



**Universidad**  
Zaragoza

1542

## **TRABAJO FIN DE GRADO**

MUJERES OLVIDADAS DEL MOVIMIENTO MODERNO:  
**LILLY REICH (1885-1947)**

Autor

**Ofelia Tardío Desentre**

Directora

**Ana María Ágreda Pino**

Universidad de Zaragoza/ Facultad de Filosofía y Letras

2020

## **RESUMEN Y PALABRAS CLAVE**

Diseñadora, arquitecta y una de las pocas profesoras de la Bauhaus, Lilly Reich fue una importante pionera del diseño moderno y una de las artistas más respetadas en la Alemania de entre guerras. Sin embargo, su trabajo y su nombre han pasado a la historia -reconocidos por fin y sólo en las últimas décadas- por su colaboración con el arquitecto Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) entre los años 1927 y 1938. Juntos concibieron algunas de las mejores obras del famoso arquitecto, pero antes y después de la asociación con el arquitecto, la diseñadora tuvo una interesante carrera que se ha tendido a obviar. Como con tantos otros casos de mujeres de la época, el trabajo de Lilly Reich ha sido desde un principio borrado de los libros, o como mucho, reducido a meras anotaciones a pie de página o frases entre paréntesis y con escaso reconocimiento académico. Sólo en las últimas décadas se ha recuperado su persona y las importantes aportaciones a la arquitectura moderna y al diseño. Este trabajo pretende ser una aportación a la recuperación de su figura, además de poner en valor y dar a conocer la situación y la obra de otras artistas del Movimiento Moderno, ante la falta de referentes femeninos en la historia de la Arquitectura.

## **PALABRAS CLAVE**

Lilly Reich, Movimiento Moderno, Mies van der Rohe, diseño, arquitectura, Bauhaus,  
mujeres, exposiciones

# ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN .....	4
1.1. Justificación del tema .....	4
1.2. Objetivos .....	5
1.3. Estado de la cuestión.....	5
1.4. Metodología .....	11
2. DESARROLLO ANALÍTICO .....	12
2.1. Cambio y revolución .....	12
2.1.1. <i>La mujer y el mundo laboral: pasos hacia la emancipación</i> .....	12
2.1.2. <i>La nueva casa moderna: confort y tecnología</i> .....	14
2.2. Las mujeres en la arquitectura y el diseño: esposas y artistas en la sombra .....	17
2.2.1. <i>La Bauhaus: un mito de igualdad</i> .....	20
2.3. Lilly Reich: Su carrera como artista .....	24
2.3.1. <i>Formación y la Deutscher Werkbund: el arte del diseño de exposiciones</i> .....	24
2.3.2. <i>Colaboración con Mies van der Rohe</i> .....	29
2.3.2.1. <u>Café de Terciopelo y Seda (1927)</u> .....	33
2.3.2.2. <u>Casa Tugendhat (1928)</u> .....	34
2.3.2.3. <u>Pabellón de Alemania (1929)</u> .....	36
2.3.3. <i>Bauhaus y etapa en solitario</i> .....	39
3. CONCLUSIONES .....	42
4. BIBLIOGRAFÍA .....	43
5. WEBGRAFÍA .....	44
6. FUENTES AUDIOVISUALES .....	45
7. CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS .....	45

# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1. Justificación del tema

La conferencia “Las mujeres en la Bauhaus”, impartida por Lucía C. Pérez Moreno en el Ciclo centenario de la Bauhaus en la Universidad de Zaragoza celebrado entre el 06/11/2019 hasta 27/11/2019, resaltó a artistas de la modernidad y de la Bauhaus cuyas vidas eran tan interesantes y tan desconocidas. Estas artistas forman parte de unas disciplinas poco estudiadas en la Historia del Arte: el diseño industrial y las artes decorativas; disciplinas que deberían de gozar de tanta importancia académica como la arquitectura, ya que sin ellas esta carece de vida.

Lilly Reich demuestra cómo, pese a haber tenido un protagonismo destacado en la historia del diseño del siglo XX, la Historia del Arte la ha silenciado como tiende a silenciar a las mujeres artistas.

Uno de los proyectos más tempranos del feminismo ha sido destapar el trabajo de grandes mujeres de la historia del arte y, en concreto, de mujeres de la modernidad pioneras en la arquitectura y el diseño como Lilly Reich, cuya aportación principal fue el hacer habitable la fría arquitectura moderna. Entre esas mujeres podemos nombrar a Ray Eames, Marion Mahoney, Charlotte Perriand, Aino Aalto o Elileen Gray, todas asociadas a la Bauhaus y a algunos de los “grandes nombres” de la arquitectura y del diseño del siglo XX. Sin embargo, esa misma asociación las ha devaluado. Se las ha considerado mujeres que meramente dedicaron sus carreras a apoyar y a contribuir a engrandecer a esos arquitectos, quitando prestigio a sus propios trabajos. Esto es lo que se denomina “falsa categorización”. La obra de una artista queda englobada en la de un colega o pareja masculino, al cual se le atribuye o al que se considera maestro de la artista o mentor de su obra y de sus aportaciones, que no habrían podido tener lugar, sin su dirección o consejo.

El reconocimiento académico de esas diseñadoras y arquitectas ha sido muy escaso, algo que no nos sorprende, pues la Historia del Diseño y la Historia de la Arquitectura han sido escritas por hombres, al igual que la historia de los grandes hitos de la humanidad, en donde se ha dejado de lado a las mujeres. La divulgación sobre mujeres arquitectas es un tema en auge en los últimos años y cada vez se visibiliza más los hallazgos y logros de estas figuras claves en la Historia del Diseño.

## **1.2. Objetivos**

- Contextualizar la figura de la mujer en la sociedad y la evolución de su posición hasta la época de entreguerras.
- Analizar las consecuencias de esos cambios y su reflejo en la arquitectura con la “Nueva Casa Moderna”.
- Exponer de forma general la situación de la mujer en el diseño industrial de la primera mitad del siglo XX y conocer a las principales artistas.
- Conocer la figura de Lilly Reich, su biografía y su actividad como diseñadora de exposiciones.
- Estudiar con detenimiento las principales obras realizadas bajo su asociación con Mies van der Rohe: El Pabellón de Alemania y la Casa Tugendhat, y en menor medida la Casa Lange y Esters y el Café de Terciopelo y Seda.

## **1.3. Estado de la cuestión**

Pese a los esfuerzos de la investigación y de numerosas publicaciones acerca de estas pioneras, encontrar nombres como el de Lilly Reich en libros de arquitectura o diseño industrial es todavía una tarea difícil, y al buscar en Google cualquier mueble o construcción de Mies van der Rohe le veremos a él como único creador. Esta ignorancia es el resultado de una falta de estudios y publicaciones sobre su figura y trayectoria

En la búsqueda de bibliografía para consultar se advirtió una falta evidente de publicaciones dedicadas exclusivamente a Reich que tuvieran traducción al castellano o al inglés, teniendo que acudir a la bibliografía de van der Rohe para encontrar a la diseñadora entre sus páginas y en notas al pie.

Partiendo de lo general, encontrar fuentes sobre la Bauhaus fue una tarea más sencilla que buscar publicaciones sobre Lilly Reich. Entre estas obras generales que estudian a las mujeres que participaron en dicha escuela se han tomado como referencia las siguientes: *Las mujeres de la Bauhaus, de lo bidimensional al espacio total*, *Las diseñadoras de la Bauhaus: Historia de una revolución silenciosa* y *Bauhausmädels. A tribute to pioneering women artists*.

La primera de las monografías dedicadas a estas artistas fue publicada en 2015 por Josenia Hervás y Heras, *Las mujeres de la Bauhaus: de lo bidimensional al espacio total*<sup>1</sup>. Muestra el rasgo menos conocido y estudiado de la famosa escuela: el trabajo de las arquitectas de la Bauhaus. Ofrece una visión amplia de la pedagogía de la escuela y el paso de distintas arquitectas desde los inicios hasta la disolución, hablando brevemente de las profesoras Günta Shöltz y Lilly Reich.

*Las diseñadoras de la Bauhaus: Historia de una revolución silenciosa* es una obra de Marisa Vadillo Rodríguez<sup>2</sup> que, con un esquema parecido al libro anterior, cubre el vacío que se tiende a advertir en obras sobre la realidad de la Bauhaus: las artistas que pasaron de puntillas y que han sufrido de invisibilidad en la historia. Denuncia cómo el interés histórico por la famosa escuela se ha focalizado en los individuos masculinos. Entre las artistas destaca a figuras como Gunta Stölzl, Anni Albers, Margarete Leischner, Otti Berger, Margarete Reichardt, Marianne Brandt, Alma Buscher, Grete Heymann-Marks, Ilse Fehling o Annemarie Mauck.

Además de los dos libros ya mencionados, como referencia para analizar a la mujer de la Bauhaus y conocer información biográfica de miembros femeninos de la escuela, resulta interesante el libro de Patrick Rossler *Bauhausmädels. A tribute to pioneering women artists*.<sup>3</sup> Fue escrito con intención de ser un tributo para celebrar la fundación de la Bauhaus que recupera y da reconocimiento visual con numerosos retratos y fotografías a 87 de sus miembros menos valorados entre los que se destacan a Marianne Brandt, Gertrud Arndt, Martha Breuer. En una edición en tres idiomas (inglés, alemán y francés), introduce la situación de las mujeres en la famosa escuela de artes tan revolucionaria y desmitifica la famosa idea de libertad e igualdad que se conoce de las mujeres de la Bauhaus, explicando cómo la pedagogía estaba enfocada a que ellas no pudiesen acceder a determinados campos considerados masculinos.

Mª Pilar Biel y Ascensión Hernández desde la Universidad de Zaragoza son autoras del interesante capítulo “Mujeres que tejen la historia: artistas, profesoras y alumnas en escuelas de arquitectura y diseño de vanguardia. De la Bauhaus a Black Mountain College” del libro coordinado por Concha Lomba Serrano, Mónica Vázquez Astorga y

---

<sup>1</sup> Hervás y Heras, 2015.

<sup>2</sup> Vadillo Rodriguez, 2016.

<sup>3</sup> Rossler, 2019.

Carmen Morte García *Las mujeres y el universo de las artes*.<sup>4</sup> Ofrece un profundo análisis historiográfico sobre las mujeres de la Bauhaus en su doble condición de estudiantes y profesoras, así como de la bibliografía sobre este tema. Destacan numerosos nombres de autoras de la crítica feminista como Magdalena Droste e Isabel Campi, que han contribuido extraordinariamente a la reivindicación de estas artistas.

Otro artículo interesante que estudia la invisibilidad de las mujeres en la historia de la arquitectura es el de la página web *Architectural Review* publicado por Eva Álvarez y Carlos Gómez en 2017 “The Invisible Women: How female architects were erased from history”.<sup>5</sup> Es un ejemplo de los crecientes estudios de género dentro de plataformas web que reflexionan sobre la mujer en la arquitectura y su reconocimiento.

*Bauhaus (Lotte am Bauhaus)*<sup>6</sup> es una película de 2019 dirigida por Gregor Schnitzler a la que le dedicaron la sesión “Las mujeres de la Bauhaus” en el Ciclo de Conferencias *Cien años de la Bauhaus*. Reivindica el papel de las mujeres que estudiaron en la Bauhaus que ha sido olvidado. Este film se centra en los esfuerzos de emancipación de una nueva generación de mujeres de la República de Weimar y cuenta los 14 años de la Bauhaus a través de los ojos de una joven estudiante. La protagonista es Lotte Brendel, una figura ficiticia que toma como inspiración la figura de Alma Siedhoff-Buscher (encarnada por Alicia von Rittberg), que desarrolló juguetes especialmente para niños.

En cuanto a libros dedicados a la figura de Lilly Reich destacan: *Heroínas del espacio: Mujeres arquitectos en el Movimiento Moderno*<sup>7</sup> y *La arquitectura desde el interior, 1925-1937. Lilly Reich y Charlotte Perriand*.<sup>8</sup>

El primero, resulta clave para analizar la figura de Lilly Reich. Tras una introducción en la que presenta la evolución de las mujeres en el campo laboral y su situación como artistas y arquitectas, realiza cuatro crónicas de mujeres a las que llama “heroínas del espacio”: Eileen Gray, Lilly Reich, Charlotte Perriand y Margarete Schütte-Lihotzky. Les da el nombre de heroínas por su coraje, creatividad y excelencia, así como por la lucha a la que se sometieron durante toda su vida para conseguir reconocimiento y

---

<sup>4</sup> Hernández/ Biel, 2019.

<sup>5</sup>[https://www.architectural-review.com/rethink/the-invisible-women-how-female-architects-were-erasedfrom-history/10017481.article](https://www.architectural-review.com/rethink/the-invisible-women-how-female-architects-were-erased-from-history/10017481.article) [Consulta: 1 Octubre 2020].

<sup>6</sup> Schnitzler, 2019.

<sup>7</sup> Espegel, 2007.

<sup>8</sup> Melgarejo Belenguer, 2011.

autodeterminación como artistas. Es una fuente completísima que aporta, no sólo información de vital importancia para el estudio de estas mujeres, sino una bibliografía básica de cada una.

*La arquitectura desde el interior* es un estudio muy interesante que trata la relación entre interior y exterior en la arquitectura y pone en valor las figuras de diseñadoras como Lilly Reich y Charlotte Perriand. Denuncia que en arquitectura el interior había quedado relegado a un papel secundario frente al exterior de los edificios, y expone cómo, en esta arquitectura que centra en un periodo entre 1925 y 1937, gracias a los trabajos de estas mujeres, se consiguió una armonía y una relación entre los dos mundos. Fue un momento en el que apareció un nuevo concepto de espacio como generador de la arquitectura, concepto en torno al cual Mies van der Rohe y Le Corbusier centraron sus trabajos.

La tesis doctoral de María Melgarejo Belenguer, realizada en 2005 en la Universidad Politécnica de Cataluña, con el título de *Hacia un concepto de espacio interior 1927-1937; Lilly Reich y Charlotte Perriand*, y en la que basó su libro, proporciona una muy buena introducción sobre el panorama arquitectónico previo al Movimiento Moderno y su gestión, con muy buenas descripciones de edificios emblemáticos del comienzo del racionalismo. Asimismo, el hilo conductor de la tesis, llena de citas de las arquitectas protagonistas y sus socios arquitectos (Lilly Reich-Mies van der Rohe, Charlotte Perriand-Le Corbusier), aporta una valiosa información para entender su filosofía y proceso creativo, así como las relaciones y cooperación entre las dos parejas<sup>9</sup>.

Un documento importante en la bibliografía de Lilly Reich, de consulta obligada, es el catálogo de la exposición monográfica del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York celebrada entre 1996 con el título de *Lilly Reich: Designer and Architect*.<sup>10</sup> El catálogo fue realizado por Mathilda McQuaid con textos de Magdalena Droste. La exposición es sumamente interesante ya que fue la primera muestra monográfica de la obra de una mujer en el MoMA. Fue el resultado de una investigación en 1994 de los dibujos de Reich que sobrevivieron entre los 2000 documentos y bocetos de Mies van der Rohe que estaban archivados en el museo desde 1968. Tal investigación constituye el primer trabajo en profundidad para rescatar a la artista y el estudio de los dibujos permitió

---

<sup>9</sup> <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=191579> [Consulta: 15 Septiembre 2020].

<sup>10</sup> McQuaid, 1996.

reconocer y atribuirle trabajos que no se consideraban de su factura. El catálogo describe excepcionalmente su faceta como diseñadora de exposiciones, analizando e ilustrando con imágenes todas las muestras importantes de la diseñadora, así como sus diseños para mobiliario.

Algunos artículos de revistas y de blogs o sitios web de arquitectura mencionaban brevemente la figura de Lilly Reich para hablar de su colaboración con Mies van der Rohe en el Pabellón de Alemania o la Casa Tugendhat con prácticamente los mismos textos y sin aportaciones interesantes. Entre estos se distinguen: “Lilly Reich: Behind every great man, there is a great woman”, en el blog *Soodie Beasley*<sup>11</sup> y “El síndrome Lilly Reich” o cómo se invisibiliza a las mujeres en la arquitectura” en el blog *Icon Design* de *EL PAÍS*.<sup>12</sup>

Un artículo que proporciona un enfoque distinto es “Pictures of Lilly Reich and the Role of Victim” escrito por Gill Matthewson en el año 2002 en el Instituto de Tecnología de Wellington para la revista *Additions to Arquitectural History*, realizado para la XIXth conferencia de la Sociedad de Historiadores Arquitectónicos en Australia y Nueva Zelanda.<sup>13</sup> En este artículo se denuncia la minusvaloración con la que en la actualidad se tiende a hablar a la hora de rescatar a las mujeres pioneras en el diseño, estudiando en profundidad el caso de Lilly Reich. Explica cómo Reich se ha estudiado y conocido desde la posición de una mujer que apoyó a un gran hombre, Mies van der Rohe, pero se ha dejado de lado y por tanto olvidado su capacidad como trabajadora independiente antes, durante y después de su asociación. Es interesante la labor de investigación del autor, quien ha rastreado las huellas de la diseñadora en escritos y publicaciones de historiadores de la arquitectura a lo largo del tiempo y explica cómo pasaron de reconocerla en un primer momento a olvidarla y dejarla de lado en los libros postmortem, para llegar a su recuperación en la actualidad.

Ese proceso de reconocimiento, olvido posterior y redescubrimiento es muy habitual en el caso de mujeres artistas, escritoras, etc. Se repite sistemáticamente y forma parte de un

<sup>11</sup> <[https://undiaunaarquitecta.wordpress.com/2015/04/02/Lilly\\_Reich-reich-1885-1947](https://undiaunaarquitecta.wordpress.com/2015/04/02/Lilly_Reich-reich-1885-1947)> [Consulta 2 Octubre 2020].

<sup>12</sup> <[https://elpais.com/elpais/2020/07/30/icon\\_design/1596095848\\_282670.html](https://elpais.com/elpais/2020/07/30/icon_design/1596095848_282670.html)> [Consulta 3 Octubre 2020].

<sup>13</sup> Matthewson, 2002: 1-12.

procedimiento de silenciamiento consciente que solo en algunos casos no consigue su propósito.

La *Revista 180* en su número 32 publicó en 2017 el artículo de Laura Lizondo, Ignacio Bosch Reig y José Santatecla Fayos, “El aprendizaje de la arquitectura en el contexto de las exposiciones: Mies van der Rohe y Lilly Reich”.<sup>14</sup> Este artículo estudia cómo el arquitecto aprendió de las experiencias de Lilly Reich en el diseño y organización de exposiciones y cómo este aprendizaje no ha sido valorado por la crítica. Gracias a su colaboración con la diseñadora, reflexionó y experimentó con conceptos que fue añadiendo a su repertorio arquitectónico y que le permitieron consagrarse como uno de los grandes arquitectos del siglo XX.

Como fuente documental y sobretodo de recursos gráficos he tenido en cuenta la tesis doctoral de Andrés Jaqué, *Mies van der Rohe en el sótano. El Pabellón de Barcelona como ensamblajes de lo social*, realizada en 2015 en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid. Proporciona interesantes imágenes de exposiciones en las que trabajaron de manera conjunta Mies van der Rohe y Lilly Reich.<sup>15</sup>

Entre el 6 y el 15 de Noviembre de 2018 se llevó a cabo un ciclo de conferencias con el título “Pioneras de la arquitectura” promovida por la Fundación March y que ha resultado un muy buen recurso audiovisual para este trabajo. Cuatro conferencias formaron este ciclo, cada una dedicada a una pionera de la arquitectura: Eileen Gray (Enniscorthy, Irlanda, 1878-París, 1976), Lilly Reich (Berlín, 1885-1947), Margarete Schütte-Lihotzky (Viena, 1897-2000) y Charlotte Perriand (París, 1903-1999). Las cuatro conferencias están disponibles para visualización en la página web de la Fundación. La conferencia dedicada a Reich con el nombre de “Lilly Reich: el espíritu del material” corrió a cargo de Carmen Espegel, la misma autora del libro *Heroínas del espacio [...] ya mencionado*.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Lizondo/Bosch/Santatecla, 2017: 44-49.

<sup>15</sup> <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=123573> [Consulta 12 Septiembre 2020].

<sup>16</sup> <https://www.march.es/conferenciasanteriores/voz.aspx?p1=101513> [Consulta 15 Septiembre 2020].

#### **1.4. Metodología**

El desarrollo del trabajo comenzó con la localización y lectura de las fuentes bibliográficas citadas con anterioridad en las siguientes bibliotecas y repositorios electrónicos: Biblioteca de Humanidades María Moliner, Biblioteca Hypatia de Alejandría, Escuela de Ingeniería y Arquitectura, y los portales web académicos Academia.edu y Dialnet.

En segundo lugar se procedió al análisis de las fuentes, con especial atención a las figuras femeninas en el marco de la arquitectura y el diseño del Movimiento Moderno, y particularmente se estudió la trayectoria de Lilly Reich, como protagonista de este estudio.

En este análisis también tuvo lugar el visionado de fuentes gráficas, conferencias y de la película *Lotte am Bauhaus* (2019). Por último se pasó a la redacción del trabajo, que consta de los siguientes apartados y epígrafes:

- Una primera introducción con el título de “Cambio y revolución” dividido en dos sub-epígrafes: “La mujer en el mundo laboral: Pasos hacia la emancipación” con un contexto histórico sobre la situación laboral de la mujer de comienzos del siglo XX y “La nueva casa moderna: confort y tecnología”, que narra algunos de los cambios acontecidos en el ámbito doméstico y arquitectónico en la época de entreguerras.
- “Las mujeres en la Bauhaus” es el segundo apartado, donde se habla de la situación de algunas artistas y diseñadoras del Movimiento Moderno, dedicando un sub-epígrafe a la escuela de la Bauhaus.
- El tercer apartado es el dedicado a Lilly Reich y su carrera como artista. Dentro de este bloque final se distinguen a su vez tres puntos en los que se analizan las principales fases de su carrera: formación, colaboración con Mies van der Rohe y última etapa.

El estudio se concluye con reflexiones sobre la desinformación e invisibilidad que han sufrido mujeres artistas y arquitectas como Lilly Reich y también acerca de la situación actual de la mujer en la Arquitectura.

## 2. DESARROLLO ANALÍTICO

### 2.1. Cambio y revolución

#### 2.1.1. *La mujer y el mundo laboral: pasos hacia la emancipación*

Durante las primeras décadas del siglo XX se dieron unos cambios sustanciales en la estructura familiar y en el papel de la mujer. Estos cambios vinieron de manera precipitada, y la modificación del rol de la mujer en la sociedad fue uno de los hechos principales que marcaron esos inicios de siglo en donde la mujer era por primera vez un ser activo y promotor de ideas de modernidad. El impacto de estas ideas se vio materializado tanto en el ámbito político y de los derechos de la mujer como en el laboral y el arquitectónico, con la transformación de la vivienda doméstica e incluso **de** los espacios públicos.<sup>17</sup>

En la situación laboral, las mujeres tenían dos opciones normalmente: trabajar en las fábricas como mano de obra barata, o permanecer en el hogar como amas de casa o trabajando como servicio doméstico. Por otro lado, en el caso de mujeres de clase alta también sufren de un sentimiento de exclusión y un aprisionamiento por las convenciones y prejuicios de la sociedad, que durante el victorianismo, con sus valores irrompibles de tradición, orden y familia, se hizo cada vez más patente.

Las reivindicaciones y revueltas del sufragio femenino<sup>18</sup> vinieron paralelamente a las del movimiento obrero, que junto a los nuevos descubrimientos científicos de hacia comienzos de siglo estaban haciendo temblar la sociedad y el régimen político tradicional en toda Europa, régimen que terminaría de sucumbir con el fin de la Primera Guerra Mundial. Precisamente las ruinas del victorianismo, que había construido una visión global de la sociedad, son las que presenciaron las mujeres objeto de este estudio, la mayoría de mujeres diseñadoras y arquitectas del Movimiento Moderno. Estas se enfrentaron al escepticismo de una sociedad que todavía estaba sumida en la moral tradicional y que al principio no aceptaba la dignidad que ellas exigían como trabajadoras,

---

<sup>17</sup> Espegel, 2007: 66-68.

<sup>18</sup> El sufragio universal se consiguiera por primera vez en Nueva Zelanda en 1893, siguiendo en 1902, Finlandia en 1906, Noruega en 1913, Dinamarca en 1915, Polonia y la Unión Soviética en 1917, Reino Unido, Canadá y Alemania en 1918, Luxemburgo, Bélgica, Estados Unidos y Austria en 1919 o Checoslovaquia en 1920. A España no llegaría hasta 1931 con la República y le seguirían Francia en 1944, Japón en 1945 y la Suiza “democrática”, donde no sucederá hasta el año 1971. Citado en Espegel, 2007: 61.

ofreciéndoles numerosas trabas a la hora de acceder a puestos de trabajo o talleres considerados como pertenecientes al mundo del varón.<sup>19</sup>

Pese a las nuevas leyes de igualdad de género, tal situación se mantuvo como una ilusión en muchísimos territorios, y en general la mujer vivía supeditada a las exigencias que la sociedad le imponía. Sin embargo, las mujeres cada vez participaban más en el mundo laboral. La Primera Guerra Mundial diezmó en algunos lugares la población masculina y las mujeres debían incorporarse al trabajo para mantener a sus familiares o ayudar con ingresos extras en el caso de familias que por la inflación habían dilapidado sus fortunas. Aunque no aconteció de manera imparcial ni inminente, la presencia femenina comenzó a tener más importancia en los ámbitos considerados como masculinos.

Esta presencia laboral femenina, necesaria en la mayoría de los casos, se vio reflejada en un incremento de asistencia de mujeres a las universidades y su correspondiente titulación, aunque generalmente solo eran socialmente aceptados los estudios de magisterio. En la todavía sociedad patriarcal, el hecho de que las mujeres accedieran a estudios superiores, suponía un peligro para la mecánica de la estructura familiar, lo que propició la infravaloración de estas y la desigualdad de oportunidades que hasta hoy en día todavía se mantienen.

El ejemplo quizás más destacable fue el de los estudios de arquitectura, disciplina ejercida de manera exclusiva por los varones y de desarrollo profesional patriarcal, que hacía que las licenciadas se encontraran en una clarísima desventaja. Por este motivo, pocas fueron las que trabajaron como arquitectas, sino en campos ligados a lo doméstico y el diseño, donde estaban mejor aceptadas.

Conforme el movimiento sufragista fue avanzando, se asistió a un crecimiento en la apertura de escuelas femeninas y escuelas de diseño reconocidas, que comenzaron a admitir a estudiantes del sexo femenino. Esta formación resultaba esencial, puesto que era el único medio de las mujeres para acceder a una profesión dentro del mundo del diseño, frente a los hombres, que tenían más oportunidades de trabajar sin formación.

Dentro de estas escuelas de arte destacaron la famosa Bauhaus (1919-1939) y la no tan conocida e igualmente importante Vkhutemas (más tarde renombrada Vkhutein) en la

---

<sup>19</sup> Espegel, 2007: 65-71.

Unión Soviética, donde hubo una situación algo más igualitaria entre los dos性os y destacaron grandes mujeres arquitectos del grupo racionalista como Nadezhda Alexandrovna Bykova, Mariya Grigorevna Kruglova, Militsa Ivanovna Prokhorova o Rashel Moiseevna Smolenskaya.<sup>20</sup>

### 2.1.2. *La nueva casa moderna: confort y tecnología*

Así como hubo transformaciones en la vida social de las mujeres, también fueron importantes las que se llevaron a cabo en el ámbito del hogar. De manera paulatina se fueron adoptando y promoviendo inventos y tecnología en las casas, sobretodo en casas más acomodadas donde, precisamente fueron las mujeres las que recibieron esos avances con los brazos abiertos. Revistas y periódicos estaban llenos de anuncios con ilustraciones de hermosas mujeres vestidas a la última moda utilizando esos nuevos productos y electrodomésticos (Fig. 1).



Fig. 1. Anuncio de electrodomésticos (1925).

Esto fue una revolución no tan ruidosa que reformó la arquitectura de viviendas sustancialmente. Artefactos como el fonógrafo, los nuevos electrodomésticos y posteriormente la radio, cambiaron la distribución tradicional de la vivienda y crearon focos en torno a los que se desarrollaba la vida y el ocio familiar. Hay también un factor esencial relacionado con la estructura de la familia. La nueva casa moderna surge en la

<sup>20</sup> Espeigel, 2007: 86.

época de entreguerras con la liberalización de la institución familiar. Ya no prevalecía la familia sobre el individuo, y la función pública de la casa se supeditaba a la privada. Eran casas que ya no contemplaban un gran número de habitaciones, puesto que no era necesario albergar un ejército de empleados.<sup>21</sup>

Desde los verdaderos comienzos del siglo XX hubo una corriente que, influida por arquitectos como Peter Behrens, Adolf Loos y Frank Lloyd Wright, criticaba los historicismos, renunciaba a la excesiva ornamentación y daba más importancia al diseño y a la funcionalidad. Como una especie de culminación del proceso de aplicación en la arquitectura de los nuevos materiales y formas de construir iniciados con la era industrial y con un componente de utopía hacia la mejora de la sociedad, podemos situar sus inicios con el fin de la Gran Guerra. Con la creación de la Bauhaus en 1919 y su estilo funcionalista basado en la producción industrial, se generó un grupo de arquitectos que promovían en sus obras esas premisas. Aquí podemos situar a grandes nombres de la arquitectura del siglo XX como Walter Gropius, Le Corbusier y Mies van der Rohe, considerados los padres del Racionalismo, también llamado Estilo Internacional o Movimiento Moderno.<sup>22</sup>

Gracias a concursos, planes urbanísticos y exposiciones como la Exposición de Artes Decorativas e Industrias Modernas de París de 1925, donde le Corbusier construyó el pabellón *l'Esprit Nouveau*, el estilo se fue difundiendo hasta extenderse por todo el mundo. Los primeros hitos arquitectónicos de este movimiento los podemos situar a partir de 1925 y se dilatan hasta los años 60 en algunos países. El movimiento moderno tuvo una rápida difusión sobre todo en Europa, donde la gente abrazó este nuevo estilo acorde con el pensamiento revolucionario y moderno de entreguerras.

Con este nuevo movimiento que introducía por vez primera el concepto del “buen diseño”, se apostó por materiales industriales de bajo coste y fáciles de adaptar como el vidrio, el acero laminado, hormigón o el ladrillo. Los interiores eran luminosos por la utilización de grandes ventanales corridos y diáfanos, al tener planta libre sustentada por el uso de pilotes. Junto a la arquitectura, el diseño industrial también formó parte de este

---

<sup>21</sup> Espegel, 2007: 99-113.

<sup>22</sup> Melgarejo Belenguer, 2011: 6-15.

movimiento, y generó nuevas posibilidades para el interiorismo, que cobró gran importancia.<sup>23</sup>

La nueva manera de vestir de la “new girl”, sin corsés ni pesados vestidos, condicionó una nueva libertad de movimiento y de posturas, haciendo de las mujeres seres más relajados y deportivos. Esto causó un diseño de muebles modernos que tenían como argumento esas posibilidades (*chaise-longue* de Le Corbusier, diván...), así como dar cabida a esos nuevos aparatos (consolas, gabinetes...). El agua corriente también causó novedosos diseños de muebles de baño y sanitarios; la cocina pasó a ser un foco regulador de la distribución de la vivienda y se comenzó a prestar mucha más atención para hacer del espacio algo lógico y eficiente (Figs. 2, 3). La casa moderna, pues, debía de ser diseñada como uno de esos artefactos modernos que facilitaban las tareas; tenía que ser práctica y estar impregnadas de modernidad.<sup>24</sup>

Ser moderno estaba de moda y eso se manifestaba, no solo en el modo de vestir, sino también en los objetos cotidianos y el modo de pensar, lo que se reflejó en el ámbito arquitectónico. Países con discursos gubernamentales modernos como Alemania y España con la República, a partir de 1931, apoyaron esta tipología nueva de construcción nacida en los años veinte, centrándose en el problema de la creciente necesidad de la vivienda obrera y la democratización de un diseño funcional.



Fig. 2. Anuncio aparatos sanitarios Crane (1926).

Fig. 3. Publicidad cocina modular General Electric (1937).

<sup>23</sup> Melgarejo Belenguer, 2011: 19-20.

<sup>24</sup> Melgarejo Belenguer, 2011: 6-15.

## **2.2. Las mujeres en la arquitectura y el diseño: esposas y artistas en la sombra**

Desde los comienzos del diseño industrial, a las mujeres se les permitía participar y trabajar en labores que la tradición indicaba como aptas para el sexo femenino, como las disciplinas del textil y la cerámica. Arts and Crafts fue el movimiento que consideramos como inicial del diseño moderno, y se constituye como el precursor en cuanto al número de mujeres participantes (aunque solo hayamos retenido nombres masculinos). Gracias a la influencia de Arts and Crafts, se cambió la actitud general hacia las artes aplicadas y se promovieron mayores oportunidades de empleo para las mujeres en el campo del diseño, como podemos comprobar en la obra de la artista irlandesa Phoebe Anna Traquair.<sup>25</sup>

Con el auge del *Art Nouveau* o el *Jugendstil* alemán en las primeras décadas del siglo XX, aumentó la aceptación de la mujer en más ámbitos de las artes decorativas como el diseño publicitario, diseño de producto y de mueble, donde algunas de las artistas encontraron su nicho. De esta manera, se abría el camino a las primeras interioristas reconocidas, que empezaron diseñando objetos decorativos como cerámicas o textiles, para pasar al diseño de muebles, al interiorismo e incluso más tarde la arquitectura.

Pese a la nueva aceptación y descartando contadísimos ejemplos, la actuación de las mujeres en el campo del diseño solía darse mediante la inserción de estas en talleres o gremios o se las escondía detrás del trabajo de hombres. Les resultaba extremadamente complicado obtener un nombre que las definiese de manera independiente y autónoma, fuera del grupo al que pertenecieran.

Otra importante dificultad a la que las graduadas se enfrentaban, a la hora de poner en práctica su talento y labrarse un futuro profesional, fue el alto paro masculino en la época de entreguerras. Tampoco hay que olvidar, en esta triste y difícil historia de lucha, que con el ascenso del partido nacionalsocialista en Alemania se terminó con las carreras de estas artistas, y solo algunas que pudieron salir y trasladarse a países como Estados Unidos consiguieron prosperar.

---

<sup>25</sup> Espeigel, 2007: 79-81.

Dentro de este panorama, la autora Carmen Espegel destaca en el campo de la arquitectura, el diseño y el interiorismo de los años 20 a cuatro “heroínas del espacio”: Charlotte Perriand, Lilly Reich, Eileen Gray y Margarete Schütte-Lihotzky. Otras de estas pioneras mencionadas en el libro fueron Martina Richter, Marlene Poelzig, Ella Briggs, Kattina Both, Martha Willings y Edith Dinkelmann.<sup>26</sup>

Uno de esos contados ejemplos es la irlandesa Eileen Gray (1878-1976), arquitecta, interiorista y diseñadora de muebles. Adquirió un temprano reconocimiento con un primer taller en donde vendía muebles lacados únicos con decoraciones y técnicas inspiradas en el movimiento Art Nouveau, las obras de Mackintosh y más tarde las del grupo *De Stijl*. Tras la guerra, su trabajo se volcó hacia el interiorismo, marcado por elementos característicos de separación como sus particulares biombos y el diseño de muebles caracterizados por el uso del tubo de acero.

Como la mayoría de mujeres artistas, la encontramos relacionada con un arquitecto, Jean Badovici, quien la adentró en el mundo de la arquitectura a partir de 1926. Aprendió esta disciplina de manera autodidacta y realizó obras de una gran calidad con influencias de grandes arquitectos como Le Corbusier, con el que tuvo relación la pareja, Mies van der Rohe, Van Doesburg y Van Esteren, entre otros. Algunas de estas obras son *Petite maison pour un ingénieur* (Fig. 4), de 1926, el apartamento de la *Rue de Chateaubriand* para Jean Badovici, la villa *Tempe a Pailla* (1932-1934) y la *Maison en bor de mer: E. 1027* (Fig. 5) construida entre 1926-29, donde llegó a habitar Le Corbusier que admiraba a esta artista. Se dice de esta última en el interesante artículo “La mujer que retó a Le Corbusier” del periódico EL PAÍS en su blog *El Viajero*, escrito por Benedetto Fasciana, que el arquitecto envidiaba que una mujer hubiera creado una construcción de semejante pureza y perfección y decidió en palabras de Gray “vandalizarla” con ocho murales.<sup>27</sup> Aún así, esta edificación en la costa mediterránea francesa se constituye como un hito arquitectónico del siglo XX.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Espegel, 2007: 91.

<sup>27</sup> Fasciana, 2016.

<sup>28</sup> Para más información sobre Eileen Gray consultar Espegel, 2007: 99-132.



Fig. 4. *Maison en bord de mer: E. 1027*, de Eileen Gray (1926-1929).



Fig. 5. *Tempe á Pailla*, de Eileen Gray (1932).

Quizás la única que consiguió traspasar esa barrera y ganar más prestigio de manera independiente y, por lo tanto, más fama y reconocimiento en la posteridad, fue la francesa Charlotte Perriand (1903-1999). Fue una diseñadora clave, revolucionaria del concepto de mobiliario, al huir de las extravagancias que eran propias del diseño de comienzos del siglo XX, para estandarizar una decoración donde prevaleciese la funcionalidad característica del mundo japonés, pero también el confort y el bienestar. Es comúnmente conocida por la democratización del mobiliario y su trabajo con Le Corbusier, para el cual creó algunas de sus más famosas piezas como la *Chaise Longue LC4* (Fig. 6), en la que colaboró con el arquitecto y con Pierre Jeanneret en 1928.

Es famosa la recepción que le dio el que sería su socio cuando Perriand se presentó en su estudio y que muestra muy bien la situación de las mujeres en el mundo laboral de esos momentos: “desgraciadamente, en este taller no bordamos cojines”.<sup>29</sup> Sin embargo, al ver una de las creaciones de la diseñadora, el *Bar sous le toit* (Fig. 7), en una exposición tan relevante como el Salón de Otoño de París en 1927, cambió de idea y la aceptó. Es curioso que la colaboración de Le Corbusier y la diseñadora en la que también se incluyó Pierre

<sup>29</sup> Luciano Rubino en «Charlotte Perriand, una cucina per Corbù», en *Pierre Chareau & Bernard Bijvoet: dalla Francia dell'art déco verso un'architettura vera*, 1982: 124-141. Citado en Espegel, 2007: 199.

Jeanneret durase lo mismo y empezase en el mismo año que la de Mies van der Rohe y Lilly Reich, lo que hace que normalmente se las compare y se las ponga en relación como “mujeres detrás de los genios”.<sup>30</sup>

La aportación principal de Charlotte Perriand, que comparte con Lilly Reich, fue la de dar vida a la arquitectura con el diseño de mobiliario y el interiorismo, los cuales antes estaban siempre relegados a un segundo plano. La diferencia fue el compromiso político que tenía Perriand con el diseño, proponiendo interiores y muebles de presupuestos asequibles y multifuncionales, así como acondicionando y colaborando en construcciones sociales.

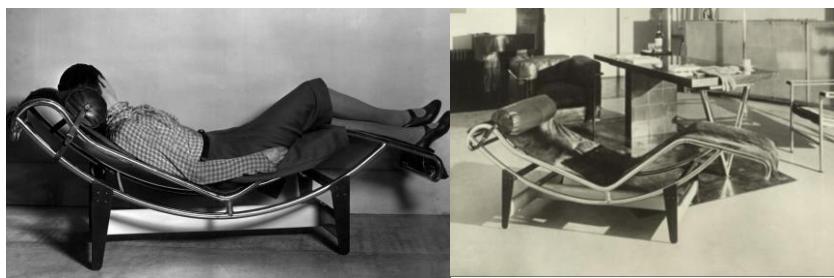


Fig. 6. *Chaise Longue LC4*, de Charlotte Perriand, Le Corbusier y Pierre Jeanneret (1928).



Fig. 7. "Bar sous le toit", Charlotte Perriand. Salón de Otoño, París (1927).

### 2.2.1. *La Bauhaus: un mito de igualdad*

El año pasado se celebraba una centuria desde la fundación de la Bauhaus, una escuela de arquitectura y artes aplicadas que pretendía englobar toda actividad artística

<sup>30</sup> Matthewson, 2002: 3.

para generar una nueva visión del arte basada en el funcionalismo. Era una escuela que suponía una revolución educativa y pedagógica, fundamentada en los principios de la creatividad y la experimentación con nuevos materiales. El plan de estudios de la escuela se organizó a partir de un diagrama publicado por Gropius, compuesto de círculos concéntricos, en donde se va adquiriendo mayor conocimiento conforme se llega al núcleo central: la arquitectura y la ingeniería. El primer anillo abarcaba un semestre y contenía un curso preliminar, el segundo duraba tres años y estaba relacionado con los talleres, materiales y teorías (Fig. 8).<sup>31</sup> Esta nueva visión generaría en arquitectura el llamado Movimiento Moderno. De esta escuela salieron importantes nombres de la historia del diseño del siglo XX, siendo algunos de estos mujeres artistas emancipadas.

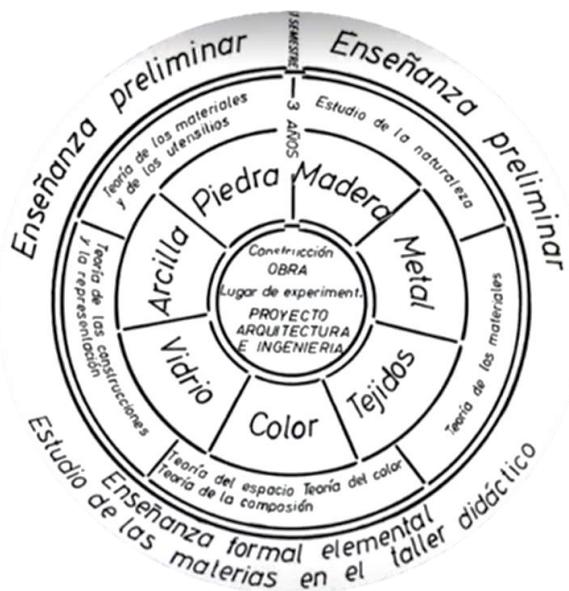


Fig. 8. Esquema que Gropius publicó en el libro *Staatliches Bauhaus en Weimar*, (1919-1923).

Las “Bauhaus gals” eran el prototipo de la nueva mujer como un ser sexualmente autodeterminado que llevaba las riendas de su propia vida, y que no solo avanzaban en esferas normalmente dominadas por hombres sino que votaban, practicaban deporte, fumaban, llevaban el pelo corto y vestían pantalones, iban al cabaret, escuchaban jazz... Eran el prototipo de mujer moderna que venía de las estrellas de películas americanas y que las chicas jóvenes alemanas asimilaron, convirtiéndose en la imagen de la propia República de Weimar, y así fueron retratadas por estudiantes como la fotógrafa Lucía Moholy en numerosas fotografías (Figs. 9, 10).<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Hervas y Heras, 2015: 90-92.

<sup>32</sup> Rossler. 2019: 10-11.

Estas mujeres de vocación artística y espíritu inconformista y revolucionario se matricularon en masa, inicialmente atraídas por las promesas de igualdad y progresismo de los folletos.<sup>33</sup> Sin embargo, tales promesas fueron frustradas con el tiempo y tuvieron que enfrentarse a una docencia que ponía trabas a su trabajo, además de a una falta de reconocimiento e invisibilidad.<sup>34</sup>

Por miedo a que la Bauhaus se considerase como una escuela de artes aplicadas -con las connotaciones peyorativas femeninas que eso implicaba- más que una escuela de arquitectura reconocida, Gropius y el resto del Consejo de Maestros se mostraban reticentes a que las mujeres participasen en talleres como el de carpintería o el del metal, y mucho más a que pudieran acceder a los estudios de arquitectura. Basados en la idea darwiniana de que las mujeres no estaban capacitadas para la visión tridimensional y queriendo reducir el número de estudiantes femeninas (inicialmente se matricularon 79 hombres y 84 mujeres), sobra espacio se las empujaba hacia talleres considerados más femeninos, como el de cerámica, encuadernación o el de tejidos.<sup>35</sup>



Fig. 9. *Mujeres practicando Educación Física en la Bauhaus.*

Fig. 10. *Foto grupal en el taller de tejidos.*

El resultado fue que estos talleres y en concreto el de textiles, se convirtieran en talleres brillantes y bien gestionados, al tener a artistas llenas de talento con vocaciones distintas como la arquitectura o la pintura. Además, al ser un taller dominado por mujeres, no presenciaban la continua exposición a la competición con estudiantes del sexo opuesto y

<sup>33</sup> «Según los estatutos de la escuela, en la Bauhaus aceptaban “a toda persona sin antecedentes, independiente de la edad y el sexo, cuya formación previa sea estimada suficiente por el consejo de Maestros de la Bauhaus” ». Citado en Espegel, 2007: 82.

<sup>34</sup> Rossler, 2019: 12.

<sup>35</sup> Biel/Hernández. 2020: 158.

su creatividad no se veía coartada. Una de las artistas más destacadas del taller de textiles fue la diseñadora y profesora de la Bauhaus Anni Albers, cuyas telas son un emblema de la escuela y cuyo estilo personal y original siguió cautivando durante el resto de su larga vida (Fig. 11). Se formó con Johannes Itten, Paul Klee y Gunta Stölz y contrajo matrimonio con Josef Albers. Expuso individualmente en el MoMA en 1949, siendo la primera artista textil en conseguir tal logro.

Sin embargo, fueron algunas las mujeres que “se rebelaron”, superando el taller de textiles y destacaron en otros, como el de carpintería. Es el caso de la conocida diseñadora de muebles y juguetes infantiles Alma Buscher (Fig. 12), quien rechazó desde un principio el taller de tejidos. Marianne Brandt fue la primera en ser admitida en el taller de metalistería, donde sufrió duras pruebas por parte del profesorado y los compañeros para intentar que tirase la toalla, pero finalmente reconocieron su increíble talento. Sus icónicas piezas fueron un éxito de ventas en aquella época y todavía se comercializan, pero al principio no se le atribuían y se firmaban con el nombre de la Bauhaus.<sup>36</sup> Este problema fue común en la Bauhaus a la hora de inventariar y comercializar obras y productos hechos por mujeres y el reconocimiento les llegó muy tarde, en muchos casos. Artistas como la fotógrafa Lucia Moholy, según cuenta Patrick Rossler en su libro, “tomó fotografías emblemáticas de los edificios de la Bauhaus, pero pasó el resto de su vida intentando recuperar los negativos que le ocultaron”.<sup>37</sup>

También sus nombres quedaron a la sombra del de sus maridos, y si no eran sus piezas arrebatadas por la firma de la Bauhaus, quedaban igualmente escondidas bajo la de sus parejas, como es el caso de Lilly Reich y también los famosos casos de Aino Aalto y Ray Eames.



Fig. 11. Obras textiles de Anni Albers para la Bauhaus (1926).

<sup>36</sup> Vadillo: 129-159.

<sup>37</sup> Rossler, 2019: 104-105.

Fig 12. Juguete Siedhoff-Butcher (1926) y mobiliario Haus-am-Horns (1927) de Alma Buscher.

Friedl Dicker fue una importante arquitecta exponente de otro de los problemas que sufrieron estas mujeres artistas: la llegada del nacionalsocialismo. Fue una de las primeras y más brillantes alumnas de la Bauhaus y a su vez una de las que tuvo un final más trágico. Tuvo una sobresaliente carrera multidisciplinar en ámbitos como la arquitectura o el diseño de mobiliario, llegando a fundar un estudio de arquitectura junto a su compañero Franz Singer en Viena. Allí participó en proyectos tan importantes como el Pabellón de la Condesa Heriot (1932-34) o el de la Villa Moller (1927-1928). Durante la guerra, fue deportada al guetto de Theresienstadt donde enseñaría a niños los principios de la Bauhaus sobre el diseño. Fue trasladada en 1944 a Auschwitz, donde fue asesinada.<sup>38</sup>

### 2.3. Lilly Reich: Su carrera como artista

#### 2.3.1. *Formación y la Deutscher Werkbund: el arte del diseño de exposiciones*

Nacida en Berlín el 16 de junio 1885, en el seno de una familia bien, Lilly Reich tuvo una formación autodidacta, como Eileen Gray y otras destacadas arquitectas. Logró labrarse una de las más respetables carreras profesionales de la Alemania de entreguerras como arquitecta, diseñadora de exposiciones, mobiliario, tejidos, vestuario e interiorismo.

Lilly Reich fue una figura crucial para el diseño moderno de exposiciones como arte y disciplina, no solo por productos con calidad de diseño superior a la estándar, sino más radicalmente con la exposición en si misma, utilizando únicamente materiales esenciales para la presentación. Sus logros son igualados por pocas mujeres en esos momentos, y su trabajo acumulado puede compararse con el de las ya mencionadas grandes diseñadoras Charlotte Perriand y Eileen Gray.<sup>39</sup>

Comenzó su formación en una escuela de señoritas, como se esperaba de una niña de buena familia. Más tarde, aprendió costura y posteriormente, con 23 años, comenzó a estudiar con Josef Hoffmann en la Wiener Werkstätte, una escuela de Viena en donde se impartían diferentes técnicas artísticas. Junto a Josef Hoffmann se dedicó al diseño de

---

<sup>38</sup> Hervás y Heras, 2015: 58-60

<sup>39</sup> McQuaid, 1996, p.10; Espegel, 2007: 135.

mobiliario y diseñó sillas como el Sillón Kubus (Fig. 13), obra que, como siempre, solo está atribuida a Hoffmann.



Fig. 13. *Sillón Kubus*, de Lilly Reich y Josef Hoffmann (1910).

En esta escuela se defendía el concepto de obra de arte total, y planteaban una relación en el diseño de objetos en la cual los artistas tenían que mejorarlos, combinando lo industrial y el arte. Compartían pues principios con la Deutcher Werkbund, a la que Reich se unió en 1912, donde se defendía cómo la industria y el arte debían de ir ligados para producir nuevos productos y poder competir en el mercado internacional que gobernaban Francia e Inglaterra.

En la Wiener Werkstätte, una de las maestras más influyentes de Reich fue Else Oppler-Legband, discípula de Henry van de Velde, quien estaba vinculado a la Werkbund Alemana. Else había creado una rama del diseño en la que tenían cabida las mujeres que era el escaparatismo y el diseño de moda, donde podían funcionar libres sin la influencia coartadora de los hombres. Junto a ella recibió una formación práctica basada en encargos más que en teoría. De estos encargos apenas se conserva documentación y prácticamente ninguna fotografía, tal y como se expone en el catálogo de la exposición del MoMA.<sup>40</sup>

Así llegamos al primer encargo documentado de Reich en 1911: el diseño interior y mobiliario de treinta y dos habitaciones para el Centro de la Juventud en Charlottenburg (Fig. 14), donde tuvo unas muy buenas críticas y reconocimiento debido al grado de

---

<sup>40</sup> McQuaid, 1996: 10.

responsabilidad de semejante encargo y a la calidad de lo realizado. También de ese año es la instalación de ropa en los Grandes Almacenes Wertheim de Berlín.<sup>41</sup>

En 1912 fue invitada por Oppler-Legband a participar en una exposición en los Jardines del Zoológico de Berlín con el nombre de “La mujer en la casa y el trabajo”, que promocionaba a las diseñadoras y su capacidad de trabajo en diferentes ámbitos. La propuesta de Reich para esta exposición fue criticada al tratarse del diseño interior de *un apartamento para un trabajador*, que se salía de las tareas decorativas propias de su sexo, al tener como imposición el que fuera “sencillo y barato”<sup>42</sup>.

Otro de los primeros trabajos de Reich fue un escaparate de una farmacia de 1913, *Elefanten-Apotheke* (Fig. 15). Pese a ser uno de los primeros trabajos de la diseñadora, aquí se pueden apreciar los principios sobre el tratamiento del material que llevará a lo largo de toda su carrera. Crea una especial relación entre los objetos industriales y el consumidor, en la que concibe el arte como un proceso industrial en el que se muestra el material en sí mismo y no precisa de decorativismos.<sup>43</sup>

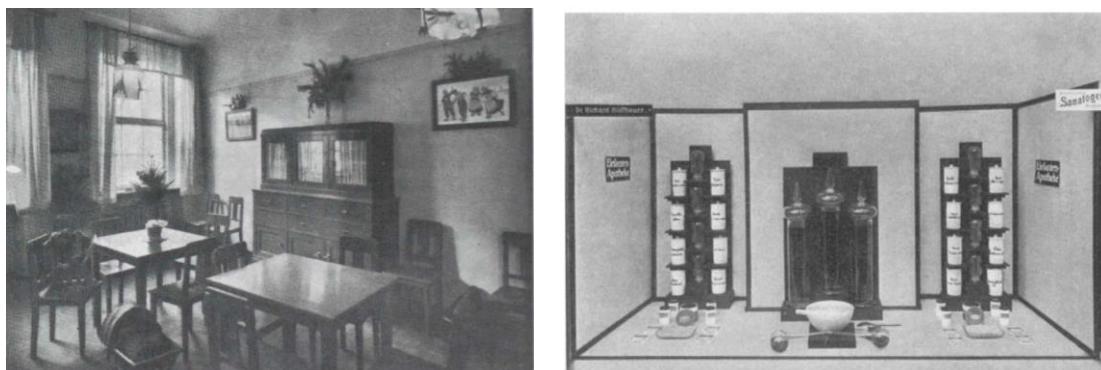


Fig. 14. Centro de Juventud en Charlottenburg, Comedor. Lilly Reich (1911).

Fig. 15. Escaparate Elefanten-Apotheke, de Lilly Reich (1913).

Ya como una diseñadora e interiorista consolidada, es elegida como miembro de la Deutcher Werkbund en 1912, una institución con la que mantendrá una duradera relación durante su carrera. Como se menciona anteriormente, esta institución fundada en 1907 por Hermann Muthesius, Friedrich Naumann y Henry van de Velde, defendía que “gracias a la educación y al trabajo creativo se podía mejorar la cultura y, por ende, la

<sup>41</sup> Espegel, 2007: 137.

<sup>42</sup> McQuaid, 1996: 10.

<sup>43</sup> <https://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=101513> [Consulta 15 Septiembre 2020].

sociedad”<sup>44</sup>. Querían reformar la producción y el arte de exponer los productos, pero surgió un debate interesante propio de la época entorno a la objetividad y el arte. Mathesius defendía una “corriente industrial”, en la que los productos se entendían como objetos industriales más que artesanales, donde la tipificación y la estandarización prevaleciesen, algo que se encuentra presente en el diseño de exposiciones de Reich. Por otro lado, van de Velde, con su “corriente artística”, criticaba la imposición de cánones y la estandarización por encima de la creatividad artística, pero siempre con productos de calidad. Este debate, junto a la Primera Guerra Mundial, hizo que la Werkbund se debilitase considerablemente.<sup>45</sup>

En 1914, Reich participó junto a Anna Muthesius y Else Oppler-Legband como dirigentes de la Exposición de la Werkbund en Colonia. Organizó a los participantes, los procedimientos y el programa, además de ser una de las diseñadoras de la sección titulada *Casa de la Mujer*. Igualmente fue miembro del Jurado del concurso en el que se seleccionó a la arquitecta Margarete Knüppelholz, que llevaría a cabo la construcción del espacio.

Desde las primeras Exposiciones Universales, las exhibiciones y muestras se habían consolidado como importantes focos de crítica y evaluación del diseño. Apoyadas normalmente por los gobiernos, mostraban producto nacional manufacturado, más que productos artísticos artesanales, y promocionaban la identidad nacional mediante productos científicos, tecnológicos e industriales. El formato para las futuras exposiciones lo instauró el Cristal Palace de Londres, mediante el cual las muestras debían responder a cuatro secciones: Manufacturas, Maquinaria, Materias primas y Bellas Artes. El trabajo como diseñadora de Lilly Reich se centró en tres de las cuatro secciones, descartando la de Bellas Artes.

Durante la Gran Guerra, con las menores oportunidades para organizar exposiciones en la Werkbund, Reich abrió su estudio y se centró en el diseño de mobiliario y moda, ganando una fama que le permitió ser la primera mujer elegida como miembro del Consejo de Dirección de la Deutscher Werkbund en 1920. Ese mismo año participó en la dirección de dos exposiciones: *La artesanía en la Moda* para la Asociación de la Industria de Moda Alemana en el *Staatliches Kunstmuseum*, y la muestra *The Applied Arts*,

---

<sup>44</sup> Espeigel, 2007: 139.

<sup>45</sup> McQuaid, 1996: 12.

exposición en la que se seleccionaron más de 1600 objetos que intencionadamente capturaban la esencia del diseño alemán, para llevar a un museo en Nueva Jersey. Estos objetos posteriormente tendrían gran influencia en el diseño americano, promoviendo la esteticidad de la producción y el proceso industrial.<sup>46</sup>

Entre 1922 y 1926 trabajó como supervisora en la construcción de la *Casa del Werkbund* para la Feria Internacional de Frankfurt, donde se encargó de examinar la calidad de los productos exhibidos y su disposición en los catorce escaparates (Fig. 16). Fue también la responsable del Taller de Diseño de Exposiciones y Moda para la Deutscher Werkbund en la Feria anual de Frankfurt.

Hay un escrito de Reich de 1922 en el periódico *Die Form* en el que aclara su concepción del diseño y la moda, coincidente con los valores de la Werkbund, en el que habla de la moda “no como una obra de arte sino como un objeto de uso”.<sup>47</sup> Es interesante una imagen que ilustra el artículo en donde se presentan unas prendas de ropa interior sobre un fondo neutro y sostenidas por unos colgadores que no pueden ser más simples (Fig. 17).



Fig. 16. Escaparates de La Casa de la Werkbund, Frankfurt am Main (1925).

Fig. 17. Set de ropa interior realizado por Lilly Reich para acompañar su artículo "Cuestiones de moda" *Die Form* I. N° 5 (1922).

En 1924, año de su primer contacto con Ludwig Mies van der Rohe, diseñó en colaboración con Ferdinand Kramer y Robert Schmidt la exposición itinerante *Die Form* en el Kunstgewerbemuseum de Frankfurt, pero la exposición que será decisiva en su carrera fue la Feria Internacional de Frankfurt am Main en 1926, donde se encargó de la muestra *De la Fibra al Tejido*. Fue esta la que supuso su carta de presentación a Mies van

<sup>46</sup> Espeigel, 2007: 140.

<sup>47</sup> Günther, 1988. Citado en McQuaid. 1996: 17-18.

der Rohe y que él tomaría en cuenta para en 1927 sugerir el nombre de Reich en Stuttgart, para el montaje de una sala en la exposición de la Werkbund *La Vivienda*.<sup>48</sup>

En *De la Fibra al Tejido* se hizo un gran despliegue de maquinaria textil, y es interesante porque no es una exposición de productos terminados expuestos y listos para su venta, sino que es una narración de la historia del proceso industrial por el que la fibra pasa, para llegar a ser el producto final (Fig. 18). Esa forma de entender la exhibición, en la cual el proceso industrial se exponía a sí mismo, será un patrón en futuras exposiciones de la diseñadora. Las críticas de esta exposición en los periódicos del momento, si bien reconocen su talento, nos dan una percepción de las mujeres en cualquier profesión creativa en los años 20: “[...] una última mirada a las capacidades expresivas de las que está dotada y que azotan nuestro tiempo con tanta claridad, como sólo lo habría hecho una mano masculina”.<sup>49</sup>



Fig. 18. Exposición "De la fibra al tejido", Frankfurt am Main. Gran espacio de exhibición (1926).

### 2.3.2. Colaboración con Mies van der Rohe.

La colaboración con Mies van der Rohe fue el periodo de la carrera de Reich que más reconocimiento y fecundidad tuvo. Dio comienzo en 1926, con su presentación en *De la Fibra al Tejido* y su asociación y relación personal llegaría hasta 1938, cuando se separaron definitivamente, aunque mantuvieron el contacto. Es en estos años donde vemos la faceta de Lilly Reich como arquitecta de interiores.

<sup>48</sup> Espegel, 2007: 143-144.

<sup>49</sup> Modlinger, 24 Sept. 1926. Citado en McQuaid, 1996: 21.

Como se menciona en el apartado anterior, la exposición *De la Fibra al Tejido* gozó de tanto éxito, que se le encargó montar numerosas salas en la muestra organizada en 1927 por la Werkbund *La Vivienda*, considerada como el punto de partida de la renovación arquitectónica. Dicha exposición tenía cuatro secciones y la central fue la conocida Colonia Residencial de Vivienda Moderna Weissenhof (Figs. 19, 20) supervisada por Mies van der Rohe y en la que participaron diseñando viviendas algunos de los mejores arquitectos del momento como Peter Behrens, Le Corbusier, Walter Gropius y los hermanos Taut, entre otros. Van der Rohe diseñó un edificio de viviendas en bloque en esa colonia y el interior fue diseñado y amueblado por Reich, con un espacio diáfano, abstracto y limpio sin ornamento, centrado definitivamente en la modernidad (Fig. 21). Era una planta libre donde había absoluta libertad para amueblar y juntos crearon unos paneles móviles que cambiaban la configuración según se desease. Era el momento de las sillas de tubo curvado de Marcel Breuer y van der Rohe y Reich hacen un salto adelante que es la curva continua en el mueble, frente a las otras que eran menos limpias, creando la silla *Weissenhof* (1927) (Fig. 22).<sup>50</sup>

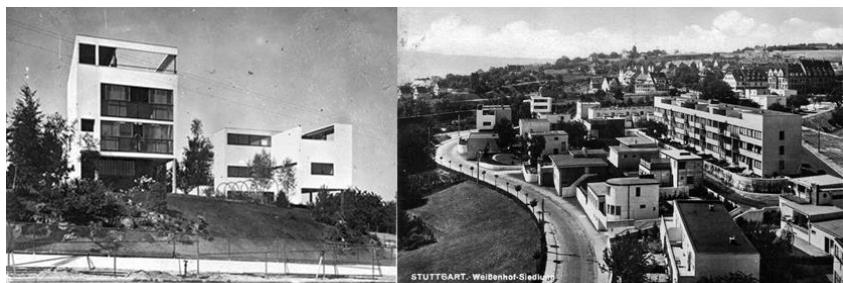


Fig. 19. Colonia Weissenhof (*Weissenhofsiedlung*) (1927).

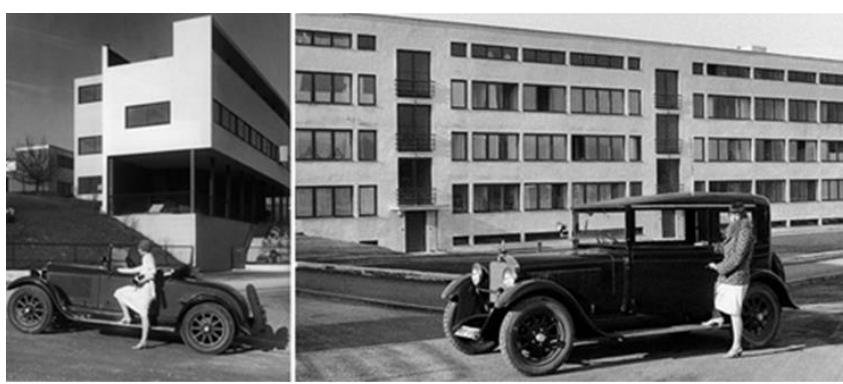


Fig. 20. Fotografías de Le Corbusier con mujer y vehículo frente a las edificaciones de Le Corbusier y Mies van der Rohe en la Weissenhofsiedlung (1927).

<sup>50</sup> McQuaid, 1996: 22.

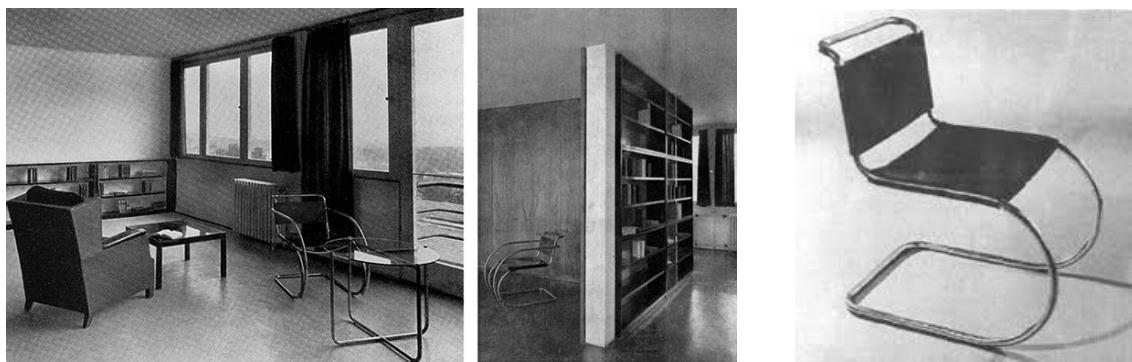


Fig. 21. *Interior del bloque de viviendas diseñado por Mies van der Rohe y Lilly Reich (1927).*

Fig. 22. *Silla Weissenhof, Mies van der Rohe y Lilly Reich (1927).*

Reich diseñó y organizó ocho de las nueve áreas de exposición. En estas se mostraban productos industriales, vidrios, tejidos, papeles pintados, diseños textiles de la Bauhaus e incluso modelos de cocinas como la famosa Cocina Frankfurt de Margarete Schütte-Lihotzky. Aquí se ve un avance respecto a la anterior exposición de Reich. Para el montaje de una de las salas, Reich dividió el espacio con *stands*, paneles autoportantes blancos que funcionaban como fondo abstracto para los productos, que iban acompañados de rótulos con grafismos contundentes Baumaister de palo seco. Esta misma idea la utiliza también en la Sección de Linóleo, una muestra de linóleo con diferentes tonos y soportes. La tipografía es racional, marca la esquina y da un contenido concreto a un espacio abstracto.<sup>51</sup>

Otra de las salas más destacadas en la que los dos trabajaron fue la *Sala de Vidrio* (Fig. 23), donde se publicitaba el vidrio resistente de la industria local y representa un cambio de paradigma respecto a otros stands de productos. Aquí se realizaron una serie de habitaciones (estudio, comedor y salón), con un mobiliario diseñado por ellos mismos, que permitía diferenciar el uso de cada espacio, apoyándose en el color y las texturas de los vidrios y el linóleo del pavimento. Esta preciosa sala sería un campo de ensayo para el Pabellón alemán en Barcelona, y vemos elementos como los vidrios y la escultura que nos recuerdan a esa construcción.

---

<sup>51</sup> Espeigel, 2007: 143.

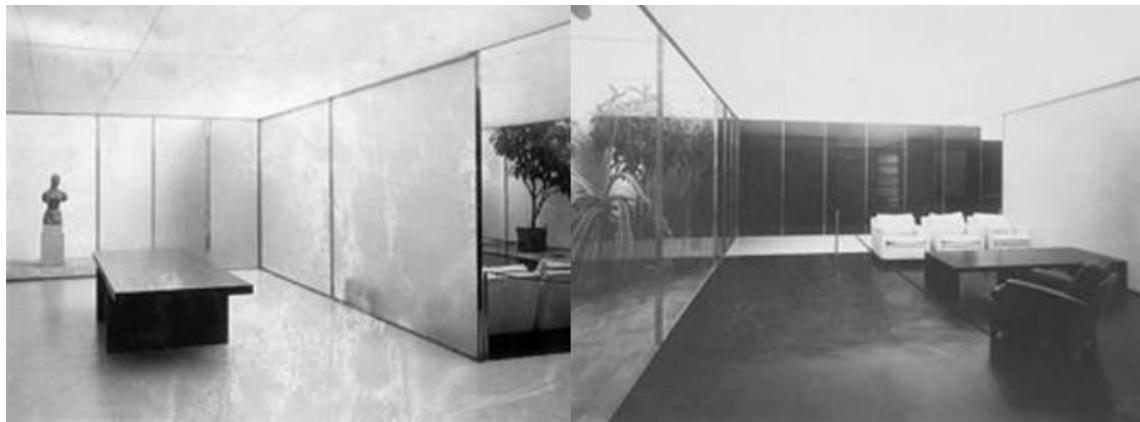


Fig. 23. Sala de vidrio para la exposición *La Vivienda* en Stuttgart, Mies van der Rohe y Lilly Reich (1927).

La exposición de *La Vivienda* aportó a Lilly Reich gran relevancia en el momento y se produjo su reconocimiento en el ámbito del diseño de exposiciones en el que estaba experimentada, así como en el diseño de interiores que recibió muy buenas críticas. Uno de los principales historiadores de van der Rohe, Philip Johnson, en su monografía de 1947, se refiere a esta exposición de 1927 y es donde encontramos el primer reconocimiento de la colaboración entre van der Rohe y Reich. La describe como “la brillante socia, que pronto le igualó en esta especialidad (la de las exposiciones de arquitectura)”.<sup>52</sup>

Está comprobado que la experiencia de la colaboración con Reich permitió a van der Rohe un aprendizaje arquitectónico a raíz de las experiencias expositivas de la diseñadora, aunque en la historiografía la encontramos a ella normalmente como aprendiz o ayudante del arquitecto. Ella aportó ideas relacionadas con el interior de los edificios y la utilización de materiales, como los textiles y vinilos para la diferenciación de espacios, que él no había contemplado, así como la utilización del color. Juntos trabajaron de manera muy conectada y eficiente. Ella tenía muchos clientes y contactos de su experiencia como diseñadora de exposiciones en la Werkbund y era una grandísima organizadora y gestora. El resultado de ese trabajo conjunto fue una nueva sensación de espacio, así como un florecimiento, no solo en la carrera de Reich, sino en la de Mies van der Rohe. Pese a ni siquiera mencionarla en sus escritos, el arquitecto durante la colaboración con la diseñadora, realizó la mayoría de hitos arquitectónicos de su carrera, como la casa de

<sup>52</sup> Johnson, 1947: 49. Citado en Matthewson, 2002: 3.

ladrillo de Erich Wolf (1925), la Villa Tugendhat –Silla Brno- (1929), la Casa Lange (1930) o los Philip Johnson Apartment (1931).<sup>53</sup>

No es casualidad que los espacios creados con Lilly Reich no tuvieran nada que ver con su trabajo anterior, que carecía del componente personal con superficies sensuales, o que no volviese a crear mobiliario de tan buena calidad después de disolver la asociación.

A continuación, se analizan tres obras importantes de la colaboración: el Café de terciopelo y seda, el Pabellón de Alemania en la Exposición Universal de Barcelona y la Casa Tugendhat.

#### 2.3.2.1. Café de Terciopelo y Seda (1927)

Una de los muchos encargos que recibieron a raíz de la exposición *La Vivienda* la cual estrechó su relación profesional, fue el café Terciopelo y Seda en la Exposición de 1927 *La Moda de la Mujer* con sede en Berlín (Fig. 24 y 25).

En esta instalación tenemos una innovación fundamental que luego se trasladará a obras como el Pabellón de Barcelona: la introducción del muro flexible o flotante.

Mies van der Rohe y Lilly Reich proyectaron un espacio experimental de planta libre, en donde sectorizaban los diferentes espacios con grandes cortinas de seda, rayón y terciopelo, que colgaban con soportes tubulares de acero cromado a diferentes alturas, de manera ortogonal e independiente. Estos sectores resguardaban diferentes zonas de descanso con un recorrido aleatorio y un mobiliario diseñado por Mies van der Rohe como la silla Weissenhof. Las fotografías en blanco y negro de la época no han permitido ver el resultado visual real de esta instalación efímera, puesto que los colores y las texturas de estas telas dotaban al espacio de un movimiento y una sensualidad muy singular.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Lizondo/Santatecla/Bosch, 2017: 44-45.

<sup>54</sup> “... Los terciopelos negros, anaranjados y rojos, y las sedas doradas, plateadas, negras y amarillo limón, reflejaban indudablemente su gusto, así como la tapicería de cuero color verde ácido, utilizada para el mobiliario de la sala de estar de la Casa Tugendhat.” Kenneth Frampton, 1987: 165. Citado en Espegel, 2007: 144.

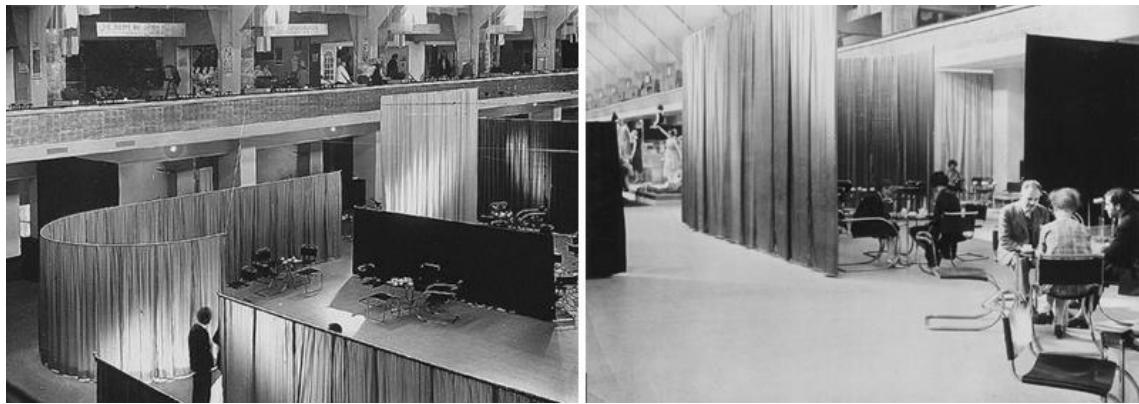


Fig. 24. Café "Terciopelo y Seda", Berlín, Lilly Reich y Mies van der Rohe (1927).

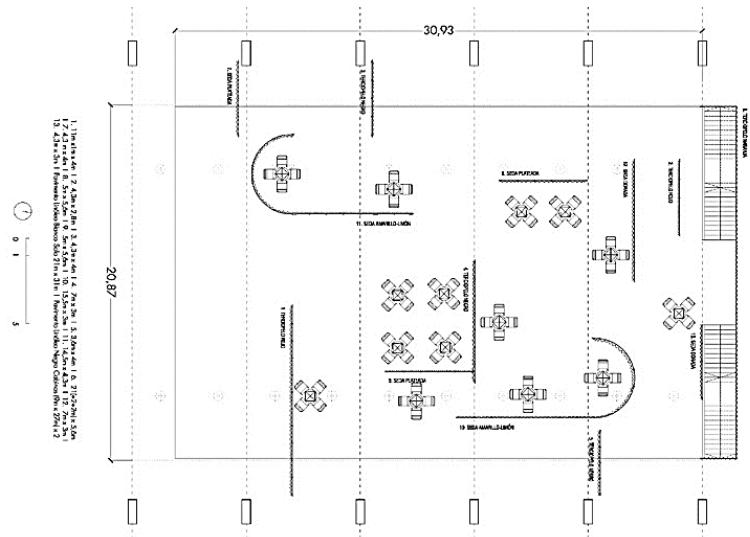


Fig. 25. Esquema de planta del café "Terciopelo y Seda" (1927).

### 2.3.2.2. Casa Tugendhat (1928)

En 1928, el ya muy reconocido arquitecto recibió el encargo de parte del matrimonio Fritz y Grete Tugendhat de lo que fue una de las obras más importantes de su carrera: la villa Tugendhat, ubicada en Brno, República Checa. Brno era un centro importante dentro de la arquitectura moderna y el matrimonio le dio total libertad al arquitecto, confiándole incluso el diseño del interior del edificio y los muebles.

Para esta labor, van der Rohe no dudó en contar con su socia, y juntos proyectaron una construcción que integraba muchos elementos de lo que se estaba gestando para el Pabellón de Barcelona: un esqueleto de acero, planta diáfana, grandes ventanales corridos y materias primas de gran calidad. También contaba con modernos avances tecnológicos

para la vivienda moderna, que gozan de gran importancia en la construcción como unos ventanales retráctiles automáticos y unos eficientes sistemas de climatización.

En esta construcción Mies van der Rohe quiso crear una planta libre y diáfana donde se consiguiera una perfecta relación entre interior y exterior. Esta idea se unía con los grandes ventanales panorámicos con vistas al jardín que se hundían automáticamente en unas rendijas para generar un carácter de terraza para generar una terraza que la conexión con el exterior fuera total (Figs. 26, 27). Los interiores reciben la única decoración mediante cortinas de seda gris plata, planos de ónix dorado y de ébano curvo y suelos de linóleo cubiertos por alfombras delimitadoras de espacios (Fig. 28).

Para esta casa el arquitecto y la diseñadora diseñaron las sillas Tugendhat y Brno (Fig. 29), que algunos historiadores sugieren que fueron obra de ella y no de él. Estaban tapizadas de gris-plata, cuero verde esmeralda, terciopelo rojo rubí o piel blanca, colores bastante atrevidos para el arquitecto. La gran calidad de materiales y la complicada labor artesanal hizo que solo se elaborasen a mano y en cantidades muy pequeñas. Como la silla Barcelona, todavía se comercializan y su belleza sigue siendo signo de elegancia, buen diseño y lujo.

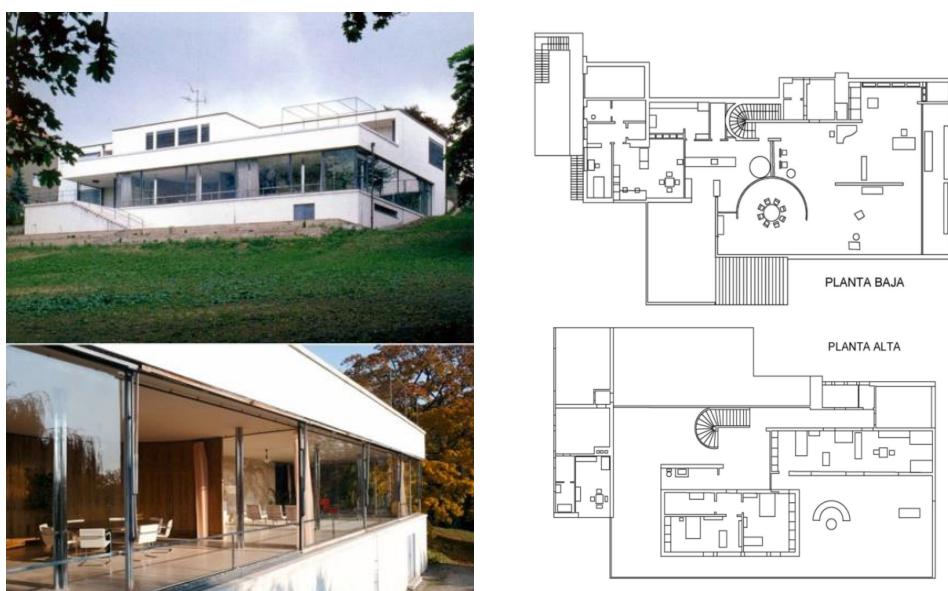


Fig 26. "Casa Tugendhat", Mies van der Rohe. Vistas exteriores (1928).

Fig 27. "Casa Tugendhat" Esquemas de planta baja y alta.



Fig 28. "Casa Tugendhat" Salón formal y despacho. Mies van der Rohe y Lilly Reich (1928).



Fig 19. De izquierda a derecha: (a) Sillón Tugendhat, (b) Sillas Brno en la Casa Tugendhat. Comedor. Lilly Reich y Mies van der Rohe (1928).

### 2.3.2.3. Pabellón de Alemania (1929)

A mediados de 1928, Mies van der Rohe y Lilly Reich fueron nombrados directores artísticos de la sección alemana de la Exposición Mundial de 1929 en Barcelona, probablemente debido asimismo a su alabada intervención en la exposición de *La Vivienda* en Stuttgart. Para esta exposición Reich fue directora artística en 25 áreas junto a su socio, entre las que destacan salas como la Muestra de seda, la Sala de la Química, la Instalación para la Cerveza Hackerbräu (Figs. 30, 31).

Estas salas promocionaban el producto industrial alemán siguiendo las premisas y valores expositivos vistos ya en la exposición *La Vivienda*, con stands de paneles blancos y caligrafía Baumaister. Vidrios coloreados y telas suspendidas de barras metálicas también estuvieron presentes en la sala de vidrios y de tejidos, que no solo se exhibían a sí mismos, sino que compartimentaban el espacio. Estas eran técnicas de exhibición que promovía la Bauhaus en esos años, en las que se mostraban los materiales y productos de una manera no convencional, para que el visitante tuviera libertad de recorrido.<sup>55</sup> La joya de esta

<sup>55</sup> Espeigel, 2007: 144-148.

exposición, considerada como uno de los hitos del Movimiento Moderno, fue el Pabellón de Alemania (Figs. 32, 33), conocido más tarde como Pabellón de Barcelona y ahora como Pabellón de Mies van der Rohe.

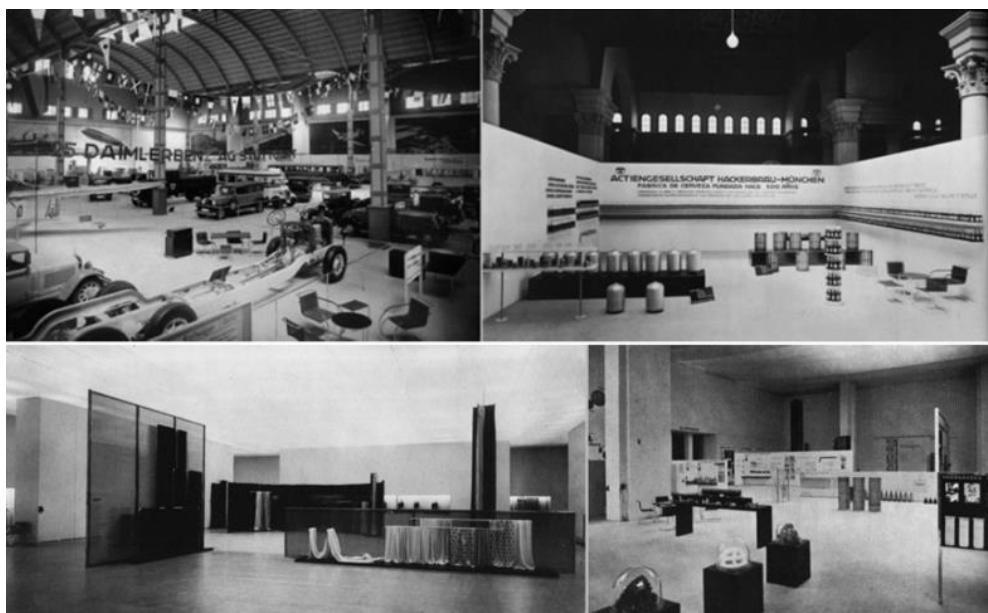


Fig. 30. Montaje Fotográfico. De izquierda a derecha: (a) Muestra de los Automóviles, Motocicletas y Equipos. Palacio de las Comunicaciones y Transportes. (b) Muestra de la Cerveza Hackerbräu. Palacio de la Agricultura. (c) Muestra de Seda Alemana. Palacio del Arte Textil (d) Muestra de la Industria Química y Farmacéutica en el Palacio de la Metalurgia, la Electricidad y la Fuerza Motriz. Pertenecientes a la Exposición Internacional de Barcelona. Diseño de Lilly Reich y Mies van der Rohe (1929).

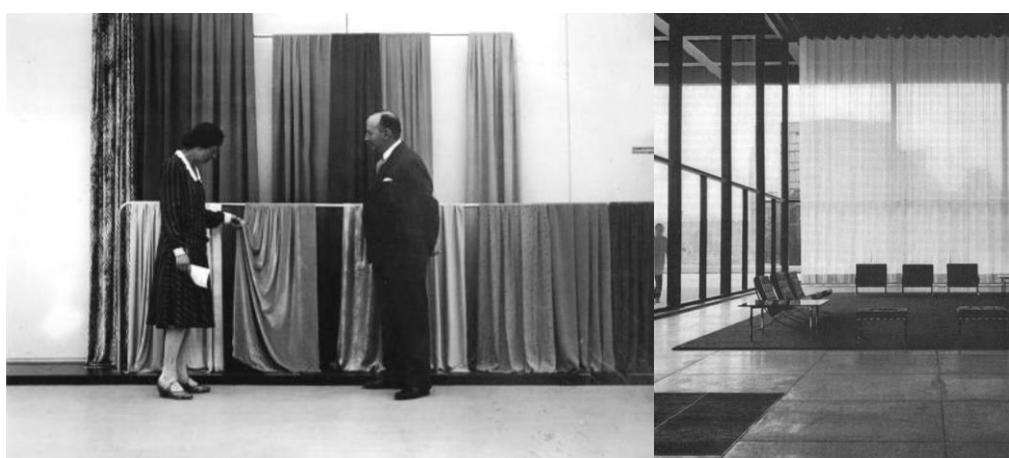


Fig. 31. Muestra de la Seda Alemana en la Exposición Internacional de Barcelona (1928-1929).

La arquitectura efímera propia de las exposiciones era un campo perfecto para la experimentación, ya que era rápida y servía para entender la arquitectura fluida sin los límites propios del discurso permanente.<sup>56</sup> Para esta obra concebida para albergar la recepción oficial de los reyes de España, se partió de la experiencia en el Salón de Vidrio

<sup>56</sup> Lizondo/Santatecla/Bosch, 2017: 45.

de la exposición *La Vivienda* en Stuttgart y se utilizó vidrio, acero y distintos tipos de mármol. El gran espacio diáfano era articulado con telas suspendidas como en el Café de Terciopelo y Seda y con bloques de mármol de colores (Fig. 34).



Fig. 32. Pabellón de Barcelona. Exterior e interior. Mies van der Rohe y Lilly Reich (1928-1929)

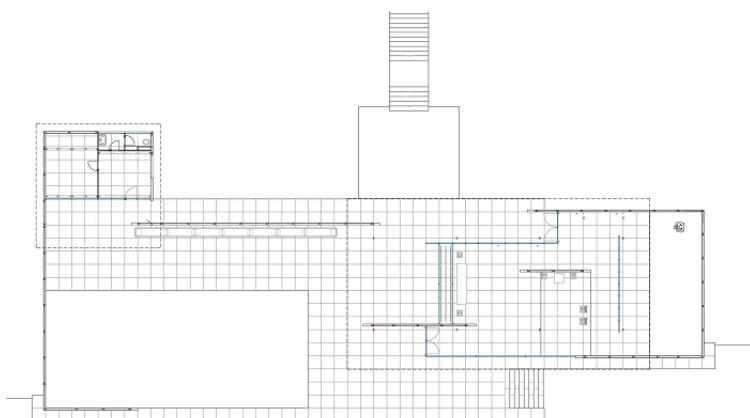


Fig. 33. Pabellón de Barcelona. Esquema planta baja y planta superior (1928-1929).

El pabellón fue desmontado en 1930, pero la importancia del mismo como referente clave de la arquitectura, llevó a su reconstrucción en los años 80 con la Fundació Mies van der Rohe Barcelona. La reconstrucción del pabellón en el emplazamiento original finalizó en 1986 y se utilizaron los mismos materiales y procedencia que los originales.<sup>57</sup>

Para este pabellón diseñaron la silla Barcelona (Figs. 34, 35), un ícono del diseño industrial moderno inspirado en las sillas *curul* de los emperadores romanos, de una

<sup>57</sup> < <https://miesbcn.com/es/el-pabellon/> > [Consulta 12 Octubre 2020].

increíble simplicidad, pero de complicada artesanía. Originalmente pensada para acoger a Alfonso XIII y Victoria Eugenia, fue hecha a base de piel y perfilería metálica y con proporciones muy cuidadas, y también se diseñó una silla sin respaldo para el resto de asistentes a la recepción. En los años 50 la patente de la silla fue comprada por Florence Knoll y se rediseñó para hacerse más económica, perdiendo la coautoría de Reich. La empresa Knoll que todavía comercializa la silla, no menciona a Lilly Reich en el diseño, ni siquiera como colaboradora.<sup>58</sup>



Fig. 34. Mármoles utilizados para la construcción del Pabellón de Barcelona (Mármol verde de los Alpes, ónix del Atlas, mármol verde antiguo de Grecia y travertino romano).

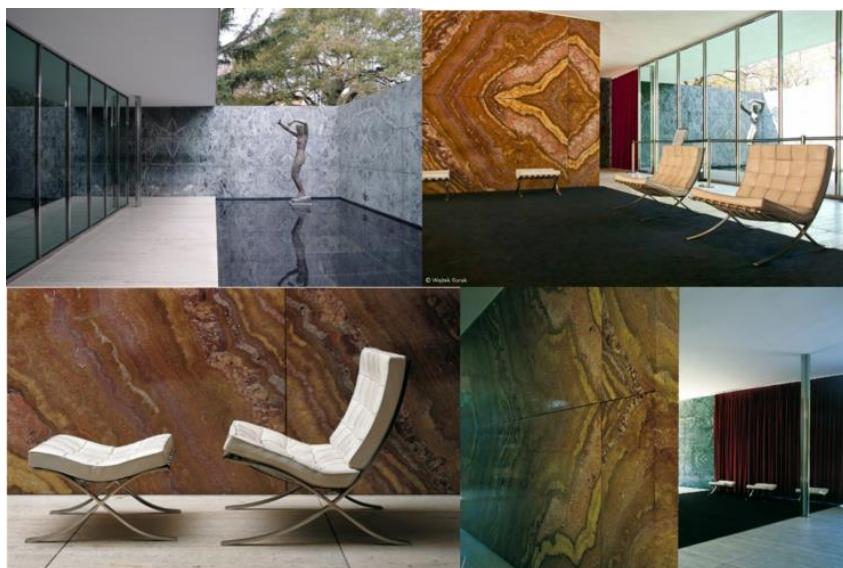


Fig. 35. Pabellón de Barcelona. Vistas interiores y "Silla Barcelona". Mies van der Rohe y Lilly Reich (1928-1929).

### 2.3.3. Bauhaus y etapa en solitario

Lilly Reich ya había tenido ofertas para dar clases. En 1928, rechazaba la propuesta para dirigir un nuevo instituto de moda en Múnich, debido a sus compromisos profesionales en Brno y Barcelona. En enero de 1932, tras la dimisión de Gunta Shöltz por razones

<sup>58</sup> Lizondo/Santatecla/Bosch, 2017: 45.

políticas, van der Rohe (quien había llegado a la dirección de la Bauhaus en septiembre 1930), le ofrece a Reich dar clase en la sede, que se encontraba ya en Dessau, dirigiendo los talleres de carpintería, metalurgia y pintura mural, que posteriormente se convirtieron en uno solo, el Taller de Interiorismo, en el que consiguió revalorizar los trabajos textiles.

Reich fue una de las pocas mujeres profesoras de esta escuela, que ya estaba en declive y se cerraría definitivamente en 1933. Trabajó como directora del taller de interiorismo y del taller de tejidos hasta diciembre de 1932, donde no obtuvo una buena acogida entre los estudiantes, pues algunos atribuían su puesto en la escuela a su relación con el arquitecto.<sup>59</sup> Poco a poco fue disminuyendo el número de alumnos matriculados en el taller, hasta llegar a tres personas (Fig. 36).

Es sabido que la razón del cierre de la Bauhaus en 1933 por los nazis se debió a que estos consideraban sus ideas como desviaciones políticas y su producción como arte degenerado, y si bien la escuela comenzó como un símbolo progresista de la modernidad de la República de Weimar, durante los últimos años de la Bauhaus se sabe que el nacionalsocialismo se fue abriendo paso. Durante su estancia en la Bauhaus, Reich y van der Rohe votaron a favor de una orientación de la Werkbund y de la escuela hacia una línea afín al régimen, y colaboraron en 1934 en la exposición *Pueblo alemán, trabajo alemán*. La aportación de Reich es similar a sus anteriores exposiciones pero destaca en la Sección de vidrio (Fig. 37), con una disposición de gran belleza de semicírculos vitreos sujetos por soportes metálicos mínimos. También trabajaron juntos en el Pabellón alemán para la Exposición Universal de Bruselas de 1935 y el de la Exposición Internacional de París en 1937, pabellón que sería el último en el que trabajasen juntos y que exponía una muestra de la industria textil alemana. Alternando estas exposiciones con otros trabajos, Reich se dedicó también en estos momentos al amueblamiento y diseño de interiores de otros proyectos de Mies van der Rohe, diseñando numerosos muebles del característico acero tubular.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Hervás y Herás, 2015: 214-220.

<sup>60</sup> Espegel, C. 2007: 156-158.

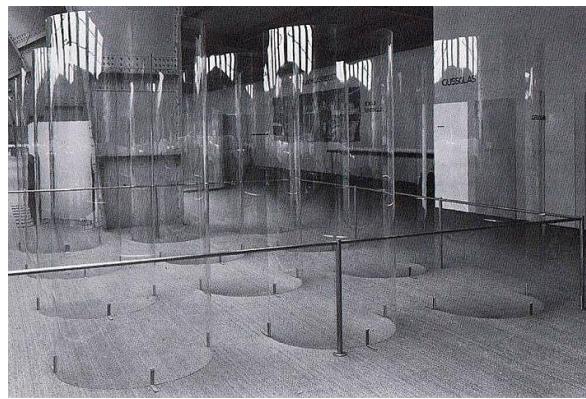


Fig. 36. *Lilly Reich en una clase de la Bauhaus con sus alumnos, (1932).*

Fig. 37. Sección de vidrio en la exposición "Pueblo alemán/trabajo alemán", Berlín. *Lilly Reich (1934).*

Mies van der Rohe recibió en 1937 una oferta de trabajo en Chicago para enseñar en el Illinois Institute of Technology, oportunidad con la que pudo exiliarse de la conflictiva Alemania.

En 1939, Reich viajó a América para visitar y reunirse con van der Rohe, pero volvió a Alemania en los albores de la Segunda Guerra Mundial y su situación a partir de ese momento cambió drásticamente a peor, al igual que la mayoría de diseñadoras y artistas que habían podido alcanzar algo de reconocimiento hasta la fecha. A pesar de no volver a trabajar con el arquitecto desde 1937, Reich se quedó como representante de van der Rohe en Alemania y encargada de su archivo personal, el cual tenía más de 2000 dibujos entre los que se encontraban sus propios diseños, que consiguió salvar resguardándolos en una granja a salvo de los bombardeos de Berlín. Estuvo dos años prestando servicio social obligatorio en un campo de trabajos forzados durante la contienda y, aunque con la derrota de los nazis recuperó su estudio y su profesión, murió poco tiempo después de cáncer, en 1947.

A pesar de tener muy poca bibliografía de sus trabajos en esta etapa en solitario, sabemos que algunos fueron el diseño de unas lámparas de neón para Siemens en 1946, el diseño de muebles para Edith Greenogh y la remodelación de unos pisos en Dahlem y Charlottenburg. En sus últimos años dio clases de interiorismo y teoría de la construcción en la *Berlin University of the Arts*, donde ponía en valor los principios de la Werbund y la producción industrial perdidos durante los últimos años, y luchó por la vuelta a la

normalidad y el restablecimiento de la Deutscher Werkbund, algo que no sucedió hasta 1950.<sup>61</sup>

### 3. CONCLUSIONES

En el mundo profesional de la arquitectura perdura un sistema que mantiene la idea de genio creador. A estos genios, siempre se les ha concedido la autoría única de los proyectos, olvidando a personas que estaban detrás, muchas de las cuales, como se ha estudiado en este trabajo, eran mujeres reducidas a la condición de “la mujer de”, algo todavía presente en la actualidad. La falta de bibliografía y publicaciones académicas en las que aparezcan mujeres arquitectos, contribuye a este hecho, silenciando sistemáticamente la contribución de la mujer en esta disciplina. Esta falta de referencias y de acreditación por parte de instituciones hace que, por ejemplo, en artículos y páginas web de diseño se encuentra a los hombres como únicos creadores. Es realmente decepcionante el hecho de que en una formación universitaria en Historia del Arte o en Diseño de Interiores no se estudie ninguno de los nombres de mujeres presentadas en este estudio

Pese a las numerosas investigaciones, estudios de género y plataformas que buscan dar reconocimiento a la mujer en la arquitectura, como el interesante blog *Un dia una arquitecta*, que fue recompensado con un premio a la visibilidad, todavía hay muchas lagunas y desinformación.

Esto se ve perfectamente ejemplificado en el caso de Lilly Reich, quien pese a haber sido directora de importantes exposiciones, coautora en hitos arquitectónicos tan importantes como el Pabellón de Alemania, la Colonia Weissenhoff o la Casa Tugendhat y haber creado algunas de las piezas más icónicas del diseño industrial, como las sillas Barcelona o Brno, sigue sin tener reconocimiento histórico fuera de estudios de género o en puntuales fuentes en donde su trabajo queda incluido en el de Mies van der Rohe.

Haciendo un análisis de la situación actual de las mujeres arquitectas, se aprecia que aunque en los estudios de arquitectura el número de estudiantes mujeres va creciendo exponencialmente, la presencia de mujeres en puestos altos en la Universidad o en despachos de arquitectura es todavía baja. Asimismo, la igualdad de oportunidades queda

---

<sup>61</sup> Espiegel, C. 2007, pp. 156-161.

lejos y se ofrecen unos papeles desiguales en función del género, encontrando a muchos más hombres en papeles directivos o encabezando proyectos frente a las mujeres, que se suelen limitar al papel de ayudante o secretaria (y si no lo son se presupone). Además, el Instituto de la Mujer confirmó que las mujeres tienden a ocuparse de tareas que son tradicionalmente consideradas como femeninas, al igual que sucedía en la Bauhaus hace cien años, y los estereotipos de género siguen presentes en el entorno familiar y escolar. Esto demuestra que, si bien es cierto que se ha evolucionado mucho en materia de igualdad respecto a los inicios de la mujer en el mundo laboral y que puede parecer que las discriminaciones anticuadas de género son algo del pasado, todavía persisten algunos problemas de desigualdad serios.

#### 4. BIBLIOGRAFÍA

- Espegel, C. (2007): *Heroínas del espacio: Mujeres arquitectos en el Movimiento Moderno*. Buenos Aires: Biblioteca Nueva.
- Hernández, A. y Biel, MªP. (2020): "Mujeres que tejen la historia: artistas, profesoras y alumnas en escuelas de arquitectura y diseño de vanguardia. De la Bauhaus a Black Mountain College". En Lomba, C. Morte, C. Vázquez, M. (editoras): *Las mujeres y el universo de las artes*. Zaragoza, España: Institución Fernando el Católico, pp. 151-175.
- Hervas y Heras, J. (2015) *Las mujeres de la Bauhaus, de lo bidimensional al espacio total*. Argentina: Diseño Editorial.
- Jaque, A. (Diciembre 2015): *Mies van der Rohe en el sótano. El Pabellón de Barcelona como ensamblajes de lo social (Tesis Doctoral)*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Universidad Politécnica de Madrid. Recuperado de:  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=123573> [Consulta 15 Septiembre 2020]
- Lizondo, L., Santatecla, J., & Bosch, I. (2017): "El aprendizaje de la arquitectura en el contexto de las exposiciones: Mies van der Rohe y Lilly Reich Reich" en *Revista 180* num. 32, pp. 44-49.
- Matthewson, G. (2002): "Pictures of Lilly Reich Reich and the Role of Victim". En Macarthur, John/ Moulis, Anthony (eds.): *Additions to Architectural History, Proceedings of the 19th Annual Conference of the Society of Architectural Historians, Australia AND New Zealand*, Brisbane: SAHANZ, pp. 1-12.
- McQuaid, M. (1996): *Lilly Reich: Designer and Architect*. Nueva York, E.E.U.U.: The Museum of Modern Art, pp. 1-69.
- Melgarejo Belenguer, M. (2011): *La arquitectura desde el interior, 1925-1937. Lilly Reich y Charlotte Perriand*. Barcelona: Fundación Arquía.

Rossler, P. (2019): *Bauhausmädels. A tribute to pioneering women artists*. Alemania: Taschen Benedikt.

Vadillo Rodriguez, M. (2016) *Las diseñadoras de la Bauhaus: Historia de una revolución silenciosa*, Córdoba: Editorial Cántico.

## 5. WEBGRAFÍA

Álvarez E., Gómez C. (8 de marzo 2017): "The Invisible Women: How female architects were erased from history", *Architectural Review*.

Recurso disponible en: <<https://www.architectural-review.com/rethink/the-invisible-women-how-female-architects-were-erasedfrom-history/10017481.article>> [Consulta: 1 Octubre 2020]

Beasley, S. (16 de abril 2008): "Lilly Reich: Behind every great man, there is a great woman", *Soodie Beasley*.

Recurso disponible en : <<https://undiaunaarquitecta.wordpress.com/2015/04/02/Lilly-Reich-reich-1885-1947>> [Consulta 2 Octubre 2020].

Espigol, C. (8 de noviembre de 2018): *Lilly Reich Reich: el espíritu del material* (conferencia).

Recuperado de la Fundación Juan March. Ciclos de conferencias- Pioneras de la arquitectura:<<https://www.march.es/conferencias/antiguas/voz.aspx?p1=101513>> [Consulta 15 Septiembre 2020].

Fasciana, B. (28 de noviembre de 2016): "La mujer que retó a Le Corbusier". *EL PAÍS*. Recurso disponible en:

<[https://elviajero.elpais.com/elviajero/2016/11/25/actualidad/1480075944\\_435570.html](https://elviajero.elpais.com/elviajero/2016/11/25/actualidad/1480075944_435570.html)> [Consulta: 25 Septiembre 2020].

Fundació Mies van der Rohe (s.f) *Fundació Mies van der Rohe: El Pabellón*.

Recurso disponible en <<https://miesbcn.com/es/el-pabellon/>> [Consulta 12 Octubre 2020].

Gómez Urzaiz, B. (1 de agosto 2020): 'El síndrome Lilly Reich' o cómo se invisibiliza a las mujeres en la arquitectura. *Icon Design. EL PAÍS*. Recurso disponible en: <[https://elpais.com/elpais/2020/07/30/icon\\_design/1596095848\\_282670.html](https://elpais.com/elpais/2020/07/30/icon_design/1596095848_282670.html)> [Consulta 3 Octubre 2020].

Hervás y Heras, J. (28 de Noviembre 2019): *Las mujeres de la Bauhaus, de lo bidimensional al espacio total (seminario)*. Seminarios Torroja, Aula Torroja IETCC. Recurso disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=tag9xh4Qhs4&ab\\_channel=InstitutoTorrojaTV](https://www.youtube.com/watch?v=tag9xh4Qhs4&ab_channel=InstitutoTorrojaTV) [Consulta 15 Septiembre 2020].

Muxi, Z. (Abril 2015): *Lilly Reich (1885-1947)* Un día/ Una Arquitecta.

Recurso disponible en : <<https://undiaunaarquitecta.wordpress.com/2015/04/02/Lilly-Reich-reich-1885-1947>> [Consulta 2 Octubre 2020].

Urbipedia. Archivo de Arquitectura (s.f.): *Colonia Weissenhoff*.

Recurso disponible en: <[https://www.urbipedia.org/hoja/Colonia\\_Weissenhoff](https://www.urbipedia.org/hoja/Colonia_Weissenhoff)> [Consulta 10 Octubre 2020].

Wikiarquitectura (s.f.): *Mansión Tugendhat- Ficha, fotos y planos*.

Recurso disponible en : <<https://es.wikiarquitectura.com/edificio/mansion-tugendhat/#>> [Consulta 12 Octubre 2020].

## 6. FUENTES AUDIOVISUALES

Benedict, B., Hoffman, N. (Productores), & Schnitzler, G. (Dirección). (2019). *Lotte am Bauhaus* [Película]. Alemania: UFA Fiction.

## 7. CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Figs.1 y 2: <http://www.vintageadbrowser.com/household-ads-1920s> [Consulta 21 Sept. 2020].

Fig. 3: <https://www.architecturalrecord.com/ext/resources/archives/backissues/1937-08.pdf?1023048000>,[Consulta 21 Sept. 2020].

Fig. 4, 6, 7, 16, 18, 30, 31, 37 y 38: Espegel, C. (2007). *Heroínas del espacio: Mujeres arquitectos en el Movimiento Moderno*. Buenos Aires: Biblioteca Nueva.

Fig. 5: <https://hiddennarchitecture.net/si-tempe-pailla/> [Consulta 29 Sept. 2020].

Fig. 8: <https://learningfromdesign.wordpress.com/2016/01/07/talleres-de-la-bauhaus-un-modelo-educativo/> [Consulta 28 Sept. 2020].

Figs. 9 y 10: Rossler, P. (2019). *Bauhausmädels. A tribute to pioneering women artists*. Alemania: Taschen Benedikt.

Fig.11: <https://www.elperiodico.com/es/cuaderno/20190330/anni-albers-7377333> [Consulta 28 Sept. 2020]

Fig.12: <https://www.elperiodico.com/es/cuaderno/20190330/alma-siedhoff-buscher-1899-1944-7377373> [Consulta 28 Sept. 2020]

Fig 13: [https://undiaunaarquitecta.wordpress.com/2015/04/02/Lilly\\_Reich-reich-1885-1947](https://undiaunaarquitecta.wordpress.com/2015/04/02/Lilly_Reich-reich-1885-1947) [Consulta 2 Octubre 2020]

Fig. 14: McQuaid, M. (1996). *Lilly Reich: Designer and Architect*. Nueva York, E.E.U.U.: The Museum of Modern Art.

Figs. 15, 17, 21, 22, 23, 24, 25: Jaque, A. (2015) *Mies en el sótano. El Pabellón de Barcelona como ensamblajes de lo social*.

Figs. 19 y 20: [https://www.urbipedia.org/hoja/Colonia\\_Weissenhof](https://www.urbipedia.org/hoja/Colonia_Weissenhof) [Consulta 10 Octubre 2020].

Figs. 26, 27, 28 y 29: <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/mansion-tugendhat/#> [Consulta 12 Octubre 2020]

Figs 32, 33, 34 y 35: <https://miesbcn.com/es/el-pabellon/imagenes/> [Consulta 12 Octubre 2020]