



La innovación del espacio doméstico en la Bauhaus: el papel de las mujeres en el diseño de interiores

The innovation of domestic space at the Bauhaus: the role of women in interior design

MERCEDES VALDIVIESO
Universitat de Lleida (España)
mercedes.valdivieso@udl.cat

Firma invitada

Resumen:

A través de dos casos de estudio, la Haus am Horn (Weimar, 1923) y la Casa del Director (Dessau, 1925), se analiza el papel de las mujeres de la Bauhaus en la concepción del espacio doméstico. Destacaron aquí tanto las estudiantes (Alma Buscher, Benita Otte), como las esposas de los maestros (Ise Gropius). Se prestó especial atención al diseño de la cocina, siguiendo las premisas de la ingeniería doméstica de racionalización del espacio (Weimar y Dessau), y del espacio infantil (Weimar), bajo los postulados de la pedagogía reformista.

Palabras clave: Bauhaus, arquitectura, espacio doméstico, ingeniería doméstica, género

Abstract:

In two case studies, the Haus am Horn (Weimar, 1923) and The Director's House (Dessau, 1925), the active roles of women at the Bauhaus in the conception of domestic space are analyzed. Both the students (Alma Buscher, Benita Otte) and teachers' wives (Ise Gropius) stand out here. Special attention was paid to the design of the kitchen, following principles of domestic engineering like the rationalization of space (Weimar and Dessau), and of the children's space (Weimar), as informed by the postulates of reformist pedagogy.

Keywords: Bauhaus, architecture, domestic space, scientific management, gender



Introducción

La Bauhaus no fue una escuela de arquitectura –de hecho, no hubo taller de arquitectura hasta 1927–, sino lo que hoy denominaríamos como una escuela de diseño industrial. Sin embargo, a través de los proyectos de sus directores Walter Gropius, Hannes Meyer y Ludwig Mies van der Rohe, todos ellos arquitectos, participó de forma activa en la evolución de la arquitectura de la República de Weimar.

Con demasiada frecuencia, cuando nos referimos a la arquitectura nos centramos en el aspecto exterior de los edificios. Esta crítica debo hacerla extensible a mi propia docencia, dado que cuando hablo de un edificio suelo mostrar primero su fachada y no su plano o una imagen de los interiores y, menos todavía, de la cocina cuando se trata de una vivienda doméstica. Pero, si bien envoltura y contenido van unidos y se condicionan mutuamente, el diseño de los interiores y su equipamiento son los que finalmente determinan su funcionalidad en la práctica cotidiana. En este aspecto, algunas mujeres de la Bauhaus desempeñaron un papel remarcable en su concepción, tanto en la época de Weimar como en la de Dessau. Esto llama más aun la atención si tenemos en cuenta que la mayoría de ellas se concentraron, no siempre de forma voluntaria, en el taller textil. En algunos casos ni siquiera eran estudiantes de la Bauhaus, como fue el de Ise Gropius, la esposa del fundador de la escuela.

1. La casa modelo *Haus am Horn* en Weimar

Cuatro años después de su fundación, en 1919, la Bauhaus de Weimar se vio obligada a justificar ante el estado de Turingia sus logros para poder seguir contando con su apoyo financiero. El proyecto más ambicioso de toda la programación que organizó la escuela, en 1923, fue la “casa modelo” *Haus am Horn* a las afueras de la ciudad (Fig. 1).¹

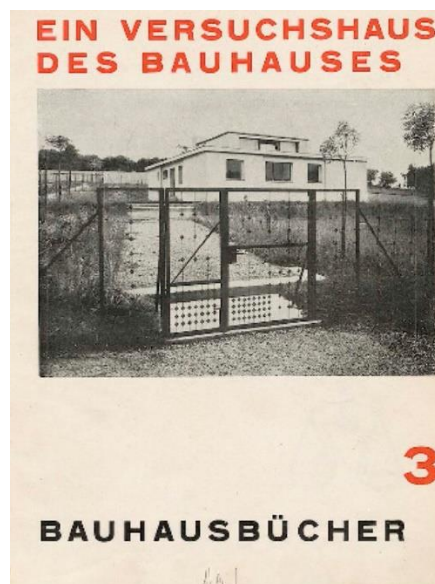


Fig. 1: Portada del libro dedicado a la *Haus am Horn* en Weimar (Meyer, 1925)

¹ Para un estudio pormenorizado y referencias bibliográficas detalladas sobre la *Haus am Horn*: Valdivieso, 2007.

Aunque la dirección de las obras corrió a cargo del estudio particular de Walter Gropius y Adolf Meyer, no fue diseñada por él, sino por otro de los profesores, el pintor Georg Muche. La casa unifamiliar, que todavía existe², es de planta cuadrada (12,70 m X 12,70 m), de un solo nivel y con varios cuartos soterrados para la lavandería, la caldera de la calefacción y el almacenamiento (Fig. 2). Su tipología se asemeja a la de la casa romana, en la que todas las estancias se ubicaban alrededor de un núcleo central, el atrium. En el caso de la *Haus am Horn* este espacio lo ocupa la sala de estar. Para poder recibir luz natural, a través de una franja de ventanas, su altura supera la del resto de habitaciones, lo que conlleva un aspecto exterior de una gran austeridad geométrica: un cubo de cuyo interior sobresale otro cubo. Esto incitó a los detractores de la Bauhaus a toda suerte de mofas, principalmente desde la prensa local, a quienes la casa les parecía más apropiada para un país africano u oriental o incluso como refugio polar. Los embates se extendieron también a su interior y a su equipamiento, al que habían contribuido los talleres de la Bauhaus. Solo se salvaron, hasta cierto punto, la cocina y, especialmente, el cuarto de los niños. Justo en estos dos espacios habían participado alumnas de la Bauhaus: Alma Buscher (1899-1944) en la habitación de los niños y Benita Otte (1892-1976) en la cocina.

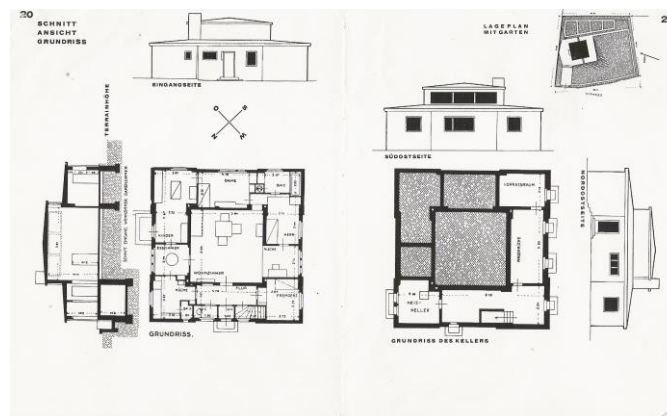


Fig. 2: Planos de la *Haus am Horn* en Weimar (Meyer, 1925, pp.20-21)

1.1. La cocina de la *Haus am Horn*

La cocina de la *Haus am Horn* se puede calificar de pionera en cuanto a la racionalización de las tareas domésticas (Fig. 3). Se asemeja tanto a los estándares actuales, exceptuando los electrodomésticos, que su descripción podría parecer trivial si no tuviésemos en cuenta el aspecto habitual hasta entonces. En lugar de muebles individuales -aparadores con vitrinas o mesas- destinados al almacenamiento y a la preparación de los alimentos, encontramos una serie de módulos bajos y de pared dispuestos en forma de L y una superficie de trabajo continua entre el fregadero y la cocina de gas. Muche la denomina el “laboratorio para el ama de casa”, en el libro (Meyer, 1925, p.16) que se publicó dos años más tarde sobre este edificio.³ Todo estaba concebido para ahorrar tiempo y esfuerzo. Así, por ejemplo, para poder realizar parte de las tareas sentado, se diseñó un taburete, que encajaba perfectamente debajo de la mesa de trabajo cuando no se utilizaba. Esta se había situado debajo de una amplia ventana, que garantizaba la iluminación y

² La casa está abierta al público. Consultado: 23/07/2021. Recuperado de <https://www.klassikstiftung.de/haus-am-horn/>.

³ El libro está profusamente documentado e ilustrado con fotografías y dibujos, que muestran tanto de los interiores como su equipamiento tecnológico y los novedosos materiales utilizados.

cocina mereció especial atención y se presentaron dos prototipos de cuya concepción se encargaron sendas mujeres: Hilde Zimmermann y Erna Meyer. Esta última estaba considerada como una de las mayores expertas en Alemania en economía doméstica y su libro, *Der neue Haushalt* (El nuevo hogar) se convirtió, tras su primera edición en 1926, en un manual de referencia. Significativamente también fue una mujer, Lilly Reich (1885-1947), la responsable de la exposición temporal. Reich era miembro, desde 1912, del *Deutsche Werkbund* y fue la primera mujer que formó parte, desde 1920, de la junta directiva de esta asociación de inestimable influencia dentro de la arquitectura y el diseño. Unos años más tarde, a partir de 1932, sería directora de la *Ausbaubteilung* (taller de interiorismo) de la Bauhaus. Tenemos aquí, pues, otro ejemplo del papel significativo que tuvieron las mujeres de la Bauhaus en los proyectos dedicados al diseño y concepción de los interiores.

Uno de los temas que se debatieron con gran intensidad en aquella época, fue la conveniencia de planificar una cocina exclusivamente destinada al trabajo (*Arbeitsküche*) o una cocina-comedor (*Wohnküche*). El espacio reducido de la primera era más adecuado para la racionalización del trabajo y alejaba los molestos olores que se producían durante el proceso de cocción, pero tenía un gran inconveniente: ¿cómo vigilar a los niños durante la realización de las tareas? En la *Haus am Horn* se optó por la *Arbeitsküche*, pero con una ingeniosa solución para remediar los inconvenientes señalados. El comedor lindaba con la cocina, lo cual evitaba grandes desplazamientos, un factor importante dentro de los preceptos del *taylorismo*. Por otra parte, la puerta entre ambos espacios la podía aislar en caso de que fuese necesario, para evitar, por ejemplo, los temidos malos olores. También se encontró una solución para poder vigilar desde la cocina a los niños en su cuarto y sortear así su exposición a los potenciales accidentes (el derrame de agua o de aceite caliente, etc.). La cocina, el comedor y el cuarto de los niños están dispuestos en hilera y sus puertas alineadas. Esto fue un elemento que se consideró, al parecer, digno de destacar en la concepción de los espacios interiores, como se desprende del pie de la ilustración que se escogió para el cuarto de los niños en la mencionada publicación, de 1925, sobre la *Haus am Horn*: “Cuarto de los niños visible, a través del comedor, desde la cocina” (Meyer, 1925, p.74) (Fig. 4).



Fig. 4: Ilustración la habitación de los niños en la *Haus am Horn* en Weimar (Meyer, 1925, p.74)

1.2.El cuarto de los niños en la *Haus am Horn*

Hasta entonces, el cuarto de los niños no había disfrutado de especial atención, y la pedagogía reformista tardaría todavía algún tiempo en influir en el diseño de las zonas destinadas a ellos. De hecho, el espacio infantil de Alma Buscher para la *Haus am Horn* constituye un caso excepcional y singular, no solo por sus propuestas de nuevas tipologías, sino también por ser el único conjunto proyectado en aquella época como una unidad, una especie de *Gesamtkunstwerk* al servicio del niño. Parece haberse hecho realidad aquí la proclama de Ellen Key al declarar el siglo XX como *El Siglo de los niños*⁵, como se tradujo su libro (*Barnets århundrade*), publicado en 1900.⁶ Era la habitación más grande, después de la sala de estar, de toda la casa y contaba además con la mejor ubicación –en la esquina del este– en cuanto a su iluminación, pues, a través de una puerta y una ventana, que daban al jardín, recibía tanto la luz matinal como la de la tarde. El espacio, con una longitud de 5,67 m, estaba pensado como un pequeño apartamento que podía dividirse con una cortina en una sala de juegos (2,75 m de ancho) y un dormitorio (3,61 m de ancho) con una puerta hacía la alcoba de la madre.

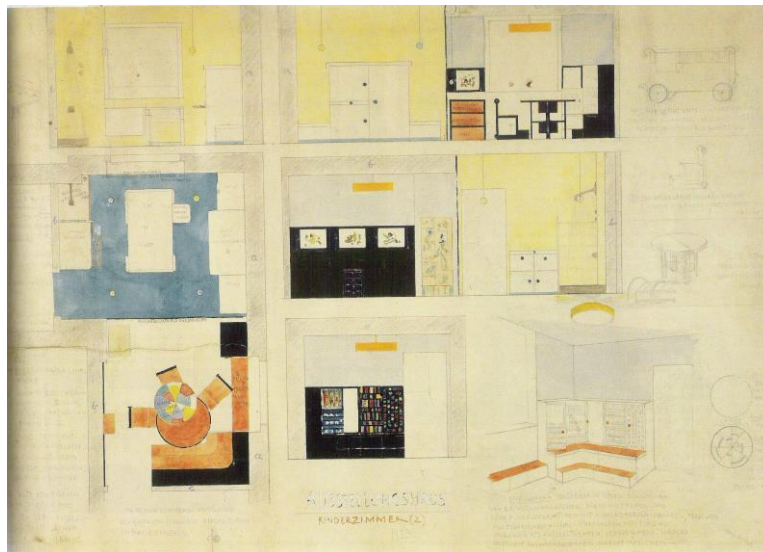


Fig. 5: Alma Buscher: Plano de la habitación de los niños en la *Haus am Horn* en Weimar, 1923

Solo contamos con dos fotografías en blanco y negro, en el libro de 1925 (Meyer, 1925, pp.46 y 74), pero el plano coloreado de Alma Buscher (Fig. 5) constituye una valiosa fuente para su reconstrucción, aunque la realización definitiva difirió algo de este primer diseño.⁷ Según este plano, y sus anotaciones al margen, la sala de juegos y el dormitorio se diferenciaban claramente tanto por el color de sus paredes (amarillo claro para el

⁵ El libro de la escritora y feminista sueca se tradujo, en 1902, al alemán y se convirtió en un éxito de ventas; en 1906 se publicó también en castellano.

⁶ Otro de los ejemplos de este cambio de paradigma respecto al papel asignado a los niños en el espacio doméstico, lo constituye la famosa casa diseñada, en 1924, por Gerrit Rietveld en Utrecht. Su propietaria Truus Schröder-Schröder le confió la concepción de un entorno doméstico en el que pudiese, tras enviudar, materializar sus ideas sobre la educación de los niños: para facilitar la estrecha convivencia entre madre e hijos, las dos habitaciones infantiles se unían, durante el día, por medio de puertas/tabiques correderos, con el salón-comedor.

⁷ En el primer plano el cuarto de los niños estaba situado todavía en la esquina del sur, no se encontraba, pues, alineado con la cocina. Dibujos de la reconstrucción del diseño de Buscher y de su realización definitiva: Winckler, 2004, p. 17 y 19.

dormitorio y azul celeste para la sala de juegos) como el del suelo (azul para el dormitorio y de colores para la sala de juegos). Los muebles⁸ debían crecer con los niños y se diseñaron de tal manera que pudiesen adaptarse fácilmente a su evolución: la cuna, por ejemplo, podía convertirse en una cama. También se tuvo en cuenta la ampliación de la familia dado que la reubicación del mobiliario permitía la instalación de un segundo lecho. Pero los muebles también estaban pensados para convertirse en los más diversos juguetes⁹, como anotó la propia Buscher en su plano, dando rienda suelta a la fantasía de sus usuarios. La muestra más significativa es el armario para los juguetes, el mueble más reproducido y comentado (Valdivieso, 2014, pp.397-399). Buscher lo concibió como una especie de juego de construcción sobredimensionado. Sus módulos apilables se podían utilizar para el almacenamiento, pero también como silla, mesa o cualquier otra cosa que se le pudiese ocurrir a un niño. Una de sus puertas incluso se convertía en escenario para el teatro de guiñoles, como muestra la fotografía de un prospecto (Fig. 6), de 1925, editado por la Sociedad Limitada de la Bauhaus (*Bauhaus GmbH*).



Fig. 6: Alma Buscher: Armario para los juguetes (1923) en un prospecto de la Bauhaus (1925)

Aunque el diseño del espacio y de su mobiliario se deben a Alma Buscher, en la fotografía (Fig. 4) de la publicación de 1925 figura también “E. Brendel” como diseñador (Meyer, 1925, p.74). Se trata de Erich Brendel (1898-1987), que había obtenido en 1921 el diploma de oficial y dirigía, de forma interina, el taller de madera. Su ayuda para la realización del mobiliario fue, al parecer, indispensable, dado que Buscher acababa de incorporarse a ese taller y no tenía suficiente experiencia. Como la mayoría de las estudiantes de la Bauhaus, tras finalizar el curso preliminar (*Vorkurs*), tuvo que matricularse, a su pesar¹⁰, en el taller de tejeduría, como explicó en el borrador de una carta a Gropius (Siebenbrodt 2004, pp.51-52). Para dar más peso a su solicitud de cambio

⁸ Sobre mobiliario infantil en la Bauhaus: Valdivieso, 2014.

⁹ Buscher también diseñó juguetes (Siebenbrodt, 2004). Su prometedora carrera declinó, sin embargo, tras contraer matrimonio, en 1926, con Werner Siedhoff (bailarín, actor y colaborador en el taller del teatro de Schlemmer) y el nacimiento de dos hijos, en 1926 y 1928.

¹⁰ Buscher fue, junto con Marianne Brandt en el taller de metal, una de las pocas mujeres que lograron formarse en un taller diferente al de tejeduría.

al taller de madera incluso alegó motivos de salud (Valdivieso, 2007, pp.572-573). Además aportó, para corroborar su escasa aptitud para los trabajos textiles, los testimonios de dos de las estudiantes más brillantes del taller de tejeduría, en aquel entonces, Gunta Stölz (1897-1983) y Benita Otte. Ambas participaron con sendos trabajos textiles en el equipamiento de la *Haus am Horn*, Stölz con la alfombra en el cuarto de estar y Otte en la habitación de los niños. A diferencia de Buscher, ambas se encontraban, al parecer, completamente realizadas en el taller de tejeduría como demuestran sus trayectorias.

Sobre el papel de Benita Otte en el diseño de la cocina solo contamos con el testimonio que nos aporta la fotografía (Fig. 3) de esta en el libro dedicado a la *Haus am Horn*, donde figura como “B. Otte” junto a “E. Gebhardt” (Meyer, 1925, p.52). Lamentablemente Benita Koch-Otte, su nombre tras contraer matrimonio, no ha encontrado todavía la atención que se merecería en la literatura sobre la Bauhaus, y las publicaciones más recientes (Siebenbrodt, 2012; Below, 2012) tampoco aportan información sobre su participación en el proyecto de la cocina. Solo podemos especular, pues, sobre los motivos de su colaboración con Ernst Gebhardt (1898-?). Este era en aquel entonces alumno del taller de madera. Probablemente se consideró que, a los conocimientos técnicos y artesanales de Gebhardt, había que sumar la participación de una mujer en el diseño de un espacio de connotaciones tan *femeninas*, como era la cocina.

1.3. El reino de la mujer

Desde la perspectiva actual, puede sorprender que una institución como la Bauhaus, que asociamos con postulados de modernidad, no hiciese sino repetir el antiguo discurso respecto a los papeles que se atribuían al hombre y a la mujer, tanto en la esfera privada como en la pública. La cocina y los niños seguían siendo el ámbito exclusivo de la mujer: cocina, comedor, cuarto de los niños y dormitorio de la madre estaban estrechamente comunicados. Sin embargo, la habitación del *hombre de la casa*, si bien se ubicó al lado del dormitorio del *ama de casa*, se encontraba alejado del posible bullicio de la cocina y del espacio infantil.

La *casa modelo* -y con ello la Bauhaus- distaba aún de cuestionar el *modelo de mujer* preestablecido, a pesar de su innegable aportación a la innovación del espacio doméstico respecto a la higiene y la tecnología. Se reproduce, además, la práctica habitual que caracterizó el *Neues Bauen*, donde uno de los pocos campos en los que se buscó la participación profesional femenina fue en el diseño de la cocina. Hay ejemplos muy elocuentes de ello en la ya mencionada exposición temporal que acompañó el proyecto de la *Weissenhofsiedlung* en Stuttgart, así como en la “cocina de Frankfurt” de Margarete Schütte-Lihotzky para el plan urbanístico de Ernst May en Frankfurt. Bajo esta premisa, no es de extrañar que fuese la mujer el destinatario del famoso libro de Bruno Taut, *Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin*. Como ya sugiere su título, el arquitecto se dirigía en él a un público no especializado y buscaba en la mujer, la organizadora del espacio doméstico, su principal aliado para llevar a cabo sus ideas reformistas sobre la vivienda del futuro.

2. La Casa del Director en Dessau

En Ise Gropius (1897-1983), la esposa del fundador de la Bauhaus, Taut encontró una fiel seguidora de su campaña para profesionalizar el trabajo doméstico a través de su

racionalización, es decir la aplicación del *taylorismo*. Esto conllevaba, evidentemente también, la necesidad de despojar los espacios domésticos de los extravíos decorativos de la *Gründerzeit*.

2.1. La mujer como creadora

Ise y Walter Gropius habían contraído matrimonio a finales de 1923 y, a partir de entonces, se convirtió en su más estrecha confidente y colaboradora.¹¹ El diario¹² que escribió durante su estancia en la Bauhaus (1924-1928) constituye una valiosa fuente para la reconstrucción de su *historia interna*, pero también es un inestimable documento sobre su propia contribución a ese proyecto. No solo ejerció como secretaria particular de Walter Gropius, debido a la falta endémica de financiación, sino también de *relaciones públicas* de la escuela y fue responsable de la organización de apoyo de la institución, Amigos de la Bauhaus (*Freunde des Bauhauses*). Su identificación con ella se hizo tan ostensible, que incluso la llegaron a apodarar “Frau Bauhaus” (Valdivieso, 2019, p.174).

Cuando la Bauhaus se trasladó, en 1925, a Dessau, Ise Gropius se volcó en el diseño de su futuro hogar, una de las cinco *Meisterhäuser* (casas de los maestros), que se construyeron en un pinar cerca del edificio de la escuela (Fig. 7 y 8):

Me paso todo el día dibujando plantas para que todo sea muy ingenioso y Walter corrige luego lo que resulta impracticable. Pero en un principio, solo le está permitido “modelar las fachadas”. Todas las mujeres jugamos al nuevo juego: “La mujer como creadora” (¿Conoces el libro de Taut?)¹³



¹¹ Todas las referencias, respecto a Ise Gropius, que no se especifiquen expresamente se encuentran en: Valdivieso, 2019.

¹² Malogradamente permanece inédito en el Bauhaus-Archiv, Berlín (Gropius, 1998/55), al igual que el *Ergänzungstagebuch* (Gropius, 1998/56), una especie de suplemento aclaratorio a este, realizado por la propia autora en la década de los ochenta.

¹³ Carta de Ise Gropius a su suegra Manon Gropius, en mayo de 1925 (Gropius, 1998/56, p.79). Todas las traducciones del alemán se deben a la autora de este artículo.

Fig. 7: Ilustración de la Casa del Director en Dessau (Gropius, 1930, p.89)

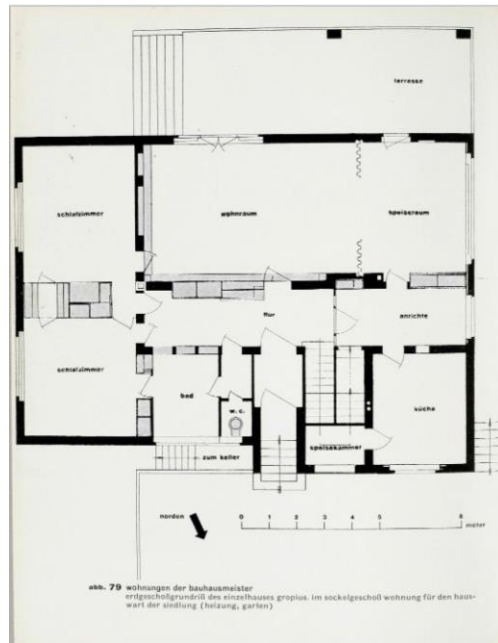


Fig. 8: Ilustración del plano de la planta baja de la Casa del Director en Dessau (Gropius, 1930, p.90)

“El libro de Taut” al que hace alusión Ise Gropius en esta carta, dirigida su suegra Manon Gropius en mayo de 1925, es, evidentemente, *Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin*. La Casa del Director en Dessau puede considerarse como una especie de *vivienda piloto* –de hecho, encontramos en sus diarios continuamente referencias a visitas de arquitectos y colectivos de amas de casa– para mostrar de forma ejemplar los nuevos postulados de la vivienda funcional y de la racionalización del trabajo doméstico. De ello dan cuenta las fotografías realizadas por Lucia Moholy¹⁴, así como un documental (Jahn, 1926-1928)¹⁵ y el libro¹⁶ (Gropius, 1930), editado en 1930, sobre los nuevos edificios de la Bauhaus en Dessau. El mobiliario, proyectado en los talleres de escuela, era multifuncional (el sofá se convertía en cama, Fig. 9) y ligero (de tubo de acero). Roperos, aparadores y cómodas se redujeron al mínimo y fueron sustituidos, en muchos casos, por armarios empotrados. Las máximas de Taut parecen, pues, haberse cumplido a rajatabla. Incluso se llevó a cabo su propuesta de instalar un armario, a modo de tabique entre la cocina y el comedor (Fig. 10), que se podía abrir por ambos lados: de esta forma se acortaba el recorrido para sacar y guardar la vajilla, tras su utilización y fregado. Todo ello lo muestran la propia Ise Gropius y su empleada de hogar en el documental, de algo menos de 14 minutos, que se rodó, en diciembre de 1926, sobre esta vivienda (Jahn, 1926-1928). Como anotó en su diario, con satisfacción, también se implicó de forma activa en su concepción aportando sugerencias a sus realizadores.

¹⁴ La labor realizada por Lucia Moholy (1894-1989) es otro buen ejemplo de la colaboración desinteresada y que incluso se esperaba de las esposas de los maestros en el proyecto de la Bauhaus. No solo se convirtió en la *fotografía oficial* de la Bauhaus, sino que también tuvo un papel destacado en la redacción de las publicaciones de la Bauhaus y en los escritos teóricos de su marido, László Moholy-Nagy, amén de su coautoría en la creación de los fotogramas, que frecuentemente se suelen atribuir exclusivamente a él. (Valdivieso, 1998, 2000).

¹⁵ El documental formaba parte de una serie de películas de carácter didáctico con el elocuente título: *Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich?* (¿Cómo vivir de forma sana y económica?).

¹⁶ Las fotografías de Lucia Moholy, así como fotogramas del documental ilustraron el libro sobre los nuevos edificios de la Bauhaus en Dessau.



Fig. 9: Ise Gropius y la empleada de hogar transforman el sofá en una cama en el salón de la Casa del Director en Dessau (Gropius, 1930, p.111)



Fig. 10: Armario entre cocina y comedor, accesible por ambos lados, en el office de la Casa del Director en Dessau (Gropius, 1930, p.127)

2.2. La cocina de la Casa del Director

Ise Gropius puso especial empeño en el diseño de la cocina, según las directrices de una organización racional y de la reducción del trabajo doméstico. Aunque era un tema candente¹⁷, el mercado, sin embargo, no se había adaptado todavía para cubrir las nuevas necesidades del hogar moderno. Como relata la propia Ise Gropius, se las tuvo que ingeniar para encontrar y habilitar el equipamiento, diseñado originalmente para el uso industrial, a las necesidades del hogar:

Búsqueda interminable de equipamiento para la cocina, que tuve que diseñar yo misma con mucho esfuerzo, dado que todavía no existían cocinas modernas en Alemania. No había prácticamente nada en el mercado normal que hubiese podido satisfacer, no solo nuestras modernas necesidades en cuanto a la técnica, sino también estéticamente. En aquella época comencé a buscar, siguiendo el consejo de mi esposo, en centros técnicos y científicos de producción, cuyos productos satisfacían frecuentemente más nuestras necesidades que los creados específicamente para el hogar.¹⁸

Esta especial atención al equipamiento de la cocina se ve reflejado también en el documental, donde una gran parte está dedicada a mostrar su eficacia. Ise Gropius conocía seguramente el libro de Christine Frederick, prueba de cuya popularidad es el hecho de que fuese traducido, en 1921, al alemán y que Taut cita reiteradamente como referencia. Las secuencias dedicadas al fregado de la vajilla parecen una ilustración casi directa de las soluciones que aporta Frederick¹⁹ en su libro para reducir el tiempo de esta tarea a través de la aplicación de los principios de racionalización. El correcto emplazamiento del secaplatos y la instalación de dos fregaderos, así como de un grifo giratorio y una ducha hacen posible la optimización de este trabajo, que se repite varias veces al día (Fig. 11).

Ise Gropius no parece, sin embargo, haber prestado mucha atención a las ventajas que podía ofrecer la reducción de la superficie destinada a la cocina y su consecuente disminución de los desplazamientos para realizar las labores. Sus casi 20 m², repartidos entre dos espacios (cocina y office), sobrepasaban con creces las dimensiones, de algo más de 6 m², de la famosa *cocina de Frankfurt* de Margarete Schütte-Lihotzky, concebida para viviendas mucho más modestas y sin empleada doméstica. Diez años más tarde, cuando Ise Gropius volvió a diseñar una cocina para su casa en Lincoln, que construyó Walter Gropius poco después de su emigración a EE.UU., el matrimonio ya no disponía de servicio doméstico. La planta de la cocina en la casa en Lincoln es mucho más pequeña que en la de Dessau y parece inspirarse, en la distribución del mobiliario, en forma de L, de la *cocina de Frankfurt*. En los diez años transcurridos desde la proyección de la cocina en Dessau, el mercado ya ofrecía, por otra parte, muebles prefabricados, que aún hoy en día se pueden ver en esta casa que se encuentra abierta al público²⁰ y en donde Ise Gropius ejerció de *Hausfrau* durante 45 años.

¹⁷ Valdivieso, 2019, p.178.

¹⁸ Gropius, 1998/55, p.98.

¹⁹ Frederick (pp.23-30) describe todos los errores que cometía al fregar la vajilla y como, aplicando los principios de racionalización, logra reducir esta tarea de 45 a 30 minutos.

²⁰ Historik New England, 1938.

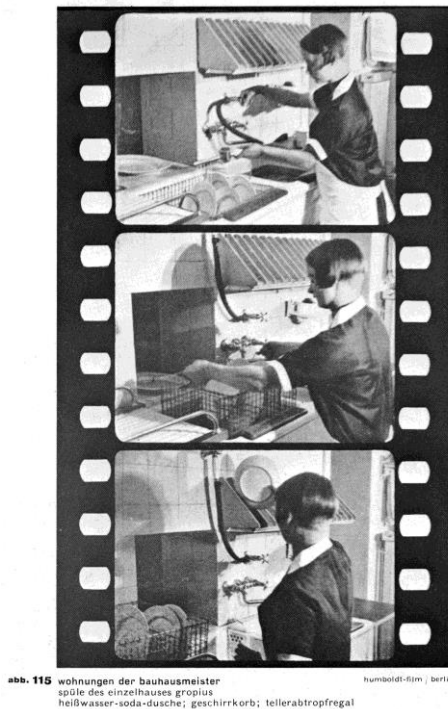


Fig. 11. Ilustración del proceso de fregado para ahorrar tiempo y esfuerzo, office de la Casa del Director en Dessau (Gropius, 1930, p.125)

Conclusión

Estos dos casos de estudio, la *Haus am Horn* y la Casa del Director en Dessau, dan cuenta de la capacidad y de la pericia que mostraron las mujeres de la Bauhaus, tanto estudiantes (Alma Buscher y Otti Berger), como esposas de los maestros (Ise Gropius), para llevar a la práctica los postulados de reorganización y racionalización del espacio doméstico. Esto no debería extrañarnos, pues, al fin y al cabo, seguía considerándose su campo de acción, aunque ejerciesen una profesión. ¿Y quienes estarían mejor dotadas para conocer las necesidades, y desarrollar las soluciones para su lugar de trabajo, que las propias implicadas, las *Hausfrauen*? Sin embargo, mientras que los nombres de Alma Buscher y Benita Otte figuran, por lo menos, como autoras de los espacios en la *Haus am Horn*, el de Ise Gropius no se menciona en ningún momento en el libro (Gropius, 1930) que se publicó posteriormente sobre los nuevos edificios de la Bauhaus, a pesar de su manifiesta participación en el diseño y equipamiento de los interiores. Sobre la repercusión que tuvo la cocina de la Casa del Director (Fig. 12) da cuenta, sin embargo, el hecho de que ilustrase el cartel de Karl Ludwig Straub para la mencionada exposición *Die Wohnung*, organizada por el *Deutsche Werkbund*, en 1927 en Stuttgart.²¹ Aunque tampoco figura aquí el nombre de Ise Gropius, debe entenderse como un testimonio de que “Frau Bauhaus” estaba en la vanguardia de diseño de cocinas.

²¹ Se trata de una fotografía de Lucia Moholy, que ilustró, más tarde, el libro dedicado a los edificios de la Bauhaus en Dessau (Gropius, 1930, p.124). Se reproducen, en el cartel, también otros fragmentos de fotografías de Lucia Moholy de la Casa del Director. Probablemente no se contaba todavía con fotografías de la exposición para ilustrarlo cuando se diseñó. En el texto del MoMA (Consultado: 04/08/2021. Recuperado de: <https://www.moma.org/collection/works/6353>), que acompaña la ilustración, se escribe erróneamente que la diseñadora de la cocina fue Erna Meyer.



Fig. 12: Cocina en la Casa del Director en Dessau (Gropius, 1930, p.124)

Bibliografía

Below, I. (2012). Vereitelte Karrieren im Umbruch der Zeit: Benita Koch-Otte (1892-1976). En Hasen-Schaberg, I., Thöner, W. y Feustel, A. *Entfernt. Frauen des Bauhauses während der NS-Zeit – Verfolgung und Exil*, München: text + kritik, pp. 69-94.

Frederick, Chr. (1913). *The New Housekeeping. Efficiency Studies in Home Management*, Doubleday, Page & Co., Garden City: New York. Consultado: 05/08/2021. Recuperado de: <https://archive.org/details/newhousekeeping00frederich/mode/2up>

Gropius, I. *Tagebuch Ise Gropius*, Bauhaus-Archiv, Berlin, Nr.-Inv. 1998/55 (230 páginas escritas a máquina).

Gropius, I. *Ise Gropius. Tagebuch. Ergänzungen*, Bauhaus-Archiv, Berlin, Nr.-Inv. 1998/56 (108 páginas escritas a máquina).

Gropius, W. (ed.) (1930). *Bauhausbauten Dessau*, München: Langen.

Historik New England. *Gropius House (1938)*. Consultado: 05/08/2021. Recuperado de: <https://www.historicnewengland.org/property/gropius-house/>.

Jahn, E. (director). (1926-1928). *Das Haus des Professor Gropius Direktor des Bauhauses* [documental de 13"52"]. Alemania: Humboldt Film GmbH. Consultado: 05/08/2021. Recuperado de: <https://vimeo.com/292714014>.

Meyer, A. (ed.) (1925). *Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar*, München: Albert Langen (Reprint: Weimar: Bauhaus-Universität, 1999).

MoMA (ed.). *Karl Ludwig Straub Werkbund Ausstellung, 1927*. Consultado: 05/08/2021. Recuperado de: <https://www.moma.org/collection/works/6353>

Schütte-Lihotzky, G. (1981). *Arbeitsküche*. *form + zweck*, (4), 22.

Siebenbrodt, M. (ed.). (2004). *Alma Siedhoff-Buscher. Eine neue Welt für Kinder*, Weimar: Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlung.

Siebenbrodt, M. (ed.). (2012). *Die Bauhäuslerin Benita Koch-Otte. Textilgestaltung und Freie Kunst 1920-1933*, Weimar: Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlung.

Taut, B. (1924). *Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin*, Berlin: Mann Verlag.

Valdivieso, M. (1998). Lucia Moholy: la fotógrafa de la Bauhaus. *Arte, Individuo y Sociedad*, (10), 213-28. Consultado: 05/08/2021. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/ARIS9898110213A>

Valdivieso, M. (2000). Eine 'symbiotische Arbeitsgemeinschaft' und die Folgen - Lucia und László Moholy-Nagy". En Berger, R. (ed.). *Liebe Macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert* (pp. 65-85). Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag.

Valdivieso, M. (2007). La aportación de la Bauhaus a la innovación del espacio doméstico: La 'casa modelo' *Haus am Horn* (1923). En Castañer, E., Creixell, R. y Sala, T. (eds.). *Espais Interiors. Casa i Art. Des del segle XVIII al XXI* (pp. 565-574). Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona.

Valdivieso, M. (2014). Diseño de mobiliario infantil en la Bauhaus. En Sauret, T. (ed. y coord.). *Diseño de interiores y mobiliario. Aportaciones a su historia y estrategias de valoración* (pp. 387-403). Málaga: Publicaciones y Divulgación Científica. Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Málaga.

Valdivieso, M. (2019). Ise Gropius: Everyone here calls me 'Frau Bauhaus'! En Otto, E. y Rössler, P. (eds.). *Bauhaus Bodies. Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School* (pp. 169-193). London / Oxford / New York: Bloomsbury Academic.

Winckler, K.-J. (2004). Idee für ein Kinderzimmer. En Siebenbrodt, M. (ed.). *Alma Siedhoff-Buscher. Eine neue Welt für Kinder*, (pp. 15-23). Weimar: Klassik Stiftung Weimar.