



---

# Universidad de Valladolid

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

GRADO EN HISTORIA DEL ARTE

TRABAJO FIN DE GRADO:

**ARQUITECTURA EXPRESIONISTA ALEMANA:  
PRESUPUESTOS FORMALES Y TEORÍA DEL COLOR  
DE BRUNO TAUT.**

ALUMNO: JORGE GONZÁLEZ MARGÜELLO

TUTOR: RAFAEL DOMÍNGUEZ CASAS

CURSO ACADÉMICO: 2015-2016.

# Índice

---

0. INTRODUCCIÓN.....	3
1. FUENTES Y MARCO METODOLÓGICO.....	3
2. EXPRESIONISMO, CONTEXTO SOCIAL, ECONÓMICO Y POLÍTICO.....	5
3. ARQUITECTURA EXPRESIONISTA EN ALEMANIA.....	8
4. ANTECEDENTES A LA OBRA DE BRUNO TAUT.....	13
5. ARQUITECTURA DE BRUNO TAUT.....	14
5.1.OBRAS INICIALES.....	14
5.1.1. Participación en la ciudad-jardín de Falkenberg.....	14
5.1.2. Creación de pabellones para las exposiciones de Berlín 1910, Leipzig 1913 y Colonia 1914.....	17
5.2. PROPUESTA DE DIFERENTES UTOPIÁS.....	30
5.2.1. La Corona de la Ciudad ( <i>Stadkrone</i> , 1918).....	30
5.2.2. Arquitectura Alpina ( <i>Alpine Architektur</i> , 1919).....	35
5.3 AGRUPACIONES DE ARQUITECTOS AL FINAL DE LA GRAN GUERRA.....	45
5.3.1 . Consejo Obrero para el Arte ( <i>Arbeistrat für Kunts</i> , 1918).....	45
5.3.2. La Cadena de Cristal ( <i>Die Gläserne Kette</i> , 1919).....	47
5.4 LUZ Y COLOR EN EL TRABAJO DE BRUNO TAUT.....	48
5.4.1. <i>Llamamiento para construir en Color (Aufruf zum farbigen Bauen</i> , 1919).....	50
5.4.2. Arquitectura social en el Berlín de los años 20.....	52
5.4.2.1. Gran <i>Siedlung</i> de Britz ( <i>Gross Siedlung Britz</i> , 1925-1933).....	52
5.4.2.2. <i>Siedlung la Cabaña del Tío del Tom (Siedlung Onkel Toms Hütte</i> , 1926-1932).....	58
6. CONCLUSIONES SOBRE LA IMPORTANCIA DE LA FIGURA DE BRUNO TAUT.....	61
8. BIBLIOGRAFÍA.....	65

---

## **0. INTRODUCCIÓN.**

En este breve prefacio intentaremos justificar los diferentes motivos que nos empujaron a la elección y realización de un trabajo sobre la arquitectura expresionista.

Existen diferentes causas que nos han movido para realizar un tema tan amplio como es la arquitectura expresionista, y más en centrarnos en uno de sus máximos exponentes, Bruno Taut. Uno de esos motivos ha sido la constante implicación por parte del autor en la arquitectura de su época, participando en varios grupos de arquitectos, realizando varios escritos y llevando a cabo una gran cantidad de obras. Y cómo estas obras han tenido una gran influencia tanto en autores coetáneos como posteriores. La elección del campo de la arquitectura se justifica de una manera clara y evidente, la arquitectura es parte constante del ser humano, una no existiría sin la otra, así que en cierta modo esta responde al carácter de la sociedad del momento.

A su vez, es de destacar como, utilizando la arquitectura estos grupos de arquitectos se sienten capaces de cambiar toda una sociedad, que había quedado rota por el paso de una guerra. Todo esto unido a la elaboración de un estilo totalmente subjetivo, que surge de la capacidad imaginativa de cada autor.

## **1. FUENTES Y MARCO METODOLÓGICO.**

Resulta necesario, aunque sea brevemente, definir y acotar la materia objeto de nuestro trabajo e igualmente lo es el marco metodológico y cronológico en el que nos vamos a mover, la arquitectura expresionista, centrándonos en un solo autor, Bruno Taut. Lo entendemos de una manera amplia, contemplando la arquitectura expresionista de este autor como un claro compendio de la arquitectura que se realizaba en esa época en el entorno alemán. Este compendio se debe a la constante participación e influencia que poseía el arquitecto dentro del círculo arquitectónico alemán después de la Gran Guerra. Y a su vez, en las secuelas que tuvo en la arquitectura posterior, cuyo seguimiento se podría rastrear hasta nuestros días.

Existen diferentes escritos que nos van a ayudar en la elaboración de este trabajo. Para comenzar situándonos contextualmente en la Alemania de la época, es de destacar el autor José Manuel Díez Espinosa, quien se centra en la investigación de la Alemania durante la República de Weimar.

Para el análisis de las diferentes obras de Bruno Taut, son de destacar las diferentes publicaciones de José Manuel García Roig, que abarcan las primeras obras del autor. Asimismo, destaca la obra de Wolfgang Pehnt que nos ha permitido un conocimiento más profundo sobre la arquitectura expresionista en general y la de Bruno Taut en especial. Los escritos de Simón Marchán Fiz nos han mostrado la importancia del vidrio a lo largo de la historia de la arquitectura y la influencia posterior que ha tenido las utopías expresionistas.

Existen diferentes estudios y traducciones de las obras utópicas de Bruno Taut, destacando los diferentes estudios y escritos de Iñaki Ábalos, que nos sirven para acercarnos más al mundo íntimo del autor a estudiar.

En el tema de la teoría del color en la arquitectura se pueden destacar varias autoras y autores como Carmen Gómez Urdañez o José Luis Caivano, quienes nos muestran el significado del color en la historia de la arquitectura. Destacando el tratamiento del color en Taut, podemos destacar a Brenne Winfried, cuyo libro gira en torno a la aplicación del color en las viviendas sociales berlinesas de posguerra.

Las diferentes publicaciones realizadas por el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, nos han mostrado con mayor detalle las *Siedlung* (asentamientos) alemanas de posguerra. Haciendo un análisis más en profundidad de las diferentes construcciones que realizó Taut en el Berlín de los años 20.

En cuanto a la metodología, hemos optado por centrarnos en parte de la obra de Bruno Taut. Concretamente en las obras que llevó a cabo en Alemania desde comienzos del siglo XX hasta 1933, donde por motivos políticos, se ve obligado al exilio. Durante estas escasas tres décadas el arquitecto fue un fuerte participante y defensor de la arquitectura moderna en su país. Llevó a cabo multitud de obras, como ciudades-jardín, pabellones para exposiciones de arquitectura o diferentes edificaciones de viviendas sociales durante la posguerra. Es característico en su obra los diferentes escritos utópicos, y la creación y participación en diferentes grupos de arquitectura, todo ello con el fin de crear debates y de proponer diferentes modos de organizar una nueva y mejor sociedad.

## 2. EXPRESIONISMO, CONTEXTO SOCIAL, ECONÓMICO Y POLÍTICO.

El Expresionismo va a surgir como una vanguardia a principios del siglo XX en Alemania, y su producción se va a centrar en la zona norte de Europa. Se plasmó en diferentes campos, artes plásticas, literatura, teatro, danza, cine, música y fotografía. A diferencia de otras vanguardias que resuelven su significación con un manifiesto o una declaración de principios, el Expresionismo va a tener un recorrido más abstracto y va a resultar mucho más difícil definirlo, tanto cronológicamente como estilísticamente. Esta vanguardia va a tener una clara tendencia subjetiva, cada artista va a tener un estilo totalmente diferente. Van a surgir como reacción al positivismo y naturalismo del Impresionismo, y van a buscar más la “expresión” de sus sentimientos, centrándose más en la visión interior del artista, que en la “impresión”, que se centraba en plasmación de la realidad<sup>1</sup>.

El estilo expresionista va a tender a una deformación de la realidad para explicar de una forma más subjetiva los sentimientos de cada artista, dejando a un lado la descripción objetiva de la realidad. Según este criterio este estilo es extrapolable a cualquier época. Por ello existen algunos artistas a los que se les podría denominar “expresionistas”. Es el caso de los claros precedentes del Expresionismo, entre los que destacan, pintores como El Bosco, quien creaba una pintura muy personal e imaginativa, El Greco, que deformaba los cuerpos en sus obras pictóricas o Francisco de Goya, encargado de conseguir plasmar la angustia vivida durante una guerra. A su vez son de destacar estilos y artistas que buscan desprenderse de la realidad creando en sus obras un mundo onírico e imaginativo, como el Decadentismo, que se centró en embellecer lo perverso, lo absurdo y lo grotesco, o los postimpresionistas que investigaban y realizaban un modo diferente de pintar. Podemos destacar a Paul Gauguin, centrándose en una manera diferente de representar la realidad con los colores y la simbología de estos, Van Gogh en la representación anímica, mostrando en sus obras su mundo más íntimo, o Paul Cézanne, buscando la desfragmentación de la realidad en formas geométricas.

El término “expresionismo”, fue acuñado por vez primera por Herwarth Walden en la revista *Der Sturm* (la tormenta), en 1910.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> CASAL, Joseph, El Expresionismo. Orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad, Barcelona, Montesinos, 1982, p. 12

<sup>2</sup> Revista *Der Sturm*, fue una revista expresionista editada por Herwarth Walden, publicada en principio semanalmente y posteriormente cada quince días. Colaboraron una gran cantidad de literarios del momento. También alrededor de la revista se formó un círculo de pequeños debates sobre el arte Expresionista. En la revista aparecieron dramas expresionistas, monografías de artistas como Wassily Kandinsky, ensayos de teoría del arte y postales de obras de artistas jóvenes.

El estilo expresionista está marcado por la representación del mundo interior de los artistas, era un proceso que hace romper con toda la estética anterior y produce que el arte se sumerja en lo oscuro o en lo indeterminado, hacia la reflexión especulativa de cada artista.

Estéticamente, al expresionismo no le importaba tanto la forma sino que se preocupaba más del contenido de sus obras, lo que subyace dentro de la propia obra. Este nuevo estilo adquiere una tarea fundamental: descubrir la realidad que rodea al artista, centrándose en un individuo dentro de una sociedad en crisis.

Uno de los temas fundamentales de las obras expresionistas será la gran ciudad, lugar donde se manifiestan los sentimientos más oscuros de la civilización. Este carácter centralizador de los aspectos negativos del ser humano ya lo manifestó Friedrich Nietzsche en su libro *Así habló Zaratrustra (Also sprach Zarathustra 1885)*:

*“Oh, Zaratrustra, aquí está la gran ciudad: aquí tú no tienes nada que buscar y todo que perder. ¿Por qué querías vadear este fango? ¡Ten compasión de tu piel! Mejor te sería escupir en la puerta de la ciudad y -- darte la vuelta!”<sup>3</sup>*

Las referencias en diversas manifestaciones será invariable, un lugar destacado lo aporta el mundo de la industrialización, un mundo carente de vida y generadora de las calamidades que azotan a la sociedad. En este apartado destacará la muestra de un mundo apocalíptico, totalmente deshumanizado y dominado por las referencias a las máquinas.

### **Contexto social, económico y político de Alemania de 1890-1932**

Durante el reinado del Káiser Guillermo II se vivió una época de convulsión debido a algunas revueltas por los diferentes cambios de gobierno. El emperador alemán llegó a cambiar hasta tres veces de canciller. Sin duda el más conocido fue Otto von Bismark, el “Canciller de Hierro”, fue la figura dominante en la fundación del Estado alemán moderno. Pero lo más característico del reinado del emperador, fue la implantación de un gobierno personal lo que en su época trajo consigo algunos problemas políticos. Pero siempre dejó clara la diferencia existente entre la corona y el canciller.<sup>4</sup>

El periodo de la historia de Alemania entre las dos guerras mundiales es extremadamente conflictivo, lleno de episodios derivados de las tensiones de la guerra y la precariedad de las condiciones económicas y sociales. Una vez terminada la

---

<sup>3</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *Así habló Zaratrustra, un libro para todos y para nadie*, Madrid, Cátedra, 2008, p. 337

<sup>4</sup> HAFFNER, Sebastián, *La revolución alemana*, Barcelona, Inèdita editores D.L., 2005, p. 58.

Primera Guerra Mundial ( 1914-1918), el país germano se vio sometido a profundos y dramáticos movimientos sociales que iban desde la exaltación de la revolución social, a imitación de lo que estaba sucediendo en Rusia, hasta la vuelta del modelo social e ideológico prusiano, que había sido derrotado en el campo de batalla.

Así, en Noviembre de 1918, tras una serie de desórdenes públicos, huelgas generales, rebeliones y sublevaciones en las principales capitales alemanas, abdicó Guillermo II y se instauró la República. Se abrió así el período de la inmediata posguerra, que duró hasta la proclamación de la Constitución (1918-1919).<sup>5</sup>

Este convulso nacimiento fue continuado por un periodo de incertidumbre, tras la búsqueda de un orden político estable. Durante los años de la crisis (1919-1923), la nación se debatió en torno al modelo social en medio de grandes dificultades económicas y de gran violencia política y social. En cambio durante los años de mejora económica (1924-1933), la República tuvo un mayor equilibrio, tanto político-económico como social. Esto es debido a la aparición de mejoras en la economía alemana gracias a las inversiones americanas, por medio del *Plan Dawes*<sup>6</sup>, dando lugar a un periodo de estabilidad. Es en esta época es cuando se construyeron las *Siedlungen*, vinculadas especialmente a programas municipales de vivienda social.

Finalmente, la quiebra del mercado de valores de *Wall Stret* en Nueva York en 1929, arrastró tras de sí al equilibrio inestable de la República y las tensiones se agudizaron hasta tal punto que se rompió el débil entente entre partidos y las fuerzas sociales que la sustentaban. Esta crisis económica unida a las tensiones de la sociedad alemana, facilitó el ascenso del nazismo.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> KLEIN, Claude, *De los espartaquistas al nazismo; la República de Weimar*, Península, Barcelona, 1970. p. 15.

<sup>6</sup> El Plan Dawes, instaurado a partir de 1924, entraba de lleno en el problema del pago de las reparaciones de guerra. Sin quitar la carga económica, racionalizaban los sistemas de pago. Lo verdaderamente destacable del plan es que permitía la recuperación de la economía alemana. De este modo Alemania se benefició de una ayuda extranjera de 800 millones de marcos oro y además pidieron préstamos a corto plazo. *Ibidem*, p. 64.

<sup>7</sup> VV.AA., *Las Siedlungen alemanas de los años veinte. Frankfurt, Berlín, Hamburgo*, COACYLE, Valladolid, 1995, pp. 97-101.

### 3. ARQUITECTURA EXPRESIONISTA EN ALEMANIA.

La arquitectura en el reinado de Guillermo II, káiser de Alemania se centró en el *Art Nouveau*, en Alemania conocido como *Jugendstil*, que se había visto obligado a basarse en los sofisticados gustos de las clases dirigentes de la sociedad y la vanguardia de arquitectos y diseñadores. Los mecenas más importantes de 1910 no se preocupaban simplemente de lo estético de sus obras sino que se consideraban responsables de formar una opinión ante el público. Ellos se creían la élite y que con su lujo realizaban una acción cultural. Por ello buscaban innovaciones estilísticas, lo moderno, lo actual.

La encarnación más clara de este tipo de personas de la élite artística alemana fue Karl Ernst Osthaus. Este millonario hijo de un importante banquero de Hagen, fue uno de los mayores mecenas del arte expresionista en Alemania. Poseía el Museo Folkwang en Hagen, donde realizaba diferentes exposiciones y conferencias itinerantes en su Museo Alemán para el Arte en el Comercio y la Industria y en su propia editorial dio salida a multitud de escritos de aquella época.

Bajo la influencia de esta activa élite, las grandes empresas comenzaron a sentirse atraídas por la utilización de los artistas más destacados del momento. Es de destacar a Peter Behrens, que fue nombrado en 1907 como arquitecto y asesor artístico de AEG (Compañía General de Electricidad) donde se encargó de la realización de varias edificaciones, como la sala de turbina de AEG, que tuvo una gran influencia en artistas como Le Corbusier o Ludwig Mies Van der Rohe. Asimismo llevó a cabo las oficinas de Mannesmann y también diseñó muebles, carteles, anuncios, escaparates... Estos arquitectos optaban por un tratamiento pesadamente monumental y corpóreo del edificio en conjunto, siendo esto más adecuado que el historicismo de la época, tanto por la nueva escala de realización de estos edificios como por la competencia con otras empresas.

Existieron multitud de artistas que no pudieron llevar a cabo sus proyectos, debido sobre todo, a la escasa economía existente, que hacía casi nula toda construcción no oficial. Aunque muchos de ellos se ajustaron a las demandas imperiales del Reich, como por ejemplo Peter Behrens. Según este autor “el arte y la tecnología alemana trabajan así hacia un solo fin: el poder de la nación alemana”<sup>8</sup>. Se muestran diferentes tipos de construcciones a lo largo de la trayectoria de este autor, pero en todas se ve una cierta santificación, como por ejemplo en el carácter de dos edificios tan diferentes como la embajada de San Petersburgo y la fábrica de generadores eléctricos de la AEG de Berlín. Muestra ese carácter de construcciones

---

<sup>8</sup> PEHNT, Wolfgang, *La arquitectura expresionista*. Barcelona, Gustavo Gili, 1975, p. 25.



colosales con una decoración similar en cuanto a la utilización de columnas que centran la atención en el centro de las fachadas de estos edificios.

En esta época surge la *Deutsche Werkbund*, asociación de artistas, artesanos e industriales fundada en 1907 en Múnich. Fue uno de los principales grupos que se encargó de promocionar los intereses de estos arquitectos olvidados. En sus publicaciones y discusiones optaban por la idea de que el diseño artístico podía ser una fuente de beneficios. El gran éxito mundial de la economía alemana hizo más factible la agrupación de estos artistas y cada vez más empresarios contrataban sus servicios. Los artistas creían en el efecto social de la belleza formal tanto sobre el obrero como en el comprador que adquiriría dicho producto, al igual que en la legitimidad de las ambiciones del nuevo *imperium alemán*.<sup>9</sup>

Esta organización fue una de las más vanguardistas de la historia de las artes modernas<sup>10</sup>, que durante varias décadas consecutivas luchó por elevar los niveles de creación y la mano de obra en el diseño y en la arquitectura. Y poner en primer término a la máquina como único medio para la producción en serie, adquiriéndose una nueva estética de alta calidad.

Su lema es "*Von Sofakaissen zum Städtebau*" (Desde los cojines de los sofás a la construcción de ciudades), indica su amplia visión por alcanzar todos los intereses, incursionando en todos los ámbitos. Este elemento de incursión en todos los ámbitos artísticos muestra una clara tendencia modernista, el diseño integral, pero no buscaban lo artesanal de sus obras, cosa que si buscaron los modernistas, sino lo mecánico. Estos autores deseaban una nueva expresión artística en la era de la máquina, con un componente importante de teorías, siendo muy común en los movimientos de principios del siglo XX.

Lo que antes se veía como una restricción es ahora una virtud, especialmente a partir de 1914, cuando la necesidad militar hace que cada vez más la producción industrial siga estos estandartes. La Bauhaus tomaría esta base, permitiendo el nacimiento de la fabricación modular, llegando incluso a plantearse la fabricación de edificios en serie.

---

<sup>9</sup> GARCÍA ROIG, José Manuel, *La corriente industrialista de la 'Werkbund' en Alemania y el compromiso guillermino ('Der wilhelminische Kopromiss 1888-1918')* Pensamiento utópico, germanidad, arquitectura. Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2001, pp. 21-22.

<sup>10</sup> Como la Secesión Vienesa, inspirado en cierta forma en el movimiento británico Arts & Crafts (Artes y Oficios). A su vez este movimiento británico sirvió de inspiración para muchos artistas del expresionismo.

El fundador de la *Deutscher Werkbund*, Hermann Muthesius<sup>11</sup> en 1904 publicó una de sus obras más famosas *Das Englischer Haus (La casa Inglesa)*, y se estableció como arquitecto particular inspirado principalmente en como la casa de campo inglesa conecta de un modo ejemplar con la readecuación y la naturalidad.

En 1909 impartió una conferencia, muy polémica, en la que condenaba el historicismo de las artes e industrias alemanas. En efecto, *La Asociación para los intereses Económicos del Arte y la Artesanía*, le acusó de criticar la calidad de los productos industriales alemanes en esta conferencia realizada en Berlín. Como resultado se produjo una controversia que hizo que varios diseñadores e industriales importantes optaran por la creación de la *Deutscher Werkbund*, dirigida expresamente a obtener unos estándares de diseño de la más alta calidad dentro de las producciones en masa.

Entre estos movimientos, hay tres claves que hacen destacar estéticamente a este movimiento:

- Separación de la estética y de la calidad material, frente a las ideas anteriores que las vinculaban.
- Imponer la normalización del formato DIN (*Deutscher Industrie Normen*), se trataba de un sistema de medidas estipulado para la realización industrial de diferentes objetos.
- Y finalmente, la adopción de la forma abstracta como base estética del diseño industrial, sustituyendo al ornamento.<sup>12</sup>

Con el estallido de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), el futuro brillante que se veía florecer en arquitectura fue destruido. Los arquitectos despedidos del servicio a la burguesía, el comercio y la industria, se encontraron sin clientes, sin encargos y sin posición social. Sin embargo emergía el renacimiento de una vida comunitaria que traería al mismo tiempo el renacimiento de una arquitectura.

Esta revolución trajo consigo un cambio de estilo, surgiendo a partir de ella, el Expresionismo. El artista se consideraba una especie de órgano ejecutivo de la voluntad popular. En cierta forma asimilaban el concepto de que el pueblo era el

---

<sup>11</sup> MUTHESIUS, H., *Das Englischer Haus*, Berlín, 1904, (1861-1927), fue un arquitecto, escritor y diplomático alemán, racionalista a ultranza, crítico vehemente del *Art Nouveau*. Su obra más conocida es *Das englischer Haus* 1904. Se trata de la realización de un libro de referencias del modo de vivir de la sociedad británica. Durante el siglo XIX, Inglaterra era para Alemania un modelo de civilización a seguir. Por esta razón, el gobierno alemán nombró a Hermann Muthesius agregado en la Embajada Imperial de Londres. Su misión fue recopilar e interpretar toda la información posible sobre la nueva arquitectura doméstica inglesa. Esta recopilación no se realizaba con idea de copiar los ejemplos conocidos sino que estos sirvieran de claro ejemplo a seguir en la realización de viviendas campestres. Se inspira en la *Red House* realizada por William Morris, donde se rompe por completo con la planta simétrica de la vivienda y se opta por las distribuciones con un carácter más medieval.

<sup>12</sup> GARCÍA ROIG, José Manuel, *ob. cit.*, pp. 27-28.

verdadero creador de sus obras, que ellos pensaban solamente en ellos y en sus diferentes vicisitudes a la hora de llevar a cabo una obra.

Los proyectos utópicos que proliferaron en los años inmediatamente posteriores a la posguerra eran el resultado de esa inactividad constructiva. Estos arquitectos creían en un renacimiento artístico, social y, a veces religioso, aunque con algunas dudas. En estos términos surge la *Cadena de Cristal* a finales del 1919, de la que hablaremos más en profundidad posteriormente. Se trataba de un intercambio de cartas entre diferentes arquitectos, que venía a demostrar la increíble capacidad imaginativa existente en la época.

Sin embargo todos los expertos convenían en la prioridad que debía darse a las viviendas de bajo coste después de la Gran Guerra. *Las Directrices para el Tratamiento de la aplicación de Subsidios* del 6 de Julio de 1919, concebía una serie de ayudas para cubrir el coste de las pequeñas casas. A comienzos del mismo año, el gobierno promulgó una ley permitiendo el asentamiento de gran parte de la población en áreas rurales. Esto tenía una doble razón, primero era dar cobijo a gran parte de la población que se habían quedado literalmente en la calle, y segundo exigir producciones agrícolas para alimentar a una población de aproximadamente 6 millones de personas. Esto producía un gran pesimismo, puesto que se daba por supuesto que la ciudad industrial no tenía futuro. Comenzaron a su vez a estructurarse pequeños pueblos aldeas o barrios urbanos, económicamente autónomos, en los que los propios habitantes se encargaban de su propia alimentación.<sup>13</sup>

Es en este momento cuando resurgen las ciudades-jardín<sup>14</sup>, estos asentamientos en medio de la naturaleza se veían como lo más factible a la hora de llevar a cabo construcciones de nueva planta, tanto del lado capitalista como del socialista.

Posteriormente, desde el final de la guerra hasta la recuperación económica de 1924, la actividad constructiva fue nula. Abundaron los debates de tipo teórico, político y sindical sobre la forma de resolver el problema de la vivienda para las masas. A partir del 1924 la actividad edificadora se reanudó, orientada de forma preferente a la resolución de los graves problemas de vivienda. Las administraciones públicas, los

---

<sup>13</sup> PEHNT, Wolfgang, *ob. cit.*, pp. 52-55.

<sup>14</sup> El concepto de ciudad-jardín aparece por primera vez en el libro *Ciudades Jardín del Mañana* escrito por **Ebenezer Howard** en 1902. Howard se instruyó en profundidad con libros como la novela utópica *Looking Backward* (Mirando hacia atrás) del novelista Edward Bellamy además de otros libros de temática social forjaron las bases de su pensamiento. Howard propuso el modelo de la ciudad-jardín como reacción a estas condiciones, retomando las ideas del preurbanismo culturalista: "unidad orgánica de la ciudad", y promoviendo una ciudad autosuficiente, en contacto directo con la naturaleza y de una sociedad cooperativa, ideas perdidas por los procesos de industrialización. Esta tesis fue materializada por los también ingleses Raymond Unwin y Barry Parker.

ayuntamientos y los mismos sindicatos, iniciaron grandes obras gracias a las inversiones financieras extranjeras.

Esta época presentaba un periodo de discusión y maduración de enorme importancia en el que se definieron en gran medida las grandes líneas de actuación de los siguientes años. Los arquitectos, junto con el resto de la sociedad alemana, se vieron abocados a redefinir el marco de los nuevos valores, ante la caída de la escala de valores tradicionales y la aplicación de las nuevas ideas a su profesión.

En primer lugar había que partir de cero, revisando cada una de las convicciones personales y volverlas a cuestionar. El mito de la supremacía y la fuerza alemana en Europa se había venido abajo. De ahí surgió el rechazo a la vulgaridad de la sociedad guillermina, a sus convenciones morales, a su estética de fachadas monumentales que pretendían expresar la fuerza y las raíces de un imperio con más ambición que historia. La abstracción a la que se sometió la actividad artística estaba en relación con el rechazo total a las formas anteriores y la necesidad de levantar una arquitectura, un lenguaje, unas bases conceptuales nuevas que habían de salir de otras fuentes.<sup>15</sup>

Por otra parte, estaba la revolución social. El ejemplo de la Revolución Rusa fomentó una sistemática de análisis y actuación en el que lo económico y lo histórico tenían una enorme trascendencia. Los grupos artísticos que se crearon en esos años poseían claras referencias a la política del momento, La Revolución de Noviembre en Alemania, la Revolución Rusa y a la experiencia artística en relación con la política social, formaron grupos como el *Novembergruppe (Grupo de Noviembre)* o el *Arbeitsrat für Kunst (Consejo de trabajadores del Arte)*, de los que hablaremos más adelante.

Sin embargo, con la evolución de la situación política y social, fueron las administraciones socialdemócratas y los sindicatos los que emplearon de forma más frecuente a los arquitectos racionalistas, lo que permitió llevar a cabo sus ideas, quizás no como ellos querían, pero sí hacerlas, en cierto modo, realidad. Como es el caso de Bruno Taut y sus trabajos en el ayuntamiento de Magdeburgo como *Stadtarchitekt* (arquitecto municipal).<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> VV.AA., *Siedlungen alemanas de los años veinte. Frankfurt (...), ob. cit.*, pp. 17 -18.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pp. 30-31.

#### 4. ANTECEDENTES A LA OBRA DE BRUNO TAUT.

Desde 1903 Bruno Taut comienza a sentirse atraído por los ideales del movimiento de reforma que estaba surgiendo en aquella época, y que en cierta manera también marcará toda su carrera arquitectónica. En este año comienza a trabajar en el estudio de Bruno Möhring en Berlín. Entró a formar parte del *Chorin Kreis*, (Círculo de Chorin), grupo que integraban Max Beckmann, Franz Mutzenbecher, Adolf Behne, entre otros. Los valores que defendía este círculo se centraban en los paseos por el bosque, el contacto directo con la naturaleza, la vuelta a una serie de principios esenciales a la vida, en clara oposición a los fomentados de la sociedad industrial y la atmosfera de la gran ciudad.<sup>17</sup>

Durante sus cuatro años de aprendizaje de la arquitectura con el muy venerado maestro Theodor Fischer en Stuttgart, Taut adquirió una serie de ideas formativas que, a pesar de que sufrieron ciertas transformaciones, fueron directrices tanto de su vida como de su obra.

Fischer vinculado al movimiento de la ciudad-jardín y de la casa del pueblo, expresó en múltiples ocasiones que su mayor deseo arquitectónico sería construir “una casa para todos”. Se trataría de una casa del pueblo que no fuera para rezar ni para estudiar, sino que sólo sirviera a un fin muy distinto, la elevación y el bienestar de todas y cada una de las personas. Esto es algo que Taut va a tener muy en cuenta en la elaboración de sus escritos utópicos. Esta casa del pueblo, colorida y sin una finalidad práctica, se tendría que convertir en el nuevo centro de la ciudad y de la comunidad, concebida por Fischer como “la corona de la ciudad”<sup>18</sup>. Siendo este el título de uno de los escritos de Taut, del que hablaremos más adelante.

---

<sup>17</sup> GARCÍA ROIG, José Manuel. *Tres arquitectos alemanes: Bruno Taut/Hugo Häring/Martin Wagner*. Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid. 2004, p. 68.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p.60.

## 5. ARQUITECTURA DE BRUNO TAUT.

Este arquitecto llevó a cabo multitud de construcciones, diferentes pabellones para exposiciones de arquitectura y un gran número de viviendas sociales en Berlín, pero también es de destacar su obra teórica. Esta es la que sin duda alguna ha influido a artistas tanto coetáneos suyos como posteriores. Ya desde comienzos de sus trabajos antes del estallido de la Primera Guerra Mundial apuntaba a los problemas que le ocuparían el resto de su vida.

Trabajó antes de la guerra en una gran cantidad de edificios de pisos en Berlín y en las dos ciudades jardín de Felkenberg, cerca de Berlín y Reform, cerca de Magdeburg. A su vez nos encontramos con unos fuertes intereses didácticos en la creación de tres pabellones, en la exposición de Berlín de 1910, en la Exposición de Leipzig en 1913 y en Colonia en 1914, junto con la Werkbund. Durante los años veinte centró su atención en la arquitectura residencial.

Fue autor de numerosos manifiestos y circulares, un hombre que tomaba siempre la iniciativa con sus ideas y a su vez una persona que se ganaba muchos enemigos. Sin duda alguna la arquitectura por sí sola nunca fue bastante para Taut, por ello optó por los escritos para dar a conocer sus ideas.<sup>19</sup> En este apartado se sitúan obras tanto arquitectónicas como teóricas.

### 5.1. OBRAS INICIALES.

#### 5.1.1. Participación en la ciudad-jardín de Falkenberg.

Taut y otros autores se encontraron gran resonancia en los ambientes de pequeña burguesía alemana de finales del XIX. A este respecto Taut adquirió una gran influencia el *Friedrichshagener Dichterkreis*, un círculo literario surgido en ese distrito berlinés. Formado por personalidades que en 1902 fueron fundadores de la *Deutsche Gartenstadtgesellschaft-DGG* (Sociedad Alemana de la Ciudad-Jardín). Entre las personalidades destacaban en este grupo, ejerciendo mucha influencia en el comité de propaganda de la misma, reformistas prominentes como el urbanista Rudolf Eberstadt o el fundador de la *Deutscher Verein für Wohnungsreform* (Asociación alemana para la reforma de la vivienda), Karl von Mangoldt que iniciaron la fundación de diversas ciudades jardín en Magdeburgo, Nuremberg, Hamburgo o Manheim.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> PEHNT, Wolfgang., ob cit., p. 75.

<sup>20</sup> GARCÍA ROIG, José Manuel, ob., cit., p. 69.

El DGG difunde sus ideas programáticas a través de los escritos como *Gartenstand und Landeskultur* (1906). Siendo su objetivo declarado la realización de un nuevo tipo de vivienda, huyendo de la vida de la *Mietkaserne* o bloque de viviendas de alquiler de la ciudad proletaria situada en aéreas interiores centrales de la gran ciudad. Pero esa huida no se crea con la intención de volver a condiciones rurales idílicas irreales ya superadas, sino como el intento de la búsqueda de la síntesis real de las ventajas existentes en la ciudad y en el campo.

Bruno Taut entra a formar parte de este grupo en 1913, realizando la arquitectura de las casas de la **ciudad-jardín Falkenberg en Berlin-Grünau**. La arquitectura de las casas que concibió era sencilla y pragmática, existiendo únicamente algunos pocos tipos constructivos con el fin de crear viviendas aptas para un grupo social no homogéneo.<sup>21</sup> Una de las partes de la ciudad-jardín, el *Akazienhof* (espacio común), se conforma como un recinto abierto y a su vez semiprivado, sirviendo como patio común a las casas que dan a él. Su disposición aparenta ser axial y organizada según las reglas de composición clásicas pero, muy al contrario de la mayoría de los arquitectos, que hubieran buscado para este espacio un modelo preestablecido, Taut persigue por medio de la visible desarmonía de las casas, el grado más elevado de armonía (figs. 1 y 2).<sup>22</sup>

Por otro lado la aplicación de color a las casa supone un sello característico, donde procede su nombre aún hoy corriente de “*Siedlungen* de los estuches de lápices de colores”. En efecto, como medio de superar las limitaciones expresivas de la arquitectura, el color se convierte aquí en elemento protagonista de la ciudad-jardín, en un medio para trascender la identidad colectiva, diferenciar las casas y provocar un sentimiento de vida no convencional.

---

<sup>21</sup> Escritos de Bruno Taut en Julius Posener, *Bruno Taut. Eine rede zu seinem fünfzigsten*, Todestag, Berlín 1989, p.27 s.” traducido al castellano por José Manuel García Roig en *Tres arquitectos alemanes: pero si observan con atención las casas, no resultan ser tan sencillas. Cada detalle de las mismas está trabajado artísticamente. Si por ejemplo en la planta baja las ventanas se enmarcaran con un ornamento, en el piso superior aquél se suprime...*”.

<sup>22</sup> GARCÍA ROIG, José Manuel, *ob. cit.*, pp. 70-71.





Fig. 1: fachada de las viviendas de la *colonia Falkenberg* en Berlín Grünau, B. Taut, 1913-1934.



Fig. 2: postal coloreada de las viviendas de la *colonia Falkenberg* en Berlín Grünau, B. Taut, 1913-1934.



### 5.1.2. Creación de pabellones para las exposiciones de Berlín 1910, Leipzig 1913 y Colonia 1914.

De 1910 a 1914 Taut construyó una serie de edificaciones para diferentes exposiciones de arquitectura en Berlín, Leipzig y en Colonia. Estas obras desafiaron algunos principios de la arquitectura moderna. En colaboración con Adolf Behne, Taut transfiere gradualmente las ideas de la pintura expresionista a la arquitectura y ayudó a mover sus diseños, y con ella la arquitectura moderna más en general.

El pabellón de Bruno Taut realizado para la *Träger-Verkaufs-Kontor Berlin GmbH* (intercambiadores de venta Kontor), era una empresa que vendía vigas de acero, durante la II Exposición Industrial de la Cerámica, el Cemento y la Cal en 1910 en Berlín, es un pequeño comienzo, por parte del autor, en la experimentación con la arquitectura. (fig.3)

Elabora una cruda simetría, que con el carácter volumétrico y la sensibilidad del gráfico diseño en negro y blanco de Taut, recuerda en cierto modo a Behrens. Como por ejemplo en las referencias obvias a lo gótico y a la figura histórica, que este autor dejó a un lado optando por una arquitectura con una imagen más moderna. En este caso el arquitecto adoptó una posición más provocativa, rechazó la idea de crear una arquitectura claramente utilizable para mostrar los espacios que se podían conseguir con el material que publicitaba.

A su vez se alejaba de la conjunción típica de los edificios creados para las exposiciones desde finales del siglo XVIII. Por ello construye un pequeño espacio centralizado englobado por una gran estructura metálica siendo esto lo que más destaca de toda la construcción, y evidentemente lo que más se quiere destacar para dar una mejor imagen del producto a vender.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> PEHNT, Wolfgang., *ob cit.*, p. 73.



Fig. 3: Bruno Taut, edificio para *Träger-Verkaufs-Kontor*, Berlín, 1910.

En la primavera de 1913, comenzó el diseño de su segundo pabellón, el **Monumento al Acero**, diseñado para la *Asociación Alemana de Trabajadores del Acero* y la *Asociación de Fabricantes de Puentes y Acero*, para la Exposición de Leipzig y en colaboración con Franz Hoffmann (fig. 4).

Se trata de un edificio donde superpone cuatro prismas octogonales apuntados, con la última parte de esta con entramado abierto de acero, rodeando una cúpula de cinc dorado coronando el edificio. El edificio conserva en cierta forma un aire clásico a pesar de ser una especie de cúmulo piramidal de cuerpos estereométricos. Debido sobre todo al tratamiento rectangular de la construcción, al diseño de amplias vistas principales y a la diferenciación entre vigas sustentadoras de carga y las no sustentadoras.<sup>24</sup>

Usó el material que tenía que promocionar para crear una construcción abstracta y geométrica mediante una estructura de acero. Creó un edificio de planta centralizada, escalonado en distintas plantas. En la planta baja, la superficie del anillo exterior destinada a la exposición de modelos arquitectónicos y muestra del producto, aparecía revestida con azulejos brillantes esmaltados con los colores nacionales de Alemania, negro, rojo y oro (fig. 5).

Un espacio interior oscuro contenía transparencias con fotografías a gran escala iluminadas por su parte posterior. Las escaleras conducían a la planta superior donde se situaba una gran sala abovedada destinada a la proyección de películas. La decoración de esta gran sala, que engloba dos de las plantas del edificio, se encontraba envuelta en un suntuoso paño morado oscuro diseñado por su amigo el artista Franz

<sup>24</sup> PEHNT, Wolfgang, *ob cit.*, p. 75.

Mutzenbecher<sup>25</sup>, en este espacio se mostraban secuencias de diferentes tipos de construcciones en acero para un público sentado (fig. 6).

Todo en conjunto creaba una desmaterialización generalizada, esta aparecía desde las fotografías con transparencias a imágenes en movimiento en la sala superior, el autor dio un importante salto y fue más allá, tanto en lo referente a las salas de exposiciones, con un estudiado tratamiento museístico, hasta la propia arquitectura como objeto. Buscaba crear una experiencia multisensorial que sólo podía ser entendida completamente si era experimentada en persona.<sup>26</sup>

Durante el proceso de diseño, Taut se reunió con el joven crítico de arte y ex alumno de arquitectura Adolf Behene, quien posteriormente se convirtió en fiel defensor de los trabajos tanto arquitectónicos como teóricos de Bruno Taut. Según el crítico la experiencia que el espectador obtenía descubriendo ese pabellón era algo que entraba dentro de sus propias consideraciones sobre la arquitectura moderna.

Para el crítico incluso la esfera de nueve metros de diámetro, con una clara función ornamental apoyada sobre una celosía abierta, no solo era el remate de la pirámide escalonada de Taut sino que era objetiva y estéticamente funcional, siendo algo necesario por el contraste con la serie de muros rígidos apilados bajo ella.<sup>27</sup>

---

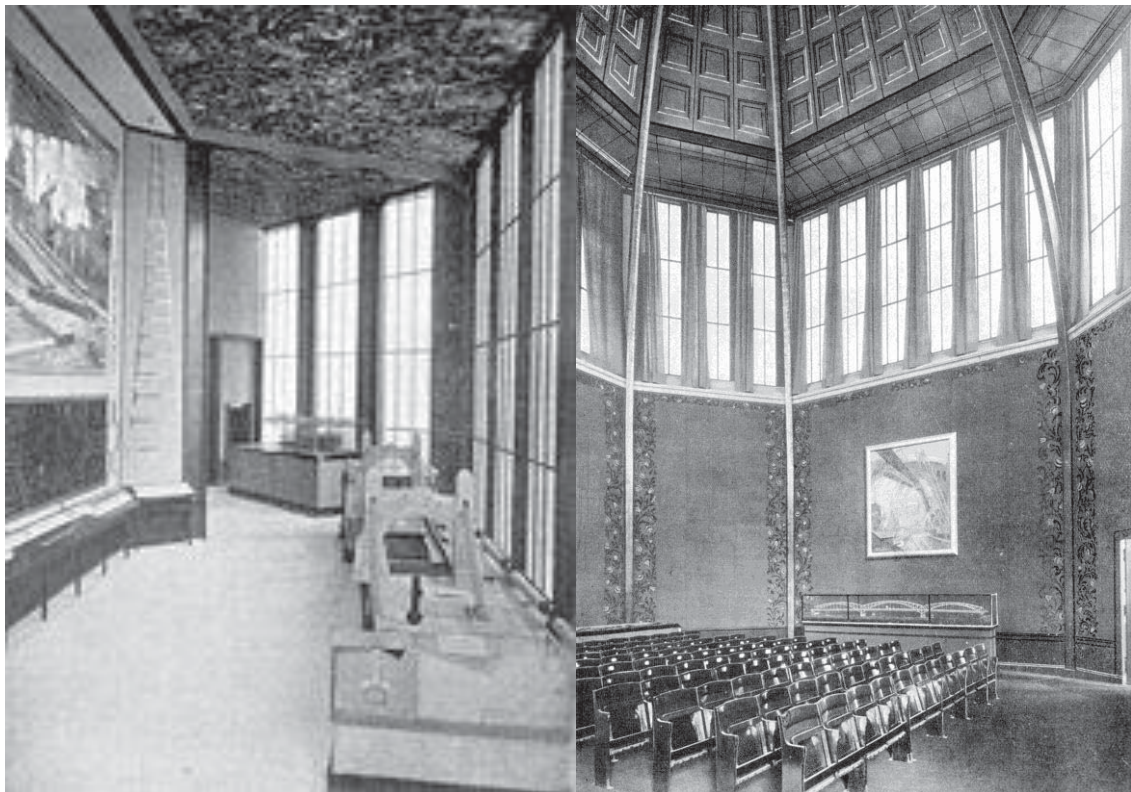
<sup>25</sup> MUTZENBECHER, F. (1886-1968), fue un pintor alemán, estudió en la *Kunstakademie Karlsruhe* (Academia de Bellas Artes de Karlsruhe). Durante su formación viajó a varios países como Francia, Inglaterra, Holanda o Bélgica. En 1908 recibió por primera vez un encargo, por orden de Theodor Fischer. La creación de pinturas muralistas para iglesias. Desde entonces pasó a realizar este tipo de pinturas murales, tanto en paredes como techos, o ventanas y mosaicos. En 1912 se trasladó a Berlín y comenzó a trabajar con varios arquitectos como Bruno y Max Taut, Paul Mebes o con Walter Gropius.

<sup>26</sup> MARCHÁN FIZ, Simón, *La metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura*, Ediciones Siruela, Madrid, 2008, p. 57.

<sup>27</sup> GUTSCHOW, Kai K., "From Object to Installation in Bruno Taut's Exhibit Pavilions", *Journal of Architectural Education*, Mayo, vo. 59, número 4, Washington D.C., 2006, pp. 64-66.



Fig. 4: Conjunto total del *Pabellón del Acero* en la exposición de Leipzig en 1913. En esta imagen se puede ver el contraste con otros edificios de la exposición.



Figs. 5 y 6: planta inferior anillo y planta superior, sala de cine abovedada, *Pabellón del Acero*. Leipzig, 1913.

En el año 1914 le encargaron la elaboración del *Pabellón del Cristal*, que pasará a conocerse como *Casa del Cristal* con posterioridad. Lo llevó a cabo junto a su hermano Max Taut y Franz Hoffmann, para las *Industrias del Vidrio* en la exposición de la *Deustcher Werkbund* celebrada en Colonia en ese mismo año. (fig. 7)

La exposición contó con una extensa participación de artistas y en ella se podía apreciar la confusión que reinaba en el panorama arquitectónico. Los pabellones formaban parte de la amalgama cultural acercándose al Expresionismo, al Racionalismo, al prefuncionalismo pero también al Neoclasicismo.

La exposición de la *Werkbund* tuvo una acogida diferente, pero sin duda destacaron tres edificios que suscitaron varias críticas, la mayoría de ellas positivas. Estas construcciones fueron el *Casa del Cristal* de Taut, el teatro de Van de Velde y la fábrica de Walter Gropius. Estos edificios tenían una misma conjunción centrándose en el vidrio como medio de construcción.

Esta dinámica de investigación con diferentes materiales en el ámbito arquitectónico es algo propio de los autores expresionistas. Con este uso de diferentes materiales buscaban un efecto regenerador que tendría que cambiar los valores sociales. Así, como es el caso del *Pabellón de Cristal*, los edificios se llenaban de simbolismo y el vidrio sobresalía, por su símbolo de pureza, de la claridad y de la perfección. Por ello según Taut, “con el uso de cristal los espacios permanecen abiertos, el interior y el exterior se intercomunican, todos los efectos luminosos y todas las fantasías formales se hacen posibles y la arquitectura se hace flotante e ingrávida”<sup>28</sup>.

Se refería al vidrio como un “material regenerador por el medio del cual todas las emociones íntimas y todos los grandes sentimientos han de despertar”<sup>29</sup>. Estos pensamientos en torno a este material los llevó a cabo en su *Casa del Cristal*, edificio en el que materializa numerosas ideas de uno de los artistas que más le influyó, Paul Scheerbarth. La relación entre ambos era muy estrecha, mantenían conversaciones a distancia y tenían una gran amistad, tanto que Taut dedicó el *Pabellón de Cristal* a Scheerbarth (fig. 8). Ambos tenían una visión muy similar de cómo conjugar un nuevo espacio arquitectónico mediante la utilización del vidrio. Este poeta en su obra *La Arquitectura de Cristal (Glasarchitektur, 1913)*, menciona las posibilidades regeneradoras de este material, con un claro lenguaje espiritual:

---

<sup>28</sup> NARVÁEZ TORREGOSA, Daniel C., “La Arquitectura Regeneradora del Expresionismo: de la Teoría a la Praxis Cinematográfica”, *Palapa: Revista de Investigación Científica en Arquitectura*, julio-diciembre, vol.1, número 002, Colima (México) 2006, p. 9.

<sup>29</sup> PEHNT, W Wolfgang., *ob cit.*, p.77.



“Si queremos elevar nuestra cultura a un nivel superior, para bien o para mal, estaremos obligados a transformar nuestra arquitectura, y esto sólo nos será posible si a los espacios que habitamos les sustraemos sus carácter cerrado. Esto podemos lograrlo con la introducción de la arquitectura de cristal, que deja que la luz del sol, la luz de la luna y de las estrellas no se filtre sólo a través de un par de ventanas, sino que entre directamente a través del mayor número posible de paredes que sean por entero de cristal, de cristal policromado. El nuevo entorno que hemos creado de esta forma nos tiene que traer una nueva cultura.”<sup>30</sup>

En cuanto a la obra en sí se trata de un pabellón de planta centralizada, un rasgo convencional de los pabellones alemanes de exposición. Fueron utilizadas por Behrens, en quién Taut se inspiró en la realización de sus primeras obras. Este edificio siguió esta tradición aunque poseía una especie de ampliación con cubiertas planas escalonadas que fue significativamente omitida en la mayor de las fotografías que se realizaron. Sin embargo esta mezcla de elementos era algo muy original para su época.

Vista desde el exterior la casa de cristal se presentaba como un volumen circular de planta poliédrica en el que se distinguían tres cuerpos. Sobre el primero, un basamento campaniforme con sesenta y cuatro esferas brillantes rodeándola a sus pies, se alzaban los catorce pilares que estaban abrazados en su parte superior por un anillo en donde aparecían inscritas diferentes sentencias de Scheerbart. Estos pilares y el anillo sustentaban a su vez un tercer cuerpo, el tambor prismático de malla revestida de vidrio, generando una cúpula que se transformaba en una figura romboidal. (fig. 9)

Posteriormente el espectador se encontraba con dos escaleras exteriores, que partían a ambos lados de la escalera principal y que llevaban hasta la sala de arriba, donde se podía observar con detenimiento los detalles de la bóveda acristalada y nerviada. El revoltijo romboidal de la cúpula en forma de piña consistía en una serie de nervios de hormigón armado cuyo encofrado resultó complicado de realizar. Esta planta superior se comunicaba, por medio de otro entramado de escaleras, con la planta inferior. A su vez se podía vislumbrar la planta inferior desde la superior, donde se situaba una cascada, desde un hueco circular practicado en un suelo acristalado.

De acuerdo con las preinscripciones de Scheerbart, la cúpula tenía doble cubierta de vidrio, para evitar el efecto invernadero, con prismas coloreados en el interior y vidrio reflectante en el exterior. La iluminación nocturna se realiza en torno a una lámpara que colgaba desde el vértice de la cúpula y que consistían en un ramillete de bombillas eléctricas y siete esferas de vidrio en la parte superior de la cúpula (fig. 10).

---

<sup>30</sup> SCHEERBART, Paul, *La Arquitectura de Cristal*, COAAT Murcia, Murcia, 1998, p. 48.

En la planta inferior se creaba una atmosfera lúdica gracias a la escenografía, casi de dramaturgia barroca, y los elementos románticos de la naturaleza (fig. 11). Mientras que entre dos escalinatas el agua se deslizaba por una sorpresiva cascada de blendas vidriadas, que en su caída simulaban formas irregulares, sin imitar a las naturales, aludían a los elementos de la materia como el átomo y las cadenas moleculares, las baldosas de vidrio de patrones variados configuraban juguetonamente en las paredes laterales y el techo unas composiciones abstractas de formas estructurales que brillaban cual perlas cristalinas en una mirada de vivos colores resplandecientes.<sup>31</sup>

El resultado era un espacio envolvente entre el colorido real y el de los reflejos del agua, a todo esto se añadía la utilización de un calidoscopio en la parte inferior de la cascada englobado en una hornacina que proyectaba sus figuras sobre una superficie de un metro con veinte centímetros. En el paramento frontal, en la plataforma superior de la cascada, además de la obra figurativa *El Día* de J. Schmidt, se encuadraban algunas composiciones abstractas y los colorísticos "*Glasbilder*" (cuadros de cristal) de los artistas participantes entre los que destacaban, Fr. A. Becker, I.J. Margold, M. Pechstein y J. Thorn-Prikker (fig. 12). Estos ofrecían una visión simbólica del contraste entre sus obras que se centraban en la naturaleza y la geometría del revestimiento cerámico, dispuesto a modo de damero.<sup>32</sup>

Taut ya había explorado las diferentes posibilidades de los espectáculos luminosos, tanto con luz natural como artificial, el ejemplo lo encontramos en el *Monumento del Acero* de Leipzig. Allí, el salón oscuro de la planta baja albergaba fotografías sobre vidrio que eran iluminadas indirectamente. Diversos artistas diseñaron diferentes imágenes del caleidoscopio de este pabellón, contribuyendo así a los experimentos cinéticos-lumínicos que surgirían durante la década de los años 20.

Taut buscaba crear esa experiencia multisensorial que ya había conseguido en el pabellón de 1913, pero esta vez lo lleva más allá. Para él todo el conjunto del edificio no iba destinado a un individuo sino a un organismo colectivo que debía ser de vidrio.<sup>33</sup> Consideraba a este pabellón simplemente un modesto comienzo de las tareas que él esperaba de la arquitectura en vidrio, realizando posteriormente escritos teóricos centrados en este tema.

---

<sup>31</sup> MARCHÁN FIZ, Simón, *ob. cit.*, p. 65.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>33</sup> PEHNT, Wolfgang, *ob. cit.*, p. 77.

En suma Taut parecía emular los espacios creados para el entretenimiento de masas, sobre todo por la cascada, que se habían puesto de moda en los comienzos de este siglo. Como por ejemplo en el *Palacio de la Electricidad* de la Exposición de París de 1900, o el *Lunapark* de Berlín en 1909.

Para la configuración de la cúpula Taut se pudo inspirar en las cúpulas de los jardines británicos como en la Casa de la Palmera en Bicton (*East Budleigh Salterton*), o en la más cercana cúpula de la Nueva Sinagoga en Berlín (1863). Sin embargo, entre estas experiencias y la obra de Taut mediaban los avances de las estructuras de hierro y hormigón armado. Las diferentes investigaciones sobre los trenzados espaciales y los *Prismas-Luxfer*, cuya patente pertenecían al *Luxfer-Prismen Syndikat* de Berlín son de destacar en este edificio. Precisamente, como se desprende de un anuncio aparecido en el catálogo oficial, la participación de este gremio en su construcción le permitió recurrir a los prismas vidriados en las paredes y las cubiertas de cualquier superficie y curvatura. (fig. 13)

El basamento campaniforme y el perfil de la cúpula han sido asociados, respectivamente, con el mito de Oriente, en concreto con los templos indios y las cúpulas otomanas. A su vez las escalinatas beben mucho de las realizadas en el barroco como por ejemplo las del *Palacio Bruchsal* de B. Neumann (1731), permitían desplazamientos espacio-temporales circulares, provocando en el espectador la impresión de que en su interior todo fluía y se movía de forma circular.

Si los efectos ópticos figurales se acentuaban por los desplazamientos del espectador, los efectos de las transparencias lumínicas y las coloraciones del vidrio incrementaban las birrefringencias, por la doble refracción de la luz al entrar en contacto con el edificio. Los romboides de la cúpula se pueden poner en similitud con las obras de Robert Delaunay, como en su obra *Ventana* (1912-13, Kunsthalle, Hamburgo)<sup>34</sup>, no por tener una variación cromática como la de dicho cuadro sino por el tratamiento del color y la creación de una atmosfera similar. (fig. 14)

De hecho, las variaciones cromáticas, según los escritos, dado que todas las fotografías existentes del edificio antes de su demolición fueron realizadas en blanco y negro, se centraban en colores pastel, los cuales armonizarán sus dibujos en su futura *Arquitectura Alpina*. La casa de cristal seguía la secuencia cromática; azul profundo, verde musgoso, amarillo dorado y amarillo blanquecino. Guardaba ciertas similitudes con las lámparas de L. C. Tiffany, como la decorada con hortensias de 1910. A su vez, Scheerbart, ya se había fijado en lo que él mismo denominaba “efecto Tiffany” (fig.

---

<sup>34</sup> MARCHÁN FIZ, Simón, *ob. cit.*, p. 72.



15), pues “introdujo a las nubes de colores en el cristal y con ellas obtuvo unos efectos maravillosos que dan a las paredes unos reflejos llenos de un nuevo encanto.”<sup>35</sup>

Una vez clausurada la exposición de la *Werkbund*, en noviembre comenzaron a tirar algunos pabellones de la exposición, pero el *Pabellón de Cristal* aún permaneció intacto, posteriormente en el año 1916, los terrenos donde se situaban los diferentes pabellones pasaron a manos de la administración militar, y los edificios se dejaron abandonados y fueron saqueados. En el caso de la obra de Taut solo quedó la estructura, la ornamentación cristalina fue robada. Aunque K. E. Osthaus realizó algunas gestiones para la reutilización funcional de los materiales, estas fueron en vano. Sin embargo, por diversos avatares de la contienda bélica y la posterior ocupación de Colonia por los británicos, el pabellón de Taut se mantuvo en pie, abandonado y en un estado ruinoso, no fue hasta Junio de 1922 cuando fue demolido definitivamente.<sup>36</sup>



Fig. 7: *Pabellón del Cristal* en la Exposición Werkbund, Colonia, 1914.

<sup>35</sup> SCHEERBART, Paul, *ob. cit.*, p. 25.

<sup>36</sup> MARCHÁN FIZ, Simón, *ob. cit.*, p. 73.

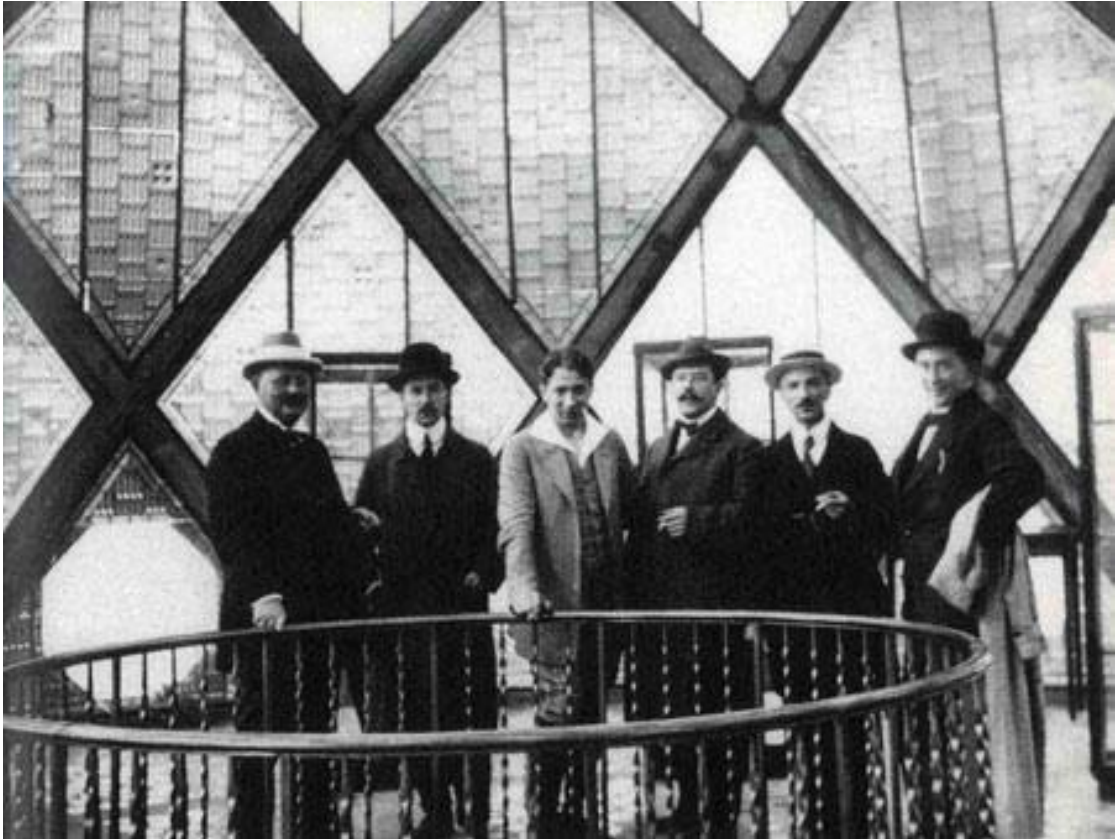


Fig. 8: foto de la inauguración del *Pabellón de Cristal* en la exposición de 1914 en Colonia. En la imagen aparecen Bruno Taut y Paul Scheerbart, entre otros participantes en la exposición.

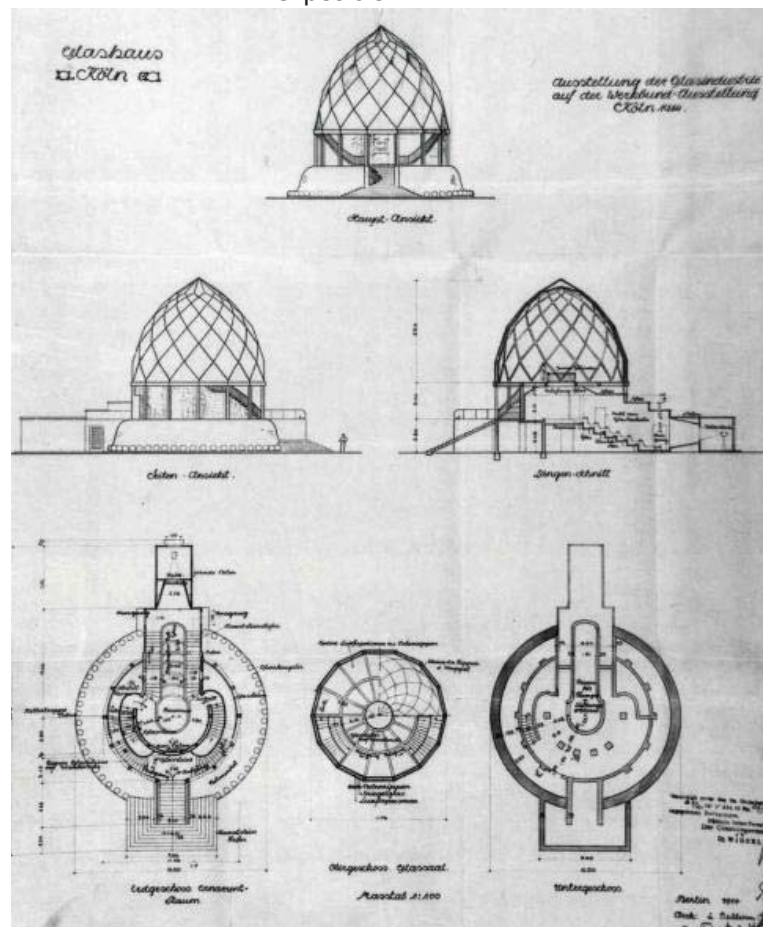


Fig. 9: alzado, planta y perfil de todo el conjunto del *Pabellón de Cristal*. Colonia 1914.





Fig. 10: detalle de la cúpula con la iluminación artificial, *Pabellón del Cristal*. Colonia 1914.



Fig. 11: reconstrucción del espacio interior de la planta inferior del *Pabellón de Cristal*. Aquí se ven el hueco de la planta superior, la cascada de vidrio y la conjunción de todo el espacio mediante una decoración vidriada en su totalidad.

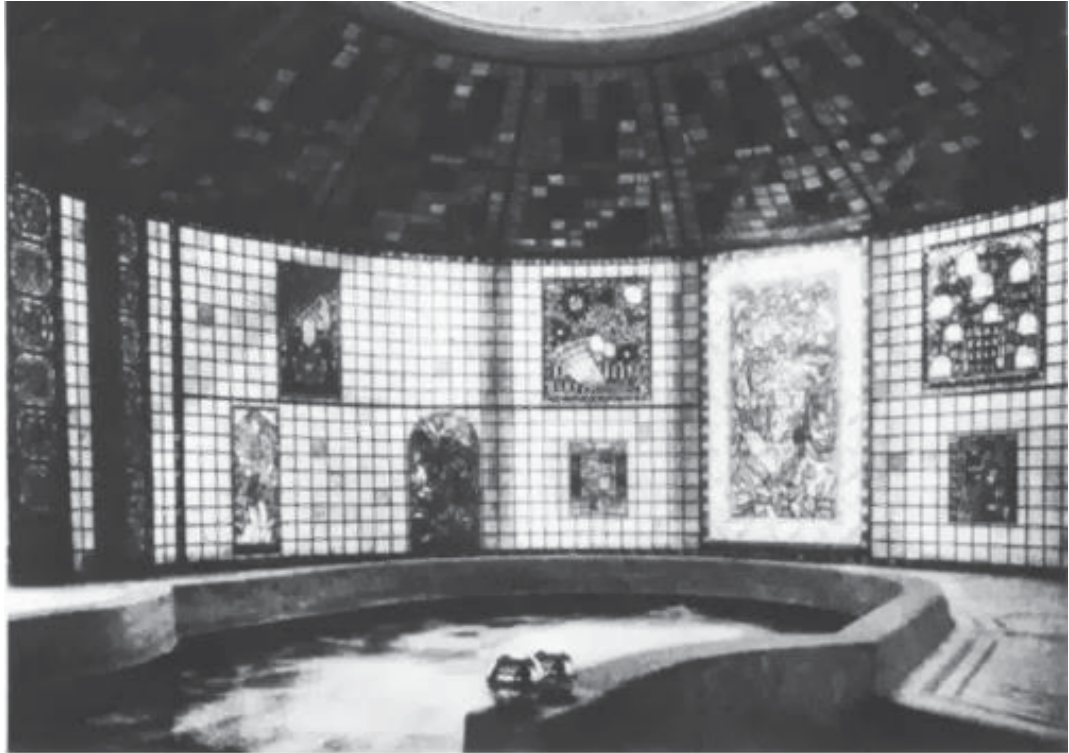


Fig. 12: imagen de la parte superior de la cascada del *Pabellón de Cristal*. Espacio con aire místico, que se crea a partir de los reflejos del agua de la luz que pasa por los diferentes elementos vidriados y de los cuadros de cristal. Colonia 1914.



Fig. 13: detalle de la escalera que sube a la cúpula, donde se ve la elaboración vidriada de todo el espacio del edificio.

En este caso mediante la utilización de los Prismas-Luxfer. *Pabellón del Cristal*, Colonia, 1914.





Fig. 14: R. Delaunay, *Ventana*, 1912-13, (Kunsthalle, Hamburgo).

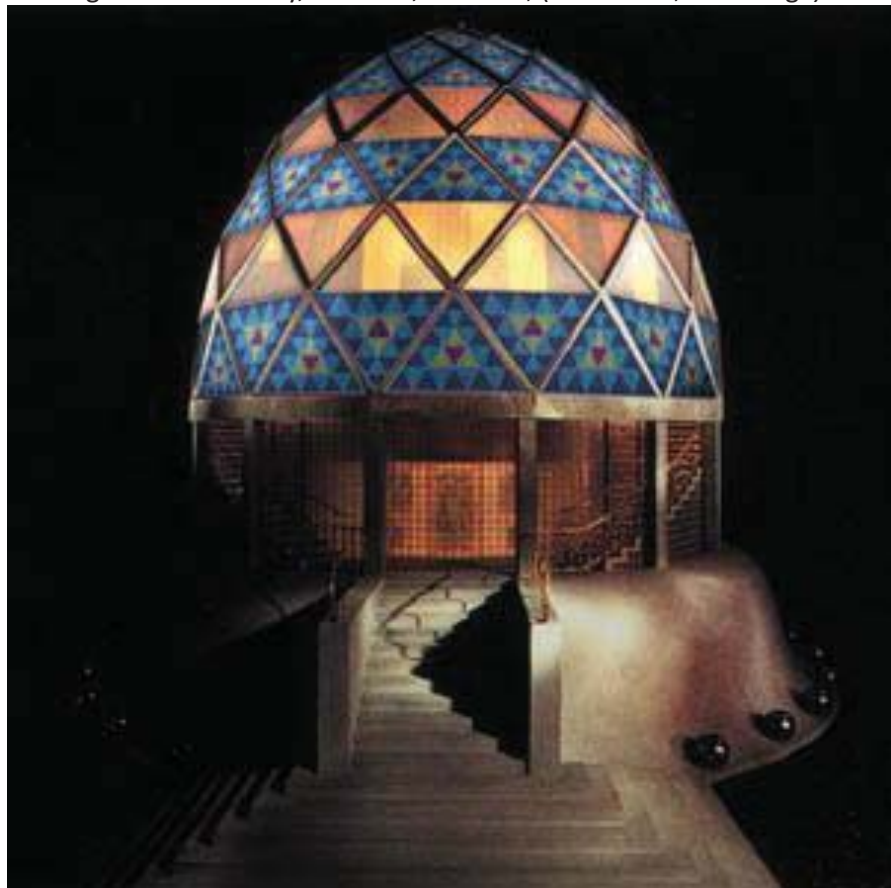


Fig. 15: Maqueta del *Pabellón de Cristal* de Bruno Taut iluminación nocturna. Se ve una clara similitud con las lámparas Tiffany.

## 5.2. PROPUESTA DE DIFERENTES UTOPIÁS.

### 5.2.1. La Corona de la Ciudad (*Stadkrone*, 1918)

En este libro es donde Bruno Taut se centra en crear un mundo utópico, planteando un modo de vida diferente para una nueva sociedad. Este texto va a ser un claro prelude de *Arquitectura Alpina*, aunque ambos textos están realizados paralelamente. En este texto el arquitecto planteó la creación de una nueva ciudad pero sin seguir las pautas de las ciudades existentes en el momento.

Para la consideración de esta ciudad lo primero era la búsqueda de un espacio en medio de la naturaleza. Se podría tratar de un valle, en la ribera de un río o en las orillas de un lago. Dotaba de una gran importancia al entorno natural, pero sobre todo tenía que cumplir el requisito de estar en medio de la naturaleza salvaje. Se centraba en cómo construir una ciudad de nueva planta y como esto iba a influir a la sociedad que allí viviría. En este libro da una serie de pautas que debe seguir la construcción de una ciudad de estas características.

Se trataría de una ciudad englobada en un plano circular<sup>37</sup>, en el que existirían diferentes zonas, en la zona oriental se situarían en la periferia las fábricas, puesto que el aire es más fuerte desde el oeste, en la otra periferia se dispondría la agricultura y a su vez se crearía un parque que se comunicaría desde la periferia hasta el centro siendo este un importante pulmón para la ciudad. Este parque se entremezclaría con la naturaleza salvaje y purificaría mucho más el aire de la ciudad. Existe una clara preocupación por todos los ámbitos de salud y comodidad en la creación de esta nueva sociedad. (fig. 16)

Después de estas zonas periféricas se situarían los barrios de viviendas, donde se optaría por la vivienda propia de la ciudad-jardín, elemento que Taut conoce a la perfección debido a sus trabajos en la ciudad-jardín de Falkenberg y por sus estudios con el arquitecto Fischer. Por ello estas viviendas serían de planta baja y poseerían cada una una zona ajardinada particular. Posteriormente se pasaría a un cinturón con los edificios administrativos y comerciales, quizás de dos o tres plantas más altos que las viviendas. El arquitecto en este tratado dotaba de una gran importancia a la altura de las edificaciones puesto que él quería que el centro de la ciudad destacara sobre el resto de elementos. (fig. 17)

---

<sup>37</sup> El plano que Taut utiliza para la organización de esta ciudad tiene un claro paralelismo con las diferentes ciudades planteadas por Ebenezer Howard en sus escritos de 1902. Donde también se muestra la subdivisión entre la periferia agraria-industrial y la zona de viviendas. Mirar *nota 14*.

En el centro se mostrarían un conglomerado de edificios, donde se centraría la vida social de los habitantes. Se trataría de cuatro edificios formando una cruz rigurosamente orientada hacia el sol. Se construirían una ópera, un teatro, una gran casa del pueblo o un salón grande y uno pequeño. (fig. 18)

En el centro de todo este conjunto cruciforme se dispondría el coronamiento que estaría elevado por todo este grupo arquitectónico. Se trataría de la casa de cristal o la corona de la ciudad, realizada a base de vidrio y hormigón. En sus vidriaras resplandecería cerramientos de cristal en forma de prismas, hojas de vidrio coloreadas y esmaltadas. Esto sería la conjunción únicamente de un espacio maravilloso, sin utilidad aparente. Este espacio a su vez vendría a conformar la unión de las tres variantes artísticas más generalizadas, arquitectura, escultura y pintura. Según dice Taut:

“Los colores del pintor reflejan ideas cósmicas, supraterráneas, parajes universales, y una nueva plenitud de formas plásticas adorna todas las estructuras arquitectónicas, huecos, ensamblajes, soportes, repisas,(...), mostrando que la escultura puede volver a ser algo más que piedras labradas en forma de figuras y cosas por el estilo.”<sup>38</sup>

Con este libro el autor crea una nueva sociedad organizada en torno a una aspiración de mayor riqueza y autonomía espiritual, que pone en el centro de su interés la subjetividad individual y la solidaridad sin finalidad. Esto deriva claramente de varias influencias que tuvo el arquitecto. Las concepciones místicas, de F. Nietzsche en sus escritos, de los románticos en sus obras y del proyecto del socialismo utópico, con una concepción del sujeto como individuo libre soberano. Esto se aleja del hombre y familia tipo que atenderá la arquitectura de la modernidad.<sup>39</sup>

Esta obra se vincula a la disolución de las ciudades y a la separación hacia una nueva comunidad concentrada en la naturaleza. Poco después en unos escritos posteriores el propio autor se preguntaba a sí mismo:

“¿No trabajo contra mi propio arte como arquitecto, cuando promuevo la disolución de las ciudades? Sin embargo, las imponentes construcciones brotaron de la ciudad y yo mismo he intentado ofrecer en mi corona de la ciudad una coronación de la ciudad futura.”<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> TAUT, Bruno, “Escritos Expresionistas (1919-1920)”, *El Croquis*, diciembre, vol. 6, Madrid, 1997, p. 59.

<sup>39</sup> TAUT, Bruno, *ob. cit.*, p. 14.

<sup>40</sup> MARCHÁN FIZ, Simón, *ob. cit.*, p. 117.

Por sus páginas desfilan las imágenes de los modelos en los que se inspiró. Entre ellos se encuentra el Templo de Salomón de Jerusalén, la Acrópolis de Atenas, catedrales de Colonia, Estrasburgo, Toledo y Salamanca, el Mont-Saint-Michel en Nordost, pagodas y templos asiáticos como el budista Wat Arun (templo del Amanecer) en Bangkok. Siendo todas estas imágenes muy similares a las realizadas por los románticos. Esto queda claro por el tratamiento pictórico en que dispone estas imágenes, como si se tratara de una ensoñación. En este caso se nota mucho la influencia de Friedrich Schinkel y sus dibujos.

Es de destacar que como venían señalando P. Scheerbart, B. Taut y los historiadores, la catedral gótica, tamizada por la sensibilidad romántica, es prelude de la corona de la ciudad en cuanto a su valor organizativo y simbólico. Al igual que la arquitectura de cristal, si bien ésta no podía materializarse de forma satisfactoria en época gótica, debido a la no disposición de hierro apropiado para su estructura.<sup>41</sup>

En uno y otros ejemplos se aprecia la separación del mundo físico y social que conduce a la elevación que auspiciará Schinkel en *La Catedral gótica sobre el agua* (fig. 19), pintura en la que la fábrica gótica se encuentra aislada y colocada por encima de la ciudad, elevada por unos pedestales producidos por la naturaleza. Entre los modelos, el Monte Saint-Michel es citado en más de una ocasión, no tanto por su arquitectura sino por su privilegiada situación topográfica en la naturaleza. De hecho este enclave normando, encarna como pocos la idea de separación social y elevación topográfica. Es fascinante el espectáculo pintoresco que se despliega cuando se vislumbra este pequeño pueblo, como brota de la roca una fortaleza, tal y como Taut hará brotar en sus ciudades de las cimas de los Alpes en *Arquitectura Alpina*. (fig. 20)

---

<sup>41</sup> Las alusiones a las catedrales son recurrentes en SCHEERBART P. *La arquitectura del Cristal*, ob. cit., pp. 109 -165 y en TAUT B., "Escritos Expresionistas", *El Croquis*, ob. cit., p.45.



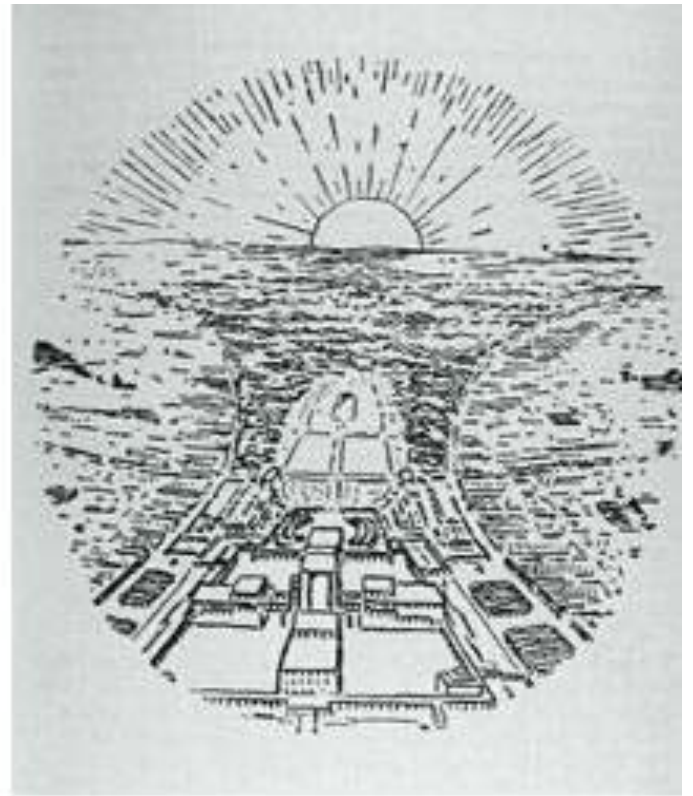
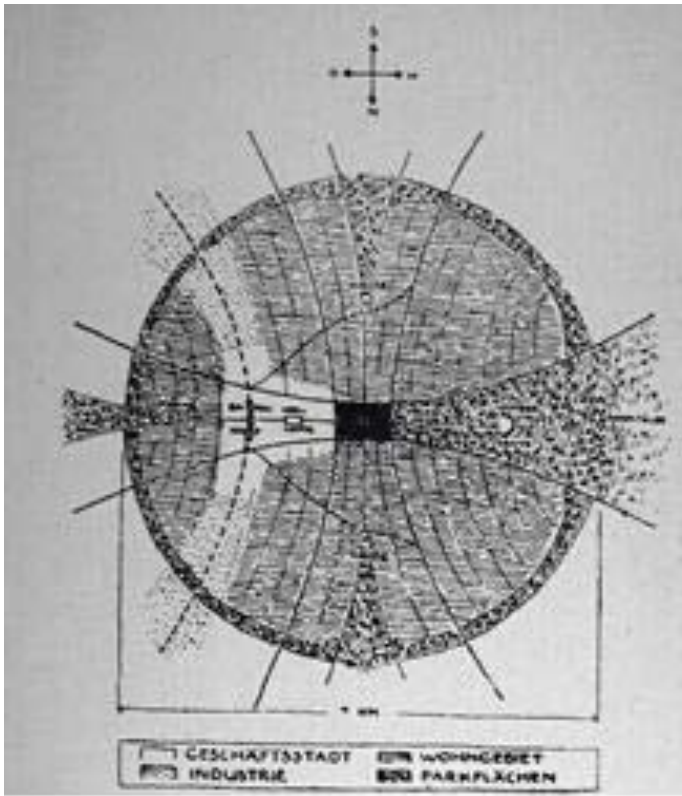


Fig. 16: plano circular y vista aérea de la ciudad utópica de Taut. *La Corona de la Ciudad* 1918.

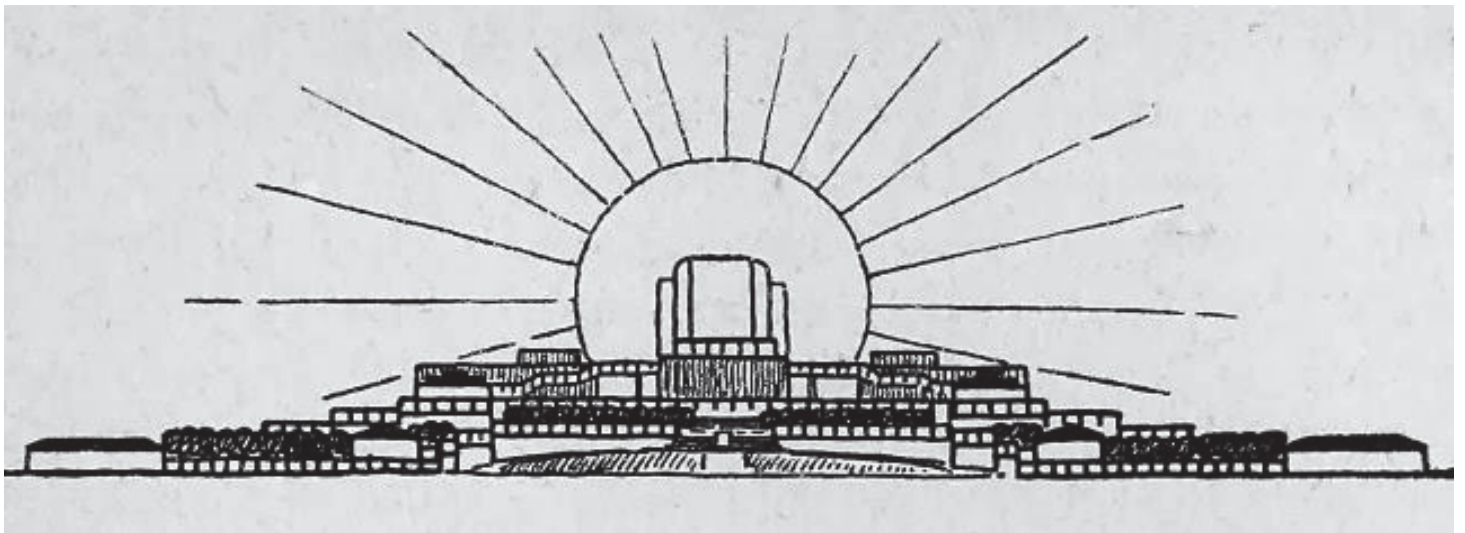


Fig. 17: esquema del skyline de *La Corona de la Ciudad* de Taut, 1918.



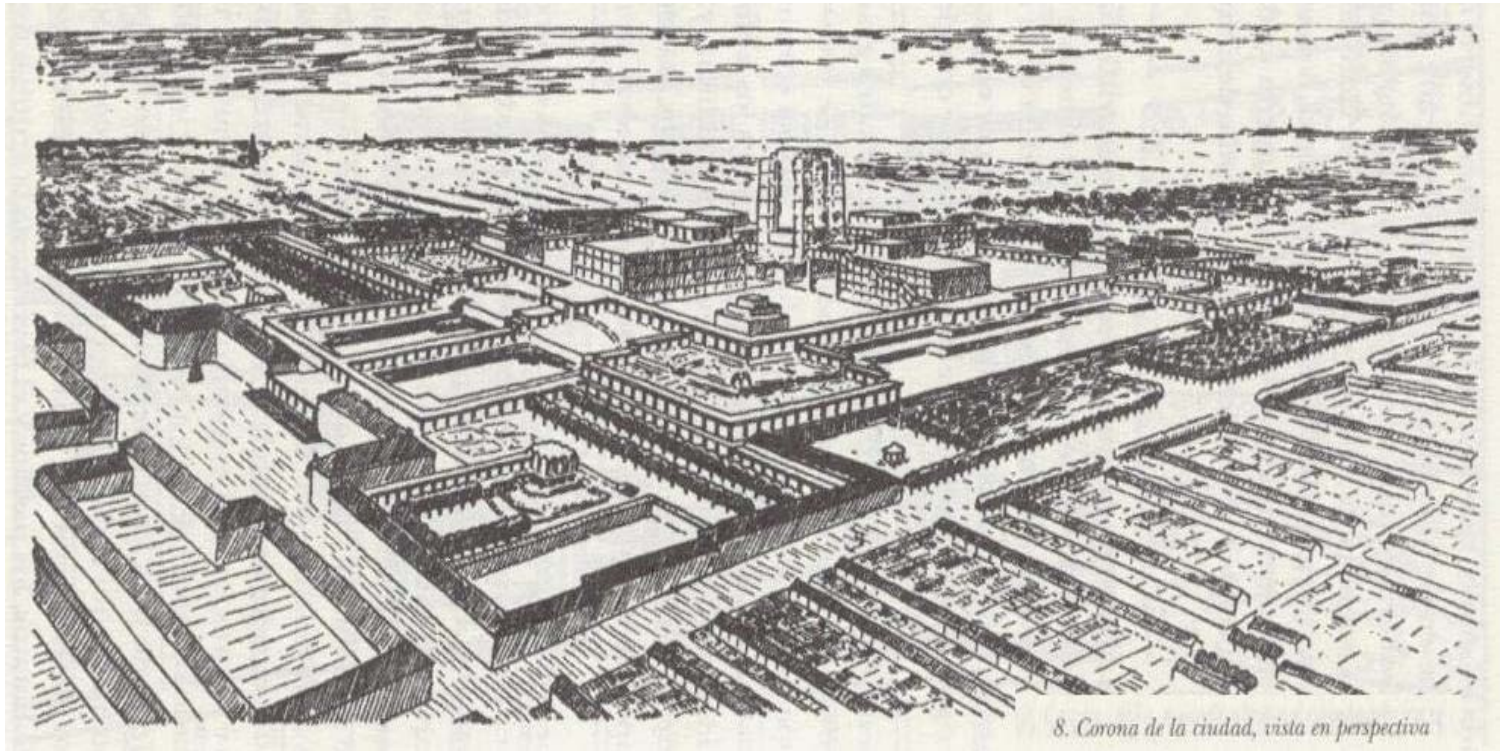


Fig. 18: dibujos del centro de la ciudad utópica de Taut en *La Corona de la Ciudad*, 1918.



Fig. 19: F. Sckinkel *La catedral Gótica sobre el Agua*, 1813.

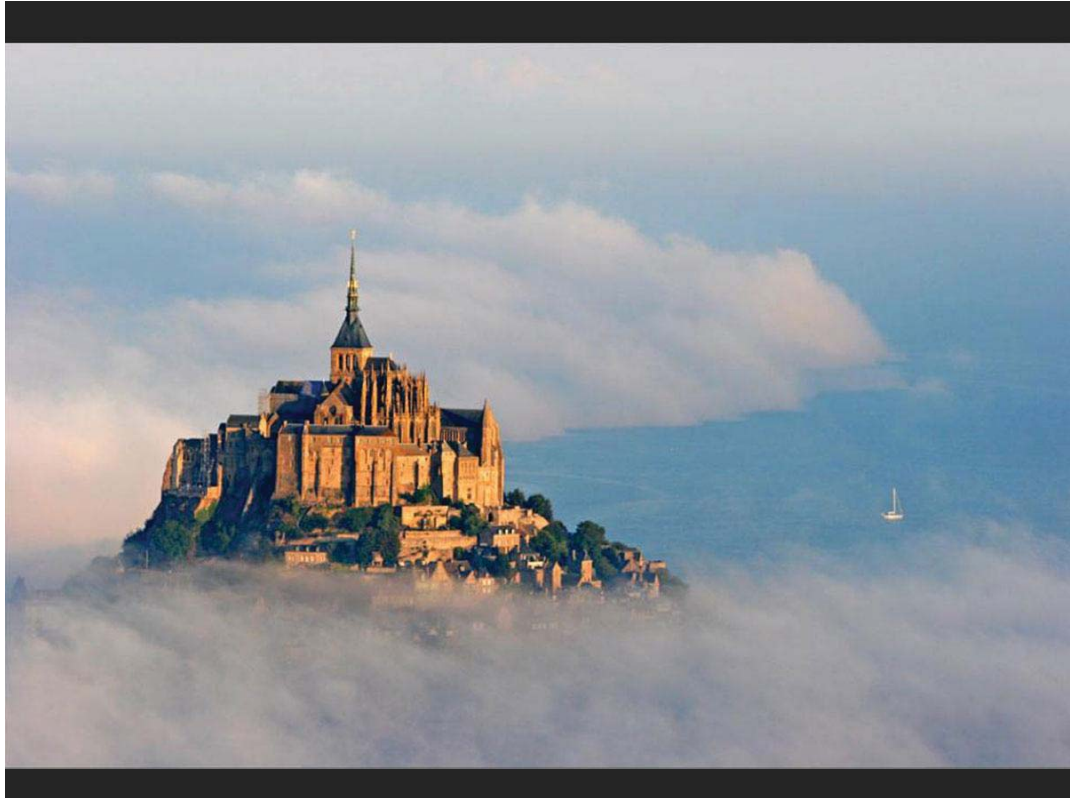


Fig. 20: vista aérea del Mont-Saint-Michel en Normandía (Francia).

### 5.2.2. Arquitectura Alpina (*Alpine Architektur*, 1919)

Está considerada como la principal obra teórico-arquitectónica de Bruno Taut. Se trata de uno de los claros ejemplos de la arquitectura utópica de la época. Entre 1917 y 1918, en plena Primera Guerra Mundial, el arquitecto concibió y editó este tratado de arquitectura utópica que consta de 30 láminas, entre dibujos y escritos poéticos. Se centra en la construcción de un ambicioso entramado urbano en los Alpes, aunque la significación del texto va mucho más allá. Sus implicaciones estéticas y filosóficas son una condensada síntesis de las ideas pacifistas, socialistas y místicas de Taut.

Taut afirmó en la dedicatoria de la obra al Káiser Guillermo II, que su tratado aspiraba a ser una contribución a la paz eterna. El concebía la creación de este tratado como una forma de crear una nueva sociedad, después de vivir y conocer en primera mano las consecuencias de la gran guerra. Desde siempre Taut se sentía muy vinculado con la naturaleza, y durante su juventud, como ya hemos comentado antes en su participación en las ciudades-jardín de Falkenberg y Reform, desde joven se ha rodeado de amigos pintores y poetas con las mismas inclinaciones. De hecho todos se reunían bajo el “Círculo de Chorin”, y entre ellos se encontraba uno de sus mayores confidentes, Adolf Behne



Una de las claras herencias de Taut fueron las influencias recíprocas entre naturaleza y espacio del Modernismo. Esto le sirvió de modelo para la creación de formas constructivas que no se basaran en estructuras arquitectónicas clásicas. En la construcción de su conocida *Casa de Cristal*, diseñado en 1914, se puso en contacto con Paul Scheerbart. Ambos, Taut desde la arquitectura y Scheerbart desde la poesía, buscaban una nueva sociedad y un espacio afín para esta, centrándose en el vidrio como material principal para llevarla a cabo.

Tras la muerte prematura de Scheerbart en Octubre de 1915, Taut trasladó apasionadamente las visiones de su amigo sobre el mundo cristalino a sus propias fantasías arquitectónicas. El estadillo de la guerra se convirtió en una pesadilla para el pacifista arquitecto, quien se libró del servicio militar por trabajar en una fábrica. Durante el transcurso de este trabajo y debido al aburrimiento el arquitecto creó muchos escritos y se mantuvo en contacto con otros artistas del momento como es el caso de su gran amigo Adolf Behne. Gracias al constante intercambio de cartas de estos autores conocemos mucho más a fondo los pensamientos que les llevaron a crear sus obras. .<sup>42</sup>

El manuscrito de Taut sobre *La Corona de la Ciudad* era un claro manifiesto por la paz, y fue la piedra angular de la *Arquitectura Alpina*. En Marzo de 1916, Taut escribió a Behne narrándole lo escrito en esta obra. En esta carta destacaba la corona de la su ciudad utópica, como algo elevado y creado en su totalidad, es decir, algo totalmente artificial. Y se comienza a centrar en la evolución del modo de vivir de los habitantes de esta fantástica ciudad.<sup>43</sup>

Para Taut el pensamiento social se convirtió en la base de la construcción para la comunidad de un pueblo, cuya coronación debía ser la *Casa de Cristal*. Esta casa de cristal consta de bloques cúbicos escalonados cuyas enormes dimensiones debían influir de una manera positiva en el humano y en la idea de la comunidad social. Para Taut la grandeza creadora de un arquitecto se resumía en construir al servicio del pensamiento social para una comunidad popular.

Al primero que le comunicó la idea de un nuevo proyecto, fue a Adolf Behne, a quien el 17 de Julio de 1917 le escribió: “ ¡Toma arquitectura alpina!”<sup>44</sup>. Después de esto el autor se dedicó, durante su aburrido trabajo en fábrica, a realizar esta obra. Pasó algunas malas épocas, anímicamente hablando, pero esto no le quitó las fuerzas para llevar a cabo sus escritos. Como muy tarde a finales de Junio de 1918 la obra ya estaría terminada, pero en plena guerra resultó complicado lanzarla a la editorial. Aunque en cierto modo a Taut le daba cierta vergüenza mostrar su obra al público

---

<sup>42</sup> TAUT, Bruno, *ob cit.*, p. 15.

<sup>43</sup> ÁBALOS, Iñáqui, *Arquitectura Alpina, Bruno Taut*, Círculo de Bellas Artes de Madrid, Madrid, 2011, p.15.

<sup>44</sup> TAUT, Bruno., *ob cit.*, p. 18.

puesto que estaba convencido de que no iba tener una gran aceptación, y que iba a quedar como una ensoñación de loco.

Las treinta ilustraciones estaban dibujadas e iluminadas recurriendo a todas las técnicas de la historieta, como secuencias temporales en la ordenación de las escenas, cambios de vista generales para presentar detalles, claro referente de la filmografía del momento, como por ejemplo en *El Gabinete del Doctor Caligari* de Robert Wiene (1919). Asimismo textos incorporados a las fotografías, utilización de bocadillos...etc. Todo esto supone un claro acercamiento a todos los públicos, es decir, en vez de crear un escrito con alguna referencia dibujada, crea una serie de dibujos con sus debidas explicaciones, pero todo ello realizado para que fuera más cercano pueblo.<sup>45</sup>

Taut más que transmitir un significado a través de su obra intenta producir afectos únicos entre quienes se adentraban a ella.<sup>46</sup> Esto quedó claro en la realización de la *Casade Cristal*, en cierta forma con esta construcción, buscó un lenguaje entre la obra y humano dejando claro lo que era capaz de hacer la arquitectura a las personas. El afecto crea un diálogo con el ser humano, es como un lenguaje que existe con anterioridad a las palabras y que logra obtener diferentes tipos de afecciones, como los estados de ánimo, los sentimientos o los pensamientos.

Taut imagina un pueblo en los Alpes que está libre de toda aparente restricción y, por lo tanto, desprovisto de todo interés utilitario, como las limitaciones impuestas por los materiales o la economía. Pero es capaz de ofrecer a sus habitantes un nuevo orden aislado de la ciudad contemporánea. Construidos en cristal y emplazados a lo largo de un lago, los edificios del pueblo alpino debían transmitir afectos como la transparencia, el cristal, el movimiento y el cambio continuo, con objeto de infundir una sociedad purificada, pacífica y cambiante. Todo esto en clara oposición a lo vivido en los grandes centros urbanos del momento, donde la devastadora guerra y la deshumanización de la constante industrialización, creaban una sociedad constantemente en guerra y sin ningún cambio aparente.<sup>47</sup>

En estos textos existe una clara dicotomía entre dos temas cruciales tratados por el arquitecto. La altura de las edificaciones como mecanismo de aislamiento y la simbiosis entre naturaleza y creación artificial. Estos temas fueron tratados tanto por Scheerbart como por Nietzsche, quien se centró en esta temática en su obra *La Gaya Ciencia: Arquitectura para los que buscan el Conocimiento (1882)*. En esta obra comienza a plantearse una arquitectura transmutada en la naturaleza humana, ya no divina, aunque las estructuras góticas son su inspiración central, de un modo muy similar al modo que los románticos interpretaban a los templos católicos, elemento que posteriormente retoman los expresionistas.

---

<sup>45</sup> PEHNT, Wolfgang, *ob cit.*, p. 83.

<sup>46</sup> ÁBALOS, Iñiqui., *ob cit.*, p. 114.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 117.

La trayectoria comienza en un lago de montaña, es decir en el valle, por el que, ascendiendo de forma iniciática, se llega sucesivamente a una fusión alpina, terráquea y cósmica mientras se avanza en la lectura y contemplación de sus distintas partes.

En la **I Parte** titulada, *La Casa de Cristal*, se centra en las diferentes partes de “la corona de la ciudad”, el centro de sus utópicas ciudades. En su libro, *La Corona de la Ciudad* ya trató este tema, pero en este caso lo va a llevar más allá creando una arquitectura mucho más personal e imaginativa. En el caso de sus primeros escritos no deja claramente un dibujo definido de esta “casa de cristal”, pero en este libro nos va mostrando, a modo de guía, como llegar hasta ella. El arquitecto crea una especie de camino que te lleva hasta el centro neurálgico de la vida de esta nueva sociedad. Para al final mostrarnos una imagen dentro de dicha casa, donde explica la libertad que existe dentro de ella para cada individuo. A su vez escribe que no se trata de ningún rito, sino del disfrute de la propia arquitectura en estado puro, conjugada para el disfrute de cualquiera (fig. 21). En este espacio se conjugan todas las artes, comenzando por la propia arquitectura y sus estructuras, con las pinturas y esculturas cósmicas creadas por el vidrio en su contacto con la luz y la música, que se hace presente de vez en cuando a través de un órgano. Esto demuestra que la “Nada”, como aglutinante espiritual colectivo conduce a una propuesta de edificar la corona de la ciudad como una catedral y esta como casa del pueblo, lugar de fusión del individuo.<sup>48</sup>

El motivo ornamental del encabezamiento nos viene ya mostrando en lo que se va a conformar la **II Parte** denominada *La Arquitectura de las Montañas*, una simétrica naturaleza artificiosa junto con el vapor de agua de nubes que conforman una especie de halo ascendente rodeando los picos de las montañas. En estas láminas el autor comienza a mostrar estas construcciones, en cada una da prioridad a diferentes elementos, pero en sí se centran en un mismo tema.

En unos casos se nos muestran las coronaciones facetadas mediante triangulaciones y poliedros mixtos a modo de gemas, otro tipo de coronaciones aparecen en las cúspides de las montañas donde emergen arquerías que forman una lacería que simula una cúpula, o bien creando estas arquerías pero abiertas al firmamento. Esto en las cúspides de las montañas, en cambio en otras láminas cambia un poco el tratamiento de las construcciones, este cambio se debe a la situación de las mismas. Esta vez se centra en los valles, donde crea unas arquitecturas, que siguen con fuerte carácter geométrico, que evoca a las construcciones babilónicas, incas o aztecas. En el fondo del valle se muestra un patrón de una arquitectura más horizontalizada, mientras que en los altos picos se tiende a la verticalidad. (fig. 22)

---

<sup>48</sup> TAUT, Bruno, *ob cit.*, p. 11.

En la **III Parte** denominada *La Construcción Alpina*, se centra en cómo construir y aprovechar las formas de la propia naturaleza, en base a montañas existentes como el monte Generoso, en el lago Como o en el fronterizo monte Matterhorn entre Italia y Suiza. Dibuja los proyectos llevados a lugares claramente existentes (fig. 23). Aún así sigue construyendo una arquitectura similar al resto de las partes, con la que quiere fusionarse por completo con la naturaleza. Una de las láminas más llamativas en esta parte es la *Terreno en Construcción desde el Monte Generoso*. En esta lámina crea una visión global de todo el conjunto donde llevaría a cabo estas construcciones, comenzando desde el lago de Lugano llegando a la casa de cristal en la cúspide de la montaña más alta de la zona (Fig. 24). A su vez en los escritos en esta lámina, a parte de las aclaraciones geográficas, aclama a los habitantes y a los que ven desde el aire esta nueva sociedad emergente, de una forma muy exclamativa alaba a los que tienen la suerte de toparse con su construcción.<sup>49</sup>

En la **IV Parte** *Construcción en la Corteza Terrestre*, se muestra una serie de mapas, tanto existentes como no, donde el autor busca la creación de un mundo exótico, dibuja su arquitectura a una escala continental. En una de estas láminas se centra en la construcción a lo largo de toda la cordillera de los Andes, realiza algunos dibujos de la tierra que tienen una clara anticipación a las fotografías que años atrás han realizado astronautas y cosmonautas. En esa lámina Taut muestra como se ve la tierra y las diferentes ciudades desde el espacio exterior. Estas ciudades se desarrollan en las cordilleras más destacadas del relieve mundial y se hacen notar en su iluminación nocturna (Fig. 25)

En la **V Parte** *Construcción en las Estrellas*, la última de sus escrituras, lleva su arquitectura más allá del espacio, a las estrellas. Sigue creando una arquitectura aprovechando la naturaleza, pero en este caso no lo imagina en el mundo sino en las estrellas. Continúa con la creación de una arquitectura liviana y con estructuras frágiles, a su vez muestra estos elementos constructivos de una manera global, ocupando toda la superficie de la estrella. En algunas láminas se ve una clara tendencia hacia la abstracción. (Fig.26)

A lo largo de toda su obra Taut deja claras varias cosas, una es la transmutación de la arquitectura en naturaleza humana trascendente que tendría cuatro principios formales; triangulaciones, arquerías, aterrazamientos y organizaciones florales. A su vez todo giraría en un mismo hilo conductor, los diferentes estados físicos del agua, líquido en los valles, sólido a lo largo de toda la montaña y gaseoso en las cumbres más altas. Otro elemento claramente diferenciado a lo largo de estas escrituras es la dualidad existente en su modo de dibujar. Por una parte parece clara la vocación historicista del autor, y la atención a las vanguardias abstractas y expresionistas. En su proyecto estético se hunde en cierto modo en las concepciones pintorescas y

---

<sup>49</sup> ÁBALOS Iñiqui, *ob cit.*, p. 119.

románticas buscando un canon unificado para los fenómenos naturales y las creaciones humanas y, a la vez, imbuido profundamente en un pesimismo y subjetivismo propio del pensamiento expresionista del momento. Que demandó otra forma de situar al sujeto en la naturaleza, alejándose de un mundo roto por la guerra.

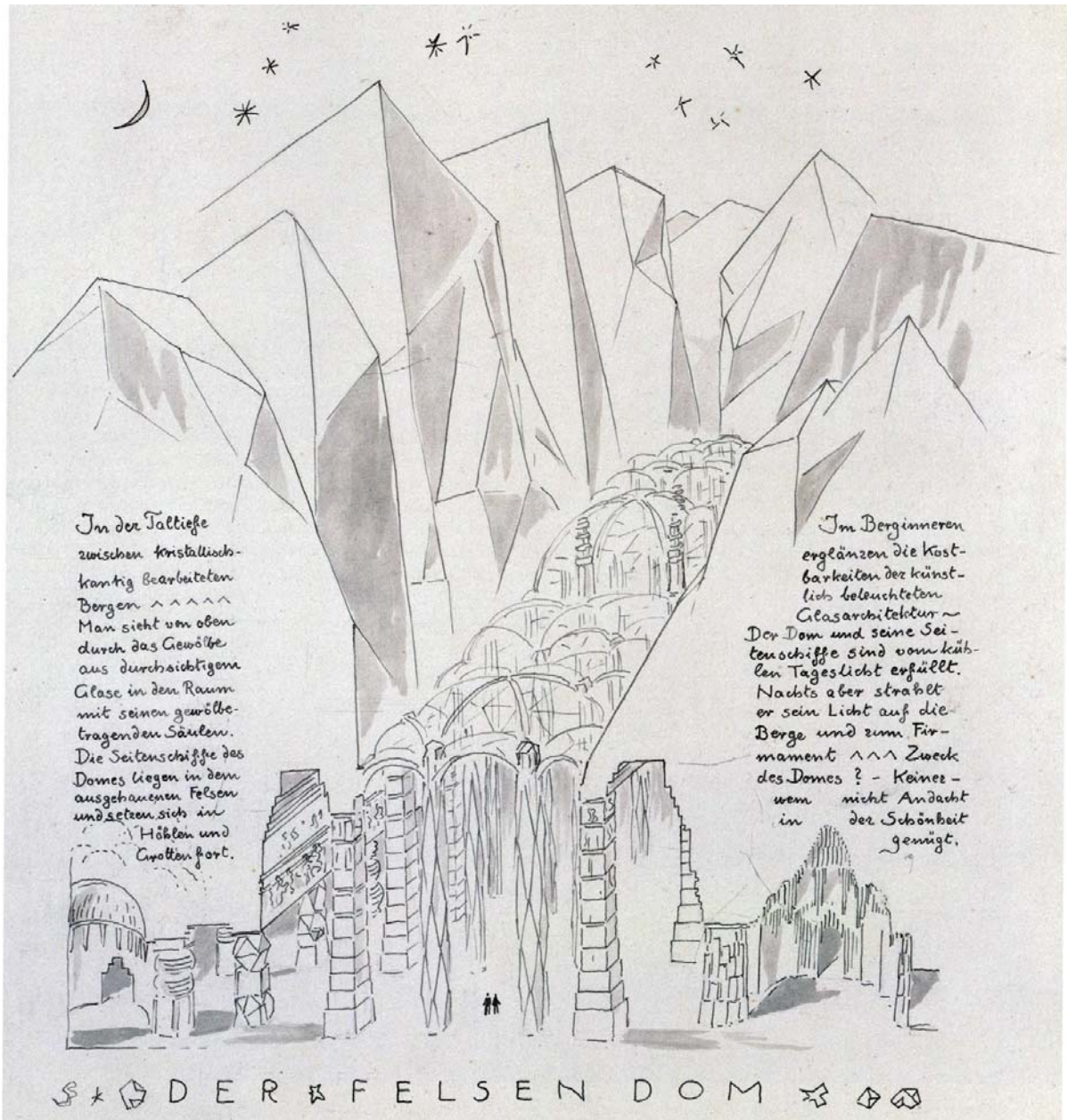


Fig. 21.: Lámina 2, Casa de Cristal en las Montañas, I parte. Arquitectura Alpin, 1919.



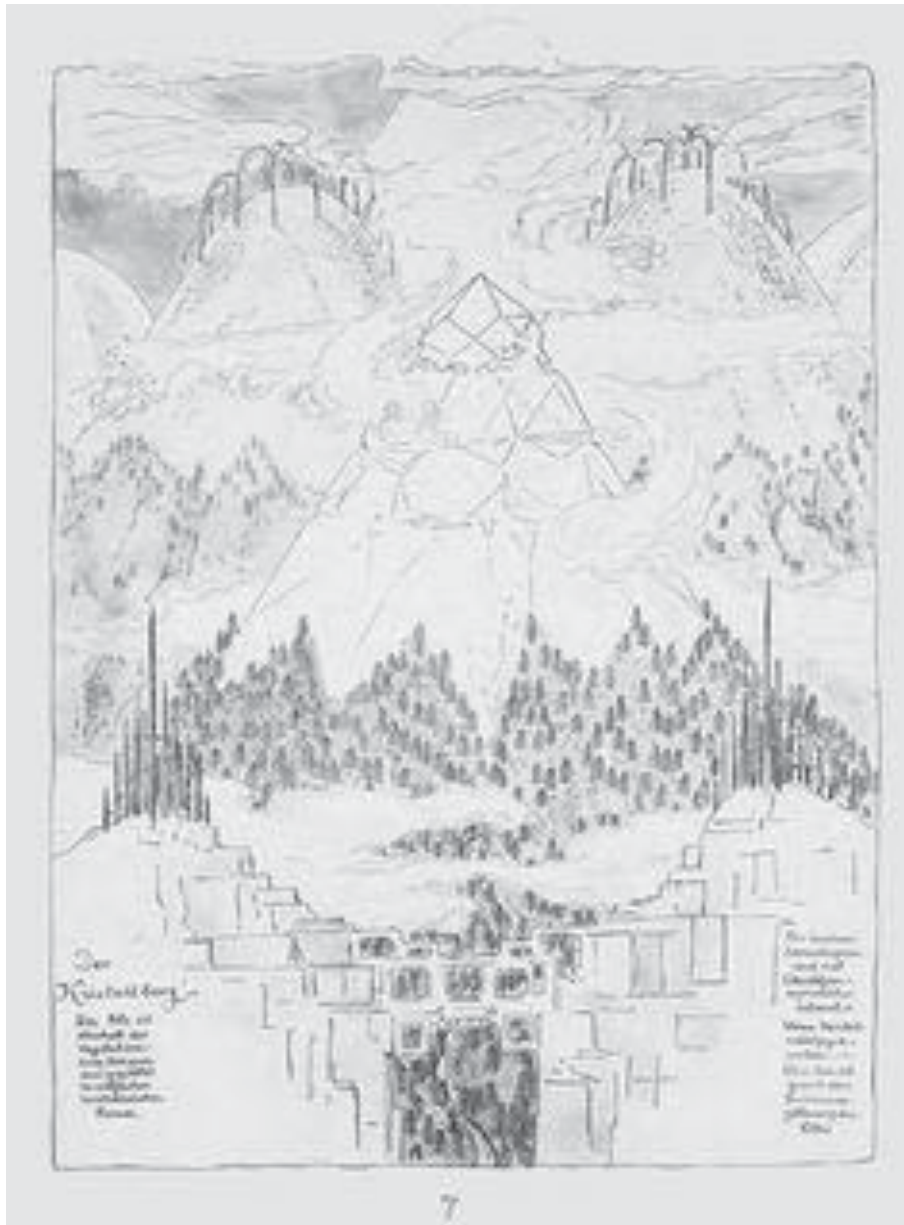


Fig. 22: Lámina 7, *Paisaje grotesco con cumbres transformadas*, II parte. *Arquitectura Alpina*, 1919.



Fig. 23: lámina 18, *Edificación del Monte Rosa*, III parte. *Arquitectura Alpina*, 1919.



Fig. 24: Lámina 17, *El Terreno en Construcción visto desde el Monte Generoso*, III parte. *Arquitectura Alpina*, 1919.



Fig. 25: Lámina 25, *Europa: lo claro.-Asia: lo más claro en la oscuridad de la noche de colores*, IV parte. *Arquitectura Alpina*, 1919.





Fig. 26: Lámina 28, *¡Las esferas! ¡Los Círculos! ¡Las Ruedas!*, V parte. *Arquitectura Alpina*, 1919.

## 5.3 AGRUPACIONES DE ARQUITECTOS AL FINAL DE LA GRAN GUERRA.

### 5.3.1. Consejo Obrero para el Arte (*Arbeistrat für Kunst*, 1918).

Durante la primera mitad de Noviembre de 1918, obreros y soldados, secundados a veces por campesinos y otros ciudadanos, empezaron a agruparse en soviets (consejos o asambleas) por toda Alemania, supervisando la gestión del gobierno provisional que había asumido el poder tras el colapso del Imperio. Posteriormente en 1919 tras las elecciones del 19 de Enero, estos grupos se perdieron siendo cubiertos por el grupo parlamentario de la *Asamblea Nacional Constituyente*.

Imitando el esquema organizativo de los soviets de obreros revolucionarios, los artistas y profesionales comenzaron a unirse. La organización revolucionaria de los artistas berlineses se autobautizó como *Arbeitsrat für Kunst* (Consejo Obrero para el Arte). Existían grupos similares como la organización berlinesa que se había fijado tareas similares; el *Novembergruppe* (Grupo de Noviembre)<sup>50</sup>.

En navidad de 1918 este grupo se dirigió al público con dos pronunciamientos. El primero fue *Architekturprogramm* (Programa Arquitectónico), de su primer portavoz, Bruno Taut. Y el segundo manifiesto a favor de una especie de dictadura de artistas, donde se pronunciaron frases como:

“A partir de ahora, el artista, en cuanto modelador de la experiencia del pueblo, es el único responsable de la indumentaria exterior del Estado.”<sup>51</sup>

Estas palabras tienen mucho que ver con Taut, seguramente fueron escritas por él, pero oficialmente no consta solo su nombre en este manifiesto, sino el del todo el grupo en conjunto. Ambos manifiestos emplearon la fórmula de unir las artes bajo las alas de una arquitectura más grande.

Este grupo organizó diferentes conferencias y publicó manifiestos y dos pequeños volúmenes. La mayoría de estas publicaciones se ocupaban de la arquitectura. El primer libro de este grupo fue publicado en Noviembre de 1919 fue *Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin* (¡Sí! Opiniones del Consejo Obrero para el Arte de Berlin). Este libro fue el resultado de una encuesta realizada a comienzos de

---

<sup>50</sup> El *Novembergruppe* (Grupo de Noviembre). Surgió tras la Revolución alemana de Noviembre de 1918. Fue un movimiento artístico alemán ligado al expresionismo, se fundó en Berlín el 3 de Diciembre de 1918 por Max Pechstein y César Klein con el objetivo de reorganizar el arte alemán después de la Primera Guerra Mundial. Su trabajo, como el de la *Arbeitsrat für Kunst* es similar, apoyar una revolución socialista en Alemania. Un objetivo clave del grupo era la unión de arte y las personas. Por otra parte, el grupo trató de influir en los aspectos públicos y culturales de la sociedad.

<sup>51</sup> PEHNT, Wolfgang, *ob cit.*, p. 89.

año en la que la mayoría de las preguntas se referían a la arquitectura. En su segundo libro, *Ruf zum Bauen* (Una Llamada para Construir), fue publicado con ocasión de la exposición de Mayo de 1920.

En ambas publicaciones se repetían una y otra vez las mismas demandas. Debía abolirse el poder de las instituciones establecidas, como las autoridades de la construcción, los jurados de las exposiciones, las academias oficiales y los encargos del estado, y allí donde fuese necesario tendrían que ser reemplazados por organismos corporativos elegidos por artistas. Los diferentes puntos de esta plataforma defendían la construcción de viviendas públicas y el mantenimiento de emplazamientos experimentales permanentes con edificios experimentales, que proporcionarían nuevas posibilidades tanto de creación como de exposición.

En las diferentes peticiones de esta plataforma derivaban de diferentes artistas y arquitectos, sus diferentes publicaciones iban acompañados generalmente por preámbulos de largo alcance redactados en términos muy enfáticos. En ellos se avanzaba la idea del *Gesamtkunstwerk* (la obra de arte total o colectiva)<sup>52</sup>, y se expresa la convicción de que la arquitectura era capaz de crear un sentido comunitario entre aquellos que la proyectaban, construían y usaban. Estaban convencidos en que de este trabajo comunal iba a salir una arquitectura que, gracias a todas las manos que contribuyen a ella, iba a experimentar un espléndido auge, capaz de producir en el alma del ser humano un auténtico espíritu del socialismo. Esto está muy ligado a los pensamientos de Bruno Taut, tratados de una forma clara tanto en sus participaciones en las ciudades-jardín como en sus diferentes escritos utópicos ya publicados.

En 1919 hubo un cambio de presidencia, Taut se fue y se nombró a Walter Gropius como nuevo presidente. Durante la toma de posesión, Gropius, pronunció un discurso en el que dejaba entrever que no existía una clara unanimidad en todo el grupo. En realidad existían dos bandos claramente opuestos. Uno presionaba por una política artística públicamente declarada, mientras que otros optaban por preparar su trabajo en silencio. Gropius defendió esta última, él consideraba que si sus trabajos

---

<sup>52</sup> La idea de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), se le atribuye al compositor de ópera Richard Wagner, quien lo acuñó para un tipo de obra de arte que integraba la música, el teatro y las artes visuales. Wagner concedía gran importancia a los elementos ambientales, tales como la iluminación, los efectos de sonido o la disposición de los asientos, para centrar toda la atención del espectador en el escenario, logrando así su completa inmersión en el drama. Este compositor fue el primero que comenzó a apagar las luces de todo el teatro dejando solo las del escenario, buscando así toda la atención y concentración del espectador en la obra. Esto también es muy común en las obras musicales y de danza del expresionismo, buscaban efectos de luces y de sonido, que se muestran de una manera más clara en el cine. A su vez, en la arquitectura hay que destacar la obra de Hans Poelzig, *El Gran Teatro de Berlín*, donde también buscó crear esos juegos de luces y sonido, utilizando para ello la arquitectura.



debían llegar a algo grande, tenían que acariciar cada punto de su programa y admitir compromisos.

### 5.3.2. La Cadena de Cristal (*Die Gläserne Kette*, 1919)

Muchos de los participantes del *Arbeitsrat für Kunst* estaban englobados en un intercambio de cartas que Bruno Taut organizó a finales de 1919. Participaron trece artistas y arquitectos, que con diferentes escritos y dibujos a carboncillo debatían y discutían sobre variados temas. Este grupo se mantuvo en secreto, incluso usaban seudónimos, como Bruno Taut que se denominaba “*Glas*”, a su vez quien salía de este círculo de correspondencia, estaba obligado a devolver todo el material utilizado durante estas actividades.

Esta cadena de correspondencia se denominó *Die gläserne Kette* (la cadena de cristal), este nombre se le ocurrió a Alfred Brust, el decimocuarto participante. Este literario escribió varias obras de misterio que atrajeron a varios de los participantes del grupo y entre ellos a Taut.

Pese a la cordialidad que reinaba entre la mayoría de los correspondientes, había diferencia de opinión en varios temas. Existían varias críticas sobre todo por parte de los hermanos Luckhardt, que señalaban que hasta las utopías de Taut sobre arquitectura rural y montañosa eran las utopías de un habitante en la ciudad, y que ellos buscan crear un tipo de sociedad que se apartara por completo de cualquier similitud con la metrópoli. Pero a pesar de las diferentes opiniones son de destacar las convicciones comunes. Todos estaban de acuerdo en el deseo de un gran proyecto a gran escala que unificase todas las artes. En este caso nos encontramos con el proyecto del arquitecto y pintor Hans Hansen, quien propuso un organismo que se encargaba de todas las actividades constructoras de un distrito particular. Este contendría talleres y escuelas para las más diversas disciplinas, salas de exposiciones, y aplicando los ideales de *La Corona de la Ciudad* de Taut, estaría “coronado” por un edificio académico. Quizás este proyecto presentaba características comunes con los proyectos expresionistas anteriores, pero en cierto modo tenía un cierto carácter futurista, puesto que se ocupó de los problemas de tráfico y comunicaciones. No es que el resto de arquitectos no se preocuparan de estos temas, sino que no lo hacían con tanta determinación, puesto que en este proyecto se reunían todas las vías de transporte, tanto por carreteras, en tren o en barco.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> PEHNT, Wolfgang, *ob. cit.*, p. 95.

Existieron multitud de escritos y de intercambios de dibujos entre los diferentes autores, y todos centrados en un cambio de la sociedad centrándose en sus visiones arquitectónicas. Con la llegada del nazismo en 1933, este grupo, por motivos lógicos, se disipó y dejó un gran legado de utopías que influenciaron en cierto modo a todos y cada uno de los participantes. A su vez muchas de estas estructuras imaginarias, se plasmaron no solo en esos escritos, sino que incluso algunas como es el caso de Max Taut con la *Tumba de la familia Wissinger en Stahnsdorf* en 1920, se llevaron cabo. En el caso de Max construyó una serie de arcos que englobaban las tumbas de esta familia. Estos arcos son lo característico de varios de los dibujos del arquitecto.<sup>54</sup>

#### 5.4 LUZ Y COLOR EN EL TRABAJO DE BRUNO TAUT.

El cromatismo en la obra de Taut no está regido por estrictas reglas compositivas ni organizativas. Taut no era un dogmático en sus planteamientos sino que defiende un uso del color libre, personal y expresivo. Comparte con los artistas de *Der Baue Reiter* ese empeño de penetrar más allá de las apariencias de las cosas para acercarse a su esencia secreta.

Taut se mostró realista por una vez, hablando de los alegres y cordiales impulsos que producían las fachadas de antiguos edificios remodeladas por el color. Esto mismo está muy relacionado con el tratamiento del color por parte de Wassily Kandinsky. Este pintor en su libro *De lo Espiritual en el Arte* publicado en 1911, aborda de una manera clara el tema del color en el arte:

“2. el segundo resultado principal de la contemplación del color, es decir, el efecto psicológico producido por este. Aquí aparece la fuerza psicológica del color, que provoca una vibración anímica. La fuerza física elemental es la vía por la que el color llega al alma.”<sup>55</sup>

Taut no presenta un cuerpo doctrinal cerrado, en sus distintos escritos ofrece consejos dispersos al uso del color. Este autor advierte, al igual que hace Le Corbusier, del peligro en el excesivo colorismo, en el abigarramiento: “Los colores puros e intensos son admirables, pero aplicados incorrectamente son mucho peores que la ausencia de color”<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> TAUT, Bruno, *The crystal chain letters: architectural fantasies / by Bruno Taut...; edited and translated by Iain Boyd Whyte*, Cambridge, MIT Press, 1985, p. 56.

<sup>55</sup> KANDINSKY, Vasili, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1996, p. 52.

<sup>56</sup> GÓMEZ URDAÑEZ, Carmen, *Sobre el color en el acabado de la arquitectura histórica*, Prensa de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2016, pp. 337-340.

Durante el periodo de posguerra también se tuvo muy en cuenta la utilización del color en las decoraciones de edificaciones nuevas. Siendo este el claro caso de las *Siedlungen*, que encarnaban ese espíritu del color muy presente en los años veinte en Alemania.

Podemos notar una serie de curiosas y aparentes contradicciones en las posiciones a favor o en contra de la policromía arquitectónica entre los arquitectos del movimiento moderno durante la primera mitad del siglo XX. El movimiento moderno reaccionaba contra la arquitectura academicista del siglo XIX, a la que algunos arquitectos atacaban por su falta de color y otros por usar color. Por un lado Taut y sus seguidores criticaban la arquitectura del pasado por su aspecto monocromático y triste. Por otro lado, los promotores del purismo, el racionalismo y lo que más tarde se conocería como “estilo internacional” en la arquitectura moderna, consideraban que el color, visto como un elemento decorativo, estaba ligado a las arquitecturas del pasado y a los regionalismos. La nueva arquitectura debía abstenerse de la decoración y el ornamento. Entonces, trataban de diferenciarse del pasado produciendo una arquitectura blanca y purista, sin marcas de pertenencia geográfica cultural.

Esta dicotomía dentro de la arquitectura moderna, se muestra de una forma clara en la Exposición de Arquitectura organizada por la *Deutsche Werkbund* en Stuttgart en 1927 denominada *Weissenhofsiedlung*, donde participaron una treintena de arquitectos entre los que se encontraba Bruno Taut, Le Corbusier, Walter Gropius o Hans Poelzig. Taut participó realizando una de las pocas viviendas con decoración cromática variada, no como casi todos los exponentes que optaron por el blanco puro.

También es de destacar el movimiento neoplasticista holandés, organizado en 1917 alrededor de la publicación *De Stijl* e inspirado en la pintura abstracta de Piet Mondrian. Este movimiento ayudó a tomar una mayor conciencia de la teoría y práctica del color, introduciendo el color como un aspecto determinante del espacio en oposición a su tradicional función decorativa. En este grupo es de destacar Johannes Pieter Oud, quién logró realizar una verdadera organización espacial de los planos y el color, mientras que los otros continuaron produciendo transposiciones bidimensionales a la arquitectura de los elementos neoplasticistas de la pintura. Pero sin duda las influencias de la utilización de los colores primarios en su arquitectura fueron ejercidas a través de los manifiestos teóricos, proyectos y maquetas.<sup>57</sup> La poca arquitectura realizada por este grupo se puede poner en paralelo con la decoración realizada por Taut, puesto que conocería dicho movimiento. Pero Taut optaba por una utilización diferente del color, no buscaba la utilización del color para crear diferentes volúmenes arquitectónicos sino que la utilizaba con una clara finalidad psicológica, y

---

<sup>57</sup> GÓMEZ URDAÑEZ, Carmen, *ob. cit.*, pp. 337-340.

además no solo utilizaba los colores primarios sino que utilizaba una gran gama cromática.<sup>58</sup>

#### **5.4.1. Llamamiento para construir en Color (*Aufruf zum farbigen Bauen*, 1919)**

Durante el periodo de posguerra existió una mayor preocupación por el color en la arquitectura. Taut ya había comenzado a promover el color en la arquitectura durante sus días como alumno de Theodor Fischer en Múnich. De hecho, él comenzó el *Aufruf zum farbigen Bauen* (Llamada a una arquitectura colorista), publicada en 1919 en la revista *Die Bauwelt*, reeditada posteriormente por otros autores. Tanto el movimiento reformista inglés como el *Jugendstil* habían sido partidarios del color y enemigos de los tonos apagados del siglo XIX. Pero en estos movimientos el color se había limitado a combinaciones concretas, teniendo más éxito en los interiores que en los exteriores.

La revuelta de los pintores expresionistas estimuló la campaña destinada a extender el uso del color en la arquitectura. Ya antes de la guerra, cuando Taut realizó las viviendas de la colonia de Falkenberg, esta ya era conocida como la “colonia de la caja de pinturas”. El *Arbeitsrat für Kunst* se ocupó de este tema realizando una encuesta entre sus miembros cuyo objetivo era la abolición de la pintura de caballete por la imagen o aspecto general de la ciudad. Se fundó una “Alianza para la promoción del color en las ciudades” y se organizaron unas “jornadas del color” con Taut entre los oradores.<sup>59</sup>

La interpretación del color cambio considerablemente entre la inmediata posguerra y los años veinte. Al principio el color era considerado como un medio de expresión libre, independiente de forma, creando y conteniendo una gran gama de emociones humanas. Esta generación de pintores, estaba convencida del valor moral de las consideraciones estéticas, el color hacía posible crear lo que desde hacía tiempo se buscaba crear en arquitectura, una comunidad unida por una emoción intensa y un placer compartido en la experiencia sensorial. Además el color tenía la gran ventaja de resultar barato a la hora de construir.

Taut también era un creyente convencido de los efectos morales y físicos del color, y como prueba de ello señalaba a la conducta de los niños, quienes preferían jugar en las calles donde las casas estaban pintadas con colores alegres que en aquellas donde las casas eran grises.

---

<sup>58</sup> GÓMEZ URDAÑEZ, Carmen, *ob. cit.*, pp. 340-341.

<sup>59</sup> GARCÍA ROIG, José Manuel, *ob. cit.*, pp. 90-91.

Taut empezó su campaña siendo *Stadtarchitekt* (arquitecto municipal) de Magdeburgo del 1912-1915, donde pintó el Ayuntamiento de finales del siglo XVII, con un zócalo color rojo fuego y líneas negras entre las hiladas, las galerías de color verde, las estatuas y capiteles amarillos, y tampoco se olvidó del interior. A su vez el arquitecto ofreció sus servicios a los propietarios de las casas por si querían hacerle consultas respecto al color, y organizó un concurso entre diferentes artistas para diseños de carteles y fachadas alegres. Así esta ciudad pasó a tener multitud de viviendas y demás edificios con multitud de colorido. (Fig. 27)

Al principio estos colores se utilizaban de una forma arbitraria, sin tener ninguna consideración con el resto de la fachada. Esto es algo que en los años postexpresionistas cambia. En esta época, el color sigue teniendo una gran importancia, pero comienza a ser utilizado con propósitos concretos. Se trataba de propósitos como resaltar las formas cúbicas, para intensificar relaciones estáticas o detalles concretos, guiar la mirada, crear perspectivas y para producir efectos psicológicos.<sup>60</sup>



Fig. 27: calle *Otto Richter* en Magdeburgo con decoraciones de Bruno Taut, restauradas en el siglo XXI.

---

<sup>60</sup> PEHNT, Wolfgang, *ob cit.*, p. 87.

#### 5.4.2. Arquitectura social en el Berlín de los años 20.

Como ya se he comentado con anterioridad, en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, la arquitectura se centró en la elaboración de viviendas sociales para dar cobijo a una gran cantidad de la población que se había quedado sin recursos. Hasta el momento en Berlín existían enormes desigualdades en los alojamientos de los diferentes estratos sociales. Para remediar las pésimas condiciones de vida de los barrios de las infraviviendas colectivas, se plantearon la necesidad en construir nuevas viviendas sociales que fueran accesibles a los medios de un obrero. Sin embargo, fue necesario para la mayoría de la gente recurrir a hipotecas.

Las nuevas viviendas fueron posibles gracias a la fundación de sociedades como la GSW (Asentamientos de la comunidad y la asociación de vivienda) y la GEHAG (Sociedad anónima de Protección de Hogares de utilidad Pública)). La primera surgió de la Sociedad Municipal de Vivienda Social en Berlín S.L., mientras que la segunda de la unión de sindicatos socialdemócratas, cooperativas de vecinos, sociedades de ahorro y compañías constructoras. Su afán era idealista de reforma, buscaban crear un mundo mejor, solidario y de vocación pública.<sup>61</sup>

##### 5.4.2.1. Gran *Siedlung* de Britz (*Gross Siedlung Britz*, 1925-1933)

La *Siedlung* de Britz fue la principal de las *Siedlungen* realizadas en Berlín y una de las más destacadas realizada en toda Alemania, tanto por lo que supuso en investigación arquitectónica, como por el número y calidad de las viviendas construidas. Los arquitectos que la llevaron a cabo fueron Bruno Taut y Martin Wagner, con la colaboración en el diseño de los jardines de Leberecht Migge. Su construcción se dividió en dos partes y cada una de ellas se vendieron a dos empresas constructoras. La zona occidental a la GEHAG, y la oriental a De Ge Wo, teniendo que construir cada una 1000 viviendas. Cada empresa tenía diferentes intereses, mientras que De Ge Wo, optaba por una construcción rápida sin un estudio preliminar e intentando reducir costes al máximo, la GEHAG, se centró más en la experimentación y el estudio de sus construcciones, buscando también el abaratamiento del coste final.

Esta *Siedlung* se sitúa al suroeste de lo que era entonces Berlín, a las afueras de la ciudad, en un gran espacio vacío. El hecho del alejamiento de la ciudad era algo casi obligatorio, puesto que en la ciudad histórica existían unos problemas irresolubles para unas viviendas que debían ser principalmente económicas. A pesar de su lejanía esta tenía una gran comunicación debido a dos vías principales que conectaban

---

<sup>61</sup> VV.AA., *Las Siedlungen alemanas (...), ob. cit.*, p. 173.



directamente con la ciudad. Es posible esta relación con la ciudad gracias al gran interés que M. Wagner puso en los problemas de comunicación.

Como base para el desarrollo de la *Siedlung* era necesaria una idea urbanística correcta, sobre la cual surgiese el hábitat comunitario. Esto procede de los estudios que ya había realizado Taut en *La Corona de la Ciudad* en 1919. Inicialmente consideró a la ciudad jardín como solución adecuada para la *Siedlung* y esta fue utilizada en sus primeros proyectos. Las ideas posteriores, de los años veinte, reflejan nuevas influencias como el Racionalismo y el Funcionalismo, que las separan de las primeras.<sup>62</sup>

El compromiso social, como ya hemos comentado, también se encuentra muy presente en esta construcción. La colectividad encuentra su máximo reflejo en el diseño de la *Herradura*, que se convirtió en la expresión arquitectónica de las concepciones sociales y colectivas. Contaba como un lugar de espacio vacío y abierto a la naturaleza, a su vez no se trataba como el centro de todo el conjunto, no partían todas las calles de este lugar. El conjunto de la *Herradura* tenía un papel de autoabastecimiento por medio de los cultivos en los huertos particulares (figs. 28-29). El espacio interior se conjugó como un espacio ajardinado con una laguna artificial en su interior, y a su vez las casas que daban a su interior tenían la opción de jardín. De igual forma las viviendas unifamiliares del *Hüssung* que se organizaba como un rombo, no está orientado axialmente a la Herradura, sino que este quiebra su eje definiéndose como un espacio autónomo. (fig. 32)

Todo el conjunto se encontraba dividido por la *Fritz Reuter Alee*, esta avenida era la frontera que limitaba las viviendas de las ambas constructoras. Aunque existen claras diferencias entre las dos, es de destacar que siguen un mismo patrón constructivo. Este patrón se centraba en la proyección de los edificios altos alrededor de las principales avenidas, haciendo como una especie de muro que protegía en su interior a las viviendas unifamiliares.

Pretendían la completa racionalización de la obra, la construcción en serie, pero fue realizada de forma tradicional. No se daban todavía las condiciones necesarias para que la edificación fuese industrializada, pero puso las bases de nuevas formas de organización, mecanización y construcción. Se puede hablar de una contradicción entre la imagen de modernidad que daban y los medios que tuvieron que usar.

---

<sup>62</sup> VV.AA., *Las cuatro colonias berlinesas en la República de Weimar 2, Britz, Onkel Toms-Hütte, Siemensstadt; Weisse Stadt*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992, p. 105.

En cuanto al análisis constructivo de las diferentes viviendas son de destacar algunas novedades. Novedades como, la cubierta plana que surgió por razones económicas ahorrándose el uso de los complicados entramados para los tejados a dos aguas. En las puertas y ventanas se llegó a una uniformidad que hizo posible la fabricación en serie con una gran reducción de costes (figs. 30-31). En cuanto a la decoración se optaba por la utilización de resaltes de ladrillos en las zonas de mayor desgaste mecánico, como en las puertas principales y salidas al jardín. Y la pintura para la decoración del resto del conjunto. El revoco granulado de intensos colores, rojo, azul, amarillo, dotaban de un aspecto rústico, además de ser un excelente revestimiento y de bajo coste. En cuanto a su equipamiento todas las viviendas contaban con sótano, lavadero, calefacción por estufas, cocina, habitaciones, sala de estar y algunos con balcones. Esto era los requisitos que debían cumplir estas viviendas.<sup>63</sup>

Los bloques se construyeron siguiendo un mundo formal en la repetición y yuxtaposición de elementos que responden a la producción. Las viviendas unifamiliares, siempre adosadas, debido a la idea de comunidad, también se construyeron en serie. Estas contaban con tejados a dos aguas, más habitaciones que las viviendas de los bloques y con un antejardín en la fachada principal y un jardín privado. No existía una repetición monótona del tipo, sino una variación imaginativa, acentuada por el uso del color en cada fachada.

Existió una gran maestría y matización en el empleo del color, buscando con esto diferentes fines. Estos fines eran, contrarrestar el aislamiento entre edificios, integrándolos así en conjunto, esto realzaba la unión solidaria y caracterizaba los diferentes elementos de la totalidad. Taut diseñó unos acabados cromáticos en función de otros y a su vez en función del entorno, buscó relaciones de semejanza y de contraste.<sup>64</sup>

En esta *Siedlung* nos encontramos con cuatro conjuntos característicos de viviendas. El bloque de la Herradura, que supuso todo un logro en cuanto a estilo y modo de vivir, las viviendas unifamiliares del rombo, *Hüssung*, siendo un claro recuerdo de las ciudades jardín, el *Frente Rojo*, una sucesión de bloques de vivienda que se encarga de proteger a las viviendas unifamiliares de la gran avenida central, y el cerramiento que se produce en la parte norte con otros bloques, esta vez con un diseño más elaborado, destacando las cajas semiesféricas de las escaleras. Y todo ello englobado con la decoración dotada por parte del eterno defensor del color, Bruno Taut. (figs. 33-34)

---

<sup>63</sup> VV.AA., *Las cuatro colonias berlinesas (...)*, ob. cit., pp. 170-173.

<sup>64</sup> *Ibidem*, pp. 184-188.





Fig. 28: vista aérea de la *Siedlung de Britz*, Berlín.



Fig. 29: vista aérea del edificio Herradura en la *Siedlung de Britz* en Berlín.





Fig. 30: vista del interior de la Herradura de la *Siedlung de Britz* en Berlín en el 1932, con el lago artificial y los diferentes patios privados.



Fig. 31: vista actual del interior de Herradura de la *Siedlung de Britz* en Berlín.





Fig. 32: vista de la urbanización de Hüssung (el rombo) en *Siedlung de Britz* en Berlín.



Fig. 33: fotografía de los bloques del *Frente Rojo*, *Siedlung de Britz* en Berlín.



Fig.34: fotografía de los bloques de la zona norte de la *Siedlung de Britz* en Berlín, 1932.

#### **5.4.2.2. *Siedlung la Cabaña del Tío del Tom (Siedlung Onkel Toms Hütte, 1926-1932)***

*La Siedlung Onkel Toms Hütte (La Cabaña del tío Tom)*, se sitúa en el barrio de Zehlendorf y es heredera directa de la obra de la *Siedlung de Britz*. Su nombre se debe a un restaurante que existía en la zona. Se trata del segundo conjunto arquitectónico promovido por la empresa GEHAG. En su arquitectura los autores evolucionan, perdiendo los rasgos expresionistas, despojándola de los alardes morfológicos utilizados en el anterior y logrando un nivel de mayor abstracción y solidez. Uno de los elementos que muestran esa modernidad es la utilización de elementos vidriados como se muestra en las viviendas unifamiliares, donde se colocan unas terrazas acristaladas en los patios traseros. A su vez en esta *Siedlung* existe una gran uniformidad y continuidad puesto que la mayor parte la llevó a cabo Bruno Taut. Otras partes fueron realizadas por los arquitectos, Hugo Haring, Otto Rudolf Salvisberg y Alfred Grenander, quien diseñó la estación de metro, curiosamente dentro de un centro comercial.

Esta *Siedlung* se asienta por su parte sur en un bosque, los arquitectos intentaron tocar lo menos posible los árboles, por ejemplo, las grandes vías se trazan a partir de los viejos caminos de este bosque. Pero lo más destacable de este conjunto es la utilización del color. Las fachadas de todos los edificios se revocaban lisas, para realzar el color, como elemento diferenciador de la arquitectura. Debido a sus

prioridades físicas de alta permeabilidad al vapor de agua de estas pinturas, el grado de conservación de este conjunto ha sido especialmente bueno.<sup>65</sup>

Cada vivienda basa su composición general en unas premisas muy concretas que se manifiestan esencialmente en el plan de organización. Del mismo modo no eliminan el color del proceso constructivo, como tampoco los ladrillos del muro ni el acero y el hormigón de la estructura del esqueleto. En los escritos que Bruno Taut realizó sobre esta construcción se muestra una gran importancia concedida al sistema cromático decorativo:

“En nuestra opinión, la idea fundamental está en el hecho de que la espacialidad se la *Siedlung* debe ser enfatizada con el color. Sus diversos efectos del color así como su luminosidad permiten ampliar el espacio en ciertas direcciones para reducirlo de nuevo en otras. Así un principio fundamental de este proyecto cromático ha sido buscar el efecto óptico de ensanchamiento de calles y jardines por medio de tonos relativamente oscuros.<sup>66</sup>”



Fig.35: bloque de viviendas en la *Siedlung de la Cabaña del Tío Tom* en Berlín.

<sup>65</sup> VV.AA., *Las cuatro colonias berlinesas en la República de Weimar 1, Berlín, estado actual del planteamiento urbano*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992, p. 77.

<sup>66</sup> POESENER, Julius, *Die Bauwerke und kunstdenmäler von Berlin, Siedlung Onkel Tomm Zehlendorf, Einfamilienreihenhuser*, 1929, Il Punto Editrice, Berlín, 1980. Traducido en VV.AA., *ob. cit.*, p. 200.





*Fig. 36: fachadas de las viviendas unifamiliares de la Siedlung de la Cabaña del Tío Tom en Berlín.*



*Fig. 37: exterior de una vivienda unifamiliar e interior de un bloque en la Siedlung de la Cabaña del Tío Tom en Berlín.*



## 6. CONCLUSIONES SOBRE LA IMPORTANCIA DE LA FIGURA DE BRUNO TAUT.

Bruno Taut ha pasado a la historia por ser uno de los arquitectos más importantes de la arquitectura expresionista alemana. Fue uno de los principales cabecillas de varios grupos de arquitectos y, en cierta medida, Taut influyó a todos los que quisieron trabajar con él. Algo que podemos destacar, es la influencia que tuvo gracias a sus libros utópicos. Eran un claro producto suscitado por el parón de la guerra. Varios artistas, debido a la escasez de trabajo, optaban por seguir escribiendo y creando arquitectura, aunque esto solo pudiera hacerse en su mundo imaginario.

Su libro *La Corona de la Ciudad* (1918), es uno de los que más influencia ha tenido. Los arquitectos afiliados al partido nazi conocieron este libro. Esto queda claro en el proyecto para el *Alto Mando del Ejército y el Hogar del Soldado en el eje norte-sur*, realizado por Wilhem Kreis en 1938. Donde creó un espacio similar a la ciudad utópica que defendía Taut. Buscó elaborar lo equivalente al centro de la ciudad expresionista, una sucesión de grandes bloques equilibrados por grandes espacios ajardinados. Pero en la proyección nazi “la corona de la ciudad”, la casa de la oración de la fe del futuro según Taut, era un edificio administrativo y no un edificio cristalino. A su vez, la conjunción de los grandes espacios entre los edificios no estaba tratada como una zona de descanso, sino que la amplitud en el proyecto nazi se debía a los constantes desfiles del ejército.<sup>67</sup>

Taut admitía que quizás donde más claramente se reconocía la necesidad del coronamiento de la ciudad era en América. Por ello el tratamiento de los rascacielos como “los nuevos templos de la cultura del siglo XX” no es inusual. No es sorprendente encontrarse como los primeros rascacielos poseían elementos de la arquitectura gótica, heredados de las catedrales europeas, como el *Woolworth Building* (1913) en Nueva York, la Torre del *Chicago Tribune* (1922-1925), donde Bruno Taut también entro en el concurso de diseño (fig. 38). En Alemania también existía la tendencia en la construcción de rascacielos, esta queda clara con el concurso para la construcción de un rascacielos en la *Friedrichstrasse* de Berlín en 1922, donde destacó la participación de Mies van der Rohe. Aunque los alemanes reconocen a no tardar que, en comparación con América, el tiempo no está maduro ni en Berlín ni en Europa para la elaboración de estos gigantes del vidrio. Pero aún así existe una clara vinculación con el templo gótico en la elaboración de rascacielos. Incluso en las imágenes vinculadas al mundo de lo goticista queda claro en los dibujos prismáticos y cristalinos del reino mineral que Hugh Ferriss plasma en *Metropolis of Tomorrow* de 1921 (fig. 39) y también la ambientación de una gran ciudad del futuro es llevada al cine con la película de Fritz Lang, *Metrópolis*, en 1927 (fig. 40). En definitiva, los rascacielos se

---

<sup>67</sup> PEHNT, Wolfgang, *ob. cit.*, pp. 206-208.

trasmuten en catedrales del trabajo, catedrales del comercio o, como rebautizaría J.L. Kingston, “en catedral de la energía humana conquistando el mundo por el trabajo”.<sup>68</sup>

*Las Casas del Pueblo*, como nuevas tipologías de la comunidad son desplazadas por rascacielos en cuanto a personificación de las grandes corporaciones. Se abandona lo místico de la corona de la ciudad y la utopía expresionista se materializa durante los años 20 en el *Loop* de Chicago, el Manhattan neoyorquino o el *Downtown* de cualquier ciudad del mundo. A su vez no se pierde el espíritu por el vidrio que tanto defendieron tanto Taut como Scheerbart, puesto que incluso hoy, en la actualidad, se sigue diseñando, investigando y vistiendo las ciudades con este material casi sagrado para los expresionistas.<sup>69</sup>

También es de destacar la gran similitud que existe en algunos rascacielos, estos europeos, con algunas estructuras llevadas a cabo por Taut. Estas similitudes se hacen visibles en la *Torre Agbar* de Barcelona, en cuanto a la estructura del edificio, y con más precisión, tanto estructural como de diseño en el rascacielos *30 St Mary Axe* de Londres. Donde se edifica una estructura similar a la *Casa de Cristal*, al igual que en el diseño del arquitecto expresionista se crea una sucesión de rombos en espiral con decoración en damero y una estructura prismática similar a la cúpula del pabellón. (fig. 41)

---

<sup>68</sup> VV.AA., *Arte y Ciudad*, Fundación Caixa Galicia, La Coruña, 2000, pp. 373-404.

<sup>69</sup> MARCHÁN FIZ, S., *ob. cit.*, pp. 125 y 126.

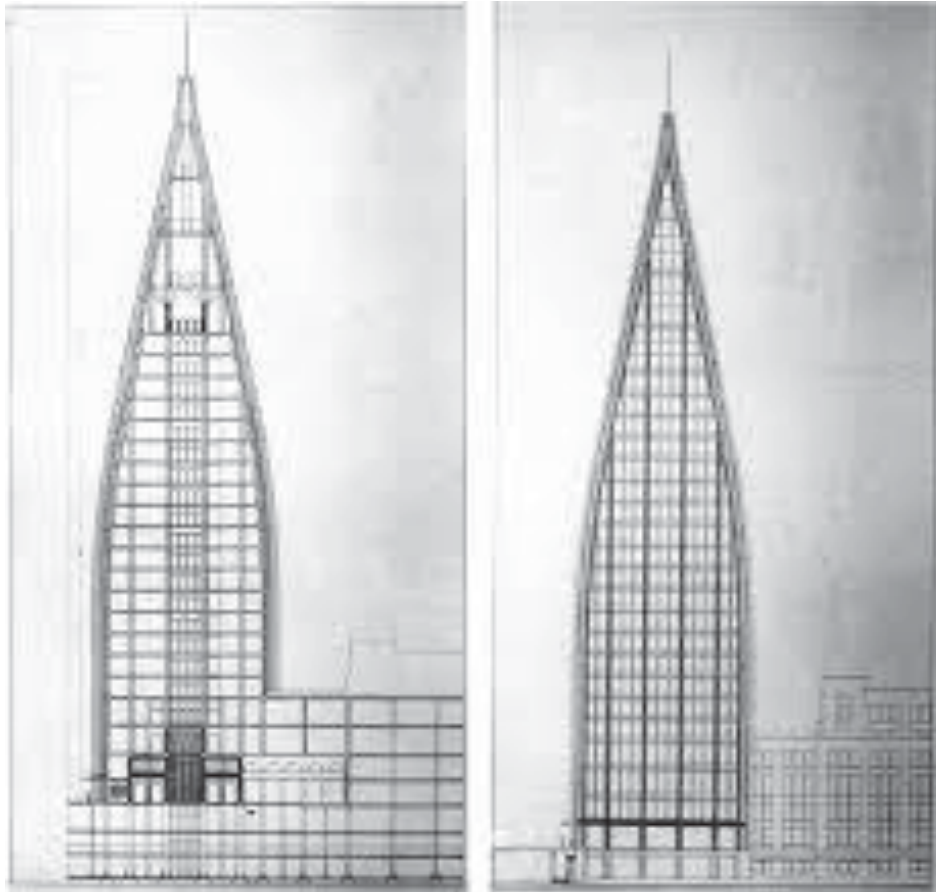


Fig. 38: *proyecto de Bruno Taut para el Chicago Tribune en 1922.*

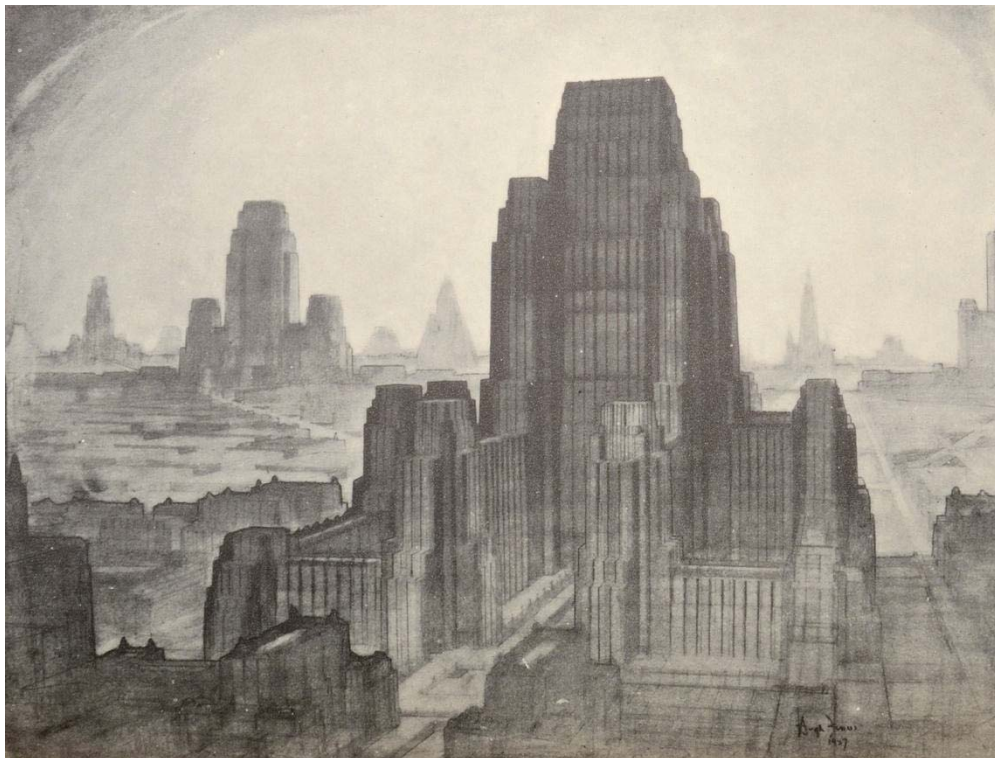


Fig. 39: *imagen de Hugh Ferriss en Metropolis of Tomorrow, 1921.*



Fig. 40: fotograma de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927).



Fig. 41: edificio *30 St Mary Axe* de *Norman Foster* (Londres, 2004) en comparación con el *Pabellón de Cristal* de *Bruno Taut* (Colonia, 1914)



## 8. BIBLIOGRAFÍA.

ÁBALOS, Iñaqui, *Arquitectura Alpina, Bruno Taut*, Circulo de Bellas Artes de Madrid, Sala Goya, Madrid, 2011.

BURCKHARDT, Lucius y SANDERS, Pearl, *The Werkbund : studies in the history and ideology of the Deutcher Werkbund, 1907 - 1933 / edited by Lucius Burckhardt; tranlated by Pearl Sander.*, Desing Council, Londres, 1980.

CASAL, Joseph, *El Expresionismo. Orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*, Montesinos, Barcelona, 1982.

DIEZ ESPINOSA, José Ramón, *La democracia parlamentaria en la época de Weimar: entre el mito y la realidad, Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1998, pp. 287-312.

DIEZ ESPINOSA, José Ramón, *Sociedad y cultura en la República de Weimar: el fracaso de una ilusión*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1996.

ELGER, Dietmar, *Expresionismo: una revolución artística alemana*, Colonia, Benedikt Taschen, 1998.

FERRO, Marc, *La Gran Guerra (1914-1918)*. Madrid, Alianza, 1998.

GARCÍA ROIG, José Manuel, *Arquitectos alemanes, arquitectos desconocidos. 1, Bruno Taut (1880-1938)*, Madrid, Universidad Politécnica de Madrid. 2000.

GARCÍA ROIG, José Manuel, *La corriente industrialista de la 'Werkbund' en Alemania y el compromiso guillermino ('Der wilhelminische Kopromiss 1888-1918') Pensamiento utópico, germanidad, arquitectura*. Madrid, Instituto Juan de Herrera. 2001.

GARCÍA ROIG, José Manuel, *Tres arquitectos alemanes: Bruno Taut/Hugo Häring/Martin Wagner*. Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid. 2004.

GÓMEZ URDAÑEZ, Carmen, *Sobre el color en el acabado de la arquitectura histórica*, Prensa de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2016.

GÖSSEL, P. Y LEUTHÄUSER, G., *Arquitectura del siglo XX*. Colonia, Taschen, 2001.

HAFFNER, Sebastián, *La revolución alemana*, Barcelona, Inèdita editores D.L., 2005.

JUNGHANNS, Kurt, *Bruno Taut: 1880 - 1938 / Kurt Junghanns; [traduzione...di Elisabetta Klungmann]*, Franco Angeli ,Milán, 1978.



KANDINSKY, Vasili, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1996.

KÜHNEL, Reinhard, *La República de Weimar: establecimiento, estructuras y destrucción de una democracia*, Valencia, Alfons el Magnànim, 1991.

LUPFER G. Y JÜRGEN P, *El siglo XX en Teoría de la arquitectura*, Colonia, Taschen. 2003.

MARCHÁN FIZ, Simón, *La metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura*, Madrid, Ediciones Siruela S.A., 2008.

MARTINEZ MUÑOZ, Amalia, *Arte y arquitectura del siglo XX: vanguardia y utopía social*, Barcelona, Montesinos. 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra, un libro para todos y para nadie.*, Madrid, Cátedra, 2008.

PEHNT, Wolfgang, *La arquitectura expresionista*. Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

SCHEERBART, Paul, *La Arquitectura de Cristal*. Murcia, Colegio Oficial de aparejadores y Arquitectos Técnicos. 1998.

TAUT, Bruno, *The crystal chain letters: architectural fantasies / by Bruno Taut...; edited and translated by Iain Boyd Whyt*, Cambridge, MIT Press. 1985.

VV.AA., *Arte y ciudad*, Fundación Caixa Galicia, La Coruña, 2000.

VV.AA., *Las cuatro colonias berlinesas en la República de Weimar 1, Berlín, estado actual del planteamiento urbano*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992.

VV.AA. *Las cuatro colonias berlinesas en la República de Weimar 2, Britz, Onkel Toms-Hütte, Siemenstadt; Weisse Stadt*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1992.

VV.AA. *Las Siedlungen alemanas de los años veinte. Frankfurt, Berlín, Hamburgo*. COACYL. Valladolid. 1995.

WINFRIED, Brenne. *Bruno Taut: Master of colourful architecture in Berlin = Meister des farbigen Bauens in Berlin / Deutscher Werkbund Berlin*. Berlin, Braun. 2008.

## Artículos

NARVÁEZ TORREGOSA, Daniel C., “La Arquitectura Regeneradora del Expresionismo: de la Teoría a la Praxis Cinematográfica”, *Palapa: Revista de Investigación Científica en Arquitectura*, julio-diciembre, vol.1, número 002, Colima (México) 2006.

GUTSCHOW, Kai K., “From Object to Installation in Bruno Taut’s Exhibit Pavilions”, *Journal of Architectural Education*, Mayo, vo. 59, número 4, Washington D.C., 2006.

TAUT, Bruno, “Escritos Expresionistas (1919-1920)”, *El Croquis*, diciembre, vol. 6, Madrid, 1997.