

EL DISEÑO DE INTERIORES COMO CONFIGURADOR DE ESPACIOS EXCLUYENTES

VICENTE PLA VIVAS
Universitat de València

1. INTRODUCCIÓN A LOS MATERIALES ESTUDIADOS

El Arxiu Valencià del Disseny de la Universitat de València (Archivo Valenciano del Diseño) posee entre sus fondos abundante información sobre la categoría del diseño de interiores. Buena parte de esta documentación proviene del legado del Colegio de Diseñadores de Interior de la Comunidad Valenciana (que incluye materiales de trabajo y proyectos de 16 interioristas), así como del de la familia del diseñador y fabricante de muebles José Martínez-Medina y del grupo de Investigación y Gestión del Diseño de la Universidad Politécnica de Valencia (IGD), que documenta extensamente al fabricante de muebles Mariano García y al diseñador José Martínez Peris. A estos legados se añaden las donaciones realizadas por el diseñador naval Antonio Ramos y por diseñadores de producto (mobiliario) con amplia trayectoria profesional o por sus familias, como son los casos de José Juan Belda, Pepe Benlliure, Xavier Bordils, Lola Castelló y Vicent Martínez, ambos responsables también de la empresa Punt Mobles⁴².

La diversa procedencia del cuerpo de obras estudiadas (interioristas, fabricantes y diseñadores navales y de producto) tiene un punto de encuentro en la representación de los espacios de interiores. Desde la posición tradicional de los profesionales de la decoración, la configuración del espacio interior se concibe como una escena donde se distribuyen los elementos que vienen ya fabricados, mientras que, desde la perspectiva de fabricantes y diseñadores, son imágenes virtuales de la

⁴² Estos legados se pueden consultar en <https://links.uv.es/M4zcGl6>

aparición final de sus productos ubicados en escenarios verosímiles, donde entran en relación con otros muebles y con los espacios y usos a que están destinados. Partiendo desde una u otra vía, se llega a estas representaciones de “...ambientes enteros, creados mediante la disposición conjunta de muebles escogidos según modalidades inmutables sancionadas por el tiempo y convertidas en canónicas, reconocidas.” (Cutolo, 2005, p. 83).

Estos materiales abarcan un extenso ámbito cronológico comprendido entre la década de 1930 y el final del siglo XX. Atraviesan, por tanto, diversas fases de la evolución de las tecnologías de producción y de cambios de tendencias estéticas, especialmente conspicuas en el contexto valenciano, debido a dos causas. La primera de ellas sería la coincidencia cronológica del período que abarca hasta la década de 1980 con la época de afirmación y auge de la industria del mueble en la región. En este ámbito, se registró un espasmódico proceso de modernización desde la mecanización introducida por las fábricas de mueble curvado hasta la implantación de las tecnologías de espuma inyectada en el proceso de tapizado, pasando por la introducción del tubo metálico como elemento estructural. Todo ello se dio en paralelo a las tres grandes fases estilísticas que dominaron durante este medio siglo: el Art Déco, el historicismo y el racionalismo (Giner, 2022), que se completarían, durante las últimas décadas del siglo XX, con la irrupción de las tendencias posmodernas en mobiliario e interiorismo. La segunda de las causas vendría dada por la coyuntura catastrófica de la riada que asoló buena parte de la ciudad de Valencia en 1957, y que obligó a reformar muchos locales comerciales, con la consiguiente expansión de la demanda de trabajos de interiorismo: “...la destrucción de gran parte de las plantas bajas de la ciudad por efecto de la riada, hizo que comerciantes, industriales y empresarios decidieran aprovechar la reconstrucción de sus negocios para adaptarlos a las nuevas formas...” (Soldevila y Herrero, 2008, p. 37).

Entre la documentación analizada abundan las fotografías que pueblan los catálogos de mobiliario, los reportajes sobre los espacios amueblados y decorados antes y después de las intervenciones de fabricantes, comerciantes e interioristas. Pero el interés de esta investigación se ha

fijado sobre los más de dos millares de dibujos a lápiz, tinta, rotulador, así como acuarelas, que representan las propuestas de uso y disposición de mobiliario en espacios muy caracterizados, y lo hacen de forma a veces abocetada, otras a modo de planos técnicos y, en abundantes ocasiones, elaborada a la manera de escenas naturalistas repletas de detalles y efectos de verosimilización. El dibujo, quizá la acción esencial de la fase del proyecto consustancial al diseño, adquiere aquí un carácter fuertemente diferenciado de la fotografía y se erige como la forma de representación que mejor deja transparentar las intenciones y clarificar el pensamiento de quienes ejercen un papel activo en el amueblamiento y decoración de los espacios de habitabilidad interiores. En palabras de Mayer Rus (1994, pp. 112-113): “Sketches help illuminate the design process for clients. They can also be a tool for extracting information and clarifying thoughts.”

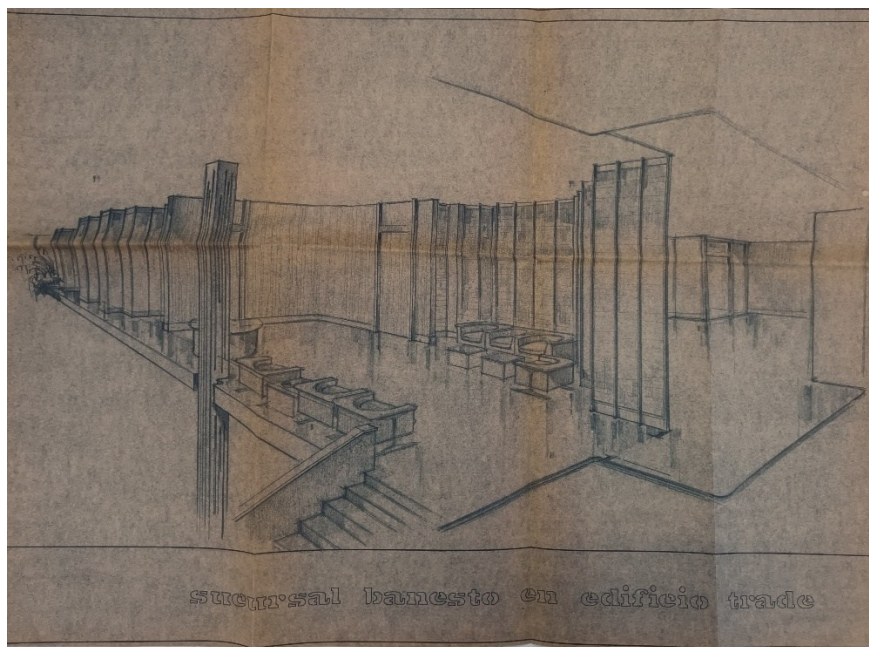
2. OBJETIVOS Y MARCOS TEÓRICOS

A la capacidad del medio para transparentar el pensamiento y las intenciones en el proceso del diseño se añade la opacidad del resto del contexto documental. Estos dibujos pueden jugar un rol muy importante por lo que respecta a solventar el déficit selectivo de información que subyace en la documentación que suele acompañar a un proyecto de interiorismo, de decoración o de amueblamiento. Este tipo de trabajos, a menudo acompañado de una prolija producción de presupuestos, pliegos de condiciones o memorias técnicas, raramente se expone en los efectos estéticos perseguidos y las formas de habitabilidad que facilitan. Es como si el carácter de la persona o institución comitente, su disponibilidad económica, el tipo de negocio o de vivienda,... determinaran los resultados finales que se esperan de la intervención de quienes diseñan en la apariencia y formas de uso de los espacios sobre los que se interviene. Incluso se podría afirmar que predomina entre la documentación una forma de expresión a modo de entimema, que da por sobreentendida una de las premisas y la soslaya.

Cuando aparece en la documentación alguna mención a estos aspectos, raramente se desarrolla o da pie a reflexiones críticas. A veces, debemos

buscar algunos destellos de intención estética entre las descripciones más objetivas, como en el caso de José Martínez Peris, arquitecto técnico muy comprometido con el arte de vanguardia de su tiempo, pues fue “...el miembro más coherente del Grupo Parpalló, al estar adscrito por convicción a una tradición estética concreta...” (Ramírez, 2000, p. 121)⁴³. En la memoria que acompaña a su proyecto de interiorismo en 1969 para una sucursal de Banesto en Barcelona (figura 1) dice: “El movimiento de las paredes de separación lleva el ritmo que en general nos manda el edificio, con lo que se pretende,..., respetar la belleza de este y conseguir un total conjunto armónico”⁴⁴.

FIGURA 1. José Martínez Peris: sucursal Banesto en edificio Trade, Barcelona, 1969



Fuente: Arxiu Valencià del Disseny (AVD). Legado grupo IGD

⁴³ El Grupo Parpalló fue el movimiento artístico más rupturista de los años cincuenta del siglo XX en Valencia y uno de los pioneros en tal sentido en España.

⁴⁴ Arxiu Valencià del Disseny. Legado grupo IGD. Fondo Martínez Peris. Caja 42.

Como afirma Eliz Erdenizci (2024): “...while interior designers employ concepts in their work, they hardly ever present them as theories that elucidate the underlying relationships between behavior, design and environment...” (p. 132). La parquedad de las fuentes, no ya sobre teoría del diseño de interiores, sino también la referida a las finalidades prácticas, expresivas y estéticas que se persiguen, se hace más notable cuando buscamos los mecanismos ideológicos que sustentan el carácter de exclusivo y de excluyente de un proyecto de interiorismo, porque la idea de exclusividad parece inherente al tratamiento de los espacios que son objeto de estas actividades. Si nos atenemos a la abundante producción de magazines y monografías especializados en interiorismo y decoración, la búsqueda de la exclusividad es un lugar común y un requisito para la marca de resalte y originalidad. Así se verifica en una publicación, debida a Barbara Plumb, que formaba parte de la biblioteca personal de Martínez Peris: “En general las estancias que causan una gran impresión están bien distribuidas, pero tienen, además, alguna cualidad que las hace únicas (...) A menudo es un elemento sorpresa (...) Deben proibirse y eliminarse las clásicas y trilladas fórmulas de hacer combinaciones. (Plumb, 1969, p. 123)

En 1992, Manuel Pinazo tuvo a su cargo el proyecto de interiorismo para un local de venta y exposición de más de 500 m² de la empresa Muebles La Fábrica, ubicado en una de las arterias principales de Valencia. Pero solo encontramos, entre su dossier de 40 páginas, una breve alusión a “...planteamientos vanguardistas e innovadores en el sector y dentro de la decoración para conseguir unas dotaciones únicas y exclusivas que sean capaces de conectar las exigencias del público actual con un local adecuado al presente...”⁴⁵. Es de notar la contradicción aparente entre el objetivo de conseguir unas “dotaciones únicas y exclusivas” y la fuerte generalización que supone la expresión de “público actual” como destinatario abstracto y del “local adecuado al presente”. Por este camino se puede detectar la presencia de un síntoma cultural

⁴⁵ Arxiu Valencià del Disseny. Legado CDICV. Fondo Manuel Pinazo. Caja 1.

que naturaliza el ideal de exclusividad como un lugar común en la psicología colectiva de su época.

Los objetivos consisten, por un lado, en mostrar el enorme legado documental sobre interiorismo, decoración y mobiliario en la vertiente más cercana a quienes lo crearon, la más conectada con el pensamiento y el proceso del diseño: el dibujo. Pero, por otra parte, se pretende someter a estos materiales a una hermenéutica, adaptada a los estudios visuales, para extraer de ellos las problemáticas culturales y sociales que enuncian, los deseos que traslucen a través de sus implicaciones con los imaginarios de privacidad, identidad corporativa, distinción y control. En un reciente estudio, Karen Avenberg (2024) planteaba “¿Qué percepciones de ‘nosotros’ y ‘otros’, de ‘incluidos’ y ‘excluidos’, generan los diferentes tipos de diseño de productos, de imágenes, de espacios, de indumentaria, de comunicación, de artes escénicas o audiovisuales, de objetos artísticos o artesanales?” (p. 15). El eje conceptual que sustenta esta lectura es el de la conexión semántica y conductual entre lo exclusivo y lo excluyente, como hizo notar Hans Magnus Enzensberger (2016, pp. 84-85): “...en todos los centros comerciales hay una sobreabundancia de mercancías pregonadas como ‘exclusivas’ (...) De este modo, al cliente se le da a entender que forma parte de una pequeña pero privilegiada minoría, en tanto que fulano y mengano están excluidos de la adquisición de esos productos...”

La propia construcción de lo exclusivo/excluyente a través del diseño de interiores es en sí un proceso dinámico y dialéctico, potenciado por ese pacto tan especial que se produce forzosamente, en esta categoría del diseño, entre la persona comitente y la ejecutante. Durante el proceso de proyecto y de ajuste de lo proyectado a sus deseos y expectativas, en el campo del diseño de interiores, decoración y mobiliario aplicado a los espacios privados y domésticos, la clientela goza de una gran influencia, de una agencia en el sentido pleno, de una capacidad para tomar decisiones (Heskett, 2002, p. 69): “...the one area of practice that on some level can involve very large numbers of people in design decisions... the domestic environment is still the prime sphere in which it is possible for people to take design decisions on their own terms.”

Esta característica dota al diseño de interiores de una impronta de colaboración y transividad muy fuerte, pero que no siempre se plasma en la práctica de manera espontánea, sino que obliga a un esfuerzo para lograr el acuerdo mutuo. La dialéctica, por tanto, está inscrita en la propia naturaleza de esta actividad, así como la aproximación hermenéutica se impone como la más conveniente para deconstruir sus procesos de generación y recepción. Emergen en este caso las incompatibilidades entre planteamientos contradictorios que radican en el núcleo de la oposición cultural entre el deseo de control y el de libertad, adquiriendo una dimensión antropológica. Ernesto Francalanci (2010, p. 21) interpreta que el diseño de interiores deviene frecuentemente en punto de encuentro conflictivo, “funesto”, entre voluntades que apuntan a direcciones opuestas: “...la estética de interiores es..., el resultado final y funesto de la tentativa de equilibrio llevada a cabo por las dinámicas caóticas de la existencia biológica de los habitantes y la inconciliable desnaturalización creativa del arquitecto y del diseñador...”

A esta problemática se añade la derivada de una aproximación formalista al estudio de estas fuentes icónicas. El enfoque en los medios y estrategias de representación puede revelar rasgos significativos en el proceso del diseño de interiores e invita a reflexionar sobre la diversidad de recursos mediante los cuales se puede plasmar tanto el pensamiento interno de quien diseña, como el intento de persuadir o satisfacer a quien paga por el proyecto: “Effective visualization that conveys the idea clearly and quickly is needed to increase the preferability of a design. Effective visualization makes it easier for the client to be convinced of the design concepts.” (Sadiklar y Küçük Karakas, 2023, p. 169). Este razonamiento de la utilidad de la representación del escenario como medio efectivo para convencer a la clientela se impone a menudo, en este conjunto de obras, sobre la exactitud de las proyecciones ortográficas que se reivindicaban en los tratados clásicos de diseño, que consideraban los objetos como entidades independientes: “The ability to depict any object from the data in a working drawing is of the greatest value... It is useful in giving a clear impression of the object shown in the mechanical views.” (Design representation, 1910, p. 30). De este modo, en las representaciones que atañen a los espacios interiores, la

finalidad persuasiva (mejor que convincente) se suele anteponer a la exactitud perspectiva y el componente subjetivo de la fase de la recepción al objetivo de la fase de la producción.

3. DE LOS RESULTADOS A LA DISCUSIÓN: LAS VÍAS DE EXCLUSIÓN EN EL DISEÑO DE INTERIORES

De los materiales de trabajo pertenecientes a los 16 interioristas del legado del Colegio de Diseñadores de Interior de la Comunidad Valenciana (CDICV), 14 de ellos incluyen dibujos. Entre ellos destaca el generosísimo fondo de Ramiro de la Torre, que contabiliza un total de 442; así como el de Rafael Tamarit, con 107. El de Ignacio de Astorza, 50 y el de José Arrufat, 41. Los fondos de Manuel Dauffí, Armando Munuera, Manuel Pinazo, Juan Bautista Sanchís, Francisco Sebastián y Diego Zambrano ofrecen respectivamente 20, 29, 27, 33, 18 y 15 dibujos. Del diseñador José Juan Belda, fundador del muy influyente espacio de diseño colaborativo La Nave, contamos con 57 dibujos. Pepe Benlliure, ligado a la fábrica de muebles Baixauli, legó 56; Xavier Bordils, 32 y Antonio Ramos, 8. Unas decenas de representaciones se deben al legado de Lola Castelló y Vicent Martínez, diseñadores y productores de mobiliario que desarrollaron un importante encargo para el amueblamiento de varias estancias del palacio de las Cortes Valencianas. Destaca la producción de José Martínez Peris, cuyos fondos provienen tanto del CDICV como del legado del IGD, con más de 200 dibujos y planos de interiorismo. Del fondo del fabricante Mariano García y sus hijos (también legado del grupo IGD) provienen 223 láminas y parte de los materiales más antiguos que se remontan al período anterior a la Guerra Civil. Finalmente, el diseñador, fabricante e interiorista José Martínez-Medina, personaje también formado en Bellas Artes e impulsor de la modernización artística en Valencia (Pla, 2023), nos ofrece la aportación más importante, con casi 750. Algunas de ellas provienen también de las primeras décadas del siglo XX, cuando estaba al frente de la fábrica su padre, Juan Martínez Medina.

Lápiz, tinta, rotulador y acuarelas o gouache predominan entre las técnicas. Papel y cartón entre los soportes, junto a algunos positivos

fotográficos que reproducen dibujos. Los sistemas de representación abarcan desde los bocetos más esquemáticos hasta los planos de tipo más técnico (plantas, alzados, perfiles, axonometrías) y las escenas naturalistas más detalladas que utilizan perspectivas cónicas de uno o varios puntos de fuga. En estos casos, se rehúyen los puntos de vista que, aunque permitieran representar tres o las cuatro paredes de una estancia, crearan sensaciones inéditas o desconcertantes. Se prefiere, por el contrario, desencadenar una sensación de percepción óptica familiar, fácilmente homologable a nuestras experiencias previas: “familiar views were most easily recognised, the novel direction views produced much more difficulty” (Christou y Bühlhoff, 2000, p. 269). Se trataría, por tanto, de duplicar virtualmente a través de estas escenas dibujadas, la presencia del cuerpo adoptando un punto de vista fijo dentro de una estancia. Ello vendría a confirmar, de una forma empírica, la vigencia de lo que Merleau-Ponty definió como el conocimiento corporizado, dado que: “Es la existencia y la experiencia lo que encontramos en el cuerpo al vincularnos con el mundo, y es el mundo lo que se revela por medio del cuerpo” (Ferrada, 2019, p. 160). Los formatos incluyen pequeños apuntes de 10 x 10 cm, láminas desde cuartillas y holandesas hasta las más espectaculares de 55 x 70 cm que usó frecuentemente José Martínez-Medina, así como los grandes planos con que trabajó a menudo José Martínez Peris en el formato A0 propio de los estudios de arquitectura.

En conjunto, los dibujos de proyectos de interiorismo y mobiliario cubren un amplísimo espectro. Abarcan, por un lado, los ambientes domésticos, dentro de los cuales los más habituales son los dormitorios y los espacios que podríamos agrupar dentro de la tipología del salón o salón-comedor. También las salas de estar, los vestíbulos y los despachos captan la atención frecuentemente de estas representaciones y, más raramente, cuartos de baño y cocinas, así como otros espacios auxiliares, que solo son motivo de atención en las vistas planimétricas como parte del conjunto total de la vivienda. Por otro lado, encontramos muchos proyectos sobre espacios destinados al público. Locales comerciales, de restauración, oficinas bancarias y profesionales, sedes y centros de gestión empresariales son comunes dentro de este tipo. A ellos

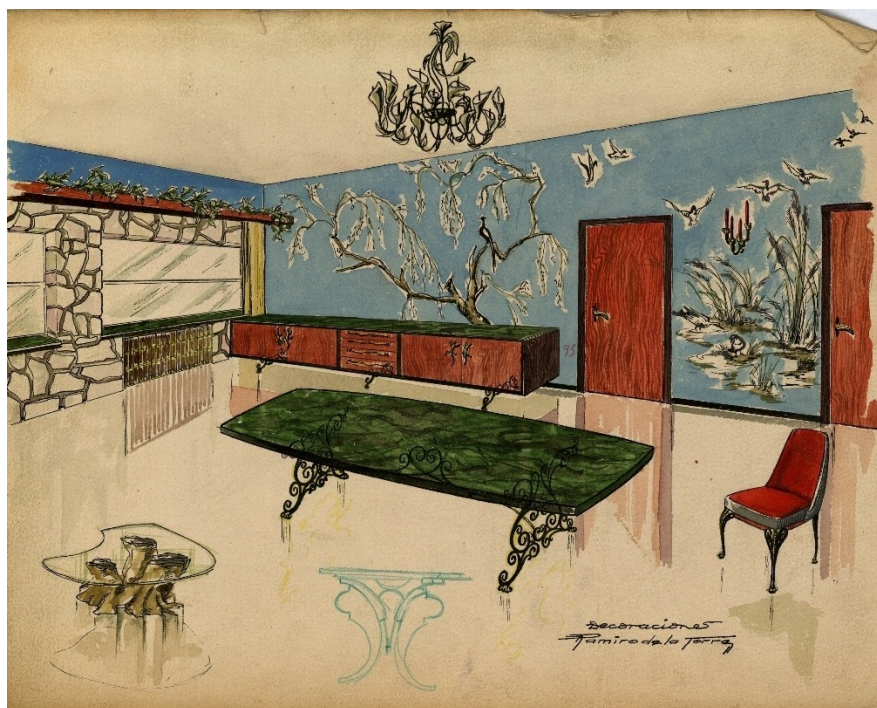
cabría añadir los espacios institucionales y los puestos y pabellones de ferias comerciales. Por último, también tienen lugar los proyectos de interiorismo generado por una industria naval que "...no ha dejado de atender los conceptos de confort, diseño y cuidado al detalle..., haciendo del diseño e imagen de marca elementos de diferenciación y fidelización de los clientes" (Martínez y Esteve, 2022, p. 164). Estos últimos se despliegan en una gran diversidad de variaciones que dan cuenta de los usos específicos de cada espacio de los barcos, de las jerarquías de la tripulación y de las del pasaje, pues también los camarotes, comedores y salas de estar quedan diferenciadas en los proyectos de diseño de interiorismo naval según la posición en la cadena de mando y la clase por la que se ha pagado.

3.1. ESTRATEGIAS DE PRIVACIDAD EXCLUYENTE EN LOS ESPACIOS DOMÉSTICOS

Una lectura de las representaciones de interiorismo en viviendas puede servir para comprobar hasta qué punto se verifica, en el contexto y período estudiados aquí, la tendencia detectada por Ritsuko Ozaki (2005) en las formas de habitabilidad domésticas en Gran Bretaña a lo largo del siglo XX: "..., middle-class families developed less formal relationships between husbands and wives, and parents and children, which led to a decline in formality within the house" (p. 100). En este ámbito encontramos una primera línea de construcción de estrategias de privacidad excluyentes basada en el modelo de refugio, que, en sí mismo, está cargado de connotaciones de género. El tradicional reparto de roles establecido por el sistema patriarcal marcaba una asimetría muy acentuada en la forma de experimentar el interior de las viviendas entre los patrones de habitar masculinos y los femeninos. Este desequilibrio lo expresó la diseñadora Marisa Gallén: "Para el hombre la casa era el lugar de descanso, de ocio, de creación y para la mujer era un destino de servicio a la familia y de privado no tenía ¡nada!" (Gámez y Yuwang, 2010, p. 97). Por tanto, la contratación de servicios profesionales de interiorismo y la elección de los amueblamientos enuncia de manera implícita la complejidad de la doble dimensión privada/pública de las casas, como consecuencia de las desigualdades de género. La capacidad

de opinar o decidir sobre la decoración del hogar, que la ideología patriarcal otorgaba a las amas de casa, se justificaba porque entraba dentro de las tareas específicas impuestas a las mujeres de cuidado y gestión del hogar.

FIGURA 2. Ramiro de la Torre: el salón comedor como jardín

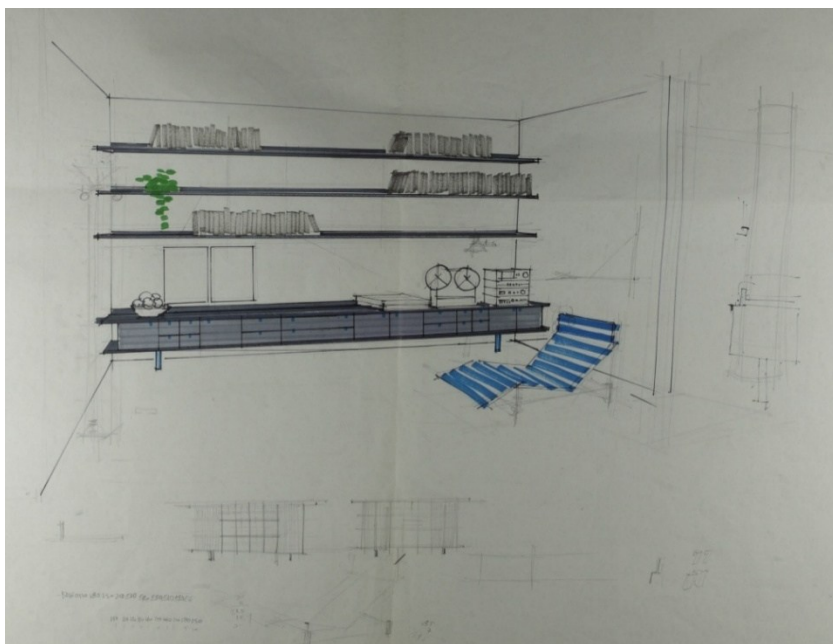


Fuente: AVD. Legado CDICV

Desde la perspectiva del rol masculino, el concepto de espacio de refugio personal, volcado en una delirante dimensión exhibicionista, estuvo precedido del fenómeno del jardín privado. En un diseño de interiorismo para salón realizado por Ramiro de la Torre (figura 2) los elementos decorativos de temáticas vegetales se despliegan por los muros, e inspiran las formas de las patas de la mesilla auxiliar y de la lámpara que preside la estancia. Hay rocas en la cara interna de una pared, enmarcando los ventanales y generando una ligera cornisa en relieve sobre la que crecen plantas reales. Los tiradores de las puertas del gran aparador adquieren formas de pequeños reptiles que simulan habitar en

su ecosistema. Este gran salón comedor, alegoría del jardín e interior exteriorizado, resulta convertido en alucinatorio espacio onírico (en el sentido de Walter Benjamin), en un interior: “extremely intensified, displaying the hallucinatory qualities described by Proust or by Rainer Maria Rilke.” (Teyssot, 2013, p. 104). Para Michael Jakob el jardín privado funcionó como medio histórico de expresión del sujeto absoluto que lo posee y le da forma según su voluntad, que lo concibe como una imagen de sí y como un espacio de identificación: “..., como dueño absoluto de la representación, el ‘monarca’ del jardín ..., sigue siendo aquí y en todas partes el *sujeto-patrón*, el que ‘dirige las operaciones’, y al mismo tiempo el sujeto-artista...” (Jakob, 2010, p. 78). Alusiones muy directas al jardín las encontramos también en otros proyectos de dormitorios de Mariano García, extraños *topoi* que parecen querer borrar los límites entre interior y exterior: “La condition ‘topologique’ de l’habitation contemporaine ne laisse pas subsister la différence de l’intérieur et de l’extérieur.” (Teyssot, 2021, p. 56).

FIGURA 3. José Juan Belda: la sala como espacio de aislamiento

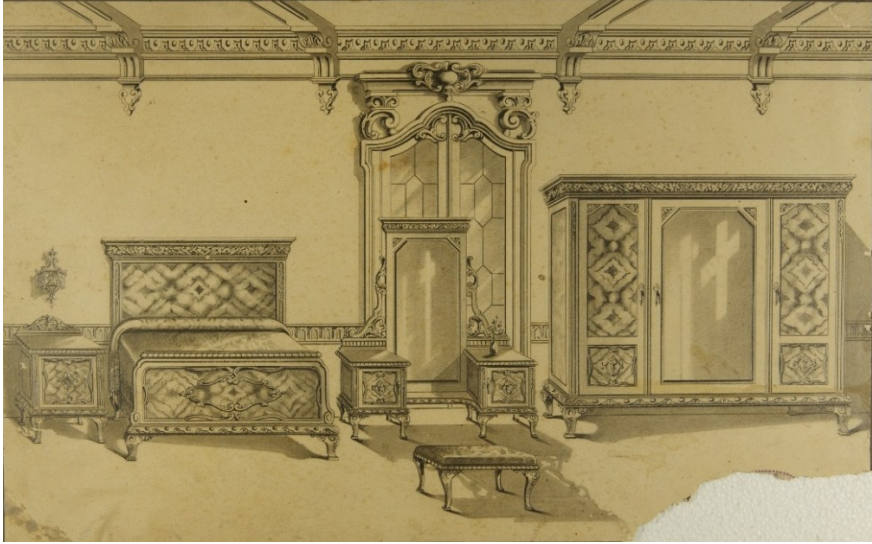


Fuente: AVD. Legado familia José Juan Belda

Otro espacio psíquico, pero fuertemente contrastado con el anterior, porque más que hacia la alucinación apunta hacia la introspección y, más que a la exhibición, al retiro, es el que diseñó José Juan Belda (figura 3). En él, concibió una habitación diáfana con un gran aparador de líneas esquemáticas, pero no fríamente racionalista, unas estanterías que pautan el espacio superior con regularidad y una sola tumbona, como signo indexal de un uso estrictamente individual en tiempo de ocio. Belda dibujó los libros de una biblioteca personal y un equipo de sonido con una grabadora de cinta magnética. Tanto el motivo explícito de la lectura como el de la música convierten a este espacio de refugio en una huida virtual hacia otros mundos imaginarios. Por otra parte, la tumbona invita a la inmersión en los pensamientos propios, lo que interactúa muy coherentemente con la posibilidad técnica de grabar la propia voz. En cualquier caso, todo parece apelar a la intención de configurar un espacio auténticamente personalizado. Es un lugar de exclusión, pero de autoexclusión voluntaria en el cual, paradójicamente, la estética posmoderna funciona de manera antiespectacular y autorreflexiva.

Históricamente, la cultura occidental de la modernidad desde el siglo XIX ha concebido los dormitorios como lugares de refugio para las clases urbanas medias y altas, incompatibles con elementos como los grandes electrodomésticos y con usos como trabajar, cocinar o, excepto en el caso de que alguien se encuentre en estado de postración a causa de una enfermedad, recibir visitas en ellos: “La época en que era posible recibir en una habitación provista de un lecho parece definitivamente periclitada. Un verdadero tabú pesará sobre cualquier espacio calificado de ‘alcoba’, como si el hecho de penetrar en él sin una razón precisa expusiera a grandes peligros.” (Guerrand, 1989, p. 341). Bajo estas premisas, sería lógico deducir que estos espacios son los santuarios domésticos de la intimidad, pero muchos de los dibujos de interiorismo y proyectos de amueblamiento sugieren que también son aptos para funcionar simbólicamente como escaparates de exhibición de la personalidad. Son lugares con una fuerte marca ideológica que parecen excluir la diversidad de opiniones y creencias. Uno de los más llamativos aparece en una lámina del fabricante de muebles Mariano García (figura 4).

FIGURA 4. Mariano García: el dormitorio ideologizado



Fuente: AVD. Legado grupo IGD

Las escenas que provienen del fabricante Mariano García suelen representar tan solo una o dos paredes de las estancias. En este caso, todos los muebles se disponen en un plano frontal ante una sola pared. Como suele ser habitual en estos dibujos, se incluye una profusamente decorada puerta de balcón, que resulta bloqueada de forma inverosímil por la cómoda tocador. También hay un sistema de sombras incoherente, que resalta la volumetría individual de cada pieza a base de imaginar múltiples focos lumínicos. En esta dimensión de análisis espacial, las cruces reflejadas en los dos espejos resultan también problemáticas: cabría esperar que estuvieran colgadas en la pared enfrentada, pero el reflejo las muestra en perspectiva escorzada, como si se encontraran en la pared de la derecha. En cualquier caso, la representación nos transmite de manera clara que la habitación está pensada para una sola persona, dado que solo hay una mesilla y la anchura de la cama es limitada. Quizá se proyectó como amueblamiento destinado a algún sacerdote o un obispo, pero la cómoda tocador y los espejos nos invitan a inferir que sería una alcoba femenina, aunque el lujo mostrado y la redundancia estos dos espejos parece descartar que la destinataria fuera una

monja. La lámina no está datada. La fábrica fue creada en los inicios del siglo XX, era reconocida como marca de prestigio ya en la década de 1930 y tuvo su momento de apogeo en las décadas centrales del siglo pasado⁴⁶. Dentro de este período, podría formularse la hipótesis de que el dibujo fuera elaborado antes de la Guerra Civil o en el inicial de la dictadura durante la posguerra y que sirviera también como identificación ideológica de la marca con el tradicionalismo y con el posterior régimen nacionalcatólico.

El catálogo de Mariano García ofrece numerosos ejemplos de dormitorios dispuestos como espacios de exclusión, al tiempo que de ostentación ideológica. En ninguno de ellos aparecen cunas o indicios de que eran lugares compartidos con los niños. Pero, frente a esta tendencia moderna a recluir a los hijos de las clases pudientes en espacios específicos “de juego”, pervive el recurso estético al historicismo, que articula otra dimensión de significación cultural, la de la nostalgia como espacio visual de refugio ideológico en el recuerdo, real o construido, y en el pasado, histórico o imaginario, como elementos estructurantes de identidades colectivas: “A la hora de decorar su casa mucha gente prefiere la familiaridad de los objetos que presentan materiales y formas ‘antiguos’,... Nuestro sentido de identidad y de pertenencia se construye a partir de nuestros recuerdos... personales y colectivos.” (Campi, 2007, p. 65).

Otros proyectos posteriores de amueblamiento e interiorismo inciden en significar el dormitorio como espejo de la personalidad. Desde la sensibilidad posmoderna, en 1988, Pepe Benlliure diseñó un “dormitorio vanguardia”, imagen del gusto sofisticado y actualizado de quien lo habitara. Anteriormente, en varios trabajos de José Martínez Peris durante las décadas de 1950 y 1960, el lenguaje racionalista había previsto espacios supuestamente utilitarios que requerían emplear enormes superficies para un lugar de recogimiento. Por un lado, el derroche de

⁴⁶ La fábrica y exposición de muebles aparece anunciada en el diario de Valencia *El Pueblo* el 25 de abril de 1930, mostrando, por cierto, un armario con decoración neobarroca muy similar a la de la escena. Una elogiosa reseña del escaparate de exposición de Mariano García aparece en el también diario valenciano *Las Provincias* del 28 de mayo de 1933, aunque en este caso la fotografía reproducida expone un ambiente de inspiración moderna racionalista.

metros cuadrados era signo de exclusividad y estatus económico al alcance de pocos; por otro, una solución en coherencia con el ideal de diafanidad racionalista y, contradictoriamente, una forma de escapar a la rigidez del paradigma moderno en la arquitectura. Esto ya fue detectado en 1965 como el gran reto al que se enfrentaba el interiorismo de la época: “..., much of the modern architecture-en-masse gives short shrift to the good life within. (...) One of the offshoots of the new approach to room arrangement is the architectural conversion of interiors that prove too inflexible for the owner’s needs.” (Wilson y Leaman, 1965, pp. 27-28).

FIGURA 5. José Martínez Peris: la vivienda transparente, 1958



Fuente: AVD. Legado CDICV

Esta línea de análisis, en torno al poder que tuvieron los espacios abiertos espectacularizados como marca de privilegio clasista y como significante de valores culturales de exclusividad, se podría también aplicar a un proyecto de bungalow de José Martínez Peris datado en 1958 (figura 5). El ideal de transparencia es conducido aquí hasta la pura exhibición mediante la fusión interior y exterior de la que hablaba Georges Teyssot (2021). Dos de los muros de cerramiento son suplantados por superficies acristaladas que convierten en un gran escaparate al espacio doméstico, haciéndolo accesible desde la visión exterior. El modelo de

inspiración de Martínez Peris se encuentra en los grandes maestros del estilo internacional y, más concretamente, en las modernas residencias aisladas, basadas en la tradición de los ranchos, de California, donde se lleva a cabo un juego: “...between large, open internal spaces and the expansive vistas... provided by the curtain wall of windows.” (Pile y Gura, 2014, p. 406).

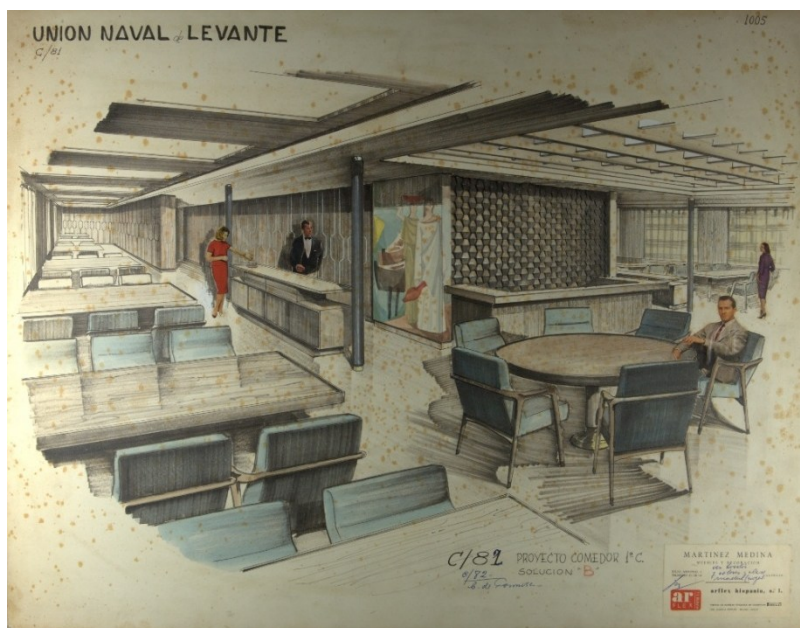
3.2. ESTRATEGIAS EXCLUYENTES DE JERARQUIZACIÓN Y CONTROL EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS

El interiorismo aplicado a los espacios de acceso público presenta unas estrategias propias para conducir lo exclusivo hacia lo excluyente basadas en dos grandes metáforas, que se añaden a las de refugio y escape: la del foro y la del templo. Sobre el uso de la metáfora en diseño, Elsie María Arbeláez afirma que: “...el diseño no puede evitar incluir la metáfora como elemento substancial para hacer el planteamiento de las premisas en la fase de ideación del proyecto.” (Arbeláez, 2019, p. 83). Tales estrategias de exclusión basadas en modelos históricamente asimilados funcionan, a menudo, apuntando a direcciones opuestas. Esta sería la conclusión derivada de la lectura intertextual de dos pares de propuestas representativas de dos de las especialidades del diseño de interiores: el de los espacios de restauración y los institucionales.

Los dos primeros casos son el diseño de interiorismo naval realizado por José Martínez-Medina en 1962 para el comedor de primera clase del crucero Ciudad de Formosa y la propuesta de Diego Zambrano para el pub Camarote en Torrevieja. Ambos parten de la idea del foro público, del lugar de encuentro ordenado y armonioso para la ciudadanía, aplicado a lo que Ray Oldenburg definió, muy ingenuamente, como los beneficiosos “terceros lugares” a los que asignó “...an even more positive effect ... The third place is a force for good. It affords its habitués the opportunity for more decent human relations than prevail outside.” (Oldenburg, 1991, p. 78). Sin embargo, las muestras elegidas dan fe de que estrategias basadas en el mismo modelo pueden derivar en direcciones divergentes. En efecto, en el caso del interiorismo naval de Martínez-Medina (figura 6), el objetivo final consistió en crear un espacio homologable a cualquier lujoso restaurante o terraza de hotel ubicado

en tierra firme. Ningún elemento remite a la realidad del barco en que realmente se ubica, e incluso la decoración de murales invita a la asociación con una plaza pública. Según se extrae de la escena representada por Martínez-Medina, que incluye algunos actores, el privilegio del pasaje de primera clase es el del selecto grupo de quienes navegan con todo lujo de comodidades ocupando unos espacios que se han diseñado para adaptarse a su estilo de vida. Generan un modelo restrictivo de convivencia, entre iguales, del cual se apropian, porque les pertenece plenamente. Arrastran tras de sí sus espacios y estilos habituales de socialización.

FIGURA 6. Martínez-Medina: proyecto para comedor de primera clase del crucero Ciudad de Formosa, construido por Unión Naval de Levante en Valencia, 1962



Fuente: AVD. Legado familia Martínez-Medina

Por el contrario, el modelo de foro cívico creado por Diego Zambrano para el pub propiedad de Salud Sadornil (figura 7), como el de los bares, restaurantes y centros de ocio temáticos, está impregnado de una ansiedad inherente, porque es el de quienes buscan resaltarse creando la ilusión de que abandonan sus lugares cotidianos para ingresar en una

comunidad exclusiva, restringida pero ficticia, a través de un entorno mimético, de una representación, de un decorado propiamente dicho. Frente a la táctica de disimulación de un restaurante real en un barco que aplicó Martínez-Medina, Zambrano puso en marcha la de la simulación de un barco en un negocio de restauración en tierra firme.

FIGURA 7. Diego Zambrano: proyecto para el pub Camarote, Torrevieja



Fuente: AVD. Legado CDICV

Por otra parte, las Cortes Valencianas encargaron en 1994 proyectos de renovación de sus espacios interiores. Uno de ellos, el de la cafetería, recayó sobre Martínez-Medina (figura 8) y otro, el de la sala de reuniones para diputados, sobre Lola Castelló y Vicent Martínez, de la empresa Punt Mobles (figura 9). Dada la naturaleza de la institución comitente, el factor exclusivo/excluyente vino predeterminado, por tratarse de un lugar reservado a representantes de partidos. El nivel metafórico respecto al modelo del foro resultó, en buena parte, literal, pues se trataba de espacios destinados a servir como foros políticos. Pero los proyectos divergieron hacia estrategias de simulación y disimulación. La primera la desarrolló Martínez-Medina, disponiendo, para una zona de encuentro informal, butacas que simulaban la disposición típica de los parlamentos. En la segunda, Castelló y Martínez potenciaron,

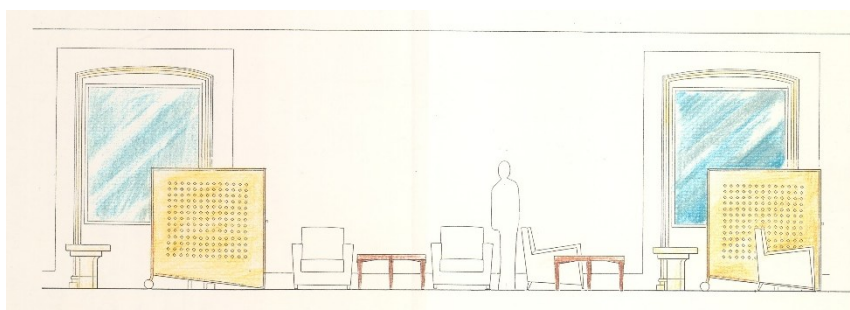
mediante mamparas, la separación entre los grupos de discusión que quedaban visualmente disimulados.

FIGURA 8. Martínez-Medina: cafetería, Cortes Valencianas, 1994



Fuente: AVD. Legado familia Martínez-Medina

FIGURA 9. Lola Castelló y Vicent Martínez: sala de reuniones, Cortes Valencianas, 1994



Fuente: AVD. Legado Punt Mobles

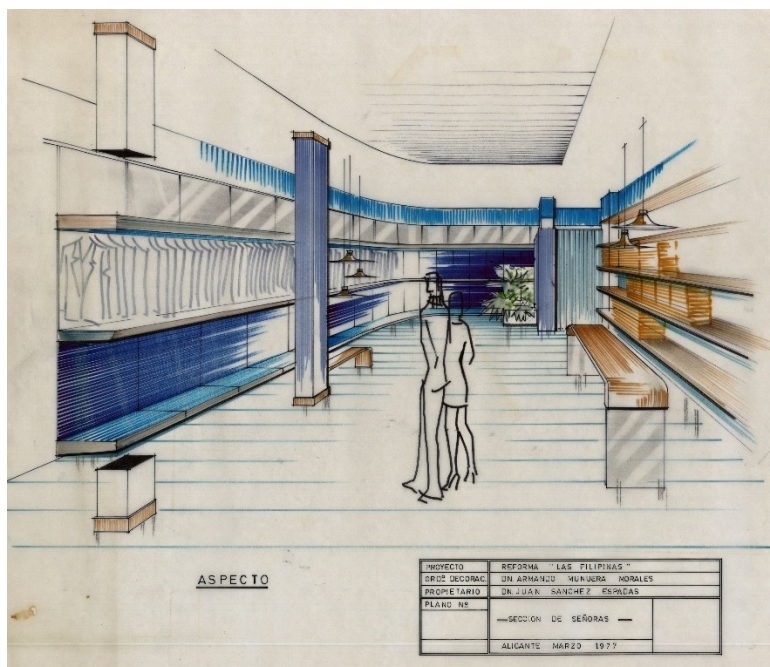
El segundo modelo de referencia metafórica añade el factor de la heterocronía. Así se plasma en los ejemplos de interiorismo para espacios públicos que siguen el modelo del templo-santuario o del templo-basílica. Ambos pueden ser verificados a través de los proyectos para tiendas de ropa de Armando Munuera y de José Juan Belda, junto al del salón de sesiones de una entidad bancaria de Manuel Dauffi. Todos ellos son muestras de estrategias complejas y problemáticas para temporalizar los interiores: "...buildings, houses, interiors...do not only refer to different moments in time. They also manifest different 'temporal regimes' which are shaping the multiple rituals and practices by which relations between past, present and future moments are structured." (Heynickx, Verstraeten y Pint, 2015, p. 113).

Armando Munuera presentó en 1977 su proyecto de interiorismo para la sección de ropa de señoras de unos grandes almacenes en Orihuela (figura 10). Aplicando un esquema estereotípico en los actuales centros comerciales, el espacio diáfano marcaba un eje perspectivo de tensión visual en profundidad inspirado en las naves basilicales. No solo el público tenía acceso óptico inmediato a la ropa que estaba en venta, lo cual le otorgaba una sensación de exclusividad porque el espacio se sometía a su dominio visual, sino que el personal dependiente también controlaba cada gesto de la clientela. En el caso de la propuesta de José Juan Belda, datada en 1988, para la tienda de ropa femenina Cotton en Valencia (figura 11), el control visual del público por parte del personal empleado estaba facilitado por la preminencia en altura. Pero quien entraba también experimentaba una sensación de privilegio por ascender a los espacios de manera pautada: un primer desnivel le conducía al área de exposición y un segundo al *sancta sanctorum* de los probadores. Las bolas de tradición herreriana tenían un sentido práctico "También los accesos se marcaron debidamente con esferas de color gris que flanqueaban las escaleras y las puertas del probador." (Gimeno, 2009, p. 72), pero también uno simbólico que superaba el mero uso señalético: introducía un elemento propio de la tradición arquitectónica que dialogaba con la decoración gestual posmoderna de las paredes. Finalmente, la solución ofrecida en 1970 por Manuel Dauffi para la sala de sesiones de la sede de la Caja Rural en Castellón (figura 12) se inspiraba

claramente en las zonas canónicas de las iglesias cristianas del ábside-presbiterio (a la izquierda, elevada) y del coro (a la derecha). Las posiciones físicas estaban conectadas con la función jerárquica ejercida durante las sesiones. Todo el mundo recibía el mensaje de pertenencia institucional exclusiva y se insertaba en un espacio disciplinario.

En todos los casos donde las estrategias de exclusividad tomaban como base las metáforas referenciadas en el modelo del templo, se configuraron regímenes temporales híbridos que generaban una atmósfera de cierta solemnidad e inducían la sensación de habitar un espacio privilegiado respecto al exterior. Paralelamente, se establecían en la práctica sistemas eficientes de control y jerarquización que imponían una disciplina de las posiciones y movimientos de los cuerpos y canalizaban la atención visual recurriendo a paradigmas antiguos aplicados a experiencias de habitabilidad modernas.

FIGURA 10. Armando Munuera: sección de señoras de los almacenes Las Filipinas, 1977



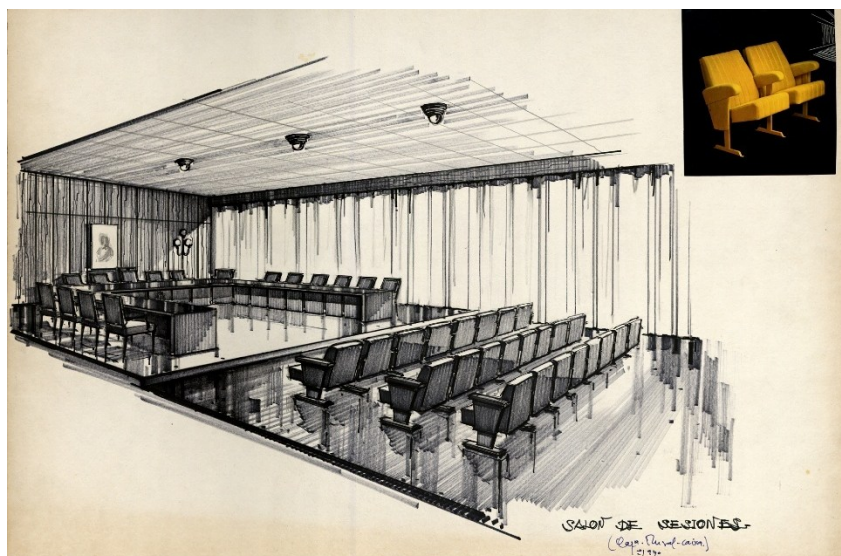
Fuente: AVD. Legado CDICV

FIGURA 11. José Juan Belda: tienda de ropa femenina Cotton, 1988



Fuente: AVD. Legado familia José Juan Belda

FIGURA 12. Manuel Dauffi: salón de sesiones Caja Rural de Castellón 1970



Fuente: AVD. Legado CDICV

4. CONCLUSIONES

Como artefactos visuales que implican unas disposiciones de la cultura material y unas maneras de habitar, las imágenes analizadas poseen una función ilocutiva, una capacidad para configurar en la práctica espacios interiores donde las percepciones de lo exclusivo transitan, de forma naturalizada mediante estrategias metafóricas, hacia lo excluyente. Este deslizamiento genera espacios privados que resaltan las desigualdades de género y de clase apelando a la idea del refugio o a su complementaria de lugar de exhibición. Respecto a los diseños de interior en espacios públicos, los modelos referenciados del foro cívico y del templo a menudo intentan potenciar los signos de pertenencia a un grupo restringido hasta exacerbar los caracteres excluyentes y crear espacios donde se hacen patentes las jerarquías, reales o ficticias. Pero los sistemas de control efectivo sobre las personas que estas propuestas asumen, paradójicamente, se llevan a cabo mediante estrategias que pretenden generar sensaciones de pertenencia a grupos privilegiados.

Todo ello plantea la necesidad de revisar algunos paradigmas interpretativos. ¿Son las formas de representación elementos neutros en la exposición de los proyectos de interiorismo? ¿Hasta qué punto los recursos al onirismo pueden rebasar los contextos de la cultura decimonónica e impregnar los entornos concebidos desde principios racionalistas? ¿Se puede verificar el supuesto proceso de distensión de las formalidades de la vida doméstica como una ganancia de libertad en una tendencia históricamente sostenida? ¿Funcionan los espacios de socialización ligados al ocio como espacios abiertos e inclusivos? ¿Pueden los proyectos de interiorismo hacer compatibles los mecanismos de control sobre los sujetos y la potenciación de las sensaciones de pertenencia a grupos privilegiados de estos mismos sujetos? ¿Se pueden conjugar regímenes temporales opuestos en un mismo espacio? Estas imágenes proyectuales y, por tanto, pensadas para su aplicación real, demuestran una alta capacidad para revelar las contradicciones entre los marcos de las construcciones culturales históricas y los imaginarios subjetivos.

5. REFERENCIAS

- Arbeláez, E.M. (2019). Filosofía del diseño. Una perspectiva hermenéutica sobre la creación objetual. Universidad Pontificia Bolivariana
- Avenberg, K. (2024). Prólogo. Dinámicas de exclusión/inclusión en y desde el diseño. Cuaderno del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, 201, 11-18
- Campi, I. (2007). *Lujo y diseño*. Ediciones de Belloch/Santa & Cole
- Christou, C., Bühlhoff, H. (2000). Perception, representation and recognition: A holistic view of recognition. *Spatian Vision*, 13 (2-3), 265-275
- Cutolo, G. (2005). *Lujo y diseño*. Ediciones de Belloch/ Santa & Cole
- Design representation. (1910). New York State Education Department
- Enzensberger, H. M. (2016). El panóptico de Enzensberger. Veinte ensayos fulminantes. Malpaso Ediciones
- Erdenizci, E. (2024). Rethinking theories in interior design: A critical exploration. *New Design Ideas*, 8, 131-143.
<https://doi.org/10.62476/ndisil31>
- Francalanci, E. (2010). *Estética de los objetos*. Antonio Machado Libros
- Gámez, C., Yuwang, X. (2010). *El interiorista y el extraño caso del señor Ikea*. Colegio Oficial de Diseñadores de Interior y Decoradores de la Comunidad Valenciana
- Gimeno, J. (2009). José Juan Belda. Objectes i espais. Universitat Jaume I / Ajuntament de Castelló
- Giner, X. (2022). El diseño y la modernidad. Pioneros del diseño en la industria valenciana del mueble 1898-1986 [Catálogo de exposición]. Valencia. Fundación Bancaja
- Guerrand, R.H. (1989). Espacios privados. En Ariès, P., Duby, G. (Dir.). *Historia de la vida privada* (Vol. 4, pp. 331-417). Taurus
- Ferrada, J. (2019). Sobre la noción de cuerpo en Maurice Merleau-Ponty. *Cinta moebio*, 65, 159-166. <https://doi.org/10.4067/S0717-554X2019000200159>
- Heskett, J. (2002). *Desing. A Very Short Introduction*. Oxford University Press
- Heynickx, R., Verstaeten, P., Pint, K. (2015). Interiors and their temporalities: Etching time into Modernist Materiality. *Interiors* 2 (6), 111-121
- Jakob, M. (2010). *El jardín y la representación*. Siruela
- Martínez, M., Esteve, C. (2022). Interiorismo naval de los años 50 y 60: Martínez Medina, una referencia en España. *Además de. Revista online de artes decorativas y diseño*, 8, 141-172. <https://doi.org/10.46255/add.2022.8>

- Oldenburg, R. (1991). *The Great Good Place* (2a ed.). Parangon House
- Ozaki, R. (2005). House Design as a Representation of Values and Lifestyles: The Meaning of Use of Domestic Space. En García Mira, R. et al. (Eds.). *Housing, Space and Quality of Life* (pp. 97-109). Routledge
- Pile, J., Gura, J. (2014). *A history of interior design* (4a ed.). Wiley
- Pla, V. (Ed.) (2023). *José Martínez-Medina i la innovació artística a València*. Arxiu Valencià del Disseny
- Plumb, B. (1969). *Joven diseño en la decoración*. Blume
- Ramírez, P. (2000). *El Grupo Parpalló. La construcción de una vanguardia*. Institució Alfons el Magnànim
- Rus, M. (1994). Albert Hadley. The designer's drawings encapsulate four decades of inspiration and imagination. *Interior Design*, 65, 110-117
- Sadiklar, Z., Küçük Karakas, B. (2023). Visual and Intuitive Representation of Interior Space. En Pérez-Aldeguer, S. (Ed.). *Teaching and learning projects in Arts and Humanities* (pp. 168-177). Adaya Press. <https://doi.org/10.58909/ad23139168>
- Soldevila, M., Herrero, T. (2008). 30 años de diseño interior en la Comunidad Valenciana + una introducción y un epílogo. En *30 años de diseño interior en la Comunidad Valenciana [Catálogo de exposición]*. Valencia. MuVIM/Colegio Oficial de Diseñadores de Interior y Decoradores de la Comunidad Valenciana
- Teyssot, G. (2013). *A topology of everyday constellations*. The MIT Press
- Teyssot, G. (2021). *Maison sans fenêtres*. *Sociétés* 153 (3), 47-57
- Wilson, J., Leaman, A. (1965). *Decoration USA*. Collier-Macmillan



COLECCIÓN CONOCIMIENTO CONTEMPORÁNEO

HABLAMOS DE DISCRIMINACIÓN,
EDUCAMOS PARA LA INCLUSIÓN

Coords.

ROMINA GRANA
MAGDALENA GONZÁLEZ ALMADA

Dykinson, S.L.

2025



Esta obra se distribuye bajo licencia

Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)

La Editorial Dykinson autoriza a incluir esta obra en repositorios institucionales de acceso abierto para facilitar su difusión. Al tratarse de una obra colectiva, cada autor únicamente podrá incluir el o los capítulos de su autoría.

HABLAMOS DE DISCRIMINACIÓN, EDUCAMOS PARA LA INCLUSIÓN

Diseño de cubierta y maquetación: Francisco Anaya Benítez

© de los textos: los autores

© de la presente edición: Dykinson S.L.

Madrid 2025

N.º 309 de la colección Conocimiento Contemporáneo

1ª edición, 2025

ISBN: 979-13-7006-429-7

NOTA EDITORIAL: Los puntos de vista, opiniones y contenidos expresados en esta obra son de exclusiva responsabilidad de sus respectivos autores. Dichas posturas y contenidos no reflejan necesariamente los puntos de vista de Dykinson S.L, ni de los editores o coordinadores de la obra.

Los autores asumen la responsabilidad total y absoluta de garantizar que todo el contenido que aportan a la obra es original, no ha sido plagiado y no infringe los derechos de autor de terceros. Es responsabilidad de los autores obtener los permisos adecuados para incluir material previamente publicado en otro lugar. Dykinson S.L no asume ninguna responsabilidad por posibles infracciones a los derechos de autor, actos de plagio u otras formas de responsabilidad relacionadas con los contenidos de la obra. En caso de disputas legales que surjan debido a dichas infracciones, los autores serán los únicos responsables.