj para fiacre Baum & Mercier que tiene un estuche octogonal de madera de peral, con apliques de cobre, cuyo movimiento es de cuarzo. En cambio, un producto estrictamente moderno, como una fotocopiadora, no tiene precedentes, no cabe sino ocultarlo, y si se intentara hacer eso, el resultado sería más o menos tan satisfactorio como cuando se disfrazan los aparatos de televisión para que parezcan credenciales de estilo Colonial.

Así se mantiene a distancia el mundo moderno. Esos interiores de oficina como los escenarios de la Colección Lauren, tienen la apariencia de un estilo de vida que ya no existe. Su realidad no es más profunda que el revestimiento de las paredes; un cínico señalaría que la señora del despacho Luis XVI nació, de hecho, en Queens, y el señor Forbes en Brooklyn (Lauren, ese otro anglófilo, se crió en el Bronx). Pero tanto si el estilo de vida es un recuerdo o una mera imaginación, significa una nostalgia muy generalizada. ¿Es que este deseo de tradición es sencillamente un furioso anacronismo, o refleja una insatisfacción más profunda con el entorno que ha creado nuestro propio mundo moderno? ¿Qué es lo que echamos de menos y que tanto buscamos en el pasado?

D  
R  
g  
S  
s  
g  
U  
t  
a  
b  
l  
l  
e  
c



ALBERTO DURERO. *San Jerónimo en su escritorio* (1514).

## CAPÍTULO 2

### Lo íntimo y lo privado

*Y, sin embargo, fue precisamente en ese contexto nórdico, aparentemente sombrío, donde nació Stimmung, el sentido de la intimidad.*

MARIO PRAZ

*Historia ilustrada de la decoración de interiores*

Contemplemos la habitación que ilustró Alberto Durero en su famoso grabado *San Jerónimo en su escritorio*. El gran artista del Renacimiento siguió las convenciones de su época y no mostró a aquel sabio de principios del cristianismo en un contexto del siglo V —ni en Belén, donde vivió en la realidad—, sino en un escritorio cuyo amoblamiento era típico de la Nüremberg de Durero a principios del siglo XV. Vemos a un anciano inclinado sobre lo que está escribiendo en un rincón de una habitación. La luz entra por una gran ventana de vidrieras coronada por un arco. Contra la pared, junto a la ventana, hay un banco bajo. En él hay unos cojines con borlas; los asientos tapizados, en los cuales los cojines formaban parte integrante del asiento, no aparecieron hasta cien años después. La mesa de madera es de diseño medieval: la tabla está separada del bastidor, y si se saca un par de clavos, todo se puede desmontar fácilmente cuando no se va a utilizar. Junto a la mesa hay un taburete con respaldo, precursor de la silla lateral.

La tabla de la mesa está vacía, salvo un crucifijo, un tintero y un atril, pero todo lo demás está lleno de posesiones personales. Bajo el banco ha quedado un par de zapatillas. Los libros colocados al azar en el banco no son muestra de descuido: todavía no se han inventado las estanterías. En la pared de atrás hay un soporte para notas he-

D  
R  
g  
S  
s  
g  
U  
t  
a  
b  
l  
l  
e  
C

chas en papel, donde también se encuentran una navaja y un par de tijeras. Encima hay una repisa con palmatorias. De unos ganchos cuelgan un rosario y un cepillo de paja; probablemente, la alacena contiene algo de comida. En un nicho en la pared hay un recipiente con agua bendita. El único objeto decorativo de la habitación es una curiosa calabaza que cuelga del techo. Salvo los objetos alegóricos —un sombrero de peregrino, una calavera y un reloj de arena— no hay gran cosa que llame la atención, salvo, naturalmente, el león domesticado del santo, que dormita en primer plano. El resto de los objetos domésticos resulta conocido; de hecho, nos da la sensación de que fácilmente podríamos sentarnos en el taburete con respaldo que está desocupado y considerarnos en casa en este escritorio funcional, pero no austero.

El estudio en el que yo escribo tiene un tamaño parecido. Como está en un piso alto, el techo traza un ángulo agudo para encontrarse con las paredes bajas, y si levanto la mano me resulta fácil tocar el cielo raso de madera, que se parece a la quilla de un bote volcado. Hay una ventana que da al oeste. Por la mañana, que es cuando suelo trabajar, deja entrar una luz pálida que se refleja en las paredes blancas y en el techo de cedro para caer sobre la alfombra gris que hay en el suelo. Aunque la habitación se parece a una buhardilla parisiense, fuera no veo tejados, chimeneas ni antenas de televisión; por el contrario, veo una plantación, una alameda y más allá el principio de la sierra de los Adirondack. Esta vista —no es lo bastante grandiosa para calificarla de perspectiva— es de una domesticidad inglesa.

Me siento en una butaca de madera del tipo anticuado giratorio que solía hallarse en las oficinas de los periódicos; tiene un viejo cojín de gomaespuma. Cuando uso el teléfono, me echo hacia atrás y me creo que soy Pat O'Brien en *Primera Página*. Como la silla tiene cojinetes, puedo girar para buscar los libros, las revistas, los periódicos y los papeles y lápices que me rodean. Tengo a mano todo lo necesario, al igual que ocurre en cualquier lugar de trabajo bien organizado, trátese del de un escritor o de la cabina de un avión jumbo. Naturalmente, el tipo de organización que se necesita para escribir un libro no es el mismo que el necesario para pilotear un avión.

Aunque a algunos escritores les resulta agradable trabajar en un escritorio muy ordenado, el mío está lleno de libros a medio abrir, enciclopedias, diccionarios, revistas, papeles y recortes de periódicos. El encontrar algo en este montón tan precario es como jugar a los palillos. A medida que avanza el trabajo, el montón se va haciendo más alto y el espacio abierto en el que escribo más pequeño. Aun así, esta confusión me resulta cómoda; hasta que termino un capítulo y mi escritorio vuelve a quedar totalmente vacío, nunca me siento incómodo. Un escritorio ordenado puede intimidar tanto como una página en blanco.

Lo hogareño no es lo ordenado. Si no, todo el mundo viviría en réplicas del tipo de las casas estériles e impersonales que se ven en las revistas de diseño de interiores y de arquitectura. De lo que carecen esas habitaciones immaculadas, o lo que unos fotógrafos astutos han eliminado laboriosamente, es de toda huella de que están habitadas por seres humanos. Pese a los jarrones artísticamente situados y a los libros de arte expuestos como por azar, no hay indicios de que estén habitadas. Esos interiores impecables me fascinan y me repelen. ¿Puede la gente vivir de verdad sin desorden? ¿Cómo se impide que el periódico del domingo quede desparramado por todo cuarto de estar? ¿Cómo se las arreglan sin tubos de pasta de dientes y sin barras de jabón a medio utilizar en sus cuartos de baño? ¿Dónde esconden el detritus de sus vidas cotidianas?

Mi escritorio está lleno de muchos recuerdos personales, fotografías y objetos —recuerdos de parientes, amigos y mi vida profesional. Una pequeña *gouache* de un joven —que soy yo— sentado en un portal de Formentera. Una fotografía de color sepia de un zepelín alemán que sobrevuela Boston camino de Lakehurst. Una foto de mi propia casa en construcción. Una colgadura guyaratí. Una nota enmarcada de una Persona Famosa. Un tablero de corcho con mensajes, números de teléfono, tarjetas de visita, cartas amarillentas sin contestar y facturas olvidadas. En la cama turca, al otro lado del escritorio, hay un suéter negro, unos libros y una cartera de cuero. La mesa en la que escribo es vieja. Aunque no se trata de una antigüedad especialmente valiosa, su elegancia recuerda una época en que escribir cartas era un arte que se cultivaba con calma y se realizaba

D  
R  
g  
S  
s  
g  
U  
t  
a  
b  
l  
l  
e  
c

cuidadosamente con pluma, tinta y secante. Me siento un tanto avergonzado al garabatear notas desordenadas en grandes cuadernos de papel amarillo y barato. En la mesa, además de la confusión de libros y de periódicos, hay un candado pesado de bronce utilizado como pisapapeles, una lata llena de lápices, una cantonera sioux de hierro forjado y una tabaquera de plata con la cara de Jorge II en la tapa. ¿Era de mi abuelo? No lo recuerdo. La petaca de plástico azulado debe de haber sido suya; igual que el marco polaco de preguerra, tiene sus iniciales.

Posesiones personales, una silla, una mesa: un lugar donde escribir. En más de 400 años no es mucho lo que ha cambiado. ¿O sí? Durero pintaba a un eremita, de forma que resultaba natural mostrarlo trabajando solo, pero en el siglo XVI era raro que alguien tuviera una habitación sólo para él. Pasaron más de cien años hasta que las habitaciones a las cuales se podía retirar uno de la visión del público empezaron a aparecer, y se las llamaba las "habitaciones privadas". Así, aunque el título del grabado dice que se trata de un "escritorio", en realidad era una habitación con múltiples usos, todos ellos públicos. Pese a la calma presente en esa obra maestra, el tipo de tranquilidad y de intimidad que solemos relacionar con el lugar donde trabaja un escritor habría sido imposible. Las casas estaban llenas de gente, mucho más que hoy día, y la intimidad era algo desconocido. Además, las habitaciones no tenían funciones especializadas; al mediodía se sacaba el atril y los residentes en la casa se sentaban a la mesa de comer. Al atardecer se desmontaba la mesa y el banco largo se convertía en un diván. Por la noche, lo que ahora funcionaba como cuarto de estar se convertía en dormitorio. En este grabado concreto no se ve una cama, pero en otras versiones Durero mostró al sabio escribiendo en un pequeño podio y utilizando la cama como asiento. Si pudiéramos sentarnos en uno de los taburetes con respaldo, al cabo de poco tiempo empezaríamos a cambiar de postura. El cojín que hay en el asiento protege algo contra la dureza de la madera, pero no se trata de un sillón en el que relajarse.

La habitación de Durero contiene algunos instrumentos: un reloj de arena, un par de tijeras y una pluma de ave, pero no hay máqui-

nas ni artefactos mecánicos. Aunque la fabricación del vidrio había progresado tanto que durante el día las ventanas grandes eran una fuente útil de luz, a partir del crepúsculo se bajaban las velas del estante. Resultaba imposible, o al menos incómodo, escribir. La calefacción era primitiva. En el siglo XVI las casas tenían sólo una chimenea o una cocina en la habitación principal, y el resto de la casa estaba sin calentar. En el invierno, esa habitación, con sus grandes muros de cantería y su piso de piedra, era frígida. El llevar un ropaje voluminoso, como el de Jerónimo, no era cuestión de moda, sino de térmica, y si el viejo sabio está encorvado, ello no indica piedad, sino también que tiene frío.

Yo también me inclino sobre lo que escribo, no frente a un atril, sino frente a la pantalla fosfórea y ambarina de una procesadora de textos. En lugar del raspado de la pluma sobre el pergamino, oigo unos leves tecleos y runruneos a medida que las palabras pasan de mi propia mente a la máquina y de la memoria de la máquina a los discos de plástico en los que quedan registradas. Esta máquina que, según nos hacen creer, va a revolucionar la forma en que vivimos, ya ha afectado a la literatura: ha devuelto el silencio al acto de escribir. Una de las cosas que primero se echan de menos en los cuadros antiguos de gente escribiendo son los cestos de los papeles; el papel era demasiado valioso para tirarlo, y el escritor tenía que ir corrigiendo mentalmente. En ese sentido, hemos dado la vuelta al círculo, pues la procesadora de textos ha eliminado los papeles que desechar. Yo, por el contrario, aprieto una tecla, la pantalla parpadea y se acabó; las palabras que no valían desaparecen en una trizadora electrónica. El efecto es sedante.

Así que, de hecho, es mucho lo que *ha* cambiado en la casa. Algunos de los cambios son evidentes: los adelantos en cuanto a calefacción e iluminación se deben a la nueva tecnología. Los muebles en los que nos sentamos son mucho más avanzados, están mejor adaptados para el descanso. Otros cambios son más sutiles: la forma en que se utilizan las habitaciones, o la intimidad que éstas permiten. ¿Es más confortable mi escritorio? La respuesta evidente es que sí, pero si se lo preguntáramos a Durero, es posible que nos sorprendiera su respuesta. Para empezar, no comprendería la pregunta.

De  
Ry  
go  
Su  
su  
gr  
U  
tr  
a  
b  
l  
l  
e  
c

“¿Qué significa exactamente sentirse comfortable?”, podría responder muy confuso.

La palabra “comfortable” no se refería inicialmente a la comodidad ni al estar a gusto. Su raíz latina era *confortare* —confortar o consolar o reforzar— y éste siguió siendo su significado a lo largo de siglos. Ese sentido es el que utilizamos en frases como “confortó mucho a su madre cuando se hizo vieja”. En este sentido se utilizó en teología: el “confortador” es el Espíritu Santo. Por el camino, la palabra “comfort” también adquirió a veces sentido jurídico: en el siglo XVI, en Inglaterra, un “confortador” era alguien que era cómplice en un crimen o ayudaba en él. Esa idea de apoyo fue ampliándose con el tiempo para incluir a personas y a cosas que permitían una cierta satisfacción, y el término “comfortable” llegó a significar tolerable o suficiente: se hablaba de una cama de anchura comfortable, aunque todavía no de una cama comfortable. Ese sigue siendo el sentido de la expresión “tener una posición comfortable”, suficiente, pero no lujosa. Las generaciones sucesivas ampliaron esta idea de agrado y con el tiempo la palabra “comfortable” adquirió su sentido de bienestar físico y disfrute, pero eso no fue hasta el siglo XVIII, mucho después de haber muerto Durero. Sir Walter Scott fue uno de los primeros novelistas que la utilizó en este nuevo sentido al escribir: “Me da igual que hiele en la calle, aquí dentro estamos confortables.” Los significados más tardíos de la palabra se referían casi exclusivamente al agrado, a menudo de carácter térmico: en la Inglaterra victoriana, el “confortador” ya no significaba el Redentor, sino una bufanda larga de lana; hoy día significa un acolchado.

Las palabras tienen importancia. El idioma no es sólo un medio, como una cañería de agua, es un reflejo de cómo pensamos. No empleamos palabras únicamente para describir objetos, sino también para expresar ideas, y la introducción de palabras en el idioma señala la introducción simultánea de ideas en la conciencia. Como decía Jean Paul Sartre: “El atribuir nombres a objetos consiste en trasladar acontecimientos inmediatos, no reflexionados, quizá ignorados, al plano de la reflexión y de la mente objetiva”<sup>1</sup>. Tomemos un término como “fin de semana”, que apareció a fines del siglo

XIX. Al contrario que el “día de semana” medieval que distinguía los días en que uno trabajaba del Día del Señor, el “fin de semana” profano —que inicialmente describía el período del cierre de las tiendas y las empresas— pasó a reflejar una forma de vida organizada en torno de la búsqueda activa del ocio. El término inglés, y la idea inglesa han entrado en muchos idiomas sin modificaciones (*le weekend, el weekend, das weekend*). Otro ejemplo. Nuestros abuelos insertaban rollos de papel en sus pianolas. En lo que a ellos respectaba, la pianola y el rollo formaban parte de la misma máquina. En cambio, nosotros establecemos una distinción entre la máquina y las instrucciones que le damos. Llamamos a la máquina computadora u ordenador y para describir las instrucciones hemos inventado una nueva palabra, en inglés *software* (en español programación). Es algo más que una jerga. Su adición al idioma señala un momento importante\*.

La aparición de la palabra “comfort” en el contexto de bienestar doméstico también tiene un interés más que lexicográfico. Existen otras palabras en el idioma inglés con el mismo significado —por ejemplo, *cozy* (cómodo, íntimo)—, pero son de origen más tardío. El primer empleo de la palabra “comfort” para indicar un nivel de agrado doméstico no está documentado hasta el siglo XVIII. ¿Cómo explicar que haya llegado tan tardíamente? Se dice que los inuits del Canadá tienen muchas palabras para describir una gran variedad de tipos de nieve. Al igual que los marineros, que tienen un amplio vocabulario para describir el tiempo, necesitan diferenciar entre la nieve recién caída y la vieja, la dura y la blanda, y así sucesivamente. Nosotros no sentimos esa necesidad y decimos simplemente “nieve”. En cambio, los esquiadores de fondo, que sí necesitan distinguir entre los diferentes tipos de nieve, lo hacen según los colores de la cera para los esquís: hablan de nieve púrpura o de nieve azul. No son exactamente palabras nuevas, pero sí representan una

\* El primer empleo de la palabra *software* data de 1963 (según el *Oxford English Dictionary*), aunque entonces sólo la utilizaban los ingenieros de ordenadores. Su ingreso en la lengua vernácula, y en la conciencia del público, se produjo más de diez años después, cuando aparecieron los ordenadores personales baratos.

D  
R  
g  
S  
s  
g  
U  
t  
a  
b  
l  
l  
e  
C

tentativa de ampliar el idioma para atender a una necesidad especial. Análogamente, la gente empezó a utilizar la palabra "confort" de forma diferente, porque necesitaba una palabra especial para comunicar una idea que anteriormente no había existido o no necesitaba expresión.

Empecemos este examen del confort tratando de comprender lo que ocurrió en Europa en el siglo XVIII y por qué la gente descubrió de pronto que necesitaba una palabra especial para describir un atributo particular de los interiores de sus casas. Para ello es necesario contemplar un período anterior: la Edad Media.

La Edad Media constituye un período opaco de la historia abierto a múltiples interpretaciones. Como ha escrito un estudioso francés, "el Renacimiento consideraba que la sociedad medieval era escolástica y estática, la Reforma la consideraba jerárquica y corrupta, y la Ilustración consideró que había sido irracional y supersticiosa"<sup>2</sup>. Los románticos del siglo XIX, que idealizaban la Edad Media, la calificaron de la antítesis de la Revolución Industrial. Autores y artistas como Thomas Carlyle y John Ruskin popularizaron la imagen de la Edad Media como una Arcadia rústica y antimecánica. Esta última revisión ha influido mucho en nuestra propia visión de la Edad Media y ha dado origen a la idea de que la sociedad medieval no sólo era antitecnológica, sino que la tecnología no le interesaba.

Esta idea es completamente errónea. La Edad Media no sólo produjo libros miniados, sino también las gafas, no sólo la catedral, sino también la mina de carbón. Ocurrieron cambios revolucionarios tanto en la industria primaria como en la manufactura. El primer caso registrado de producción en serie —de herraduras— se produjo durante la Edad Media. Entre los siglos X y XIII una explosión tecnológica produjo el reloj mecánico, la bomba de succión, el telar horizontal, la noria, el molino de viento, e incluso, a ambos lados del Canal de la Mancha, el molino movido por las mareas. La base económica de toda esta actividad técnica estaba formada por las innovaciones en la agricultura. El arado de vertedera y la idea de la rotación de los cultivos aumentaron la productividad en nada menos que un 400%, de forma que los rendimientos agrícolas del siglo

XIII no se superarían hasta después de transcurridos 500 años<sup>3</sup>. En lugar de ser un Agujero Negro tecnológico, la Edad Media señaló el auténtico comienzo de la industrialización en Europa. La influencia del período se sintió por lo menos hasta el siglo XVIII en todos los aspectos de la vida cotidiana, comprendidas las actitudes hacia la casa.

Todo comentario sobre la vida doméstica durante este período debe incluir una importante advertencia: no puede referirse a la mayor parte de la población, que era pobre. Al hablar del otoño de la Edad Media, el historiador J. H. Huizinga hablaba de un mundo de grandes contrastes, en el cual la salud, el dinero y el amor (el viejo brindis) se apreciaban tanto por lo raros que eran como por sus beneficios. "En la actualidad, difícilmente podemos comprender con qué avidez se disfrutaba de un abrigo de piel, un buen fuego en la chimenea, una cama blanda, un vaso de vino"<sup>4</sup>. También señala que el arte popular medieval, que nosotros apreciamos por su sencilla belleza, era apreciado por sus creadores por su esplendor y pompa. Su suntuosidad sobredecorada, que solemos pasar por alto, es una prueba de lo que hacía falta para impresionar a un público cuya sensibilidad estaba apagada por las horribles condiciones en que vivía. Los desfiles dispendiosos y los festivales religiosos que caracterizaron aquella época no pueden comprenderse sólo como festejos, sino también como un antídoto contra la miseria de la vida cotidiana<sup>5</sup>.

Los pobres tenían unas viviendas malísimas. No tenían agua corriente ni saneamiento, casi ningún mueble y pocas posesiones, situación que, al menos en Europa, continuó hasta principios del siglo XX<sup>6</sup>. En las ciudades, sus casas eran tan pequeñas que la vida familiar corría peligro; aquellas zahurdas diminutas de una sola habitación eran poco más que refugios en los que dormir. Sólo había espacio para los recién nacidos: a los hijos mayores se los separaba de sus padres y se los enviaba a trabajar como aprendices o sirvientes. El resultado de aquellas privaciones, según algunos historiadores, fue que para aquellos miserables no existían conceptos como el de "casa" y "familia"<sup>7</sup>. El hablar de confort o de incomodidad en esas circunstancias es absurdo; se trataba meramente de existir.

Si bien los pobres no compartían la prosperidad medieval, había una clase diferente de personas que sí: los que vivían en las ciudades. La ciudad libre fue una de las innovaciones más importantes y más originales de todas las ocurridas en el Medioevo. Otras sociedades podrían haber inventado los molinos de viento y las norias, y los inventaron, pero la ciudad libre, separada del campo predominantemente feudal, era algo exclusivamente europeo. Sus habitantes —los *francs bourgeois*, los *burghers*, los *borghesi*, y los burgueses— creaban una nueva civilización urbana<sup>9</sup>. La palabra *bourgeois* apareció por primera vez en Francia a principios del siglo XI<sup>o</sup>. Se refería a los mercaderes y los vendedores que vivían en ciudades amuralladas, se gobernaban mediante concejos elegidos y en la mayor parte de los casos sólo debían lealtad al rey (que estableció la ciudad libre o franca), en lugar de a un señor. Esos “ciudadanos” (la idea de la ciudadanía nacional es muy posterior) se distinguían del resto de la sociedad, que era feudal, eclesiástica o agrícola. Eso significaba que, al mismo tiempo que se arrastraba a los vasallos a alguna guerra local, los burgueses de las ciudades gozaban de un grado considerable de independencia y podían beneficiarse de la prosperidad económica. Lo que sitúa al burgués en el centro de mi análisis del confort doméstico es que, al contrario que el aristócrata, que vivía en un castillo fortificado, o el clérigo, que vivía en un monasterio, o el siervo, que vivía en una choza, el burgués vivía en una casa. Aquí empieza nuestro examen de la casa.

La casa urbana burguesa típica del siglo XIV combinaba la residencia con el trabajo. Los solares para viviendas tenían fachadas limitadas a la calle, dado que la ciudad medieval fortificada tenía por fuerza una gran densidad de construcción. Aquellos edificios largos y estrechos solían tener dos pisos sobre un sótano que se utilizaba como almacén. El piso principal de la casa, o por lo menos la parte que daba a la calle, era una tienda o —si el propietario era un artesano— un lugar de trabajo. La parte residencial no consistía, como cabría prever, en una serie de habitaciones; por el contrario, no había más que una gran cámara que ascendía hasta el cielo raso. La gente cocinaba, comía, recibía y dormía en este espacio. Sin embargo, los interiores de las casas medievales reconstruidas siempre pa-

recen vacíos. Las grandes habitaciones tienen sólo unos cuantos muebles, un tapiz en la pared, un taburete junto a la gran chimenea. Este minimalismo no es una afectación moderna; las casas medievales tenían pocos muebles. Los que había eran un poco complicados. Los bancos servían tanto para guardar cosas como para sentarse en ellos. Los menos acomodados utilizaban a veces un arca (*trube*) como una especie de cama; dentro de ella se guardaba la ropa que a la noche servía de colchón. Eran comunes los bancos, los taburetes y las mesas de tijeras desmontables. Las camas también eran abatibles, aunque a fines de la Edad Media los personajes más importantes dormían en grandes camas permanentes, por lo general arriamadas a un rincón. Las camas también servían de asiento, pues la gente se sentaba, se tumbaba y se acuclillaba donde pudiera, en bancos, taburetes, cojines, escalones y a veces el suelo. De juzgar por las pinturas contemporáneas, en la Edad Media cada uno adoptaba la postura que le apetecía.

Donde no solía sentarse mucho la gente era en sillas. Los egipcios de la era faraónica habían utilizado sillas, y los griegos antiguos las llevaron a la perfección en cuanto a elegancia y comodidad en el siglo V a.d.C. Los romanos las introdujeron en Europa, pero tras el derrumbamiento de su imperio se olvidó la silla. Resulta difícil saber exactamente cuándo reapareció, pero en el siglo XV ya volvían a utilizarse las sillas. ¡Pero qué sillas más diferentes! La *klismos* griega tenía un respaldo bajo y cóncavo adaptado al cuerpo humano. La postura cómoda de un griego ocioso, con el brazo doblado sobre el respaldo bajo de la silla y las piernas cruzadas, es reconociblemente moderna. No era posible una postura así en una silla medieval, que tenía un asiento duro y liso y una espalda alta y recta, con una función más decorativa que ergonómica. Durante la Edad Media, las sillas —incluso las butacas, que tenían forma de cajas— no tenían por objeto ser confortables; eran símbolos de autoridad. Había que ser importante para sentarse en una silla: la gente sin importancia se sentaba en bancos. Como ha dicho un historiador, si uno tenía derecho a silla, se sentaba tieso en ella, nadie se *repantigaba* jamás<sup>10</sup>.

Un motivo de la sencillez, y la escasez, de los muebles en la Edad



cómodamente cuatro parejas, y eso sin tocarse"<sup>15</sup>, ¿Cómo se conseguía intimidad en esas condiciones? En muchos cuadros medievales se ve una pareja en la cama o en el baño, y al lado, en la misma habitación, a amigos o sirvientes en animada conversación, aparentemente despreocupados<sup>16</sup>.

Sin embargo, no debemos saltar a la conclusión de que la vida doméstica medieval era primitiva. Por ejemplo, el bañarse estaba muy bien visto. En este caso también los monasterios desempeñaron un papel, pues no sólo eran centros de piedad, sino también de limpieza. La higiene era importante para los cistercienses, tan preocupados por la eficiencia; por ejemplo, San Bernardo, su fundador, había dado todo género de detalles en la Regla, manual de operaciones que no sólo se ocupaba de asuntos religiosos, sino también de los mundanos. Por ejemplo, el objetivo de la tonsura no era simbólico; a los monjes se les afeitaba la cabeza para combatir los piojos. La Regla describía detalladamente los horarios de trabajo, así como el plano de los edificios, que estaba normalizado, como los hoteles comerciales de hoy. Alguien ha dicho que un monje ciego podría entrar en cualquiera de los más de 700 monasterios cistercienses y no perderse nunca<sup>17</sup>. Cada complejo incluía un *lavatorium*, o sala de baños, con bañeras de madera y un sistema de calentar el agua; junto al refectorio había pequeños lavabos con agua fría corriente para lavarse las manos antes y después de las comidas. El *misericord*, donde se bañaba ritualmente a los monjes moribundos, estaba junto a la enfermería, mientras que el *reredorier*, ala que contenía las letrinas, estaba junto al dormitorio (el *dortier*). Las aguas residuales de esas instalaciones salían por conductos cubiertos, que de hecho eran alcantarillas subterráneas<sup>18</sup>.

Casi todas las casas burguesas de Inglaterra contaban con un sistema de desagüe y con pozos negros subterráneos (aunque no con alcantarillas). Hay muchos ejemplos de casas del siglo XV (no sólo palacios y castillos) que tenían los llamados *garderobes* o retretes en el piso alto, con tuberías que llevaban al sótano<sup>19</sup>. Esos sitios se limpiaban periódicamente y, mientras la ciudad dormía, los "suelos nocturnos" se transportaban al campo, para utilizarlos como abonos. Lo más frecuente era que los *garderobes* y los retretes vaciaran directamente

en ríos y arroyos, lo cual producía la contaminación del agua de los pozos y frecuentes estallidos de cólera. Fue el mismo tipo de ignorancia científica, no de suciedad, lo que explicó la incapacidad de la gente del siglo XIV para resistir a la Peste Negra: no comprendía que sus principales vectores eran las ratas y los piojos.

Al no seguir la Regla, los seglares no observaban la higiene tanto como los monjes, pero existen pruebas de que también prestaban atención a la limpieza. Un manual del siglo XIV titulado *Ménagère de Paris* aconsejaba al ama de casa: "la entrada a tu casa, es decir, el zaguán y las entradas por las que viene la gente a hablar dentro de la casa, debe barrerse a primera hora de la mañana y seguir limpia, y los taburetes, bancos y cojines deben desempolvarse y sacudirse"<sup>20</sup>. El piso de la sala se recubría de paja en invierno y de hierbas y flores en el verano. Esta encantadora costumbre tenía un objetivo práctico, tanto conservar el suelo caliente como mantener un aspecto y un olor a limpieza. Se utilizaban mucho los lavatorios y las bañeras, aunque no había cuartos de baño. Sólo en los monasterios, o en edificios excepcionales como el palacio de Westminster, había una habitación dedicada exclusivamente al baño; casi todas las bañeras, al igual que el resto de los muebles, eran portátiles<sup>21</sup>. Las bañeras, que eran de madera, solían ser grandes y eran frecuentes los baños en compañía. El baño era un ritual social en la Edad Media, igual que en algunas culturas orientales actuales. Muchas veces formaba parte de festejos como las bodas y los banquetes, e iba acompañado de conversación, música, comida, bebida e, inevitablemente, del amor<sup>22</sup>.

Los modales medievales a la mesa eran complicados: la etiqueta se tomaba en serio y nuestra costumbre de dar precedencia a los invitados o de ofrecerles que repitan de un plato, se inició en la Edad Media. El lavarse las manos antes de comer era otra fórmula de cortesía medieval que ha sobrevivido hasta hoy. El lavarse las manos antes de la comida, durante ella y después era necesario en la Edad Media, pues aunque se utilizaban cucharas para la sopa, no había tenedores, y la gente comía en gran parte con los dedos; al igual que en la India o en la Arabia Saudita actuales, eso no significaba descortesía. La comida se servía en grandes bandejas, se cortaba en

D  
R  
g  
S  
s  
g  
U  
t  
a  
t  
I  
I  
C

partes más pequeñas y se colocaba en grandes rebanadas de pan que —al igual que las tortillas mexicanas o los chapatis indios— servían como platos comestibles. La imagen popular de las comidas medievales es de platos caseros con grandes raciones, pero no muy complicados; pero en la realidad la diversidad de los platos medievales era asombrosa. El crecimiento de las ciudades fomentó el intercambio de productos como la cerveza alemana, el vino francés e italiano, el azúcar español, la sal polaca, la miel rusa y, para los ricos, especias del Oriente. La comida medieval no era nada insípida: se combinaban la canela, el gengibre, la nuez moscada y la pimienta con hierbas de olor locales como el perejil, la hierbabuena, el ajo y el tomillo<sup>23</sup>. Hay mucha documentación acerca de banquetes de la corte, exagerados y formados por muchos platos servidos en una secuencia cuidadosamente orquestada. Gran parte de la variedad se debía a que se comía tanta caza como animales domésticos, y los menús de la corte parecen a veces listas de un fondo para la conservación de la fauna: pavos reales, grullas, garzas, patos y águilas. Cosas tan exóticas llaman la atención, pero incluso el burgués más humilde comía bien. Véanse los ingredientes del "pollo con farsa", plato muy frecuente descrito por Chaucer: pollo al horno relleno de lentejas, cerezas, queso, cerveza y avena, con una salsa de migas de pan *demayne* (pan candeal), hierbas y sal mezclados con *romeney* (vino de malvasía)<sup>24</sup>.

Entonces, ¿cómo debemos entender la casa de la Edad Media? Walter Scott, tras describir el interior de un castillo del siglo XII en *Ivanhoe*, advertía al lector: "había algo de magnificencia, con algunas crudas tentativas de buen gusto, pero comodidad poca y, como no se conocía, no se echaba de menos"<sup>25</sup>. Según Siegfried Giedion, historiador arquitectónico actual, "desde el punto de vista de hoy, en la Edad Media no había ningún confort"<sup>26</sup>. Incluso Lewis Mumford, que admiraba este período, concluía que "la casa medieval apenas sí tenía un mínimo de... confort"<sup>27</sup>. Esos juicios son correctos, pero no se deben interpretar mal. La gente de la Edad Media no carecía totalmente de confort, como he intentado demostrar. Sus casas no eran rústicas ni burdas, y tampoco debemos imaginar que la gente que las habitaba lo hacía sin ningún placer. Pero el confort

que había no era nunca explícito. De lo que carecían nuestros antepasados medievales era de la conciencia del confort como una *idea* objetiva.

Si nos sentáramos nosotros a una comida medieval, nos quejaríamos de lo duro que era el banco. Pero al comensal medieval le importaba menos cómo se sentaba que *dónde* se sentaba. El estar colocado "por encima de la sal" era un honor que se reservaba sólo a unos cuantos huéspedes distinguidos. El sentarse en el mal lugar, o junto a la persona equivocada, era un grave error. Los buenos modales no sólo dictaban dónde y junto a quién se sentaban los miembros de las cinco clases sociales, sino incluso lo que podían comer<sup>28</sup>. A veces nos quejamos de lo regimentada que es nuestra propia sociedad, pero la vida medieval estaba regida por el orden y el ritual hasta un punto que a nosotros nos parecería intolerable. La gente vivía a toque de campana. El día estaba dividido en ocho períodos, y el toque de las campanas de maitines o de nonas no sólo significaba el momento de la oración en el monasterio, sino que también regía el trabajo y el comercio en la ciudad. De noche no había tiendas; los mercados abrían y cerraban conforme a unos horarios estrictos. En la ciudad de Londres no se podía comprar queso extranjero antes de nonas (primera hora de la tarde) ni carne después de vísperas (al atardecer)<sup>29</sup>. Cuando se inventaron los relojes mecánicos, esas normas fueron perfeccionándose, y no se podía vender pescado antes de las diez de la mañana ni vino o cerveza antes de las seis. El incumplimiento significaba la cárcel.

Las normas también regían cómo se vestía la gente. La función primordial del vestuario medieval era comunicar la condición social, y había una reglamentación formal que describía exactamente cómo debían vestirse las diferentes clases sociales. Un barón importante estaba autorizado para comprar más ropa nueva al año que un simple caballero; a un comerciante rico se le permitían de mala gana las mismas vanidades que a un noble del rango más bajo, aunque el armiño siempre se reservaba a la aristocracia<sup>30</sup>. Algunos podían llevar brocados, otros seda de colores y tejidos bordados. Incluso algunos colores eran para los privilegiados. Todo el mundo se cubría la cabeza y raras veces se quitaba el sombrero. La gente importante seguía con él

D  
R  
g  
S  
s  
e  
T  
C  
z

puesto mientras comía, dormía e incluso se bañaba. Ello no resultaba necesariamente incómodo, salvo que fuera uno un obispo que tuviera que llevar una mitra alta durante toda una cena, pero sí indica la importancia que esta sociedad obsesivamente ordenada atribuía a la expresión pública y a las formalidades, y el papel secundario que atribuía de buena gana al confort personal. Así ocurría especialmente al final de la Edad Media, cuando los convencionalismos del vestuario se exageraron hasta el punto del ridículo<sup>31</sup>. Las mujeres llevaban el *hennin*, un tocado cónico alto del cual colgaba un velo. Los hombres llevaban *poulaines* —zapatos absurdos con unas punteras larguísimas— y jubones con mangas largas y que por debajo de la cintura se parecían a minifaldas. Todos los que podían permitírselo adornaban sus prendas con cascabeles, lazos de colores y piedras preciosas. Un escudero bien vestido se parecía a Michael Jackson vestido para una discoteca y lleno de lentejuelas.

Resulta posible describir cómo comía, se vestía y vivía la gente en la Edad Media, pero nada de eso tiene mucho sentido si no hacemos también un esfuerzo por comprender cómo pensaba. Eso es difícil, pues si alguna vez ha sido aplicable la expresión de “un mundo de contrastes”, fue durante la Edad Media. Coexistían la religiosidad y la avaricia, la delicadeza y la crueldad, el lujo y la sordidez, el ascetismo y el erotismo. Nuestro propio mundo, más o menos coherente, queda pálido en comparación. Imaginemos un sabio medieval. Tras una mañana de devoción silenciosa en una catedral (que ya en sí era una extraña combinación de *sancta sanctorum* y de bestiario), podía asistir a una ejecución pública en la cual se aplicaban castigos de la mayor crueldad conforme a una etiqueta muy estricta. Si era como la mayor parte de la gente, no sería una ocasión de diversión, sino de derramar lágrimas cuando el condenado o la condenada pronunciase (antes de su desmembramiento) una homilía a la multitud. La vida “olía al mismo tiempo a sangre y a rosas”<sup>32</sup>. Nuestra idea de la Edad Media suele estar basada en la música y en el arte religioso, que dan una sensación falsa de las sensibilidades medievales. Por ejemplo, las ocasiones festivas constituían una mezcla asombrosa de buen y mal gusto. El mismo estudioso, invitado a una comida en la corte, se lavaría las manos con agua per-

fumada e intercambiaría cortesías finísimas con el comensal de su lado o participaría en un madrigal. Al mismo tiempo, se carcajearía de los enanos que salían de un salto de un enorme *entremets* (pastel) al horno, y los platos se los traerían sirvientes a caballo. Al tratar de explicar la aparente incompatibilidad entre la indecencia extrema de determinadas costumbres y la modestia de comportamiento impuesta por la cortesía, Huizinga sugiere que la Edad Media estuvo formada por dos capas superpuestas de civilización: una, primitiva y precristiana, y la otra, más reciente, cortesana y religiosa<sup>33</sup>. Esas dos capas entraban a menudo en conflicto, y lo que a nosotros nos parecen unas emociones incoherentes son las tentativas, no siempre realizadas, de reconciliar una realidad cruel con la armonía ideal que exigían tanto la caballeridad como la religión. La excitable mentalidad medieval estaba oscilando constantemente entre esos dos polos opuestos.

La combinación de lo primitivo con lo refinado se reflejaba en la casa medieval. Había habitaciones adornadas con tapices ricamente decorados que estaban mal calentadas; unas señoras y unos caballeros lujosamente vestidos se sentaban en bancos y taburetes de lo más austeros; unos cortesanos que podían consagrar quince minutos a una complicada salutación dormían de a tres en la cama y no se preocupaban de la intimidad personal. ¿Por qué no mejoraban sus condiciones de vida, sencillamente? No faltaban conocimientos técnicos ni ingenio. Parte de la explicación se debe a que la gente de la Edad Media pensaba de forma diferente acerca de la cuestión de la funcionalidad, especialmente en lo que respectaba a su entorno doméstico. Para nosotros, la función de algo tiene que ver con su utilidad (por ejemplo, la función de una silla es sentarse en ella), y separamos éste de sus otros atributos, como la belleza, la antigüedad y el estilo; en la vida medieval no existían esas distinciones. Cada objeto tenía un significado y un lugar en la vida que formaban parte de su función tanto como su finalidad inmediata, y ambas cosas eran inseparables. Como no existía nada parecido a la “función pura”, a la mentalidad medieval le resultaba difícil estudiar perfeccionamientos funcionales; ello habría significado una intrusión en la realidad en sí. Los colores tenían significados, los acontecimien-

tos tenían significados, los nombres tenían significados; nada era accidental\*. En parte se trataba de una superstición y en parte en una creencia en un universo ordenado por la voluntad divina. A los objetos utilitarios, como los bancos y los taburetes, prácticamente no se les prestaba atención, porque carecían de significado.

También era escasa la diferenciación entre la utilidad y la ceremonia. Había funciones sencillas, como el lavado de manos, formas ceremoniales adquiridas y ceremonias como la de partir el pan, que se realizaban de forma inconsciente como parte natural de la vida. La importancia que se atribuía a la ceremonia en la Edad Media subraya lo que John Lukacs ha calificado de carácter externo de la civilización medieval<sup>36</sup>. Lo que importaba entonces era el mundo externo, y el lugar que uno ocupaba en él. La vida era un asunto público, e igual que uno no tenía una autoconciencia muy desarrollada, tampoco se tenía un cuarto para uno solo. Era la mentalidad medieval, y no la inexistencia de sillas confortables y de calefacción central, lo que explica la austeridad de la casa medieval. No es tanto que en la Edad Media no se conociera el confort, como pretende Walter Scott, sino más bien que no era necesario.

John Lukacs señala que palabras como "autoconfianza", "amor propio", "melancolía" y "sentimental" aparecieron en inglés y francés, en sus sentidos modernos hace sólo doscientos o trescientos años. Su empleo señaló el surgir de algo nuevo en la conciencia humana: la aparición de un mundo interno del individuo, del yo y de la familia. La única forma de apreciar la importancia de la evolución del confort doméstico es en este contexto. Se trata de mucho más que una simple búsqueda de bienestar físico; comienza con la apreciación de la casa como un contexto para una vida interior que va apareciendo.

\* Las casas medievales, al igual que las campanas de las iglesias, las espadas y los cañones, se personalizaban, para lo cual se les atribuían nombres propios. Esta costumbre ha continuado hasta el siglo XX —Adolf Hitler llamaba a su casa de campo el Nido del Águila; Winston Churchill, con la característica autopeyoración inglesa, llamaba a la suya el Cerdo Cómodo, pero a medida que las casas han ido dotándose de un valor más económico que emocional, los nombres han cedido paso a los números.

Como dice Lukacs, "dado que la autoconciencia de la gente medieval era escasa, los interiores de sus casas estaban desnudos, comprendidas las salas de los nobles y de los reyes. El amoblamiento interior de las casas apareció junto con el amoblamiento interior de las mentes"<sup>35</sup>. Tras el final de la Edad Media y hasta el siglo XVII, las condiciones de la vida doméstica cambiaron lentamente<sup>36</sup>. Las casas eran mayores y mejor construidas que las de tiempos anteriores —por ejemplo, la piedra sustituyó a la madera—, pero persistió la inexistencia de comodidades físicas. Hubo algunas mejoras menores: el vidrio, que anteriormente era caro, se abarató, y se empezó a utilizar en las ventanas en lugar de papel engrasado, aunque las ventanas practicables siguieron siendo raras<sup>37</sup>. La chimenea con repisa y tubo de salida (que ya se había inventado en el siglo XI) fue popularizándose, y casi todos los espacios habitables estaban dotados de una chimenea. Por desgracia, éstas no estaban bien diseñadas —los tiros eran demasiado grandes y los hogares demasiado profundos— y durante siglos las habitaciones estaban al mismo tiempo llenas de humo y mal calentadas, situación que no se remedió hasta el siglo XVIII. En Alemania se inventaron las estufas revestidas de azulejos, pero no se difundieron sino lentamente al resto de Europa y, aunque se introdujeron en Francia en el siglo XVI, tardaron más de 200 años en popularizarse<sup>38</sup>. El alumbrado seguía siendo malo. Hasta que llegó el gas, a principios del siglo XIX, no había una forma eficiente de contar con iluminación por la noche. Las velas y las lámparas de aceite eran caras y no se utilizaban mucho; al caer la noche, la mayor parte de la gente se iba a la cama<sup>39</sup>.

En cuanto a la costumbre de bañarse, se produjo una regresión respecto de las normas medievales. Durante la Edad Media se habían construido baños públicos (que, al igual que los hospitales, se habían copiado de la cultura islámica, gracias a los cruzados que regresaban) en grandes números en casi todas las ciudades europeas. Sin embargo, cuando degeneraron en burdeles a principios del siglo XVI, se los proscribió, y no reaparecieron hasta el siglo XVIII<sup>40</sup>. Como los cuartos de baño particulares no existían, la higiene personal disminuyó. Además, el abastecimiento de agua se estaba convirtiendo en un problema. A medida que ciudades como París y Londres crecieron en tama-

ño y densidad, los pozos medievales se fueron contaminando y la gente tuvo que recurrir cada vez más a las fuentes públicas callejeras; en París había 23 de esas fuentes en 1643<sup>41</sup>. El consumo de agua, que siempre es un buen índice de la higiene, bajó. El esfuerzo necesario para llevar agua a casa, especialmente a los pisos altos, limitó mucho su consumo, y la costumbre de bañarse, que había sido frecuente en la Edad Media, se pasó de moda.

El saneamiento siguió siendo primitivo, no mucho mejor que en la Edad Media. Se hicieron algunos esfuerzos por mejorar la situación, y a partir del siglo XVI una ordenanza municipal de París exigía que todas las casas estuvieran dotadas de un retrete que vaciara en un pozo negro construido debajo del patio<sup>42</sup>. Había un retrete comunitario en el piso bajo, y a veces en un nivel superior, frente a la escalera<sup>43</sup>. Si se tiene en cuenta que en el edificio vivían 30 ó 40 personas, dos o tres retretes no eran mucho lujo. Era frecuente el uso de orinales. Como no había alcantarillas ni cañerías de desagüe, su contenido, al igual que todas las aguas residuales, se eliminaba como se podía, lo cual en los pisos altos significaba tirarlos a la calle directamente desde la ventana\*.

Las comodidades materiales fueron mejorando lentamente, pero también estaban ocurriendo otros cambios: no cambios de tecnología, sino de modales y actitudes. La principal ciudad de Europa era París, y existen archivos detallados de los tipos de casas que se construyeron en ella durante el siglo XVII<sup>44</sup>. La típica casa burguesa seguía ocupando la parcela medieval inicial, pero tenía cuatro o cinco pisos en lugar de dos, lo cual reflejaba el precio y la disponibilidad de terrenos en el centro de esta ciudad que crecía rápida-

\* Según se dice, el nombre popular del retrete en inglés *loo* se deriva de esa práctica. En el siglo XVIII existía en Edimburgo la costumbre de gritar *Gardy-loo* antes de tirar las suciedades a la calle; era una forma de pronunciar mal la expresión francesa *Garde à l'eau!*, aunque no está claro por qué los escoceses habían decidido gritar esa advertencia en una lengua extranjera. Existe otra explicación menos complicada: en los planos arquitectónicos franceses del siglo XVIII se solía designar al espacio donde estaba el retrete con los términos de *petits lieux* o simplemente *lieu*, que en inglés se convirtió en *loo*.

mente. La casa estaba ordenada en torno de un patio interior. Los pisos bajos contenían un espacio comercial y establos, además de la residencia del propietario y su familia, sus sirvientes y sus empleados. Seguía tratándose de una casa medieval en cuanto a la composición de sus residentes y la diversidad de actividades que se producían en ella. A la habitación principal se la llamaba *salle* y era un espacio grande parecido al *hall* inglés y utilizado para comer, pasar el rato y recibir a visitantes. Ya no se cocinaba en el hogar central, sino en una habitación separada reservada para esos fines. Como la sociedad, que en otros aspectos era maloliente, consideraba desagradable el olor de la cocina, ésta no estaba adyacente a la *salle*, sino que generalmente se hallaba a alguna distancia al otro lado del patio. Aunque alguna gente seguía durmiendo en la sala o en camas abatibles, había una nueva habitación, que solía utilizarse exclusivamente para dormir: la *chambre*. También había cuartos secundarios conectados con el dormitorio: el *garde-robe* (que no debe confundirse con el retrete inglés, ya que en este caso se trataba de un guardarropa o vestidor) y el *cabinet* (despensa). Sin embargo; estos nombres pueden inducir a error, pues tanto el *garde-robe* como el *cabinet* eran habitaciones con ventanas cuyas dimensiones eran suficientes para que se pudiera dormir en ellos, y a menudo contenían una chimenea.

La casa burguesa típica de París alojaba a más de una familia; era más bien un edificio de apartamentos. Los pisos más altos estaban formados por *chambres* con *garde-robe* y *cabinet* adjuntos, que se alquilaban a inquilinos. Pero esos espacios no estaban planeados como apartamentos separados. El inquilino alquilaba todas las habitaciones que necesitaba o que se podía permitir, a menudo en más de un piso. Las habitaciones eran espaciosas; el dormitorio tenía por lo menos siete metros y medio de lado, y el *garde-robe* y el *cabinet* eran aproximadamente del tamaño de un dormitorio moderno. Como esos alojamientos nunca contaban con una *salle* ni con una cocina —la chimenea del dormitorio era lo bastante grande como para cocinar en ella—, la vida de la familia seguía desarrollándose en una sola habitación. Sin embargo, la separación de los amos de sus criados, que, junto con los hijos menores, solían tener camas en las ha-

bitaciones adyacentes más pequeñas, es prueba del deseo de una mayor intimidad.

La existencia de viviendas de alquiler subraya un cambio que se había producido desde la Edad Media: mucha gente ya no vivía y trabajaba en el mismo edificio. Aunque casi todos los tenderos, comerciantes y artesanos seguían viviendo "encima de la tienda", había un número cada vez mayor de ciudadanos —constructores, abogados, notarios, funcionarios— para los cuales la casa era exclusivamente una residencia. El resultado de esta separación era que —en lo que respectaba al mundo exterior— la casa se estaba convirtiendo en un lugar *privado*. Junto con esta privatización de la casa surgió un sentido cada vez mayor de intimidad, de identificar a la casa exclusivamente con la vida de familia.

Sin embargo, dentro de la casa la intimidad personal seguía teniendo relativamente poca importancia. Salomón de Brosse, designado arquitecto real de Enrique IV de Francia en 1608, y que proyectó el palacio de Luxemburgo, vivía con su mujer y siete hijos, y un número desconocido de sirvientes, en dos habitaciones adyacentes<sup>65</sup>. Estas habitaciones no sólo estaban llenas de gente, sino llenas de muebles: alacenas verticales, cómodas, rinconeras, aparadores y armarios. Se trataba de la era de la alfabetización y la gente también necesitaba mesas en las que escribir —*secrétaires* y escritorios—, así como estanterías. Se popularizaron las camas de cuatro postes —de Brosse tenía cuatro de ellas— generalmente con cortinajes, que permitían a sus ocupantes estar más calientes, además de tener algo de intimidad.

La fascinación moderna con los muebles comienza en el siglo XVII. Los muebles ya no eran simplemente equipo, sino que se consideraban una posesión valiosa, y empezaron a formar parte de la decoración de la habitación. Generalmente se hacían de nogal, y no de roble, o (si eran más caros) de ébano, de ahí el nombre de ebanista para el fabricante de muebles. Los asientos se habían hecho más complicados. El taburete con respaldo, inventado a fines del siglo XVI (para que cupieran las faldas amplias de las damas) se convirtió en la silla generalmente tapizada y con cojines. La silla de respaldo recto, que había sobrevivido a la Edad Media, estaba siendo sustituida por

sillas con ángulos y formas que resultaban más cómodas para el cuerpo. Había mayor diversidad de muebles que en el pasado, pero todavía no estaban asignados a habitaciones especializadas, y seguían estando ordenados sin imaginación.

Sin embargo, aquellos interiores del siglo XVII tenían algo que impedía una auténtica sensación de intimidad. Los vacíos medievales se habían llenado con sillas, cómodas y camas con dosel, pero de manera casi inconsciente. Aquellas habitaciones tan llenas de cosas no estaban verdaderamente amuebladas. Era como si los dueños se hubieran ido a una orgía de compras y al día siguiente hubieran descubierto que no había espacio suficiente para todo lo que habían comprado impulsivamente. Ése era el resultado del tipo de nerviosismo burgués que Abraham Bosse satirizó en sus grabados, que representan a personas que siempre, hasta cierto punto, están representando, para quienes la casa es sobre todo un escenario de teatro social. La burguesía francesa, emparedada como estaba entre la aristocracia y las clases bajas, siempre trataba de adaptarse, de distanciarse de las últimas y lograr la condición de la primera.

La nobleza y los burgueses más ricos vivían en casas mucho más amplias llamadas *hôtels*, que eran más espectaculares y tenían más lujos: lo que nosotros llamaríamos palacios. Iban en tamaño desde el Hôtel de Liancourt (proyectado en parte por de Brosse), que tenía cinco pabellones conectados entre sí y agrupados en torno de dos grandes patios, hasta estructuras más pequeñas con sólo 12 habitaciones. También estaban empezando a expresar un deseo cada vez mayor de intimidad. Se ocultaban tras las casas de la gente del común y no tenían un aspecto exterior impresionante; sus jardines y sus patios eran invisibles desde la calle. Dentro, sin embargo, todo estaba planeado para el lucimiento. Tras cruzar un patio imponente, un visitante del Hôtel Lambert, donde vivía Jean-Baptiste Lambert de Thorigny, Presidente del *Cour des Comptes*, subía por una gran escalera, pasaba por un vestíbulo ovalado y llegaba a una antecámara. Ésta no era sino una sala de espera que, al igual que en el pasado, seguía utilizándose como sala de recepción y como dormitorio para los sirvientes. Más allá estaba el dormitorio de *Monsieur le Président*. En aquellas casas no había pasillos, cada habitación daba directa-

mente a la siguiente, y los arquitectos se enorgullecían de alinear todas las puertas *en enfilade*, de modo que se gozaba de una visión continuada desde un extremo de la casa hasta el otro. Es evidente la prioridad que se daba a las apariencias, en lugar de a la intimidad: todos, tanto los sirvientes como los invitados, pasaban por cada habitación para llegar a la siguiente.

Al igual que se dejaba de lado la intimidad, lo mismo ocurría con el saneamiento. Los retretes se consideraban algo plebeyo. Personalidades eminentes como Jean-Baptiste Lambert de Thorigny no iban al retrete: el retrete venía a ellos. El "retrete cerrado" era una caja con una tapa acolchada que los sirvientes traían a la habitación cuando el aristócrata la necesitaba. Sin embargo, no se dejaba mucho tiempo en la habitación, pues como nos recuerda un historiador del siglo XIX, se trataba de un *meuble odorant*<sup>66</sup>. Durante el reinado de Luis XIV había por lo menos 300 de esas cajas en el palacio de Versalles, aunque quizá no fueran suficientes, como señalaba la duquesa de Orléans en su diario: "hay una cosa sucia de la Corte a la que jamás me acostumbraré: la gente que está en las galerías frente a nuestras habitaciones me a en todas las esquinas"<sup>67</sup>. Los parisienses más escrupulosos iban en sus coches a los jardines públicos de las Tullerías, donde se apeaban y hacían sus necesidades bajo los árboles<sup>68</sup>.

En el Hotel Lambert no había cuartos de baño. Para empezar, no se consideraba que fuera necesario bañarse a menudo y, además, la idea de una habitación dedicada exclusivamente al baño habría dejado estupefactos a los parisienses del siglo XVII. No porque no hubiera espacio suficiente en aquellas grandes casas, sino porque la idea de relacionar una función especializada con una habitación separada todavía no se les había ocurrido. Por ejemplo, no había comedores. Las mesas eran desmontables y la gente comía en diferentes partes de la casa —en la *salle*, en la *antichambre* o en la *chambre*— según su estado de ánimo o el número de invitados<sup>69</sup>. La *chambre* que contenía una cama (pero sólo una) seguía siendo el lugar donde la gente se reunía con fines sociales. Al igual que en las casas burguesas más pequeñas, los sirvientes y las criadas dormían en los *cabinets* y los *garde-robes* anexos.

Durante el siglo XVII hubo pequeños cambios en la distribución interna del *hôtel* que indicaban una mayor conciencia de la intimidad. El *cabinet*, anteriormente utilizado sólo por el ayuda de cámara, se convertía a veces en una habitación más íntima para actividades privadas como la escritura. En el Hotel Lambert había una habitación así detrás del dormitorio del presidente; estaba decorada por el pintor Le Sueur con el tema del amor y recibía el nombre de *cabinet de l'Amour*<sup>\*</sup>. En la gran *chambre* impersonal se construía a veces un nicho dentro del cual se colocaba la cama. Se trataba casi de un dormitorio separado, pero no del todo. El mérito de ese descubrimiento es atribuible a la marquesa de Rambouillet. Ésta había llegado a París procedente de Roma y, tras padecer el frío invierno en su enorme *chambre* sin calefacción, en 1630 convirtió su *garde-robe* en un pequeño dormitorio privado<sup>70</sup>. El primer uso de la *salle à manger* (el comedor) se dio en 1634, pero la sustitución de la sala multiusos por una serie de habitaciones especializadas para comer, recibir y conversar tuvo que esperar hasta el siglo siguiente<sup>71</sup>.

Aquellos *hôtels* estaban maravillosamente ornamentados con techos pintados al fresco y con paredes de espejos, con paneles de madera pintados. El techo de la habitación de Lambert consistía en tres paneles de Le Sueur que representaban la leyenda de Júpiter. Pero esas casas no producían gran sensación de hogar. Había muchos muebles bonitos, pero parecían incómodamente abandonados, colocados junto a las paredes de enormes habitaciones y ningún punto íntimo. Aunque las habitaciones estaban decoradas con diferentes temas clásicos —el Amor, las musas, Hércules—, carecían del ambiente de domesticidad que es resultado de la actividad humana.

Lo que no existía en aquellos interiores era lo que Mario Praz, en un ensayo idiosincrático sobre la teoría de la decoración de interiores, calificó de *Stimmung*: la sensación de intimidad que crean una habitación y sus elementos<sup>72</sup>. *Stimmung* es una característica de los inte-

\* ¿Se utilizaba esta habitación para la seducción, como implica su nombre? Probablemente. El hacinamiento forzoso de la familia burguesa no existía entre la nobleza; los matrimonios solían vivir y dormir por separado. *Madame la Présidente* tenía su apartamento de igual extensión en el piso encima del de su marido.

riores que tiene menos que ver con su funcionalidad que con la forma en que la habitación expresa el carácter de su propietario, la forma en que refleja su alma, como dice poéticamente Praz. Según Praz, *Stimmung* apareció primero en el norte de Europa. Ya estaba presente en el siglo XVI, cuando Durero grabó *San Jerónimo en su escritorio*. Es visible en la atenta forma con que representó los diversos objetos de la habitación llena de cosas del Santo, y por la luz que calienta al anciano en su escritorio y al mismo tiempo introduce el mundo externo y natural en el interior. Curiosamente, el león domesticado no hace sino subrayar la intimidad de la escena. Compárese este grabado con una pintura algo anterior sobre el mismo tema de un italiano, Antonello da Messina. Los elementos son parecidos a los del grabado de Durero —libros, un atril, un par de zapatillas— y hay un león, aunque puesto al fondo. Todo está también pintado con mucho detalle —Antonello había estudiado en los Países Bajos e introducido la técnica flamenca en Italia—, pero el aspecto es diferente. San Jerónimo está sentado —o más bien está posando— en un contexto inverosímilmente teatral, enmarcado por el proscenio de una gran abertura abovedada. No hay sensación de intimidad en absoluto. Existe belleza en la elegancia de los elementos arquitectónicos, pero su predominio y la formalidad del entorno crean un aire de artificiosidad. El interior no nos dice nada de este hombre; de hecho, no nos creemos de verdad que esa diminuta habitación ni siquiera le pertenezca, ni que ése sea su sitio.

Para encontrar interiores que den muestras de *Stimmung* en la Europa del siglo XVII hay que mirar hacia el Norte. Tenemos un ejemplo bien documentado de una familia noruega que vivía en la ciudad de Cristianía (la actual Oslo) a fines del siglo XVII<sup>9</sup>. En aquella época, Noruega dependía de Dinamarca y Cristianía era una pequeña ciudad con una población de menos de 5.000 almas (un incendio la había destruido en 1624); no era un lugar muy importante. La Cristianía provincial estaba un poco "atrasada", y la casa de Frederik Jacobsen Brun y de su mujer Marthe Christiansdatter habría sido típica de la forma en que vivía el burgués europeo de una ciudad pequeña a principios del siglo XVII.

Brun era encuadernador y trabajaba en casa. Un edificio de dos

pisos, la mitad de madera, contenía el taller de encuadernación, un establo, una cuadra, un pajar y muchos almacenes agrupados en torno de un patio. El edificio en sí daba a la calle. Los Brun habían comprado la casa cuando se casaron y la habían ampliado mediante la adición de un segundo piso. La estructura original consistía en una gran habitación flanqueada por una cocina pequeña y una sola habitación adyacente. La ampliación era más ambiciosa: comprendía dos habitaciones a cada lado de una *selskapssal* (habitación para fiestas) mayor. La casa, que tenía las dimensiones de un pequeño chalet moderno (unos ciento cuarenta metros cuadrados) y habría sido pequeña para los Brun y sus ocho hijos, alojaba de hecho a 15 personas: además de la familia Brun había tres empleados y dos doncellas.

La casa de los Brun es un ejemplo de lo que Philippe Ariès llamaba una "casa grande", que era la forma en que los burgueses prósperos vivían, no sólo en el siglo XVII, sino también en el XVI y el XV<sup>9</sup>. Una característica primordial de una casa grande era su carácter público. Al igual que su antecesora medieval, era el contexto para todos los aspectos de la vida: los negocios, las diversiones y el trabajo. Siempre estaba llena de parientes, invitados, clientes, amigos y conocidos. Aunque en la casa de los Brun había muchas habitaciones habitables, Frederik y Marthe no tenían un "dormitorio principal"; dormían en la gran habitación de abajo, junto con los tres hijos más pequeños, en una gran cama de cuatro postes. Los cinco hijos mayores —uno de trece años que trabajaba de aprendiz, otro de diecinueve que estaba enfermo y no trabajaba, dos hijas pequeñas y otra de veintiún años que estaba comprometida en matrimonio— dormían en dos camas en una sola habitación, encima de la cocina. Las dos doncellas dormían en la habitación de abajo, probablemente para que Marthe pudiera tenerlas vigiladas: eran chicas campesinas de cuya educación y virtud serían responsables los Brun. Dos de los empleados varones tenían una cama en la segunda habitación de arriba. El tercer empleado, un joven aprendiz, dormía en el taller, dado que a él le correspondía levantarse temprano y encender la lumbre.

Conforme a la tradición medieval, casi todas las actividades diurnas

ocurrían en la gran habitación principal. En el centro de ésta había una mesa con cuatro sillas; los demás muebles estaban colocados junto a las paredes. Además de la gran cama, había ocho sillas, el sillón de respaldo alto del padre, un segundo sillón para los visitantes, una alacena y dos arcas. Cuando llegaban invitados, las sillas se colocaban en el mirador, que se convertía en un rincón improvisado para las conversaciones. La cocina contenía un gran hogar y una mesita con taburetes. No había aparador; los utensilios de cobre y de peltre estaban colgados en la pared. La llamada habitación para las fiestas apenas si tenía unas cuantas sillas; al igual que la sala del siglo XIX, la mayor parte del tiempo no se utilizaba sino para ocasiones especiales, como los días de fiesta y las grandes ocasiones. Las otras habitaciones contenían camas, cómodas para la ropa y poco más. No había cuarto de baño. La gente se lavaba en el patio o se bañaba una vez por semana en la cocina\*.

La casa se despertaba al amanecer. El desayuno se improvisaba y cada uno lo tomaba por separado. Marthe y las doncellas iban a buscar agua (había un viejo pozo en el patio, pero la mayor parte del agua procedía de una bomba pública en la calle), hacían la pequeña colada (el gran lavado se hacía dos veces al año en el río Aker, al lado) y se encargaban de otras tareas. El preparar una comida llevaba mucho tiempo. Al igual que casi todos los residentes en ciudades, los Brun eran propietarios de un pequeño prado junto a la ciudad donde cultivaban heno (para su yegua) y verduras, lo cual explica por qué una gran cantidad del espacio de la casa se dedicaba a almacenar comida. Resulta interesante que a veces utilizaran una pequeña cuadra de su prado para pasar la noche, una versión inicial de la "casita de verano". En casa de los Brun la comida del mediodía era la principal,

\* En toda Europa, los días de la semana llevan los nombres de deidades precristianas, en inglés *Wednesday* por Wodin, *Thursday* por Thor, etc. (lo mismo ocurre con los días de la semana en español o en francés). La única excepción ocurre en los idiomas escandinavos, en los cuales el sábado, o *Lördag*, lleva el nombre de una actividad humana: es el "día del baño", lo cual indica la importancia que se atribuía a esta práctica. Mi colega Norbert Schoenauer ha tenido la amabilidad de señalar esto a mi atención.

y la compartían los 15 habitantes. A la noche sólo comía junta la familia más inmediata; los niños pequeños y los aprendices comían en la cocina. El día terminaba temprano y la gente se acostaba poco después del crepúsculo.

¿Cómo calentaban su casa los Brun durante el largo invierno noruego? Dificilmente bastaría con los fuegos de la cocina y del taller; en todo caso, dado dónde se encontraban, no aportaban mucho calor a las demás habitaciones. Cuando se amplió la casa, se instalaron estufas en algunas de las habitaciones (no está claro exactamente en cuáles, pero probablemente había una en la sala y otra en las habitaciones de arriba). Las estufas eran una innovación —los Brun fueron los "primeros de su calle" que las utilizaron— y habrían mejorado mucho la comodidad térmica de la casa, entre otras cosas porque, al contrario que los hogares, no llenaban las habitaciones de humo. Sin embargo, como muchas de las habitaciones quedaban sin calefacción, y todas ellas tenían por lo menos dos paredes al exterior, incluso con estufas la casa debe de haber sido bastante fría. Al igual que todas, en ésta no había pasillos internos, si había que ir al piso de arriba o al taller, se hacía por fuera. Una visita invernal al retrete, que estaba junto al establo, debía de hacerse a toda prisa.

Los Brun vivían y trabajaban en el mismo local, y la mayor parte de sus actividades se realizaban en una o dos habitaciones, pero su casa ya no era medieval. Había más muebles, aunque no tantos como en una casa parisiense. El uso de estufas no sólo aportaba más comodidad y confort, sino que también permitía que la casa se subdividiera en muchas más habitaciones de lo que hubiera sido posible antes. Aunque la habitación principal se parecía a la sala, ya se estaban empezando a asignar funciones especializadas a otras habitaciones, como la cocina y los dormitorios.

Más importantes que las innovaciones técnicas eran los cambios en la organización doméstica. Los padres seguían compartiendo su cama con los niños pequeños, pero los mayores ya no dormían en la misma habitación. Cabe imaginar a Frederik y Marthe, tras enviar a sus hijos a acostarse, sentados a solas en la habitación principal. La casa está en silencio, el trabajo del día ha acabado, y hablan a la luz de una vela. Una escena sencilla y, sin embargo, se está produ-

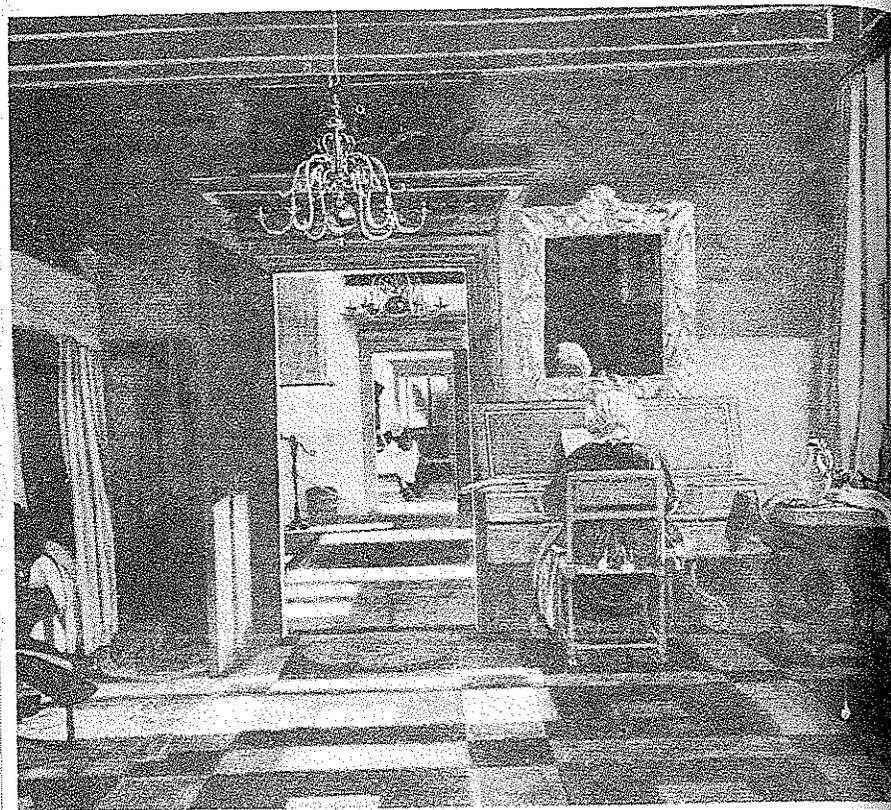
ciendo una revolución en las relaciones humanas. El marido y la esposa han empezado a pensar en sí mismos —quizá por primera vez— como *pareja*. Incluso su noche de bodas, veinte años atrás, sería un acontecimiento público, celebrado con una informalidad ruidosa y medieval. Las oportunidades de experimentar la intimidad eran raras, y fue en esas viviendas burguesas donde la vida familiar empezó a adquirir una dimensión privada. Es imposible exagerar la importancia de este acontecimiento, que está resumido en la casa de los Brun, pero que estaba ocurriendo en toda la Europa del norte y del centro. Antes de que pudiera entrar en la conciencia humana la idea de la casa como sede de la vida familiar, hacía falta la experiencia de lo privado y lo íntimo, cosas ambas imposibles en la sala medieval.

La aparición de la intimidad en la casa fue también resultado de otro cambio importante que estaba ocurriendo en el seno de la familia: la presencia de los hijos. La idea medieval de la familia era diferente de la nuestra en muchos sentidos, especialmente en su actitud nada sentimental hacia la infancia. No sólo los hijos de los pobres trabajaban; en todas las familias, a los hijos se los enviaba fuera de casa cuando cumplían los siete años de edad. Los hijos de las familias burguesas se iban como aprendices a casas de artesanos, mientras que los de la clase más alta servían como pajes en las casas de los nobles. En ambos casos, se esperaba de ellos que trabajarán además de aprender; los sirvientes en los banquetes medievales eran los hijos de familias nobles, no criados a sueldo (la palabra francesa *garçon*, que significa al mismo tiempo muchacho y camarero, recuerda esta práctica). La función de este aprendizaje, fuera en un oficio o en una corte, equivalía al papel de la educación. Esa situación empezó a cambiar en el siglo XVI, cuando se amplió la educación académica formal, que anteriormente había sido exclusivamente religiosa, y ésta sustituyó al aprendizaje, al menos entre los burgueses<sup>59</sup>. Dos de las hijas de los Brun (de nueve y de once años) iban a la escuela. Aunque la asistencia a ésta no duraba mucho tiempo —el muchacho de trece años que trabajaba de aprendiz con su padre ya había terminado su educación—, sin embargo significaba que los hijos pasaban mucho más tiempo en casa que antes. Por

primera vez en siglos, los padres podían ver cómo iban creciendo sus hijos.

La presencia de hijos de muchas edades también producía un cambio de modales que es evidente en cómo dormían los Brun. Hubiera sido fácil, y aconsejable, separar a los jóvenes por sexos, pero en cambio eran las sirvientas y los empleados quienes tenían sus propias habitaciones. Incluso el hijo que era aprendiz dormía con sus hermanas, no con sus compañeros de trabajo. No era cuestión de discriminación —los dormitorios eran idénticos—, sino de separar a las personas de la familia de las demás. El aislamiento de las sirvientas parece casi improvisado —más tarde adoptaría una forma arquitectónica cuando se asignó a los sirvientes al sótano o a la buhardilla—, y no era completa, pues toda la casa seguía haciendo por lo menos una comida en común, pero sí reforzaba la conciencia cada vez mayor de la familia.

El confort en el sentido material seguiría sin llegar hasta el siglo XVIII, al igual que el perfeccionamiento de tecnologías como las de abastecimiento de agua y calefacción y la mejora de la subdivisión interna de la casa. Pero ya se había iniciado la transición de la casa pública feudal a la casa particular familiar. El sentimiento cada vez mayor de la intimidad doméstica tuvo tanto de invención humana como cualquier artefacto técnico. De hecho, quizás haya sido más importante, pues no sólo afectó a nuestro entorno material, sino también a nuestra conciencia.



EMANUEL DE WITTE, *Interior con una mujer que toca el virginal* (hacia 1660).

## CAPÍTULO 3

### La domesticidad

*La domesticidad, la intimidad, el confort, el concepto del hogar y de la familia son, literalmente, grandes logros de la Lira Burguesa.*

JOHN LUKACS  
*El interior burgués*

La aparición de la intimidad en las casas en París y Londres, y poco después incluso en lugares tan remotos como Oslo, fue una reacción casi inconsciente a la evolución de las condiciones de la vida urbana, y parecía tratarse más de una cuestión de las actitudes de la gente que de cualquier otra cosa. Resulta difícil seguir la evolución de algo tan amorfo, y sería peligroso afirmar que la idea moderna de la casa familiar penetró en la conciencia humana de una sola vez y en un solo lugar. Después de todo, no hubo un momento identificable de descubrimiento, no cabe atribuir a ningún inventor individual la intuición, ni ninguna teoría o tratado sobre el tema. Sin embargo, hubo un lugar donde el interior doméstico del siglo XVII evolucionó de una forma que cabe aducir es excepcional y que se puede calificar, como mínimo, de ejemplar.

Las Provincias Unidas de los Países Bajos eran un Estado totalmente nuevo, formado en 1609 tras 30 años de rebelión contra España. Era uno de los países más pequeños de Europa, con una población que era una cuarta parte de la de España, una octava parte de la de Francia, y tenía una superficie inferior a la de Suiza. Tenía pocos recursos naturales —ni minas ni bosques— y las pocas tierras que contenía necesitaban una protección constante contra el mar. Pero este país "bajo" se estableció con una rapidez sorpren-

dente como gran Potencia. En poco tiempo se convirtió en la nación con la construcción naval más avanzada del mundo y creó grandes flotas de guerra, de pesca y mercante. Sus exploradores fundaron colonias en África y Asia, además de en América. Los Países Bajos introdujeron muchas innovaciones financieras que los convirtieron en una gran fuerza económica, y Amsterdam se convirtió en el centro mundial de las finanzas internacionales. Sus ciudades manufactureras crecieron a tal velocidad que a mediados del siglo los Países Bajos habían sustituido a Francia como principal nación industrial del mundo<sup>1</sup>. Sus universidades figuraban entre las mejores de Europa; su clima político y religioso tolerante brindaba un hogar a pensadores emigrados como Spinoza, Descartes y John Locke. Ese país fecundo no sólo produjo capitalistas aventureros y el comercio especulativo del tulipán, sino también a Rembrandt y Vermeer; no sólo ideó las primeras maniobras militares registradas, sino también el primer microscopio; no sólo invirtió en buques de guerra fuertemente armados para las Indias Orientales, sino también en ciudades bellísimas. Todo ello ocurrió en un momento histórico breve —apenas una vida humana— que duró desde 1609 hasta aproximadamente la década de 1660, y que los holandeses llaman su “edad de oro”.

Estos raros logros fueron resultado de varios factores diferentes, como la ventajosa situación de los Países Bajos en el comercio marítimo europeo, además de la defendibilidad de sus fronteras nacionales, pero también en gran medida del carácter peculiar de la trama social holandesa, que era diferente de la del resto de Europa. Los holandeses eran fundamentalmente comerciantes y terratenientes. Al contrario de lo que ocurría en Inglaterra, en los Países Bajos no había campesinos sin tierras (casi todos los agricultores holandeses eran propietarios de las suyas); al contrario que en Francia, no existía una aristocracia poderosa (la nobleza, diezmada por las guerras de independencia, era pequeña y ya no era rica); al contrario que en España, no había rey (el jefe del Estado, o *stadhouder*, era un símbolo nacional, pero con un poder auténtico limitado). Esta república —la primera de Europa— era una confederación flexible gobernada por unos Estados Generales, integrados por representantes

de las siete provincias soberanas, elegidos entre la clase media alta patricia.

La pauta de los asentamientos humanos también era muy diferente de la de otros países. Ya en 1500, los Países Bajos (que entonces incluían Brabante, o Bélgica) tenían más de 200 ciudades fortificadas y 150 pueblos grandes<sup>2</sup>. Para el siglo XII, la mayor parte de la población de sus tres provincias más poderosas —Holanda, Zelanda y Utrecht— vivían en ciudades. Amsterdam se convirtió en una de las ciudades importantes de Europa, Rotterdam era un puerto en crecimiento y Leiden era una importante ciudad manufacturera y universitaria. Sin embargo, los Países Bajos no se distinguían por sus grandes ciudades, sino por sus múltiples ciudades más pequeñas; había más ciudades intermedias que en países mucho mayores, como Francia, Inglaterra o Alemania<sup>3</sup>. Cada una de las 18 ciudades mayores tenía un voto en la asamblea de los Estados provinciales, lo cual indicaba su importancia y su independencia. En resumen, en una época en que los demás Estados de Europa seguían siendo fundamentalmente rurales (incluso en la urbanizada Italia, la mayor parte de la gente seguía siendo campesina), los Países Bajos se estaban convirtiendo rápidamente en una nación de habitantes de ciudades. Los holandeses, ciudadanos por tradición histórica, eran burgueses por inclinación<sup>4</sup>.

El carácter burgués de la sociedad holandesa en el siglo XVII necesita alguna explicación. El decir que era “burguesa” no significa que estuviera formada exclusivamente por una clase media. Había agricultores (*boers*), marinos y, en ciudades manufactureras como Leiden, trabajadores fabriles. Estos últimos, especialmente, no compartían la prosperidad de la época, y sus condiciones de vida eran tan miserables como en otros países. También existía, al igual que en otras ciudades europeas, una chusma urbana (*grauw*), formada por pobres y delincuentes, por los desempleados y los inempleables, por mendigos itinerantes y vagabundos. Sin embargo, predominaba la clase media, que era lo bastante amplia como para abarcar tanto al financiero internacional como al tendero. Naturalmente, el primero no se identificaba, ni siquiera se trataba, con el segundo, aun cuando, como solía ocurrir, su ascensión económica fuera reciente, pues la sociedad ho-

landesa no era estática, y la posición social se definía en gran medida por el dinero. También era burguesa la elite patricia —una clase gobernante— que aportaba los magistrados y los burgomaestres que gobernaban las ciudades y, por conducto de ellas, el país. Conforme a criterios europeos, se trataba de una democracia muy ampliada, y esa “dictadura social de la clase mercantil”, como la llamó un historiador, creó el primer Estado burgués.

La vida cotidiana en los Países Bajos en el siglo XVII reflejaba las virtudes burguesas tradicionales: una moderación sosegada, una admiración por el trabajo intenso y una prudencia financiera que bordeaba en la tacañería. El ahorro se desarrolló naturalmente en una sociedad de comerciantes y tenderos que, además, vivían en un país que exigía una constante inversión comunitaria en canales, diques, esclusas y molinos de viento para mantener dominado el Mar del Norte. También se trataba de un pueblo sencillo, menos apasionado que los latinos de Europa meridional, menos sentimental que sus vecinos alemanes, menos intelectual que los franceses. El historiador neerlandés Huizinga aseguraba que el paisaje llano y sedante de los *polders* y los canales, que carecía de rasgos llamativos como montañas o valles, fomentó la sencillez del carácter neerlandés<sup>5</sup>. La religión tenía igual importancia. Aunque sólo la tercera parte, aproximadamente, de los holandeses eran calvinistas, esta religión se convirtió en la del Estado y ejerció una gran influencia en la vida cotidiana, al aportar un sentimiento de serenidad y moderación a la sociedad neerlandesa.

Todas estas circunstancias produjeron un pueblo que admiraba el ahorro, censuraba los gastos excesivos y naturalmente fue creando unas costumbres conservadoras. La sencillez de los burgueses neerlandeses se expresaba de muchas formas. Por ejemplo, la vestimenta del varón neerlandés era sencilla. El jubón con pantalones era el equivalente del siglo XVII del traje con chaleco del hombre de negocios actual, y tampoco se veía afectado por la moda: podía cambiar la calidad del paño, pero el estilo seguía sin modificarse durante generaciones enteras. Los colores favoritos eran oscuros: negro, violeta o marrón. Los funcionarios del gremio de pañeros, en el famoso retrato de grupo de Rembrandt, eran prósperos (como

indican sus golas y sus opulentas casacas), pero sus ropas eran de un tono sombrío que se acercaba a lo lúgubre. Sus mujeres se vestían con igual moderación, y ni los unos ni las otras daban muestras de la presunción nerviosa y el constante cambio de la moda que eran tan característicos de la burguesía francesa. Tan circunspectos eran los neerlandeses que en los cuadros de la época no siempre resulta fácil distinguir entre un funcionario y su secretario, entre la dueña y la criada.

La misma sencillez y economía eran evidentes en las casas neerlandesas, que carecían de las pretensiones arquitectónicas de las casas de Londres o de París, y que estaban hechas de ladrillo y madera, y no de piedra. Se utilizaban esos materiales porque pesaban poco, dado que el suelo pantanoso de los Países Bajos exigía muchas veces que los cimientos se construyeran sobre pilotes, cuyo costo se podía reducir si los cimientos soportaban menos peso. El ladrillo no se presta a una decoración complicada: al contrario que la piedra, no se puede tallar, y al contrario que el estuco cemento, no se puede formar en relieves y molduras. En consecuencia, los edificios neerlandeses eran sencillos, con sólo algunos adornos de piedra en las esquinas y en torno de las puertas y las ventanas. El material se apreciaba sobre todo por su agradable textura; indudablemente, su economía resultaba atractiva a los prácticos neerlandeses, que lo utilizaban incluso para sus edificios públicos.

El costo de construir canales y pilotes dictaba que las fachadas a la calle se redujeran lo más posible; el resultado es que las parcelas de las ciudades holandesas eran estrechísimas, a veces con una anchura de una sola habitación. Las casas se construían las unas junto a las otras en fila, por lo general con las paredes pegadas. Los tejados se cubrían con tejas de arcilla roja. Los pisos altos, a menudo abuhardillados, daban a la calle y producían las siluetas características que dieron fama a las ciudades holandesas. En la parte más alta del piñón había una escuadra de madera con una polea, que se utilizaba para subir los muebles y otras cosas a los pisos más altos. El interior de la casa neerlandesa medieval consistía en una “habitación delantera” (donde se realizaban las actividades comerciales) y una “habitación trasera” (donde la familia cocinaba, comía y dor-

mía). Delante de la casa, ligeramente elevado sobre el nivel de la calle, había un amplio *stoep*, como un porche, con bancos, a veces protegido con una techumbre de madera. Allí era donde la familia se sentaba al atardecer a charlar con los que pasaban por la calle. Bajo la casa había una bodega poco profunda, cuyo suelo nunca estaba más bajo que el nivel del agua del canal adyacente. A medida que las familias se iban haciendo más prósperas, esas casas bajas se ampliaban en la única dirección posible: hacia arriba. Se añadían dos pisos, y a veces tres.

Los pisos bajos originales de las casas holandesas solían tener techos altos, de manera que el primer espacio adicional consistió en una galería o un desván, a donde se llegaba por una escalerilla. A medida que iba creciendo la casa, se mantuvo ese sistema, de forma que muchas veces no había dos habitaciones al mismo nivel, y todas ellas estaban enlazadas por escaleras estrechas y empinadas. Inicialmente, esas habitaciones, con la excepción de la cocina, no tenían funciones especializadas. Sin embargo, a mediados de siglo se inició la subdivisión de la casa según los usos diurnos y nocturnos, y en zonas formales e informales. Se empezó a tratar a los pisos altos de la casa como habitaciones formales, reservadas para ocasiones especiales. La habitación del segundo piso que daba a la calle se convirtió en una sala y la antigua habitación delantera se convirtió en una especie de cuarto de estar, mientras que otras habitaciones empezaron a utilizarse exclusivamente para dormir. Al igual que en el resto de Europa, no había cuartos de baño y los retretes eran raros\*. Los

\* Uno de los motivos por los que eran raros los retretes era que casi todas las ciudades holandesas estaban construidas sobre terrenos pantanosos, y los pozos negros para los retretes se llenaban de agua y dejaban de funcionar. La alternativa más habitual era el orinal, que se vaciaba en el canal. Sin embargo, al contrario que Venecia, las ciudades holandesas no tenían mareas que eliminaran esos desechos, con la lamentable consecuencia de que aquellas ciudades tan bonitas probablemente tenían un olor insoportable. De vez en cuando se realizaban esfuerzos por poner remedio a la situación. Los canales se dragaban periódicamente, y en algunas ciudades los residuos nocturnos se reco-

neerlandeses eran un pueblo marítimo, y sus compactos interiores tenían algo de marinero, con paredes de ladrillo alquitranadas (para protegerlas contra la humedad) y maderas pintadas, escaleras estrechas e inclinadas y habitaciones tan pequeñas como los camarotes de barco. Cabría decir de ellas que estaban "bien aparejadas" —el término inglés es *snug*, palabra que da la casualidad que tiene un origen tan náutico como holandés.

El edificar sobre pilotes en terrenos recuperados a los pantanos tenía sus problemas, pero también aportaba una ventaja inesperada a los ocupantes. Como las paredes laterales compartidas de estas casas soportaban todo el peso del tejado y de los pisos, las fachadas exteriores no tenían ninguna función estructural, y dado el alto costo de los cimientos, convenía construirlas lo más ligeras posible. Para lograrlo, los constructores de las casas neerlandesas llenaron las fachadas de muchas ventanas grandes, cuya función quizá fuera eliminar peso, pero que también permitía que la luz penetrara muy lejos en los interiores estrechos y profundos. Antes de que llegara la luz de gas, esto era importante. Los cuadros de casas neerlandesas durante el día muestran habitaciones claras y bien iluminadas, cuyo aire animado contrasta con los interiores sombríos típicos de otros países. Hasta el siglo XVII, las partes altas de las ventanas holandesas tenían un cristal fijo, y sólo se podían abrir las partes bajas, que eran de madera maciza; a partir de entonces, también se acristalaron éstas. La luz que entraba por esas ventanas se controlaba mediante persianas y mediante un elemento nuevo —los visillos— que también permitía mantener la intimidad frente a la calle. A medida que esas aperturas se iban haciendo más grandes, resultaba más problemático abrir las ventanas de la forma convencional, y los holandeses inventaron un nuevo tipo de ventana, el de guillotina, que se podía abrir cómodamente sin meter el marco en la habitación. Al igual que la puerta holandesa partida en dos, la ventana de guillotina se copió muy pronto en Inglaterra y en Francia. Las invenciones como

gían de las casas en contenedores de madera y se llevaban al campo en beneficio de los agricultores, práctica cuyo origen era medieval, pero que continuó en algunas ciudades hasta el decenio de 1950<sup>6</sup>.

la ventana de guillotina no eran típicas; las casas neerlandesas del siglo XVII no estaban precisamente llenas de innovaciones, y de hecho conservaban muchos aspectos medievales. Esta mezcla de lo viejo con lo nuevo era característica de la sociedad neerlandesa. Al mismo tiempo que ésta iba a la vanguardia de nuevas formas políticas de organización, las combinaba con instituciones tradicionales como los gremios y las ciudades autónomas; estos revolucionarios sociales (aunque ellos difícilmente se consideraban como tales) se vestían igual que sus abuelos y en muchos sentidos también vivían como ellos. Sus casas se seguían construyendo de madera y ladrillo. Como era tradicional, había enseñas que indicaban la profesión del propietario: unas tijeras para el sastre, un horno para el panadero. Las fachadas de piñón de las casas particulares terminaban con una escultura figurativa con connotaciones literarias o bíblicas. A los holandeses les encantaban las alegorías, y en algunas casas se ponían en la pared tablillas de madera inscritas con un epígrafe adecuado. Las casitas con sus enseñas coloreadas tenían un encanto medieval, como de juguete. De hecho, a menudo se las podía calificar de "antiguadas", igual que a sus propietarios.

Por desgracia, los encantos térmicos de estas casas también eran medievales (una vez pasé una semana de enero en una casa de Leiden del siglo XVII. Se trataba de un barrio protegido por motivos históricos y la vieja casa carecía de aislamiento, ventanas dobles y calefacción central; fue una experiencia heladoramente auténtica). El clima holandés no es especialmente duro, pero la situación del país hace que los inviernos sean húmedos. Al no haber leña (Holanda tiene pocos bosques), el principal combustible para la calefacción en el siglo XVII era la turba, que arde bien pero necesita estufas especiales. En aquella época no se conocían y en su lugar, para fomentar la combustión, la turba se amontonaba en grandes pilas en la parrilla dentro de la chimenea o se quemaba en recipientes especiales; con eso se eliminaba el humo maloliente, pero por desgracia se producía poco calor<sup>7</sup>. La única forma de estar algo cómodo en esas circunstancias era llevar mucha ropa que, como señalaban divertidos los visitantes, era exactamente lo que hacían los neerlandeses. Los hombres llevaban media docena de chalecos,

varios pares de pantalones y gruesas capas; sus mujeres llevaban nada menos que seis enaguas bajo las faldas. El efecto no era muy halagador para la figura y explica, al menos en parte, los físicos aparentemente regordetes de los burgueses y sus esposas en los cuadros de la época.

Aquellas casas eran "casas pequeñas" tanto en el sentido literal como en el figurado. No tenían que ser grandes porque alojaban a pocas personas; el promedio de habitantes por casa en la mayor parte de las ciudades holandesas no pasaba de cuatro o cinco, frente a nada menos que veinticinco en una ciudad como París. ¿Por qué? Para empezar, no había inquilinos, porque los holandeses preferían darse el lujo de ser los dueños de sus casas, por pequeñas que fueran, y eran lo bastante prósperos como para permitírselo. La casa había dejado de ser el lugar de trabajo, y a medida que muchos artesanos se convertían en comerciantes o rentistas acomodados, construían establecimientos separados para sus negocios, y los empleados y los aprendices tenían que buscarse dónde vivir. Tampoco había tantos sirvientes como en otros países, pues la sociedad holandesa desalentaba la contratación de sirvientes y establecía impuestos especiales para los que empleaban servicio doméstico<sup>8</sup>. La independencia individual se apreciaba más que en otras partes y, lo que tiene igual importancia, era posible. El resultado era que en la mayor parte de las casas de los Países Bajos sólo vivía una pareja con sus hijos. Ello produjo otro cambio. El carácter público que había impreso la "casa grande" se vio sustituido por una vida hogareña más tranquila y más privada.

La aparición del hogar familiar reflejó la creciente importancia de la familia en la sociedad holandesa. El aglutinante de esa unidad era la presencia de los hijos. La madre criaba a sus hijos, no había amas de cría. Los niños pequeños iban a un jardín de infancia a los tres años y después asistían a la escuela primaria durante cuatro. En general, existe acuerdo en que los Países Bajos tenían el nivel de alfabetización más alto de Europa, e incluso la educación secundaria era frecuente. Casi todos los hijos se quedaban en casa hasta que se casaban, y las relaciones entre los padres neerlandeses y sus hijos se caracterizaban por el afecto, más que por la disciplina. Los visi-

tantes extranjeros consideran que esta permisividad era un hábito peligroso. Dada la excesiva indulgencia con la que sus padres trataban a sus hijos, un visitante observó: "Es sorprendente que no haya más desorden del que hay"<sup>9</sup>. Para el francés que escribió esa frase, los niños eran pequeños y difíciles, pero sin embargo adultos; para él no existía la idea de la infancia. El historiador Philippe Ariès ha descrito cómo la sustitución del aprendizaje por la escuela en toda Europa reflejó un acercamiento entre los padres y la familia, y entre el concepto de familia y el concepto de infancia<sup>10</sup>. Eso fue precisamente lo que ocurrió en los Países Bajos, donde la familia se centraba en el niño y la vida familiar se centraba en la casa, sólo que en la casa neerlandesa ocurrió aproximadamente cien años antes que en otras partes<sup>11</sup>.

Más de un visitante contemporáneo opinaba que los holandeses apreciaban tres cosas por encima de todas las demás; en primer lugar sus hijos, en segundo sus casas y en tercero sus jardines<sup>12</sup>. En aquellas casas estrechas, construidas directamente sobre la calle y que compartían sus paredes laterales con sus vecinos, el jardín era un espacio importante, tanto más cuanto que dado lo suave del clima, se utilizaba durante la mayor parte del año. Dentro de la limitada superficie posible fue surgiendo un tipo especialmente formal de paisaje, tan artificial, a su estilo, como los pequeños jardines urbanos de los japoneses. Los arbustos cuidadosamente recortados, los árboles cercados y con formas geométricas y los paseos de gravilla coloreada reflejaban el orden de los interiores. El jardín holandés era otra indicación de la transición de la casa grande comunitaria a la casa familiar individual. La casa urbana europea típica de este período, fuera en París o en Oslo, estaba construida en torno de un patio de carácter esencialmente público. El jardín trasero cerrado de la casa neerlandesa era diferente: era privado.

Aunque las casas y los jardines neerlandeses fueran privados, contribuían sin embargo al aspecto general de las ciudades. Dada la existencia de los canales, que se construían con caminos bordeados de árboles a ambos lados, los espacios entre las casas tenían la misma anchura que los bulevares (esto era doscientos años antes de que el Barón Haussmann construyera los Champs

Élysées). Dado el uso generalizado del ladrillo y un estilo de construcción más imitativo que inventivo, las ciudades neerlandesas tenían una agradable uniformidad. Ello impulsó al historiador danés Steen Eiler Rasmussen a escribir que mientras los franceses y los italianos creaban palacios impresionantes, los neerlandeses creaban ciudades incomparables<sup>13</sup>.

La rápida prosperidad de los Países Bajos, que a muchos les parecía increíble —pero ocurre con Japón hoy día— despertó mucho interés en otros países. Sir William Temple, que fue embajador inglés en La Haya de 1668 a 1670 y conocía bien el país, escribió un libro que tuvo mucha difusión para tratar de explicar este curioso fenómeno a sus compatriotas. El cuarto capítulo, titulado "De sus Habitantes y Disposiciones", concluía diciendo: "Holanda es un País donde la Tierra es mejor que el Aire, y se aprecia más el Lucro que los Honores; donde hay más Sentido Común que Ingenio; más buen Carácter que Humor; y más Riqueza que Placer; un País mejor para visitarlo que para vivir en él..." Son palabras duras, aunque quizá destinadas a un público chauvinista, dado que más adelante su autor renunció a la oportunidad de ser Secretario de Estado para volver a su antiguo destino en La Haya. Pese a lo que Temple interpretaba como un morbo tacaño en el carácter neerlandés, sí señaló que, por lo menos en una esfera, los neerlandeses no reparaban en gastos: se sentían inclinados a invertir todo su excedente económico en "la Fábrica, el Adorno o el Amoblamiento de sus Casas"<sup>14</sup>.

Los holandeses amaban sus casas. Compartían el viejo término anglosajón de *home* —*ham*, *hejm* en holandés— con los otros pueblos del norte de Europa\*. "Home" reunía los significados de la casa y de sus habitantes, de la residencia y el refugio, de la propiedad y el afecto. *Home* significaba la casa, pero también todo lo que

\* Esta palabra maravillosa de *home*, que designa un "lugar" físico, pero que también tiene el sentido más abstracto de un "estado de ser", no tiene equivalente en los idiomas romances o eslavos europeos. Tanto el alemán como el danés, el sueco, el islandés y el inglés tienen palabras homófonas para decir *home*, todas ellas derivadas del antiguo noruego *heim*.

había en ella y alrededor, además de la gente, y la sensación de satisfacción y contento que todo ello aportaba. Se podía salir de la casa, pero siempre se volvía a *home*. El afecto que sentían los holandeses por sus casas se expresaba en una práctica singular: hacían que se les construyeran complicados modelos a escala de sus casas. A esas réplicas se las califica a veces —incorrectamente— de casas de muñecas. Su función se parecía más a la de los modelos de barcos, que no son juguetes sino memoriales en miniatura, recordatorios de objetos bienamados. Se construían como repisas que no representaban el aspecto exterior de la casa. Pero cuando se abrían las puertas se revelaba mágicamente todo el interior, no sólo las habitaciones —con sus paredes pintadas y sus muebles—, sino incluso los cuadros, los utensilios y las figurillas de porcelana.

El objetivo de los muebles y la decoración de una casa neerlandesa del siglo XVII era expresar, aunque lógicamente de forma moderada, la riqueza de su propietario. Seguía habiendo bancos y taburetes, especialmente en las casas de los menos prósperos, pero, al igual que en Inglaterra y en Francia, la silla se había convertido en el artefacto más frecuente para sentarse. Casi siempre carecía de brazos y estaba acolchada y tapizada de terciopelo y otros materiales ricos, por lo general fijados al bastidor con clavos de cobre. Las mesas, al igual que las sillas, eran de roble o de nogal y tenían patas elegantemente torneadas. Las camas de cuatro postes estaban construidas igual, pero eran menos frecuentes que en Inglaterra o en Francia; los neerlandeses, por su parte, dormían en camas empotradas en la pared. Esas camas, de origen medieval, ocupaban un nicho, completamente cerrado por tres lados, y la apertura se tapaba con una cortina o con una puerta maciza. El mueble burgués más importante era el aparador, que los holandeses habían tomado prestado de Alemania, que sustituía al arca horizontal como sitio donde guardar cosas. Solía haber dos aparadores, a menudo ornamentos con incrustaciones de maderas preciosas, uno para las mantelerías y otro para las vajillas. Estas últimas se guardaban y exhibían también en vitrinas con puertas de cristal, descendientes de los aparadores de vajillas medievales, en las que se guardaban

los platos de plata, las cristalerías, la porcelana de Delft y la de China\*.

El tipo de mueble de una casa holandesa era parecido al que se encontraba en una casa burguesa de París; la diferencia estaba en el efecto. El interior francés estaba abarrotado y era frenético, con tantos muebles amontonados unos contra otros en habitaciones cuyas paredes empapeladas estaban todas ilustradas con paisajes y cuyas superficies estaban bordadas, plateadas o decoradas. En cambio, la decoración neerlandesa era sobria. Los muebles eran cosas que admirar, pero también que utilizar, y nunca eran tantos que redujeran la sensación de espacio que producían la habitación y la luminosidad de ésta. Las paredes raras veces estaban empapeladas ni cubiertas, aunque estaban adornadas con pinturas, espejos y mapas, práctica esta última que era exclusivamente neerlandesa. El efecto distaba mucho de ser severo, ni era eso lo que se pretendía. Aquellas habitaciones, con una o dos sillas bajo una ventana, o un banco junto a la puerta, eran intensamente humanas y se destinaban al uso privado, en lugar de a las recepciones y la diversión. Mostraban una intimidad tal que el calificarlas de "serenas" o "pacíficas" no es suficiente.

Como sabe toda persona que lleve una casa, cuantos menos muebles hay, más fácil es mantener limpia una habitación, y es posible que también esto tuviera algo que ver con la relativa escasez de ellos en el interior neerlandés, pues aquellas casas estaban inmaculada e increíblemente limpias. El porche neerlandés bien barrido es famoso y ha llegado a constituir un ejemplo de exhibición pública y de

\* La presencia de porcelana de China reflejaba el comercio internacional de los Países Bajos y el crecimiento de su imperio colonial. También es un recordatorio de que los neerlandeses solían desempeñar el papel de intermediarios, no sólo del comercio, sino también de la cultura<sup>15</sup>. Por ejemplo, fueron los primeros europeos en utilizar alfombras turcas, a veces en el suelo, pero más a menudo para revestir mesas. También fueron los neerlandeses, por conducto de su Compañía de las Indias Orientales, quienes introdujeron en Europa los acabados en negro japonés y en laca del Oriente, las artes de la marquetería incrustada y del chapado de Asia y, lo que no es poco, la costumbre de beber té.

presuntuosidad burguesa. Desde luego era público —los propietarios de la casa no sólo lavaban y enarenaban el porche, sino toda la acera y la calzada frente a la casa—, pero no era pretencioso; los interiores de las casas neerlandesas estaban igual de barridos y fregados. Se echaba arena en el suelo, lo cual recuerda la práctica medieval de cubrir los suelos con hierbas. Las cacerolas relucían, las maderas estaban barnizadas, los ladrillos embreados. Los neerlandeses se tomaban muy en serio todo aquello y fueron estableciendo algunas costumbres curiosas que nunca dejaban de provocar comentarios de los extranjeros. Un alemán que visitó Delft en 1665 escribió que “en muchas casas, igual que en los lugares sagrados de los paganos, no se pueden subir las escaleras ni entrar en una habitación sin antes quitarse los zapatos”<sup>16</sup>. Jean-Nicolas de Parival, viajero francés, observó lo mismo, añadiendo que a menudo se ponían encima de los zapatos unas zapatillas de paja<sup>17</sup>.

Ello da la impresión de que las calles de las ciudades holandesas no estaban limpias; todo lo contrario. Salvo las de los barrios más viejos, donde vivían los pobres, las calles estaban pavimentadas con ladrillos y tenían aceras para los peatones. Mientras que en Londres y en París la calle pública era insostenible —una mezcla de alcantarilla abierta y basurero—, en las ciudades holandesas ese material de desecho se echaba a los canales, lo cual dejaba las calles relativamente limpias. Además, como cada familia tenía la costumbre de lavar la calle delante de su casa, esas calles solían estar tan bien barridas como los porches. Si las calles estaban tan limpias, desde luego más limpias que las de otras partes de Europa, ¿cómo explicar aquella obsesión colectiva con la limpieza dentro de casa? ¿Era producto del calvinismo (los porches de la calvinista Escocia estaban igual de bien barridos), o meramente de decoro burgués? ¿O era esa virtud hogareña el resultado de la sencillez del espíritu neerlandés, el gusto por lo limpio y lo ordenado?\*. Huizinga sugiere esto último, añadiendo que era posible gracias a que se disponía de mucha agua, el cli-

\* El término holandés *schoon* significa limpio, pero también expresa belleza y pureza.

ma marítimo de los Países Bajos significaba que no había polvo, y la tradición de hacer quesos, actividad que exige una especial atención a la limpieza<sup>18</sup>. Eso parece demasiado determinista y en todo caso la fabricación del queso no se limitaba precisamente a los Países Bajos. Otra explicación es que los cuidados prestados a sus casas por los neerlandeses constituían una especie de mantenimiento preventivo. Eso, al menos, era lo que sugería Temple: “La misma humedad del Aire hace que todos los Metales tiendan a oxidarse, y la Madera a cubrirse de moho; lo cual los obliga, mediante un trabajo constante de frotar y barrer, a buscar una prevención o cura: eso crea la claridad y la limpieza que parece afectada en sus Casas, y que ellos llaman naturales, sin prestarle más atención”<sup>19</sup>.

La importancia que los neerlandeses atribuían a la limpieza doméstica es tanto más llamativa cuando sabemos que en sus hábitos personales los holandeses no eran especialmente limpios; hay muchas pruebas de que se los consideraba sucios, incluso conforme a los criterios insalubres del siglo XVII<sup>20</sup>. “Tienen sus casas más limpias que sus cuerpos”, escribió un visitante inglés<sup>21</sup>. Por ejemplo la casa neerlandesa no contenía una habitación para bañarse, y los baños públicos eran casi desconocidos. Además, el cúmulo de ropas que llevaban tanto los hombres como las mujeres en los inviernos húmedos también desalentaba los baños.

Temple comentaba el clima y la situación malsanos de los Países Bajos. Aunque los neerlandeses iniciaron la medicina moderna, no podían controlar las múltiples enfermedades infecciosas que afectaban a casi todas las ciudades holandesas durante el siglo XVII. Una indicación del nivel generalmente bajo de la salud pública era la serie de epidemias anuales que asolaron a Amsterdam durante seis años en el decenio de 1620, reduciendo su población en 35.000 habitantes. En seis meses de 1635 Leiden perdió más de una tercera parte de sus 40.000 ciudadanos.

Si los pisos fregados y los metales relucientes de los Países Bajos son significativos es precisamente porque no reflejaban una comprensión profunda de la salud ni de la higiene. La limpieza de los interiores neerlandeses no era sencillamente parte de su carácter nacional, ni una respuesta determinada por causas externas, sino una muestra

de algo mucho más importante. Cuando se exigía a los visitantes que se quitaran los zapatos o que se pusieran unas zapatillas, no era inmediatamente al entrar en la casa —el piso bajo se seguía considerando como parte de la calle pública—, sino al subir las escaleras. Ahí era donde terminaba la esfera pública y empezaba la casa. Esa frontera era una idea nueva, y el orden y la limpieza de la casa no eran muestras de mezquindad ni de una especial afición a la limpieza, sino por el contrario, de un deseo de definir el hogar como un lugar separado y especial.

Si sabemos tanto del aspecto de las casas neerlandesas es gracias a dos accidentes afortunados: el importante papel desempeñado por la pintura en los Países Bajos del siglo XVII y la popularidad de las escenas domésticas como tema de esa pintura. A los neerlandeses les encantaban los cuadros. Tanto los más ricos como los más humildes los compraban y los colgaban en sus casas. En parte eran una inversión, pero también los destinaban a su propio disfrute. No sólo se encontraban cuadros en las salas y las habitaciones delanteras, sino también en tabernas, oficinas y lugares de trabajo y tras los mostradores de las tiendas. El público burgués compraba las obras de muchos pintores que, al igual que los ebanistas u otros artesanos, estaban organizados en gremios. Esos pintores neerlandeses trabajaban diligentemente para ir ascendiendo en su profesión, y empezaban a los catorce años como aprendices, después como oficiales ayudantes, hasta que al cabo de seis años podían solicitar el ingreso en el gremio y convertirse en "maestros" independientes, en cuyo momento se les permitía vender cuadros con su firma.

Aunque el mercado de la pintura era grande, también lo era la oferta, y pocos pintores neerlandeses se hacían ricos. Los retratos se pintaban por encargo, pero muchos cuadros se pintaban antes de tener cliente y se vendían por conducto de *marchands*. El público deseaba cuadros cuyos temas fueran los adecuados, cuyo arte pudieran comprender y admirar. Los pintores de más destreza técnica, con un enfoque directo y sencillo de la pintura, y sin el amor propio de artistas más tardíos, lo aceptaban muy contentos. El resultado es que los cuadros neerlandeses del siglo XVII no sólo sirven como

arte, sino también como una representación desusadamente exacta de la época.

Dado el afecto que sentían los neerlandeses por sus casas tan ordenadas y bien mantenidas, no es de sorprender que además de los temas bíblicos y los retratos de familia, surgiera un género de pintura que trataba de la propia casa. El recordar la obra de un ilustrador estadounidense como Norman Rockwell evoca algo del arte de aquellos pintores, y en todo caso sugiere una sensación de un tipo de pintura que atraía a un público muy hogareño. Pieter de Hooch pintó escenas maravillosas de la vida doméstica, como también hicieron Jan Steen y Gabriel Metsu. Quedan menos de cuarenta cuadros del gran Jan Vermeer, y casi todos ellos son de interiores. Pero fue Emanuel de Witte, que se especializaba en cuadros de interiores de iglesias, otro género popular, quien pintó una escena doméstica que ha llegado a ser el epítome del interior holandés del siglo XVII. Esta pequeña obra maestra, pintada hacia 1660, muestra una serie de habitaciones que se abren las unas a las otras, bañadas en una luz que penetra por las grandes ventanas emplomadas\*. A juzgar por la forma en que la luz entra en las tres habitaciones y la sugerencia de que por las ventanas se ven árboles, es probable que esta casa se halle en las afueras de la ciudad. La figura central del cuadro, que le da su nombre, es la de una joven que toca el virginal, precursor del piano, que era popular en los Países Bajos de la época.

Al igual que muchos pintores neerlandeses, de Witte aspiraba a que su cuadro contara una historia. Superficialmente, se trata de una escena idílica y pacífica. Es temprano, cosa que indica el ángulo bajo del sol y el que la criada, visible al fondo, esté ocupada con las tareas matutinas. La dueña de la casa —¿de qué otra persona podría tratarse?— está sentada al instrumento musical. La habitación en la que lo toca sirve para muchas funciones, lo cual es típico. Además del virginal contiene una mesa, tres sillas y una cama con dosel.

\* Las pinturas de género tendían a colgarse en casa, y solían ser pequeñas; ésta es de de Witte; medía sólo 75 x 100 cm. Muchas medían menos de la mitad.

Pero no todo es lo que parece ser. Una inspección más atenta del cuadro revela que la mujer no está tocando a solas; en la cama, tras las cortinas, hay alguien que escucha la música. Sin duda se trata de un hombre —la figura tiene bigotes— y aunque está oculto, se ve toda su ropa en la silla del primer plano. La empuñadura de una espada que apenas se ve en el cuadro y la forma desprecupada en que está tirada la ropa en la silla —en lugar de colgar ordenadamente en los ganchos tras la puerta— sugieren, delicadamente, que quizá este hombre no sea el marido de la mujer. En los Países Bajos calvinistas se censuraba la infidelidad matrimonial, y de Witte cumplió con sus obligaciones sociales al convertirla en tema de una alegoría, aunque la historia está oculta en una serie de enigmas, símbolos y significados secundarios. La jarra de agua y la toalla en la mesa, la bomba para el agua y la mujer que barre el suelo sugieren algo en el sentido de que “la limpieza viene solamente después de la piedad”. Pero parte del encanto de este género es la ambigüedad del pintor con respecto a su tema. ¿Está la mujer arrepentida como debiera? En tal caso, ¿porqué está tocando un instrumento en lugar de llorar? Nos da la espalda, como avergonzada, pero en el espejo que cuelga en la pared por encima del virginal, no se le refleja la cara, lo cual es frustrante. Quizás esté sonriendo; nunca lo sabremos.

No hace falta averiguar qué ardiente historia se halla oculta en las sombras y los detalles del cuadro de de Witte. A éste no sólo le interesaba la narración, sino también, al igual que a casi todos los pintores holandeses, reflejar el mundo material tal como él lo veía. Ese amor al mundo real —la palabra “realismo” es demasiado débil— era evidente en muchos detalles. Podemos disfrutar con la forma en que la sombra de las ventanas cae sobre la puerta abierta, las cortinas de tafetán rojo que colorean la luz de la habitación, el cobre reluciente del candelabro, el rico dorado del marco del espejo y la textura mate de la jarra de peltre. Junto a la cama está acurrucado un perrito; encima del virginal hay hojas de música. Nada es demasiado pequeño para escapar a la atención del pintor.

Debe decirse inmediatamente que es improbable que el cuadro de de Witte sea el de una casa real; por fotográficos que parezcan sus

cuadros, son imaginados, no reales. Por ejemplo, las iglesias de de Witte no eran retratos de edificios existentes; aunque se basaban en croquis de interiores identificables, los cuadros acabados combinan elementos de diferentes iglesias. Sin embargo, lo que no podemos pasar por alto es que, si bien la casa puede ser imaginaria, el efecto es real, y sobre todo es un efecto de gran intimidad.

Los muebles no son complicados; las sillas acolchadas parecen cómodas, pero carecen de los flecos y del material bordado que eran populares en Francia a la sazón. Las habitaciones son *en enfilade*, pero el efecto no es intimidatorio. Las paredes son sencillas, aunque típicamente están adornadas con un espejo, así como con un mapa que se ve por la puerta. El piso de piedra es un sencillo ajedrezado de baldosas de mármol blancas y negras. Se trata de una casa acomodada —lo demuestran el instrumento musical, la alfombra oriental y el espejo dorado— pero el ambiente no es de lujo. Los objetos no están en exhibición; por el contrario, nos da la impresión de un practicismo sencillo por la forma en que están ordenadas las cosas. La cama está en un rincón, tras la puerta; la alfombra está cuidadosamente puesta junto a la cama, para evitar el frío matutino del piso de piedra. El espejo está sobre el virginal. La mesa y las sillas junto a la ventana, a la luz. ¡Y qué luz! Las habitaciones están iluminadas para destacar su profundidad y su distancia, además de su realidad física y material. Lo que distingue este cuadro es sobre todo esa sensación de espacio interior y por lo tanto de interioridad. En lugar de ser un cuadro de una habitación, es un cuadro de una casa.

El verdadero tema de de Witte era el ambiente doméstico en sí, que es el motivo por el cual durante tanto tiempo se desechó este tipo de pintura como menor, y es precisamente por lo que nos interesa aquí. Claro que de Witte no era el único que practicaba el género doméstico. Pieter de Hooch, vecino de Delft, produjo toda una *oeuvre* que documentaba la vida cotidiana de los burgueses corrientes. Los mostraba en sus casas, por lo general en el trabajo, absortos en alguna tarea de la vida diaria, y presentaba cuidadosamente sus casas y sus jardines con precisión arquitectónica. Al contrario que de Witte, le interesaba menos la narración y más representar una domesticidad idealizada. Aunque subordinaba la figura humana a su

contexto, sus escenas siempre incluían una o dos personas, por lo general mujeres con niños. Durante el Renacimiento, cuando las mujeres eran figuras solitarias en un cuadro, como madonas, santos o personajes bíblicos, los pintores neerlandeses fueron los primeros en escoger a mujeres corrientes como tema. Era natural que los cuadros de de Witte se centraran en las mujeres, porque el mundo doméstico que él reflejaba se había convertido en dominio de ellas. El mundo del trabajo masculino, y la vida social de los hombres, había pasado a otras partes. La casa se había convertido en el lugar de otro tipo de trabajo: el trabajo doméstico especializado, el trabajo de las mujeres. Este trabajo en sí no era nada nuevo, pero su aislamiento sí lo era. Los cuadros medievales siempre habían mostrado mujeres trabajando, pero raramente solas, e inevitablemente su trabajo ocurría en medio de las actividades de los hombres: gente hablando, comiendo, haciendo negocios o descansando. Las mujeres de Hooch trabajan solas y en silencio.

A Jan Vermeer, otro pintor de Delft, lo que más le interesaba era la figura humana femenina y menos los interiores domésticos, pero como el contexto de casi todos sus magistrales cuadros es el hogar, también expresan algo del carácter de éste. Sus sujetos actúan con una concentración que se refleja en el ambiente callado de la habitación y de sus muebles. Por los cuadros de Vermeer vemos cómo ha cambiado la casa: se ha convertido en un contexto para los actos privados y los momentos personales. *La carta de amor* muestra a la dueña de la casa interrumpida por su criada que trae una carta. Vemos la esquina de una complicada chimenea, así como un panel de pared de cuero con adornos metálicos y una marina que cuelga en la pared (estos dos últimos anículos eran propiedad de Vermeer). Si se pasan por alto las pistas narrativas —la carta, la mandolina, la marina— lo más llamativo es la relación entre estas dos mujeres que comparten un momento íntimo, y la forma en que Vermeer nos coloca en otra habitación, destacando la intimidad del acontecimiento y logrando además una sensación de espacio doméstico de forma muy original. Los diversos objetos de la casa —un cesto de lavar, una escoba, prendas de vestir, un par de zapatos— establecen el predominio de las mujeres en este espacio. El hombre, que es de suponer es quien ha envia-

do la carta, está lejos; aunque no lo estuviera, tendría que pisar con cuidado el piso de mármol blanco y negro recién limpio. Cuando hay un hombre en un Vermeer, da la sensación de que es un visitante —un intruso—, pues estas mujeres no sólo viven en esas habitaciones, las ocupan totalmente. Tanto si están cosiendo como tocando la espineta o leyendo una carta, las mujeres neerlandesas están sólida, enfática y satisfechamente en su casa.

\* \* \*

La feminización de la casa en los Países Bajos del siglo XVII fue uno de los acontecimientos más importantes en la evolución del interior doméstico. Tuvo varias causas, la principal de las cuales fue el uso limitado que se hacía de los sirvientes. Ni siquiera la casa más rica empleaba habitualmente a más de tres sirvientes, mientras que una familia burguesa típica tenía, como mucho, una sola criada. Compárese esto con los Brun que, además de sus tres empleados, tenían dos sirvientes, o la típica familia burguesa británica de aquella época, que habría tenido por lo menos media docena de criados. Las leyes neerlandesas eran explícitas acerca de las disposiciones contractuales y los derechos civiles de los sirvientes, de forma que la relación entre el empleador y el empleado era menos explotadora y más estrecha que en otras partes de Europa; los sirvientes comían con sus señores a la misma mesa, por ejemplo, y el trabajo doméstico se compartía, en lugar de delegarse. Todo ello producía una situación notable para el siglo XVII: las mujeres neerlandesas casadas, independientemente de lo ricas que fueran o la posición social que tuvieran, hacían la mayor parte de sus tareas domésticas. Ha quedado registrado que cuando un enviado del *stadhouder*, el Príncipe de Orange, visitó a la viuda del almirante de Ruyter el día siguiente a la muerte de su marido, ésta no pudo recibirlo, porque hacía poco que se había torcido un tobillo... ¡mientras estaba colgando la ropa!<sup>12</sup>. Cuando de Witte recibió el encargo de pintar un retrato de la mujer de un burgués rico, Adriana van Heusden, la retrató de compras con su hija pequeña en un

mercado de pescado de Amsterdam. Sería imposible imaginar a una dama francesa o inglesa rica haciendo eso mismo, o deseando que se la inmortalizara en un ambiente tan prosaico.

Las mujeres casadas neerlandesas se encargaban de "todo el cuidado y la administración absoluta de toda su Casa", según Temple<sup>23</sup>. Esto incluía encargarse de la cocina. Los relatos contemporáneos de visitantes extranjeros eran claros a este respecto, aunque, especialmente en el caso de los franceses, hacían observaciones típicamente despectivas acerca de lo primaria que era la cocina de los holandeses. En todo caso, este pequeño cambio tuvo consecuencias de gran alcance. Cuando los sirvientes se encargaban de la cocina, la habitación que la contenía estaba muy poco diferenciada de las demás, y en todo caso se le atribuía una condición secundaria. Por ejemplo, en las casas burguesas de París, la cocina ocupaba una habitación frente al patio, sin acceso directo a las habitaciones principales. En las casas inglesas de los barrios residenciales, la cocina, adyacente a la zona de los criados, siguió estando en el sótano hasta el siglo XIX. En la mayor parte de los *appartements*, la "cocina" no era más que una cazuela que colgaba dentro de la chimenea.

En la casa neerlandesa, la cocina era la habitación más importante; según su historiador, "se promovió a la cocina a una posición de fantástica dignidad, y se convirtió en algo intermedio entre un templo y un musco"<sup>24</sup>. Allí estaban los aparadores que contenían las mantelerías, la china y la plata, tan apreciadas. En las paredes colgaban utensilios de cobre y de bronce muy relucientes. La chimenea era enorme y estaba muy decorada —demasiado para el gusto moderno—, y no sólo contenía el hogar con la tradicional olla colgada sobre él, sino también un tipo sencillo de mueble de cocina. El lavadero era de cobre, a veces de mármol. Algunas cocinas tenían bombas de agua interiores (hay una visible en el cuadro de de Witte) e incluso depósitos con una reserva permanente de agua caliente. La presencia de esos artículos e instrumentos significaba la importancia cada vez mayor del trabajo doméstico y lo mucho que se estaba empezando a apreciar la comodidad. Era lógico. Por primera vez, la persona que estaba en contacto íntimo con el trabajo de casa se hallaba en condiciones de influir en el orden y la disposición de ésta.

Los sirvientes habían tenido que aceptar unos arreglos incómodos y mal ideados porque no tenían nada que decir en el asunto. El ama de casa no, especialmente cuando era de ideas tan independientes como la neerlandesa.

La importancia concedida a la cocina reflejaba la posición central de la mujer en la familia neerlandesa. El marido podía ser el cabeza de familia y dirigir las oraciones a las horas de comer, pero en las cuestiones domésticas, ya no era "el señor de la casa". Era la mujer, y no el marido, quien insistía en la limpieza y el orden, en gran parte porque era ella quien tenía que hacer la limpieza. Ese simple egoísmo es una explicación mucho más convincente de lo limpias que estaban las casas neerlandesas que el clima o el carácter nacional.

Existen muchos ejemplos del orden doméstico que mantenían las mujeres en los Países Bajos. A los neerlandeses les gustaba mucho fumar, y sus mujeres hacían grandes esfuerzos para que las casas no quedaran impregnadas del olor a tabaco. Algunas mujeres incluso hacían que en sus contratos de matrimonio se incluyeran cláusulas de "prohibido fumar"; si todos los demás recursos fallaban, destinaban una habitación "fumador" para sus esposos nicotínicos. En todo caso, una vez al año se vaciaba toda la casa para hacer una gran limpieza (además de los lavados semanales regulares). Los hombres, a quienes se prohibía la entrada y se los privaba de comidas calientes, decían que este período era un "infierno". Las habitaciones de respeto también se limpiaban regularmente, aunque raras veces se usaban. Un burgués confesó a Temple que en su propia casa había dos habitaciones en las cuales no le estaba permitido entrar, y en las que nunca había entrado<sup>25</sup>. Aunque los hombres neerlandeses seguían con el sombrero puesto a la mesa (salvo al pronunciar las oraciones) y raras veces se lavaban las manos antes de comer, se había iniciado la evolución de los modales burgueses, en contraposición a los cortesanos.

Los visitantes foráneos consideraban extraña la imposición de un código especial de comportamiento dentro de la casa, aunque es posible que esa opinión estuviera prejuzgada, dado que todos los visitantes cuyas impresiones han sobrevivido eran hombres. Abundaban

relatos sobre lo estrictas, por no decir tiránicas, que eran las amas de casa neerlandesas; sin duda, muchos de ellos eran apócrifos. Pero todos indicaban un cambio en las condiciones domésticas. No sólo la casa se estaba haciendo más íntima, sino que además, en el proceso, iba adquiriendo un ambiente especial. Se estaba convirtiendo en un lugar femenino, o por lo menos en un lugar bajo el control femenino. Ese control era tangible y real. El resultado era la limpieza y la imposición de normas, pero también introducía en la casa algo que no había existido antes: la domesticidad.

El hablar de domesticidad es describir un conjunto de emociones percibidas, no un solo atributo aislado. La domesticidad tiene que ver con la familia, la intimidad y una consagración al hogar, así como una sensación de que la casa incorpora esos sentimientos, y no sólo les da refugio. Lo que impregnaba los cuadros de de Witte y de Vermeer era el ambiente de domesticidad. El interior no era sólo un lugar para las actividades domésticas —como lo había sido siempre—, sino que las habitaciones y los objetos que contenían adquirían ahora una vida propia. Esa vida, naturalmente, no era autónoma, pero existía en la imaginación de sus propietarios y, en consecuencia, paradójicamente, la domesticidad hogareña dependía del desarrollo de una rica conciencia del interior, una conciencia que era resultado del papel de la mujer en la casa. Si la domesticidad fue, como ha sugerido John Lukacs, uno de los principales logros de la Era Burguesa, fue sobre todo un logro femenino<sup>26</sup>.

## CAPÍTULO 4

### Comodidad y agrado

*...el buen gusto consiste en sumar comodidad, firmeza y agrado.*

JACQUES FRANÇOIS BLONDEL  
*Architecture Française*

La intimidad y la domesticidad, los dos grandes descubrimientos de la Era Burguesa, aparecieron, como era natural, en los burgueses Países Bajos. En el siglo XVIII se habían difundido al resto del norte de Europa: Inglaterra, Francia y los Estados alemanes. La casa había cambiado, tanto física como emocionalmente, a medida que había ido dejando de ser un lugar de trabajo, se había ido haciendo cada vez más pequeña y, lo que es más importante, menos pública. Como tenía menos ocupantes, no sólo se vio afectado su tamaño, sino también el ambiente mismo dentro de la casa. Ahora era un lugar para el comportamiento personal e íntimo. Esa intimidad se vio reforzada por un cambio en la actitud hacia los hijos, la prolongación de cuya presencia alteró el carácter público medieval de la "casa grande". La casa ya no era sólo un refugio contra los elementos, una protección contra los intrusos —aunque esas funciones siguieron siendo importantes—, se había convertido en el contexto de una nueva unidad social compacta: la familia. Con la familia vino el aislamiento, pero también la vida familiar y la domesticidad. La casa se estaba convirtiendo en un hogar y, tras la intimidad y la domesticidad, estaba abierto el camino al tercer descubrimiento: la idea de confort.

Quizá parezca extraño hablar del confort como una idea. Sin duda



FRANÇOIS BOUCHER, *Madame Boucher* (1743).

es meramente una condición física; uno se sienta en una silla cómoda... y se siente confortable. ¿Qué podría ser más sencillo? Según Bernard Rudofsky, crítico irascible de la civilización moderna, sería más sencillo evitar totalmente las sillas y sentarse en el suelo. "El sentarse en sillas es un hábito adquirido, como el de fumar, y más o menos igual de sano", dice Rudofsky. Éste enumera una serie de artefactos distintos —y según él superiores— de otras culturas y otros períodos. Incluye entre ellos las tarimas, los divanes, las plataformas, los columpios y las hamacas, pero su alternativa favorita es la más sencilla: el suelo.

Las diferencias de postura, como las diferencias en los utensilios para comer (tenedor y cuchillo, palillos o los dedos, por ejemplo), dividen al mundo tanto como las fronteras políticas. En cuanto a postura, hay dos bandos: los que se sientan en sillas (el llamado mundo occidental) y los que se sientan en el suelo (todos los demás)\*. Aunque no hay un "telón de acero" que separe a ambos bandos, ninguno de ellos se siente cómodo en la postura del otro. Cuando yo como con amigos orientales, en seguida empiezo a sentirme mal, sentado en el suelo, sin apoyo para la espalda y con las piernas dormidas. Pero a los que se sientan en el suelo tampoco les gusta sentarse erguidos. En una casa india puede haber un comedor con mesas y sillas, pero cuando la familia pasa un rato de descanso durante el calor de la tarde, los padres y los hijos se sientan juntos en el suelo. El conductor de un triciclo de motor de Delhi tiene que sentarse, pero en lugar de hacerlo al estilo occidental, se cruza de piernas, con los pies en la banqueta, en lugar de en el piso (de forma que a mí me parece precaria y a él cómoda). Los carpinteros canadienses trabajan de pie, ante un banco. Mi amigo guyaratí Vikram, si puede, prefiere trabajar sentado en el suelo.

\* Esta división bipartita ha sido de una notable continuidad; sólo existe un ejemplo de civilización en la cual hayan coexistido el sentarse en sillas y en el suelo: la China antigua. Probablemente la silla llegó a China desde Europa ya en el siglo VI. Sin embargo, aunque los chinos utilizaban mesas, sillas y camas altas, sus casas seguían conteniendo zonas con adminículos muy bajos para sentarse.

¿Por qué unas culturas han adoptado la postura sentada erguida y otras no? No parece existir una respuesta satisfactoria a esta pregunta aparentemente sencilla. Resulta tentador sugerir que los muebles fueron apareciendo como respuesta funcional a los suelos fríos, y es cierto que la mayor parte del mundo de los que se sientan en el suelo está en los trópicos. Pero todos los creadores de muebles para sentarse —los mesopotámicos, los egipcios y los griegos— vivían en climas cálidos. Y para complicar más las cosas, los coreanos y los japoneses, que sí viven en regiones frías, nunca experimentaron la necesidad de crear muebles y se las arreglaron en su lugar con plataformas que calentaban. Fernand Braudel sugiere que la aparición de muebles para interiores en diferentes culturas siguió dos normas. En primer lugar, los pobres podían permitirse pocas posesiones y, en segundo lugar, las civilizaciones tradicionales siguieron fieles a la decoración a la que estaban acostumbrados y no la fueron modificando sino lentamente<sup>3</sup>. Pero después se ve obligado a admitir que esta teoría determinista no resuelve suficientemente la cuestión. Explica la escasez de muebles en Etiopía o Bangladesh —ambas culturas pobres y tradicionales—, pero no en civilizaciones tan prósperas y dinámicas como la Turquía otomana y la Persia imperial. Tampoco explica por qué la India mogola, que era lo bastante rica y lo bastante adelantada para construir el Taj Mahal, no creó muebles para sentarse. Esas excepciones son abundantes. Los japoneses del siglo VIII, que copiaron gran parte de su tecnología y su cultura de China, dejaron de lado cuidadosamente los muebles chinos; en el siglo XVI adaptaron las armas europeas de fuego, pero dejaron de lado la silla. Y además esa renuncia a los muebles no ha sido consistente. Al igual que los japoneses, los indios se las han arreglado durante mucho tiempo sin mesas ni sillas, pero, al contrario que ellos, prefieren dormir en camas y no en el suelo.

Desde luego, es cierto que la gente habituada a sentarse en el suelo se siente físicamente cómoda en esa postura mientras que la acostada a las sillas enseguida se siente cansada e incómoda, pero es imposible explicar la elección cultural de un modo u otro por diferencias en la morfología humana. Los japoneses por lo general son más bajos que los europeos, pero los africanos negros, que también se

sientan en el suelo, no lo son. El sentarse en el suelo con la espalda tiesa puede ser bueno para el cuerpo, pero no hay muestras de que las culturas sentadas, como la de los griegos antiguos (y atléticos) crearan sillas porque fueran perezosos o débiles.

Es posible que el sentarse en sillas o en el suelo se pueda explicar únicamente como cuestión de gusto. En tal caso, según Rudofsky, eso constituye un ejemplo más de la estupidez occidental. Sus críticas de los muebles se basan en la hipótesis rousseauiana de que como para sentarse, o acostarse, lo único que hace falta es el suelo, las sillas y las camas son innecesarias, antinaturales y, en consecuencia, inferiores. La idea de que lo natural ha de ser mejor que lo que no lo es exige un salto precario de razonamiento, pero pese a todo parece muy importante para el público occidental, al menos a juzgar por las docenas de anuncios que ensalzan la "naturalidad". Eso es de un engreimiento superficial. Basta con pensar un poco para ver que *toda* la cultura humana es artificial, tanto la cocina como la música, los muebles como la pintura. ¿Por qué preparar unas salsas que llevan tiempo cuando bastaría con una fruta cruda? ¿Por qué molestarse con instrumentos musicales cuando la voz ya es bastante agradable? ¿Por qué pintar cuadros cuando el contemplar la naturaleza es satisfactorio? ¿Por qué sentarse en sillas cuando se puede uno sentar en el suelo?

La respuesta es que todo ello hace que la vida sea más rica, más interesante y más agradable. Claro que los muebles no son naturales, son artefactos. El sentarse en sillas *es* artificial, y al igual que otras actividades artificiales, aunque de manera menos obvia que el cocinar, que la música instrumental o que la cultura, introduce el arte en la vida. Comemos pasta o tocamos el piano —o nos sentamos erguidos— porque queremos, no porque lo necesitemos. Es algo que debe subrayarse, dado que es tanto lo que se ha escrito acerca de la practicidad y la funcionalidad de los muebles (especialmente los modernos) que resulta fácil olvidar que las mesas y las sillas, al contrario, por ejemplo, que las neveras y las lavadoras, son un refinamiento, no sólo algo útil.

Cuando una persona se sienta en el suelo, no está cómoda ni incómoda. Naturalmente, las piedras con aristas o las obstrucciones desa-

gradables se evitan, pero si no, una superficie lisa se parece mucho a cualquier otra superficie lisa. El sentarse en el suelo es natural; por eso, la persona que lo hace no piensa en cómo sentarse ni en dónde. Eso no es decir que el sentarse en el suelo sea una grosería, al igual que ocurre con otras actividades humanas, puede comportar una etiqueta y un decoro. Por ejemplo, los japoneses nunca se sientan en el propio suelo, siempre en una plataforma elevada. Los árabes sauditas se sientan en unas alfombras de gran belleza. No se trata de que ese hábito sea inferior ni menos cómodo, sino de que en ninguno de esos casos se hace explícito el confort.

El sentarse en una silla es otro asunto. La silla puede ser demasiado alta o demasiado baja. Puede hacer daño en la espalda, o en los muslos. Puede adormecer al que se sienta, o ponerlo nervioso, o dejarlo con dolor de espalda. La silla ha de estar diseñada para acomodar la postura del cuerpo y en consecuencia plantea cuestiones diferentes a las que tiene ante sí quien construye una plataforma alfombrada. Los muebles obligan a la civilización sentada a estudiar, tarde o temprano, la cuestión del confort.

El problema del confort en la postura sentada en silla tardó siglos en resolverse. Aunque ya lo habían descubierto los antiguos griegos, siguió olvidado y dejado de lado. Los historiadores del mueble señalan inevitablemente a nuestra atención los cambios en el diseño y la construcción de las sillas y nos permiten olvidar un ingrediente más importante: los cambios que ocurrieron en quienes se sentaban en ellas. Pues la principal limitación al diseño de muebles no era únicamente técnica —cómo hacer la silla—, sino también cultural, cómo usarla. La butaca tenía que ir precedida del deseo de sentarse cómodamente.

La silla fue respondiendo a la forma en que la gente deseaba sentarse. Como se ha señalado, durante la Edad Media la función primordial de la silla era ceremonial. El hombre que se sentaba era importante —de ahí el término inglés *chairman* (presidente)— y su postura digna y erguida reflejaba su condición social. Esa asociación del asiento en sí con la autoridad ha seguido formando parte integrante de la cultura europea y americana: seguimos hablando del sillón presidencial o de tomar el asiento del conductor. El director de

cine sigue teniendo su nombre en la silla, aunque sólo esté impreso en la lona. Hay incluso asientos imaginarios, como las cátedras universitarias, o los puestos en los consejos de administración. En mi propia universidad, el catedrático que cumple veinte años de servicio no recibe un reloj, sino un sillón de madera con el sello de la universidad.

Aunque las sillas empezaron a prestar servicio a actividades más cotidianas, como comer o escribir, la postura sentada evolucionó lentamente. A lo largo del Renacimiento y el Barroco, aunque aumentó la cantidad de muebles europeos para sentarse, servían para la postura esencialmente erguida fomentada por las sillas más antiguas. Incluso los domesticados neerlandeses del siglo XVII seguían sentándose firmemente en sus sillas de respaldo recto, con ambos pies firmemente en el suelo.

La silla adquirió un papel diferente en la Francia de Luis XIV, que fue una época de logros militares, políticos, literarios y arquitectónicos prodigiosos. También fue el período en que el mobiliario se elevó al nivel de una de las bellas artes. Llegó a considerarse como parte integrante en la decoración de interiores, y las disposiciones desordenadas de los muebles del pasado cedieron el puesto a una decoración estrictamente ordenada. Las ilustraciones del palacio real de Versalles muestran una mesa entre cada par de ventanas, una cómoda a cada lado de la puerta y un taburete en la base de cada pilastra. Como la función de los muebles era destacar y realzar la arquitectura de las salas, no recibir a gente, las sillas estaban diseñadas para ser admiradas, pero no, por extraño que parezca, para sentarse en ellas. Se alineaban en filas ordenadas contra la pared, como soldados. Se dice de Luis XIV, que era un tanto tiránico, que una vez amonestó a su amante por dejar una silla en medio de la habitación, en lugar de devolverla a su lugar correcto contra la pared.

Aunque la función de la silla era secundaria, sí desempeñaba un importante papel en la etiqueta de la corte. En una oficina moderna, el tamaño de la silla de un ejecutivo indica su categoría y su influencia; análogamente, en Versalles, el tipo de silla en que se permitía sentarse a cada uno denotaba rango y posición social. En algunas habitaciones no se permitía sentarse a nadie más que al rey: el

dormitorio real no contenía sillas para los visitantes en absoluto. En el resto del palacio imperaba una jerarquía estricta. Los sillones estaban reservados para el Rey Sol, y no se permitía a nadie más sentarse en ellos. Las sillas sin brazos estaban reservadas para los miembros del entorno real inmediato. Determinados miembros de la nobleza podían utilizar taburetes sin respaldo, y las personalidades menores se sentaban en taburetes plegables sin cojines. Como el número de esos taburetes estaba estrictamente controlado —un inventario levantado cuando murió Luis XIV mostró que sólo había 1.325, en una época en que la población diurna de Versalles ascendía a muchos miles de personas—, el resultado general era un juego de sillas musicales en el cual la mayor parte de los cortesanos se quedaba de pie<sup>4</sup>. Cabe imaginar que cuando estaban sentados no se relajaban; colocados en sus taburetes, asumían una postura de “firmes” sentados. Aunque esa curiosa etiqueta de las sillas imperaba sobre todo en Versalles, y no en las casas burguesas, difícilmente cabría esperar una evolución hacia un mayor confort en esas circunstancias. Había ebanistas como Golle, Cucci y Boule que crearon piezas de una belleza extraordinaria —especialmente escritorios, armarios y cómodas—, pero los muebles para sentarse se quedaron estancados en una incomodidad dorada.

Todo esto tardaría poco en cambiar: con la muerte de Luis XIV en 1715 y la llegada al trono de su joven bisnieto Luis XV, a la formalidad sucedió la vivacidad, a la grandiosidad la intimidad y a la magnificencia la delicadeza. “Versalles en el siglo XVIII”, escribe Nancy Mitford, “presentaba el espectáculo nada edificante pero animado de varios miles de personas que vivían para el placer y que lo pasaban muy bien”<sup>5</sup>. Nuestra imagen de este período ha estado coloreada por la actitud desaprobadora del historiador victoriano —y del pacato del siglo XX— para quien la persecución del placer equivalía a despilfarro derrochador y un estilo sofisticado de vida a vil corrupción. Sin embargo, fue precisamente durante este período, y debido sobre todo a sus intereses hedonísticos, cuando aparecieron los primeros muebles confortables.

El sentarse ya no era algo ritual o funcional, sino que se convirtió en una forma de descanso. Las personas se sentaban unas al lado

de otras para escuchar música, conversar, jugar a las cartas. Sus posturas al sentarse reflejaban un nuevo sentido del tiempo de ocio: los caballeros se echaban hacia atrás y se sentaban con las piernas cruzadas —una postura nueva—, y las damas se reclinaban. Se pusieron de moda las actitudes despreocupadas. Las sillas se adaptaron a esas nuevas posiciones, es decir, se adaptaron, por primera vez desde los griegos antiguos, al cuerpo humano. Los respaldos eran reclinados en lugar de verticales, los brazos se curvaban en lugar de ser rectos. Las sillas eran más anchas y más bajas y permitían más flexibilidad al colocar el cuerpo. El tipo más común de asiento era la butaca tapizada con un respaldo curvo y acolchado, y mucho más amplia que las sillas del pasado. La persona sentada en ella podía girar en un sentido o en otro, apoyarse en los brazos acolchados y conversar cómodamente con su vecino o vecina. Los taburetes no eran para sentarse, sino para poner los pies en ellos, otra postura típica. Había asientos para dos y varios tipos de divanes cuyos nombres —*ottomane, sultane, turquoise*— recordaban, al igual que la propia palabra “sofá”, la inspiración árabe de esos asientos bajos y acolchados. Las mujeres se reclinaban en la reposera, que también se podía utilizar como sofá.

Los franceses resolvieron el problema de la comodidad de los muebles de forma característicamente racional. No abandonaron el tipo formal y tradicional de muebles que habían caracterizado los interiores de Luis XIV, sino que crearon una nueva categoría de asientos adicionales, no sometida a la presión de unas necesidades estrictamente estéticas rígidas y que podía responder a su deseo de una postura sentada más relajada. A esos dos tipos de asiento se los llamaba *sièges meublants* y *sièges courants*<sup>6</sup>. En primer término se refería al tipo de asiento que seguía considerándose como parte del decorado. También se los llamaba “muebles arquitectónicos” y eran los que elegía y colocaba el arquitecto; al igual que los cuadros, que no se colgaban al azar, sino que se pintaban expresamente para una pared determinada, quedaban integrados permanentemente en la decoración de la habitación. El pesado *fauteuil à la reine*, que tenía un respaldo vertical y estaba apoyado contra la pared, recibió ese nombre en honor de la esposa del rey. Los *sièges meublants* raras veces

se quitaban de sus lugares preordenados, de hecho tan raras veces que como los respaldos de las sillas nunca se veían, muchas veces se dejaban sin acabar.

En cambio, los *sièges courants*, eran al mismo tiempo móviles y para el uso diario (*courant* significa ambas cosas en francés). No tenían un lugar fijo y eran lo bastante ligeros como para trasladarlos con facilidad de un lado a otro de la habitación. Se podían colocar en agrupaciones informales, en torno de una mesa para el té o en grupos para las conversaciones. A esas butacas ligeras se las llamaba *fauteuils en cabriole*; es decir, literalmente, sillas de cabriola. Mientras que los *sièges meublants* se utilizaban en los salones, los *sièges courants* estaban diseñados para un uso informal y eran los muebles para el tocador y para el cuarto de estar más íntimo. No estaban limitados por las necesidades formales de la decoración arquitectónica, que tendía a ser rectilínea, sino que podían asumir nuevas formas fluidas que se basaban en la postura sentada, en lugar de en la estética formal.

La distinción entre muebles fijos y transportables también existía entre los diferentes tipos de mesa. Además de los grandes escritorios y de las mesas con tablero de mármol, que se colocaban de forma decorativa pero poco práctica contra la pared, había piezas más pequeñas, destinadas a un uso más íntimo o personal. Había mesas para leer, mesas para jugar y mesillas de noche. Éstas se solían construir ingeniosamente con cajones de diferentes tamaños y tableros que se deslizaban o plegaban. Había una gran cantidad de mesas de vestidor —para ambos sexos—, así como para lavatorios. Las mujeres escribían muchas cartas y diarios, y para esa actividad se les hacían escritorios y mesitas especiales. El apartamento de una dama también contenía mesitas para costura, para el desayuno y para servir la nueva importación de moda, el café.

La diversidad de tipos de mueble en la Francia del siglo XVIII reflejaba la especialización que se estaba produciendo en la disposición de la casa; las diferentes habitaciones iban adquiriendo funciones diferentes. La gente ya no comía en la antesala, sino en un comedor adecuadamente amueblado. Ya no recibía a los visitantes en sus dormitorios, sino en un salón; los caballeros tenían sus estudios, las da-

mas sus tocadores —en parte vestidores y en parte cuartitos de estar— donde se podía recibir a los más íntimos. Todas esas habitaciones eran más pequeñas, menos grandiosas y más íntimas que en el pasado. Ya no estaban organizadas *en enfilade*, en largas filas, sino de forma menos ceremoniosa, de modo que se podía llegar a una habitación sin pasar por otra. El sitio donde se dormía ya no era simplemente una "habitación": ahora era una "cámara". Las habitaciones públicas se seguían llamando *salles* (de ahí *salle à manger* —comedor— y *salon*), pero el dormitorio era una *chambre à coucher*\*.

Hoy día, cuando los criados se han convertido en un lujo, se los exhibe ostentosamente. No ocurría lo mismo en el siglo XVIII, cuando se empezó a considerar que los sirvientes inquisitivos y murmuradores eran unos intrusos en la intimidad de sus señores. El pabellón de caza de Luis XV en Choisy contenía un mecanismo que permitía subir una mesa completamente puesta al comedor desde las cocinas de abajo, eliminando la necesidad de sirvientes y permitiendo que el Rey y sus amigos gozaran de total intimidad. En Versailles era costumbre que se hiciera salir a los criados y que el propio Rey sirviera a sus invitados después de las cenas, cuando la compañía se retiraba al salón a tomar café.

El siglo XVIII se caracterizó por el deseo de más intimidad; se hablaba tanto en la casa burguesa como en el palacio. Desde la Edad Media, los sirvientes habían dormido en las mismas habitaciones que sus señores o en una habitación al lado. Se los llamaba a palmadas o tocando una campanilla. En el siglo XVIII, la campanilla quedó sustituida por el cordón del timbre<sup>7</sup>. Ese mecanismo activaba un complejo sistema de cables y poleas que hacía sonar una campana en otra parte de la casa. Se inventó porque el nuevo sentido de intimidad familiar exigía mantener a distancia a los sirvientes. Éstos estaban alojados en alas separadas o en un cuartito entre dos pisos, conseguido

\* Esa misma distinción existe en italiano (*sala y camera*); en inglés ya no se utiliza la antigua palabra *bedchamber*, aunque en la profesión jurídica al despacho privado de un juez se le sigue llamando *chambers* y los juicios a puerta cerrada se llaman *in camera*.

al rebajar el techo del dormitorio. Se hacían otros esfuerzos por limitar la intrusión de los sirvientes. Por ejemplo, la creciente popularidad de las estufas durante el siglo XVIII se debió en gran medida a la forma en que se podían alimentar, por un agujero en la pared de un cuarto adyacente. Otro mecanismo que se inventó en esta época —también destinado a mantener a distancia a los sirvientes— fue el montaplatos, que en inglés recibe el significativo nombre de *dumb waiter* (camarero mudo)\*.

El Versalles de Luis XIV había sido una "casa grande", la mayor de Francia. Era un lugar público, con pocas restricciones en cuanto a los lugares a los que podían ir los cortesanos y, en consecuencia, con poca intimidad. Eso empezó a cambiar. Lo primero que hizo Luis XV al ir a vivir a Versalles fue reorganizar sus apartamentos. Permaneció el enorme dormitorio oficial, al igual que las ceremonias del *lever* y el *coucher* —aquellos extraños espectáculos públicos en los que se contemplaba al Rey despertarse o irse a descansar—, pero ahora eran puros formulismos; el Rey dormía en otra parte y en la intimidad. Sus apartamentos privados, a los cuales estaba restringido el acceso, se llamaban los *Petits Appartements*, no porque fueran pocos (había cincuenta), sino porque las habitaciones en sí eran pequeñas, al menos conforme a los criterios de la época. Las cámaras reales, que algún ingenioso bautizó "nidos de ratas", incluían pasajes secretos, escaleras ocultas y muchas alcobas y habitaciones íntimas, todas ellas exquisitamente decoradas y amuebladas.

El que el Rey, hasta entonces una figura pública, sintiera la necesidad de intimidad es ejemplo del alcance de la influencia de los valores burgueses en la vida de la corte y, en este caso, de la influencia de aquella gran burguesa que era Jeanne-Antoinette Poisson, más conocida como Madame de Pompadour. Durante una breve temporada fue la amante de Luis XV, y después su confidente, ami-

\* La misma tecnología se utilizó para el funcionamiento de los "levantasillas", que eran frecuentes en las casas de los ricos. Madame de Pompadour tenía uno privado que la llevaba a su apartamento del segundo piso de Versalles; en el hotel Luxemburgo el mecanismo llegaba a todos los pisos\*.

ga y consejera durante casi veinte años. Gran aficionada a intervenir en política, también era la mediadora de la moda de la corte y, en consecuencia, de los estilos en general. No sólo fomentó el interés de Luis por la arquitectura doméstica, sino que también la orientó hacia lo pequeño, lo precioso y lo íntimo. En una carta a una de sus amistades describía el Hermitage, su residencia de Versalles: "mide dieciséis varas por diez, nada más, de manera que ya comprenderás lo grandiosa que es; pero allí puedo estar a solas, o con el Rey y unos cuantos más, de modo que estoy contenta". El Hermitage era la más pequeña de sus casas, pues construyó o renovó media docena. Tras despertar el interés del Rey por la decoración, lo mantuvo fascinado con un proyecto tras otro. Aquello promovió una moda general de la decoración de interiores que facilitó y aceleró la introducción de ideas "modernas", como la de lo privado, la intimidad y el confort.

El interés de moda por los interiores domésticos se reflejaba en toda la sociedad francesa. Las casas burguesas parisienses estaban más subdivididas que anteriormente. Los apartamentos ya no consistían en dos o tres habitaciones: había por lo menos cinco o seis habitaciones importantes, cuyo orden era reconociblemente moderno. La puerta de entrada, que daba a una escalera común, llevaba a una antecámara que funcionaba como gran vestíbulo, y desde allí se podía llegar a todas las demás habitaciones. Además de la cocina, había un dormitorio y un salón. Había otras habitaciones, como dormitorios privados, a menudo un tocador y varias habitaciones más pequeñas que se utilizaban como despensa o para los criados.

Sería un error no mencionar el aspecto de esas habitaciones, decoradas en un estilo que se inició en Francia y que recibió el nombre de rococó\*. A los arquitectos del rococó les fascinaba la decora-

\* Se trataba de un juego de palabras con el término *barocco*; "roc-" procedía de *rocaille*, que significaba el trabajo con conchas o con guijarros, que era un motivo característico. Al igual que todos los nombres que aparecen en la historia del arte, se creó *a posteriori*, hacia 1836. Y no era un término elogioso; lo inventaron unos críticos que lo desaprobaban y que también calificaban a ese tipo de decoración de "achicoria".

ción en forma de conchas, follaje y molduras, generalmente sobredoradas. Se decoraba todo lo que podía decorarse. Aunque la ejecución era muy diestra y delicada, el efecto global de tanta ornamentación podía ser abrumador. El estilo arquitectónico no es el tema de este libro, pero solía constituir una indicación de las actitudes del público en cuanto al estilo e imponer límites a cómo se podían organizar las casas. En este caso, lo interesante es la forma en que se aplicaban los ornamentos rococó. El historiador de la arquitectura Peter Collins ha señalado que Jean-François Blondel, diseñador de muchos interiores rococó famosos, nunca utilizó esa ornamentación en las fachadas de sus edificios, que siempre eran severamente clásicas<sup>9</sup>. De hecho, en los exteriores de los edificios franceses casi nunca se encontraban rasgos rococó (aunque aparecieron, más tarde, en Italia y en España). El rococó fue el primer estilo que se elaboró exclusivamente para el *interior*, y no para el exterior. Esto no sólo subraya que ahora se pensaba que los interiores de las casas eran muy diferentes de los exteriores, sino también que se estaba estableciendo una importante distinción entre la decoración de interiores y la arquitectura. Esta distinción no era tan obvia entonces como parece ahora; anteriormente, la arquitectura de las habitaciones había sido la de las fachadas, dadas vuelta. Hasta el rococó arquitectos como Blondel no pudieron especializarse en la "decoración de interiores". Ello aceleró el aumento del confort doméstico y, a la larga, permitió los cambios que seguirían. Más adelante, el rococó se vería sustituido por otros estilos, pero persistiría el convencimiento de que el interior de un edificio se debía considerar por separado de su exterior.

\* \* \*

Los principios que regían el diseño de edificios durante este período los explicó el gran arquitecto y educador francés Jacques-François Blondel en su monumental, *Architecture française*, de cuatro volúmenes, que tuvo su primera edición en 1752. Blondel, sobrino de Jean François, era el arquitecto de Luis XV y fundó la primera escuela ex-

clusivamente de arquitectura de Europa. Subrayó reiteradamente que la base para que la arquitectura tuviera éxito debería ser la doctrina que tenía su iniciador en el romano Vitruvio: "Comodidad, firmeza y agrado". En este contexto, es el primer concepto —comodidad— el que merece un examen más atento.

Al igual que sus contemporáneos, Blondel utilizaba el término, "comodidad" en el sentido de idoneidad y conveniencia para el uso humano, y lo diferenciaba de lo puramente estético ("agrado"), o de lo que exigía la necesidad estructural ("firmeza"). También significaba "confort", pero en un sentido muy particular. Según Blondel, la forma correcta de planear una casa era dividir las habitaciones en tres categorías: habitaciones de respeto (*appartements de parade*), habitaciones formales de recepción (*appartements de société*) y la tercera categoría que él llamaba *appartements de commodité*. "En un edificio grande, los *appartements de commodité* son habitaciones que, al contrario que las demás, raras veces se abren a los desconocidos y que se destinan al uso privado del dueño o la dueña de la casa. Es en esas habitaciones donde duermen durante el invierno, donde descansan en caso de enfermedad y donde se ocupan de asuntos personales y reciben a sus amigos y su familia"<sup>11</sup>. Igual que los muebles ligeros y transportables no desplazaron a los formales y barrocos, tampoco la comodidad sustituyó a la ceremonia y la formalidad; los *appartements de commodité* eran una especie de foro, un lugar donde soltarse el pelo (es decir, quitarse la peluca) y descansar en un ambiente cómodo.

Resulta significativo que Blondel mencionara el uso de esas habitaciones como dormitorios durante el invierno; no sólo eran más pequeñas, sino que además eran más cálidas. Durante el siglo XVII cuando las habitaciones eran enormes, resultaba imposible calentarlas, aunque las chimeneas hubieran sido eficaces, cosa que no eran. El Versalles de Luis XIV contenía muchas chimeneas magníficas pero eran más ornamentales que prácticas. En las casas burguesas las chimeneas habían sido fundamentalmente lugares donde cocinar y sólo secundariamente, y sin gran eficacia, fuentes de calor. Hacia 1720, los constructores descubrieron cómo hacer chimeneas de modo que tuviesen un buen tiro. Ello no sólo eliminaba el hu-

mo, sino que además mejoraba la combustión, al proyectar más calor hacia la habitación. Resultara o no la combinación de cuartos más pequeños y mejores chimeneas una revolución en la calefacción, como pretende Braudel, fue por lo menos una gran mejora en un campo hasta entonces descuidado<sup>12</sup>. Las casas nuevas se construían con esas chimeneas más pequeñas y eficaces; las chimeneas viejas de las casas ya existentes se redujeron de tamaño y se reconvirtieron. La eficacia de esas nuevas chimeneas se vio aumentada por el empleo de pantallas plegables, que podían ponerse detrás de la persona sentada para contener el calor y reducir el tiro. El confort aumentó mucho.

También se pusieron de moda entonces las estufas de porcelana utilizadas en Alemania. Generalmente se colocaban en un nicho, de forma que se pudieran alimentar por un agujero en la pared de una antesala adyacente. Como se consideraban estéticamente inferiores a las chimeneas —aunque eran más eficientes como sistemas de calefacción—, al principio las estufas sólo se instalaban en los comedores y las antecámaras. Sin embargo, a partir del decenio de 1750, triunfó su calor limpio, sin humo y radiante, y empezaron a utilizarse también en habitaciones más importantes<sup>13</sup>. De todos modos, el buen gusto exigía que en las casas a la moda se disimularan las estufas, por lo general como una especie de credencia o de urna decorativa.

Otro aspecto de la comodidad era la mayor frecuencia del cuarto de baño, o más bien de "baños", como se llamaba en francés, pues muchas veces esas habitaciones contenían dos bañeras, una para lavarse y otra para enjuagarse. El palacio de Versalles contenía por lo menos cien cuartos de baño; sólo en los apartamentos reales había siete. Los baños solían contener bidés —artefacto útil en este período ardiente—, pero no retretes. Un tipo inicial de retrete estaba en el "lugar inglés" (extraño nombre, dado que los retretes del tipo del *water closet* eran desconocidos entonces en Inglaterra)<sup>14</sup>. Más frecuente que ese tipo era el retrete cerrado tradicional que tenía su propio cubículo o se dejaba, sin más formalidades, en una antecámara cerca del dormitorio.

No está claro qué prioridad tenía la limpieza durante el siglo

XVIII. Nuestros antepasados del siglo XIX estaban convencidos de que la Francia de Luis XIV era un país licencioso y, en consecuencia, poco higiénico. Siegfried Giedion, un escrupuloso suizo, mantenía que "faltaba el sentido más elemental de la limpieza"<sup>15</sup>. Otros historiadores son menos categóricos<sup>16</sup>. Por otra parte, los datos sugieren que el bañarse se consideraba como una forma agradable de pasar el tiempo, en lugar de una necesidad, y los cuartos de baño se consideraban un accesorio de moda —por ejemplo, destinados a darse un baño caliente para descansar—, y no una instalación necesaria. ¿Cómo, si no, explicar la frecuencia de datos sobre la instalación de cuartos de baño que después se eliminaban caprichosamente? En cambio, la atención que se prestaba al suministro de agua caliente, y la complicada decoración de esas habitaciones, indicaba que la limpieza, o por lo menos el baño, iba adquiriendo más importancia. Los planos de Blondel de una casa grandiosa muestran tres bañeras en una gran habitación, aunque ésta se halla situada de forma no muy práctica al extremo de una *enfilade*, junto a una biblioteca y a cierta distancia de los dormitorios<sup>17</sup>. Sin embargo, no había cuartos de baño más que en las casas de los ricos, y las bañeras portátiles con capacidad para todo el cuerpo humano no se hicieron populares hasta fines de siglo, y hasta entonces la mayor parte de la gente hacía sus abluciones en lavatorios de cobre o de porcelana. Pero ni siquiera las casas burguesas carecían de sus refinamientos. Un inventario (1771) de la casa de Jacques Verberckt, carpintero de la corte a quien se deben algunos de los preciosos paneles de madera de Versalles, comprendía una canilla montada en la pared y un lavatorio de cobre especialmente ideado para lavarse las manos. Se hallaba en el vestíbulo adyacente al comedor<sup>18</sup>.

¿Era la búsqueda de comodidad una fuga pagana de la religiosidad medieval que durante tanto tiempo había dominado el amoblamiento doméstico? J. H. B. Peel ha sugerido que la preocupación del siglo XVIII con el confort material fue resultado de la decadencia de la fe religiosa o, en todo caso, de la disminución del fervor religioso<sup>19</sup>. Desde luego, resulta difícil imaginar una sociedad más materialista que la de Luis XV, pero se trataba de una sociedad compleja, llena de contradicciones (como todas las sociedades) y nos

resulta difícil comprenderla. Era una sociedad que oraba y jugaba. Su búsqueda del placer la impulsaba hacia el lujo a veces insultante del rococó, pero también, al mismo tiempo, la llevó a descubrir el confort. Nuestra preocupación moderna por la coherencia se queda boquiabierta ante el siglo XVIII. Nos resulta difícil reconciliar el gusto de Luis XV por la opulencia y su reconocimiento de un pintor de escenas domésticas como Chardin, dos de cuyas escenas de la vida hogareña burguesa poseía el Rey. O comprender los valores de un monarca que adoraba la caza (se dice de él que mató 200 ciervos cada año de su vida de adulto) y, al mismo tiempo, criaba personalmente palomas y conejos en el tejado de su palacio. Tampoco resulta fácil distinguir entre lo que se hacía por placer y lo que era mera ostentación. Cuando Luis y su amante se ocultaban en el Hermitage y ella le hacía unos huevos pasados por agua, ¿estaban buscando la comodidad o la emoción vicaria de jugar a las casitas? ¿Estaban las damas de los cuadros de François Boucher tranquilamente relajadas como lo parecían o eran sus posturas tan afectadas como su forma de hablar o de andar?\*

En todo caso, las mujeres tenían una enorme influencia en los modales de la época. Muchas veces se ha calificado de femenino al refinamiento delicado del rococó francés. Lo era, y no sólo en el sentido metafórico. Si los interiores y los muebles de las casas reflejaban una sensibilidad diferente no era sólo porque Luis XV —y en consecuencia su corte— estuviera dominado por Madame de Pompadour, sino porque toda la vida social durante el *ancien régime* estaba dominada por las mujeres.

La preeminencia de las mujeres en la vida social y cultural francesa no comenzó en el siglo XVIII. Las grandes mecenas como Madame de Sévigné, Madame de Maintenon, Madame de Geoffrin y la Marquesa du Deffand habían estado precedidas por la famosa *grande dame* del siglo XVII, Marquesa de Rambouillet, cuya introducción del dormitorio privado ya ha sido señalada. Su casa (que se decía había diseñado

\* El "contoneo de Versailles" consistía en una serie de pasitos apresurados y arrastrando los pies. Las mujeres llevaban unas faldas larguísimas suspendidas sobre un entramado de alambre, y eso les daba el aspecto de deslizarse.

ella misma) superaba incluso a la corte real como centro de artes, letras y modas. Se dice que se debió a la Duquesa de Borgoña, nieta de Luis XIV, la informalidad del estilo Regencia que caracterizó los últimos años del reinado de aquél. Pero fue durante el siglo XVIII cuando las mujeres aristócratas y burguesas se establecieron plenamente como árbitros de las costumbres. Su influencia se manifestó de muchas formas, pero especialmente en el efecto de ablandamiento del decoro y el comportamiento doméstico, que se hicieron más íntimos y relajados. Igual que la mujer holandesa introdujo la domesticidad en el hogar, la francesa exigió y obtuvo unos muebles menos ceremoniosos y más cómodos. El toque femenino produjo, sin duda, resultados diferentes en Francia a los de la domesticidad hogareña de Holanda, pero fue un paso igualmente importante en la revolución de la casa.

En ninguna parte era más evidente la influencia de la mujer en la moda que en el gran número de nuevos tipos de muebles para sentarse y recostarse que se diseñaban especialmente para ellas. Podemos estar convencidos de que las mujeres de la clase alta influyeron en la evolución de los muebles, pues entonces era frecuente que los aristócratas desempeñasen un papel activo en el amoblamiento e incluso el diseño de sus casas<sup>20</sup>. Había diversos tipos de reposeras y butacas que se creaban exclusivamente para que las usara la mujer. La *marquise* y la *duchesse*, dos tipos de sillas basculantes, nos recuerdan quiénes fueron las primeras en encargarse. Incluso la omnipresente butaca tapizada debía su forma a las modas femeninas: los brazos colocados bien atrás dejaban espacio para sus exagerados peinados.

La producción de esos muebles estaba en manos de ebanistas que, con el tiempo, fueron haciéndose cada vez más diestros en la comprensión de los aspectos ergonómicos, además de los decorativos, de su oficio. Hoy día admiramos los últimos, pero fue el conocimiento de los primeros lo que constituyó su mayor logro, pues aquellas preciosas sillas rococó eran, sobre todo, muy cómodas. Ello se debió en gran medida al uso correcto del almohadillado. Las sillas medievales, que tenían asientos lisos de madera, casi nunca habían estado almohadilladas, sino que se colocaba en ellas un cojín blan-

do. Después se utilizaron diversos materiales como el cuero, la enea y los juncos para hacer asientos algo más cómodos. Inevitablemente, se hicieron tentativas por fijar el cojín a la silla para que no se cayera, lo cual llevó hacia fines del siglo XVII a los asientos almohadillados. Esta evolución llegó a su apogeo en los muebles rococó franceses, cuando se almohadillaban los asientos, los respaldos e incluso los brazos de las sillas.

La comodidad en el asiento se logra cuando el cuerpo está bien apoyado; no es tan fácil como parece. De hecho, es un asunto tan complicado que lo sorprendente no es que en la Edad Media se olvidara cómo hacer sillas cómodas, sino más bien que los griegos lo descubrieran. Para asegurar la comodidad —es decir, la ausencia de incomodidad—, la silla debe atender simultáneamente a varias condiciones. Debe estar lo bastante almohadillada para impedir que los huesos estén sometidos a presión, pero no tanto que los muslos y las nalgas estén dolorosamente apretados contra la base de la pelvis. La barra delantera de la silla, necesaria por motivos estructurales, debe estar situada más baja que el cojín, pues si no se clavará en el muslo. Hace falta un respaldo, pues quien está sentado debe estar más o menos erguido. Sin embargo, un respaldo totalmente vertical resulta incómodo; lo ideal es un ángulo ligeramente inclinado hacia atrás, preferiblemente algo curvado para ajustarse a la columna vertebral, que no es recta. Sin embargo, el ángulo no debe ser demasiado pronunciado, pues si no la persona irá cayendo hacia adelante. Si el cuerpo cae hacia adelante, el peso dejará de apoyarse en la región lumbar y el pecho quedará doblado contra el estómago. Ello causará un ligero hundimiento de los pulmones, con la reducción consiguiente de la entrada de oxígeno y fatiga<sup>21</sup>.

Esa es una explicación de por qué el mundo se dividió entre quienes se sientan en sillas y quienes se sientan en el suelo. La coincidencia de todos los factores necesarios para estar sentado cómodamente es tan improbable, la probabilidad de mala sensación e incomodidad es tan grande, que no resulta difícil imaginar que muchas culturas, tras haberlo intentado, abandonaran el esfuerzo y recurrieran sabiamente a sentarse en el suelo. Esa opción, a su vez, habría afectado a la evolución de los muebles en general, pues al no haber sillas no se

necesitarían mesas ni escritorios, y es poco probable que una sociedad que se sienta en el suelo desee rodearse de otros muebles verticales como aparadores, cómodas y estanterías.

Los ebanistas del rococó resolvieron todos los problemas que plantea el sentarse cómodamente en una silla. Existen pruebas de que gozaban de acceso al estudio de la relación entre los malos asientos y los defectos de postura, que ya en 1741 había publicado en Francia Nicholas Andry de Boisregard<sup>22</sup>. Andry no sólo señaló cómo un asiento mal diseñado afectaba al cuerpo, sino que incluso sugirió las dimensiones adecuadas de diferentes tipos de sillas. En parte como resultado de esos análisis y en parte por tanteos y retractos, los ebanistas franceses elaboraron soluciones a las formas de sentarse que los diseñadores más modernos no han podido mejorar.

Los asientos de las sillas se almohadillaban con crin de caballo, que aportaba un apoyo firme; las sillas para mujeres, que tenían que soportar menos peso, solían almohadillarse con plumón (no se conocían los muelles, que no se empezaron a utilizar en general hasta el decenio de 1820). El almohadillado no era liso, sino que se le daba una forma convexa (*bombe*), que absorbía el mayor peso en el centro del asiento y además impedía que la barra delantera se clavara en los muslos. Los respaldos inclinados ya se habían descubierto en el siglo anterior; cuando estaban almohadillados, como ocurría de modo casi invariable, tenían una forma levemente curvada. El almohadillado se recubría con brocados de seda, terciopelo y tapicería bordada, cuyos elementos todos tenían textura (al contrario que la madera o el cuero) e impedían que la persona sentada se resbalara hacia adelante.

Esta explicación del logro de la comodidad puede resultar demasiado clínica. Las sillas eran cómodas porque acomodaban a la morfología humana, pero también porque daban acogida a las posturas de la época. La lánguida reposera fomentaba una intimidad fácil, por no mencionar al amor. Los sofás no eran anchos para que se sentara mucha gente en ellos, sino con objeto de dejar espacio para los grandes gestos, la pierna subida, el brazo puesto en el respaldo, y para las amplias ropas de la época. La ancha butaca permitía toda una serie de posiciones. La sociedad del siglo XVIII se

caracterizaba por la animación y el movimiento; muchos cuadros muestran a hombres y mujeres sentados de lado o apoyados en el respaldo de la silla. Mientras que en el siglo XIX la gente se sentaba a solas, o debidamente separada en sillas muy mullidas, en el XVIII solían reunir sus sillas poco pesadas para facilitar la intimidad y la charla.

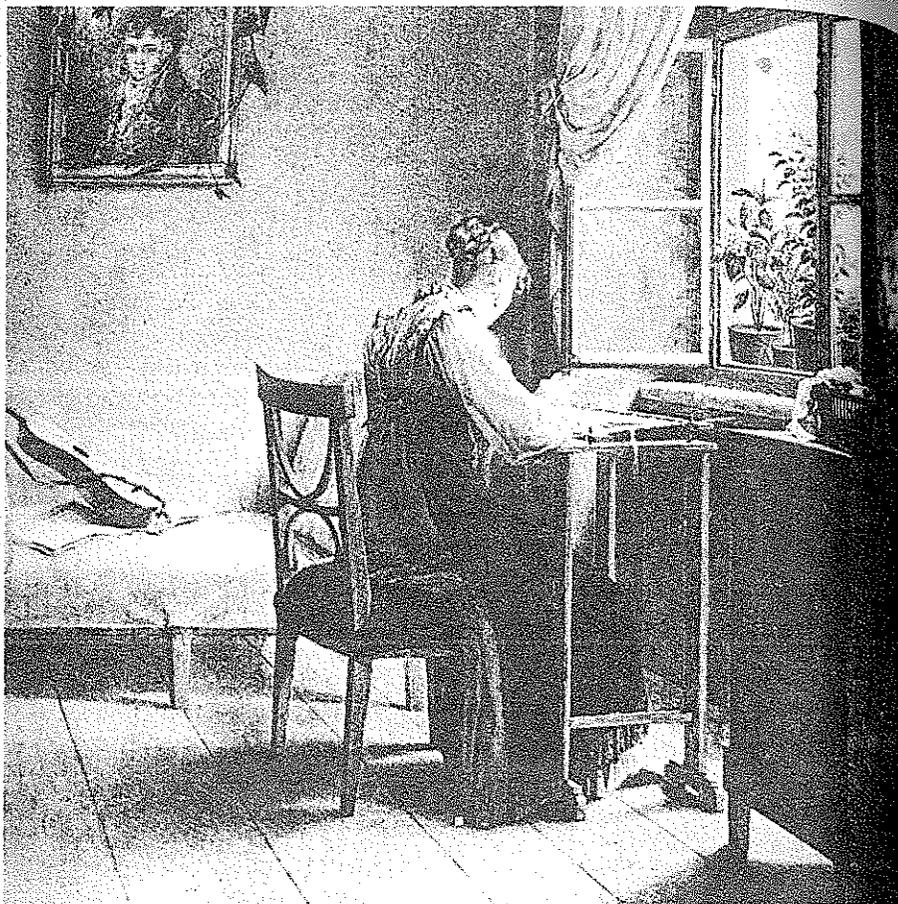
Las sillas francesas se identificaban con una gran variedad de nombres. No eran etiquetas técnicas (como en inglés *shield-back* o *ladder-back*), sino nombres afectuosos y encantadores, que siempre eran de género femenino. La "pastora" (*bergère*) era una butaca pequeña con un respaldo macizo curvado y almohadillado y un mullido cojín de plumón; la "miradora" (*voyeuse*) era una silla con un raíl almohadillado a lo largo de un respaldo alto, que permitía a una persona apoyarse en ella por detrás y contemplar una partida de cartas o participar en una conversación. La veladora (*veilleuse*) era un diván bajo para tenderse en él. La "calentadora" (*chauffeuse*) era una sillita sin brazos con patas cortas que podía acercarse a la chimenea mientras se vestía uno; como era baja, resultaba más fácil ponerse las medias, de ahí su nombre moderno de calzadora.

Los muebles siempre han tenido una función simbólica, además de utilitaria. Hoy día los muebles rococó del siglo XVIII, especialmente cuando son auténticos, expresan la riqueza y en consecuencia el poder de su propietario. Comportan muchas asociaciones de ideas: con la monarquía, con los estilos del pasado y con el prestigio de coleccionar antigüedades. Al menos, eso es lo que presuntamente hemos de opinar cuando las vemos en el despacho de la señora Lauder, o en la sala ovalada amarilla de la Casa Blanca de Reagan. Casi todas esas asociaciones de ideas son recientes. La decoración figurativa, que para nosotros no es más que ornamental, generalmente remitía a la antigüedad clásica, cuya literatura los franceses conocían bien y admiraban mucho. A un espejo de cuerpo entero suspendido entre dos apoyos rectos lo llamaban *psyché*, por la ninfa cuya belleza atrajo la atención de Cupido. Un trípode en el que se apoyaba una mesita o un lavatorio era una *athénienne*.

Los muebles rococó tenían otros significados. Según las piezas se colocaban en diferentes habitaciones, para indicar diferentes grados

de ceremonia, y en consecuencia diferentes modos de comportamiento. Como el decorado se cambiaba según las estaciones, los muebles podían incluso denotar diferentes momentos del año, igual que para nosotros una hamaca de lona señala las variaciones de verano y una butaca frailuna almohadillada recuerda la lectura de invierno al lado de la chimenea.

Este breve examen de los muebles rococó franceses subraya la complejidad, y la riqueza, de la idea del confort en el siglo XVIII. Tenían un componente físico —quien se sentaba en ellos descansaba—, pero comportaban algo más que eso. La butaca Luis XV era confortable, pero además tenía *aspecto* de ser cómoda. Esto último tenía para su propietario por lo menos tanta importancia como lo primero. La forma *bombé* era útil, pero además realizaba las curvas del bastidor de la silla, que a su vez reflejaba los gustos visuales voluptuosos de la época. Los complicados bordados florales del asiento de la silla mantenían en posición erguida a quien la ocupaba, pero también eran un eco de las molduras de oro molido de los paneles murales. La encantadora idea de que unos muebles fueran masculinos y otros femeninos —desconocida hasta entonces— subrayaba una realidad social que también era evidente en el vestido y en las costumbres. La silla era un objeto decorativo que invitaba a sentarse, pero que complacía tanto a los ojos como a las nalgas. El siglo XVIII descubrió el confort físico, no cabe duda de ello, pero sus ideas nunca estuvieron dominadas por la comodidad, como parece ocurrir ahora. Quizá por eso la palabra "comodidad" no es la primera que se nos ocurre al describir una silla Luis XV; elegancia y agrado, sí, desde luego belleza, pero no un prosaico confort. Y, sin embargo, lo que eran precisamente era confortables.



GEORG FRIEDRICH KERSTING, *Muchacha bordando* (hacia 1814).

## CAPÍTULO 5

### Comodidad

*¡Ah! Para estar verdaderamente confortables no hay como quedarse en casa.*

JANE AUSTEN  
*Emma*

Los estilos de época llegan y se pasan, y a veces vuelven otra vez. Gozan de favor durante un tiempo —cincuenta años más o menos es el típico—, después se quedan “anticuados” y acaban por caer en el olvido o en los libros de historia que, al menos por lo que respecta al gran público, es prácticamente lo mismo. A veces aparecen y gozan de un veranillo de estima. Naturalmente, hasta el siglo XVIII no es estrictamente exacto hablar de “estilos de época” en absoluto. Aunque desde el Renacimiento los arquitectos habían buscado inspiración en el pasado, no se les hubiera ocurrido imitarlo. Si bien la decoración de inspiración clásica reflejaba un gusto por la cultura griega y romana, los estilos barrocos no tenían un precedente histórico y los rococó menos todavía.

El rococó se pasó de moda hacia 1770, sustituido por el neoclásico, que fue la primera tentativa consciente de recrear entero el estilo del pasado, en este caso el de la Roma antigua. El siglo XIX siguió resucitando muchos estilos antiguos; casi todos, como el isabelino y el egipcio, hicieron poco por adelantar el confort doméstico. El neogótico era adecuado para los edificios parlamentarios, pero producía interiores con un ambiente fúnebre y eclesiástico. Las habitaciones moras y chinas resultaban exóticas, pero cansaban; el medievalismo tendencioso de William Morris era demasiado compli-

cado. Todos ellos se hundieron en la confusión de las guerras victorianas de estilos.

Aunque el resurreccionismo histórico al por mayor había quedado quemado a principios del siglo XX, seguimos fascinados por la idea de recrear el pasado. Los "estilos Luis" que reaparecieron en el decenio de 1860, volvieron a reaparecer a principios del 1900, gracias en gran parte a la influencia de Elsie de Wolfe, que fue la primera mujer estadounidense decoradora de interiores. De Wolfe tenía gustos eclécticos (aunque despreciaba los terciopelos y los cachivaches victorianos) y cuando reorganizó su Villa Trianón en Versalles, fue con una amalgama de Luis XV y Luis XVI. Los muebles antiguos eran todos auténticos, pero también había piezas de otros períodos (por ejemplo, *Art Déco*), y todo ello se combinaba con grandes sofás cómodos de cojines que no pertenecían a ningún estilo concreto. El efecto general era vagamente histórico, pero no pedante. Lo que se proponía de Wolfe era adaptar la historia a la vida contemporánea y no a la inversa.

El interés actual por la historia de la arquitectura tampoco llega a resucitar estilos. Gran parte de la llamada arquitectura posmoderna incorpora elementos clásicos —molduras, podios y arcos—, pero raras veces lo hace de forma históricamente exacta. Por ejemplo, la terminación chippendale en el edificio de American Telephone and Telegraph de Nueva York es una astuta alusión a la historia, pero desde luego no una tentativa de recrearla. La Neue Staats-galerie de Stuttgart está recubierta de mármol al igual que sus vecinos neoclásicos, pero las barandillas exteriores son enormes salchichas de color rosa vivo, hechas de fibra de vidrio. El efecto es más histriónico que histórico. Se trata de jugar con la historia, pero de hacerlo de tal modo que el edificio nunca se confunda con nada distinto de lo que es: un diseño contemporáneo.

El impulso a rehabilitar edificios viejos, en lugar de construir otros nuevos, refleja el mismo tipo de inseguridad en las ideas contemporáneas que desembocó en las resurrecciones del siglo XIX. Pero el conservar el pasado no es exactamente lo mismo que recrearlo. Si el actor George Hamilton, que es del Sur, se compra la mansión de una plantación en Mississippi, es natural que, con la ayuda de escenógra-

fos de Hollywood, la restablezca en todo su esplendor anterior a la Guerra de Secesión<sup>1</sup>. Una restauración completa es cara, pero incluso una renovación más modesta —por ejemplo de una casa urbana construida en el siglo XIX— se suele amueblar de forma más o menos tradicional, para complementar el carácter de la arquitectura de las habitaciones. Cuando una casa contiene una colección de muebles antiguos, también es razonable crear un contexto apropiado, como en el caso de la oficina Luis XVI de la señora Lauder. El hecho de que la habitación se halle en un alto edificio convencional de oficinas tiene poca importancia. Raras veces se pretende que esos contextos sean históricamente exactos; su objetivo primordial es crear un estado de ánimo adecuado, y en ellos se mezclan liberalmente objetos de diferentes períodos.

Nos estamos acostumbrando a ver alusiones históricas en los edificios modernos, y contamos con que las casas de época estén amuebladas en estilos de época. La práctica de decorar una habitación de una casa o una oficina con un estilo histórico concreto tiene más probabilidades de provocar una reacción de respeto que de sorpresa. Pero es menos frecuente reconstruir con exactitud histórica *toda* una casa, tanto por dentro como por fuera, si no se pretende que constituya una exposición de museo, sino destinarla a la vida diaria. Hace poco, David Anthony Easton diseñó una casa de ese tipo para una familia de Illinois<sup>2</sup>. Aunque está hecha de materiales modernos (a veces trabajados para darles aspecto antiguo, o por lo menos para atenuar el nuevo), y tiene aire acondicionado, calefacción central y electricidad, su aspecto, su distribución y el orden de las habitaciones son los de hace doscientos años. Los detalles también son correctos desde el punto de vista histórico: todo, desde los picaportes hasta las molduras del techo. Los muebles son exclusivamente antigüedades auténticas o reproducciones de diseños de época del siglo XVIII. No se trata de una copia de una casa concreta ni de una "versión moderna" de un estilo histórico. Tampoco se trata de una interpretación del pasado. Por el contrario, es la obra de un arquitecto del siglo XVIII que, no se sabe cómo, se ha encontrado en el Medio Oeste de los Estados Unidos en el XX. Es auténtica, en toda la medida de lo posible.

El estilo de la casa es el georgiano, época que corresponde aproximadamente a los reinados de Jorge I a Jorge IV (1714-1830). ¿Es esta bonita réplica de Easton heraldo de otra resurrección? Pero sería incorrecto hablar de "resucitar" el estilo georgiano, porque en realidad nunca se ha pasado de moda. Salvo un breve hito, cuando los gustos del público favorecieron un interior más opulento y densamente decorado, se han seguido construyendo casas en el estilo georgiano, al menos en el mundo de habla inglesa, sin interrupción durante los últimos cien años. El autor de un libro sobre "casas de campo" inglesas recientes, es decir, casas palaciegas edificadas en grandes fincas, ha compilado una lista en la que se enumeran todas las casas de ese tipo construidas desde el decenio de 1950<sup>9</sup>. Como era de esperar, aunque las casas están concebidas al gran estilo, son un poco más pequeñas que las construidas en el siglo XVIII, y entre sus dueños no hay sólo duques y condes, sino también un promotor de inmobiliarias y un conductor de coches de carreras. Sin embargo, hay más de 200 de ellas. Esta estadística en sí ya es inesperada, pero lo más sorprendente es que salvo unas pocas, todas estas casas tienen una sola cosa en común: son neogeorgianas.

El que los interiores georgianos sigan siendo atractivos no es un accidente de la moda. Son típicos de un período que combinaba la domesticidad, la elegancia y el confort con más éxito de lo que jamás se había logrado hasta entonces o, según muchos, desde entonces. La idea del confort no entró plenamente formada en la conciencia europea; fue evolucionando a lo largo de mucho tiempo y, aunque avanzó mucho en la Francia del rococó, su evolución no acabó ahí. Desde aproximadamente mediados del siglo XVIII, o algo antes, fue objeto de una influencia cada vez mayor de la Inglaterra georgiana. En este último país, gracias a una feliz confluencia de circunstancias económicas y sociales y de carácter nacional, prosperó mucho.

La vida social de Francia estaba centrada en Versalles y en su vecina París. En Francia, la corte y los personajes de la corte, como Madame Pompadour, desempeñaron un importante papel en la introducción de nuevas modas, como los muebles ligeros y transportables. Es posible que algunas de esas modas se basaran en los

conceptos burgueses de la intimidad y la informalidad, pero siempre se filtraban por conducto de la sociedad de la corte. Se trataba sobre todo de una sociedad urbana. Los aristócratas poseían fincas en las que construían preciosos *châteaux*, pero por espléndido que fuera un *château* francés, no era un lugar donde vivir permanentemente: era más bien como un chalet de fin de semana, aunque a gran escala. Los únicos nobles franceses que vivían en el campo eran los que habían caído en desgracia o no podían permitirse el lujo de vivir en París.

Inglaterra era diferente. Para empezar, la corte de St. James tenía poca influencia en el comportamiento de la sociedad. El hannoveriano Jorge II (que por lo menos sabía hablar inglés, y no como su padre, Jorge I, que sólo hablaba alemán) era un monarca poco imaginativo que jamás adquirió el prestigio de Luis XV. Aunque sí logró atraer a Händel a Londres desde Hannover, su corte, al contrario que la de Versalles, era un lugar monótono. Además, la aristocracia inglesa era mucho más poderosa e independiente que su equivalente francesa. Se trataba de nobles terratenientes cuya riqueza y cuyo orgullo se hallaban en sus propiedades rurales. Entonces no había en Inglaterra un equivalente del estilo cortesano francés; por el contrario, se tenía en gran aprecio al campo y no se consideraba que fuese provinciano el vivir allí. De ese estado de cosas surgió un fenómeno singular, la casa de campo inglesa, que complementaba, aunque no sustituía, a la ciudad como centro de vida social. Ello llevó al embajador estadounidense a observar: "casi nadie que tenga un lugar importante en los círculos de su sociedad vive en Londres. Tienen *casas* en Londres, en las que residen durante las sesiones del Parlamento y que visitan a veces en otras temporadas; pero sus *hogares* están en el campo"<sup>4</sup>. Esta preferencia por la casa de campo tenía repercusiones arquitectónicas. La distribución de la casa urbana, inglesa, que por lo general formaba parte de una fila de casas adosadas (al contrario que el *hotel* parisiense, que era exento), se había normalizado antes de fines del siglo XVIII y cambió poco en los 150 años siguientes. En cambio, las casas de campo daban muestras de gran variedad y a lo que más atención prestaban los arquitectos era a su planificación y su diseño.

La preferencia por las casas de campo tuvo un enorme efecto en la sociedad inglesa en general, pero especialmente en la burguesía que, al igual que en Francia, imitaba a la clase alta. Ello produjo un estilo de vida que era mucho más relajado que su equivalente en Francia y que acabó por producir un ideal de domesticidad diferente. La primera aparición del confort en Francia había sido en un contexto aristocrático y, en esa medida, siempre había estado determinado por su entorno. Si bien es cierto que los muebles rococó introdujeron la informalidad en el palacio, sin embargo nunca perdieron sus orígenes cortesanos; incluso en la actualidad, una habitación llena de muebles Luis XV no puede, para mejor o para peor, evitar un aspecto suntuoso. Pero cuando la idea del confort se trasplantó a Inglaterra, adquirió un aire distinto. Es revelador que después del siglo XVII los ingleses se refirieran cada vez menos a sus casas (*homes*) —por grandes que fueran— con otra palabra que no sea “casa” (*house*): no había una palabra especial, como *château*, *palazzo*, ni siquiera *villa*, para distinguir a las grandes de las pequeñas, a las grandiosas de las meramente mundanas. Para los ingleses, todas eran casas.

Esta domesticación del confort se vio facilitada por la estructura de la sociedad inglesa, en la cual la riqueza estaba distribuida de forma algo más igual que en Francia. La diferencia entre la nobleza y la clase media rica se observaba de forma menos estricta; un “caballero” podía pertenecer a cualquiera de esos dos grupos; lo importante era cómo se comportase. Si bien esto no equivalía del todo a una situación igual a la de la República neerlandesa del siglo XVII, sí era una situación en la cual la practicidad burguesa tenía una gran influencia en el confort doméstico.

La prosperidad de la Inglaterra georgiana dejaba mucho más tiempo libre que antes, y el burgués inglés, al contrario que el neerlandés, aprovechaba esa oportunidad. ¿Cómo utilizaba su tiempo el inglés? A los británicos del siglo XVIII prácticamente no les interesaban los deportes fatigosos. Salvo el montar a caballo y el cricket, eran raros los deportes físicos. A veces, en invierno, los jóvenes se iban a patinar, pasatiempo llegado de los Países Bajos en el siglo anterior. Se estaban empezando a apreciar los beneficios del “aire del mar”, pero la gente iba a las playas a pasearse, no a bañarse, y

la natación no adquirió popularidad en Inglaterra hasta fines del siglo XIX. De hecho, ninguno de los deportes burgueses tradicionales hizo su aparición hasta el siglo XIX. El croquet llegó a Inglaterra desde Francia a mediados de siglo, aproximadamente en la misma época en que llegaron de Escocia el golf y los bolos; el tenis sobre hierba se empezó a jugar, en Wimbledon, hacia 1874. Incluso la bicicleta, que tanto colaboró a transformar el tiempo libre de la clase media —especialmente de las mujeres— no tuvo éxito comercial hasta el decenio de 1880.

En consecuencia, los burgueses sedentarios ingleses del siglo XVIII se pasaban la mayor parte del tiempo en casa. Los que vivían en el campo —sin los teatros, conciertos y bailes de la ciudad— se visitaban los unos a los otros. Era la época de la conversación... y de los cotilleos. Las novelas adquirieron popularidad. Lo mismo ocurrió con los juegos caseros: los hombres jugaban al billar, las mujeres bordaban, y todos juntos jugaban a las cartas. Organizaban bailes, cenas y funciones teatrales de aficionados. El *tee* pasó a ser de una palabra holandesa (y una bebida extranjera; también se lo llamaba la bebida china), un ritual nacional. Daban plácidos paseos y admiraban una de sus grandes aportaciones, el jardín inglés. Como todas esas actividades se realizaban en la casa y en torno de ella, el resultado fue que ésta adquirió una posición de importancia social que no ha tenido nunca antes ni tendría después. La casa, que ya no era un lugar de trabajo, como había ocurrido en la Edad Media, se convirtió en un lugar para el tiempo de ocio.

La casa era un lugar social, pero de forma curiosamente privada. No se trataba de una “casa grande” medieval, donde la gente entraba y salía con una gran familiaridad. Por el contrario, la casa burguesa inglesa constituía un mundo aislado en el cual sólo se permitía entrar a un visitante elegido; el mundo se mantenía a distancia, y se perturbaba en la menor medida de lo posible la intimidad de la familia y de cada uno de sus miembros. Había “días de estar en casa” y “visitas matutinas” (que se hacían después del mediodía). La etiqueta doméstica se basaba, sobre todo, en la reticencia; vecinos adyacentes se intercambiaban notas —que entregaba un sirviente— a fin de evitar visitas no anunciadas. Era descortés presentarse sin

previa invitación, aunque fuera en casa de un amigo íntimo. Si se proyectaba hacer una visita, había que dejar una tarjeta de visita y esperar respuesta.

Tras recibir y aceptar correctamente una invitación, la primera habitación que veía un visitante de la casa era el *hall*. Aunque las casas aristocráticas solían estar organizadas en torno de un *hall* central al estilo de la casa medieval, el de una casa de clase media era una habitación adyacente a la entrada, situada de forma que sus puertas daban a las principales habitaciones comunes\*. Como contenía la escalera principal, era una habitación amplia y, de conformidad con su origen medieval, solía contener armaduras y escudos. Aunque ya no era la principal habitación para las reuniones, sí cumplía una función importante como contexto para la llegada y la salida ceremoniosas de invitados en ocasiones de respeto. Era donde esperaban los visitantes, bajo la fría mirada de un sirviente de la familia, a que se les diera acceso a la casa. Era donde se invitaba a cantar a los grupos de villancicos en navidades y donde se reunían los sirvientes para que el señor les hablara en las ocasiones importantes.

Los pisos bajos contenían la mayor parte de las habitaciones destinadas a actividades en común. En algunas casas se mantuvo la tradición francesa de poner las habitaciones públicas en el primer piso, pero era más frecuente que las habitaciones principales estuvieran al nivel del suelo, lo cual permitía un acceso directo al jardín. La más espaciosa de esas habitaciones comunes era el salón; las familias ricas solían tener dos: uno para las ocasiones especiales y otro para el uso cotidiano. Por lo general contenía un instrumento musical —un piano, un órgano o un arpa— y era lo bastante grande como para utilizarlo cuando había música, especialmente bailes. También era en esa habitación donde se ponían mesas plegables para un pasatiempo favorito de la época: los juegos de cartas. A fin de dar cabida a esas diversas actividades, los salones se fueron

\* Con el tiempo, el *hall*, que había sido tan grandioso, se fue convirtiendo en poco más que un vestíbulo amplio. En las casas modernas, aunque persiste el término medieval, el espacio que denota —el de entrada— se ha reducido a un pasillo unitario

haciendo cada vez mayores, hasta el punto de que a veces ocupaban todo el piso.

La disposición de las habitaciones públicas en la casa georgiana representaba una fase intermedia en la evolución de la distribución de la casa. Todavía no había llegado la combinación moderna simplificada de cuarto de estar-comedor o de cuarto de estar-comedor-habitación para toda la familia. En lugar de ello, tras abandonar la sala medieval, el siglo XVIII creó una diversidad de habitaciones de uso común. No había una norma exacta acerca de cuántas eran necesarias ni de qué tipo; ello dependía de la imaginación del arquitecto y de la riqueza del propietario. Lo mínimo necesario era por lo menos una habitación pública de recepción y un comedor de respeto; los ingleses nunca adoptaron la costumbre francesa de comer en antecámaras. El comedor sólo se utilizaba por la noche, y las demás comidas se hacían en habitaciones más pequeñas, llamadas habitaciones del desayuno. Además, había cualquier cantidad de otras habitaciones comunes, y una casa de buen tamaño podía contener también una biblioteca, un estudio, una galería, una sala de billar y un invernadero.

A veces se explica el gran número y la diversidad de las habitaciones públicas en la casa georgiana por motivos funcionales, pero los nombres de esas habitaciones no dan necesariamente una descripción exacta de su empleo efectivo, o pretendido. La galería, que inicialmente era una habitación alargada para exhibir cuadros, podía utilizarse como salón; la biblioteca, que siempre contenía libros, podía ser también la principal habitación para toda la familia. La habitación del desayuno se utilizaba asimismo para visitas no formales. En todo ello se daba una cierta cantidad de experimentación, lo cual se refleja en la imprecisión de los nombres de las habitaciones. A la habitación para recepciones públicas se la llamaba a veces sala o cuarto delantero. A una habitación más pequeña para conversaciones más íntimas se la podía llamar salita. La gente que seguía la moda francesa tenía antecámaras, que eran espacios pequeños entre habitaciones más grandes, y a sus salones los llamaban por el nombre francés o *saloons*. Aunque el término "cuarto de estar" no se hizo de uso común hasta el siglo XIX, el que hubie-

ra dos salones, o el empleo de la biblioteca como lo que nosotros llamaríamos cuarto de estar, reflejaba la necesidad de tener un lugar en la casa que fuera más relajado, donde el comportamiento pudiera ser menos formal y donde pudieran dejarse de lado, o por lo menos atenuarse, los convencionalismos sociales. La idea de tener dos tipos de habitaciones comunes, una menos formal que la otra, no existía en los planos franceses y probablemente se heredó de los neerlandeses.

La casa no sólo estaba subdividida en habitaciones comunes para comer, para recibir y pasar el tiempo de ocio, sino que además comprendía habitaciones privadas para las personas de la familia. Ahora que los hijos pasaban casi todo el tiempo en la casa, no sólo tenían sus propios dormitorios —separados según los sexos—, sino también cuartos de juego y de estudio. La multiplicación de dormitorios no sólo indicaba que ahora se dormía de forma diferente a la de antes, sino una nueva distinción entre la familia y cada miembro de ella. En la casa, las actividades estaban separadas verticalmente; las públicas abajo, las privadas arriba. El “subir” o “bajar” no sólo significaba cambiar de piso, sino dejar la compañía de otros o sumarse a ella. Todo el mundo tenía su propio dormitorio. Esos dormitorios, sin embargo, no eran sólo sitios donde dormir; los niños utilizaban sus habitaciones para jugar, las esposas y las hijas para sus labores más tranquilas (coser o escribir) o para *tête-à-tête* íntimos con sus amigas. El deseo de tener una habitación propia no era sencillamente cuestión de intimidad. Demostraba la conciencia cada vez mayor de individualidad, de una vida personal interior mayor y la necesidad de expresar esa individualidad de forma física.

Era mucho lo que había cambiado desde el siglo XVII. La habitación en la que de Witte pintó a una mujer que tocaba el virginal no tenía una función claramente definida: ¿era un dormitorio que contenía un instrumento musical, o una sala de música que contenía una cama? La habitación tampoco indicaba claramente a quién pertenecía; la mujer estaba en *una* habitación, pero no percibimos si era *su* habitación especial. En cambio, cuando contemplamos el cuadro de Georg Friedrich Kersting de una chica bordando —pintado ciento cuarenta años después— sabemos inmediatamente que la habitación

es la *suya*. Las plantas del alféizar son *suyas*; *suya* es la guitarra y *suyo* el papel pautado de la cama turca; es ella quien ha colgado en la pared el retrato del joven y lo ha enmarcado con flores. La sensación de intimidad evidente en esta escena no era improvisada; no era algo, como en los cuadros de Vermeer, resultado de un momento pasajero. Se trataba de una habitación ordenada conscientemente como un lugar personal donde estar tranquilamente a solas.

Fanny Price, la heroína de la novela de Jane Austen *Mansfield Park* (escrita el año antes de que Kersting pintara este cuadro) tenía una habitación a la que podía ir “después de ocurrir algo desagradable abajo, y encontrar un consuelo inmediato en alguna actividad, o en algo en que pensar. Tenía a mano sus plantas, sus libros —que había ido comprando desde la primera vez que tuvo un dinero propio—, su escritorio y sus obras caritativas o creativas; o si no tenía otra cosa que hacer, si le bastaba quedarse pensando, apenas podía ver un objeto en aquella habitación que no guardase relación con algún recuerdo interesante”. Al igual que la cama turca y la silla del cuadro de Kersting, los muebles de la habitación de Fanny eran sencillos y bien usados. Había recuerdos (un dibujo de un barco por su hermano, el marino, que estaba fuera), en lugar de adornos. Al igual que el tema de Kersting —la pintora Louise Siedler—, Fanny tenía flores en el alféizar y cosas para bordar. Kersting era alemán, Austen inglesa, pero sus descripciones de esas habitaciones dan muestras del mismo sentido de intimidad y de carácter.

Jane Austen nació en 1775, once años después de que muriese Madame de Pompadour. En dos breves rachas de creatividad, la primera poco después de cumplir veinte años y la segunda justo antes de su muerte, a los cuarenta y uno, escribió seis novelas brillantes. Su vida no tenía nada de notable; hija solterona de un pastor protestante rural, vivía con su hermana y con su madre viuda en Hampshire. Que se sepa, nunca tuvo un gran romance, su vida estaba limitada a escribir cartas, coser y las tareas domésticas. No era viajera y nunca visitó Europa continental y, de hecho, raras veces salió del condado rural del sur de Inglaterra en el que había nacido. Conocía algo la vida urbana; aunque fue pocas veces a Londres, conocía Bath, que entonces se consideraba la ciudad más

bella de Inglaterra. Sin embargo, nada de ello constituía un impedimento a que fuera novelista, pues no escribía de aristócratas ricos ni de aventureros de capa y espada y tampoco romances históricos como Walter Scott ni sombríos dramas urbanos como Balzac. De lo que escribía era de un mundo que conocía bien, que observaba con una ironía precoz y no poco humor: la vida doméstica de la clase media provincial inglesa.

Una novela de Austen es un *tour de force*, al menos conforme a criterios modernos. No pasa nada extraordinario: no hay asesinatos, aventuras ni desastres. En lugar de aventuras o melodramas, lo que leemos es la comedia cotidiana prosaica de la vida familiar. Los argumentos son poco complejos (comparados, por ejemplo, con los de Dickens) y el *suspense*, cuando existe, se debe fundamentalmente a cuestiones de amor y matrimonio. Jane Austen inventó por sí sola, y llevó a la perfección, lo que cabría calificar de género doméstico de la novela, el equivalente literario de la escuela neerlandesa de cuadros de interiores del siglo XVII. Naturalmente, sus libros son mucho más que una representación fiel del período, igual que los cuadros de Vermeer eran más que ilustraciones de jóvenes holandesas en casa. Al igual que Vermeer, de Witte y los demás pintores de interiores neerlandeses, Austen prefirió quedarse estrictamente en los límites de lo cotidiano, no porque su talento fuera reducido, sino porque su imaginación no necesitaba un lienzo mayor.

En general, Jane Austen no consagraba mucho espacio a describir el aspecto de las casas en las que ocurrían sus novelas. Sus relatos se centran fundamentalmente en el carácter y el comportamiento, y en todo caso probablemente daba por sabido el entorno de sus personajes. Pero por obvios que le parecieran a ella esos interiores, la disposición de la casa inglesa de fines de siglo XVIII había adoptado un rumbo que, en el contexto de la Europa continental, era desusado. Ello era en parte resultado de un determinado temperamento y en parte cuestión de tradición histórica.

Los prósperos neerlandeses tenían mucha influencia en toda Europa, y especialmente en Inglaterra, donde habían afectado a los gustos públicos durante la mayor parte del siglo XVII. Era lógico que los dos pequeños países marítimos y del Norte, que compartían una tradición

naval y una fe protestante, establecieran firmes lazos comerciales y culturales. No sólo se importó el hábito de beber té y el de patinar sobre hielo, sino también las técnicas neerlandesas de construcción, como el uso de fachadas de ladrillo sin ornamentación y la ventana de guillotina. Lo que quizá fuera más importante, del otro lado del Mar del Norte llegó una afición general a la practicidad austera de la arquitectura doméstica neerlandesa y su pequeña escala y su intimidad. El resultado fue que, mientras los edificios públicos ingleses tendían a lo parisense, la arquitectura doméstica tendía a lo neerlandés. La pequeña casa de campo inglesa de ladrillo, con su encanto sin pretensiones, era en muchos sentidos una versión rural de la casa adosada neerlandesa.

El diseño de las casas inglesas tenía otras influencias. Mientras casi toda Europa seguía el modelo francés y adoptaba el estilo rococó de decoración, los ingleses siguieron un rumbo diferente, incómodos con lo que consideraban, y siguen considerando, un estilo frívolo, adoptaron en su lugar un vocabulario arquitectónico más tranquilo, basado fundamentalmente en la labor del gran arquitecto veneciano del siglo XVI Andrea Palladio, cuyo influyente libro *I quattro libri di architettura* había ya publicado en Inglaterra Iñigo Jones en 1620. No sólo la serenidad clásica de los diseños finirrenacentistas de Palladio atraía a las clases acomodadas inglesas, sino que como Palladio se había especializado en villas de campo, resultaba especialmente fácil adaptar sus ideas a la casa de campo. Al principio, el palladianismo afectó sólo a la planificación de las casas, pero a partir de 1700 se convirtió en un estilo arquitectónico característicamente inglés y ejerció una influencia considerable sobre el gusto inglés a lo largo del siglo XVIII, incluso después de que la formalidad de esos interiores se viera sustituida por unas distribuciones más flexibles.

Los muebles georgianos reflejaban esa tradición palladiana; a menudo se los ha calificado de "arquitectónicos", y eran sencillamente estructurales, más que decorativos. Eran más rectangulares que curvos. Aunque eran populares las sillas "francesas" o "cabrioles", con brazos y respaldos almohadillados, la silla inglesa típica no tenía brazos y, por lo general, tenía un respaldo de madera, no almohadi-

llado. Los listones tenían formas decorativas y producían muchos modelos diferentes: los respaldos "doblados", "en escalera" y en "escudo". A fin de mantener el aspecto rectangular de sus diseños, los ebanistas ingleses elaboraron varias técnicas de coser y fijar los rellenos de los asientos, de modo que se mantuvieran lisos y no adoptaran el aspecto inflado de la tapicería francesa<sup>6</sup>. Eso tendía también a producir una silla más confortable. Como los ebanistas ingleses utilizaban menos almohadillado, tenían que prestar mucha atención a las dimensiones de la silla, y había ebanistas como Thomas Chippendale y George Hepplewhite que incluían en sus libros de patrones los tamaños exactos de la altura, la anchura y la profundidad de cada silla. Esos libros de patrones, que tenían ilustraciones de todo género de muebles domésticos, desde sillas hasta picaportes y marcos para los cuadros, eran los precursores de los actuales manuales de *bricolage* y eran muy populares. Con ayuda de ellos, un artesano hábil podía reproducir las últimas ideas de los ebanistas más a la moda. Ello no sólo ayudaba a desmitificar el diseño de muebles, sino que además promovió, y aceleró, la difusión de los muebles "al gusto inglés", que era como se los estaba empezando a llamar.

En 1786 una revista alemana decía a sus lectores: "Los muebles ingleses son casi sin excepción sólidos y prácticos; los franceses son menos sólidos, más artificiosos y más ostentosos"<sup>7</sup>. Los ebanistas ingleses utilizaban caoba, madera durísima, importada a Europa desde Santo Domingo y las Bahamas. Ese material, que sólo se podía trabajar con instrumentos de acero de gran calidad, daba unas sillas y unas mesas que combinaban la robustez con una gran ligereza y delicadeza. El empleo de la caoba también afectó el aspecto de los muebles ingleses, pues aunque se prestaba al tallado, su superficie oscura, lustrosa y granulada, exigía menos decoración: lo mejor era barnizarla, en lugar de pintarla o sobredorarla, como era la costumbre francesa.

Un diseño que no figuraba en los libros de patrones para caballeros era la silla Windsor, creada a fines del siglo XVII por artesanos rurales y no por ebanistas urbanos. Al igual que la mecedora en los Estados Unidos, este diseño rústico fue evolucionando y logró un ex-

traordinario refinamiento. Entre tanto, hizo la transición del campo a la ciudad, y se podía encontrar junto a sillas de inspiración clásica. La silla Windsor era una silla sin almohadillar toda de madera, generalmente de arce, que es una madera ligera pero fuerte, e ideal para crear sus respaldos y brazos delicadamente curvos apoyados en listones esbeltos. El asiento macizo estaba tallado para el buen apoyo de quien se sentaba y para impedir que se resbalara hacia adelante. Esa silla, barata y práctica, bien proporcionada, elegante, era el epitome del confort y el sentido común ingleses\*.

Los neerlandeses habían introducido las alfombras orientales en Europa, pero las colgaban de la pared o las ponían en mesas; por lo general, los ajedrezados pisos de piedra quedaban desnudos. Las casas y los palacios franceses tenían unos suelos muy bellos de parquet de madera con diseños complicados, y también se dejaban desnudos. Fueron los ingleses quienes popularizaron el uso de alfombras para recubrir los suelos, que naturalmente era la forma en la que las utilizaban sus creadores orientales. En los comedores y los salones se colocaban grandes alfombras. Sobre ellas se distribuían mesas y sillas, lo cual con el tiempo llevó a una nueva idea: alfombras hechas a medida, que tapaban todo el suelo. Los menos ricos utilizaban "paños para el suelo": lonas pintadas para que pareciesen alfombras. En ambos casos, el color se concentraba en el suelo y no en las paredes, que estaban menos decoradas; los papeles ingleses de pared solían ser lisos. Técnicamente, las ventajas de un suelo cubierto de alfombras serían considerables, dado especialmente que la calefacción todavía era primitiva. Además, las habitaciones con alfombras eran menos ruidosas.

Existía otra diferencia crucial entre los interiores ingleses y los franceses. Cuando Chippendale publicó su guía de diseño de muebles, la tituló *Guía para el caballero y el ebanista*, y en la introducción a su li-

\* Aunque actualmente siguen fabricándose réplicas de muchas sillas del siglo XVIII, resulta difícil reproducir a máquina esas formas talladas a mano. En cambio, la silla Windsor, con sus listones normalizados hechos en torno, ha sobrevivido intacta a la industrialización y sigue haciéndose, y utilizándose, en Inglaterra y los Estados Unidos.

bro de patrones Hepplewhite manifestaba la esperanza de que su libro de diseños fuera "útil para el artesano y de provecho para el caballero". Ambos ebanistas daban por hecho que a las mujeres les interesarían poco los muebles. Y así ocurría, efectivamente; las mujeres de los países de habla inglesa no empezaron a participar en la decoración de interiores sino más tarde. Hasta entonces se consideraba que ese era asunto de hombres. Resulta difícil decir hasta qué punto influyó esto en el carácter de las casas georgianas. ¿Se trataba simplemente de un caso del georgiano "masculino" frente al rococó "femenino"?<sup>8</sup> Los interiores de Robert Adam eran igual de delicados, a su estilo, que cualquier habitación rococó, al igual que las estructuras de los jardines ingleses. Sin embargo, un historiador británico ha calificado a los muebles ingleses de "masculinos y funcionales, diseñados para ser útiles, más bien que para una indolencia lujosa", en comparación con lo que considera unos muebles franceses de inspiración femenina<sup>9</sup>. Eso huele a chauvinismo, tanto nacional como masculino. Lo mismo ocurre con la afirmación de que la disposición de la casa "era un tema que superaba la capacidad mental de la mujer" y la sugerencia de que el buen gusto era exclusivo de los hombres<sup>10</sup>. Es cierto que la decoración inglesa solía ser más sencilla que la francesa, pero es mucho más probable que ello fuera resultado de un cierto tipo de practicidad burguesa que los ingleses compartían con los neerlandeses, así como de la tradición palladiana hereditaria, más bien que de las diferencias de sexos.

En todo caso, a fines del siglo XVII la influencia de los caballeros sobre la disposición de la casa georgiana estaba erosionándose. Ello es especialmente obvio en la evolución del salón. Durante el siglo XVII había sido costumbre que las mujeres fueran a una "habitación retirada" después de la cena, mientras que los hombres se quedaban en el comedor bebiendo coñac, fumando cigarros y entregados a largas conversaciones. Aunque la separación después de la cena continuó a lo largo del siglo, esa habitación, ahora rebautizada salón, se convirtió en un espacio mayor y más importante, por lo general al lado del comedor, aunque a veces separado de él, por razones acústicas, por una antecámara. La decoración de los dos espacios adquirió dos caracteres específicamente distintos: el comedor más masculino y

el salón menos<sup>11</sup>. Fue entonces, en respuesta a la influencia cada vez mayor de las mujeres, cuando, como ha observado Peter Thornton, aparecieron por primera vez importantes cambios en cuanto a confort en el salón, la única habitación pública que se hallaba bajo el control directo de las mujeres<sup>12</sup>.

Los muebles, que ya eran más confortables, empezaron a invadir, y a desplazar gradualmente, el carácter puramente arquitectónico del salón. Las mesas y las sillas estaban siempre en el centro de la habitación, y ya no colocadas contra la pared. Los sofás se apartaron de los costados de las habitaciones —momento importantísimo en la evolución del confort doméstico— y se colocaron en ángulo recto con las paredes. Con el tiempo se añadieron mesas bajas —las primeras mesitas para el café— frente a los sofás. Esa agrupación típica de muebles, que también incluía varias butacas, solía estar frente a la chimenea para crear un rincón íntimo. A fines de siglo, a medida que las costumbres se hicieron todavía menos rígidas, muchos de esos cambios empezaron a aparecer en otras habitaciones, especialmente en la biblioteca, que inicialmente había sido exclusiva de los hombres, pero que ahora era la habitación favorita para las reuniones de familia. Las flores y los tiestos se convirtieron en parte de la decoración. La disposición poco formalista de las habitaciones fue acompañada de una flexibilización en la forma de vestir. La levita corta y las botas de cuero que se llevaban para montar a caballo empezaron a sustituir a los largos levitones que llevaban antes los caballeros. El Hermoso Brummell popularizó el traje de tres piezas de un solo color. Se abandonaron las pelucas; los peinados de las mujeres se hicieron menos artificiosos y más naturales. La comodidad y la facilidad caracterizaban la vida en la casa georgiana.

Muchos de esos cambios se debieron al entusiasmo inglés por la naturaleza —y la naturalidad— que produjo la primera contribución original inglesa a la cultura europea: el Movimiento Romántico. El interés por lo irregular y lo pintoresco empezó a dominar el diseño de las casas y, naturalmente, de los jardines. La estricta geometría del plano neopalladiano en el cual cada habitación del lado izquierdo de la casa exigía otra habitación idéntica y correspondien-

te en el derecho, no siempre se ajustaba a las necesidades funcionales, y nunca logró la compleja subdivisión de un *hôtel* parisense. Esa rigidez se vio ahora sustituida por unas distribuciones más flexibles y espaciales. Este cambio de la percepción visual reflejaba un cambio más amplio de los gustos públicos; la irregularidad reemplazó a la simetría, igual que el romanticismo de Lord Byron había reemplazado al ingenio seco de Samuel Pepys.

El interior de la casa también se vio afectado. La casa ya no era una masa compacta, y le iban saliendo unas largas alas. Ello exigía pasillos por los que desplazarse e inevitablemente desembocó en una mayor intimidad en las distintas habitaciones. Al mismo tiempo, el hall —que ya no hacía falta para dar acceso a las habitaciones— se fue haciendo más pequeño. Como la disposición de las habitaciones ya no estaba constreñida por la presión de la geometría, resultó más fácil combinar habitaciones de diferentes tamaños y dimensionarlas y proporcionarlas según las necesidades. Mientras que anteriormente el salón había sido idéntico al comedor, ahora empezó a ocupar una superficie mayor. Esta planificación más libre facilitaba la incorporación de nuevos tipos de habitaciones. Las ventanas se podían situar y proporcionar conforme a la función de la habitación, en lugar de conforme a las exigencias de la composición de las fachadas. Como resultado, la habitación, que hasta el período rococó se había considerado un artefacto, o una obra de arte, empezó a entenderse como un centro de actividad humana; ya no era sólo un *espacio* bonito, sino que se estaba convirtiendo en un *lugar*.

“El gusto a la inglesa” en los muebles domésticos merecería señalarse en cualquier caso, pero es importante porque no se limitó a su país de origen. Igual que la idea francesa de la casa estuvo en la vanguardia del pensamiento europeo durante el período rococó, el interior inglés pasó a gozar de gran admiración en todo el continente. Claro que parte de su éxito se debió a las Guerras Napoleónicas: a partir de principios del siglo XIX, era Inglaterra y ya no Francia la que dominaba la política europea. La difusión de las ideas inglesas también se vio facilitada por la ascendencia de Inglaterra como nación comercial, especialmente en los Estados Unidos. La clase media esta-

dounidense que, en todo caso, crecía a mayor velocidad que la inglesa, respondió al confort práctico de los muebles georgianos. Gracias a las guías de ebanistas, que gozaban de muchos lectores, el “chippendale americano” adquirió gran popularidad y duró más que ese mismo estilo en Inglaterra. Aunque los muebles estadounidenses se hacían en el país, no se podían distinguir de los georgianos, y hubo artesanos estadounidenses, como Benjamin Randolph, que se hicieron famosos por derecho propio. Sin embargo, mayor importancia que la adopción de un estilo concreto tuvo la asimilación de una forma de concebir la casa, que tendría una influencia decisiva en la evolución estadounidense futura.

El interior georgiano tiene algo que es sumamente atractivo. Reflejaba una sensibilidad que, como ha dicho Praz, conciliaba la practicidad burguesa con la fantasía, y el sentido común con el refinamiento<sup>33</sup>. Éste es un juicio *a posteriori*, pero también es lo que decían en su momento los propios ingleses. El prefacio del libro de patrones de Hepplewhite empieza diciendo “siempre se ha considerado que el unir la elegancia y la utilidad y el mezclar lo útil con lo agradable ha sido una tarea difícil, pero honorable”<sup>34</sup>. Thomas Chippendale calificaba a sus muebles de “elegantes y útiles”. Quizá sea esa vigorosa combinación la que explique que el interior georgiano siga resultando atrayente: la idea de que el confort no debè comprender sólo el agrado visual y el bienestar físico, sino también la utilidad. Esa era la idea francesa de la comodidad llevada un paso más allá; la idea prosaica del confort ya no era una simple idea, se había convertido en un ideal.

Resulta sorprendente la cantidad de veces que se encuentran las palabras “confort” y “confortable” en las novelas de Jane Austen. Las utilizaba en el sentido antiguo de apoyo y asistencia, pero también, y con más frecuencia, para comunicar un nuevo tipo de experiencia: la sensación de agrado que producía el disfrute del entorno físico de uno. Calificaba la habitación de Fanny de “un nido de confort”. No sólo había habitaciones confortables y vehículos confortables, sino comidas confortables, vistas confortables y situaciones confortables. Era como si no pudiera hartarse de eso, de esa nueva palabra nada dramática que se ajustaba también a la satisfacción

burguesa del mundo que describía\*. En una de sus últimas novelas, *Emma*, utilizó la expresión de "confort inglés" y no explicó ese curioso término, lo cual obliga a pensar que su significado debe de haber sido evidente para sus lectores. No la utilizó para describir una casa, sino una vista campestre: una corta avenida de tilos que lleva al final del jardín y a un muro de piedra; más allá del muro, una cuesta muy pronunciada con prados y algunas construcciones para las granjas, rodeada por la curva de un río. "Era una vista agradable: agradable a la mirada y a la mente. El verdor inglés, la cultura inglesa, el confort inglés, todo ello visto bajo un sol luminoso, sin ser excesivo." El confort no debía ser dramático y sí calmante. Debía parecer "natural", pero, al igual que el jardín inglés o que la casa inglesa, era algo cuidadosamente organizado.

\* La palabra "confort" tiene un origen en el francés antiguo (*confort*), pero adquirió su sentido moderno y doméstico en Inglaterra. Desde allí, a fines del siglo XVIII se volvió a exportar a Francia<sup>25</sup>.

## CAPÍTULO 6

### Luz y Aire

*Ahora hemos de estudiar todas las disposiciones de una casa cuyo funcionamiento depende de una energía motriz de cualquier tipo: como la calefacción y las tuberías, la ventilación, el alumbrado, el suministro de agua fría y caliente, los desagües, los timbres, las comunicaciones internas y los ascensores. El confort de una casa depende en gran medida del orden adecuado de estas cosas.*

JOHN J. STEVENSON  
*Arquitectura doméstica*

¡Cuántos cambios han ocurrido entre el modesto lugar de trabajo representado por Alberto Durero y el estudio del caballero del siglo XVIII! El techo desnudo, las paredes de piedra y el piso de planchas de madera han quedado sustituidos por un delicado estuco, el papel de pared y una alfombra de lado a lado. En lugar de pequeños paneles semiopacos, las ventanas contienen grandes hojas de cristal transparente, y sus marcos suben y bajan cómodamente para ventilar. Hay muchos más muebles y son mucho más variados: sillas especiales para sentarse a escribir a una mesa, butacas con brazos almohadillados para leer, un sofá para la conversación, mesitas bajas y cómodas. Lo que es más, se trata de muebles diseñados para descansar en ellos, muy diferentes de los taburetes duros y los bancos lisos de dos siglos antes. Incluso la mesa para escribir está hecha especialmente para ese fin. El escritorio ya no está improvisado con planchas sobre un caballete desmontable, sino que es una caja de caoba finamente tallada con un frente curvo que se desliza suavemente hacia atrás para revelar unos cajones y unos huecos muy útiles. Las cómodas rectas con cajones han sustituido a las arcas; los libros se guardan en estantes con puertas de cristal. El efecto general, visto por los ojos de Durero, es el de un aumento de la densidad de objetos y la decoración, y también un pro-



GLEDHOW HALL, LEEDS.  
*J. Fitzsim, Junr Esqr*  
 BATH-ROOM IN BURMANTOFT FAIENCE.  
*Messrs Charles and Carson,  
 Architects.*

Un cuarto de baño victoriano (hacia 1885).

nunciado efecto de ablandamiento debido no sólo a que los muebles están almohadillados, sino también al papel pintado que cubre las paredes, el grueso paño que cubre la mesa de la biblioteca, las cortinas corridas a cada lado de la ventana y las alfombras del piso.

El final del siglo XVIII señala un punto más o menos intermedio entre la época de Durero, en la que empezamos, y la actual. Las historias de los muebles tienden a centrar nuestra atención en la evolución del diseño y a pasar por alto la cuestión más fundamental de la propiedad. El logro del siglo XVIII no fue sólo la producción de muebles confortables y elegantes, sino también su disponibilidad para una clientela amplia. Eso sería lo que más impresionaría a Durero; ese nivel de confort no estaba presente en un palacio real, sino en la casa de una familia moderadamente acomodada. El que un particular poseyera personalmente docenas, o centenares, de libros habría asombrado a Durero, al igual que la idea de dedicar una habitación especial de la casa exclusivamente a escribir y leer.

Sin embargo, desde *nuestra* perspectiva es sorprendente la cantidad de cosas que no han cambiado en absoluto. El estudio georgiano seguía calentándose —y sin gran eficacia— mediante una chimenea abierta, o si estaba en la Europa continental, mediante una estufa de porcelana no muy diferente de la que Durero estaba acostumbrado a ver. Sin duda el escritorio era elegante, pero la gente seguía escribiendo con una pluma de ave mojada en tinta. Por la noche leía incómodamente a la luz de una vela, al igual que Durero doscientos años antes. Si alguien escribía una carta y quería lavarse las manchas de tinta de las manos, estaba obligado a pedir a un sirviente una palangana, pues no había lavatorios ni cañerías. Tampoco había cuartos de baño: en un rincón había un pequeño aparador con un orinal.

La verdad era que si bien la gente del siglo XVIII mencionaba habitualmente la "utilidad" y la "comodidad" al hablar de sus casas, esos términos tenían tanto que ver con el buen gusto y la moda como con la eficiencia funcional. Es decir, podían hablar lo mismo de una "vista confortable" que de una "silla confortable". El confort era una sensación generalizada de bienestar, no algo que se pudiera estudiar ni cuantificar. Tan arraigada estaba esta actitud que cincuenta años des-

pués de la muerte de Jane Austen todavía predominaba la idea del "confort inglés". "Lo que llamaríamos en Inglaterra una casa confortable es algo tan íntimamente identificado con las costumbres inglesas como para que podamos decir que en ningún país más que en el nuestro se entiende plenamente este elemento del confort". Difícilmente podrían los estadounidenses haber estado de acuerdo con esa afirmación, pero por lo menos hasta el decenio de 1850 la mayor parte de la gente entendía el confort como algo que en primer lugar era primordialmente cultural (y posiblemente inglés), y sólo secundariamente algo material.

El diseño de los muebles, en el cual se realizaban grandes esfuerzos para lograr la comodidad física, era una excepción. Ello se debía a las circunstancias especiales en las que trabajaban los ebanistas del siglo XVIII. La mística que se ha creado en torno de los muebles del siglo XVIII y de los hombres que los producían nos ha hecho olvidar que los artesanos que diseñaban y construían sillas cómodas e ingeniosos escritorios no eran sólo artistas, sino hombres de negocios. Aunque Thomas Sheraton era un diseñador que encontraba a otros para fabricar lo que él diseñaba, la mayor parte de los ebanistas, como Hepplewhite, poseían sus propias fábricas; Chippendale no tenía sólo una fábrica, sino también su propio comercio. No sólo hacían piezas de encargo, sino que elaboraban diseños normalizados para la producción en serie; en ese sentido, los libros de los ebanistas no eran obras eruditas, ni siquiera, en realidad, libros de patrones: su destino era servir de catálogos para los posibles clientes. Como sus muebles se producían para un amplio mercado y como se trataba de un terreno muy competitivo —sólo en Londres había más de 200 ebanistas—, los mueblistas estaban obligados a innovar. Esa innovación era tanto más eficaz cuanto que no era el resultado de esfuerzos individuales. El libro de patrones de Chippendale contenía 160 láminas, y el de Hepplewhite más de 300. Hubiera sido imposible producir tal volumen de trabajo sin la colaboración de muchos ayudantes, y en general existe acuerdo en el sentido de que la mayor parte de los diseños que se atribuyen a los ebanistas famosos eran obra de sus empleados. Así ocurría en especial con Hepplewhite, que murió dos años antes de que se publicara "su" libro, y cuya fábrica siguió fun-

cionando muchos años después de su muerte, al igual que el negocio de Chippendale tras la suya.

Las fuerzas que fomentaron la innovación en el diseño de muebles no se daban en la construcción de casas. La casa del siglo XVIII no incorporó grandes innovaciones en materia de tecnología doméstica. Se ha sugerido que mientras se dispusiera de muchos sirvientes para encender las velas, alimentar las chimeneas, calentar y llevar agua y vaciar los orinales, no había grandes incentivos para mejorar el alumbrado, la calefacción, el suministro de agua y el saneamiento<sup>2</sup>. Sin embargo, si este fuera el único motivo, cabría prever que el número de sirvientes habría disminuido inmediatamente antes de que se produjera ninguna mejora tecnológica, y no hay pruebas de que ocurriera así. Además, no todas las mejoras domésticas se referían a la economía de mano de obra, sino que algunas, como el conseguir una calefacción y una ventilación mejores, o un alumbrado más intenso, eran mejoras cualitativas que no tenían nada que ver con los sirvientes. Hay que buscar en otras partes los motivos para que esas mejoras fueran apareciendo lentamente.

La arquitectura no se practicaba como negocio, sino que se consideraba un arte, y era una actividad de caballeros, no de obreros, y más a menudo de aficionados sin formación académica, diletantes, que de profesionales\*. Las casas se construían de una en una, y como el arquitecto no era contratista, no se hallaba en condiciones de introducir innovaciones de fondo en el proceso de construcción. Al contrario que el ebanista, que controlaba todos los aspectos de la producción, desde la manufactura hasta la comercialización, el arquitecto era ante todo un diseñador que preparaba dibujos para el trabajo que realizaban otros. El resultado era que iba desarro-

\* La formación en arquitectura no se formalizó en Inglaterra hasta 1850. O sea, mucho más tarde que en Francia, donde Luis XIV había fundado la Académie Royale d'Architecture en 1671, y donde Jacques-François Blondel estableció la primera escuela de arquitectura en el decenio de 1730. Es posible que la disponibilidad de una formación académica explique el mayor adelanto de la planificación francesa de las casas, que incorporó pronto sistemas mecánicos como los baños y los retretes.

lizando unos conocimientos teóricos que no se basaban en la construcción, sino en un estudio de la historia y de los precedentes históricos. En todo caso, a los arquitectos, entonces igual que ahora, les interesaba más el aspecto de los edificios que su funcionamiento. No estaban preparados, por su formación ni por su inclinación, a intervenir en cuestiones tan mecánicas como las cañerías y la calefacción. También prestaban más atención al exterior que al interior\*. Una vez determinadas las dimensiones y la forma de las habitaciones, por lo general la disposición detallada del interior se dejaba al propietario. Éste, enfrentado con la enorme variedad de objetos que hacían falta ahora para amueblar adecuadamente una habitación, recurría cada vez más a ayuda externa. Es la que pasó a aportar el llamado tapicero.

Inicialmente, el tapicero sólo se había ocupado de los textiles y de las tapicerías, pero como era comerciante y reconocía la oportunidad de hacer negocios, había ampliado sus servicios para incluir la coordinación de todos los muebles de interiores y se había establecido, según una revista británica de la profesión, publicada en 1747, "como experto en todos los artículos que pertenecen a una casa. Emplea a operarios para hacer el trabajo que da nombre a su oficio, a ebanistas, vidrieros, enmarcadores de espejos, tallistas de sillas, de cabeceiras y de postes de camas, al especialista en lanas, el mercero, el especialista en hilos y a diversos tipos de metalúrgicos, y a un nutrido ejército de oficios de las demás ramas artesanales"<sup>3</sup>. El tapicero no era artista ni artesano, sino un hombre de negocios que se organizaba para responder a la necesidad de asesoramiento técnico que tenían los propietarios de las casas. Para la época en que los arquitectos comprendieron que habían perdido el control sobre la disposición del interior de la casa, ya era demasiado tarde. Los tapiceros, o decoradores

\* Al menos parte de la culpa de esto se puede atribuir al palladianismo. Los libros de Palladio no contenían información sobre los interiores, y sus habitaciones son básicamente volúmenes abstractos, manipulados más por su efecto externo que por su comodidad interna. Los franceses tenían mucha más conciencia del interior, tanto de su planificación como de su decoración, aunque eso decayó cuando se pasó de moda el estilo rococó.

de interiores como se los llamó más adelante, pasaron a dominar cada vez más el confort doméstico.

La tecnología doméstica llenaba el vacío existente entre el arquitecto y el tapicero. Este último podía determinar el aspecto que tenían las habitaciones e incluso, hasta cierto punto, cómo se podían utilizar, pero su preocupación por la comodidad y el confort no podían llegar a ninguno de los sistemas mecánicos que formaban parte de la trama de la casa en sí, y no llegaba. En cambio, el arquitecto, que se hallaba en situación de introducir innovaciones en la disposición de la casa, seguía considerándose un artista, no un técnico, y se satisfacía con ajustarse a lo convencional en lo que se refería a las necesidades domésticas. Esta división del trabajo atrasó la introducción de la tecnología en la casa.

La tecnología doméstica no empezó a avanzar hasta fines del siglo XVIII, aunque se trató de una evolución lenta y no coordinada. Joseph Bramah, ebanista con inclinaciones mecánicas, produjo muchos inventos que no tenían relación con los muebles. El primero, patentado en 1778, fue el cierre de válvula Bramah, retrete que tenía un cierre hidráulico para impedir que los olores del pozo negro invadieran la habitación. Aunque no fue el primer inodoro moderno —el mérito de ese invento pertenece a Sir John Harington (1596)—, fue el primero que se comercializó. Pero no tuvo sino un éxito modesto; pasaría mucho tiempo antes de que los W. C. se popularizaran: todavía cuarenta años después se seguían considerando un "modernismo"<sup>4</sup>. Aunque Bramah decía haber vendido más de 6.000 de los suyos en los diez primeros años, con esto no podía bastar para que se mantuviera una empresa, y pasó a ocuparse de otras cosas e inventar un número asombroso de otros artefactos, entre ellos una máquina de billetes de Banco que imprimía los números de serie, un aparato de succión para tirar la cerveza, una prensa hidráulica y perfeccionamientos en la maquinaria de fabricación de papel. En vida no se hizo famoso por el retrete de válvula, sino por la inexpugnable cerradura Bramah, que nadie pudo violentar en más de cincuenta años.

El uso limitado del moderno W. C. no se debió a la ignorancia sobre las cañerías. Mark Girouard observa que "hacia 1730... cualquier

casa de campo podría en teoría haber dispuesto de agua corriente en todos los pisos y de tantos baños y retretes como su propietario quisiera o se pudiera permitir. Pero en los cincuenta años siguientes se hizo un uso relativamente escaso de esa tecnología<sup>5</sup>. Algunas casas de campo tenían agua corriente —generalmente alimentada mediante una cisterna para el agua de lluvia que se hallaba bajo el tejado—, pero ello no significaba necesariamente que hubiera cuarto de baño. Según Girouard, fue el conservadurismo natural (y el esnobismo) de los ricos lo que les impidió adoptar nuevas tecnologías como las cañerías. Incluso todavía a principios del decenio de 1900, quedaban aristócratas ingleses que preferían que les llevaran sus bañeras portátiles al dormitorio y se las colocaran delante de la chimenea y a quienes la práctica de compartir un cuarto de baño con otros les parecía burda e inaceptable<sup>6</sup>.

En cuanto a la burguesía, la explicación de la falta de cañería interior es más sencilla: hasta mediados del siglo XIX, la mayor parte de la gente no tenía un suministro de agua corriente central; el agua había que traerla a mano de un pozo, o de una bomba en la cocina. Por falta de agua a presión y en consecuencia de cañerías, no se podía dotar a las casas de un cuarto de baño, y mucho menos de un "Brahmah". Para el saneamiento recurrían a una tecnología anterior: el orinal. La edición de 1794 de la Guía de Hepplewhite daba varios ejemplos de "aparadores para orinal", así como "mesillas de noche", las cuales consistían en un pequeño gabinete que se abría para revelar un asiento con un receptáculo en su interior<sup>7</sup>. También describía un pedestal con una jofaina, y sugería se utilizaran dos en el comedor, uno a cada lado del aparador<sup>8</sup>. Las jofainas estaban dotadas de espitas y contenían agua helada, pero los pedestales de abajo eran en realidad recipientes para orinales. Cuando se retiraban las señoras, se abrían y se sacaban los orinales para que los utilizaran los caballeros. Esa práctica se hizo tan frecuente que cuando se empezaron a introducir los W. C., inevitablemente había uno para su utilización por los hombres al lado del comedor.

Otro motivo de la lentitud con la que se introdujo la tecnología en la casa era la falta de una demanda efectiva. A los tapiceros les interesaba la moda y a los arquitectos la estética y, en consecuencia,

sus ideas del confort y la comodidad estaban circunscritas por esas preocupaciones; en cuanto al propietario de la casa, aceptaba el consejo de aquéllos. Sin embargo, eso no significaba que la tecnología no avanzara. La primera instalación a gran escala de la luz de gas, en 1806, se realizó en una hilandería, e inicialmente esa forma de alumbrado se utilizó sólo en fábricas y en edificios públicos. Una de las primeras tentativas de ventilación artificial de las que hay constancia fue un estudio de las Cámaras del Parlamento Británico, realizado en 1811 por Sir Humphry Davy, que no era arquitecto, sino químico. Muchas de esas mejoras ambientales fueron obra de empresarios ilustrados o de reformistas con preocupaciones sociales y hasta el decenio de 1820 había más probabilidades de encontrar calefacción central en un asilo o en una cárcel que en la casa de una familia rica.

Conforme a esta pauta, el primer perfeccionamiento importante de la chimenea y la estufa no se produjo en una casa, sino en la cocina de un asilo y no fue obra de un arquitecto ni de un constructor. El Conde Rumford (Sir Benjamin Thompson), de origen estadounidense, era militar, diplomático, jardinero (creó el famoso *Englischer Garten* de Munich) y, al estilo de Franklin y de Jefferson, un inventor autodidacta. Este hombre de mundo peripatético —adquirió su título de *sir* por sus servicios a Jorge III de Inglaterra y el título de Conde de Sacro Imperio Romano— también era científico. Entre sus múltiples intereses se hallaba la física del calor y, como era un hombre práctico, ideó métodos mejorados de cocinar y calentar. En Baviera, donde pasó once años en calidad, entre otras cosas, de ministro de la guerra, construyó varios hospitales en los cuales incorporó hornos de cocina y cocinas de su propio diseño. Era, al estilo no especializado de su época, un reformador social y el inventor de la cocina para pobres, en la cual también incluyó hornos con calor indirecto.

Durante una visita a Londres, Rumford propuso una serie de modificaciones en las chimeneas a fin de reducir su tendencia a humear. Entre ellas figuró el estrechar el paso de la chimenea, hacer que la apertura fuera mucho más pequeña y colocar los muros laterales en ángulo para que irradiasen más calor a la habitación. El re-

sultado fue que no sólo producían menos humo, sino que además daban más calor. Para entonces —era 1795—, parece que el público era más receptivo a la tecnología innovadora y, como las modificaciones no eran complicadas ni caras y las podían introducir los mismos propietarios de las casas (sin necesidad de la asistencia de arquitectos ni tapiceros), las chimeneas perfeccionadas lograron una cierta popularidad (Jane Austen describió una "Rumford" en *La Abadía de Northanger*, que se escribió sólo tres años después de que el conde presentara sus ideas a la Royal Society). La importancia de Rumford para la historia de la tecnología se debe en gran parte a sus tentativas pioneras de aplicar el razonamiento científico a un aspecto de la vida doméstica. Sin embargo, su propuesta no resolvió totalmente el problema del humo de las chimeneas, como sugiere el hecho de que la preocupación por un buen diseño de chimenea continuase a lo largo del siglo XIX. De las 169 patentes británicas registradas entre 1815 y 1852 relativas a estufas y chimeneas, casi un tercio tenían por objeto el impedir o reducir el humo. En 1860, C. J. Richardson dedicó todo un capítulo de su libro sobre la proyección de casas a la "Construcción de Chimeneas y Prevención del Humo" y escribió que "todavía no se ha encontrado una construcción que ponga remedio a los graves defectos"<sup>9</sup>. También escribió un folleto titulado *Las Molestias del Humo y sus Remedios*. Incluso veinte años después, sus libros sobre la construcción de casas sugerían diversas formas de reducir "las molestias de una chimenea humeante"<sup>10</sup>.

Ningún libro del siglo XIX sobre la planificación doméstica se consideraba completo si no incluía por lo menos un capítulo sobre el tema de la ventilación y "los perjuicios del aire viciado". A primera vista, parece que se trataba fundamentalmente de que no entraran en la casa los vapores y los humos de la industrialización. Visto más de cerca, resulta que se trataba de una cuestión más complicada, pues los victorianos no se sentían interesados por la ventilación así como así: estaban obsesionados con el tema del aire libre.

Para empezar, no cabe duda de que aquellos interiores, con sus chimeneas humeantes, los fuegos abiertos de la cocina y sus habitantes mal lavados, contenían en grandes cantidades lo que hoy día

llamaríamos contaminación interna. No sabemos si las cosas eran necesariamente más agobiantes que en el siglo anterior (no hay motivo para pensar que lo fueran), pero sí hay muchos datos de que en el período victoriano la gente tenía una sensibilidad más desarrollada a los olores. Por ejemplo, les horrorizaban los olores de la cocina, de manera que ésta quedaba lo más lejos posible de las partes principales de la casa; ¡hay grandes casas de campo victorianas en las cuales la cocina está a 50 metros del comedor! Y el olor del tabaco era igual de molesto. En la primera parte del siglo XVIII, la gente dejó casi totalmente de fumar y cuando, más tarde, volvieron a ponerse de moda los cigarros, todavía estaban prohibidos en los interiores. La reina Victoria prohibía fumar en sus casas y muchos siguieron su ejemplo. En algunas casas de campo a los visitantes que insistían en fumar se los enviaba desdeñosamente a la cocina, y eso únicamente cuando ya se habían ido los sirvientes<sup>11</sup>. Cuando los invitados de Gragside, la finca de Lord Armstrong en Northumberland, querían fumar, tenían que salir afuera, no sólo porque su anfitrión no fuera fumador —muchas veces se iba con ellos—, sino porque el olor del tabaco se consideraba ofensivo<sup>12</sup>. Cuando se generalizó el hábito de fumar, se añadió una habitación especial —el fumador— para aislar esa actividad.

Pero la ventilación implicaba algo más que deshacerse de los olores desagradables. Como era típico de la época, el siglo XIX enfocaba el problema del aire de forma científica. Desde el siglo XVIII se sabía que el aire estaba formado por oxígeno, nitrógeno y dióxido de carbono o ácido carbónico, como se decía entonces. La experiencia práctica demostraba que una habitación muy llena se iba haciendo agobiante y desagradable. La experimentación estableció que a medida que la gente respiraba aire producía dióxido de carbono y los científicos razonaron que era el aumento del nivel del dióxido de carbono en una habitación lo que afectaba al confort de sus ocupantes. La solución, o así pareció entonces, era sencilla: reducir los niveles de dióxido de carbono mediante la evacuación del aire rancio y la introducción de aire nuevo en su lugar. Ahora sabemos que esta teoría era equivocada, aunque la idea básica no. El confort humano no es meramente una función del nivel del dióxido de carbono. La temperatura,

el contenido de vapor de agua, la circulación del aire, la ionización, el polvo y los olores son factores igual de importantes, o más. Si el aire de una habitación es demasiado frío o caliente, o demasiado húmedo o seco, o está demasiado inmóvil y si contiene polvo u olores, la incomodidad se producirá mucho antes de que se alcancen niveles malsanos de dióxido de carbono.

La complejidad de los factores que influyen en el confort atmosférico no se hizo evidente hasta principios del decenio de 1900; hasta entonces, la ventilación se entendía únicamente en términos de diluir el dióxido de carbono. Por eso se exageraba el efecto de este último. Nosotros consideramos que el nivel de dióxido de carbono en una habitación puede ser de aproximadamente un 250% mayor que al aire libre sin que nos afecte. A lo largo del siglo XIX existía el firme convencimiento de que el nivel de dióxido de carbono en una habitación no debía superar el 150% del nivel existente al aire libre. Debido en parte a ese requisito excesivo y en parte a que los científicos y los ingenieros subestimaban la cantidad de aire que entraba en una casa por grietas, ventanas mal cerradas y puertas abiertas y en parte a que la cocina, la calefacción y el alumbrado producían efectivamente humo y olores, los ingenieros y los científicos llegaron a la conclusión de que debían introducirse en la casa enormes cantidades de aire libre. En un libro sobre "residencias sanas" cuya primera edición data de 1880, el ingeniero británico Douglas Galton decía que hacían falta 50 pies cúbicos de aire libre por minuto y persona para ventilar bien una habitación<sup>13</sup>. El médico inglés W. H. Corfield citaba la misma cifra<sup>14</sup>. El médico militar John S. Billings mencionaba 60 pies cúbicos por minuto y por ocupante en una publicación estadounidense contemporánea<sup>15</sup>. Esas cifras deben compararse con las normas actuales de ventilación, que consideran que basta con 5 a 15 pies cúbicos por minuto por persona y que esto puede incluso ser excesivo, según cómo se controlen la humedad, el calor y los demás factores.

Había otra teoría científica que contribuyó a la alarma que la gente sentía ante el "aire viciado". La urbanización y el hacinamiento en las viviendas del siglo XIX causaron muchas epidemias. Ello coincidió con el crecimiento de la ciencia y de la investigación médica ru-

dimentaria, que trataban de hallar explicaciones y curas. Se creía erróneamente que muchas enfermedades —el paludismo, el cólera, la disentería, la diarrea y las fiebres tifoideas— estaban causadas por sustancias e impurezas en el aire. La llamada teoría de los miasmas hacía que la cuestión del aire puro no sólo fuera asunto de comodidad, sino de vida o muerte, y como los partidarios de la ventilación propugnaban su teoría con el mismo celo que caracteriza a los actuales adversarios de los aditivos alimentarios, o a los partidarios de la fluorización del agua, la conciencia del público aumentó en consecuencia.

"Cuando la gente está bien vestida y bien alimentada, cuanto más aire puro, por frío que sea, mejor", aconsejaba un libro sobre la planificación doméstica<sup>16</sup>. Resulta un tanto sorprendente recordar que las voluminosas figuras victorianas de las primeras fotografías, rígidas y tensas con sus cuellos altos y sus vestidos de corsé, enterradas en habitaciones recargadas de cortinas oscuras y llenas de muebles voluminosos, también eran aficionadas al aire libre. Después de todo, fueron ellas quienes popularizaron la bicicleta, los deportes y la gimnasia, así como las vacaciones en el mar. No disfrutaban de la naturaleza sibaríticamente, como los georgianos; los victorianos hacían ejercicio en aras de la salud, tanto moral como física. Parecen haber disfrutado auténticamente con la sensación tonificante del aire libre, incluso dentro de sus casas. Es una costumbre que los británicos han persistido en mantener, para gran disgusto de sus visitantes extranjeros. Pero quizá el término exacto no sea el de "disfrutar", pues en ese amor al aire libre había algo de austeridad estoica. Ésta también se hallaba presente en otra costumbre del siglo XIX. Durante la segunda mitad del siglo resurgió la costumbre de bañarse y se popularizaron varios modelos de medias bañeras, bañeras completas y baños de esponja. Pero no debe confundirse la costumbre victoriana de darse baños con el confort. Se recomendaba que la temperatura del agua fuera tibia (para quienes tenían un físico frágil), y preferiblemente fría. Al comprador de una nueva ducha se le advertía que "el agua casi helada de una ducha produce una sensación algo parecida a lo que cabría imaginar como resultado de un chaparrón de plomo al rojo; la sensación es

tremenda y no cabe duda de que si la ducha continúa durante un tiempo algo largo, causaría asfixia<sup>17</sup>.

Además de la ciencia y la medicina, la proliferación de conductos de ventilación también contenía un elemento de moda. Resulta fácil comprender la necesidad de ventilación en edificios públicos, como el Capitolio de Washington o las Cámaras del Parlamento de Londres, que recibían aire que se introducía desde fuera por medios mecánicos, o en una fábrica abarrotada de gente en la que los trabajadores sudaban mucho junto a las máquinas calurosas. Resulta mucho menos evidente por qué las casas de clase media, que eran grandes y de techos altos, necesitaban tanta ventilación. Es cierto que la ciudad del siglo XIX estaba caracterizada por el hacinamiento en las casas y la contaminación, pero ninguna de esas circunstancias afectaba a las casas de campo de los ricos, muchas de las cuales, sin embargo, estaban dotadas de complicados sistemas de entrada y salida artificiales de aire. ¿Cuál era su función? ¿Podía ser que, al igual que los paneles solares "de conservación de energía" de un chalet para esquiar en Aspen, o el motor diesel "económico" de un coche alemán, los sistemas de ventilación no fueran utilitarios, sino que su objetivo fuera sugerir que sus propietarios eran progresistas y estaban al día?

Tanto la moda como la ciencia y la medicina eran ingredientes de la manía de la ventilación. Las casas, que en todo caso no eran especialmente herméticas, estaban dotadas de conductos de aire y de salidas de ventilación. No resulta fácil introducir las enormes cantidades de aire fresco que exigía la teoría científica sin al mismo tiempo enfriar una habitación mal calentada. Hay ejemplos documentados de ingenieros entusiastas que instalaban rejillas de ventilación por toda la casa, para encontrarse con que después los propietarios las bloqueaban para poner coto a las corrientes de aire frío<sup>18</sup>. Un inventor llamado Tobin propuso un sistema de tubos de metro y medio de alto que introducían aire fresco al nivel del techo. Parecía que funcionaban bien, salvo cuando los propietarios utilizaban los tubos como pedestales y colocaban encima de las aperturas macetas o urnas decorativas<sup>19</sup>.

La preocupación por la ventilación tenía otro efecto negativo.

Prolongó el uso de las chimeneas y en general retrasó la introducción de mecanismos más eficientes, como las estufas y las calderas centrales. El arquitecto John James Stevenson, que era un escocés con mucho sentido común, reconoció que la chimenea era anticientífica, antieconómica, sucia e ineficaz, pero seguía diciendo que era "el mejor sistema", dado que se trataba de un "modo tolerablemente eficiente de ventilación"<sup>20</sup>. Criticaba las estufas de irradiación y la calefacción central basándose en que las habitaciones que se calentaban así resultaban sofocantes e incómodas, y en un pasaje muy forzado comparó la calefacción por aire caliente con el clima opresivo del Sahara. Parece una tentativa de racionalizar el afecto que sentía el público británico por el simpático llar y su resistencia a cualquier otro tipo de mecanismo de calefacción. En los Estados Unidos, donde estaban más difundidas las estufas de hierro y la calefacción central de aire caliente, también había muchos críticos que consideraban malsanos esos tipos de calefacción. La influyente obra de 1850 de Andrew Jackson Downing titulada *La Arquitectura de las Casas de Campo* advertía severamente: "Sabemos que hay pocos "inventos" a los que nuestro público tenga más afición que las estufas —de todos los tipos—, pero protestamos contra ellas decidida e incansablemente. Las estufas cerradas no son agradables, pues encierran la belleza de la chimenea; y no son económicas, pues aunque economizan combustible, acarrear grandes facturas del médico"<sup>21</sup>. En un *Tratado sobre economía doméstica*, Catherine Beecher era menos categórica, y se limitaba a sugerir que cuando se utilizaran estufas hubiera una buena ventilación (así como métodos de humedecer el ambiente)<sup>22</sup>.

La importancia que se atribuía a la ventilación tuvo una gran influencia en el confort doméstico. Aunque Galton y Billings se equivocaban en cuanto al volumen de aire que de verdad hacía falta —equivocación que pronto se advertiría—, sí identificaron un problema verdadero. Su investigación inició a la gente en la idea de que el confort doméstico era algo que se podía estudiar, medir y explicar. También tuvo otro efecto. Era imposible lograr esas renovaciones tan enormes de aire mediante la simple apertura de ventanas, especialmente durante el invierno. Para que circulase el aire hacían falta todo

género de conductos y tuberías de ingenioso diseño, amén de diversos filtros para limpiarlos. No sólo resultaría gran parte de esta tecnología inicial útil más tarde para ventilar y llevar el aire acondicionado a los edificios grandes, sino que también subrayó que el confort en la casa era algo que se podía lograr con maquinaria. Resulta curioso, pero los ingenieros victorianos tenían la respuesta correcta para la pregunta equivocada.

Otro motivo de la lenta evolución de la tecnología ambiental durante el siglo XVIII fue el crecimiento lento en general de los conocimientos técnicos y científicos totales. En ningún aspecto era esto más evidente que en el alumbrado doméstico. Los fenicios habían inventado las velas de cera antes de 400 d. J. C., y aunque durante la Edad Media se utilizaron antorchas y lámparas burdas de aceite, no se descubrió ningún sistema mejor que la vela (ni siquiera lo logró Leonardo da Vinci, que intentó sin éxito perfeccionar la lámpara de aceite). Las velas siguieron siendo la única fuente de luz artificial. A nosotros nos gusta la luz de las velas en las cenas románticas, pero como forma cotidiana de alumbrado tenía muchas desventajas. Las velas producían una luz temblorosa e incontrolable que servía poco para leer o escribir. Cien velas aportan menos luz que una bombilla eléctrica corriente; para semialumbrar un gran salón hacían falta docenas de velas, así como una considerable mano de obra para encenderlas, apagarlas o sustituirlas. En el siglo XVIII se hacían velas de sebo (la cera de abejas se reservaba para los ricos), y la combustión de la grasa animal no sólo irritaba los ojos, sino que producía un olor desagradable.

Como las velas habían sido la única forma de alumbrado desde hacía más de 1.400 años, no es de extrañar que se diera por cosa hecha que la luz artificial era débil. Todo ello cambió en 1783 cuando Ami Argand, físico ginebrino, inventó un nuevo tipo de lámpara de aceite. La llamada lámpara Argand consistía en una mecha retorcida contenida en un tubo cilíndrico de vidrio que controlaba la corriente de aire hacia la llama, lo cual reducía el temblor y mejoraba la calidad, además de la intensidad de la luz. Una lámpara colocada en el centro de una mesita permitía actividades sociales como los juegos de cartas, que se podían realizar cómodamente durante la velada, y las lámpa-

ras colocadas en estudios y salones permitían leer, escribir y coser. El público apreció rápidamente estas ventajas y se amplió el mercado de esas lámparas baratas producidas en masa. Una vez que se conoció la maravilla de un alumbrado fuerte y constante, siguieron rápidamente perfeccionamientos de la lámpara Argand. Había muchas variaciones sobre el diseño básico. La lámpara francesa Astral incorporaba un depósito en forma de anillo bajo la pantalla, con lo cual era especialmente útil para alumbrar mesas circulares; en 1800, Bernard Carcel añadió una bomba de resorte para alimentar la mecha con aceite de un depósito en la base, lo cual también dio por resultado una luz más constante.

Lo que limitaba la eficacia de las lámparas del tipo de Argand era la mala calidad del aceite que quemaban y, a medida que aumentó la demanda de lámparas mejores, también aumentaron los esfuerzos de los empresarios por crear combustibles más limpios y que dieran más luz. En Estados Unidos era popular el aceite de ballena; en Europa el de colza, que se extraía de las semillas de una especie de nabo, así como camfina, que se producía con aceite y trementina. En 1858 Abraham Gesner, médico y geólogo amateur canadiense, desarrolló y patentó un método de extraer de rocas asfálticas un combustible que era limpio y más barato que la grasa de ballena: lo llamó querosén.

La invención de Gesner quedó anticuada por un descubrimiento mucho más importante, el del petróleo, realizado en 1859. También el petróleo se podía destilar y piezopirolizar para producir querosén, combustible para el alumbrado de grado muy alto que aceleró el desarrollo del alumbrado artificial. A la inversa, la demanda de querosén para lámparas constituyó el fundamento de la nueva industria del petróleo\*. Aunque la lámpara de querosén daba más luz que otros tipos de lámparas de aceite, seguía necesitando constantes cuidados y frecuentes limpiezas y rellenados. Como la luz se

\* Resulta interesante observar que la gasolina fue un producto derivado del querosén hecho a partir del petróleo crudo y no inmediatamente útil; no hubo una demanda considerable de gasolina hasta principios del decenio de 1900.

producía por combustión simple, las lámparas de querosén producían mucho calor y hollín y, a cambio de una pequeña cantidad de luz, quemaban mucho combustible. Como la lámpara de petróleo la producían muchos pequeños fabricantes y no había normas ni control de la calidad, la volatilidad del querosén variaba enormemente. Nunca se sabía si una lámpara iba a producir un fuego muy luminoso o simplemente un fuego; en 1880, en Nueva York, se atribuyeron más de 100 incendios de casas concretamente a las lámparas de querosén<sup>25</sup>.

La principal alternativa a las lámparas de querosén era la luz de gas. Los faroles de gas aparecieron pronto en las calles de Londres (1807), Baltimore (1816), París (1819) y Berlín (1826), pero en Europa no se utilizó el gas para alumbrar las casas hasta el decenio de 1840 y en Estados Unidos no se utilizó hasta después de la Guerra de Secesión. Al principio, hubo una considerable resistencia del público al empleo del gas en las casas —se consideraba peligroso—, y el óxido de carbono era impuro y no producía mucha luz. Además, las primeras luces de gas tenían problemas. El gas ardía imperfectamente y producía un olor desagradable que inducía a la somnolencia; las habitaciones con luz de gas necesitaban una ventilación especial, pues si no resultaban incómodas en seguida. Walter Scott instaló la luz de gas en la casa de campo que se construyó en 1823, pero aparentemente no tuvo un éxito total; cuando su biógrafo habla de ese experimento catorce años después, sigue considerando que “el fuego y el resplandor y a veces el olor del gas, cuando invaden todas las partes de una casa particular, constituirán siempre una molestia para la mayoría de los hombres”<sup>24</sup>. Se decía que los “vapores nocivos” oxidaban el metal, mataban las plantas y destruían los colores<sup>25</sup>. Un chistoso sugirió que la mejor forma de alumbrar con gas una habitación era colocar el quemador fuera de la ventana<sup>26</sup>. De hecho, así era como se alumbraba la Cámara de los Comunes: las lámparas estaban instaladas tras un techo suspendido de cristal, de modo que los vapores se podían extraer directamente.

El primer uso generalizado del alumbrado de gas para interiores fue en edificios públicos, fábricas y tiendas, como ya se ha mencionado, al menos en parte, porque era más fácil disipar el olor y el calor

en los lugares grandes. Los propietarios de fábricas y talleres también tenían un incentivo económico: dadas las guerras con los Estados Unidos y con Napoleón, la grasa de ballena y el sebo ruso se encarecieron y el óxido de carbono era fácil de obtener y barato. Con el tiempo, a medida que se fue generalizando el uso del gas, éste empezó a utilizarse en las casas, aunque durante mucho tiempo las lámparas sólo se utilizaron en los pasillos y en las habitaciones de servicio, nunca en las habitaciones públicas, que estaban alumbradas con lámparas o velas. En las casas más ricas solían prevalecer las velas, dado que se disponía de muchos sirvientes, y las de cera de abeja producían una luz agradable y no emitían olor. En el decenio de 1850 el Palacio de Buckingham seguía alumbrado por centenares de velas, un enorme gasto que el ahorrativo Príncipe Alberto hizo todo lo posible por reducir<sup>27</sup>.

La invención del quemador atmosférico permitió una combustión más completa del gas, y junto con la técnica de purificar el óxido de carbono, tuvo por resultado un alumbrado más luminoso al mismo tiempo que eliminaba —o por lo menos reducía— los efectos secundarios desagradables. El gas seguía produciendo hollín al arder y manchaba el techo, así como las cortinas y los tapices de los muebles. Ello originó la práctica de la limpieza de primavera, cuando se sacaban afuera todas las ropas y los muebles sucios para ventilarlos y se lavaba o se volvía a pintar el techo<sup>28</sup>. Sin embargo, tal era la demanda pública de un mejor alumbrado que a partir de 1840 la luz de gas se popularizó rápidamente, pese al hollín, los vapores y todo lo demás\*.

La luz de gas produjo lo que un historiador ha calificado de “una gran revolución en la vida humana”<sup>29</sup>. Esa descripción es exacta. Los cambios en la intimidad doméstica, o en el confort de los asientos, habían tenido lugar gradualmente, durante un período de tiempo muy prolongado, y los cambios en sí mismos habían sido pequeños,

\* La repisa incandescente Welsbach, introducida en 1887, resolvió el problema del hollín en las lámparas de gas y además producía una luz más brillante y agradable. Pero cuando apareció, la electricidad ya estaba sustituyendo a la luz de gas.

a veces apenas perceptibles excepto mirando hacia atrás. En cambio, la mejoría del alumbrado doméstico fue rápida. Las velas habían producido una luz demasiado débil para la mayor parte de las tareas domésticas; las lámparas de aceite sólo podían lanzar un haz de luz sobre una mesa o un escritorio, pero la luz de gas era lo bastante intensa como para iluminar toda la habitación. El cambio cuantitativo en los niveles de alumbrado fue enorme. Una sola araña de gas era el equivalente de una docena de velas. Se ha calculado que entre 1855 y 1895 la cantidad real de alumbrado (expresada en bujías) en una casa media de Filadelfia se multiplicó *por veinte*<sup>30</sup>. El resultado de que los interiores estuvieran mejor alumbrados no fue sólo el de aumentar el confort. Al ser mejor la luz se podía leer de noche, lo cual fomentó la alfabetización general. Las habitaciones mejor alumbradas también coincidieron con un aumento de la conciencia de la limpieza, tanto personal como doméstica.

La araña de gas fue producto de un desarrollo científico y tecnológico financiado por empresarios con el objetivo principal de vendérselo al mayor número posible de gente. Dicho en otros términos, fue el primer artefacto de consumo doméstico que tuvo éxito. Precisamente porque la luz de gas exigía grandes inversiones en fábricas de gas y redes de tuberías bajo las calles de la ciudad, también exigía tener muchos usuarios; por su propio carácter era un producto de consumo masivo. Ése fue uno de los motivos por los que se difundió lentamente: hasta que la mayor parte de la gente estuviera dispuesta a utilizar gas, éste resultaba prohibitivamente caro. Cuando la mayoría optó por él, se abarató de forma impresionante: hacia 1870, en Inglaterra el gas costaba un 80% menos que 40 años antes, y sólo un 25% aproximadamente de lo que costaba el aceite para lámparas.

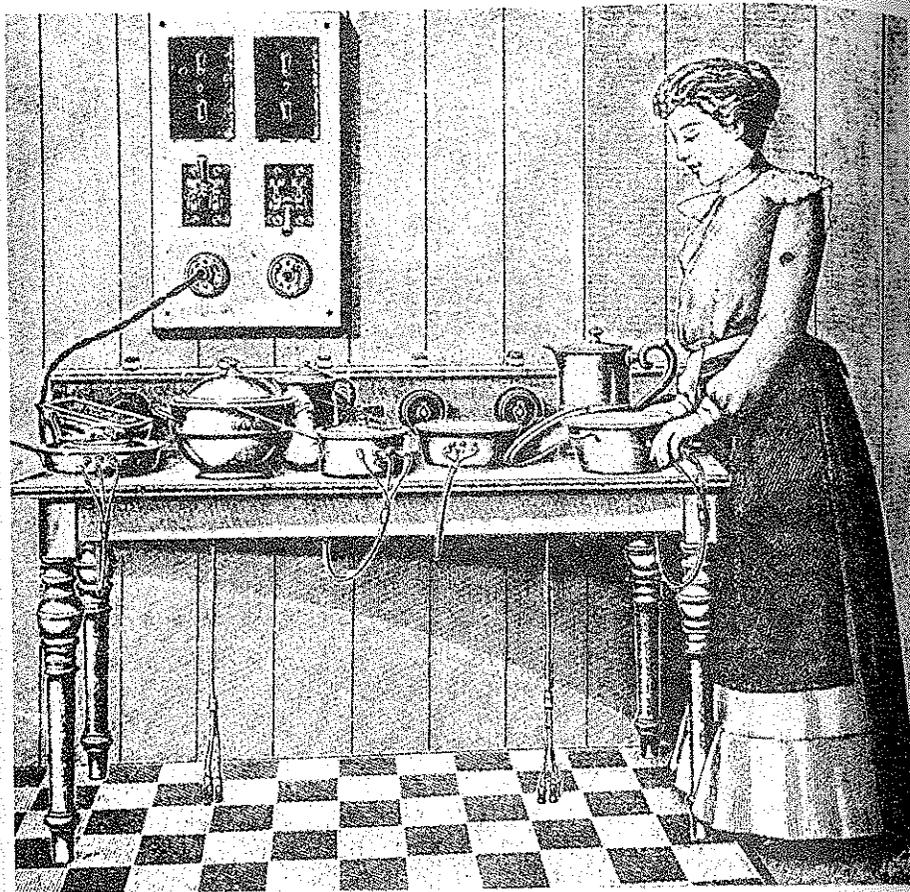
Aunque el gas era lo bastante barato como para que se lo pudiera permitir la clase media, seguía siendo demasiado caro para el resto de la población. A principios del siglo XIX, incluso las velas de sebo se consideraban fuera del alcance de casi todas las familias obreras, cuyas casas seguían estando oscuras, como lo estaban desde la Edad Media. Pero incluso en ese caso se hizo sentir el carácter democratizador de la tecnología masiva y para el decenio de 1880 la mayor

parte de las familias tenía por lo menos una lámpara de aceite o de querosén que, al ser portátil, podía servir para toda la casa<sup>31</sup>. En 1890, las compañías inglesas de gas, que aspiraban a ampliar su clientela (y percibían la amenaza de la competencia de una nueva tecnología, la electricidad), ofrecían a las familias de clase obrera contadores de gas activados por monedas, lo cual por fin puso la nueva tecnología doméstica al alcance de la mayor parte de la población urbana<sup>32</sup>.

El gusto del público por la comodidad y el confort del alumbrado artificial resultó evidente cuando por fin aceptó el gas para alumbrado al mismo tiempo que lo rechazaba para otros usos. Las ventajas de cocinar con gas eran menos evidentes y, aunque el público ya contaba con placas y hornos de gas a partir del decenio de 1820, no se popularizaron. A lo largo de los 60 años siguientes, pese a todos los esfuerzos de las compañías de gas, en la mayor parte de las casas se seguía cocinando con carbón o leña. Cuando las cocinas de gas empezaron a generalizarse, se las diseñaba igual que las cocinas exentas de carbón (muchas veces combinaban el gas y el carbón), lo cual tuvo el importante efecto, como señaló Giedion, de retrasar la aparición de la superficie continua de trabajo en la cocina<sup>33</sup>.

El gas era una tecnología urbana, y como la mayor parte de la gente que utilizaba el gas era de clase media, cabría decir que fue la primera tecnología específicamente *burguesa*. Ello causó una situación curiosa: al menos en Inglaterra, los propietarios de casas de la clase alta llegaron a la conclusión de que las comodidades modernas, como la luz de gas (o los cuartos de baño) eran algo vulgar y de que el confort conexas con esos artefactos mecánicos era algo de nuevos ricos\*. En este contexto, se tropieza con alusiones derogatorias al "lujo". En los Estados Unidos no había esa oposición y las fotos de interiores muestran arañas de gas en los salones palaciegos de los ricos y en los cuartos de estar y las cocinas modestas de la clase media.

\* Thoresby Hall era una enorme casa de campo acabada en 1875 que estaba totalmente alumbrada con lámparas de aceite, no de gas, y que, según por lo menos un historiador, parece no haber contenido ni un solo cuarto de baño\*.



Aparatos eléctricos (hacia 1900).

## CAPÍTULO 7

### La eficiencia

*El confort en la vida es mucho más mental que físico.*

ELLEN H. RICHARDS  
*El coste de la vivienda*

La llegada del gas y de la ventilación, pese a los defectos de esas tecnologías, significó el comienzo de la racionalización y además de la mecanización de la casa. La tecnología doméstica del tipo de la araña de gas y el conducto de ventilación representó una invasión de la casa, no sólo por nuevos artefactos, sino por una sensibilidad diferente: la del ingeniero y la del hombre de negocios. Fue una invasión que la mayor parte de los arquitectos prefirió ignorar (aunque no sus clientes). En la edición de 1871 de su influyente libro *La Casa del Caballero*, el arquitecto Robert Kerr no consideró necesario mencionar la luz de gas, salvo para señalar lacónicamente al lector que "las obligaciones del arquitecto no van más allá de tener en cuenta al ingeniero del gas según sus exigencias". En un libro parecido publicado tres años después en los Estados Unidos por Calvert Vaux, *Villas y Chalets*, no se menciona para nada el alumbrado artificial, aunque para entonces la luz de gas era una tecnología muy común.

La ventilación afectaba a la trama de la casa todavía más que la luz de gas. Los edificios modernos hacen circular el aire con ventiladores eléctricos. Aunque hay ejemplos de edificios públicos que utilizaban ventiladores a vapor, eso resultaba demasiado caro y complicado para las casas, que tenían que contar con la fuerza de la gravedad para que el aire circulase. Esto exigía grandes conductos

de ventilación y significaba que la casa tenía que estar proyectada específicamente para dar cabida a esos tubos y a otros espacios de ventilación; si los arquitectos no estaban dispuestos a hacerlo, otros lo harían. En 1872, el doctor John Hayward, de Liverpool, construyó su propia casa para demostrar sus ideas de lo que era una ventilación correcta<sup>2</sup>. Se trató de un ejemplo notable y desusado de cómo había que integrar las nuevas tecnologías ambientales con la arquitectura si se pretendía que funcionaran bien. Todas las luces de gas eran lo que se llamaban globos de Ricket, en los cuales la llama estaba encerrada en una bola de cristal y nunca se permitía que los vapores entraran en la habitación. Las ventanas no eran practicables. El aire entraba desde el sótano, se calentaba en una caldera y se distribuía por un vestíbulo central en cada piso y entraba en las habitaciones por una rejilla. Encima de cada araña de gas había otra rejilla de salida que daba a una tubería. El aire gastado se iba acumulando en una "cámara de aire viciado" en el ático; desde allí, una cañería llevaba a la chimenea de la cocina, que atraía el aire hacia abajo y lo evacuaba por el tubo de la chimenea. Así no sólo se ventilaban las habitaciones principales, sino también la cocina, los vestidores, los baños y los retretes.

Henry Rutton era un ingeniero canadiense que había diseñado sistemas de ventilación para vagones de ferrocarril en el Canadá y en los Estados Unidos. En 1860 publicó un libro en el que explicaba cómo se podían aplicar muchas de sus ideas (las dobles ventanas, por ejemplo) a la construcción de casas. Rutton criticaba a los arquitectos: "En medio de la llamarada de luz que en este siglo XIX ha iluminado tanto al mundo, sólo la arquitectura se ha quedado inmóvil, tapada por el polvo de siglos. Que yo sepa, nadie puede recordar que esa profesión haya sugerido una sola idea"<sup>3</sup>.

Esta falta de interés de los arquitectos, en su inmensa mayoría, por las nuevas tecnologías, señala una divisoria en la evolución del confort doméstico. Ningún arquitecto tuvo tanto éxito como Hayward en la integración de sistemas ambientales en sus proyectos. Incluso Stevenson, que tenía más conciencia que casi todos sus colegas de la necesidad de trabajar con las nuevas tecnologías y que consagró una cuarta parte del segundo volumen de *Arquitectura de*

*Casas* a un comentario sobre los sistemas ambientales domésticos, se sentía incómodo con la mecanización cada vez mayor de su arte y concluía con la advertencia de que "a veces la cantidad de maquinaria contenida en una casa puede ser excesiva"<sup>4</sup>. La arquitectura y las nuevas tecnologías domésticas se fueron separando. Cuando se introdujeron adelantos tecnológicos, parece que se debieron más al interés del cliente que al del arquitecto. Cuando Lord Armstrong, industrial y fabricante de armamentos, construyó su casa, Cragside, en 1880, no sólo incluyó la primera instalación que sepamos de alumbrado eléctrico (Armstrong era amigo y vecino de Joseph Swan, inventor de la lámpara de filamento de carbono), sino también teléfonos interiores, calefacción central y dos ascensores hidráulicos. Su arquitecto, el famoso Norman Shaw, no repitió esos experimentos en las casas que construyó después.

Hasta el siglo XVIII, el interior se concebía como una sola pieza. Blondel había diseñado habitaciones rococó como entidades singulares: paredes, muebles y complementos juntos. Lo mismo hicieron arquitectos georgianos como Robert Adam y John Nash. Después, los interiores fueron resultando de la labor conjunta de arquitectos, tapiceros y ebanistas (no siempre muy de acuerdo entre ellos). Pero a mediados del siglo XIX los tapiceros, a los que ahora se llamaba decoradores de interiores, estaban adoptando la responsabilidad en exclusiva por todo lo relacionado con el interior de la casa.

Los decoradores de interiores estaban todavía peor dotados que los arquitectos para trabajar con las nuevas tecnologías, y la moda y la física solían encontrarse enfrentadas. En 1898, cuando la calefacción central y la ventilación ya habían progresado mucho, un libro estadounidense sobre decoración de interiores seguía manteniendo que las chimeneas abiertas eran la única forma aceptable de calefacción, y concluía con la siguiente advertencia: "Cabría decir que se puede deducir el buen gusto y el *savoir-vivre* de los ocupantes de una casa por los medios que utilizan para calentarla"<sup>5</sup>. Con la introducción de artefactos como la araña de gas y el conducto de ventilación se produjo una escisión entre el enfoque básicamente visual de los decoradores y el primordialmente mecánico de los ingenieros. Como veremos, con el tiempo esta escisión se hizo mayor y con-

tribuyó a una actitud esquizofrénica hacia el confort doméstico que sigue afectándonos.

El esfuerzo victoriano por mejorar la comodidad doméstica mediante el uso de la tecnología tropezó con un duro obstáculo. Era como si la gente estuviera tratando de completar un rompecabezas al que le faltaran unas cuantas piezas. Stevenson había dicho que los instrumentos mecánicos dependían de "fuerza motriz de cualquier tipo", pero los tubos de comunicación, las tuberías de ventilación y los montaplatos de los que hablaba empleaban energía humana; no existía una fuerza motriz mecánica<sup>6</sup>. El vapor era el primer motor del siglo XIX, pero aunque se podía tomar un tren para ir de San Francisco a Nueva York y un vapor para ir de Montreal a Londres, los motores a vapor en sí eran demasiado grandes y demasiado caros para que tuvieran aplicaciones domésticas. Hay algunos ejemplos de casas de campo victorianas enormes con sus propias centrales de vapor, pero eran excepcionales\*. El gas era la única fuente de energía artificial para la casa y, como hemos visto, planteaba muchos problemas, tanto si se utilizaba para el alumbrado como si, lo que era menos frecuente, se utilizaba para cocinar.

La falta de energía limitaba mucho la tecnología doméstica. La ventilación y la calefacción eran burdas porque dependían de la gravedad y de la comunicación natural. El aire circulaba lentamente de una habitación a otra; los olores de la cocina quedaban flotando en el aire. Las habitaciones con chimenea se calentaban sin asistencia mecánica, por radiación; quienes estaban sentados junto a la chimenea se asaban (o se protegían tras las llamadas pantallas para el fuego), mientras que quienes estaban lejos de la chimenea seguían teniendo frío.

Se produjeron muchas tentativas de resolver el problema de la mecanización con los medios disponibles. Un estadounidense inventó una plancha a gas: estaba conectada a la araña de gas por un tubo de caucho. En el decenio de 1870, cuando llegó a las casas el agua a

\* A fines del siglo XIX se produjeron pequeños motores a vapor para uso doméstico, pero pronto se vieron sustituidos por motores más eficaces.

presión, algunos pensaron que la respuesta podría ser la energía hidráulica. Varias empresas fabricaron "motores de agua", pequeñas turbinas que se conectaban al grifo y que a su vez estaban conectadas por poleas con los aparatos. En los sitios donde el agua era bastante barata, parece que los motores de agua fueron populares y con ellos se impulsaban lavadoras y centrifugadoras, máquinas de coser, ventiladores y máquinas para hacer helados. Una empresa fabricó la "Bruja de Agua", un motor de agua que desarrollaba una succión por aire y se utilizaba para impulsar una aspiradora, un aparato para masajes y un secador de pelo.

Sin embargo, la principal fuerza motriz seguía siendo la misma que siempre: el trabajo humano. Había toda una diversidad de aparatos domésticos del siglo XIX que funcionaban a mano, y no sólo las máquinas de coser, las despepitadoras de manzanas y las batidoras de huevos, sino también los lavarropas, y los lavaplatos<sup>7</sup>. Estos dos últimos se parecían asombrosamente a sus contrapartidas modernas, salvo que se activaban con una manivela o una palanca; los lavarropas a mano se utilizaron en el Canadá rural hasta el decenio de 1950. La aspiradora, tan necesaria, apareció en el decenio de 1960. Los interiores victorianos estaban llenos de cortinas y de alfombras, y la luz de gas, que alumbraba más, revelaba el hollín de la chimenea que se había ido acumulando tanto dentro como fuera de la casa\*. Además del diseño de cepillo rotatorio, ya clásico, se elaboraron mecanismos de succión activados por diversos tipos de fuelles. Había un modelo para utilizar, en el cual había que mover el mango arriba y abajo constantemente; otro tenía dos largos mangos que se abrían y cerraban de lado, como un par enorme de tijeras. La aspiradora más extraña consistía en dos fuelles que la pobre criada tenía que ponerse en los pies y cuyo tubo aspiraba el aire cuando ella iba recorriendo la habitación.

\* Los ingenieros de ventilación como Douglas Galton, se oponían vehementemente a las alfombras, que denunciaban por ser depósitos malsanos de polvo. Parece que se hizo caso de sus advertencias, pues a fines del siglo XIX las alfombras de pared a pared se habían visto sustituidas por alfombras más pequeñas colocadas sobre suelos de madera barnizada.

Lo que hacía falta para que esos artefactos fuesen prácticos era un sistema pequeño y eficaz de energía; era una de las piezas que faltaban en el rompecabezas de la tecnología doméstica. De hecho, también faltaban dos más: una fuente más eficiente de calor y una fuente más intensa y limpia de luz. Las tres aparecieron con el descubrimiento de la electricidad o, dicho más concretamente, con la invención de un pequeño motor eléctrico, el calentador por resistencia y de la bombilla incandescente.

El primer uso que se hizo de la electricidad fue para el alumbrado. En 1877 se instalaron ochenta lámparas de arco voltaico en unos grandes almacenes parisienses; ese mismo año se alumbró por el mismo sistema un edificio de Londres. Las lámparas de arco voltaico eran muy luminosas, pero por motivos técnicos eran más adecuadas para grandes instalaciones: por ejemplo, también se utilizaban en los faros. Además, se empleaban mucho para el alumbrado callejero (por primera vez en Cleveland) y los bulevares de París siguieron alumbrados así durante varios años. El gran avance, por lo que respecta al alumbrado doméstico, ocurrió cuando Thomas Edison y Joseph Swan, que trabajaban por separado en los Estados Unidos y en Inglaterra, produjeron las primeras bombillas de filamento de carbono baratas. En 1882, Edison construyó un generador en la zona de Wall Street de Nueva York y, mediante una red de distribución de cables subterráneos, llevó energía a una zona de 2,5 kilómetros cuadrados. Cinco mil lámparas Edison se encendían en las casas de más de 200 hombres de negocios ricos, entre ellos el financiero J. Pierpont Morgan.

La luz de gas había tardado más de cincuenta años en lograr la aceptación del público; la electricidad avanzó mucho más rápido. En un plazo de dos años, la central de energía de Edison prestaba servicios a 500 subscriptores, entre ellos la Bolsa de Nueva York, que habían pasado de la luz de gas a ella. Siguió más instalaciones en Estados Unidos y Edison también suministró las dinamos para la primera central generadora europea, la de Milán. Tras algunas disputas jurídicas, él y Swan formaron sociedad y procedieron a construir centrales eléctricas en toda Inglaterra. Pocos años después de la gran innovación de Lord Armstrong en Craggside, varios edificios públicos,

entre ellos la Cámara de los Comunes y el Museo Británico, estaban alumbrados por electricidad y, al cabo de poco tiempo —y no sólo las mansiones de los ricos—, utilizaban la luz eléctrica. Surgieron compañías eléctricas en Nueva York, Londres y todas las grandes ciudades de Europa.

Hacia 1900, el alumbrado eléctrico era algo aceptado en la vida urbana. El primer uso a gran escala, y de hecho el único uso, de la electricidad era el alumbrado. A los generadores de Edison se los llamaba "estaciones de luz eléctrica" y, al igual que la tecnología del gas se edificó sobre la araña de gas, también la proliferación de la tecnología eléctrica se basó en la bombilla incandescente. La superioridad de la electricidad sobre el gas era evidente. Era más luminosa, más segura, más fiable y más limpia; significaba el final de los vapores nocivos, del hollín en el techo, de la limpieza de los globos y de la necesidad de ventiladores especiales encima de cada aparato de luz. En poco más de cien años, la evolución del alumbrado doméstico —de la lámpara de aceite de Argán a la bombilla eléctrica incandescente— estaba totalmente realizada.

Una vez que la electricidad entró en la casa, estaba disponible para otros usos. La primera aplicación de la electricidad para que funcionara una máquina de la que hay constancia ocurrió en 1883, en una tienda de alimentación de Nueva York, donde se utilizó un motor eléctrico para el funcionamiento de un molinillo de café. Isaac Singer advirtió las posibilidades que brindaba la electricidad e introdujo un modelo de máquina de coser movido por ella ya en 1889. Aquel mismo año Nikola Tesla, inmigrante croata, patentó el motor eléctrico eficiente multifase y, dos años después, en asociación con George Westinghouse, produjo un pequeño ventilador eléctrico. La primera aspiradora eléctrica se patentó en 1901, y en 1917 las aspiradoras habían logrado tal popularidad que se podían pedir del omnipresente catálogo de Montgomery Ward. Ese mismo año, empezaron a fabricarse en gran escala heladeras eléctricas en Francia y en los Estados Unidos. El lavarropas eléctrico Thor se empezó a producir en 1909, y el lavaplatos eléctrico Walker se empezó a vender en 1918; en el decenio de 1920 ambos se comercializaban en gran escala. Los primeros motores eléctricos pequeños eran baratos de cons-

truir y de manejo: en 1910 Westinghouse anunciaba que su ventilador costaba un cuarto de centavo por hora. Otro motivo de que se aplicaran rápidamente fue que casi todos los aparatos eléctricos, entre ellos los ventiladores, eran sencillamente versiones a motor de artefactos anteriores manejados a mano; dado que las aspiradoras, los lavaplatos y los lavarropas estaban ya disponibles en versiones manuales mucho antes de que se los dotara de motores eléctricos, fue sencillo convertirlos en artefactos motorizados. Lo único que faltaba era aquella pieza perdida del rompecabezas.

Un beneficio menos visible, pero igual de importante, del descubrimiento del motor eléctrico fue que se podía contar con ventiladores movidos por electricidad para la ventilación y la calefacción. El ventilador eléctrico portátil tuvo un importante efecto en el confort en los Estados Unidos, donde los veranos eran calurosos y húmedos. Aunque los ventiladores no eran baratos —en 1919 costaban cinco dólares, o sea, más de un día de salario— tenían un uso muy difundido<sup>8</sup>. Los ventiladores de techo aparecieron en los Estados del Sur en el decenio de 1890. Al agitar el aire inmóvil de una habitación, los ventiladores de techo reducían la sensación de agobio que tanto había preocupado a los primeros defensores de la ventilación. Solían combinarse con las lámparas eléctricas; con lo cual se resolvía de un solo golpe el problema tanto de la luz como del aire. Los ventiladores eléctricos de tubería contribuyeron mucho a popularizar la calefacción central barata. La calefacción por aire caliente había sido siempre más barata que los sistemas de agua caliente, que exigían una cañería y unos radiadores caros, pero no gozaban de mucha popularidad, porque sin ventiladores el aire sólo subía por los conductos si se calentaba hasta temperaturas altísimas, que llegaban a los 85°C. No es de extrañar que los médicos se quejaran de los efectos para la salud de unas casas recalentadas. Ahora, con ventiladores eléctricos para que circulase el aire, el aire caliente se podía mezclar con aire fresco, desplazarse artificialmente por toda la casa y llegar a la habitación a una temperatura confortable.

La capacidad de la electricidad para aportar un calor directo se advirtió rápidamente y en la Exposición Universal de Chicago de 1893 se exhibió una "Cocina Eléctrica Modelo" que comprendía una placa,

una parrilla y un calentador de agua, todo ello calentado eléctricamente. A partir de 1907, cuando se perfeccionaron las resistencias de aleación de níquel y cromo, proliferaron los aparatos electrodomésticos eficaces y duraderos. En 1909 Westinghouse introdujo una plancha eléctrica y, al cabo de unos años, se difundieron mucho, por lo menos en los Estados Unidos, las tostadoras, las cafeteras, las placas y las cocinas.

La popularidad de los aparatos electrodomésticos estaba en función del bajo costo de la electricidad. Los primeros clientes de Edison tenían que pagar nada menos que 28 centavos por kilowatio/hora, que era mucho, y al principio la electricidad y los electrodomésticos se consideraban un lujo. Esa situación no duró mucho y las tarifas empezaron a bajar rápidamente. Para 1915 las tarifas eléctricas habían bajado a diez centavos por kilowatio/hora, y en 1926 eran de siete centavos, lo cual en dólares de 1915 era aproximadamente cuatro centavos por kilowatio/hora<sup>9</sup>. En 1885, en el momento cumbre del gas, éste sólo había estado disponible en unos dos millones de hogares británicos, o sea, menos de una cuarta parte de la población; en 1927, más de diecisiete millones de familias norteamericanas —más del 60%— tenían electricidad. El número de casas estadounidenses electrificadas (sobre todo en las ciudades grandes y medianas; la electrificación rural llegaría más adelante) era igual al del resto del mundo sumado. Ello representaba un mercado de consumo de escala sin precedentes.

El aparato eléctrico más utilizado (aparte de los de alumbrado) era la plancha eléctrica; en 1927, más de tres cuartas partes de las casas estadounidenses que estaban electrificadas tenían una de ellas. Una plancha eléctrica pesaba menos de kilo y medio, mientras que las enormes planchas tradicionales de hierro, que se calentaban en serie en la cocina, habían pesado de kilo y medio a seis kilos, según lo que hubiera que planchar<sup>10</sup>. En inglés llamaban a esas planchas de hierro "planchas tristes" (un significado arcaico del término "triste" es el de pesado o denso), lo cual, por casualidad, constituía una descripción adecuada de lo duro que resultaba utilizarlas. Las primeras planchas eléctricas eran caras —unos seis dólares—, pero su funcionamiento resultaba más barato que encender toda la cocina. Otra im-

portante ventaja de la plancha eléctrica, que compartía con los modelos portátiles de gas y de alcohol que también había en el mercado, era que el planchado no tenía que hacerse al lado de la cocina encendida, sino que podía realizarse a menos temperatura y con más comodidad en otras partes.

En 1927 más de la mitad de las casas electrificadas contenía una aspiradora. Si se considera que este artefacto no estaba a disposición de todos más que desde hacía diez años, constituye una proporción asombrosa. En 1915 se podía comprar una pequeña aspiradora por succión con bolsas exteriores para el polvo por 30 dólares, aunque las aspiradoras mayores con adminículos adicionales eran más caras (unos 75 dólares)<sup>11</sup>. A medida que se popularizaban, bajaban los precios. Una compañía sueca que había creado una aspiradora barata de tipo cilíndrico empezó a vender su producto en los Estados Unidos, y el diseño Electrolux se convirtió en el prototipo de las aspiradoras durante los cincuenta años siguientes. Al igual que la plancha eléctrica, la aspiradora eliminaba trabajo; se podían limpiar las alfombras donde estaban, en lugar de tener que quitarlas una vez por semana para sacudirlas al aire libre.

A veces se habla de la mecanización de la casa como si lo único que se lograra con ella fuese ahorrar tiempo. De haber sido esa su única ventaja, difícilmente podrían haberse popularizado a tal velocidad la aspiradora y la plancha eléctrica. Y su rápida proliferación tampoco fue resultado únicamente de operaciones de comercialización, aunque este fue un factor, especialmente en el caso de la aspiradora, que fue uno de los primeros productos que vendieron puerta a puerta los viajantes de comercio. La principal economía que produjeron los nuevos aparatos eléctricos no fue de tiempo, sino de esfuerzo; permitían que las tareas de la casa se realizaran con mucha comodidad. Aunque seguirían adminículos frívolos —por ejemplo, cuchillos y cepillos de dientes eléctricos—, los primeros aparatos eléctricos se distinguían por la auténtica mejora que habían logrado en cuanto a facilitar el trabajo doméstico. Se inventó para describirlos una nueva expresión en inglés: aparatos para trabajar menos.

El interés estadounidense por reducir las tareas domésticas era, por lo menos en parte, resultado de que en general había pocos sirvien-

tes. No es que éstos no existieran en absoluto; pese al republicanismo que ellos mismos se atribuían, los Estados Unidos no eran una versión moderna de los Países Bajos del siglo XVII, donde la mujer del Presidente colgaba su propia ropa. En 1870 nada menos que el 60 % de las mujeres que trabajaban en los Estados Unidos lo hacían como criadas. Andrew Jackson Downing distinguía entre casas y casitas según el número de sirvientes que contuvieran: todas las que tuvieran menos de tres sirvientes eran casitas. Sin embargo, ya en 1841 Catherine Beecher argumentaba que hacían falta casas más compactas, dado que "a medida que aumente la prosperidad de esta Nación, habrá menos criados buenos"<sup>12</sup>. Efectivamente, así ocurrió, y hacia 1900 había menos de la mitad de sirvientes en los Estados Unidos que en Inglaterra; más del 90% de las familias estadounidenses no tenían criados<sup>13</sup>.

El que en los Estados Unidos hubiera menos sirvientes no era una cuestión de demanda —siempre había gente buscando criados—, sino de oferta. El empleo doméstico —es decir, el empleo doméstico femenino, pues la inmensa mayoría de los sirvientes eran mujeres— no era agradable y antes de la llegada de los aparatos eléctricos resultaba especialmente duro. Si sus maridos ganaban más o si había otros trabajos disponibles, las mujeres pobres preferían casi cualquier cosa, comprendido el trabajo en una fábrica, al servicio doméstico. Y así sigue ocurriendo. Es en los países más pobres y menos industrializados donde la clase media emplea a muchos sirvientes. En países como México, donde una economía en crecimiento ha ofrecido últimamente otros empleos a la mujer, resulta más fácil escuchar quejas por lo difícil que es encontrar y conservar servicio doméstico.

La guerra fomentó la entrada de la mujer en la fuerza de trabajo y también frenó la inmigración, de modo que, a partir de la Primera Guerra Mundial, el número de sirvientes en los Estados Unidos bajó mucho\*. Esto también tuvo el efecto de elevar los salarios de los

\* Las inmigrantes eran, y siguen siendo, la principal fuente de servicio doméstico. A principios del decenio de 1900 procedían de Irlanda y Europa

sirvientes, entre un 33 y un 50%<sup>14</sup>. En 1923, un ama de llaves estadounidense ganaba aproximadamente 300 dólares al año; su equivalente británica cobraba menos de la mitad de esa suma<sup>15</sup>. El efecto de la subida de los salarios y de la reducción de la oferta de mujeres dispuestas a trabajar como criadas significó que en las casas estadounidenses donde había sirvientes, había pocos. Era desusado que hubiera más de dos en una casa; lo típico era una sola doncella. Lo más frecuente era el servicio por horas. En el decenio de 1920 se consideraba en general que hacía falta un ingreso mínimo de 3.000 dólares al año para permitirse tener servicio. Como el ingreso *medio* de aquel entonces era de aproximadamente 1.000 dólares, poca gente podía permitirse tener servicios en casa.

Si el ama de casa estadounidense contaba con menos sirvientes, eso no era sólo resultado de factores económicos, sino que se veía fomentado por la multiplicidad de libros sobre economía doméstica que empezaron a aparecer a partir de 1900. En el *Coste de la Vivienda*, Ellen H. Richards consideraba que el servicio doméstico era un convencionalismo social caro e innecesario, un "admirículo de la vida lujosa", que muy pocas familias jóvenes se podían permitir<sup>16</sup>. Mary Pattison se oponía al uso de sirvientes por motivos sociales y en *Principios de la Ingeniería Doméstica* calificaba al servicio doméstico de "estado bárbaro de vasallaje"<sup>17</sup>. Christine Frederick, partidaria de la "casa sin sirvientes", aducía que los principales impedimentos a la gestión eficiente de la casa eran las sirvientas, que por lo general eran muchachas inmigrantes o campesinas poco educadas y que solían resistirse a las nuevas ideas y los nuevos aparatos. Frederick contaba que en su propia casa había una plancha de gas y una lavadora por oscilación que nadie utilizaba —salvo ella misma— porque no había logrado persuadir a sus sirvientes para que las manejaran<sup>18</sup>.

---

oriental; en el de 1980 proceden de Centroamérica y el Caribe. Sin embargo, el total de sirvientes sigue bajando; entre 1972 y 1980 el número de limpiadoras y doncellas empleadas en las casas norteamericanas descendió en un tercio.

\* La película de 1984 *El Norte* trata humorísticamente de un incidente parecido en el cual un ama de casa estadounidense trata sin éxito de persuadir a

Por una serie de razones —algunas sociales y otras económicas— la mujer estadounidense (al igual que su equivalente neerlandesa del siglo XVII) hacía ella misma todas sus tareas domésticas, o por lo menos buena parte de ellas. Ello significó que al mismo tiempo que entraba en la casa la electricidad y la mecanización, muchas mujeres de clase media se hallaban en condiciones de apreciar por sí mismas los beneficios de los aparatos que ahorraban trabajo y de cómo mejoraban las tareas domésticas, y contaban con el dinero necesario para comprarlos. La coincidencia de esos factores explica la rapidez con que cambió la casa estadounidense a principios del decenio de 1900. El mayor interés por la eficiencia doméstica no era exclusivamente resultado de la falta de sirvientes, ni estaba causado por la mecanización de las tareas domésticas. La autora de uno de los primeros manuales de economía doméstica, *El Ama de Casa*, hizo esta distinción al advertir: "Los instrumentos que ahorran trabajo no son necesariamente instrumentos con mucho mecanismo, ni con un motor para hacer el trabajo, mientras el ama de casa está leyendo o charlando; muchas veces son instrumentos manuales adecuados para la tarea que han de desempeñar." Y continuaba diciendo que no se debía seguir ciegamente toda innovación. "Que el ama de casa lea, investigue y esté dispuesta a probar un método nuevo, hasta que vea si es mejor o peor que los que ya aplica"<sup>19</sup>. Esas advertencias eran típicas. No se trataba de una carrera frenética hacia la mecanización. Los aparatos eléctricos se acogieron con alegría como un medio en el proceso de reorganización doméstica, pero no fueron su causa. Lo que estaba cambiando radicalmente en la casa estadounidense no era resultado de unos motores eléctricos ni de unos calentadores con resistencias siempre al rojo. Todo eso era casi accesorio para el cambio mayor que se estaba produciendo en la forma de definir el confort doméstico.

La gran innovación estadounidense en la casa consistió en no exigir confort sólo en el tiempo libre en casa, sino también en las tareas domésticas. Giedion subraya que la organización del trabajo

---

su criada mexicana para que utilice una lavadora y secadora de ropa; la criada lava a mano y deja la ropa a secar al sol en el jardín suburbano de la casa.

doméstico ya estaba claramente en marcha antes que se dispusiera de instrumentos mecanizados<sup>20</sup>. Debería haber añadido "en los Estados Unidos", pues donde primero ocurrió la introducción de la eficiencia y el confort en las tareas domésticas fue en ese país. La primera expositora de lo que pasaría a llamarse economía doméstica fue Catherine E. Beecher, que escribió en 1841 *Un Tratado sobre Economía Doméstica para el Uso de Damas Jóvenes en Casa y en la Escuela*. Aunque tratara fundamentalmente de cómo administrar una casa, este libro de texto también tenía un capítulo "Sobre la Construcción de Casas". Al igual que su contemporáneo inglés Robert Kerr en *La Casa del Caballero*, Beecher destacaba la importancia de la salud, la comodidad y el confort en la planificación de una casa, aunque hacía mucho menos hincapié en el "buen gusto", que a su juicio era "algo deseable, aunque menos importante"<sup>\*</sup>. Pero había otras diferencias. Al igual que todos los libros sobre la planificación de casas escritos por hombres, el de Kerr no aludía a las actividades de las mujeres en la casa, ni a la relación entre comodidad y tareas domésticas, salvo de la forma más vaga posible. Aunque Beecher escribía veinte años antes, era explícita a este respecto: "No hay aspecto de la economía doméstica, que afecte más seriamente a la salud y a la comodidad diaria de las mujeres estadounidenses, que la construcción correcta de las casas"<sup>21</sup>. Al contrario que *La Casa del Inglés* o que cualquiera de los muchos libros sobre arquitectura doméstica, el *Tratado* de Beecher se dirigía a las mujeres, no a los hombres, y como se ocupaba de la principal usuaria de la casa, trataba de una serie diferente de cuestiones. No se ocupaba de "adornos complicados" ni de la moda, sino del espacio adecuado para los armarios y de las cocinas cómodas, no del aspecto de la casa, sino de su funcionamiento.

En el *Tratado* y en libros posteriores desarrolló sus ideas sobre detalles arquitectónicos y técnicos. En todo era evidente que su punto de vista era diferente. En otros libros de arquitectura se describía la coci-

\* Al contrario de Kerr, Beecher no había estudiado arquitectura —era maestra de escuela—, aunque casi todos los proyectos de casas en este libro y otros posteriores eran suyos.

na sencillamente como una habitación amplia que se llamaba "cocina". Beecher no sólo indicaba dónde debían estar situados los elementos principales, como el fregadero y la cocina misma, sino también toda una diversidad de innovaciones prácticas: cajones para los paños y para el polvo de fregar debajo del lavadero, una superficie seguida de trabajo con sitios para guardar cosas por abajo y vasares por arriba, con la cocina en sí separada del resto de la zona de trabajo por puertas correderas de cristal. Y no se limitaba a la cocina. Para ahorrar espacio ponía las camas en pequeñas alcobas (a las que llamaba *bedpresses* y que se parecían a los nichos en que dormían los neerlandeses en el siglo XVII), que estaban distribuidas por toda la casa, incluso en la sala y el comedor. Aunque por lo general los libros de arquitectura de aquella época no mostraban la dirección en que se abrían las puertas, ella la incluía cuidadosamente, porque "la comodidad de una chimenea depende mucho de la forma en que están colocadas las puertas"<sup>22</sup>.

Historiadores como James Marston Fitch y Sigfried Giedion han calificado a Catherine Beecher de precursora de la arquitectura moderna, pero como ha sugerido Douglas Handlin, el llamar revolucionaria a Beecher equivale a ignorar el mensaje fundamentalmente conservador de sus libros<sup>23</sup>. Aunque era abolicionista, igual que toda su familia (era hermana de Harriet Beecher Stowe), no era radical ni feminista, y de hecho se oponía al derecho de voto para la mujer. Beecher no discutía que el sitio de la mujer estuviera en casa; lo que afirmaba era que la casa no era un sitio bien ideado para quedarse en ella.

Su reacción era en contra de la concepción masculina contemporánea de la casa, que era fundamentalmente visual. Esa idea se tipificaba en *La Arquitectura de las Casas de Campo*, de Downing. Éste manifestaba su acuerdo de labios para afuera con el ideal de que las casas debían combinar tanto la utilidad como la belleza, pero no cabía duda de qué era lo que él consideraba más importante. Consagraba cuatro páginas a "lo útil en la arquitectura", pero la sección siguiente "lo bello en la arquitectura" tenía veintidós páginas. Al igual que casi todos los que escriben sobre arquitectura, cuando hablaba de comodidad lo hacía de una forma muy generalizada. Se juzgaba que

un comedor era "cómodo" porque estaba cerca de la cocina; un dormitorio era "útil" si era grande. Cuando Robert Kerr escribía acerca de la planificación de las casas, también distinguía entre el confort y la comodidad: el confort tenía que ver con el disfrute pasivo de la casa por sus propietarios y la comodidad con el funcionamiento correcto de la casa que, suponía Kerr, era cuestión de los sirvientes y necesitaba poca explicación. Como, por el contrario, Beecher consideraba que parte de las tareas domésticas, aunque no todas, las haría el ama de casa, destacaba "la economía del trabajo" como *primera* consideración en la planificación de una casa.

Beecher expresaba un punto de vista que no se había escuchado desde el siglo XVII en los Países Bajos: el del usuario. Ésa era la característica primordial de la domesticidad estadounidense: se veía por los ojos de las personas que trabajaban en la casa, es decir, por los ojos de la mujer. Beecher, seguida después por muchas autoras, modificó la imagen europea de la casa como territorio del varón —la casa del caballero—, y al hacerlo enriqueció la definición de la casa<sup>24</sup>. La idea masculina de la casa era fundamentalmente sedentaria: la casa como refugio contra las preocupaciones del mundo, un lugar donde hallarse tranquilo. La idea femenina de la casa era dinámica; tenía que ver con la comodidad, pero también con el trabajo. Cabría decir que pasó el centro de atención del salón a la cocina, lo cual fue motivo de que, cuando la electricidad entró en la casa, lo hiciera por la puerta de la cocina.

Se ha escrito mucho acerca de la tecnología ambiental que se incorporó en la casa modelo descrita en *La Casa de la Mujer Americana*, de Beecher, que escribió junto con su hermana Harriet en 1869. Incluía un sistema de calefacción y ventilación por tuberías que llevaba aire caliente desde una caldera en el sótano a todas las habitaciones y eliminaba totalmente las chimeneas<sup>25</sup>. El agua a presión procedía de una cisterna colocada bajo el tejado; había dos retretes, uno en el sótano y otro en el piso de los dormitorios. Lo que era igual de notable acerca de la casa era la forma en que se utilizaba el espacio. Lo que normalmente habría sido un comedor contenía un gran armario móvil sobre ruedas. Por la noche, se ponía ese ar-

mario a un lado y la habitación servía de dormitorio. Por la mañana, el dormitorio se podía dividir en dos y utilizarlo para estar y para desayunar, mientras que durante el día se utilizaba el armario para crear una pequeña zona de costura y una sala más amplia. Así, "puede hacerse que unas casas pequeñas y económicas proporcionen la mayor parte de las comodidades y muchos de los refinamientos de las casas grandes y caras", escribían las hermanas Beecher<sup>26</sup>. Los planos de casas que incluyó Catherine Beecher en su *Tratado*, destinados a "jóvenes amas de casa de 'medios moderados'" eran efectivamente pequeños. En un ejemplo, mediante el recurso a los *bedpresses* y a dormitorios pequeños, lograba crear espacio para ocho personas en menos de 110 metros cuadrados, y ello con grandes armarios y despensas. "Todas las habitaciones de la casa aumentan los gastos que intervienen en acabarla y amueblarla y en la cantidad de trabajo que se dedica a barrer, desempolvar, limpiar los suelos, la pintura y la ventanas y cuidar de los muebles y repararlos. Si se duplica el tamaño de la casa, se duplica el trabajo de cuidarla, y a la inversa"<sup>27</sup>.

La obsesión de Beecher con reducir el tamaño de la casa no era sólo cuestión de ahorrar dinero, aunque una casa pequeña siempre es más barata de construir que una grande. Lo que estaba sugiriendo era algo diferente: que como era más fácil cuidar y utilizar una casa pequeña, ésta podía ser *más confortable* que una mayor. La desventaja de una casa grande, escribía, era que "las mesas, los materiales y utensilios de cocina, el fregadero y el comedor están tan lejos que la mitad del tiempo y de la fuerza se destinan a ir y volver de unos sitios a otros para recoger y volver a poner en su sitio los artículos utilizados"<sup>28</sup>. Este gusto por lo pequeño era algo que había desaparecido de la escena doméstica desde aquellas cómodas casas neerlandesas. Su reaparición señaló un momento importante en la evolución del confort doméstico. En ello, como en tantas cosas, Beecher se adelantó a su tiempo, pues en el siglo XIX se seguía relacionando el confort con el espacio, y la idea de vivir en una superficie reducida le habría resultado difícil de aceptar a la mayor parte de la gente. Pero ya no era sino cuestión de tiempo. Uno de los diseños de *La Casa del Inglés* de C. J. Richardson se ti-

tulaba "Una Villa Suburbana"\*. Conforme a criterios victorianos se trataba de una casa pequeña —sólo tenía tres dormitorios— y en ella vivía una familia joven y acomodada con dos o tres hijos. Además de un piso alto (para los sirvientes) había tres más con más de quinientos metros de superficie en total. Richardson no consideraba que esta superficie fuera exagerada. Destacó concretamente la "disposición compacta" y la "economía de espacio" de esta "pequeña vivienda suburbana" que, a su juicio, se basaba en las ideas estadounidenses contemporáneas<sup>29</sup>. Efectivamente, las habitaciones están dispuestas en un cuadrado compacto y se destina relativamente poco espacio a los pasillos.

Compárese esta casa con la que escogió Christine Frederick para ilustrar el capítulo de "planificación de una casa eficiente" en *La Ingeniería Doméstica*. Esa casa se había construido en Tracy, Illinois, suburbio de Chicago, en 1912, sólo cuarenta años después de que Richardson publicara su libro. También estaba destinada a una familia de clase media, pero su tamaño se aproximaba mucho más al modelo de Beecher. Aunque tenía cuatro dormitorios, su superficie total (excluido el sótano) era sólo una cuarta parte de la de la casa inglesa. ¡Una cuarta parte! No era que la casa estadounidense tuviese muchas habitaciones menos. Contenía tanto un cuarto de estar como un comedor, aunque en lugar de una biblioteca, tenía un cuarto de juegos. También incorporaba un porche en el que se podía dormir (habitual en las casas estadounidenses desde 1900) y un porche de estar acristalado y con pantallas. Lo que explicaba la diferencia de tamaño era que cada una de las habitaciones de la casa inglesa era mucho mayor; los vestidores, que figuraban entre las habitaciones más pequeñas de la casa del siglo XIX, eran mayores que casi todos los dormitorios de la casa de Chicago, y en cuanto a los dormitorios, eran palaciegos conforme a criterios modernos y tenían

\* Richardson no era un arquitecto importante; carecía de la autoridad de Kerr y del talento y la expresión de Stevenson. Pero precisamente porque era menos innovador y sus ideas eran más convencionales, su libro fue muy popular; se reeditó varias veces y siguió vendiéndose hasta el siglo siguiente.

una superficie incluso mayor que el cuarto de estar de la casa estadounidense.

Habrían hecho falta dos personas trabajando a jornada completa para desempolvar, barrer y limpiar las 17 grandes habitaciones de la "pequeña" villa suburbana de Richardson. En cambio, la casa estadounidense estaba diseñada para que la pudiera limpiar fácilmente un ama de casa sola, quizá con una asistente. Esa consideración no sólo llevó a que las habitaciones tuvieran un tamaño reducido, sino también al uso de muchos muebles "empotrados" —estantes, armarios de cocina, librerías, asientos de chimenea, un aparador—, que no existían en la casa victoriana. Según Frederick, la principal ventaja de los muebles empotrados era que nunca había que moverlos, y en consecuencia, se simplificaba la limpieza. La cocina tenía muchos aspectos útiles que se harían habituales: ventanas altas encima del mostrador, escurrer platos a ambos lados del fregadero, aparadores de diversos tamaños y una zona muy coordinada de trabajo donde estaban el fregadero y la heladera. Otra invención estadounidense, que databa de principios del siglo XIX (figuró en los planos de Beecher) fue el armario empotrado que sustituyó a los armarios exentos, los aparadores y las arcas, no sólo en los dormitorios, sino también en la cocina. La forma y la situación de los armarios queda plenamente resuelta y desde entonces no se ha mejorado: un armario para abrigos junto a la puerta de entrada, otro para escobas cerca de la cocina, un armario para la ropa de cama en el vestíbulo de arriba y un botiquín en el cuarto de baño.

La idea de colocar el retrete y la bañera juntos en una sola habitación, para el uso común de toda la familia, fue estadounidense. Muchos de los planos de casas de Downing (1850) mostraban un "cuarto de baño" que tenía un retrete y una bañera juntos, y no parece que Downing lo considerara desusado. Para fines de siglo el cuarto de baño compacto con tres elementos, con la bañera al extremo de la habitación y el retrete y el lavabo al lado, era lo más común. No ocurría lo mismo en Europa. Es evidente por la descripción de Richardson que cada vestidor tenía agua caliente central, pero como la gente seguía utilizando bañeras portátiles que estaban en los vestidores, no existía el cuarto de baño como tal. Había una

sugerencia de que la tradición de la bañera portátil estaba llegando a su fin en la intimación de Richardson de que el vestidor pequeño del piso de abajo podía dotarse de una bañera, aunque esa no hubiera sido precisamente la situación más cómoda. El cuarto de baño "americano" era un elemento importante en la planificación de una casa pequeña, pues significaba que se podían eliminar totalmente los vestidores y se podía reducir el tamaño de los dormitorios (en los cuales se había puesto a veces la bañera). Eso también afectaba al confort, no para quien se bañaba (¿qué podía ser más agradable que darse un largo baño frente a una chimenea encendida?), sino para la persona que antes tenía que bañar y vaciar la bañera, y no en un dormitorio, sino en cada uno de ellos. El cuarto de baño moderno, con sus elementos de cañería y sus paredes de azulejos, parecía eficiente y funcional, pero fue resultado de la casa sin sirvientes y no de ningún adelanto técnico.

La tecnología sí era útil en otras partes. En la casa del siglo XIX un sirviente hubiera dedicado una buena parte del día sencillamente a alimentar y vaciar las 14 chimeneas y atender a las múltiples luces de gas. La casa más moderna se calentaba mediante una caldera en el sótano, que distribuía agua caliente a radiadores situados bajo las ventanas de cada habitación. La caldera se alimentaba con carbón y había que cargarla manualmente, pero sólo una vez al día. La luz era eléctrica, naturalmente.

La distribución estricta de la casa victoriana no existía en la estadounidense. El cuarto de juegos no se destinaba sólo a los niños, sino, según Frederick, a los padres cuando la "juventud" utilizaba el cuarto de estar. Frederick destacaba que los niños debían poder, en todo momento, llegar a sus habitaciones sin perturbar las actividades de los adultos. En aquella casa podían entrar por la puerta de atrás (y utilizar el lavatorio allí dispuesto) e ir arriba o al cuarto de jugar sin cruzar el cuarto de estar ni la cocina (ni ensuciar esas habitaciones). Esa separación de movimientos y actividades era difícil de lograr en una casa pequeña, de manera que mientras en la gran casa victoriana se habían dado por hechos la tranquilidad y la intimidad, ahora éstas se convertían en consideraciones importantes en el confort doméstico. Los armarios, el cuarto de baño, las

escaleras y el cuarto de costura estaban distribuidos de forma que separaran los dormitorios y permitieran mayor intimidad en éstos. El dormitorio de los padres estaba encima del cuarto de estar y los cuartos de los niños encima de la cocina y el cuarto de jugar, más silenciosos.

Las habitaciones de un *hôtel* francés del siglo XVIII estaban cuidadosamente dispuestas para separar a los sirvientes de sus señores; en la casa estadounidense moderna se consagró el mismo esfuerzo a separar las actividades ruidosas de los niños de las de sus padres. Sin embargo, esta separación era diferente de la distribución estricta del *hôtel*, pues los padres y los hijos compartían determinadas actividades y había que integrar esa comunidad con intimidad. Sin embargo, en la planificación arquitectónica de aquella modesta casa de familia existía el mismo sentido de *commodité* que había informado la planificación rococó.

El proyecto era obra de un arquitecto competente, pero no especialmente de moda: H. V. van Holst\*. Christine Frederick podía haber elegido una casa de un arquitecto más conocido, como Frank Lloyd Wright; después de todo, debe de haber estado familiarizada con la obra de Wright. Frederick era amiga de Edward Bok, el editor de *The Ladies' Home Journal*, que había encargado a Wright que le proyectase "Una Casa Pequeña con Muchísimo Espacio" para el número de julio de 1901 de su revista. La arquitectura de Wright incorporaba efectivamente muchos de los aspectos de economía de espacio que propugnaba Frederick; en su Casa Cheney, proyectada ya en 1893, incluía una habitación que combinaba comedor con cuarto de baño compactos, calefacción central y una distribución eficiente. Pero Wright, como la mayoría de los arquitectos, tenía otros intereses. En su obra siempre predominó el aspecto externo de la casa y pese a lo prácticas que eran muchas de sus ideas acerca de la distribución, ine-

\* Van Holst publicó en 1914 una colección de planos de casas modestas y baratas titulado *Casas Modernas Americanas*<sup>30</sup>. Fue el único arquitecto al que se mencionó por su nombre en el libro de Frederick y también en *El Ama de Casa* de Lydia Ray Balderston.

vitiblemente quedaban en segundo plano con respecto a las consideraciones arquitectónicas y estéticas.

No sólo en Frederick, sino también entre otras defensoras de la economía doméstica, que eran sin excepción mujeres, se percibe una cierta suspicacia respecto a los arquitectos en general. Años antes, Beecher había criticado "la ignorancia de los arquitectos, los constructores y los hombres en general" por no haber encontrado métodos eficaces y económicos de ventilar las casas<sup>31</sup>. Frederick aconsejaba que el ama de casa diese al arquitecto planes detallados de lo que hacía falta, y limitaba el papel del arquitecto a sugerir mejoras en el aspecto externo de la casa y a preparar los planos técnicos para el constructor<sup>32</sup>. Otra autora advertía que el ama de casa debía prever que tropezaría con la oposición del arquitecto, porque "algunas cosas llevan haciéndose desde hace tanto tiempo —casi siglos— que a menudo se considera que las ideas supuestamente nuevas del ama de casa no son viables"<sup>33</sup>. Para contrarrestarlo, impartía a sus lectoras un curso resumido de proyección arquitectónica, para que pudieran hacer planos y "verificar" los proyectos del arquitecto. Ellen Richards también parecía sentir escepticismo acerca de la capacidad, o por lo menos el interés, de los arquitectos en la esfera de la planificación doméstica. En 1905 percibía la necesidad de un esfuerzo concertado por educar a "expertos en casa", pero obviamente no incluía a los arquitectos en esa categoría<sup>34</sup>. Las declaraciones de ese tipo indicaban que la escisión entre el enfoque visual del arquitecto y el práctico del ingeniero del siglo XIX —después de todo, aquellas mujeres se llamaban a sí mismas "ingenieras domésticas" y no "arquitectas domésticas"— era mayor que nunca.

La idea de la casa eficiente que estaban formulando aquellas "ingenieras domésticas" surgió de un extraño maridaje entre los esfuerzos de las mujeres por racionalizar y organizar las tareas domésticas y las teorías que se habían elaborado para mejorar la producción industrial en las fábricas. Cuando un ingeniero de Filadelfia llamado Frederick Winslow Taylor trabajó en una siderurgia, de 1898 a 1901, creó la idea de mejorar el proceso de trabajo mediante la observación detallada de cómo hacían los obreros determinadas tareas y qué

cambios se podían introducir para reducir el tiempo, aumentar la eficiencia y, en consecuencia, mejorar la productividad. El método de Taylor implicaba la observación directa (por lo general como un cronómetro) y a menudo los perfeccionamientos más sencillos imaginables: modificar una herramienta, reescalonar las pausas para el descanso, redistribuir la colocación del material. Los resultados, en cuanto a aumentos de la productividad, fueron impresionantes. Lo que es más pertinente es que rápidamente quedó claro que otros podían aplicar el método de Taylor con igual éxito y a diversas actividades. Poco después Frank Gilbreth, otro ingeniero de eficiencia, estudió la albañilería. Lo tradicional era que al albañil le llegaran los ladrillos en montones desordenados. Gilbreth ideó un cesto para ladrillos que podía colocarse en un andamio ajustable que siempre estaba a la altura de la cintura y permitía al obrero alcanzar un ladrillo fácilmente sin agacharse. Como resultado de cambios tan sencillos la productividad del albañil se triplicaba.

La aplicación a las tareas domésticas de lo que estaba empezando a calificarse de "administración científica" se debió entre otras cosas a una serie de coincidencias notables. El interés de Christine Frederick por el tema se vio estimulado por el hecho de que su marido George, hombre de negocios e investigador de mercados, estaba trabajando en un proyecto con algunos ingenieros de eficiencia. Un día Frederick le comentó: "Si esa nueva idea de la eficiencia es tan buena como decís vosotros y se puede seguir en trabajos tan diferentes como las siderurgias y las fábricas de zapatos, no entiendo por qué no puede aplicarse también a las tareas domésticas"<sup>35</sup>. George la presentó a sus colegas y Frederick visitó fábricas y oficinas donde se estaba poniendo en práctica la nueva ciencia. Pensó que muchas de las cosas que veía se podían aplicar a la casa. El que las superficies de trabajo estuvieran a una altura que eliminase la necesidad de agacharse, el que las herramientas y las máquinas estuvieran colocadas de modo que se redujera la fatiga, el que el trabajo estuviera organizado conforme a un plan claro, eran problemas reconociblemente domésticos. Empezó a estudiar sus propios hábitos de trabajo y los de sus amigas. Fue tomando tiempos y notas y fotografió a otras mujeres en sus tareas. El resultado fue que reorga-

nizó su cocina y concluyó que podía hacer sus tareas más rápidamente y con menos esfuerzo.

Podía haber terminado en eso, como un entretenimiento, salvo que, al igual que Beecher y Richards, Frederick había estudiado magisterio y no se contentaba con quedarse con sus nuevos conocimientos para ella sola. En 1912 escribió una serie de cuatro artículos para *The Ladies' Home Journal* titulada "La nueva economía doméstica", que después se publicó en forma de libro<sup>6</sup>. En su casa de Long Island estableció la "Cocina Experimental de Eficiencia Applecroft", donde sometió a prueba y evaluó instrumentos y aparatos. Tres años después escribió *Ingeniería Doméstica*, que organizó como un curso por correspondencia para mujeres. Con la ayuda de diagramas y de muchas fotografías sugería cómo se podía imprimir más eficiencia a todos los aspectos de las tareas domésticas: cocinar, lavar, limpiar, ir de compras y establecer un presupuesto. Se trataba de una combinación de libro de texto, panfleto, guía para consumidores y manual para hacer las cosas por uno mismo.

El mismo año en que salió *Ingeniería Doméstica*, Mary Pattison publicó *Los principios de la Ingeniería Doméstica*. Aunque no parece que hubiese un contacto directo entre las dos mujeres, ambas llegaban a las mismas conclusiones y de forma muy parecida. Bajo la influencia directa de Frederick Winslow Taylor (que escribió la introducción de su libro y llegó a comparar a Pattison con da Vinci y Newton), Pattison dedicó varios años a aplicar el método de Taylor de observación directa, medición y análisis a las actividades domésticas. Creó en Colonia, New Jersey, la "Estación Experimental de Economía Doméstica".

También el prefacio de *Ingeniería Doméstica* de Frederick era obra de uno de los ingenieros de eficiencia, Frank Gilbreth. Éste tenía un interés más que pasajero por la administración doméstica. Gran parte de su investigación industrial se realizaba en colaboración con su esposa, Lillian, de profesión psicóloga, y era natural, como decía ella de forma un tanto lírica, que "cuando se trató de organizar su propia familia, tratara de aplicar los principios y las prácticas que había utilizado para convertir su propia vida en una aventura y un viaje de exploración"<sup>7</sup>. Como los Gilbreth tenían una familia numerosa, no se

trataba meramente de una empresa académica; como resultado de esta experimentación personal, Lillian Gilbreth escribió dos libros sobre economía doméstica: *El Ama de Casa y su Trabajo* y *La Administración en Casa*.

Algunas de las sugerencias de las ingenieras domésticas parecen ahora pedantes y forzadas. Se pregunta uno, por ejemplo, cómo lograban muchas amas de casa compilar registros exhaustivos minuto por minuto de sus actividades diarias o preparar horarios escritos de limpieza. O cómo mantenían un complicado inventario y un fichero de todo lo que había en la casa (cabe imaginar lo que hubieran hecho las ingenieras domésticas si entonces se hubiera dispuesto del ordenador personal). O cómo realizaban los estudios de costo-beneficio que recomendaban antes de comprar hasta el artículo más barato para el hogar.

La respuesta es que probablemente lo hacían muy pocas. Pero eso no niega el éxito de algo que era fundamentalmente una tarea de educación masiva. Es notable lo rápidamente que se estableció en la casa el confort como eficiencia. Mientras que los ingenieros victorianos habían tenido que luchar para convencer al público de sus ideas acerca de la ventilación y el saneamiento, las partidarias de la economía doméstica tropezaron con poquísima oposición. Los libros de Frederick eran muy populares y sus artículos en *The Ladies' Home Journal* gozaban de muchas lectoras; con el tiempo llegó a ser "redactora jefa consultora en cuestiones domésticas". Varios fabricantes de aparatos domésticos contrataron a Lillian Gilbreth para que realizara estudios de una planificación más eficiente de las cocinas. Beecher había pedido que la "economía doméstica" se enseñara como asignatura científica. Para principios del decenio de 1900 se enseñaba economía doméstica en muchos colegios universitarios y universidades; en MIT la impartía Richards y en la Universidad de Columbia Balderson. ¿Es chovinista sugerir que el éxito de la economía doméstica se debió en gran medida a que la enseñaban mujeres? ¿Quién más que ellas tenía el conocimiento íntimo y directo de los problemas? ¿Quién más que ellas se habrían ocupado de este tema olvidado desde hacía tanto tiempo? Y, ¿quién más que ellas lo habría hecho de una forma tan directa y tan práctica?

Claro que esas primeras pioneras de la ciencia en la casa —tanto Gilbreth y Frederick como su precursora Beecher— eran mujeres notables\*. Pero no estaban en absoluto solas. Hay muchos libros ulteriores sobre el tema y todos escritos por mujeres. Los títulos pegadizos se explican por sí solos: *El Negocio de la Casa*, *El Negocio de Ser Mujer*, *La Casa y su Gestión*. ¿Suponía el movimiento en pro de una economía doméstica más eficiente que la mujer había de quedarse en casa? Naturalmente que sí; no se podía separar de la realidad de los tiempos y, en todo caso, ni se intentó. Pero no debe juzgarse por lo que “pudiera haber sido”, sino por lo que había sido antes... y por lo que siguió. Con el tiempo, la reducción del número de horas necesarias para limpiar la casa, para cocinar o para lavar permitiría a las mujeres liberarse, definitivamente, de su aislamiento doméstico. El que ni Catherine Beecher ni Christine Frederick pensaran en ello no cambia el resultado. De hecho, los acontecimientos de los últimos cincuenta años han vindicado la corrección de su replanteamiento fundamental del confort doméstico. La casa ha seguido siendo un lugar de trabajo; el aumento del número de madres que trabajan —y el que el trabajo doméstico se comparta entre maridos y mujeres— no ha hecho nada para modificarlo. De manera que muchos aspectos de la casa moderna que damos por hechos datan de ese período: las dimensiones reducidas de la casa, la altura correcta para las superficies de trabajo, la colocación de los aparatos principales para economizar pasos innecesarios, la organización de lo que se almacena. Toda persona que trabaje cómodamente en la superficie de la cocina, o que saque platos de un lavavajillas y los coloque en un vasar cómodamente dispuesto más arriba de la cabeza, o que limpie la casa en una hora y no en un día, tiene alguna deuda con las ingenieras domésticas.

\* Catherine Beecher, que escribió varios libros, también creó el primer colegio universitario para mujeres de los Estados Unidos, en Hartford, en 1821. Lillian Gilbreth no sólo tuvo una larga carrera profesional como ingeniera industrial, consultora y autora, sino que además crió a 12 hijos. Christine Frederick escribió mucho y dio conferencias sobre asuntos de los consumidores en los decenios de 1920 y 1930; también fundó Mujeres Publicitarias de América, cuando se le negó el ingreso en el Club de Publicitarios, exclusivamente masculino.

## CAPÍTULO 8

### Forma y fondo

*Una casa es una máquina en la que vivir...; una butaca es una máquina en la que sentarse; etcétera.*

LE CORBUSIER  
*Hacia una arquitectura*

Cabría prever que las diversas invenciones que contribuyeron al confort humano a principios de siglo tuvieran hondas consecuencias para el aspecto de la casa. Sorprendentemente, no fue así. Al mismo tiempo que la casa se estaba organizando con más eficiencia para las tareas domésticas —y pese al número cada vez mayor de aparatos mecánicos que hacían falta para ello—, su decoración interior siguió sin modificar en gran parte. No es que esa decoración no cambiara, sino más bien que los cambios que sí se produjeron se debieron a la moda y a los gustos populares y prácticamente en nada a la tecnología. Aunque hay algunas pruebas de que las arañas de gas, y después las lámparas eléctricas, tuvieron un efecto en la decoración de las habitaciones, por ejemplo, el que los interiores fueran más luminosos, no fue una moda creada por la tecnología, sino por una influencia escandinava, que tenía más que ver con el deseo de que entrara el sol que con la electricidad. Análogamente, resulta difícil vincular la moda de las habitaciones totalmente blancas, popularizada por decoradoras de interiores como Suyrie Maugham y Elsie de Wolfe, con algo distinto de la moda.

No hay ningún motivo para que hubiera debido ocurrir de otro modo. Es una presunción moderna que la maquinaria o las casas con



MAURICE DUFRÉNE, *Chambre de Dame* (1925).

máquinas hayan de ser diferentes de sus antecesoras preindustriales. Se ha citado tantas veces la afirmación de que "la forma sigue a la función" (formulada inicialmente por el arquitecto estadounidense Louis Sullivan) que resulta fácil olvidar que eso era un lema y no una norma. Evidentemente, no había sido cierto durante el siglo XIX. Los victorianos, que después de todo eran grandes ingenieros y que fueron los primeros en ensalzar la idea del progreso, jamás sintieron la necesidad de elaborar lo que cabría calificar de una estética de la ingeniería. Los interiores de los buques de vapor, los trenes y los tranvías —invenciones extraordinarias— siempre adoptaban formas confortablemente familiares. Los camarotes de lujo de un trasatlántico parecían suites del Ritz. Los compartimentos de los trenes se diseñaban para que pareciesen salitas; los hombres de negocios ricos tenían sus propios vagones de ferrocarril, cuyos interiores estaban acabados como lujosos fumadores, con paredes de paneles de madera, butacas y cortinas con flecos. Los tranvías adoptaron el lenguaje y la ornamentación visuales del coche de caballos. Aunque la gente admiraba el elevado Palacio de Cristal de Paxton y añadía invernaderos parecidos de hierro forjado y vidrio a sus casas, esas construcciones utilitarias no afectaban al resto de la casa; no se le ocurría a nadie construir edificios de cristal, como se les ocurrió a los arquitectos al principio del decenio de 1900.

Se daba por hecho que los interiores de las casas —y también sus exteriores— debían estar decorados con un estilo de época. Naturalmente, entonces aquello no parecía más anacrónico de lo que pueda parecer hoy llevar corbata (esa descendiente de la *cravat* de encaje del siglo XVII). Tampoco demostraba forzosamente ningún interés especial por la historia. Al clasicismo del siglo XVIII (que había estado motivado por una curiosidad auténtica acerca del pasado) habían sucedido varios estilos de época y, a partir de 1820, las habitaciones se podían decorar y amueblar en neorrococó, neogriego, neogótico, neo lo que se quisiera. Inevitablemente, ello llevó al eclecticismo, que los puristas lamentaban, pero que dejaba a los arquitectos y los decoradores de interiores imaginativos —ya se trataba de profesiones diferentes— mucho margen para idear, interpretar e incluso combinar diversos estilos.

Un historiador ha establecido una distinción entre las resurrecciones "creativas" e "históricas" que coexistieron durante el siglo XIX. En las resurrecciones creativas no había ningún interés por la exactitud histórica, sino que se limitaban a utilizar los motivos y formas tradicionales, a menudo de forma muy original. El estilo Francés Antiguo, muy popular en Estados Unidos antes de la Guerra de Secesión, era una amalgama de los estilos de los tres Luises, a menudo en adaptación libre. En cambio, las resurrecciones históricas eran una tentativa de imitar con mayor o menor fidelidad el aspecto de un estilo histórico determinado. Se basaban en el estudio erudito del pasado y, por lo general, no sólo reflejaban una admiración por los objetos, sino también por las costumbres de la época de que se trataba. La resurrección colonial del decenio de 1870 y la georgiana de principios de siglo eran resurrecciones históricas. Pero éstas fueron más tardías y más raras; las primeras resurrecciones —como el neogótico— tendían a ser creativas.

El que la mayor parte de las resurrecciones del siglo XIX fueran creativas en lugar de históricas facilitaba mucho las innovaciones. Como no se esperaba que la forma siguiera a la función —sólo a la tradición y de forma muy flexible—, no era difícil introducir artefactos como las arañas de gas o las lámparas eléctricas en la casa. O bien se adaptaban a formas familiares —de ahí el candelabro de gas o eléctrico— o, si no era posible, se las trataba de manera "tradicional". Como no era necesario seguir estrictamente los precedentes históricos, no resultaba difícil. Una guirnalda por aquí, unas flores de estuco por allá, y el tubo de ventilación de la bañera quedaba fácilmente incorporado en la decoración general de la habitación. Resulta fácil burlarse de la forma en que los victorianos hicieron que los nuevos artefactos se adaptaran a los antiguos gustos no mecánicos, y esa crítica es la base de muchos libros sobre el diseño industrial. Pero fue precisamente la ausencia de toda contradicción perceptible entre la tradición y la innovación lo que explicó la rapidez del cambio durante ese período. Las barrocas lámparas de querosén, las arañas de gas en forma de candelabro y los ventiladores de techo muy decorados que tanto aprecian hoy los coleccionistas constituyen un recordatorio de la facilidad —y a menudo la gracia— con que se combinaba lo nuevo con

lo viejo. Cualquier invención nueva que apareciese, por innovadora que fuese, era algo con lo que los victorianos se sentían inmediatamente identificados.

Sin embargo, había algunas dificultades con los estilos de época. El objeto de una habitación a la romana era obtener un aspecto grandioso en un estilo imperial decadente; una habitación decorada en neogótico había de tener un aspecto melancólico y triston. Sin embargo, la casa sin sirvientes exigía, sobre todo, una reducción del tamaño de las habitaciones. Como casi todos los estilos históricos se habían creado inicialmente para casas grandes —en realidad palacios— no siempre resultaba fácil adaptarlos a las casas más pequeñas que estaba construyendo la clase media a fines de siglo. Eran pocos los estilos de época adecuados a la decoración de habitaciones pequeñas. Incluso los tocadores y los salones Luis XIV necesitaban una cierta cantidad de espacio; los muebles rococó estaban destinados a colocarse en entornos espaciosos y poco llenos de cosas. Algunos trataron, de todos modos, de decorar sus modestas casas al estilo grandioso; pero por lo general no se lograba el efecto deseado y el resultado podía ser un tanto ridículo. El cuarto de baño "a la romana" o el comedor "medieval" resultaban malas caricaturas de los originales.

Las dificultades de adaptar estilos de época a casas pequeñas no se limitaban a la decoración. La simetría de una distribución neoclásica planteaba una limitación en la distribución de una casa pequeña, incluso en manos del arquitecto más diestro. Si no había habitaciones suficientes se perdía el efecto espacial necesario y si las propias habitaciones tenían formas irregulares y estaban proyectadas para conseguir eficiencia en lugar de efecto, podía resultar imposible combinarlas de la forma clásica correcta. La formalidad de la distribución georgiana también estaba mal adaptada al estilo más relajado de vida que se estaba adoptando. Lo que hacía falta era un estilo doméstico más íntimo. Los neerlandeses del siglo XVII habían construido casas pequeñas que eran al mismo tiempo acogedoras y confortables y, de haberse producido una "resurrección" neerlandesa, ésta habría brindado una solución. Lo que ocurrió fue que la evolución de la casa pequeña, eficiente y sin criados, se vio facilitada por la aparición, en

1870, de un estilo del siglo XVIII diferente, pero no sin relación con el Reina Ana.

El creador del estilo Reina Ana y uno de sus partidarios más decididos fue el mismo J. J. Stevenson, que escribió esa guía práctica que es *Arquitectura de Casas*. Stevenson creía que ni el neogótico ni el neogriego ni el neorromano eran especialmente adecuados para las casas de familias; lo que buscaba era un enfoque más doméstico. Basó sus proyectos, con gran flexibilidad, en la arquitectura doméstica del siglo XVII. Una casa típica suya era de ladrillo rojo sin encalar y en sus fachadas Stevenson no aplicaba detalles clásicos o aplicaba muy pocos. Sin embargo, distaban mucho de ser monótonas, pues el exterior estaba formado por ventanas variadas, aleros, chimeneas, obra de rejería, persianas y puertas-ventana, dispuestas de forma irregular y sin ninguna tentativa de lograr la simetría. Stevenson calificaba a su estilo de "Clásico Libre". Ese nombre no tuvo éxito y en su lugar se le llamó "Reina Ana" (que reinó de 1702 a 1714), apelativo no muy histórico, pero es que el estilo tampoco era históricamente muy exacto. En eso residía su atractivo; los términos que más se utilizan para describir las casas estilo Reina Ana son los de "encantador" y "pintoresco", atributos que rápidamente hicieron que el público se encariñara con él.

El interior de una casa Reina Ana estaba amueblado con escasa atención a la exactitud histórica. La casa del propio Stevenson, Casa Roja, no sólo tenía muebles contemporáneos, sino también una mezcla de estilos chippendale, rococó y neerlandés del siglo XVIII. El objetivo de un interior Reina Ana era producir un efecto pintoresco, lo cual se lograba mediante la mezcla de muebles del siglo XVIII y del XIX de la forma más "artística" posible. En ese sentido, una habitación Reina Ana exhibía "una armonía más de tratamiento que de estilo"<sup>2</sup>. Si bien esto solía producir un interior muy recargado, tenía la virtud de permitir a los residentes mucha más libertad que los estilos históricos más restrictivos. La otra ventaja estaba en la distribución. Como se admiraba la irregularidad, las habitaciones podían distribuirse según las actividades que fueran a contener, podían asumir diferentes formas y tamaños y combinarse de diferentes modos, y las alturas de los techos podían variar. El uso de asientos junto a la chi-

menea, asientos en las ventanas y nichos realzaba el ambiente acogedor y poco formal. Esto no equivale a decir que el estilo Reina Ana fuera en absoluto funcional —sus aspiraciones fundamentales eran las visuales—, pero sin quererlo facilitó mucho el planear casas más pequeñas y más cómodas. También por pura casualidad, como el principal rasgo de una casa Reina Ana era una multitud de ventanas pintadas de blanco de paneles pequeños, los interiores tendían a ser más luminosos que antes.

En los Estados Unidos apareció un estilo paralelo al Reina Ana que el historiador Vincent Scully ha calificado de Estilo Ripia *Shingle Style*. El Estilo Ripia, influido por las viviendas de principios de la época colonial, lo popularizó en varias mansiones de la costa atlántica el estudio de los arquitectos McKim, Mead y White, de Nueva York. Sus casas incorporaban muchos aspectos del estilo Reina Ana: buhardillas irregulares, puertas-ventana y ventanas, además de porches, pero por lo general eran de madera, cubiertas de ripia. Aunque se utilizó primero en casas grandes, este vocabulario resultó sumamente flexible, de forma que los distintos elementos del Estilo Ripia se podían adaptar a casas pequeñas, por ejemplo al chalet de Cape Cod. Con el tiempo dejó totalmente de ser un estilo y se convirtió, en cambio, en lo normal de los suburbios estadounidenses, con más o menos adornos según el presupuesto, con o sin ripia, a veces en creaciones arquitectónicamente impresionantes (como ocurría en manos del joven Frank Lloyd Wright) y, afortunadamente y más a menudo en casas sencillas no llamativas.

Con la popularización de los estilos Reina Ana y Ripia se resolvió el problema de cómo organizar una casa pequeña satisfactoriamente. La casa de Chicago que sirvió de ilustración a Christine Frederick en *Ingeniería Doméstica* era una variante del Estilo Ripia, e incorporaba una distribución flexible que permitía combinar diversas habitaciones de tamaños diferentes según exigieran las funciones y las necesidades. Sus asientos junto a la chimenea y nichos, los porches dispuestos con irregularidad y las ventanas de tamaños diferentes eran todos ellos vestigios del Reina Ana, filtrados por la sensibilidad estadounidense. Era típica de las casas del período, que se planificaban con eficiencia para aprovechar todas las comodidades y todo el

confort que brindaba la tecnología doméstica. Al mismo tiempo, su aspecto interior no era muy diferente de lo que se había visto antes. Algunas habitaciones cambiaban —sobre todo la cocina y el cuarto de baño—, pero el cuarto de estar mantenía la domesticidad acogedora a la que estaba acostumbrada la gente. Las chimeneas ya no eran una necesidad funcional, pero seguían simbolizando el hogar familiar. La decoración histórica se había simplificado —la mayor parte de la gente no se la podía permitir—, pero persistían vestigios. El porche reposaba en columnas clásicas, unos zócalos vagamente georgianos daban una cierta elegancia al comedor y el vestíbulo estaba alumbrado con lámparas ornamentales. Aunque se había reducido mucho el tamaño de las habitaciones, se lograba una sensación de confort mediante la adaptación de elementos derivados de casitas del siglo XVIII —asientos junto a las ventanas, puertas-ventana, puertas interiores de vidrio— que coexistían bien con la luz eléctrica, la calefacción central y un número cada vez mayor de aparatos electrodomésticos.

Hemos llegado —o casi— a la casa moderna. Hasta principios del siglo XX, la historia del confort es la de una evolución gradual. Era una evolución que no perturbó ni siquiera la llegada de la electricidad y de la economía doméstica. Logró sobrevivir a la desaparición del servicio y a la reaparición de la casita unifamiliar. Era lo bastante flexible para no absorber solamente la nueva tecnología, sino también un nuevo estilo de vida. Pero ese cómodo equilibrio entre la innovación y la tradición estaba a punto de verse perturbado por una conmoción en la evolución del confort doméstico que alteraría drásticamente el aspecto del interior doméstico.

\* \* \*

La *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* que se celebró en París en el verano de 1925 fue un gran acontecimiento que se celebró en el centro de la ciudad y duró seis meses. Al contrario que otras exposiciones universales anteriores, ésta se centró en un solo tema —las artes decorativas— y su objeti-

vo era exhibir las ideas más recientes en materia de muebles y de decoración de interiores. Participaron más de 17 países europeos, además del Japón, Turquía y la Unión Soviética. Las únicas ausencias notables fueron Alemania y los Estados Unidos (a Alemania no se la invitó por razones políticas; la no participación estadounidense no se ha explicado). Fue la primera vez (y de hecho la última) en que el interior doméstico fue el tema de una exposición internacional de esas dimensiones. En la Exposición de 1925 no había una gran estructura destacada, no había un Palacio de Cristal ni una Torre Eiffel. En cambio, casi 200 edificios cubrían un solar de 30 hectáreas que iba desde los Inválidos, cruzando el Sena, hasta el Grand Palais. El objetivo de la Exposición era restablecer a Francia como líder europeo de la decoración de interiores —puesto que entonces ocupaba Austria—, y además de los edificios que representaban a cada país, había pabellones especiales levantados por fabricantes destacados, así como por los principales grandes almacenes de Francia. En ellos se exhibían habitaciones completas, muebles, cerámica, cristal, estampados, alfombras, papel de pared y artículos metálicos.

Sin duda, las estrellas del espectáculo eran los *ensembliers* franceses —término que se utilizaba para calificar a una especie de gran decorador, un *couturier* del interior doméstico. El más famoso era Jacques-Émile Ruhlmann, diseñador y fabricante de muebles, que tenía su propio pabellón, el Hôtel du Collectionneur, creado como reflejo de la casa de un rico coleccionista de obras de arte. Todo lo que se exhibía era contemporáneo y había obras de muchos de los artistas y artesanos franceses más conocidos, cuyos paneles pintados, esculturas, candelabros de cristal y trabajos de rejería se combinaban con los muebles de Ruhlmann en una decoración elegante. El salón principal, cuyos colores predominantes eran el púrpura y el azul, estaba iluminado por ventanas altas con cortinas verticales de gasa. El espacio estaba dominado por un inmenso candelabro cilíndrico con cuentas de vidrio; sobre la chimenea de mármol de color de la flor del durazno había un gran cuadro de Jean Dupas —*Los Periquitos*, en cuyo esquema cromático en gris, negro y azul con un toque de verde vivo se centraba la habitación. Las sillas y los sofás estaban tapizados con pa-

ño de Beauvais. El ébano oscuro de Macassar de los muebles se veía rebajado por unos trazos de incrustaciones de mármol y de bronce plateado que, junto con algún cromado, reflejaban la luz y añadían brillo a una habitación que por lo demás era severa. El pabellón Ruhlmann fue objeto de gran aplauso como modelo ejemplar del diseño moderno, y cuando al año siguiente se llevó a los Estados Unidos una selección itinerante y se exhibió en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York (así como en museos de otras ocho grandes ciudades), el punto destacado de la exposición fue la "Casa de un Coleccionista".\*

Las habitaciones que se mostraban en la Exposición eran manifestaciones de riqueza y agrado visuales. Veamos una descripción contemporánea del dormitorio de una señora diseñado por Maurice Dufrené, un *ensemblier* que trabajaba para los grandes almacenes elegantes de París, Galeries Lafayette. Un periodista inglés, evidentemente cautivado por aquel delicioso ambiente escribió: "Ha iluminado esta maravillosa habitación con una apertura ovalada en el techo, en la cual se entrelazan líneas ondulantes de tonos beige pálido para formar un dibujo. Pero una innovación más notable es la ornamentación luminosa que ondula en trazos limpios pero suaves en torno de un gran espejo circular frente a la cama. Este *chambre de dame* es una armonía verdaderamente lograda de curvas suaves por las cuales se desliza la mirada agradecida hasta descansar en la plataforma de 30 centímetros de alto entronizada donde la alcoba forma un nicho. La alcoba en sí tiene unas paredes con formas radiantes de plata, una afirmación final de la femineidad que lo penetra todo. ¡Ah! ¿Me olvido de la enorme piel de oso blanco que recubre la mitad del suelo? Como bozal tiene un cordón de plata, grueso y con flecos. ¡Cómo se imagina uno los exquisitos pies de rosa y marfil de Madame que se hundan blanda y elegantemente en la blancura de esa magnífica piel!". Tanto en el voluptuoso tocador de

\* La exposición itinerante tuvo una influencia enorme y duradera en el diseño estadounidense; el interior del Radio City Music Hall de Nueva York, terminado en 1933, se parece asombrosamente al salón Ruhlmann.

Dufrené como en la biblioteca más seria de Paul Follot, decorada en oro y negro, los interiores franceses estaban decorados con ese mismo estilo llamativo que un historiador ha calificado de "moderno-jazz" y que con el tiempo quedó bautizado con el mismo nombre que la Exposición: *Art Déco*.

La línea *Art Déco* fue la última de una serie de estilos creativos, cada uno menos histórico que el anterior. El movimiento de Artes y Artesanías (*Arts and Crafts*) de Inglaterra había empezado elaborando el llamado estilo Chalet Inglés que, al igual que el Reina Ana, se basaba en una arquitectura doméstica anterior, pero era más libre y más original en su decoración de interiores. Ello llevó al estilo *Art Nouveau*, todavía más creativo. Aunque había precedentes del *Art Nouveau*, tanto en Inglaterra como en Estados Unidos, donde primero surgió fue en Bruselas, como estilo definido y creativo, no influido por la historia. Durante su breve espacio de vigencia —duró menos de una década, de 1892 a 1900— se difundió por toda Europa, donde recibió una serie de nombres: *Jugendstil*, *Liberty*, *il stile floreale* y modernismo. Fue, ante todo y sobre todo, un estilo *de interiores*, y las habitaciones del *Art Nouveau* se caracterizaban por adornos sinuosos basados en formas extraídas de la naturaleza, por la ausencia de hacinamiento y por la coherencia estilística de los muebles, las telas y las alfombras. No están claros los motivos por los que desapareció a tal velocidad. Quizá la gente se cansara de su extravagancia, quizá fuera tan perfecto y estuviera tan plenamente formado que no podía seguirse desarrollando, o quizá su "tufillo a decadencia" (la frase es de Praz) lo sentenció desde un principio. En todo caso, fomentó nuevos experimentos y terminó para siempre, o eso pareció, con la decoración de época. En su variación final de Viena, donde recibió el nombre de Estilo Secesión, perdió gran parte de su carácter floral y gracias a diseñadores como Josef Hoffmann adquirió un aspecto más abstracto y geométrico.

El *Art Déco* llegó al conocimiento del gran público en la Exposición Internacional, pero los orígenes de este estilo francés eran más antiguos. Lo desencadenó la llegada a París de los ballets rusos de Serge Diaghilev en 1909. La música de Rimsky Korsakov y el estilo de baile de Nijinsky tuvieron un efecto electrificante en la sociedad pari-

siense, pero la decoración y el vestuario sensuales de Leon Bakst hicieron una impresión igual de grande. Eran exóticos y llamativos y constituían una partida radical de lo habitual. Después de ver el ballet *Sheherazade*, importantes costureros como Paul Poiret introdujeron turbantes con plumas, medias de seda de colores, pantalones de harém y otras modas orientales. Las grandes curvas de la *Belle Époque* se vieron sustituidas por faldas rectas en varias capas y los corsés por vestidos de cóctel rectos (con el tiempo muy cortos) y pechos pequeños. Como había ocurrido tantas veces anteriormente, el vestuario influyó en la decoración. El lamé de oro exigía un contexto adecuado y ni el estilo modesto del Chalet ni el estricto de Secesión vienés lo eran. El vestuario más suelto y más libre produjo posturas más relajadas; la gente empezó a sentarse a la oriental en montones de cojines blandos. En 1911, Poiret inauguró su propio negocio de decoración de interiores —anticipándose en más de medio siglo a Ralph Lauren— y amplió el lujo lánguido de su ropa a la propia habitación. Había nacido el *Art Déco*.

Tras la Primera Guerra Mundial, en el clima embriagador de los años veinte, el *Art Déco* prosperó y se convirtió en el estilo predominante en París. Siempre había tenido un matiz pecaminoso que ahora se intensificó. Seguía influido por la danza, pero ahora eran las revistas de cabaret de Josephine Baker, el ardiente tango y el *Black Bottom*. Los apartamentos *Art Déco* —fue siempre un estilo urbano, de ahí su dureza brillante— incorporaban influencias africanas, con pieles de cebra y leopardo y maderas tropicales.

Hacia 1925 se daba prácticamente por hecho, por lo menos en Francia, que podían diseñarse interiores confortables sin ninguna referencia específica al pasado. Los organizadores de la Exposición Internacional habían insistido explícitamente en que no debía haber interiores de época en absoluto, en que todo había de ser "nuevo y moderno". Se consideró necesario redecorar el interior del Grand Palais, construido hacía sólo veinticinco años para una exposición anterior, a fin de camuflar su aspecto neoclásico. Pero el modernismo de Ruhlmann y Dufrené no constituía una negación del pasado. Seguían siendo evidentes el agrado y el confort. La buena artesanía y los materiales ricos ocupaban un lugar destacado en su obra, al

igual que la ornamentación, aunque ésta tendiera a ser geométrica en lugar de figurativa. Persistían los elementos del pasado —candelabros, frisos, paneles ornamentados—, pero reelaborados conforme a una estética diferente. Y el *Art Déco* seguía interesado por la tecnología. El alumbrado era uno de los principales terrenos de interés para los *ensemblers*. Eileen Gray diseñó para Suzanne Talbot, *couturière* parisiense, un apartamento con el suelo hecho en su totalidad de vidrio mate plateado, iluminado desde abajo. El fumador sin ventanas de Jacques Dunand, que se vio en la Exposición, tenía un techo escalonado y plateado que ocultaba tanto el alumbrado eléctrico como las salidas de la ventilación. Pierre Chareau, decorador e ingeniero que tres años después construiría su famosa casa de vidrio, la Maison de Verre, hizo para la Exposición un estudio-biblioteca con una cúpula de madera de palmera que podía abrirse por la noche para revelar un techo iluminado formado por varias capas de vidrio blanco grueso. Otro diseñador innovador, Rob Maller-Stevens, utilizó también capas superpuestas de vidrio —de color verde grisáceo— para difundir y colorear la luz. El *Art Déco* mostraba, más que ningún otro estilo de aquella época, una apreciación estética por los materiales y los artefactos modernos; para esos diseñadores, la tecnología era algo divertido.

Uno de los resultados de la Exposición Internacional fue que mucha gente contempló el *Art Déco*. Al igual que el estilo Reina Ana, el nuevo estilo no tenía pretensiones eruditas y alcanzó popularidad con el público en general, aunque no con los artistas y los intelectuales de vanguardia. Ni con los tradicionalistas; una crítica estadounidense advertía a sus lectores: "No es para quien ame el arce y el pino, ni para el partidario del algodón y la crin. Sería imposible alejarse mucho más del Colonial Estadounidense". Parte del atractivo del *Art Déco* era su *glamour*. Los principales partidarios del nuevo estilo eran modistas ricos, como Jacques Doucet, Jeanne Lanvin y Talbot. Podían permitirse lámparas de alabastro vetado, un comedor con paredes de lapislázuli, o muebles con incrustaciones de madera de sándalo y tela de chagrín, todo lo cual se exhibió y se admiró en la exposición parisiense. Aunque algunos críticos murmuraron acerca de "este claro llamamiento a la clase privilegiada", casi todo

el mundo, comprendido casi todo el público, aceptó la riqueza del estilo tal y como se exponía. Ya había pasado y se había olvidado la guerra destinada a acabar con todas las guerras; la prosperidad de posguerra estaba en pleno auge y el estilo moderno-jazz parecía el adecuado. Hubo consenso en que la exposición de París fue un gran éxito. El estilo "más moderno de los modernos" resultaba a veces raro, a menudo exótico, pero todos estaban de acuerdo en que era el del futuro.

Aunque incluso la obra de diseñadores tan progresivos como Chareau y Mallet-Stevens gustaba, el gusto por el modernismo tenía sus límites. "Aunque la consigna es Sencillez y Racionalismo", escribió el crítico de *Architectural Record* de los Estados Unidos, "el efecto en muchos casos es frío y depresivo, y a veces absurdo"<sup>5</sup>. Sin duda, el edificio más polémico de la exposición fue el pabellón soviético. Se había proyectado al estilo constructivista que favorecía entonces el nuevo estado revolucionario y su aspecto duro, sencillo, geométrico, de madera sin pintar, escandalizó a muchos, que era lo que se pretendía. Se difundió la historia (apócrifa) de que cuando se estaba construyendo el pabellón en el solar de la Exposición las cajas de embalar en las que había llegado de Rusia se habían incorporado por error en el edificio<sup>6</sup>.

A alguna distancia del pabellón soviético había un local que se había confiado a una de las innumerables pequeñas revistas de arte que se publicaban entonces en París. El pabellón se llamaba *Esprit Nouveau* (Espíritu Nuevo) —que era el título de la revista—, y probablemente era en lo que pensaba un corresponsal estadounidense cuando denunció algunos diseños que mostraban la "literalidad prosaica de un almacén frigorífico cúbico". Aquello no era totalmente injusto, pues tenía más o menos la forma de una caja, y el exterior liso era blanco, sin más decoración que dos enormes letras de seis metros de alto pintadas en una pared: EN. El catálogo oficial de la Exposición decía que era una "extrañeza" y aseguraba al lector que pese a su extraño aspecto, no era algo llegado de otro planeta<sup>7</sup>. En cuanto al público, parece que en general no le interesó. Los "extraños conceptos eslavónicos" del pabellón ruso llamaban la atención, pero pocos de los visitantes que pasaban al lado dedicaban ni un

vistazo a la casa de Espíritu Nuevo. Ninguno de los largos artículos sobre la Exposición que se publicaron en las revistas estadounidenses e inglesas de arquitectura lo mencionó directamente. Sin embargo ese edificio, que ni siquiera mereció la crítica, tendría más influencia en la evolución de la casa que ninguno de sus vecinos aplaudidos e ilustres.

El pabellón estaba proyectado por los primos Jeanneret, Charles-Edouard y Pierre. El primero, que era el director de *L'Esprit Nouveau* adquiriría más renombre con su seudónimo recién asumido de Le Corbusier. ¿Por qué recibió tan poca atención aquel edificio, proyectado por un hombre al que cabría calificar como el arquitecto más famoso del siglo XX? Le Corbusier, nacido en Suiza, no era un total desconocido; llevaba ocho años viviendo en París. Junto con el pintor Fernand Léger había formado un movimiento artístico —el purismo— y aunque había construido pocos edificios, sus ideas habían recibido una considerable exposición pública en su revista, en varias exposiciones y últimamente en su libro *Hacia una arquitectura*. La explicación generalmente aceptada de la poca atención que se prestó al pabellón de Espíritu Nuevo, sugerida por el propio Le Corbusier, era que se produjo un esfuerzo concertado por los organizadores de la Exposición para sabotear su pabellón\*. Un motivo más simple era que a la mayor parte de la gente sencillamente no le gustaba el Espíritu Nuevo.

Los visitantes del pabellón habrían visto que el interior estaba tan desnudo e inacabado como el exterior. No había adornos, cortinas ni papel en las paredes. No había una repisa en la que exhibir las fotos de familia, y el estudio no tenía paneles en las paredes. No había madera pulimentada, y mucho menos lapislázuli. El colorido era duro: paredes sobre todo blancas que contrastaban con un techo

\* Le Corbusier aseguró que las autoridades habían levantado una pared de seis metros de alto en torno del pabellón para taparlo. Datos recientes sugieren que aquel infame muro tenía una función diferente: debido a dificultades financieras de última hora, la construcción del pabellón del Espíritu Nuevo no se inició hasta la noche antes de que se inaugurase la Exposición, y el muro era necesario para que no se viera la fea obra, que continuó durante tres meses<sup>8</sup>.

azul; una pared del cuarto de estar estaba pintada de marrón; los armarios que servían de tabiques estaban pintados de amarillo claro. El efecto era claramente poco hogareño, y se veía realzado por la escalera, hecha de tubos de acero y que parecía haber salido directamente de la sala de máquinas de un buque. El aspecto industrial se reflejaba también en los marcos de las ventanas, que no eran de madera, sino de acero, del tipo que se llamaba generalmente de guillotina de fábrica. Había algunas transposiciones extrañas: la cocina era la habitación más pequeña de la casa, del tamaño de un cuarto de baño, y el cuarto de baño, que se destinaba también a gimnasio, tenía toda una pared de bloques de vidrio y era casi tan grande como el cuarto de estar. Los muebles eran todavía más sorprendentes. No sólo había pocos, sino que parecían deliberadamente sombríos: un par de butacas de cuero sin nada notable, sillas del tipo común que se solían encontrar en los restaurantes populares y mesas consistentes en planchas de madera corriente montadas en bastidores de tubos de acero. En comparación con los sincopados del moderno-jazz, el Espíritu Nuevo era una melodía de una sola nota tocada con un silbato.

La monotonía de aquel interior no era resultado de limitaciones presupuestarias —aunque éstas habían planteado problemas—, sino deliberada. Y tampoco pretendía *épater les bourgeois* —escandalizar al público—, aunque el plan de Le Corbusier, que se mostraba en el pabellón, de destruir el centro de París y sustituirlo con rascacielos de sesenta pisos difícilmente se puede tomar en serio salvo como una *blague* monumental. Pero el Espíritu Nuevo no era una broma. En los cinco años siguientes Le Corbusier construyó una serie de casas unifamiliares cuyos interiores seguían estrictamente los pasos del “almacén frigorífico cúbico” y, de hecho, como advirtió un crítico francés perspicaz, hacia 1930 las ideas que sólo cinco años antes habían parecido exóticas estaban empezando a obtener prestigio<sup>10</sup>.

¿En qué consistía el Espíritu Nuevo? En primer lugar, en el rechazo total del arte decorativo. Ello significaba, evidentemente, el rechazo de la ornamentación que caracterizaba los estilos de resurrección de épocas históricas que Le Corbusier calificaba despectivamente de Luis A, B y C. Pero también significaba rechazar re-

surrecciones tan creativas como los estilos de Artes y Artesanías y de Secesión, y de evitar incluso la decoración abstracta del *Art Déco*. Eso dejaría el interior bastante desnudo, ¿verdad? ¿Y qué tenía eso de malo? preguntaba Le Corbusier. Siempre se podía colgar un cuadro en la pared. De hecho, el pabellón contenía obras de varios artistas de la vanguardia de París: Picasso, Gris y Lipschitz. Pero, ¿y los muebles? Aunque Le Corbusier lamentaba el hábito francés de coleccionar muebles —ridiculizaba a esas casas llamándolas “laberintos de mobiliario”—, tenía que reconocer que algunos muebles eran necesarios: mesas y sillas. Pero también a eso tenía respuesta: las casas del Espíritu Nuevo ya no tendrían muebles, sino que estarían amuebladas con equipo. “El arte decorativo es material, un material bonito”, escribió<sup>11</sup>.

Lo único que se construyó especialmente para el pabellón fueron los aparadores metálicos, que parecían archivadores y que hizo un fabricante de material de oficina. Como Le Corbusier carecía de fondos y de tiempo para diseñar muebles originales, se vio obligado a utilizar otros ya hechos. Podía haber utilizado cualquier tipo de muebles domésticos baratos y producidos en masa, pero en lugar de eso prefirió utilizar en el interior sillas de madera de restaurantes y en la terraza muebles corrientes de los parques públicos de París, hechos de hierro. En lugar de floreros había jarras de laboratorio; en lugar de cristal tallado, vasos baratos de taberna. En lugar de candelabros o lámparas decorativas, había focos, lámparas de escarapate montadas en la pared o bombillas desnudas.

Para la mayor parte de los visitantes, los tubos y los muebles de restaurante resultaban burdos e improvisados. No veía nada de atractivo en los vasos de taberna barata ni en las lámparas de alumbrado industrial. Las paredes blancas desnudas les parecían repelentes y pobres, los colores fuertes y los objetos industriales parecían fríos e impersonales. El alto cuarto de estar, con su enorme ventana, parecía un taller o un estudio de artista y sus muebles espartanos y sus acabados brillantes y duros más adecuados para un establecimiento comercial barato que para una casa\*. La cocina pequeña tenía todo el encanto

\* Según Le Corbusier, la inspiración para el cuarto de estar de dos pisos de

de un laboratorio diminuto. En una exposición consagrada a las artes decorativas, el pabellón de Le Corbusier no contenía ninguna decoración ni, a juicio de la mayoría, nada de arte.

¿Se debieron esos drásticos cambios, como afirmaba Le Corbusier, a las necesidades de una "nueva era mecánica"? En el "Manual de la Vivienda", publicado dos años antes, Le Corbusier había ofrecido sus consejos a quienes pensaban en comprarse una casa<sup>13</sup>. Resulta sorprendente que pocos de esos consejos se refiriesen a la tecnología doméstica. La calefacción ni se mencionaba. De la ventilación apenas si se trataba. No brindaba nada más mecánico que ventanas practicable en cada habitación. Su propuesta de que la cocina estuviera en la parte alta de la casa, para evitar los olores, era extraña y nada práctica. En cuanto a aparatos domésticos, lo más que hacía era sugerir una aspiradora y un gramófono, que no son precisamente aparatos revolucionarios. El pabellón daba muestras de poco interés por detalles tan técnicos como el lugar más conveniente para los enchufes y las lámparas. Uno de sus dichos más famosos era: "La casa es una máquina en la que vivir", pero a juzgar desde una perspectiva puramente mecánica, el Espíritu Nuevo ofrecía poco que fuera... bien, nuevo.

Sin embargo, es imposible no simpatizar con los esfuerzos de Le Corbusier por enfrentarse con los problemas de la vida moderna, algo que diferenciaba su sencillo pabellón de los interiores presuntuosos de los *ensembliers* del *Art Déco*. Intentaba, por torpemente que fuese, convertir la casa en un lugar más eficiente, y ocuparse de la vida cotidiana, en lugar de los problemas esotéricos y casi anticuados de la decoración. A este respecto, compartía muchos de los objetivos de la ingeniería doméstica estadounidense. Al igual que Frederick y Gilbreth, Le Corbusier había leído el libro de F. W. Taylor sobre la gestión científica, pero parecía no haber aplicado las ideas de Taylor más que a la construcción de las casas, y no a las tareas domésticas en sí<sup>14</sup>. Si sus tentativas de una planificación doméstica

---

alto, rematado por una galería e iluminado por un ventanal —que repitió en muchas casas— se la dio un café de camioneros de París<sup>15</sup>.

eficiente parecen burdas, ello era también una indicación de lo avanzado que era el diseño doméstico estadounidense en comparación con el europeo. Los cuartos de estar de varios usos, los armarios empotrados, las duchas y la iluminación indirecta, que presentaba como "ideas nuevas", eran lo corriente en las casas estadounidenses desde hacía decenios. Cuando Ellen Richards escribió que "la casa como hogar es meramente un revestimiento exterior, que debe caer igual que un abrigo, sin arrugas que muestren que está comprado hecho", se adelantaba —en veinte años— a la afirmación de Le Corbusier de que "uno puede sentirse orgulloso si tiene una casa tan útil como una máquina de escribir"<sup>15</sup>.

Pero existía una diferencia reveladora en su elección de metáforas: vestimenta y maquinaria. El objetivo de la gestión científica en la fábrica era descubrir procedimientos de trabajo eficientes y normalizados. Cuando las ingenieras domésticas aplicaron esas teorías a la casa, advirtieron que se estaban ocupando de actividades que eran más complejas y más personales. También reconocieron que había más de una forma "correcta" de hacer las cosas, y su objetivo era ayudar a la gente a descubrir soluciones que se adaptaran a sus necesidades individuales; por eso Richards imaginaba la casa como una prenda de vestir, que debería caerle bien a la persona de que se trataba, los diagramas de Lillian Gilbreth y sus calcomanías de micromovimientos tenían por objetivo ayudar al ama de casa a organizar ésta conforme a sus propios hábitos de trabajo. Recordaba constantemente a sus lectoras que no había una solución ideal; la altura de la superficie de trabajo de la cocina debía ajustarse a la de la persona, y la distribución más útil de los aparatos variaría según la casa de que se trataba. Sus dos primeras normas para mejorar la distribución de la casa era "orientarse por la comodidad, no por lo convencional" y "estudie las personalidades y los hábitos de su familia, comprendida usted misma"<sup>16</sup>.

Cuando Gilbreth hablaba de "normas", se refería a las normas personales que cada familia decidía para sí; una vez establecidas éstas, podía aplicarse la técnica de la gestión científica para hallar la forma más eficiente de lograrlas. Para Le Corbusier, en cambio, las normas eran algo que se imponía desde fuera. Según él, las necesidades hu-

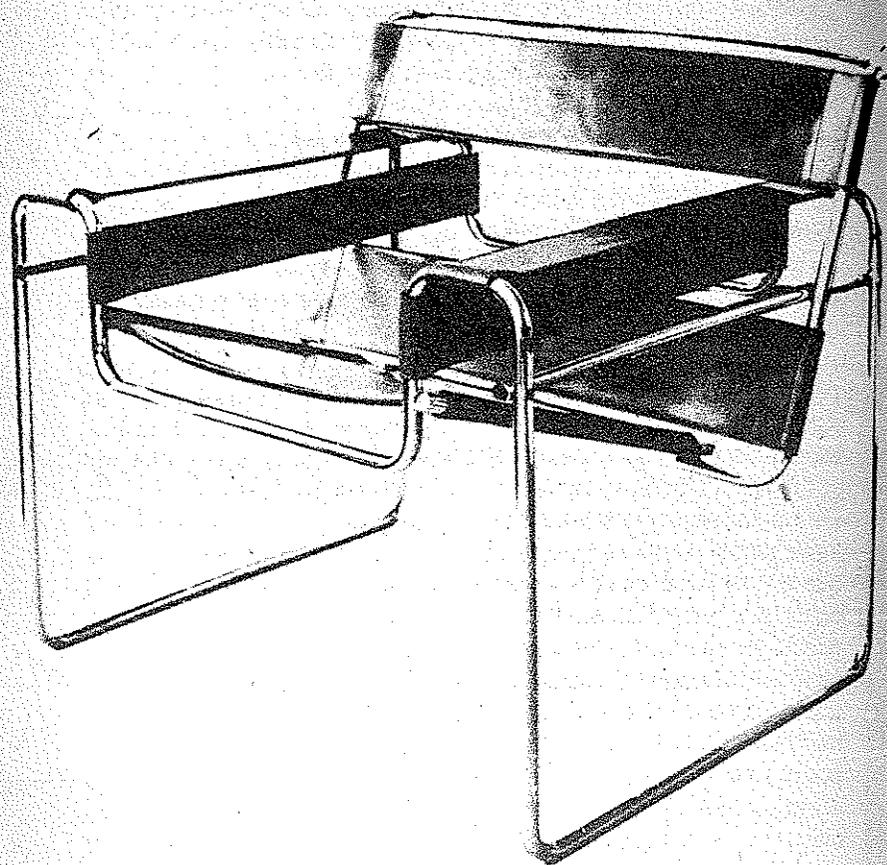
manas eran universales y se podían uniformar y, en consecuencia, sus soluciones eran prototípicas, no personales. Visualizaba la casa como un objeto producido en masa (una máquina de escribir) al cual debería adaptarse el individuo. La tarea del diseñador consistía en identificar la solución "correcta"; una vez encontrada, la gente tenía que acostumbrarse a ella. Para Le Corbusier, el mobiliario ideal era el de oficina que, al igual que la máquina de escribir, se basaba en "prototipos" y que, mediante la producción en masa, se repetía a gran escala. En un libro que publicó justo después de la Exposición Internacional, lo ilustró al mostrar un interior ejemplar —el City National Bank de Tuscaloosa, por extraño que parezca— en el cual los escritorios y las sillas de oficina, con ventiladores, teléfonos, lámparas —y máquinas de escribir— idénticos están perfectamente alineados uno tras otro<sup>17</sup>.

Por útil que fuera la idea de normalización en un Banco, no es adecuada para las actividades complicadas y variadas que contiene la casa. Debido a ello, las ideas de Le Corbusier acerca de la planificación doméstica eran menos adelantadas que las de las ingenieras domésticas. La cocinita de la casa del Espíritu Nuevo, con su superficie mínima de trabajo, estaba mal concebida, y su relación con el comedor era incómoda. El estudio abierto habría sido ruidoso e impráctico. La única habitación que podía haberse beneficiado de la normalización, el cuarto de baño, se trataba con un criterio escultural, poco útil. No sólo el proyecto de Le Corbusier no era una "casa sin sirvientes", sino ni siquiera, pese a su admiración por la eficiencia, resultaba especialmente pequeño. Además de la gran terraza al exterior, aquella casa de tres dormitorios tenía una superficie de 240 metros cuadrados. Era más del doble que la casa modelo de Catherine Beecher y mucho mayor que la "casa eficiente" de Von Holst, que incluía un cuarto para la familia, cuatro dormitorios y dos porches y que se había proyectado quince años antes.

Otra diferencia entre Le Corbusier y las ingenieras domésticas se refería a la cuestión del aspecto que debía tener la casa eficiente. La actitud de Richard Frederick y Gilbreth respecto del aspecto de la casa no se puede calificar más que de alegremente pragmática; lo que les preocupaba era la función, no el aspecto. Daban por hecho

que la gente desearía decorar sus casas de formas diferentes, y no advertían ningún motivo para afirmar que una forma fuese mejor que otra. Gilbreth destacaba la importancia del color en las habitaciones en las que se trabajaba, pero añadía que se trataba de una opción individual y que lo que a alguien le resultaba agradable a otra persona le podía resultar deprimente. Frederick recomendaba la moda vienesa "moderna" como alternativa barata al Luis XIV, pero no insistía en ello, y después pasaba a comentar el estilo colonial y otros estilos resurgidos. Ninguno de los dos advertía conflicto alguno entre la decoración tradicional y la gestión doméstica eficiente, y ese fue el motivo de que sus enseñanzas gozaran de la aceptación del público.

En eso era en lo que Le Corbusier se distanciaba de las ingenieras domésticas. En cierto sentido, seguía siendo un arquitecto del siglo XIX empeñado en la batalla de los estilos. De eso trataba el Espíritu Nuevo: un estilo nuevo, un estilo adecuado al siglo XX, un estilo para la Era de la Máquina, un estilo para una vida más eficiente. Su casa no era simplemente moderna, sino una casa que *parecía moderna*. Tenía razón en cuanto a la necesidad de la eficiencia doméstica, aunque eso no fuera siempre evidente en la práctica, pero se equivocaba en cuanto a sus efectos en el aspecto de la casa. La eficiencia no dependía de qué aspecto tuviera el interior de la casa, sino de cómo estuviera organizado el trabajo dentro de ella. Si la cocina estaba planificada conforme a los principios de la gestión científica, en realidad no importaba que los aparadores tuvieran remates coloniales o picaportes de porcelana floreada, siempre que todo estuviera en el lugar adecuado y nada estuviera muy lejos de uno. Si la gente se sentía más cómoda, y trabajaba mejor, con un azulejado de colores o unas cortinas alegres, pues bueno, también eso era eficiencia. No era la ausencia de papel de pared y de zócalos lo que hacía "moderna" a una casa, sino la existencia de calefacción central y de cuartos de baño cómodos, planchas eléctricas y máquinas de lavar. Le Corbusier, al igual que la mayor parte de los arquitectos, no comprendía, o no quería aceptar, que la aparición de la tecnología y la gestión doméstica habían dejado en un lugar subordinado a toda la cuestión del estilo arquitectónico.



MARCEL BREUER, Silla Wassily (1925-26).

## CAPÍTULO 9

### Austeridad

*...compartimos lo que había sido antes un vestidor y se había transformado hacía veinte años en un cuarto de baño mediante la sustitución de la cama por una bañera profunda de cobre, revestida de caoba, para llenar la cual había que tirar de una palanca de bronce más pesada que un artilugio de barco; el resto de la habitación seguía sin cambiar; en invierno siempre había un fuego de carbón. A veces pienso en aquel cuarto de baño—las acuarelas oscurecidas por el vapor y la enorme toalla calentándose en el respaldo de la butaca de cretona— y lo comparo con esos cuartos uniformes, clínicos, resplandecientes de cromo y llenos de espejos, que pasan por ser un lujo en el mundo moderno.*

EVELYN WAUGH  
*Retorno a Brideshead*

Cuando Ralph Lauren y su mujer contrataron a Angelo Donghia para que renovara su dúplex de Nueva York, ese decorador de interiores de moda supuso que el hombre confortable vestido de Levi's, que también era el iniciador del aspecto Vanderbilt, desearía que su casa se pareciera "al Club Harvard o a un rancho muy próspero" <sup>1</sup>. Para su gran sorpresa —y la nuestra— resultó que no era ninguna de las dos cosas. Ni una sola de las diez habitaciones tenía un centímetro cuadrado de cretona, tejido con dibujo ni estampado, ni un centímetro cuadrado de amebas en toda la casa. En vano se busca un papel con textura o unos tapices de Aubusson. No existen; no hay alfombras que desfiguren los suelos desnudos y barnizados, no hay cortinas que tapen las paredes blancas lisas. En las ventanas hay simples persianas de bambú. Hay unas cuantas plantas enormes; hay muy pocos muebles y ninguno de ellos es antiguo. El elemento más destacado de la cocina es una zona de trabajo de acero inoxidable y de aspecto comercial; un sofá-mesa tapizado en cuero con un puesto de mando que controla el sistema audiovisual de la casa forma el centro de la habitación para las horas de ocio. El cuarto de baño está dominado

por un mostrador severo, como el de un laboratorio, y se parece a la zona preoperatoria de un hospital próspero; naturalmente no contiene ninguna acuarela, y no digamos una butaca de cretona. Waugh lo habría detestado.

El dúplex de Lauren es lo que los diseñadores llaman "engañosamente sencillo". Dicho en otros términos, no parece estar decorado en absoluto. El hombre que quiere llenar las casas de los Estados Unidos de cuadros escoceses, foulards y chambray ha elegido algo mucho más de moda para sí mismo: la decoración minimal. Según las normas estrictas de este género, no sólo se eliminan todos los elementos arquitectónicos decorativos, sino que todas las posesiones personales pasan a ser inservibles. Las luces están disimuladas en el techo, los libros y los juguetes de los niños escondidos en los aparadores, e incluso los aparadores están escondidos tras unas puertas lisas, generalmente de color blanco mate. Los comedores se parecen a refectorios monásticos. Las cocinas parecen estar tan desnudas como las demás habitaciones: la heladera, el horno, las ollas y las sartenes, las cucharas y las espátulas han desaparecido. En un caso extremo de diseño minimal —el piso de una marchante de arte de Londres— hasta las camas han desaparecido, pues son grandes cilindros de algodón que se enrollan y se guardan durante el día. En la misma casa, el cuarto de baño es tan prístino que no tiene cajones ni botiquín: la propietaria está obligada a llevar consigo el cepillo de dientes y el cajón en lo que ella califica de "bolsa de baño". Si esto nos parece incómodo, se nos asegura que "ella insiste alegremente en que merece la pena aceptar las pequeñas incomodidades de su forma disciplinada de vida en aras de un estilo de vida tan refinado"<sup>2</sup>.

¡Cómo han cambiado las modas! En 1912, cuando el gran *couturier* parisiense Jacques Doucet vendió su colección de objetos de arte del siglo XVII y la sustituyó por pinturas cubistas y surrealistas, encargó a Paul Iribe que diseñara una decoración moderna a tono. El resultado glamoroso —más adelante Iribe diseñó decorados de cine para Cecil B. de Mille— se considera en general como el primer interior *Art Déco*. Cuando Ralph Lauren desea *glamour*, se conforma con paredes desnudas y macetas. Hace sesenta años, la propietaria del piso de

Londres habría vivido en medio de paredes laqueadas en plata y negro y un cúmulo de pieles de leopardo, como diseño de Eileen Gray para Suzanne Talbot. Habría descansado sobre una estera de algodón en el suelo.

Jocosamente se ha calificado a la decoración minimal de "austeridad conspicua"<sup>3</sup>. Es como las versiones caras de determinados automóviles que se pueden encargar al fabricante sin que se vea la marca, o como los trajes nacionales que llevan los políticos sauditas en las conferencias internacionales. Representa una forma sutil de esnobismo, que logra la singularidad al evitar lo familiar; en el caso de los interiores, eso significa que la decoración consiste en que no haya decoración. Pero también es un ejemplo de la afición actual a reducir el abigarramiento y la acumulación de objetos en una habitación. Cada período, a veces incluso cada decenio, tiene su propio gusto visual, igual que tiene su propio gusto culinario. Por ejemplo, durante el decenio de 1970 se produjo un apreciable cambio en las costumbres estadounidenses de comer y se abandonaron las comidas sosas en favor de una cocina con más especias: se popularizaron platos extranjeros como los picantes de Szechwan y de la cocina "mexicana" de Texas. Hoy, la *nouvelle cuisine* ha sustituido a Escoffier, y el paladar parece estar dispuesto para una dieta más sencilla. Lo mismo ocurre con los interiores; ha variado el número de formas y de objetos y el grado de riqueza y diversidad visual de las habitaciones.

Peter Thornton ha calificado de "densidad" a esta cualidad de los interiores<sup>4</sup>. Las idas y venidas de esa densidad varían, igual que la moda, igual que la longitud de las faldas de las mujeres y del pelo de los hombres. Es una función de cuanta estructuración y cuanto abigarramiento puede soportar la mirada. No se trata simplemente de una cuestión de épocas o estilos históricos, pues incluso dentro de una sola época puede cambiar la densidad. Un interior neopalladiano inglés de 1720 era más denso que el de veinte años después; en cambio, las habitaciones de mediados de la era victoriana no estaban tan llenas de cosas como las del decenio de 1870, especialmente si eran del estilo Reina Ana. A partir de 1920 se produjo un claro cambio del gusto popular, y las habitaciones se hicieron menos densas, tendencia

que llegó a su culminación con el minimalismo del decenio de 1970. Desde entonces, según Thornton, se ha producido un perceptible cambio hacia más cosas y más estructuras, de lo cual es ejemplo la recuperación del interés por el interior victoriano, que antes se había olvidado.

Austeridad conspicua: término curioso y antipódico. Describe bien las contradicciones de la decoración moderna: superficies de cocina de mármol y persianas de bambú, paredes de yeso pintado y puertas de roble hechas a la medida, un Matisse en la pared y una estera para dormir en el suelo, un clima doméstico que está al mismo tiempo muy regimentado y torpemente improvisado. La decoración es sencilla, pero de una sencillez estudiada y refinada. El cuarto de baño parece un cuarto de baño corriente con sus azulejos blancos, hasta que se advierte que está dimensionado de tal modo que no se ha recorrido ni un solo azulejo; perfectos y prístinos, todos encajan perfectamente. El piso de roble parece sencillísimo, pero cada plancha de madera tiene exactamente el mismo tamaño. También la sencillez es engañosa: no resulta fácil proyectar aparadores que desaparecen en la pared, o puertas sin bastidores. La precisión con que están ensamblados los materiales es severa; su perfección intimida y acusa al mismo tiempo. No es de extrañar que todo deba desaparecer; no es sólo el abigarramiento lo que se ha eliminado de este interior, sino todos los indicios de descuido y de fragilidad humana, e incluso de diseño.

Este proceso de desnudamiento que es característico de los interiores modernos lo inició el arquitecto vienés Adolf Loos. En 1908 escribió un ensayo polémico titulado *Ornamento y delito*, que propugnaba la abolición de todos los ornamentos de la vida cotidiana, comprendidas la arquitectura y la decoración de interiores. Loos aducía que lo que había sido necesario en el pasado ya no era adecuado en un mundo moderno industrializado. Equiparaba el impulso ornamental con el primitivismo y brindaba los graffiti de los baños públicos y los tatuajes como ejemplo de lo que él consideraba una decoración desviacionista. El "delito" de la ornamentación era que despilfarraba recursos de la sociedad, tanto dinero como el tiempo de la gente en lo que, a juicio de Loos, era tan innecesario como arcaico.

Ya en 1904 Loos proyectaba chalets con paredes enyesadas blancas y sin ornamentar, techos lisos sin cornisas y ventanas rectangulares sin ningún género de bastidor ni de moldura: los primeros "almacenes frigoríficos cúbicos fríos". Pero Loos era un reformador, no un revolucionario. Era adversario de la ornamentación, pero no de la decoración, y los interiores de sus cubos no se parecían en lo más mínimo a los exteriores. Las habitaciones estaban acabadas con materiales ricos, revestimientos de mármol y parquets, y contenían muebles confortables y tradicionales: era admirador del chippendale y del Reina Ana. Los interiores de Loos exhibían toda la domesticidad sólida, confortable y burguesa que esperaban de una casa él y sus clientes vieneses.

El vociferante ataque lanzado por Loos contra la ornamentación, que más tarde habría de lamentar, abrió la puerta a una puesta global en tela de juicio de los valores tradicionales. Además, como él había establecido una base moral para su posición, ese movimiento pronto adquirió la retórica y la seguridad en sí mismo de una cruzada. Para la vanguardia francesa, alemana y neerlandesa, la eliminación de la ornamentación no fue sino un principio. Dieron la vuelta del revés a las ideas de Loos y los interiores de sus casas pasaron a ser igual de blancos y de vacíos que los exteriores. Se eliminaron todos los vestigios del pasado. Si la ornamentación era un delito, también lo era el lujo. Se acabaron los materiales ricos, se acabó la suntuosidad, se acabaron los adornos. No pasaría mucho tiempo antes de que incluso la comodidad burguesa fuera objeto de ataque. El papel de pared, los paneles de madera y los zócalos se vieron sustituidos por el yeso sin pintar, el ladrillo y el cemento. Cuanta más austeridad, mejor. Las paredes se dejaron sin decorar, los suelos desnudos y las luces se hicieron agresivas.

Después, se pasó a atacar la idea misma de la domesticidad. Tenía que desaparecer la comodidad, eso lo tenían claro los moralistas. Por eso sus interiores, al contrario de los de Loos, no tenían nichos recogidos ni asientos junto a la chimenea. Loos había aducido que si algo era práctico debería utilizarse, por viejo que fuera: a menudo encargaba copias de sillas Windsor para sus clientes. Pero aquellos cruzados creían que había que evitar los aditamentos

burgueses, igual que la ornamentación burguesa. Por eso despreciaban los muebles de época y utilizaban sillas comerciales, o diseñaban muebles que parecían material industrial\*. Por eso se hacían los aparadores para que pareciesen archivadores, y las escaleras como escalas de barco. La casa se estaba rehaciendo en una nueva imagen, privada de sus tradiciones burguesas y de la intimidad confortable y las ideas bien establecidas del confort. Los arquitectos más radicales eran francos a ese respecto. Hacían falta medidas extremas "para que no caigamos presa del aburrimiento, del hábito y del confort" (el subrayado es mío)<sup>6</sup>. Es razonable preguntar cómo pudo lograr éxito una idea tan inverosímil y, al menos superficialmente, tan impopular. Fue resultado de una serie de accidentes, coincidencias y fuerzas históricas, ninguna de las cuales se podría haber previsto en el verano de 1925, cuando el pabellón del Espíritu Nuevo se erigió despreciado y olvidado, como heraldo triste de un futuro que, aparentemente, nadie deseaba.

\* \* \*

Para empezar, el crack de 1929 y la Gran Depresión detuvieron la expansión del *Art Déco*. Casi ninguno de los clientes privados que habían apoyado anteriormente a los *ensemblers* podía ya permitirse pagar la artesanía y los materiales buenos; los que podían, preferían gastarse el dinero de formas más discretas. El *Art Déco* no murió del todo —los interiores del famoso trasatlántico francés *Normandie*, botado en 1935, eran de *Art Déco*—, pero dejó de ser un estilo doméstico; en todo caso, siempre había sido demasiado caro para la mayor parte de la gente. Se mantuvo en grandes edificios, especialmente en los que tenían que atraer al público, y como decorado de restauran-

\* Loos estaba viviendo en París en la época de la Exposición Internacional y representó a una empresa austríaca que debía suministrar muebles para el pabellón del Espíritu Nuevo. Aunque fue el primer arquitecto moderno que utilizó sillas de madera curvada —en 1899—, lo hizo para un café, y consideró que el empleo de sillas de restaurante en una casa por Le Corbusier era "lamentable".

tes, tiendas y hoteles reinó absolutamente en los veinticinco años siguientes. Casi todas las ciudades de los Estados Unidos tenían por lo menos un cine *Art Déco* cuyo ambiente glamuroso parecía hecho a la medida para los productos de Hollywood. Ciudades como Miami Beach y Los Angeles prácticamente adoptaron el *Art Déco* como estilo municipal. Pero el *Art Déco* auténtico era para estetas elegantes, no para las masas, y en su transformación pública raras veces fue tan refinado como en su apogeo; se convirtió en una versión burda y aséptica de su auténtico yo atrevido.

En cambio, el estilo nada seductor del almacén cúbico era el adecuado para la sobriedad posterior a la depresión. También era más adaptable a unos presupuestos reducidos y unos recursos limitados: lo único que hacía falta era suficiente pintura blanca. Pero se trataba de algo más que una cuestión de economía. Durante el decenio de 1920 el único gobierno que hizo suyo (brevemente) el estilo antiburgués había sido el de la Unión Soviética —el primer gran encargo que se le hizo a Le Corbusier fue en Moscú— porque la ideología de los cruzados antiburgueses les resultaba atractiva a los socialistas revolucionarios. En cambio, los nuevos poderes nazis en Alemania eran decididamente tradicionalistas —por lo menos en lo que respectaba a la arquitectura— y no querían tener nada que ver con lo que consideraban estilo bolchevique. Como los dictadores eran partidarios del neoclasicismo —tanto Hitler como Mussolini y, según resultó, Stalin, la arquitectura austera de los modernos pasó, por defecto, a representar el antifascismo y el antitotalitarismo.

Los nuevos gobiernos socialistas de posguerra de Inglaterra, Alemania, Holanda y los países escandinavos reaccionan favorablemente a la oratoria izquierdista de la escuela moderna. En los Estados Unidos, donde muchos de los arquitectos alemanes modernos habían buscado asilo de los nazis, el estilo moderno se recibió igual de bien, no por sus enseñanzas socialistas, sino porque, dados sus orígenes, se consideraba que era sofisticado y de vanguardia. Igual que en 1925 los estadounidenses habían visitado la Exposición Internacional para admirar el *Art Déco*, diez años después estaban aprendiendo otro estilo europeo nuevo. Sin embargo, esta vez lo hacían directamente, de dos de los arquitectos alemanes modernos más

destacados: Walter Gropius y Mies van der Rohe. Se los festejó, se los exhibió y se los puso al frente de sus propias facultades de arquitectura, además de llenarlos de encargos. Con el apoyo activo de protectores de la buena sociedad, museos, universidades y críticos de arquitectura, su enfoque de ésta adquirió gran preeminencia<sup>7</sup>. Su reputación antitotalitaria también sirvió, y se convirtió en un estilo del "Mundo Libre", que representaba a la democracia y a los Estados Unidos en la Guerra Fría. En esta función, no se lo consideraba como meramente otro estilo arquitectónico; no sólo iba revestido de blanco, sino que moralmente también era impoluto. Constituyó una ruptura con el pasado, un pasado que cada vez se entendía más como algo indigno e inmoral, al menos desde el punto de vista arquitectónico. Según esta opinión, el *Art Déco* había sido lascivo, las resurrecciones victorianas decadentes, el rococó del "que coman pasteles" era lo peor: lo único virtuoso era la austeridad blanca. La gente se sentiría más feliz si desechaba el equipaje de la decoración de época. Si aquello no siempre resultaba fácil ni agradable, por lo menos sí que era, al igual que un medicamento, algo necesario.

Pero el apoyo de los políticos europeos o de los intelectuales neoyorquinos no habría significado mucho si la nueva arquitectura no tuviera algunas grandes ventajas prácticas propias. La reconstrucción de Europa, y el auge económico estadounidense de la posguerra, exigían una forma rápida y barata de construcción que se adecuara a la producción en masa y la industrialización. Tanto los estilos de resurrecciones de épocas como el *Art Nouveau* y el *Art Déco* entrañaban una artesanía cara, además de materiales costosos. La arquitectura de paredes blancas y habitaciones sin decorar no exigía ninguna de esas cosas —de hecho, convertía la normalización en una virtud— y ya por ese único motivo era atractiva, al menos en lo que respectaba a los hombres de negocios. La reacción del público fue menos entusiasta. De poder elegir, la mayor parte de la gente habría preferido algo un poco más acogedor, digamos Reina Ana o colonial, pero a la gente no se la consultaba. Los edificios de estilo austero se aceptaron de mala gana a partir de la hipótesis de que eran "funcionales" y "eficientes". Incluso se los admiraba —especialmente si eran altos—, pe-

ro no inspiraban afecto. Aunque los profesionales de la arquitectura y sus partidarios exaltaban las virtudes morales del Espíritu Nuevo, para el hombre de la calle no era sino un producto más de la vida moderna, desagradable pero inevitable; igual que los embotellamientos de tráfico o los cubiertos de plástico.

La decoración de interiores siguió a la arquitectura. Los arquitectos habían aprendido la lección y no iban a perder el control de los interiores de los edificios, como habían hecho en el siglo XIX. La disposición del interior ya no quedaba al capricho del propietario; tampoco se permitía que cayera en manos de decoradores de interiores. Un edificio moderno era una experiencia total; no se planteaba sólo la distribución del interior, sino también los materiales de acabado, el mobiliario, los accesorios y la colocación de las sillas. El resultado fue que las habitaciones tenían una consistencia visual que no se había visto desde el rococó. Pero no era el producto de un equipo de artesanos que compartiesen un vocabulario formal común. Los interiores más admirados eran aquellos en los que todo estaba proyectado por un solo arquitecto: hasta las luces, los picaportes y los ceniceros\*. Y, naturalmente, los muebles; en especial los muebles.

Los muebles nos lo dicen todo. Igual que un paleontólogo puede reconstruir un animal prehistórico a partir de un fragmento de mandíbula, se puede reconstruir el interior doméstico, y las actitudes de sus habitantes, a partir de una sola silla. Un *fauteuil* Luis XV no refleja sólo la decoración de la habitación a la que se destinaba, sino también la deliciosa elegancia de la época. Una silla Windsor georgiana de caoba lustrosa, con sus listones graciosamente esculpidos, es la esencia de la moderación del caballero. Una silla victoriana bien mutilada, con su tapicería rica y de hondas estrías y sus antimacasares de encaje, representa tanto el conservadorismo de la época como su deseo

\* Adolf Loos había estado en desacuerdo con el enfoque del "proyectista maestro": "Soy adversario de la tendencia que considera especialmente aconsejable que los edificios se proyecten junto con todo lo que van a contener —hasta el balde para el carbón— por un solo arquitecto. Yo creo que como resultado el edificio puede tener un aspecto más bien monótono". Así decía en una colección de ensayos que publicó en 1921 con el adecuado título del *Clamar en el desierto*.

de comodidad física. Una mecedora de *Art Déco*, tapizada en piel de cebra e incrustada de madreperla, exhibe un gusto táctil y voluptuoso del lujo.

Se considera que la silla Wassily, proyectada por Marcel Breuer en 1925-1926, es un clásico. Al igual que la silla Barcelona de Mies van der Rohe, de la misma época, es un ejemplo de los ideales del diseño contemporáneo de sillas: pesa poco, utiliza materiales hechos a máquina y no contiene adornos. Es una estructura de tubos doblados de metal cromado, de un lado a otro de los cuales se tensa un cuero desnudo que forma el asiento, el respaldo y los brazos. Conforme al dicho popular, no parece hecha por mano humana. Su simple belleza no se deriva de la decoración, sino de la forma explícita y estructuralmente expresiva en que se combinan los materiales: los tubos en compresión, el cuero en tensión. Al igual que todas las sillas modernas, no contiene ninguna alusión a los muebles de época; las ideas que sugiere son contemporáneas y deliberadamente cotidianas. Los tubos doblados de metal recuerdan el cuadro de una bicicleta, el cuero duro se parece al que utiliza el barbero para afilar la navaja. Cuando se proyectó, no se parecía a ninguna silla que jamás hubiera visto nadie: incluso sesenta años después sigue pareciéndose más a una máquina para hacer ejercicio que a una butaca. De ahí que la primera reacción al sentarse en la silla Wassily sea favorable; resulta sorprendente que sea posible sentarse en absoluto en este extraño montaje de tubos y de planos que se intersectan.

Una butaca bien proyectada no sólo debe invitar a sentarse relajado, sino también a tomar una copa, a la lectura, a la conversación, a subirse a los niños pequeños a las rodillas, a descabezar un sueñecito, etcétera. Debe permitir a quien se sienta en ella que cambie de postura y adopte diversas posiciones. Ese cambio de posturas tiene una función social: el llamado lenguaje del cuerpo. También debe resultar posible echarse hacia adelante (para expresar preocupación) o hacia atrás (para indicar que está uno pensando); debe resultar posible sentarse tieso (para mostrar respeto) o recostarse (para comunicar informalidad o incluso falta de respeto). La capacidad para cambiar de posición también tiene una función física importante. El cuerpo humano no está ideado para mantener una sola posición durante pe-

riodos prolongados; una inmovilidad prolongada tiene un efecto perjudicial para los tejidos, los músculos y las articulaciones. Los cambios de postura —cruzarse de piernas, subir una, o incluso las dos, al asiento; incluso echar una pierna por encima del brazo de la silla— trasladan el peso de una parte del cuerpo a otra, alivian la presión y la tensión y relajan diferentes paquetes de músculos. Incluso el asiento más perfecto resulta pronto incómodo si esos movimientos se ven restringidos, como saben perfectamente quienes viajan en avión. Los ingenieros califican de motilidad a esta tendencia del cuerpo a cambiar de postura. La motilidad en postura yacente se ha estudiado, tanto por lo que respecta al confort en el sueño como a las camas de hospital en las cuales la falta de motilidad causa rápidamente llagas<sup>9</sup>. La motilidad en postura sentada es algo que se comprende menos bien, pero existen indicios de que tiene igual de importancia en cuanto a dar sensación de confort<sup>\*10</sup>.

Una forma de dar cabida a la motilidad es que la propia silla se mueva. Es lo que hace una mecedora tradicional; su principal objetivo no es estarse meciendo constantemente, sino permitir que quien se sienta en ella cambie de postura y alivie las tensiones, tanto en las piernas como en la espalda. Por eso suelen recomendarse mecedoras a la gente que tiene problemas de espalda. A partir de mediados del siglo XIX, y sobre todo en los Estados Unidos, apareció una serie de muebles en los cuales la comodidad al sentarse no se lograba mediante la tapicería y el acolchamiento como antes, sino mediante el movimiento: flexión, rodado, inclinación y giro. Sin embargo, al contrario que en la mecedora, esos muebles móviles eran mecánicos. Hoy día, los muebles mecánicos se relacionan con las oficinas y las sillas para escribir a máquina, o a asientos especializados, como los sillones de barbero y de dentista, pero sus orígenes son domésticos. La primera silla giratoria que además se inclinaba, que se patentó en 1853, se destinaba a la casa<sup>11</sup>. La familia victoriana utilizaba muchas

\* La diversidad de posiciones que se ofrece ahora en muchos asientos de automóvil no tiene por único objetivo que sean adaptables a los diferentes conductores, sino también permitir que el mismo conductor cambie de postura durante los viajes largos.

"máquinas en las que sentarse": sillas flexibles para la postura, sofás ajustables para inválidos, sillas giratorias para escribir y tocar el piano, mecedoras mecánicas y butacas ajustables.

Los muebles mecánicos no sólo permiten la motilidad, sino que también resuelven un problema que siempre ha fastidiado a los diseñadores de muebles: el cuerpo humano tiene toda una gama de formas y de tamaños y no hay silla que valga para todos. En ese sentido, los muebles tradicionales han sido siempre una solución intermedia; lo más que se podía hacer era ofrecer sillas de diferentes tamaños (por lo general más pequeñas para las mujeres, más anchas y pesadas para los hombres), con suficiente tapicería y relleno para compensar la diferencia. En cambio, la silla mecánica puede diseñarse para que no sólo sea ajustable en lo que respecta a la altura del asiento, sino también al ángulo y la altura del respaldo. Los mecanismos de inclinación permiten diversas posturas en la misma silla, y la presión se puede calibrar para tener en cuenta los diferentes pesos corporales.

Las sillas mecánicas domésticas nunca han atraído la atención de arquitectos y diseñadores; desprecian la butaca ajustable —supervivencia del siglo XIX— como algo desesperadamente vulgar\*. La silla Wassily, al igual que todos los muebles domésticos modernos, no tiene ningún mecanismo que permita a quien se sienta en ella ajustarla conforme a sus propias necesidades. Además, lo agudo del ángulo del asiento hace que resulte imposible sentarse en ninguna postura salvo la repantigada; por ejemplo, si trata uno de adelantarse para alcanzar una taza de café, se encuentra desagradablemente apoyado en el borde rígido del asiento. Si se da uno la vuelta de lado, los brazos brindan escaso apoyo. Como el respaldo y el asiento son planos, desalientan los movimientos; uno se empieza a sentir inquieto en segui-

\* Una de las raras tentativas de mejorar la butaca ajustable, que es muy grande y poco manejable, es una silla reclinatoria proyectada por Ferdinand Porsche. El que un diseñador de automóviles se interesara por los muebles mecánicos no es de sorprender, pues los mejores asientos de automóvil dan muestras de un grado de confort y de ajustabilidad que no tienen equivalente en ninguna silla doméstica y que sólo igualan algunos muebles de oficina.

da. Si se doblan las rodillas, los muslos ya no están apoyados por el asiento tenso, que también le impide a uno estirar las piernas totalmente. Al cabo de poco rato, el borde de cuero rígido empieza a introducirse dolorosamente en la parte de abajo de los muslos y las puntadas gruesas de los brazos de la silla crean un roce desagradable en los codos. Es una butaca en que no puede uno estar cómodamente más de treinta minutos seguidos.

¿Cómo puede ser una silla incómoda un "clásico"? ¿Se debe a su importancia histórica, dado que Breuer la diseñó en 1926? Es posible admirar las primeras bicicletas, por ejemplo, pese a lo incómodas que son, sencillamente porque representan un salto adelante en materia de innovación. Pero la silla Wassily no es precisamente la primera butaca, aunque fuese la primera que se construyó con tubos de metal. En todo caso, la bicicleta "de a penique y medio" se ha quedado para los museos, mientras que la silla de Breuer se sigue fabricando y vendiendo y la gente se sigue sentando en ella. No es injusto el escoger esta silla como objeto de crítica, pues es un parangón muy admirado del diseño moderno, al igual que la elegante silla Barcelona, diseñada por Mies van der Rohe, que sigue adornando vestíbulos, museos y cuartos de estar. También la silla Barcelona ofrece un confort limitado. Sus delgados cojines son demasiado planos para brindar un apoyo adecuado, la falta de brazos hace que resulte difícil sentarse y levantarse, y el asiento y el respaldo de cuero resbaladizo no logran impedir que quien se sienta en ella se vaya deslizando. Ese mismo problema de deslizamiento se puede encontrar en otras sillas, como la famosa silla de cuero diseñada por Charles Eames. Varios críticos han señalado el "fracaso operacional" de la ingeniosa silla Hardoy, también llamada silla Mariposa, cuya popularidad y fama resultan más misteriosas cuanto más tiempo se pasa uno sentado en ella<sup>2</sup>. Sería exagerado afirmar que todos los muebles domésticos recientes son incómodos, pero es un hecho que muchos de los que se consideran generalmente ejemplos destacados del diseño moderno de sillas dan muestras de muy poco interés por el confort humano\*.

\* Tanto la silla Barcelona como el sillón de Eames y la silla Hardoy figura-

Se ha sugerido que el fracaso ergonómico de los muebles contemporáneos se debe al desprecio por los convencionalismos tradicionales en cuanto al confort en la postura sentada<sup>14</sup>. No resulta fácil reinventar la rueda —ni la silla—, especialmente si se insiste en que la rueda sea cualquier cosa menos redonda. A los ebanistas del siglo XVIII les llevó mucho tiempo encontrar los ángulos idóneos del asiento y del respaldo y las curvas y los materiales adecuados para el confort en la postura sentada. Esos adelantos se incorporaron en una serie de prototipos como el sillón acolchado, la silla de madera y la silla de comedor con listones, que se convirtieron en los paradigmas funcionales de la comodidad en postura sentada. Los libros de patrones, como los de Hepplewhite y los de Chippendale, aportaban la información detallada que describía el paradigma, y también sugerían diversas posibilidades formales que podían combinarse con él. Las dimensiones del paradigma funcional eran detalladas y explícitas y garantizaban el confort en la postura sentada. Las alternativas formales se daban por lo general sin dimensiones y se dejaban más a la imaginación de cada ebanista. De éste se esperaba que produjera piezas originales, pero siempre dentro del contexto del paradigma; el diseño de muebles consistía en un número ilimitado de variaciones sobre un número fijo de temas.

Esa práctica continuó hasta bien entrado el siglo XX. Los diseñadores de *Art Déco* compartían el interés dieciochesco por la comodidad y el agrado y aunque sus muebles eran más pequeños —para adaptarlos a habitaciones más pequeñas—, por lo general seguían las tradiciones, al menos en su forma general. Cuando Ruhlmann diseñaba una butaca, tomaba como punto de partida la silla victoriana de respaldo semicircular totalmente tapizada, con el respaldo y los lados acolchados y con un cojín suelto en el asiento. En el siglo XIX la butaca tendría adornos; la versión de Ruhlmann era más sencilla, con un terciopelo liso, patas esbeltas de ébano oscuro y una banda de madera fina que definía la forma de la silla. Aunque el sofá Ruhlmann recordaba a su antecesor del Imperio Francés, su

---

ron en una lista de 1957 de los "cien mejores productos" elegidos por una amplia muestra de diseñadores, críticos y profesores<sup>15</sup>.

utilización de nogal nudoso con incrustaciones de plata y de marfil también era inconfundiblemente *Art Déco*. Una silla lateral con respaldo de cuchara de Louis Süe y André Mare, que en detalles y aspectos era moderna, seguía manteniendo la tradición rococó de una parte delantera amplia, un asiento acolchado bombé y un respaldo algo curvado y ahuecado. No era que los diseñadores snob de *Art Déco* atribuyeran tanta importancia al confort —lo que les preocupaba fundamentalmente era obtener efectos superficiales suntuosos—, sino que se contentaban con observar los convencionalismos del pasado mientras seguían tocando sus versiones sincopadas de las normas antiguas.

A los diseñadores contemporáneos no les interesan las variaciones; quieren una partitura totalmente nueva. Quieren elaborar soluciones propias, sin la ayuda de paradigmas, y por eso ahora se juzga su trabajo fundamentalmente conforme a su novedad. Ello ha llevado a un "culto de la originalidad", como lo ha llamado Allan Greenberg, en el cual se suele preguntar más a menudo si "es nuevo" que si "es mejor"<sup>15</sup>.

Hepplewhite y Chippendale habían brindado docenas de ejemplos de posibles diseños de silla de cualquier modelo determinado. Cada silla moderna, en cambio, se considera como algo único: un nuevo paradigma, pero que nunca se debe copiar. Un italiano llena una bolsa de perdigones de poliestireno —idea ingeniosa— y esa vía queda cerrada para siempre; ningún diseñador volverá a tocar los perdigones de plástico. Se espera el próximo adelanto: ¿se harán las sillas de cartón ondulado, o de redes de plástico expandido? Como cada paradigma "pertenece" a su diseñador, los demás mueblistas nunca podrán mejorarlo; uno encuentra imitaciones menos caras de sillas famosas, pero casi nunca se trata de perfeccionamientos de esas sillas. En tales circunstancias, la evolución gradual resulta imposible; el adaptar el diseño de otro equivale a verse acusado de falta de imaginación, y el mejorar el propio equivale a reconocer que no era perfecto desde un principio.

El problema del confort se ve complicado además por el deseo de los diseñadores de hacer muebles a partir de materiales industrializados y de utilizar nuevas técnicas. Lo malo no es el deseo de

experimentar —eso al menos quedó demostrado hace un siglo por los inventores de muebles mecánicos—, sino más bien la búsqueda de la innovación. Casi todos los diseñadores, incluso cuando trabajan con madera, evitan los modelos funcionales demostrados a lo largo del tiempo y en su lugar buscan soluciones totalmente nuevas. Cuando sí utilizan métodos y materiales tradicionales, los resultados casi siempre son beneficiosos. El respaldo y el asiento de la popular silla Breuer son de madera vaciada y de rotén tejido, y al igual que las sillas georgianas hechas de esos materiales, la silla Breuer es un asiento agradable. La silla Weissenhof, diseñada por Mies van der Rohe, es más confortable que la Wassily, porque el cuadro tubular está recubierto de caña tejida a mano, técnica del siglo XVII. La butaca Eames no logra su confort imperfecto gracias a su cascarón innovador de contrachapado, sino porque está rellena de plumas y plumón.

Un conocido arquitecto británico, James Stirling, describió una vez como sigue algunos de sus muebles favoritos: "Si me gustan (las sillas) es por criterios intelectuales. No son terriblemente cómodas para sentarse en ellas, aunque desde luego se puede uno sentar durante una hora sin peligro de que se derrumben"<sup>16</sup>. Entonces, ¿eso es lo que podemos esperar, una hora sin un paro cardíaco? Desde luego no resulta un aplauso convincente. Da la casualidad de que Stirling se refería a los muebles de Thomas Hooe, diletante de principios del siglo XIX, que diseñaba sillas de aspecto excéntrico en estilo neogipicio, pero sin embargo esa actitud es reveladora. El confort en la postura sentada ya no es la principal consideración cuando se juzga el valor de una silla; ahora se puede apreciar intelectualmente. O estéticamente. Philip Johnson, protegido de Mies van der Rohe, decía a sus estudiantes de Harvard: "Creo que el confort es una función cuando pensáis si una silla tiene buen aspecto o no"<sup>17</sup>. Con su ingenio característico pasaba después a sugerir que la gente a la que le gustaba el aspecto de las sillas Barcelona que tenía él en casa disfrutarían sentadas en ellas, aunque él mismo reconocía que "no son sillas muy confortables".

Esta creencia en el poder del arte para superar la realidad física tiene algo encantadoramente ingenuo. Desde luego, se trata de

confundir los deseos con la realidad. La gente que se derrumba en una silla Barcelona, o que se levanta dificultosamente de una butaca Eames, no se siente cómoda, sencillamente está dispuesta a soportar la incomodidad en nombre del arte —o del prestigio—, lo cual no es lo mismo. Aspiramos a que nuestros interiores y nuestros muebles sean confortables, y no meramente que parezcan atractivos. Antes del siglo XVII, se podía haber considerado que una silla estaba bien aunque no fuera agradable sentarse en ella. Cuando una silla parecía bella o grandiosa, o impresionante, era "buena". Nuestros abuelos llevaban corsés de ballenas y cuellos altos almidonados y se sentían a la moda y elegantes. Les dolía la cintura y tenían rozaduras en el cuello, pero cabría decir que se vestían así y también se sentían "bien". Pero si cambiáramos nuestros pantalones vaqueros y nuestro suéter por un atavío parecido, nos sentiríamos sencillamente incómodos. Hemos llegado a dar por hecho que cualquiera sea el aspecto de la ropa, debe brindar facilidad de movimientos, igual que esperamos que los muebles, cualquiera sea su aspecto, nos resulten cómodos.

Y, ¿qué es lo que nos ofrece la silla del siglo XX? Revela una fe optimista en la tecnología y en el uso eficiente de materiales. Revela una preocupación por la fabricación, no por la artesanía en el sentido tradicional, sino en un montaje preciso y exacto. Es un objeto con un objetivo determinado, sin frivolidad ni adornos. Ofrece categoría; es posible comprar un coche usado por menos que muchas sillas modernas. Es ligera y desplazable, e invita a la admiración por esas cualidades, igual que un camastro de campamento. Pero no pide que nos sentemos en ella, o al menos durante mucho tiempo. La silla rococó incita a la conversación, y la silla victoriana invita a la siesta, pero la silla moderna invita a la actividad. Ordena: "Basta ya de estar sentados y volvamos a hacer algo útil." Esa silla provoca muchas cosas, pero ya no la tranquilidad, el ocio o, a decir verdad, el confort.

Hace doscientos años, cuando la gente iba a comprar sillas o me-sitas en la tienda de Thomas Chippendale de St. Martin's Lane de Londres, no consideraba que estaba comprando clásicos, ni podía haberse imaginado que mucho después los coleccionistas se pe-

learían por esas piezas. Compraban las sillas de Chippendale porque aunque sus diseños eran nominalmente Luis XV, neogóticos o chinos, eran nuevos y porque querían amoblar sus casas a la moda más del día. En cambio, en 1977, cuando la revista *Better Homes and Gardens* hizo una encuesta entre sus lectores, sólo el 15% prefería los muebles del "último estilo moderno"<sup>18</sup>. Lo que la mayoría quería, y sigue queriendo, eran muebles anticuados —no necesariamente antiguos— y una decoración tradicional, exactamente lo mismo que brinda Ralph Lauren en "Purasangre" y en "Nueva Inglaterra". A juzgar por los grandes almacenes o por las revistas de decoración de interiores, lo que prefiere la mayor parte de la gente es vivir en habitaciones que se parezcan, en todo lo que se lo permitan sus presupuestos, a las de sus abuelos.

Nadie considera extraño esto. Pero, como señalaba Adolf Loos, esa nostalgia no existe en otros aspectos de nuestras vidas cotidianas. No echamos de menos la gastronomía de época. Nuestra preocupación por la salud y la nutrición ha modificado la forma en que comemos, así como lo que comemos; nuestra admiración por los físicos esbeltos habría resultado enigmática para el corpulento siglo XIX. Hemos modificado nuestra forma de hablar, nuestros modales y nuestro comportamiento en público y en privado. Por ejemplo, no sentimos necesidad de resucitar la práctica de dejar tarjetas de visita, o de noviazgos largos y con "carabina". Un regreso al decoro dieciochesco no se ajustaría bien a nuestro estilo informal de vida. Salvo que los coleccionemos, no conducimos coches antiguos. Queremos automóviles menos caros, más seguros y más cómodos, pero no imaginamos que puedan lograrse esos perfeccionamientos mediante la resurrección de modelos de coches de épocas anteriores. Nos sentiríamos tan extraños en un Ford T como si lleváramos pantalones bombachos o faldas de polisón, pero aunque no se nos pasa por la cabeza vestirnos con ropa de época, no vemos que tenga nada de raro vestir nuestras habitaciones con decoración de época.

Un autor ha sugerido una explicación de esa nostalgia: "los estadounidenses pueden quedar fascinados con el futuro, pero no quieren vivir en él"<sup>19</sup>. Eso suena bien, pero es inexacto. Para empezar, implica que la resistencia a la innovación en la casa es una tradición es-

tadounidense, cuando de hecho, tanto los enormes cambios que se produjeron en la casa durante fines del siglo XIX, como la introducción de una economía doméstica eficiente por las ingenieras domésticas no tropezaron con una gran oposición. Nunca ha habido oposición alguna a los aparatos "futuristas", trátese de teléfonos portátiles, bañeras con jacuzzi, ordenadores personales o el vídeo en pantalla grande. Para continuar, el "futuro" en el cual parece que la gente no quiere vivir —paredes blancas, tuberías y muebles de acero y cuero— no es precisamente algo escandalosamente nuevo. El Espíritu Nuevo tiene ya más de sesenta años y ha habido mucho tiempo para acostumbrarse a él.

La nostalgia por el pasado suele ser un indicio de descontento con el presente. He calificado al interior moderno de "ruptura en la evolución del confort doméstico". No representa tanto una tentativa de introducir un estilo nuevo —eso es lo que menos importa—, como de modificar los hábitos sociales, e incluso de alterar el significado cultural subyacente del confort doméstico. Su negación de las tradiciones burguesas le ha llevado a poner en tela de juicio y a rechazar no sólo el lujo, sino también la comodidad, no sólo el abigarramiento, sino también la intimidad. Su insistencia en el espacio le ha llevado a pasar por alto la intimidad, igual que su interés por los materiales y los objetos de aspecto industrial lo han desviado a la domesticidad. La austeridad, tanto visual como táctil, ha sustituido al agrado. Lo que empezó como una tentativa de racionalizar y simplificar se ha convertido en una cruzada por los motivos erróneos; no, como suele afirmarse, una respuesta a un mundo en evolución, sino una tentativa de cambiar la forma en que vivimos. No es una ruptura porque termine con los estilos de época, ni porque elimine la ornamentación, ni porque haga hincapié en la tecnología, sino porque ataca la idea misma del confort. Por eso la gente se vuelve hacia el pasado. Su nostalgia no es resultado de un interés por la arqueología, como algunas resurrecciones victorianas, ni de una simpatía por un período determinado, como el clasicismo jeffersoniano. Tampoco es un rechazo de la tecnología. La gente agradece las comodidades de la calefacción central y del alumbrado eléctrico, pero se sigue sintiendo atraída por las habitaciones de una casa de campo colonial o

una mansión georgiana —que no tenían ninguna de esas cosas—, porque aportan algo que no existe en el interior moderno. La gente se vuelve hacia el pasado porque está buscando algo que no halla en el presente: confort y bienestar.

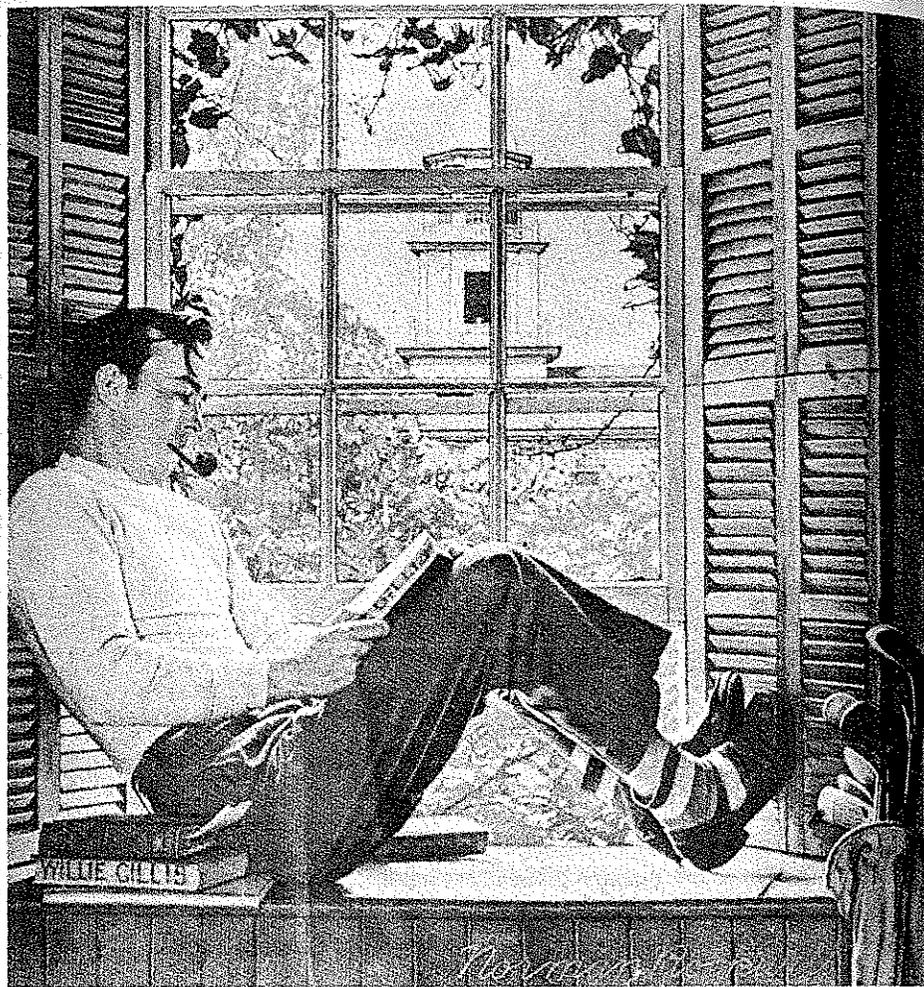
## CAPÍTULO 10

### Confort y bienestar

*...últimamente he pensado que quizás el confort sea el mayor de los lujos.*

BILLY BALDWIN  
Citado en *The New York Times*

El bienestar doméstico es una necesidad humana fundamental profundamente arraigada en nosotros y que ha de satisfacerse. Si el presente no satisface esa necesidad, no es antinatural buscar el confort en la tradición. Sin embargo, al hacerlo no debemos confundir la idea del confort con la decoración —el aspecto externo de las habitaciones— ni con el comportamiento: cómo se utilizaban esas habitaciones. La decoración es fundamentalmente producto de la moda y su longevidad se mide en décadas o menos. Un estilo de decoración como el Reina Ana duró como máximo treinta años; el *Art Nouveau* poco más de una década; el *Art Déco* todavía menos. El comportamiento social, que es función de hábitos y costumbres, es más duradero. La costumbre masculina de retirarse a una habitación especial para fumar, por ejemplo, empezó a mediados del siglo XIX y continuó hasta bien entrado el XX. Todavía en 1935 el trasatlántico *Normandie* contaba con un salón de fumar, aunque para entonces las mujeres ya estaban empezando a fumar en público. El fumar en público ha durado unos cuarenta años, pero es probable que no falte mucho para que cese totalmente y volvamos a la época en que se consideraba descortés fumar cuando se está con otros. Las ideas culturales, como el confort, en cambio, tienen una duración que se mide por siglos. Por ejemplo, la domesticidad lleva más de trescientos años de existencia.



NORMAN ROCKWELL (1946)

En ese tiempo ha variado la "densidad" de la decoración de interiores, el tamaño y función de las habitaciones han cambiado y las habitaciones en sí han estado más o menos llenas de muebles, pero el interior doméstico ha mostrado siempre una sensación de intimidad y de hogar.

Los cambios de la moda ocurren con más frecuencia que los de comportamiento; como las ideas culturales duran tanto tiempo, son más resistentes al cambio y en consecuencia tienden a constreñir tanto el comportamiento como la decoración. Aunque a menudo se califica de revolucionarias a las modas nuevas, raras veces lo son, pues no pueden modificar las costumbres sociales sino levemente, y la cultura tradicional en absoluto. El pelo largo, símbolo de la rebelión del decenio de 1960, se calificó de importante cambio cultural; resultó ser lo que deberíamos haber comprendido que era: una moda de corta duración. Cuando la moda trata de modificar el comportamiento social, lo hace por su cuenta y riesgo. Por ejemplo las prendas de vestir de papel, otra moda del decenio de 1960, no podían satisfacer el uso tradicional que hace la gente del vestuario como símbolo de categoría social y no duró mucho. La capacidad de la cultura para constreñir el comportamiento es evidente cuando se toman prestadas las costumbres extranjeras. Por ejemplo, el baño al estilo japonés está actualmente de moda en los Estados Unidos —y quizá con el tiempo se convierta en una costumbre—, pero las tradiciones del baño en el Japón y en los Estados Unidos son enormemente diferentes. El baño en común se ha visto convertido, en consecuencia, de un ritual oriental semirreligioso y contemplativo, en una actividad recreativa social occidental. Esa adaptación se produce en ambas direcciones, e igual que el baño en común se ha occidentalizado, los japoneses han modificado nuestras costumbres domésticas para adecuarlas a sus hábitos y cultura propios\*.

\* Según George Fields, consultor australiano de comercialización, hay aparatos como los lavarropas y las heladeras que tienen un "posicionamiento psicológico" más alto para los japoneses, que atribuyen la misma importancia a estos aparatos utilitarios que los estadounidenses a los muebles; en una casa japonesa la heladera lo mismo puede estar situada en el cuarto de estar que en la cocina<sup>1</sup>.

Análogamente, los préstamos del pasado deben adaptarse a las costumbres contemporáneas. Por eso las resurrecciones de época, incluso cuando no eran francas invenciones, nunca tuvieron por objetivo ser auténticas recreaciones del pasado; siempre eran, en el sentido estricto del término, "superficiales". Cuando volvió a ponerse de moda el estilo gótico en el siglo XVIII, ello afectó a la decoración de las habitaciones, pero no tenía por objetivo revivir la "casa grande" ni la falta de intimidad medieval: la disposición básica de la casa victoriana permaneció intacta. Cuando los interiores Renacimiento se pusieron de moda en los Estados Unidos en el decenio de 1980, no se trataba en absoluto de echar atrás el reloj; el estilo se utilizaba siempre de forma selectiva y sólo en determinadas habitaciones. Por ejemplo, no había cocinas Renacimiento: la idea de zonas de trabajo cómodas y eficientemente planeadas formaba ya una parte demasiado importante de la cultura doméstica.

No se puede volver al confort del pasado si se copia su decoración. El aspecto de las habitaciones tenía sentido porque constituían un marco para un tipo determinado de comportamiento, que a su vez estaba condicionado por la forma en que la gente concebía el confort. El reproducir lo primero sin lo segundo sería como montar una obra de teatro y limitarse a crear el escenario, pero olvidarse de los actores y del texto. Sería una experiencia huera e insatisfactoria. Podemos admirar los interiores del pasado, pero si tratamos de copiarlos veremos que es demasiado lo que ha cambiado. Lo que más ha cambiado es la realidad de confort físico —el nivel de vida—, en gran medida como resultado de los avances de la tecnología. Los cambios tecnológicos, naturalmente, han afectado a la evolución del confort a lo largo de toda la historia, pero nosotros nos hallamos en una posición especial. La evolución de la tecnología doméstica que se ha ido narrando en los capítulos anteriores muestra que la historia de las comodidades materiales se puede dividir en dos grandes fases: toda la era hasta 1890 y las tres décadas siguientes. Si esto parece extraño, merece la pena recordar que todos los aparatos "modernos" que contribuyen a nuestro confort doméstico —calefacción central, plomería interior, agua corriente fría y caliente, luz y energías eléctricas y ascensores— no existían antes de 1890 y ya estaban muy difundidos

hacia 1920. Vivimos, nos guste o no, al otro lado de una gran divisoria tecnológica. Como nos recuerda John Luckacs, aunque a nosotros nos resultaría familiar la casa de 1930, ésta hubiera sido irreconocible para el ciudadano de 1895<sup>2</sup>. Hasta entonces la recreación del pasado era plausible, aunque fuese rara; a partir de 1920 se convirtió en una excentricidad.

El confort no sólo ha cambiado cualitativa, sino también cuantitativamente: se ha convertido en un producto de masas. A partir de 1920, especialmente en los Estados Unidos (algo más tarde en Europa), el confort en la casa deja de ser el privilegio de una parte de la sociedad y estuvo al alcance de todos. Esa democratización del confort se ha debido a la producción en masa y a la industrialización. Pero esta última ha tenido otros efectos: ha hecho que las cosas hechas a mano sean un lujo (en ese sentido, el análisis de Le Corbusier era correcto). También eso nos separa del pasado. Como descubrieron los diseñadores de *Art Déco*, el recurso exclusivo a la artesanía era caro y significaba una clientela limitadísima. Podemos admirar el despacho Luis XV de la señora Lauder, pero, ¿cuántos pueden permitirse ni siquiera buenas reproducciones y no digamos antigüedades auténticas? Si insistimos en el rococó, hemos de contentarnos con un sucedáneo, una mala imitación que no es muy cómoda ni encantadora. Sólo los ricos o los muy pobres pueden vivir en el pasado. Sólo los primeros lo hacen por su propia decisión. Si uno tiene suficiente dinero —y suficientes criados— lo indicado es una casa de campo georgiana. Pero la realidad de que las casas son pequeñas y de que no hay criados hace que a la mayor parte de la gente le resulte imposible lanzarse a restauraciones en gran escala de ese tipo: ¿quién va a desempolvar todas esas preciosas molduras?, ¿quién va a sacudir las alfombras y a sacar el brillo a los cobres?

La moda actual de decorar los interiores con cachivaches ornamentales de aspecto tradicional, sin seguir ningún estilo histórico concreto, parece, al menos superficialmente —y casi todo es superficial— constituir una alternativa aceptable. También es una compeñenda barata, aunque a medias: ni es una resurrección ni es un modernismo puro. Pero el llamado posmodernismo se equivoca; en

realidad de lo que se trata no es de añadir una moldura estilizada o una columna clásica simbólica. Lo que falta en las casas de la gente no son referencias históricas descafeinadas. Lo que falta es una sensación de domesticidad, y no más adornitos; una sensación de intimidad, y no ventanas neopalladianas; un clima acogedor, no columnas de yeso. Al posmodernismo le interesa más la historia (casi siempre difícil) de la arquitectura que la evolución de las ideas culturales que representa esa historia. Además, siente renuencia a poner en tela de juicio ninguno de los principios básicos del modernismo; el nombre le viene bien, porque casi nunca es antimoderno. Pese a su ingenio visual y a su despreocupación a la moda, no se ocupa del problema básico.

*Lo que hace falta no es un nuevo examen de los estilos burgueses, sino de las tradiciones burguesas.* No debemos contemplar el pasado desde un punto de vista estilístico, sino en relación con la idea misma del confort. Por ejemplo, el interior burgués neerlandés del siglo XVII tiene mucho que enseñarnos acerca de la vida en espacios pequeños. Sugiere cómo se puede crear un clima de domesticidad acogedora con materiales sencillos, ventanas del tamaño adecuado en el sitio adecuado y muebles empotrados. La forma en que las casas neerlandesas daban a la calle, la cuidadosa diversidad de tipos de ventanas, la graduación planificada de habitaciones cada vez más privadas y la secuencia de sitios pequeños en que sentarse son sistemas arquitectónicos que siguen siendo aplicables<sup>3</sup>. La casa Reina Ana brinda lecciones parecidas de planificación informal. Los victorianos se enfrentaban con dispositivos técnicos más innovadores que los nuestros y la facilidad con que incorporaron una tecnología nueva en sus casas sin sacrificar las comodidades tradicionales resulta instructiva. La casa estadounidense de 1900 a 1920 demuestra que se pueden resolver eficazmente las cuestiones de comodidad y eficacia sin crear en absoluto un clima frío ni mecánico.

El someter a un nuevo examen a las tradiciones burguesas significa que las casas se vuelvan a planear de forma que brinden más intimidad que el llamado plano abierto, en el cual se permite que el espacio "fluya" desde una habitación hasta la siguiente. Eso produce interiores de gran interés visual, pero tanto interés tiene su precio. El

espacio fluye, pero también la vista y el sonido, y es la primera vez desde la Edad Media que las casas ofrecen tan poca intimidad personal a sus habitantes. Incluso a las familias pequeñas les resulta difícil vivir en interiores tan diáfanos, especialmente si utilizan la gran diversidad de dispositivos para la diversión casera que se han popularizado: televisores, videos, equipo de audio, juegos electrónicos, etcétera. Lo que hace falta son más habitaciones pequeñas —algunas no necesitan ser mayores que nichos— para adaptarse a la gama y la diversidad de actividades de ocio en la casa moderna.

Eso también significa volver a unos muebles que sean adaptables y confortables, no a sillas que constituyan una manifestación artística, sino a sillas en las cuales resulte agradable sentarse. Eso significa tanto ir hacia adelante como hacia atrás: hacia atrás para recuperar el conocimiento que se tenía de la ergonomía en el siglo XVIII y hacia adelante para idear muebles que se puedan adaptar y modificar conforme a las necesidades de las distintas personas. Significa volver a la idea del mueble como un objeto práctico más bien que estético, como algo duradero, en lugar de una novedad pasajera.

Otra tradición que se debe volver a examinar es la de la comodidad. En muchas partes de la casa se ha perdido el pragmatismo de las primeras ingenieras domésticas por la insistencia en las apariencias visuales. Lo que predomina es la estética, y no la practicidad. La cocina moderna, en la cual todo está escondido en muebles ingeniosamente diseñados, parece estar bien organizada, como una oficina bancaria. Pero una cocina no funciona como una oficina; en todo caso, se parece más a un taller. Los instrumentos deben estar en lugares en los que sean accesibles, cerca de donde se hace el trabajo y no escondidos bajo mesadas o en aparadores muy profundos en los que es difícil alcanzarlos. La necesidad de diferentes alturas para las superficies de trabajo fue algo que se identificó hace ya mucho tiempo, pero las cocinas siguen teniendo mesadas uniformes, de una altura y una anchura normalizadas, todas acabadas en el mismo material. Este orden y esta uniformidad siguen el dictado moderno que exige que no se amontonen cosas y que haya sencillez visual, pero contribuyen muy poco a mejorar la comodidad en el trabajo.

El pequeño cuarto de baño normalizado (cuya distribución no ha cambiado desde el decenio de 1850) parece eficiente, pero está mal adaptado a la casa moderna. La combinación de *bañera* y ducha es torpe, los *grifos* no son especialmente confortables ni seguros, ni siquiera fáciles de limpiar. Por razones funcionales e higiénicas, el retrete estaría mejor separado, como en Europa. Cuando las casas contenían muchas más habitaciones, los cuartos de baño podían ser pequeños. Hoy día el cuarto de baño debe ajustarse a actividades que antes se realizaban en vestidores, cuartos de los niños y tocadores (hay hasta lavarropas en los cuartos de baño). En las casas pequeñas es imposible que el cuarto de baño sea el único totalmente privado, y aunque el baño no sea un ritual en los Estados Unidos como lo es en el Japón, desde luego es una forma de descanso y, sin embargo, esta actividad se realiza en una habitación que carece tanto de encanto como de comodidad. También la cocina moderna es demasiado pequeña. Los estudios iniciales de la eficiencia en la cocina se centraban en reducir la cantidad de pasos que había que dar durante la preparación de las comidas. Ello ha tenido por resultado la cocina diminuta, supuestamente eficiente —a menudo sin ventanas— en la que hay pocas superficies de trabajo, pero en la que se puede trabajar casi sin moverse. Si esa disposición ha sido alguna vez cómoda, lo cual es discutible, ya ha superado su utilidad. No hay suficiente espacio para el gran número de aparatos —batidoras, mezcladoras, máquinas de hacer pasta y molinillos de café— que necesita el ama de casa obligada a administrar su tiempo.

Desde el siglo XVII, cuando se introdujo la intimidad en la casa, el papel de la mujer en la definición del confort ha sido supremo. Tanto el interior neerlandés como el salón rococó y la casa sin criados fueron resultados de invenciones de las mujeres. Cabría aducir, sin exagerar demasiado, que la idea de la domesticidad fue principalmente femenina. También la de la eficiencia. Cuando Lillian Gilbreth y Christine Frederick introdujeron en la casa la gestión y la eficiencia, dieron por hecho que el trabajo lo haría una mujer cuya principal ocupación sería cuidar de su familia. Es posible que la economía doméstica fuera más eficiente, pero las tareas domésticas seguían siendo un trabajo a jornada completa: el lugar de la mujer

estaba en la casa. El deseo de las mujeres de trabajar fuera de la casa —y no sólo por razones económicas— ha modificado todo eso. Ello no significa que vaya a desaparecer la domesticidad, aunque sí puede significar que la casa dejará de ser “el lugar de la mujer”. La escasez de criados a principios del decenio de 1900 provocó un interés por máquinas que ayudarían al ama de casa y reducirían el tedio de las tareas domésticas; la reducción de la presencia de la mujer en la casa exige máquinas que puedan hacer las tareas por sí solas. Casi todos los aparatos domésticos más recientes, como los lavarropas automáticos, las máquinas para hacer cubitos de hielo, los hornos que se limpian solos y las heladeras que no acumulan hielo, tienen por objetivo sustituir operaciones manuales por operaciones mecánicas autorregulables: todas ellas están parcialmente automatizadas. Esta evolución —de herramientas a máquinas autómatas— es característica de todas las tecnologías, no menos en la casa que en el lugar de trabajo<sup>4</sup>. El secador lleva al escurridor manual y después mecánico, al que sustituye el secador automático. La disponibilidad de microchips baratas hace que vaya llegando el día en que entrará en la casa la automatización total en forma de robots domésticos: sirvientes mecánicos.

Un nuevo examen de la tradición burguesa del confort constituye una crítica implícita de la modernidad, pero no es un rechazo del cambio. De hecho, la evolución del confort va a continuar. De momento, esta evolución está dominada por la tecnología, aunque en menor medida que en el pasado. Ello no tiene por qué deshumanizar la casa, igual que no lo hicieron en el pasado las chimeneas eficaces ni la electricidad. ¿Podemos combinar realmente un ambiente acogedor con la presencia de robots? Eso dependerá del éxito que tengamos en cuanto a deshacernos de los entusiasmos superficiales del modernismo y crear una comprensión más honda y más auténtica del confort doméstico.

¿Qué es el confort? Quizás esta pregunta se hubiera debido hacer antes, pero es casi seguro que sin un estudio de la larga evolución de este tema complejo y profundo la respuesta habría sido errónea, o por lo menos incompleta. La respuesta más sencilla sería que el confort se refiere únicamente a la fisiología humana: sentirse bien. Eso

no tiene nada de misterioso. Pero no explicaría por qué, aunque el cuerpo humano no ha cambiado, nuestra idea de lo que es confortable difiere de la de hace cien años. Y la respuesta tampoco consiste en decir que el confort es la experiencia subjetiva de la satisfacción. Si el confort fuera subjetivo, cabría esperar que hubiera una mayor diversidad de actitudes al respecto; por el contrario, en cualquier época histórica determinada siempre ha existido un consenso demostrable acerca de lo que es confortable y lo que no lo es. Aunque el confort es algo que se experimenta personalmente, cada uno juzga el confort conforme a normas más amplias, lo cual indica que el confort puede ser una experiencia objetiva.

Si el confort es algo objetivo, debería resultar posible medirlo. Eso es más difícil de lo que parece. Resulta más fácil saber cuándo nos sentimos confortables que por qué, ni en qué medida. Sería posible identificar el confort mediante el registro de las reacciones personales de una gran cantidad de gente, pero eso se parecería más a una encuesta de comercialización o de opinión que a un estudio científico; el científico prefiere estudiar las cosas una por una y, especialmente, medirlas. En la práctica, resulta que es mucho más fácil medir la *falta* de confort que el confort. Para establecer una "zona de confort" térmica, por ejemplo, se determina a qué temperatura la mayor parte de la gente siente demasiado frío o demasiado calor, y lo que está a mitad de camino se convierte automáticamente en lo "confortable". O si se está tratando de identificar el ángulo correcto del respaldo de una silla, puede uno someter a la gente a ángulos que sean demasiado agudos o demasiado rectos, y entre los puntos en donde manifiestan incomodidad se encuentra el ángulo "correcto". Se han realizado experimentos parecidos acerca de la intensidad del alumbrado y el ruido, las dimensiones de habitaciones, la dureza y la blandura de los muebles en los que sentarse y acostarse, etcétera. En todos estos casos, la gama de la comodidad se descubre cuando se miden los límites en los que la gente empieza a experimentar incomodidad. Cuando se diseñó el interior del *Trasbordador Espacial* se creó una réplica de cartón de la carlinga. Se pidió a los astronautas que se movieran por ese modelo a tamaño natural, haciendo como que realizaban sus actividades cotidianas y cada vez que se golpeaban contra una esquina o

contra una proyección, un técnico cortaba la pieza molesta. Al final del proceso, cuando ya no quedaban más obstrucciones, se juzgó que la carlinga era "confortable". La definición científica del confort sería algo así como: "el confort es esa condición en la que se ha eliminado el inconfort".

Casi todas las investigaciones científicas que se han realizado sobre el confort terrestre se han referido al lugar de trabajo, dado que se ha averiguado que un entorno confortable afecta a la moral y, en consecuencia, a la productividad de los trabajadores. Hasta qué punto puede el confort afectar al rendimiento económico lo indica un cálculo reciente de que los dolores de espalda —como resultado de una mala postura en el trabajo— representan 93 millones de días de trabajo perdido, o sea, una pérdida de 9.000 millones de dólares, para la economía estadounidense<sup>5</sup>. El interior de una oficina moderna refleja la definición científica del confort. La intensidad del alumbrado se ha controlado cuidadosamente para que corresponda a un nivel aceptable de comodidad óptima para la lectura. Los acabados de las paredes y de los suelos son suaves: no hay colores chillones ni llamativos. Los escritorios y las sillas están planeados para evitar la fatiga.

Pero, ¿hasta qué punto se sienten confortables las personas que trabajan en esos entornos? Como parte de un esfuerzo por mejorar sus instalaciones, una gran empresa farmacéutica, Merck & Company, hizo una encuesta entre 2.000 de sus empleados de oficina para ver qué pensaban de su lugar de trabajo, que era un interior comercial moderno y atractivo<sup>6</sup>. El equipo de la encuesta preparó un cuestionario en el que se enumeraban diversos aspectos del lugar de trabajo. Entre ellos figuraban factores que afectaban al aspecto, la seguridad, la eficiencia laboral, la comodidad, el confort, etcétera. Se pidió a los empleados que expresaran su satisfacción, o su insatisfacción, con diferentes aspectos, y que también indicaran los aspectos que cada uno consideraba personalmente más importantes. La mayoría distinguió entre las cualidades visuales de su entorno —decoración, color, alfombrado, revestimiento de las paredes, aspecto del escritorio— y los aspectos físicos —alumbrado, ventilación, intimidad y comodidad de las sillas—. Todo este grupo figuraba en una lista de los diez factores

más importantes, junto con el tamaño de la zona de trabajo, la seguridad y el espacio para dejar efectos personales. Resulta interesante que no se considerase ninguno de los factores puramente visuales como de gran importancia, lo cual indica hasta qué punto es errónea la idea de que el confort es exclusivamente una función del aspecto o del estilo.

Lo que es más revelador es que los empleados de Merck expresaron una cierta satisfacción con *dos tercios* de los casi 30 aspectos diferentes del lugar de trabajo. Entre los que sugerían las sensaciones más negativas figuraban la falta de intimidad para charlar, la calidad del aire, la falta de intimidad visual y la intensidad del alumbrado. Cuando se preguntó qué aspectos del interior de la oficina desearían poder controlar individualmente, casi todos identificaron la temperatura del despacho, el grado de intimidad, la elección de silla y escritorio y la intensidad del alumbrado. El control sobre el decorado era el que recibía la prioridad más baja. Ello parecería indicar que si bien existe amplio acuerdo en torno de la importancia del alumbrado o de la temperatura, también existen grandes diferencias de opinión acerca de exactamente cuánta luz o cuánto calor resulta confortable para cada uno. Evidentemente, el confort es tanto objetivo como subjetivo.

Las oficinas de Merck se habían proyectado para eliminar la incomodidad y, sin embargo, la encuesta demostró que muchos de los empleados no se sentían a gusto en su lugar de trabajo; la queja más común era la incapacidad para concentrarse. Pese a los colores tranquilos y el mobiliario atractivo (que todo el mundo agradecía), faltaba algo. El enfoque científico presume que si se eliminan los ruidos ambientales y se controla la visión directa, el empleado de oficina se sentirá confortable. Pero el confort en el trabajo depende de muchos más factores. Debe de existir también una sensación de intimidad y de vida privada, lo cual se logra mediante un equilibrio entre el aislamiento y lo público; si existe demasiado de lo uno o de lo otro habrá incomodidad. Hace poco, un grupo de arquitectos de California identificó nada menos que nueve aspectos diferentes del recinto de trabajo que deben satisfacerse a fin de crear esa sensación<sup>7</sup>. Entre ellos figuraban la presencia de paredes detrás y a los la-

dos del trabajador, el volumen de espacio abierto frente al escritorio, la superficie del espacio de trabajo, el volumen del recinto, vista al exterior, distancia hasta la persona más próxima, número de personas en el entorno inmediato y volumen y tipo de ruido. Como la mayor parte de las distribuciones de oficinas no se ocupan directamente de estos aspectos, no es de sorprender que a la gente les resulte difícil concentrarse en su trabajo.

La falacia de la definición científica del confort es que solamente considera los aspectos del confort que son mensurables y, con una arrogancia que no deja de ser característica, niega la existencia del resto: muchos científicos conductistas han concluido que como la gente sólo experimenta la incomodidad, la comodidad como fenómeno físico no existe en realidad en absoluto<sup>8</sup>. No es de sorprender que la intimidad auténtica, que es imposible de medir, no exista en casi ningún ambiente planeado de oficina. La intimidad en la oficina, o en la casa, no es algo desusado a este respecto; hay muchas experiencias complicadas que se resisten a la medición. Por ejemplo, es imposible describir científicamente lo que distingue a un gran vino de otro mediocre, aunque un grupo de expertos enólogos no tendría ninguna dificultad para establecer cuál es cuál. La industria vitivinícola, al igual que los fabricantes de té o de café, sigue recurriendo a pruebas no técnicas —la "nariz" de un gustador experimentado—, en lugar de únicamente a normas objetivas. Quizá sea posible medir un umbral por debajo del cual el vino sabría "mal" —acidez, contenido alcohólico, dulzura, etcétera—, pero nadie sugeriría que bastaría con eliminar esos efectos para producir un buen vino. Una habitación puede producir una sensación inconfortable: puede resultar demasiado luminosa para una conversación íntima, o demasiado oscura para leer, pero el evitar esas irritaciones no produce automáticamente una sensación de bienestar. La monotonía no es lo bastante irritante para molestar, pero tampoco es estimulante. Por otra parte, cuando abrimos una puerta y pensamos "qué habitación más confortable", estamos reaccionando positivamente a algo especial, o más bien a una serie de cosas especiales.

Veamos dos descripciones del confort. La primera es la de un conocido decorador de interiores, Billy Baldwin: "Para mí, el confort

es una habitación que funciona para uno y para sus invitados, es unos muebles bien cómodos. Es tener una mesa a mano para dejar una copa o un libro. También es saber que si alguien acerca una silla para charlar, toda la habitación no se deshace. Estoy harto de los decorados artificiosos<sup>9</sup>. La segunda es la de un arquitecto, Christopher Alexander: "Imagínese usted una tarde de invierno con una tetera, un libro, una lámpara de lectura y dos o tres almohadones enormes en los que recostarse. Ahora póngase cómodo. No para mostrárselo a otros y decirles qué a gusto está. Quiero decir que *de verdad* le guste, que le guste *a usted*. Deja el té a mano, pero en un sitio en donde no se vaya a caer. Baja usted la lámpara para que la luz caiga en el libro, pero no demasiada, y de forma que no pueda usted ver la bombilla. Se pone los almohadones detrás y los coloca cuidadosamente, uno por uno, exactamente donde los quiera tener, para apoyar la espalda, el cuello, el brazo: de forma que está usted apoyado confortablemente, exactamente en la forma que usted desea tomar el té, leer y soñar<sup>10</sup>". La descripción de Baldwin era resultado de sesenta años de decorar casas a la moda; la de Alexander se basaba en la observación de gente corriente y lugares corrientes\*. Pero ambos parecen haber coincidido en la representación de un clima doméstico que es reconocible instantáneamente por sus cualidades humanas corrientes.

Esas cualidades son algo que la ciencia no ha logrado dominar, aunque al lego le basta con una foto o con una descripción escrita. "El confort no es más que una invención verbal", escribe desesperado un ingeniero<sup>11</sup>. Naturalmente, el confort es precisamente eso. Es una invención: un artificio cultural. Al igual que todas las ideas culturales —infancia, familia, sexo— tiene un pasado y no se puede comprender sin referencia a su historia específica. Las definiciones técnicas unidimensionales del confort, que hacen caso omiso de la historia, tienen por fuerza que ser insatisfactorias. En cambio, ¡qué ricas son,

\* Baldwin gozaba de la consideración general hasta su muerte, ocurrida en 1983, como supremo decorador de la alta sociedad; entre sus clientes figuraron Cole Porter y Jacqueline Kennedy. Alexander es el autor de la obra iconoclasta *Un Lenguaje Uniformado*, que es una crítica de la arquitectura moderna.

en comparación, las descripciones del confort que hacen Baldwin y Alexander! Incluyen la comodidad (una mesa a mano), la eficiencia (una fuente modulada de luz), la domesticidad (una taza de té), la comodidad física (sillas hondas y almohadones) y la intimidad (leer un libro, charlar). La intimidad figura mucho en esas descripciones. Todas esas características sumadas contribuyen al clima de calma interior que es parte del confort.

Ese es el problema de comprender el confort y de encontrar una definición sencilla. Es como tratar de describir una cebolla. Por fuera parece sencilla, simplemente una forma esferoidal. Pero eso es engañoso, pues una cebolla también tiene muchas capas. Si la cortamos, nos quedamos con un montón de peladuras de cebolla, pero ha desaparecido la forma inicial; si describimos cada capa por separado, perdemos de vista el todo. Para complicar las cosas, las capas son transparentes, de forma que cuando miramos una cebolla entera, no sólo vemos la superficie, sino también parte del interior. Análogamente, el confort es al mismo tiempo algo sencillo y complicado. Incorpora muchas capas transparentes de significado —intimidad, comodidad, tranquilidad—, algunas de las cuales están más hondas que las otras.

El símil de la cebolla no sólo sugiere que el confort tiene varias capas de significado, sino también que la idea del confort ha ido evolucionando históricamente. Es una idea que ha significado cosas diferentes en diferentes momentos. En el siglo XVII el confort significaba lo privado, lo cual llevaba a la intimidad y, a su vez, a la domesticidad. El siglo XVII atribuyó más importancia al ocio y la comodidad, el XIX a elementos en los que intervenía lo mecánico: luz, calor y ventilación. Las ingenieras domésticas del siglo XX subrayaron la eficiencia y la comodidad. En diversos momentos, y en respuesta a vanas fuerzas externas —sociales, económicas y tecnológicas— la idea del confort ha cambiado, a veces drásticamente. Esos cambios no tenían nada de preordenado ni de inevitable. Si los Países Bajos del siglo XVII hubieran sido menos igualitarios y las mujeres menos independientes, la domesticidad habría llegado más tarde de lo que lo hizo. Si la Inglaterra del siglo XVII hubiera sido aristocrática en lugar de burguesa, el confort habría tomado un giro dife-

rente. Si en nuestro siglo no hubieran escaseado los criados, es improbable que alguien hubiera escuchado a Beecher y Frederick. Pero lo que resulta llamativo es que la idea del confort, al mismo tiempo que ha cambiado, ha conservado casi todos sus significados anteriores. La evolución del confort no puede confundirse con la evolución de la tecnología. Por lo general —no siempre— los nuevos artilugios técnicos dejaron anticuados a los antiguos. La lámpara eléctrica sustituyó a la de gas, que sustituyó a la de aceite, que sustituyó a las velas, etcétera. Pero las ideas nuevas de cómo lograr el confort no desplazaron a los conceptos fundamentales del bienestar doméstico. Cada nuevo significado añadía una capa a los anteriores, que se conservaban debajo. En cualquier momento determinado, el confort consiste en *todas* las capas, y no sólo las más recientes.

O sea, que ahí tienen ustedes la Teoría de la Cebolla del Confort, que no es precisamente una definición, pero quizá no haga falta una explicación más precisa. Quizá baste con comprender que el confort doméstico implica toda una gama de atributos —comodidad, eficiencia, ocio, calma, placer, domesticidad, intimidad—, todos los cuales contribuyen a la experiencia; el resto lo hará el sentido común. La mayoría de la gente —“quizá no sepa por qué me gusta, pero sé que me gusta”— reconoce el confort cuando lo experimenta. Ese reconocimiento comporta una combinación de sensaciones —muchas de ellas subconscientes— y no sólo físicas, sino también emocionales e intelectuales, lo cual hace que el confort sea difícil de explicar e imposible de medir. Pero no hace que sea menos real. No aceptaríamos las definiciones insuficientes que nos han ofrecido los ingenieros y los arquitectos. El bienestar doméstico es algo demasiado importante para dejárselo a los expertos; es, igual que ha sido siempre, asunto de la familia y de la persona. Hemos de redescubrir por nosotros mismos el misterio del confort, pues sin él nuestras residencias serán de verdad máquinas y no casas.

## NOTAS

## CAPÍTULO 1

<sup>1</sup> Fred Ferretti, «The Business of Being Ralph Lauren», *New York Times Magazine*, 18 de septiembre de 1983, págs. 112-135.

<sup>2</sup> *New York Times*, 17 de abril, 1973, pág. 46.

<sup>3</sup> David M. Tracy, vicepresidente de J. P. Stevens Company, citado en Ferretti, «Ralph Lauren», pág. 112.

<sup>4</sup> Hugh Trevor-Roper, «The Invention of Tradition: The Highland Tradition of Scotland», en Eric Hobsbawm & Terence Ranger, comps., *The Invention of Tradition* (Nueva York: Cambridge University Press, 1983).

<sup>5</sup> Peter York, «Making Reality Fit the Dreams», *Times* de Londres, 26 de octubre de 1984, pág. 14.

<sup>6</sup> Citado en Ferretti, «Ralph Lauren», pág. 132.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pág. 132.

<sup>8</sup> Citado en *ibid.*, pág. 133.

<sup>9</sup> *New York Times*, 17 de abril de 1973, pág. 46.

<sup>10</sup> *Fortune*, 2 de abril de 1984.

<sup>11</sup> William Seale, *The Tasteful Interlude: American Interiors Through the Camera's Eye, 1860-1917* (Nashville: American Association for State and Local History, 1982), pág. 21.

<sup>12</sup> Judith Price, *Executive Style: Achieving Success Through Good Taste and Design* (Nueva York: Linden Press/Simon & Schuster, 1980), págs. 20 a 23.

<sup>13</sup> *Ibid.*, págs. 168 a 171.

## CAPÍTULO 2

<sup>1</sup> Citado a Martin Pawley, «The Time House», en Charles Jencks y George Baird, comps., *Meaning in Architecture* (Londres: Cresset Press, 1969), pág. 144.

<sup>2</sup> Jean Gimpel, *The Medieval Machine: The Industrial Revolution of the Middle Ages* (Nueva York: Penguin, 1980), pág. 237-238. [*La revolución industrial en la Edad Media*. Taurus. Madrid, 1981].

<sup>3</sup> *Ibid.*, págs. 43 y 44.

<sup>4</sup> J. H. Huizinga. *El otoño de la Edad Media* (Madrid: Revista de Occidente).

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Martin Pawley, *Architecture vs. Housing* (Nueva York: Praeger, 1971), pág. 6.

<sup>7</sup> Philippe Ariès, *Centuries of Childhood: A Social History of the Family*, trad. Robert Baldick (Nueva York: Knopf, 1962), pág. 392.

<sup>8</sup> John Lukacs, «The Bourgeois Interior», *American Scholar*, Vol. 39, No. 4 (Otoño de 1970, pág. 620 y 621).

<sup>9</sup> Joan Evans, *Life in Medieval France* (Londres: Phaidon, 1969), págs. 30 a 43.

<sup>10</sup> John Glog, *A Social History of Furniture Design: From B.C. 1300 to A.D. 1960* (Londres: Cassell, 1966), pág. 93.

<sup>11</sup> Sigfried Giedion, *Mechanization Takes Command: A Contribution to Anonymous History* (Nueva York: Norton, 1969), págs. 270 a 272. [*La mecanización toma el mando*. Gustavo Gili. 1978].

<sup>12</sup> *Ibid.*, págs. 276 a 278.

<sup>13</sup> Evans, *Medieval France*, págs. 61 y 62.

<sup>14</sup> Colin Platt, *The English Medieval Town* (Nueva York: David McKay, 1976), pág. 73.

<sup>15</sup> De un poema del Príncipe Ludwig de Anhalt-Kohten (1596), citado en Glog, *Social History*, pág. 105.

<sup>16</sup> Mario Praz, *An Illustrated History of Interior Decoration: From Pompeii to Art Nouveau*, trad. William Weaver (Nueva York: Thames and Hudson, 1982), pág. 181.

<sup>17</sup> Gimpel, *Medieval Machine*, págs. 3 a 5.

<sup>18</sup> Lawrence Wright, *Clean and Decent: The History of the Bath and the Loo* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1980), págs. 19 a 21.

<sup>19</sup> Platt, *Medieval Town*, págs. 71 y 72.

<sup>20</sup> Citado en Evans, *Medieval France*, pág. 51.

<sup>21</sup> Wright, *Clean and Decent*, págs. 29 a 32.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pág. 31.

<sup>23</sup> Madeleine Pelner Cosman, *Fabulous Feasts: Medieval Cookery and Ceremony*, (Nueva York: Braziller, 1976), pág. 45.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pág. 69.

<sup>25</sup> Citado en Praz, *Interior Decoration*, págs. 52 y 53.

<sup>26</sup> Giedion, *Mechanization*, pág. 299.

<sup>27</sup> Lewis Mumford, *The City in History: Its Origins, Its Transformations and Its Prospects* (Nueva York: Harcourt, Brace & World, 1961), pág. 287.

<sup>28</sup> Cosman, *Fabulous Feasts*, págs. 105 a 108.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pág. 83.

<sup>30</sup> Barbara W. Tuchman, *A Distant Mirror: The Calamitous 14th Century* (Nueva York: Ballantine, 1979), págs. 19 y 20.

<sup>31</sup> Huizinga, *Middle Ages*, págs. 249-50.

<sup>32</sup> *Ibid.*, pág. 27.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pág. 109 y 110.

<sup>34</sup> Lukacs, «Bourgeois Interior», pág. 622.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pág. 623.

<sup>36</sup> F. Braudel: *Civilización material, economía y capitalismo. Siglos XV-XVIII. Las estructuras de lo cotidiano*. Alianza. Madrid 1984.

<sup>37</sup> Jean-Pierre Babelon, *Demeures parisiennes: sous Henri IV et Louis XIII* (París: Editions de temps, 1965), pág. 82.

<sup>38</sup> Braudel, *op. cit.*, págs. 300-302.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pág. 310-11.

<sup>40</sup> Wright, *Clean and Decent*, págs. 42 a 44.

<sup>41</sup> Babelon, *Demeures parisiennes*, pág. 96.

<sup>42</sup> *Ibid.*, págs. 96 y 97.

<sup>43</sup> Me he basado mucho en *Ibid.*, págs. 69 a 116 en lo que respecta a la descripción de las casas de París en el siglo XVII.

<sup>44</sup> *Ibid.*, págs. 96 y 97.

<sup>45</sup> *Ibid.*, pág. 111.

<sup>46</sup> Wright, *Clean and Decent.*, pág. 73.

<sup>47</sup> Citado en Terence Conran, *The Bed and Bath Book* (Nueva York: Crown, 1978), pág. 15.

<sup>48</sup> Braudel, *op. cit.*, pág. 310.

<sup>49</sup> *Ibid.*, pág. 196.

<sup>50</sup> *Ibid.*, págs. 189-90.

<sup>51</sup> *Ibid.*, pág. 196.

<sup>52</sup> Praz, *Interior Decoration*; págs. 50 a 55.

<sup>53</sup> Odd Brochmann, *By og Bolig* (Oslo: Cappellans, 1958), Traducido y citado en Norbert Schoenauer, *6,000 Years of Housing*, Vol. 3, *The Occidental Urban House* (Nueva York: Garland, 1981), págs. 113-117.

<sup>54</sup> Ariès, *Childhood*, págs. 391 a 395.

<sup>55</sup> *Ibid.*, pág. 369.

### CAPÍTULO 3

<sup>1</sup> G. N. Clark, *The Seventeenth Century* (Oxford: Clarendon Press, 1929), pág. 14.

<sup>2</sup> Steen Eiler Rasmussen, *Towns and Buildings: Described in Drawings and Words*, Trad. Evc Wendt (Liverpool: University Press of Liverpool, 1951), pág. 80.

<sup>3</sup> Charles Wilson, *The Dutch Republic and the Civilization of the Seventeenth Century* (Nueva York: McGraw-Hill, 1968), pág. 30.

<sup>4</sup> «Nuestra cultura nacional es burguesa en todos los sentidos que cabe atribuir legítimamente a ese término» J. H. Huizinga, en «El Espíritu de los Países Bajos», en *Dutch Civilization in the Seventeenth Century and Other Essays*, trad. Arnold J. Pomerans (Londres: Collins, 1968), pág. 112.

<sup>5</sup> J. H. Huizinga, «Dutch Civilization in the Seventeenth Century», en *Ibid.*, págs. 61 a 63.

<sup>6</sup> N. J. Habraken, *Transformations of the Site* (Cambridge, Mass.: Awater Press, 1983), pág. 220.

<sup>7</sup> Paul Zumthor, *Daily Life in Rembrandt's Holland*, trad. Simon Watson Taylor (Nueva York: Macmillan, 1963), págs. 45 y 46.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pág. 135.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pág. 100.

<sup>10</sup> Ariès, *Childhood*, pág. 369.

<sup>11</sup> Bertha Mook, *The Dutch Family in the 17th and 18th Centuries: An Explorative-Descriptive Study* (Ottawa: University of Ottawa Press, 1977), pág. 32.

<sup>12</sup> Petrus Johannes Blok, *History of the People of the Netherlands*, Parte IV, trad. Oscar A. Bierstadt (Nueva York: AMS Press, 1970), pág. 254.

<sup>13</sup> Rasmussen, *Towns*, pág. 80.

<sup>14</sup> William Temple, *Observations upon the United Provinces of the Netherlands* (Oxford: Clarendon Press, 1972), pág. 97.

<sup>15</sup> Wilson, *Dutch Republic*, pág. 244.

<sup>16</sup> Citado en Madlyn Millner Kahr, *Dutch Painting in the Seventeenth Century* (Nueva York: Harper & Row, 1982), pág. 259.

<sup>17</sup> Citado en Zumthor, *Daily life*, pág. 137.

<sup>18</sup> Huizinga, *Dutch Civilization*, pág. 63.

<sup>20</sup> Blok, *History*, pág. 256.

<sup>21</sup> Citado en Zumthor, *Daily life*, págs. 53 y 54.

<sup>22</sup> *Ibid.*, págs. 139 y 140.

<sup>19</sup> Temple, *Observations*, pág. 80.

<sup>23</sup> Temple, *Observations*, pág. 89.

<sup>24</sup> Zumthor, *Daily Life*, pág. 41.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pág. 138.

<sup>26</sup> Lukacs, «Bourgeois Interior», pág. 624.

#### CAPÍTULO 4

<sup>1</sup> Bernard Rudofsky, *Now I Lay Me Down to Eat* (Garden City, N. Y.: Anchor Press/ Doubleday, 1980), pág. 62.

<sup>2</sup> Braudel, *op. cit.*, págs. 288 a 292.

<sup>3</sup> *Ibid.*, págs. 283 a 285.

<sup>4</sup> Gervase Jackson-Stops, «Formal Splendour: The Baroque Age», en Anne Charlish, comp. *The History of Furniture* (Londres: Orbis, 1976), pág. 77.

<sup>5</sup> Nancy Mitford, *Madame de Pompadour* (Nueva York: Harper & Row, 1968), pág. 111.

<sup>6</sup> Pierre Verlet, *La Maison du XVIIIe Siècle en France: Société Décoration Mobilier* (París: Baschet & Cie, 1966), pág. 178.

<sup>7</sup> Ariès, *Childhood*, pág. 399.

<sup>8</sup> Michel Gallet, *Stately Mansions: Eighteenth Century Paris Architecture* (Nueva York: Praeger, 1972), pág. 115.

<sup>9</sup> Citado en Mitford, *Pompadour*, pág. 171.

<sup>10</sup> Peter Collins, «Furniture Givers as Form Givers: Is Desing an All-Encompassing Skill?», *Progressive Architecture*, No. 44 (marzo de 1963), pág. 122.

<sup>11</sup> Jacques-François Blondel, *Architecture française* (París: Jombert, 1752), pág. 27.

<sup>12</sup> Braudel, *op. cit.*, pág. 299.

<sup>13</sup> Berlet, *Maison*, pág. 106.

<sup>14</sup> Wright, *Clean and Decent*, págs. 74 y 75.

<sup>15</sup> Giedion, *Mechanization*, pág. 653.

<sup>16</sup> Wright, *Clean and Decent*, pág. 72.

<sup>17</sup> Verlet, *Maison*, pág. 61.

<sup>18</sup> *Ibid.*, págs. 247 a 259.

<sup>19</sup> J. H. B. Peel, *An Englishman's Home* (Newton Abbot, Devon: David & Charles, 1978), págs. 261 y 262.

<sup>20</sup> Michel Gallet, *Demeures parisiennes: l'époque de Louis XVI* (París: Le Temps, 1964), págs. 39 a 47.

<sup>21</sup> Allan Greenberg, «Design Paradigms in the Eighteenth and Twentieth Centuries», en Stephen Kieran, comp. *Ornament* (Filadelfia: Graduate School of Fine Arts, University of Pennsylvania, 1977), pág. 67.

<sup>22</sup> Joseph Rykwert, «The Sitting Position—A Question of Method», en Charles Jancks y George Baird, comps., *Meaning in Architecture* (Londres Cresset Press, 1969), pág. 234.

#### CAPÍTULO 5

<sup>1</sup> Paige Rense, comp. *Celebrity Homes II* (Los Angeles: Knapp Press, 1981), págs. 113 a 119.

<sup>2</sup> Marilyn Bethany, «A House in the Georgian Mode», *New York Times Magazine*, 24 de abril de 1983, págs. 96 a 100.

<sup>3</sup> John Martin Robinson, *The Latest Country Houses* (Londres, Bodley Head, 1984).

<sup>4</sup> Citado en Peel, *Englishman's Home*, pág. 20.

<sup>5</sup> Nikolaus Pevsner, *European Architecture* (Harmondsworth, Middlessex: Penguin, 1958), pág. 226.

<sup>6</sup> Peter Thornton, *Authentic Decor: The Domestic Interior 1620-1920* (Nueva York: Viking, 1984), pág. 1012.

<sup>7</sup> Citado en *ibid.*, pág. 140.

<sup>8</sup> Giedion, *Mechanization*, págs. 321 y 322.

<sup>9</sup> John Kenworthy-Browne, «The Line of Beauty: The Rococo Style», en Charlish, *History of Furniture*, pág. 126.

<sup>10</sup> Ralph Dutton, *The Victorian Home* (Londres: Orbis, 1976), págs. 2 y 3.

<sup>11</sup> Mark Girouard, *Life in the English Country House* (New Haven: Yale University Press, 1978), pág. 235.

<sup>12</sup> Thornton, *Authentic Decor*, pág. 150.

<sup>13</sup> Praz, *Interior Decoration*, pág. 60.

<sup>14</sup> Alice Hepplewhite & Co., *The Cabinet-Maker and Upholsterer's Guide*, 3.ª ed. (Londres: Batsford, 1898). 1.ª ed., 1794.

<sup>15</sup> Gallet, *L'époque de Louis XVI*, pág. 97.

#### CAPÍTULO 6

<sup>1</sup> Robert Kerr, *The Gentleman's House: How to Plan English Residences, from the Parsonage to the Palace*, 3.ª ed. (Londres: John Murray, 1871), pág. 278.

<sup>2</sup> Girouard, *English Country House*, pág. 256.

<sup>3</sup> Citado en Lawrence Wright, *Warm and Snug: The History of the Bed* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1962), pág. 144.

<sup>4</sup> C. S. Peel, *The Stream of Time: Social and Domestic Life in England 1805-1861* (Londres: Bodley Head, 1931), pág. 114.

<sup>5</sup> Girouard, *English Country House*, pág. 4.

<sup>6</sup> Jill Franklin, *The Gentleman's Country House and Its Plan 1835-1914* (Londres: Routledge & Kegan Paul 1981), pág. 114.

<sup>7</sup> Hepplewhite & Co., *Guide*, láminas 81, 82, y 89.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pág. 7, láminas 35 y 36.

<sup>9</sup> C. J. Richardson, *The Englishman's House: From a Cottage to a Mansion*, 2.ª ed. (Londres: John Camden Hotten, 1860), pág. 405.

<sup>10</sup> John J. Stevenson, *House Architecture*, Vol. II, *House-Planning* (Londres: Macmillan, 1880), págs. 229 a 235.

<sup>11</sup> Girouard, *English Country House*, pág. 295.

<sup>12</sup> Mark Girouard, *The Victorian Country House* (Oxford: Clarendon, 1971), pág. 146.

<sup>13</sup> Douglas Galton, *Observations on the Construction of Healthy Dwellings*, 2.ª ed. (Oxford: Clarendon, 1896), pág. 52.

<sup>14</sup> W. H. Corfields, *Dwelling Houses: Their Sanitary Construction and Arrangements* (Londres: H. K. Lewis, 1885), pág. 16.

<sup>15</sup> John S. Billings, *The Principles of Ventilation and Heating and Their Practical Application* (Londres: Trubner, 1884), pág. 41.

<sup>16</sup> Stevenson, *House Architecture*, pág. 236.

<sup>17</sup> Wright, *Clean and Decent*, pág. 122.

<sup>18</sup> Stevenson, *House Architecture*, pág. 248.

<sup>19</sup> Franklin, *Gentleman's Country House*, pág. 110.

<sup>20</sup> Stevenson, *House Architecture*, págs. 212 y 213.

<sup>21</sup> Andrew Jackson Downing, *The Architecture of Country Houses* (Nueva York: Da Capo, 1968), pág. 472, 1.ª ed. 1850.

<sup>22</sup> Catherine E. Beecher, *A Treatise on Domestic Economy: For the Use of Young Ladies at Home and at School* (Nueva York: Harper, 1849), pág. 281.

<sup>23</sup> H. M. Plunkett, *Women, Plumbers and Doctors: Or Household Sanitation* (Nueva York: Appleton, 1885), pág. 56.

<sup>24</sup> J. G. Lockhart, *Life of Scott*, citado en Girouard, *Victorian Country House*, pág. 17.

<sup>25</sup> Stevenson, *House Architecture*, pág. 254.

<sup>26</sup> T. K. Derry y Trevor I. Williams, *A Short History of Technology* (Oxford: Oxford University Press, 1979), pág. 512. [*Historia de la tecnología. Siglo XXI*, Madrid 1977].

<sup>27</sup> C. S. Peel, *A Hundred Wonderful Years: Social and Domestic Life of a Century, 1820-1920* (Londres: Bodley Head, 1926), págs. 45 y 46.

<sup>28</sup> Reyner Banham, *The Architecture of the Well-Tempered Environment* (Londres: Architectural Press, 1969), pág. 56.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pág. 55.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pág. 55.

<sup>31</sup> Stefan Muthesius, *The English Terraced House* (New Haven: Yale University Press, 1982), pág. 52.

<sup>32</sup> *Ibid.*, págs. 53 y 54.

<sup>33</sup> Giedion, *Mechanization*, pág. 539.

<sup>34</sup> Girouard, *Victorian Country House*, pág. 188.

#### CAPÍTULO 7

<sup>1</sup> Kerr, *Gentleman's House*, pág. 278.

<sup>2</sup> J. Drysdale y J. W. Hayward, *Health and Comfort in Home Building*, 2.ª ed. (Londres: Spon, 1876), págs. 54 y 58. La casa Hayward se describe también en Banham, *Well-Tempered Environment*, págs. 35 a 39.

<sup>3</sup> Henry Rutton, *Ventilation and Warming of Buildings* (Nueva York: Putnam, 1862), pág. 37.

<sup>4</sup> Stevenson, *House Architecture*, pág. 280.

<sup>5</sup> Edith Wharton y Ogden Codman, Jr., *The Decoration of Houses* (Londres: Batsford, 1898), pág. 87.

<sup>6</sup> Stevenson, *House Architecture*, pág. 212.

<sup>7</sup> Giedion, *Mechanization*, págs. 540 a 556.

<sup>8</sup> Lydia Ray Balderston, *Housewifery: A Manual and Text Book of Practical House-keeping* (Filadelfia: Lippincott, 1921), pág. 128.

<sup>9</sup> Matthew Sloan Scott, «Electricity Supply», *Encyclopaedia Britannica* (Chicago: University of Chicago, 1949), Vol. 8, págs. 273 y 274.

- <sup>10</sup> Christine Frederick, *Household Engineering: Scientific Management in the Home* (Chicago: American School of Home Economics, 1923), pág. 238.
- <sup>11</sup> *Ibid.*, págs. 158 y 159.
- <sup>12</sup> Beecher, *Treatise*, pág. 261.
- <sup>13</sup> Alba M. Edwards, «Domestic Service», en *Encyclopaedia Britannica* (Chicago: University of Chicago, 1949), Vol. 7, págs. 515 y 516.
- <sup>14</sup> Frederick, *Household Engineering*, pág. 377.
- <sup>15</sup> Los datos sobre los salarios de los sirvientes se basan en: Peel, *Hundred Wonderful Years*, pág. 185 y Frederick, *Household Engineering*, pág. 379.
- <sup>16</sup> Ellen H. Richards, *The Cost of Shelter* (Nueva York: Wiley, 1905), pág. 105.
- <sup>17</sup> Mary Pattison, *Principles of Domestic Engineering: Or the What, Why and How of a House* (Nueva York: Trow Press, 1915), pág. 158.
- <sup>18</sup> Frederick, *Household Engineering*, pág. 391.
- <sup>19</sup> Balderston, *Housewifery*, pág. 240.
- <sup>20</sup> Giedion, *Mechanization*, págs. 516 a 518.
- <sup>21</sup> Beecher, *Treatise*, pág. 259.
- <sup>21</sup> *Ibid.*, pág. 263.
- <sup>23</sup> Douglas Handlin, *The American Home: Architecture and Society 1815-1915* (Boston: Little, Brown, 1979), pág. 522, nota 33.
- <sup>24</sup> Véase una historia de otras pioneras domésticas en Dolores Hayden, *The Grand Domestic Revolution: A History of Feminist Designs for American Homes, Neighborhoods, and Cities* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983).
- <sup>25</sup> Catherine E. Beecher y Harriet Beecher Stowe, *The American Woman's Home* (Nueva York: J. B. Ford, 1869), págs. 23 a 42.
- <sup>26</sup> *Ibid.*, pág. 25.
- <sup>27</sup> Beecher, *Treatise*, pág. 259.
- <sup>28</sup> Beecher y Stowe, *American Woman's Home*, pág. 34.
- <sup>29</sup> Richardson, *Englishman's House*, págs. 373 a 388.
- <sup>30</sup> Hermann Valentin van Holst, *Modern American Homes* (Chicago: American Technical Society, 1914).
- <sup>31</sup> Beecher y Stowe, *American Woman's Home*, págs. 61 y 62.
- <sup>32</sup> Frederick, *Household Engineering*, págs. 471 a 477.
- <sup>33</sup> Balderston, *Housewifery*, pág. 9.
- <sup>34</sup> Richards, *Cost of Shelter*, pág. 71.
- <sup>35</sup> Frederick, *Household Engineering*, pág. 8.
- <sup>36</sup> Christine Frederick, *The New Housekeeping: Efficiency Studies in Home Management* (Garden City, N.Y.: Doubleday, Page, 1914).
- <sup>37</sup> Lillian Gilbreth, *Living with Our Children* (Nueva York: Norton, 1928), pág. 11.

## CAPÍTULO 8

- <sup>1</sup> Seale, *Tasteful Interlude*, pág. 15.
- <sup>2</sup> Girouard, *Sweetness and Light*, pág. 130.
- <sup>3</sup> Vernon Blaque, «Modern Decorative Art», *Architectural Review*, Vol. 58, No. 344 (julio de 1925), pág. 27.
- <sup>4</sup> F. L. Minnigerode, «Italy and People Play Loto Once a Week», *New York Times Magazine*, 25 de octubre de 1925, pág. 15.
- <sup>5</sup> W. Franklyn Paris, «The International Exposition of Modern Industrial and Decorative Art in Paris», Part II, «General Features», *Architectural Record*, Vol. 58; No. 4 (Octubre de 1925), pág. 379.
- <sup>6</sup> *Ibid.*
- <sup>7</sup> *Ibid.*, pág. 376.
- <sup>8</sup> *Encyclopédie des Arts Décoratifs et Industriels Modernes au XX<sup>ème</sup> Siècle*, Vol. 2, *Architecture* (Paris: Imprimerie Nationale, 1925), págs. 44 y 45.
- <sup>9</sup> Stanislaus von Moos, *Le Corbusier: Elements of a Synthesis* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1979), pág. 339, nota 55.
- <sup>10</sup> George Besson, crítico de arte contemporáneo, citado en *ibid.*; pág. 165.
- <sup>11</sup> Charles-Edouard Jeanneret, *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (Paris: Crès, 1925), pág. 79.
- <sup>12</sup> Charles-Edouard Jeanneret, *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Oeuvre Complète de 1910-1929* (Zurich: Editions d'Architecture Erlenbach, 1946), pág. 31.
- <sup>13</sup> Charles-Edouard Jeanneret, *Towards a New Architecture*, trad. Frederick Etchells (Londres, John Rodker, 1931), págs. 122 y 123.
- <sup>14</sup> Brian Brace Taylor, *Le Corbusier et Pessac* (Paris: Fondation Le Corbusier, 1972), pág. 23.
- <sup>15</sup> Richards, *Cost of Shelter*, p. 45; Jeanneret, *Towards a New Architecture*, pág. 241.
- <sup>16</sup> Lillian M. Gilbreth, Orpha Mae Thomas y Eleanor Clymer, *Management in the Home: Happier Living Through Saving Time and Energy* (Nueva York: Dodd, Mead, 1954), pág. 158.
- <sup>17</sup> Jeanneret, *L'Art décoratif*, págs. 92 y 93.

## CAPÍTULO 9

- <sup>1</sup> Citado en Marilyn Bethany, «Two Top Talents Seeing Eye to Eye», *New Times Magazine*, 13 de julio de 1980, pág. 50.
- <sup>2</sup> Doris Saatchi, «Living in Zen», *House and Garden*, Vol. 157, No. 1 (enero de 1985), pág. 110.
- <sup>3</sup> Joan Kron, *Home-Psych. The Social Psychology of Home and Decoration* (Nueva York: Clarkson N. Potter, 1983), pág. 178.
- <sup>4</sup> Thornton, *Authentic Decor*, págs. 8 y 9.
- <sup>5</sup> Citado en Burkhard Rukschcio y Roland Schachel, *Adolf Loos: Leben und Werk* (Salzburg Residenz Verlag, 1982), pág. 308.

<sup>6</sup> Adolf Behne, citado en Ulrich Conrads y Hans G. Sperlich, *Fantastic Architecture* (Londres: Architectural Press, 1963), pág. 134.

<sup>7</sup> Véase una narración humorística de este período en Tom Wolfe, *From Bauhaus to Our House* (Nueva York: Farrar, Stratus & Giroux, 1981), págs. 37 a 56.

<sup>8</sup> Adolf Loos, «Interiors in the Rotunda», en *Spoken into the Void: Collected Essays 1897-1900*, trad. Jane O. Newman y John H. Smith (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1982, pág. 27, 1.ª ed., 1921).

<sup>9</sup> Henry McIlvaine Parsons «The Bedroom», *Human Factors*, Vol. 14, No. 5 (octubre de 1972), págs. 424 y 425.

<sup>10</sup> P. Branton, «Behavior, Body Mechanics and Discomfort», *Ergonomics*, Vol. 12 (1969), pág. 316 a 327.

<sup>11</sup> Giedion, *Mechanization*, págs. 402 y 403.

<sup>12</sup> Rykwert, «The Sitting Position», págs. 236 y 237.

<sup>13</sup> Ralph Caplan, *By Design* (Nueva York: McGraw-Hill, 1982), págs. 91 y 92.

<sup>14</sup> Greenberg, «Design Paradigms», pág. 80.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> James Stirling at Home», *Blueprint*, Vol. 1, No. 3 (Diciembre de 1983-enero de 1984).

<sup>17</sup> Philip Johnson, *Writings* (Nueva York: Oxford University Press, 1979), pág. 138.

<sup>18</sup> Kron, *Home-Psych*, pág. 177.

<sup>19</sup> *Ibid.*

#### CAPÍTULO 10

<sup>1</sup> George Fields, *From Bonsai to Levi's: When West Meets East, an Insider's Surprising Account of How the Japanese Live* (Nueva York: Macmillan, 1983), págs. 25 y 26.

<sup>2</sup> John Lukacs, *Outgrowing Democracy: A History of the United States in the Twentieth Century* (Garden City, N. Y.: Doubleday, 1984), pág. 170.

<sup>3</sup> Muchos de los modelos descritos en Christopher Alexander y otros, *A Pattern Language: Town, Buildings, Construction* (Nueva York: Oxford University Press, 1977), se derivan de interiores del siglo XVII.

<sup>4</sup> Véase, de este mismo autor, *Taming the Tiger: The Struggle to Control Technology* (Nueva York: Viking, 1983), pág. 25.

<sup>5</sup> J. Douglas Phillips, «Establishing and Managing Advance Office Technology: A Holistic Approach Focusing on People», Monografía presentada en la reunión anual de la *Society of Manufacturing Engineers*, Montreal, 16 a 19 de septiembre de 1984, pág. 3.

<sup>6</sup> S. George Walters, «Merck and Co., Inc., Office Design Study, Final Plans Board», memoria inédita (Newark, N. J.: Rutgers Graduate School of Management, 6 de agosto de 1982).

<sup>7</sup> Alexander, *Pattern Language*, págs. 847 a 852.

<sup>8</sup> Henry McIlvaine Parsons, «Comfort and Convenience: How Much?» monografía presentada en la reunión anual de la American Association for the Advancement of Science, Nueva York, (30 de enero de 1975), pág. 1.

<sup>9</sup> Citado en George O'Brien, «An American Decorator Emeritus», *New York Times Magazine: Home Design*, 17 de abril de 1983, pág. 33.

<sup>10</sup> Christopher Alexander, *The Timeless Way of Building* (Nueva York: Oxford University Press, 1979), págs. 32 y 33.

<sup>11</sup> Parsons, «Comfort and Convenience», pág. 1.

## INDICE ANALITICO

- Abadía de Northanger* (Austen), 138.  
 abastecimiento de agua, 47, 56, 59, 135-136, 166, 169.  
 aceite de ballena, 145, 147.  
 aceite de colza, 145.  
 Adam, Robert, 124, 153.  
 agricultura, 34.  
 Alberto Eduardo, Príncipe de Gales, 147.  
 Alexander, Christopher, 232-233.  
 alfombras, 131, 155.  
 — orientales, 123.  
 alineación *enfilade*, 52, 79, 95.  
*Ama de Casa. El* (Balderston), 163, 171n.  
 amas de casa, 41.  
 antecámaras, 117.  
 Antonello da Messina, 54.  
 aparadores:  
 — accesibles, 225.  
 — para libros, 129.  
 — para vajilla, 72-73.  
 aparatos:  
 — economía de trabajo, 160-161, 163.  
 — eléctricos, 150, 157-164.  
 aprendices, 55, 58.  
*Architecture française* (Blondel), 98-99.  
 Argand, Ami, 144.  
 Ariès, Philippe, 55, 70.  
 armarios, 169.  
 — para abrigos, 169.  
 — para escobas, 169.  
 — para ropa de cama, 169.  
 Armstrong, William, 153, 156.  
 arquitectura:  
 — antitotalitaria, 205-207.  
 — apariencia externa, 172.  
 — base moral, 204-207.  
 — decoración interior vs. 133-135, 136, 137.  
 — enfoque visual, 153-154, 172.  
 — francesa, 97-98, 99.  
 — naturalidad en la, 125-126, 128.  
 — no profesional, 132-133.  
 — resurreccionismo histórico, 109-112, 179-182.  
 — tecnología doméstica vs. 151-154, 165-166, 171-172, 184, 193-197.  
 (Ver también estilos arquitectónicos individuales.)  
*Arquitectura de Casas* (Stevenson), 151-153, 182.  
*Arquitectura de las Casas de Campo. La.* 143, 165.  
 arquitectura palladiana, 121, 124, 125, 133n.  
*Architectural Record*, 190.  
 artesanos, 58.  
 asientos, 93.  
 aspiradoras, 155, 157, 160, 194.  
 Austen, Jane, 119-120, 127-128, 132, 138.  
 Baker, Josephine, 188.  
 Bakst, Leon, 188.  
 Balderston, Lydia Ray, 163, 171n, 175.  
 Baldwin, Billy, 232, 233.  
 Ballets rusos, 187.  
 Balzac, Honoré de, 120.  
 bancos, 37, 39, 43, 129.  
 bañeras, 41, 100, 169, 170, 221.  
 — portátiles, 101, 170.  
 baños:  
 — en Japón, 221, 226.  
 — medievales, 39-40, 41.  
 — en el siglo XVII, 52, 56.  
 — en el siglo XVI, 47.  
 — victorianos, 141-142.  
 baños públicos, 47-48, 75.  
 «bedpresses», 165, 167.

Beecher, Catherine, E., 143, 161-167, 175, 176, 196, 234.  
*Bitter Homes and Gardens*, 216.  
 bibliotecas, 117, 118-125.  
 bicicletas, 115, 211.  
 Billings, John S., 140, 143.  
 Blondel, Jacques-Françoise, 98-99, 101; 133n, 153.  
 Blondel, Jean-Françoise, 98-99.  
 Bok, Edward, 171.  
 bombas de agua, 82.  
 Bosse, Abraham, 51.  
 botas de cuero, 125.  
 botiquín, 169.  
 Boucher, Françoise, 86, 102.  
 Bramah, Joseph, 135-136.  
 Bramah, cierre de válvula, 135, 136, 137.  
 Braudel, Fernand, 88, 100.  
 Breuer, Marcel, 198, 208, 211, 214.  
*Brideshead Revisited* (Waugh), 21.  
 «Bruja de Agua», 155.  
 Bruinmel, George «Beau», 125.  
 Brun, familia, 54-59, 81.  
 huques de vapor, 179.  
 burgueses, 36.  
 butacas, 90, 103, 129, 208, 211.  
 — ajustables, 210, 211, 214.  
 caballerosidad, 45.  
 «cabinets», 49, 52, 53.  
 calderas, 166, 170.  
 calefacción:  
 — central, 143, 158, 197.  
 — de combustible, 68.  
 — eléctrica, 156, 158-159.  
 — en la Edad Media, 31-32.  
 — en el siglo XVII, 56-57, 59, 99-100.  
 — en el siglo XVI, 31.  
 — métodos neerlandeses, 68-69.  
 — perfeccionamientos, 133, 136-139, 154.  
 calvinismo, 64, 74.  
 Cámaras del Parlamento, 142, 146, 157.  
 camas:  
 — empotradas, 72-73, 165.  
 — de cuatro postes, 50, 72.  
 — llagas producidas por, 209.  
 — medievales, 39.  
 camfinas, 145.  
 Campos Eliseos, 70.  
 cañerías, 131, 135-136.  
 Carcel, Bernard, 145.  
 Cardin, Pierre, 16.  
 Carlyle, Thomas, 34.  
*Carta de Amor. La* (Vermer), 80-81.  
 Casa Cheney, 171.  
*Casa de la Mujer Americana* (Beecher y Stowe), 166.  
*Casa del Caballero, La* (Kerr), 151, 164.  
*Casa del Inglés. La* (Richardson), 164, 167-168, 169.  
 Casa Roja, 182.  
 casas:  
 — accesorios domésticos, 16-25.  
 — administración científica, 172-176.  
 — americanas, 166-172, 183-184.  
 — compactas, 161, 164-168.  
 — de campo, 112, 113.  
 — de la nobleza, 50-51.  
 — disposición irregular, 182-183.  
 — distribución, 170-172.  
 — eficientes, 196, 172.  
 — en el siglo XVII, 48-59.  
 — épocas históricas, 111-113.  
 — estilos de épocas, 109-114, 179-182.  
 — humildes, 35-36, 40, 88.  
 — iluminación de, 133, 137, 144-148, 151.  
 — interiores de, 46-47, 61.  
 — limpieza de 41-42, 74-76, 82-83, 151-176.  
 — mecanización, 30-31, 158-161.  
 — medievales, 34-47.  
 — neerlandesas, 65-69, 71-72, 76-81, 121, 166, 167, 224, 233-234.  
 — pequeñas, 69, 161, 174-179, 183-184, 196.  
 — perfeccionamientos domésticos, 37-38, 57-58, 59, 66, 82-84, 85, 166-167, 184.  
 — quitarse los zapatos en las, 74, 76.  
 — viviendas para alquiler en, 50, 69.  
 (Véase hogar/casa.)  
 casas en fila, 65, 66, 120.  
 casas urbanas, 35-36.  
 — inglesas, 113-114.  
 — en París, 47-50, 51-52, 70.  
 cistercienses, 40.  
 cisternas, 166.  
 City-National Bank (Tuscaloosa), 196.  
 cocinas, 41-43, 55-57, 82, 97, 167, 194.  
 — de carbón, 149.  
 — de gas, 149, 154.  
 — de hierro fundido, 144.  
 — de irradiación, 143.  
 — de porcelana, 100.  
 — neerlandesas, 82-83.  
 — para calentar, 57.  
 — revestida de azulejos, 47.  
 colección «Jamaica», 18-19, 20n, 21.  
 colección «Log Cabin», 18, 19, 23, 24.  
 colección «Mariner», 20, 23.  
 colección «Safari», 20, 23.  
 colores, significado de, 46.  
 Collins, Peter, 98.

comedores, 52, 53, 94, 97, 117, 124, 165-166.  
 computadores, 33, 175.  
 conductos de ventilación, 142, 151-152.  
 confort:  
 — bienestar, y, 218.  
 — como concepto, 31-34, 43, 86-87, 99, 128n, 163-164, 227-234.  
 — como eficiencia, 171, 175-176, 196, 197.  
 — desarrollo histórico, 33-34, 42-43, 59, 125, 232-234.  
 — diseño moderno y, 193-197.  
 — en accesorios para la casa, 16-25.  
 — en la Edad Media, 42-43, 44, 46.  
 — en el lugar de trabajo, 229-231.  
 — en moda, 13-16.  
 — espaciosidad y, 167-168, 184.  
 — falta de, 228-229, 230.  
 — intimidad y, 230-231, 234.  
 — investigación científica sobre, 229-230.  
 — material, 101, 222, 228.  
 — noción burguesa de, 224-225.  
 — noción inglesa de, 114-115, 131-132.  
 — noción moderna de, 203-204, 208-215, 217-218.  
 — nostalgia y, 14-15, 221-223.  
 — publicidad, 13-15.  
 — similitud de la cebolla, 233.  
 — subjetivo, 230, 231-233.  
 — tecnología y, 153-154, 227.  
 — «zona de confort», 228.  
 cortinas para ventanas, 67, 131.  
*Coste de la Vivienda*, el (Richards), 162.  
 costumbres medievales, 44-45.  
 credencias, 72, 90.  
 criados, 49-50, 95.  
 — cuartos de dormir de, 51, 52, 55, 59.  
 — en la sociedad neerlandesa, 69, 81, 82.  
 — en Estados Unidos, 161-163.  
 — escasez de, 223, 226, 227, 234.  
 — necesidad de, 131, 133, 147, 166, 169-171, 233.  
 cuartos de baño, 56, 66, 75, 100-101, 131, 135-136, 149n.  
 — disposición de, 169-170, 225-226.  
 — modernos, 196-197.  
 chalets, 56, 183.  
 Chalet Cape Cod, 183.  
*Chambre de Dame* (Dufrené), 178.  
*chambres*, 49, 52-53.  
 Chardin, Jean, 102.  
 Chateau, Pierre, 189, 190.  
 Chaucer, Geoffrey, 42.  
 chimeneas, 31, 47, 99-100, 166.  
 — abierta, 153.  
 — con repisa, 47.  
 — diseño de, 137-138.  
 — perfeccionamiento en, 137-139, 142, 154.  
 Choisy, pabellón de caza, 95.  
 de Boisregard, Andry, 105.  
 de Brosse, Salomon, 50, 51.  
 de Hooch, Pieter, 77, 79.  
 de Parival, Jean-Nicolas, 74.  
 de Witte, Emanuel, 60, 77-80, 82, 89, 118, 120.  
 de Wolfe, Elsie, 110, 177.  
 Diaghilev, Serge, 187.  
 diseño interior  
 — arquitectura vs., 133-135, 136-137, 138.  
 — austeridad, 217-218.  
 — burguesía, 203-204, 205.  
 — de oficina, 24, 25.  
 — decoración exterior vs., 98.  
 — densidad en, 201-202, 219, 221.  
 — en Francia, 62, 185-186.  
 — influencia escandinava de, 177.  
 — influencia vienesa de, 185, 188, 197.  
 — moderno, 23-25, 177-197, 199-217, 225.  
 — tecnología doméstica vs., 153, 154, 177-179.  
 — verosimilitud histórica, 24-25  
 Dior, Christian, 15.  
 domesticidad, 84, 219, 226-227.  
 Doughia, Angelo, 199.  
 dormitorios, 52-54, 102.  
 — inglés, 118.  
 — principal, 55.  
 — de los padres, 171.  
 — pequeños, 167.  
 — Real, 91-92.  
 Doucet, Jacques, 189, 200.  
 Dawning, Andrew Jackson, 143, 161, 165, 169.  
*duchesse*, 103.  
 Dufrené, Maurice, 178, 186, 188-189.  
*dumbwaiters*, 96.  
 Dumand, Jacques, 189.  
 Dupas, Jean, 185.  
 Durero, Alberto, 26, 27-28, 30-31, 54, 128, 131.  
 Eames, Charles, 211, 214.  
 Easton, David Anthony, 111-112.  
 ebanistas, 103, 105, 127, 132, 154.  
 economía doméstica, 164, 175.  
 edificio de American Telephone and Telegraph, 110.  
 Edison, Thomas, 156-157.  
 eficiencia, 171, 175-176, 196, 197.  
*ensembliers*, 185, 189, 194.  
 escritorios, 30, 50, 94, 129-131.  
 escritura, 28-31, 50, 53, 129-131.  
*Espiritu Nuevo*, 190.

estanterías, 27, 50.  
 estilo Art Deco, 212-213, 219, 223.  
 estilo Art Nouveau, 187-188, 206, 219.  
 estilo de Artes y Artesanías, 193.  
 estilo Barroco, 109.  
 estilo Belle Époque, 188.  
 estilo Clásico libre, 182.  
 estilo Constructivista, 190.  
 estilo Chalet Inglés, 187, 188.  
 estilo Chippendale, 122, 127, 132-133, 203, 212, 213, 215, 216.  
 estilo Chippendale Americano, 127.  
 estilo Francés Antiguo, 180.  
 estilo Georgian, 112, 113-128, 131, 181, 223.  
 estilo Hepplewhite, 122, 124, 127, 132-133, 212, 213.  
 estilo Luis XIV, 52, 91-92, 110, 181.  
 estilo Luis XV, 92-93, 95, 101-107, 110, 113, 114.  
 estilo Minimal, 199-218.  
 estilo Modernista, 199-218.  
 estilo Neoclásico, 205.  
 estilo Neo-georgiano, 112.  
 estilo Neo-gótico, 180, 222.  
 estilo Nuevo Espíritu, 190-197, 204, 207, 217.  
 estilo Reina Ana, 22, 182-184, 187, 189, 201, 221, 224.  
 estilo Ripia, 183.  
 estilo Rococó, 97-98, 102-107, 109, 112-113, 114, 121, 153, 171, 181, 205, 215.  
 estilo de Secesión, 187, 193.  
 estilo Victoriano, 109, 170, 179, 180-181, 201, 206, 215, 224.  
 estudios, 27-32, 95, 129, 130-131, 196.  
 etiqueta, 41-44, 49, 83, 115-116.  
 Exposición Universal de Chicago (1893), 158.  
 Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industries Modernes (1925), 184, 197, 204, 205-206.  
 Fitch, James Marston, 165.  
 Forbes, Malcolm S., 24, 25.  
 forma *bombé*, 105, 107, 213.  
 Frederick, Christine, 162-163, 169-172, 183, 194, 197, 226, 234.  
 Frederick, George, 173.  
 frigoríficos, 82, 169.  
 frigoríficos, 157.  
 fuegos, 57.  
 fumar, 83, 137-138.  
 fumar, salón de, 139, 219.  
 Galerías Lafayette, 186.  
 Galton, Douglas, 140, 143.  
*garderobes*, 40.

*garde-robes*, 439, 52, 53.  
 Gesner, Abraham, 154.  
 Giedion, Sigfried, 42, 101, 149, 163, 165.  
 Gilbreth, Frank, 173, 174-175.  
 Gilbreth, Lillian, 175-176, 194, 195, 196, 197, 226.  
 Girouard, Mark, 135-136.  
 globos de Ricket, 152.  
 Gray, Eileen, 189, 201.  
 gremio de pañeros, 64-65.  
 Gropius, Walter, 206.  
*Guía para el Caballero y el Ebanista (Chippendale)*, 123-124.

#### habitaciones

— desayuno, 117.  
 — ceremoniales, 99.  
 — comunes, 116-117, 118.  
 — para jugar, 170.  
 — privadas, 99.  
 — recepción, 99.  
 — tamaño de, 183-184, 225, 228.  
 — funciones especializadas de, 30, 52-53, 94-95, 116-118, 131.

*Hacia una Arquitectura* (le Corbusier), 191.  
 hall central, 36, 37-38, 57, 116.  
 Hamilton, George, 110-111.  
 Handlin, Douglas, 165.  
 Harrington, John, 135.  
 Hayward, John, 152.  
 Hermitage, 97, 102.  
 higiene, 39-41, 47-48, 67n-68n, 73-76, 83-84.  
 Hitler, Adolfo, 46n, 205.  
 Hoffmann, Joseph, 187.  
 Hogarth, William, 17.  
 hogar/casa  
 — como institución de la clase media, 36, 51, 52, 55, 58, 72-73, 95.  
 — concepción masculina vs. concepción femenina, 166-167.  
 — concepto de, 35, 71-72.  
 — en el arte, 27-28, 75-80.  
 — familia y, 35, 46, 50, 57-58, 59, 61, 70, 85.  
 — feminización, 81-84.  
 — intimidad y, 27, 50, 53-55, 57-58, 74, 78, 83-84, 85, 95, 118-120, 230-231.  
 — matrimonio y, 57-58.  
 — niños y, 58-59, 59-70, 170-171.  
 — papel de la mujer en, 40-41, 79-81, 82-84, 124, 161-162, 165-167, 226-227.  
 (ver también *casas*).  
 Holanda:  
 — casas en, 65-69, 70-71, 72, 76-80, 212, 165, 224, 234.  
 — gobierno de, 61-64, 68.

— sociedad burguesa en, 63-64.  
 hollín, 147, 155.  
 Hope, Thomas, 114.  
 horno de cocina, 137-138.  
 Hôtel du Collectionneur, 185-186.  
 Hôtel Lambert, 51-52, 53.  
*hôtels*, 51, 53, 113, 126, 171.  
 Hôtel de Liancourt, 51.  
 Huizinga, J. H., 35, 45, 64, 74-75.

#### iluminación, 31-32.

— eléctrica, 148-149, 153, 156-157, 170, 234.  
 — de gas, 47, 137, 145-149, 152, 154, 155, 156, 171.  
*Ingeniería doméstica, La* (Frederick), 168-172, 174, 183.  
 ingenieros, 153-154.  
 — domésticas, 172, 174-175, 176, 217.

#### intimidación

— como separación, 170-171.  
 — valoración en los Países Bajos, 67, 69, 70, 73-74, 75-76, 85, 170, 171.  
 — concepto de, 30, 38, 39, 224-225.  
 — confort y, 230-231, 234.  
 — cultivo francés de, 96, 97.  
 — historia de, 50, 59, 125.  
 — en las casas victorianas, 170[71].  
 — noción inglesa de, 114-116.  
 — visual, 230.

Jaanneret, Charles-Edouard, 191-197, 204n, 205, 223.

Johnson, Philip, 214.

Jones, Iñigo, 217.

Kerr, Robert, 151, 164, 166, 168n.

Kersting, Georg Friedrich, 108, 118-119.

*Klismos*, 37.

*Ladies' Home Journal*, 171, 174, 175.

#### lámparas:

— eléctricas, 153, 156, 177, 180.  
 — de gas, 146-149, 151, 157, 177, 180.  
 — de queroseno, 145-146, 180.  
 — de aceite, 47, 144-145, 148.  
 lámpara de arco voltaico, 156.  
 lámpara Argand, 144-145, 157.  
 lámpara Astral, 145.  
 Lanvin, Jeanne, 189.  
 Lauder, Estée, 24, 106, 111, 223.  
 Lauren, Ralph, 13-15, 16-24, 188, 199.  
 lavabos, 41, 94.  
 lavadoras, 155, 157-158.  
 lavaplatos, 157-158.  
 Le Corbusier, 191-197, 204n, 205, 223.  
 Léger, Fernand, 191.

Le Sueur, Eustache, 53.  
 levita corta, 125.  
 libros de patronos, 122-123, 124, 127, 132-133, 212.  
 limpieza, 74-76, 83-84.  
 Loos, Adolf, 202, 203, 207n, 216.  
 Lukacs, John, 46, 47, 84, 223.  
 luz de gas, 47, 137, 145-149, 151, 152, 154, 155, 156, 164.

Mallet-Stevens, Rob, 189, 190.

*Mansfield Park* (Austen), 119.

«Manual de la Vivienda» (Le Corbusier), 194.

máquinas de vapor, 154.

Mare, André, 213.

Maugham, Syrie, 177.

McKim, Mead y White, 183.

Merch & Co., 229-230.

mesas, 27, 38, 94, 116-117, 125.

Metsu, Gabriel, 77.

miasmas, teoría de, 141.

Mies van der Rohe, Ludwig, 206, 208, 211, 214.

#### mobiliario:

— americano, 122, 126-127.  
 — arábigo, 93.  
 — «arquitectónico», 93-94.  
 — artístico vs. natural, 89-90.  
 — aspecto decorativo, 103-104.  
 — chino, 87n, 88.  
 — como equipo, 38, 192-193, 203-204.  
 — concepto de, 37-38.  
 — confort en, 89, 90, 93, 228-229.  
 — de oficina, 196.  
 — diseño y construcción de, 24, 90, 129-131, 132-133.  
 — disposición de, 50-51.  
 — eclesiástico vs. secular, 38-39.  
 — empotrado, 169.  
 — en el siglo XVIII, 131-133.  
 — estilos de época, 109-110, 11.  
 — fabricados en serie, 132, 193, 195-196, 203-204, 206.  
 — femenino vs. masculino, 105-106, 107.  
 — historia de, 90, 92, 131.  
 — indio, 88.  
 — influencias culturales en, 88-89.  
 — inglés vs. francés, 112-114, 123-124, 126.  
 — japonés, 88.  
 — mecánico, 209-210.  
 — medieval, 27-28, 36-37.  
 — moderno, 206-216.  
 — movable, 38, 93, 94, 99, 112-113.  
 — producción en serie, 132.  
 — propiedad de, 131.  
 — tapizado, 103-105, 131.

— utilidad de, 45-46, 106.  
— variedad de, 50-51, 88.  
(Ver también piezas individuales y estilos.)  
moda:  
— publicidad, 13-14, 18, 20, 23.  
— cambios en, 221.  
— confort en, 13-16.  
— alta costura, 15-16.  
— tradiciones inventadas, 19n, 21-24.  
— alusiones literarias en, 22-23.  
— nostalgia y, 14-15, 19, 21, 25, 214-216.  
— influencia de los años veinte, 15.  
— influencia de las mujeres en, 102-103.  
modales, 41-44, 49, 83, 116.  
— en la mesa, 41-42.  
*Molestias del Humo y sus Remedios*, Las (Richardson), 138.  
Morris, William, 109.  
*Muchacha bordando* (Kersting), 108; 118-119.  
mujer:  
— papel doméstico de la, 40-41, 79-81, 82-84, 124-125, 161-162, 166-167, 226-227.  
— influencia en la moda de la, 102-103.  
Mumford, Lewis, 42.  
Mussolini, Benito, 205.  
Nash, John, 153.  
«New England», colección, 18, 19, 216.  
Nijinsky, Waslaw, 187-188.  
nostalgia:  
— confort y, 14-15, 221-223.  
— moda y, 14-15, 19, 21, 25, 216-217.  
«Nueva Economía Doméstica», La (Frederick), 174.  
orinales, 48, 66n, 131, 136.  
ornamentación, 53, 98, 192, 193, 201-204.  
«Ornamento y Delito» (Loos), 202.  
óxido de carbono, 146, 147.  
pabellón soviético, 190, 205.  
Palacio de Cristal, 179.  
palacio de Luxemburgo, 50.  
Palladio, Andrea, 121, 134.  
pan candeal, 42.  
pasillos, 51, 57, 126.  
Pattison, Mary, 162, 174.  
Paxton, Joseph, 179.  
Peel, J. M. B., 101.  
pinturas, 76-80, 93.  
*Periquitos*, Los (Dupas), 185.  
planchas:  
— eléctricas, 159, 160.  
— de hierro, 159.  
— de gas, 151, 155.

Poiret, Paul, 188.  
Pompadour, Jeanne Antoinette Poisson, Marquesa de, 96n, 97, 102, 112, 119.  
porches, 66, 74.  
— para dormir, 168.  
postmodernismo, 110, 223-225.  
posturas, 37, 38, 87-88, 90, 93, 208-210, 229.  
pozos negros, 40, 48, 135.  
Praz, Mario, 53-54, 127, 187.  
*Principios de Ingeniería Doméstica* (Pattison), 162, 174.  
problemas de espalda, 209, 229.  
publicidad, 13-18, 20, 23, 89.  
Rambouillet, Catherine de Vivonne de Savelli, Marquesa de, 53, 102.  
Randolph, Benjamin, 127.  
Rasmussen, Steen Eiler, 71.  
Reagan, Ronald, 106.  
Rembrandt van Rijn, 62.  
resurreccionismo:  
— histórico, 110-112, 179-182.  
— colonial, 180, 189.  
— georgiano, 180.  
retretes, 40, 48, 49, 57, 66, 100-101, 135-136, 166, 169, 226.  
— cerrados, 52, 100.  
— de válvula, 135-136.  
Richards, Ellen M., 162, 172, 175, 195, 196.  
Richardson, C. J., 138, 165, 167-168.  
Rimsky-Korsakov, Nikolai, 187.  
Rockwell, Norman, 77-220.  
Rudofsky, Bernard, 85, 87, 89.  
Ruhlmann, Jacques-Emile, 185-186, 188, 212.  
Rumford, Conde (Benjamin Thompson), 138.  
Ruskin, John, 34.  
Rutton, Henry, 152.  
Ruyter, Michel Adriaanszoon de, 81.  
Saint-Laurent, Yves, 15.  
sala ovalada amarilla, 106.  
salas de estar, 170-177, 184.  
salones, 94-95, 97, 117-118.  
saloons, 117.  
salles, 49, 95.  
salles à manger, 53, 95.  
*San Jerónimo en su escritorio* (Durrero), 26, 27-28, 30-31, 32, 39, 53-54.  
sancamiento, 39-41, 47-48, 66n-67n, 73-76, 83-84.  
Sartre, Jean-Paul, 32.  
Scott, Walter, 32, 42, 46, 120, 146.  
Scully, Vincent, 183.  
secretaires, 50.  
Shaw, Norman, 153.  
Sheraton, Thomas, 132.

sillas:  
— almohadillas, 104-105.  
— Art Deco, 212-213.  
— *cabriole*, 121.  
— como símbolo de autoridad, 37, 43, 90.  
— con brazos, 92, 103, 105, 207-209.  
— con respaldo, 104, 228.  
— comfortable, 105, 107, 208-209, 210, 211-215.  
— de barra delantera, 104.  
— de director, 90.  
— de diseño ergonómico, 37, 103-105, 208-212.  
— de respaldo doblado, 122.  
— de respaldo «en escalera», 105-106, 121-122.  
— de respaldo recto, 50-51.  
— de respaldo semicircular, 212.  
— diseño moderno de, 207, 216.  
— en la Antigüedad, 37-38, 89, 90, 93, 103-104.  
— estilos franceses, 91-93, 103-106.  
— etiqueta, 92.  
— función de, 85-93.  
— giratoria, 209-210.  
— griega, 89, 90, 93, 104.  
— imaginaria, 91.  
— medieval, 37, 90, 104.  
— motilidad en postura sentada, 209, 210.  
— postura y, 87-88, 93.  
— tapizada, 103-105.  
— tipos de, 105-106.  
— usos ceremoniales, 37, 43, 90, 92.  
silla Barcelona, 208, 211, 214-215.  
silla Breuer, 214, 215.  
silla Butterfly, 211-212.  
silla Wassily, 198, 208, 210-211, 214.  
silla Weissenhof, 214.  
silla Windsor, 122-123, 203, 207.  
sillones, 92, 103, 105, 106-107, 207-208, 210.  
Singer, Isaac, 197.  
sofás, 93, 125, 129.  
Steen, Jan, 77.  
Stevenson, John James, 143, 152-153, 154, 168n, 182.  
Stirling, James, 214.  
Stowe, Harriet Beecher, 164, 165, 166-167.  
Sue, Louis, 213.  
Swan, Joseph, 153, 156.  
taburetes, 27, 30, 50, 93, 129.  
— con respaldo, 27, 30-31, 50, 129.  
Talbot, Suzanne, 189, 201.  
tapiceros, 134-135, 136, 137, 153, 154.  
Taylor, Frederick Winslow, 172-173, 174, 175.

tecnología:  
— confort y, 153-154, 227.  
— doméstica, 133, 134, 136-139, 151-176, 177-178, 184, 193-197.  
— masiva, 148-149.  
— medieval, 33, 34-35.  
Temple, William, 71, 75, 83.  
Tesla, Nikola, 157.  
Thorigny, Jean-Baptiste Lambert de, 52, 53.  
«Thoroughbred», colección, 18, 19, 21, 22-23, 24, 216.  
tocadores, 94, 95, 97.  
*toilets*, 100, 135, 136.  
Tokyo, Richard, 39.  
transformador espacial, 228-229.  
*Tratado sobre Economía Doméstica* (Beecher), 143, 164-167.  
tumbonas, 103, 105-106, 208.  
van Hensden, Adriana, 81.  
van Holst, H. V., 171, 196.  
Vaux, Calvert, 151.  
velas, 47.  
— de cera de abeja, 144, 147.  
— iluminación con, 147-148, 234.  
— de sebo, 144, 147, 148.  
— de cera, 144.  
ventanas:  
— en las casas holandesas, 67-68.  
— cortinas para, 67.  
— de guillotina, 67-78, 121, 192.  
— situación y tamaño, 126.  
— ventilación, 143-144.  
ventilación, 133, 137, 138-144, 151-152, 154, 158.  
ventiladores:  
— de techo, 158, 180.  
— eléctricos, 157, 158.  
Verberck, Jacques, 101.  
Vermeer, Jan, 62, 77, 80-81, 84, 119, 120.  
Versalles, 91-92, 96, 97, 99, 100-101, 112.  
vestuario:  
— leyes sobre, 68-69.  
— reglas medievales, 43-44.  
— de papel, 221.  
— de abrigo, 31.  
Victoria, Reina de Inglaterra, 19n, 139.  
*Villas y Chalets* (Vaux), 151.  
Villa Trianon, 110.  
Vitruvio, 99.  
*Vogue*, 15.  
Wagh, Evelyn, 21, 200.  
Westinghouse, George, 157, 158, 159.  
Westminster, palacio de, 41.  
Wright, Frank Lloyd, 171, 183.

Se agradece la autorización para reproducir fragmentos de las publicaciones siguientes:

*Towards a New Architecture*, de Le Corbusier, publicado por The Architectural Press, Londres, 1970.

«The Invention of Tradition», de Eric Hobsbawm, tomado de *The Invention of Tradition*, comps. E. Hobsbawm y T. Ranger, Cambridge University Press.

«The Bourgeois Interior», de John Lukacs, reimpr. en *The American Scholar*, vol. 40, núm. 4, otoño de 1970. Copyright © 1970 by the United Chapters of Phi Beta Kappa. By permission of the publishers.

«An American Decorator Emeritus», de George O'Brien, del *New York Times*. Copyright © 1983 by the New York Times Company. Reprinted by permission.

*An Illustrated History of Interior Decoration*, de Mario Praz. Copyright © 1981 Longanesi and Co., publicado por Thames and Hudson.

*Brideshead Revisited*, de Evelyn Waugh, por autorización de A. D. Peters and Co. Ltd.

Se reproducen asimismo con autorización las ilustraciones siguientes:

*Dos niñas tomando el té*, de Kate Greenaway (1879).

*San Jerónimo en su escritorio*, de Alberto Durero (1514). Por autorización de Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen, Staatliche Museen, Berlín.

*Interior con una mujer que toca el virginal*, de Emanuel de Witte (hacia 1660). Cortesía de la Oficina de Bellas Artes de los Países Bajos, La Haya, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.

*Madame Boucher*, de François Boucher (1743). The Frick Collection, Nueva York.

*Muchacha bordando*, de Georg Friedrich Kersting (hacia 1814). Cortesía de Kunstsammlungen zu Weimar.

*Un cuarto de baño victoriano* (hacia 1885). Leeds Cities Libraries, Inglaterra.

*Aparatos eléctricos* (hacia 1900). Copyright © Nordbok, Goteburgo, Suecia.

*Chambre de Dame*, de Maurice Défrene. Con la autorización de *Architectural Review*.

*Silla Wassily* (1925-26), de Marcel Breuer. *The Design Council*.

Norman Rockwell (1946). Copyright © Estate of Norman Rockwell.