Todos nuestros catálogos de arte
All our art catalogues
desde/since 1973

WILLIAM MORRIS Y COMPAÑÍA: EL MOVIMIENTO *ARTS AND CRAFTS* EN GRAN BRETAÑA

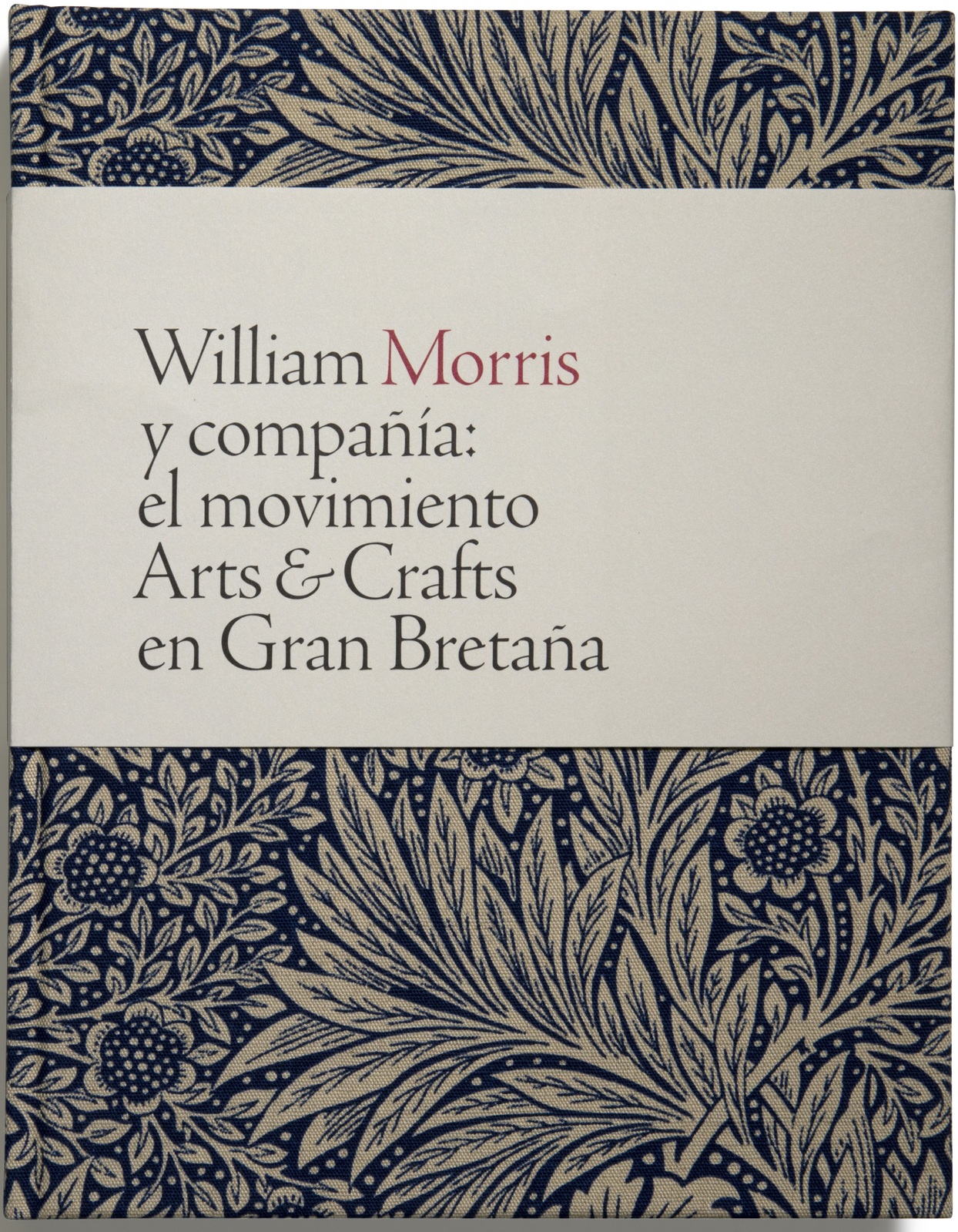
2017

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gra-tuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusi-vamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.

FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es


FUNDACIÓN JUAN MARCH
MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA


William Morris
y compañía:
el movimiento
Arts & Crafts
en Gran Bretaña

Fundación Juan March

Fundación Juan March

Fundación Juan March

William Morris y compañía: el movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña

Fundación Juan March,
Madrid

Museu Nacional d'Art de Catalunya,
Barcelona

Fundación Juan March

HOMINES DIVITES IN VIRTUTE
PULCHRITUDINIS STUDIUM
HABENTES PACIFICANTES IN
DOMIBUS SUIS /
Men rich in virtue studying beautifulness
living in peace in their houses

Joseph Cribb, c. 1921

Hombres ricos en virtud
estudiando la belleza
en la paz de sus hogares

Fundación Juan March



Fundación Juan March



Fundación Juan March



Fundación Juan March



Fundación Juan March



Fundación Juan March



THIS IS THE PICTURE OF THE OLD HOUSE BY THE THAMES TO WHICH THE PEOPLE OF THIS STORY WENT ✡ HEREAFTER FOLLOWS THE BOOK IT-SELF WHICH IS CALLED NEWS FROM NOWHERE OR AN EPOCH OF REST & IS WRITTEN BY WILLIAM MORRIS ✡ ✡

Fundación Juan March

William Morris y compañía: el movimiento Arts & Crafts en Gran Bretaña

Manuel Fontán del Junco y María Zozaya Álvarez (eds.)

Con textos de Pat Kirkham, Clive Wilmer, Karen Livingstone, Jan Marsh, Joanna Banham, Jennifer Harris, Mariàngels Fondevila y Francesc Quílez Corella

Fundación Juan March, Madrid
6 de octubre de 2017 — 21 de enero de 2018

Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona
22 de febrero — 21 de mayo de 2018

FUNDACIÓN JUAN MARCH
www.march.es

MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA

Fundación Juan March

El trabajo conjunto con el Museu Nacional d'Art de Catalunya para presentar en Madrid y en Barcelona la exposición *William Morris y compañía: el movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña* ha supuesto para la Fundación Juan March una nueva oportunidad de poner en práctica su filosofía fundacional y su misión: promover iniciativas culturales de excelencia, rigurosas desde el punto de vista científico, frescas en su presentación y accesibles al público en general. El mero hecho de unir esfuerzos, dividiendo el trabajo entre dos instituciones para multiplicar su resultado, ya hubiera merecido la pena. Pero, además, hemos sumado esfuerzos e inteligencias y emprendido un camino que hace posibles proyectos de gran complejidad y ambición que difícilmente podrían afrontarse en solitario. Nuestra colaboración con el Museu Nacional d'Art de Catalunya ha sido además una fuente permanente de mejoras para el proyecto. Por una parte, éste atesora entre sus colecciones notables muestras de la influencia de las artes y los oficios artesanales británicos de finales del siglo XIX y principios del XX en el arte de nuestro país, pues Cataluña fue, con enorme diferencia, más permeable al magisterio británico. Por otra, nuestros equipos han sumado esfuerzos en las tareas de investigación, el rastreo de piezas, la catalogación y, no en último lugar, para conseguir reunir sintética y ordenadamente el amplio campo estudiado y analizado en las publicaciones que acompañan esta muestra. Esta coproducción apunta a un modelo de administración de recursos humanos y presupuestarios que hace viables proyectos complejos pero que merecen la pena, y que esperamos tenga continuidad entre nuestras instituciones.

Sólo resta celebrar esta colaboración y agradecer al Museu Nacional d'Art de Catalunya el buen trabajo desarrollado durante estos casi tres años. Nuestro agradecimiento final va dirigido al conjunto de los equipos de ambas instituciones y a todas las colecciones particulares e instituciones que con su generosidad y colaboración han hecho posible esta exposición, que esperamos disfruten y aprovechen el mayor número posible de ciudadanos en Barcelona y en Madrid.

Juan March Delgado

Presidente
Fundación Juan March

Fundación Juan March

Colaborar con la Fundación Juan March para presentar conjuntamente la exposición *William Morris y compañía: el movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña* ha sido para el Museu Nacional d'Art de Catalunya un motivo de celebración desde las primeras conversaciones en torno a este proyecto. La presente publicación es una muestra más de una cooperación que nos ha permitido ofrecer una oportunidad única para conocer por primera vez en España, de primera mano y a fondo, la polifacética obra de William Morris y del movimiento Arts and Crafts.

Pese a la distinta naturaleza y envergadura de nuestras entidades, ésta ha sido una tarea conjunta plena de sentido. Muchos objetivos compartidos han permitido abordar juntos el proyecto. Por un lado, la Fundación Juan March, con su ya dilatada tradición y prestigio en la organización de exposiciones de referencia, presentadas con el máximo rigor y con los necesarios procesos previos de investigación, siempre está a la búsqueda de nuevas tesis y de la exhibición de artistas, movimientos o épocas poco transitadas, como es el caso que nos ocupa. Por otro, el Museu Nacional d'Art de Catalunya, que establece su programa de exposiciones exigiendo siempre esa misma calidad y rigor, busca en éste una relación directa con su extensa y rica colección y la aportación de nuevo conocimiento.

En ese contexto, el proyecto de la Fundación Juan March de continuar con una muestra dedicada a William Morris y el movimiento Arts and Crafts el camino emprendido con diversas exposiciones, como las dedicadas a la Bauhaus y a algunos de sus miembros o a la inclusión del *art déco* en el itinerario del arte moderno, encontró en nuestro museo un eco inmediato, pues ya teníamos previsto entre nuestros proyectos futuros una exposición sobre el movimiento Arts and Crafts que permitiera establecer un dialogo apasionante y nunca presentado con nuestra extraordinaria colección modernista.

Desde ese momento, ambas instituciones han trabajado al unísono. Vaya nuestro agradecimiento a ambos equipos, a todas las personas y entidades implicadas en el proyecto y, especialmente, al equipo de comisarios por su magnífico trabajo y su generosa colaboración, cuyo resultado ponemos a disposición del público en Madrid y Barcelona, animados a seguir promoviendo y fomentando la cultura artística en nuestro país.

Miquel Roca i Junyent

Presidente
Museu Nacional d'Art de Catalunya

Tanto William Morris como el movimiento británico Arts and Crafts gozan desde hace tiempo de un amplio reconocimiento internacional. Así lo demuestran las numerosas monografías, reediciones y traducciones de las obras de John Ruskin, Morris y otros integrantes del movimiento, como Charles F.A. Voysey o William Richard Lethaby, así como las múltiples exposiciones organizadas durante los últimos veinte años en el Reino Unido, entre otros países. Sin embargo, con la salvedad de una muestra dedicada exclusivamente a William Morris en 1984 —organizada por la Dirección General de Arquitectura y Vivienda en Madrid y el Museu d'Art Modern en Barcelona—, en España nunca había tenido lugar una presentación integral de Morris y su legado.

Con *William Morris y compañía: el movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña*, la Fundación Juan March y el Museu Nacional d'Art de Catalunya ofrecen en Madrid y en Barcelona la oportunidad de explorar y apreciar a fondo las múltiples facetas de la vida y la obra de Morris y del movimiento que inspiró. Las obras que se muestran en esta exposición permiten reconocer las "ideas que forman parte de los objetos" (la expresión es de Voysey) y encarnan la fe de Morris y compañía en un arte verdaderamente democrático e inclusivo; su celebración de las "artes menores" dedicadas a la decoración y de la hermandad de éstas con las bellas artes; la dignificación de los oficios artesanales y el respeto por la "verdad" de los materiales; el énfasis en la educación y la igualdad; el compromiso político con el bienestar social, moral y económico, especialmente de los trabajadores; la mejora de la calidad y el diseño de los bienes manufacturados; y la defensa de la tradición literaria, de los edificios históricos y del medio ambiente.

La secuencia narrativa de la exposición presenta los orígenes, el desarrollo y la influencia internacional de un fenómeno fascinante y plenamente vigente en la actualidad. La atención al contexto histórico, social y político del movimiento quiere mostrar la relevancia de éste no sólo a la hora de comprender las artes visuales y el diseño contemporáneos, sino también para entender nuestro presente. Hoy, algunos de los ideales con cuyo cumplimiento apenas si podían soñar Morris y sus compañeros han pasado de ser utopías a convertirse en realidades. Otros, en cambio, continúan enfrentándose a los mismos problemas políticos y sociales de entonces, o a sus nuevas versiones, refiguradas por la técnica y los aspectos menos humanos de las nuevas tecnologías y el mundo globalizado.

Como si fueran uno sólo, los equipos de nuestras dos instituciones han desarrollado durante casi tres años un intenso y riguroso trabajo conjunto de investigación que ha permitido —en buena lógica morrisiana— que el artefacto artesanal y manufacturado que es cualquier exposición duplique en este caso su capacidad de interpelar al público al tiempo que conserva intacta su naturaleza única, adaptada a los espacios de Madrid y Barcelona. Nuestro agradecimiento va en primer lugar al equipo curatorial formado por los responsables de nuestras dos instituciones y a las comisarias invitadas para este proyecto: Joanna Banham (editora, entre otras publicaciones, de la *Encyclopedia of Interior Design*, de 1998), Pat Kirkham (autora, entre otros títulos, de *History of Design: Decorative Arts and Material Culture, 1400-2000*, publicado en 2013) y Karen

Fundación Juan March

Livingstone (comisaria de la exposición *International Arts and Crafts*, celebrada en el Victoria and Albert Museum en 2005).

Al igual que los oficios artesanos, toda exposición es el resultado de un largo proceso de generosa cooperación. Nuestro agradecimiento a los más de cincuenta prestadores de las casi trescientas obras de más de un centenar de artesanos, artistas y arquitectos en exposición sólo puede ser rendido y total. La mayoría de ellas proviene de importantes colecciones particulares e instituciones británicas. Además, para el relato de la difusión internacional del movimiento ha sido esencial, junto a los fondos del propio Museu Nacional d'Art de Catalunya, el apoyo del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid y de instituciones de Estados Unidos y de otros países europeos, como el Museum für Kunst und Gewerbe de Hamburgo y el Museum of Finish Architecture de Helsinki. Entre las piezas expuestas destacan, por nombrar sólo algunas, un inmenso tapiz realizado por Morris & Co. en la década de 1890 que ilustra la leyenda del Santo Grial; el exquisito armario de Ernest William Gimson con imágenes de la vida rural en los Cotswolds; los bellísimos paneles bordados por Margaret Macdonald; o la gran ventana de Frank Lloyd Wright, con la que la muestra, que extiende su relato hasta 1914, se despide.

La exposición está acompaña por las dos ediciones —en castellano y en catalán— de este catálogo, profusamente ilustrado y con un elenco de ensayos a cargo de las comisarias, así como de Clive Wilmer, Jan Marsh, Jennifer Harris, Mariàngels Fondevila y Francesc Quílez Corella, que analizan las dimensiones artística, histórica, política, social y cultural de los diferentes protagonistas y de las principales técnicas y oficios, incluyendo el dedicado a la participación de las mujeres en el movimiento Arts and Crafts, un aspecto en el que éste fue pionero, si no en la paridad, sí en el número de mujeres que participaron en él. Biografías de 33 artistas presentes en la muestra y una antología de textos de la época completan la publicación, que está acompañada por una edición abreviada —inspirada en los panfletos políticos de Morris, eficaces y poco costosos— que recoge los dos ensayos del catálogo dedicados a los perfiles biográficos de Morris y Ruskin.

Tal y como aconsejaba Morris, para alcanzar el ideal de belleza en cada espacio doméstico, tanto en estas páginas como en la exposición se ha procurado que "nada que no sea útil o que no pueda ser considerado bello" interrumpa la contemplación y la reflexión sobre los ideales de belleza y justicia imaginados por el movimiento Arts and Crafts hace más de un siglo. Unos ideales que hoy siguen a la espera de quienes los encarnen.

Javier Gomá Lanzón

Director
Fundación Juan March

Pepe Serra Villalba

Director
Museu Nacional d'Art de Catalunya

Fundación Juan March

Prestadores

INSTITUCIONES

Alemania

- Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburgo: cat. 268-270

España

- Biblioteca Fundación Juan March, Madrid: cat. 15, 283
- Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid: cat. 84, 87, 89
- Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona: cat. 95, 185, 248-252, 254, 281, 282, 284-286

Finlandia

- National Board of Antiquities. Museum of Finnish Architecture, Helsinki: cat. 278

Holanda

- Rijksmuseum, Ámsterdam: cat. 262-264

Reino Unido

- Collection Guild of St. George. Museums Sheffield: cat. 18, 19
- De Morgan Foundation, Guildford: cat. 110-123
- Fitzwilliam Museum, Cambridge: cat. 44, 45, 54, 60, 61, 76, 96, 97, 162, 163
- Leeds Museums and Art Galleries, Leeds: cat. 199
- Manchester Art Gallery, Mánchester: cat. 191
- Manchester Metropolitan University Special Collections, Mánchester: cat. 192-194
- Morris & Co, Denham: cat. 12, 65, 67-70, 73, 162, 163
- Museums and Galleries. City of Bradford: cat. 31
- National Portrait Gallery, Londres: cat. 30, 32-34
- New Walk Museum. Leicester Arts and Museums Service, Leicester: cat. 168, 169, 210
- Orkney Library & Archive, Orkney: cat. 222
- RIBA Library Drawings and Archive Collections, Londres: cat. 234
- Ruskin Foundation. Ruskin Library, Lancaster University, Lancaster: cat. 14, 16, 17
- Society of Antiquaries of London, Londres: cat. 38, 51
- Tate, Londres: cat. 25-27, 46, 53
- The Glasgow School of Art, Glasgow: cat. 167, 236, 237
- The Hunterian, University of Glasgow: cat. 235, 238, 239
- The McManus. Dundee Art Galleries and Museums. Dundee City Council, Dundee: cat. 242
- The Millinery Works Ltd., Londres: cat. 181, 229
- The Trustees of the Cecil Higgins Art Gallery (Higgins Bedford), Bedford: cat. 279
- The Whitworth. The University of Manchester: cat. 66, 71, 74, 80, 83, 85, 90-93, 158, 160, 161, 164, 165, 172-179
- The Wilson. The Cheltenham Trust. Cheltenham Borough Council, Cheltenham: cat. 151, 198, 201, 204, 208, 219, 226, 243, 244
- Victoria and Albert Museum, Londres: cat. 8, 11, 28, 29, 39, 40-43, 50, 56, 57, 86, 88, 98, 99, 108, 153, 154, 157, 159, 166, 170, 182, 186-189, 195-197, 202, 203, 211, 212, 214-218, 225, 230, 232, 245-247, 260, 287, 288
- Walker Art Gallery, National Museums Liverpool: cat. 59
- William Morris Gallery, London Borough of Waltham Forest, Londres: cat. 47, 48, 52, 55, 77, 82, 95, 106, 107, 152, 155, 171
- William Morris Society, Londres: cat. 36, 37, 62-64, 72, 75, 78, 81, 94, 101-105, 124-133, 135-141, 146-148

COLECCIONES PARTICULARES

- Colección John Beer. Cortesía de Paul Reeves, Londres: cat. 205, 220
- Colección Merrill C. Berman: cat. 240, 241, 259, 261, 265-267, 271, 272
- Colección Stephen Calloway: cat. 3, 5-7, 20-24, 79, 144, 145, 149, 150, 156
- Colección Haslam and Whiteway: cat. 58
- Colección James Joll. Cortesía de Paul Reeves, Londres: cat. 48
- Colección Pächt: cat. 273, 274-277
- Colección Jimmy Page. Cortesía de Paul Reeves, Londres: cat. 49, 100
- Colección Paul Reeves, Londres: cat. 4, 109, 180, 184, 231, 233
- Colección Sir John Sykes, Bt.: cat. 2
- Colección Michael and Mariko Whiteway: cat. 13, 142-143, 183
- Jeremy Deller, Sam Hughes: cat. 289
- Kirkham Archive: cat. 256
- Rodmarton Manor, Cirencester: cat. 221, 223
- The Modern Institute. Toby Webster Ltd., Glasgow: cat. 289
- The Peartree Collection, Londres: cat. 190, 200, 224, 227, 228

Fundación Juan March

Agradecimientos

La Fundación Juan March y el Museu Nacional d'Art de Catalunya desean dejar constancia de su agradecimiento a las siguientes personas e instituciones, que han hecho posible esta exposición mediante su generoso préstamo de obras, su colaboración y su constante apoyo:

Bagués Masriera, S.A., Barcelona: Joan Oliveras

Biblioteca Fundación Juan March, Madrid: Paz Fernández, Almudena Knecht

Biblioteca Joaquim Folch i Torres del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Colección John Beer. Cortesía de Paul Reeves, Londres

Colección Merrill C. Berman

Colección Stephen Calloway

Colección Haslam and Whiteway

Colección James Joll. Cortesía de Paul Reeves, Londres

Colección Pächt

Colección Jimmy Page. Cortesía de Paul Reeves, Londres

Colección Paul Reeves, Londres

Colección Sir John Sykes, Bt.

Colección Michael and Mariko Whiteway

Collection Guild of St. George. Museums Sheffield: Hannah Brignell

De Morgan Foundation, Guildford: Claire Longworth

Jeremy Deller

Fitzwilliam Museum, Cambridge: Tim Knox, David Packer, Liz Wood

Stuart Sam Hughes

Institut Amatller d'Art Hispànic, Barcelona: Santiago Alcolea

Kirkham Archive

Leeds Museums and Art Galleries, Leeds: John Roles, Nadine Loach

Manchester Art Gallery, Mánchester: Maria Balshaw, Siân Millar, Phillippa Milner

Manchester Metropolitan University Special Collections, Mánchester: Stephanie Boydell

Morris & Co, Denham: Michael Parry, Keren Protheroe

Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid: Sofía Rodríguez Bernis, Isabel María Rodríguez Marco

Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburgo: Sabine Schulze, Annika Pohl-Ozawa

Museums and Galleries. City of Bradford: Jill Iredale, Louise Crossley

National Board of Antiquities. Museum of Finnish Architecture, Helsinki: Elina Standertskjöld

National Portrait Gallery, Londres: Nicholas Cullinan, Ruth Brimacombe, David McNeff

New Walk Museum. Leicester Arts and Museums Service, Leicester: Matthew Constantine, Claire Cooper

Orkney Library & Archive, Orkney: David Mackie

RIBA Library Drawings and Archive Collections, Londres: Charles Hind, Catriona Cornelius

Rijksmuseum, Ámsterdam: Taco Dibbits, Frederike Burghout

Rodmarton Manor, Cirencester: Sir John Biddulph

Ruskin Foundation. Ruskin Library, Lancaster University, Lancaster: Stephen Wildman, Rebecca Patterson

Society of Antiquaries of London, Londres: John Lewis BSc, Lucy Ellis, Heather Rowland

Tate, Londres: Alex Farquharson, Caroline Collier, Alison Smith, Christopher Higgins

The Glasgow School of Art, Glasgow: Peter Trowles

The Hunterian, University of Glasgow: David Gaimster, Malcolm Chapman

The McManus. Dundee Art Galleries and Museums. Dundee City Council, Dundee: Billy Gartley, Sally McIntosh

The Millinery Works Ltd., Londres: Derek Rothera

The Modern Institute. Andrew Hamilton/Toby Webster Ltd., Glasgow: Rebecca Howard

The Peartree Collection, Londres: Anthony Bernbaum

The Trustees of the Cecil Higgins Art Gallery (Higgins Bedford), Bedford: Tom Perrett, Victoria Partridge

The Whitworth. The University of Manchester: Maria Balshaw, Ann French, Amy George, Dan Hogger, Gillian Smithson

The Wilson. The Cheltenham Trust. Cheltenham Borough Council, Cheltenham: Sarah Cook, Kirsty Hartsiotis

Victoria and Albert Museum, Londres: Tristram Hunt, Antonia Bostrom, Linda Lloyd-Jones, Hannah Kauffman, Max Donnelly, Jenny Lister

Walker Art Gallery, National Museums Liverpool: Sandra Penketh, Godfrey Burke

William Morris Gallery, London Borough of Waltham Forest, Londres: Lorna Lee, Rowan Bain

William Morris Society, Londres: Helen Elletson

Nuestro agradecimiento se extiende a todos aquellos que han preferido permanecer en el anonimato y también a Mercedes Amezaga, Anne Anderson, Annette Carruthers, Lucy Carter, Alan Crawford, Sara y Stephen Forster, Beatriz Gancedo, Ángeles Giménez, Jorge Hernández Alcelay, Richard Humphreys, Patricia y Martin Levy, Lara Martí Blasco, Patricia Reznak, Mary Schoeser, Jane Wainwright y Lynne Walker. Queremos agradecer a Ana Cabrera su valiosa ayuda para la catalogación de las obras. De manera muy especial, agradecemos a Juan José Lahuerta, Jefe de Colecciones del Museu Nacional d'Art de Catalunya, su apoyo y entusiasmo durante los primeros pasos de este proyecto conjunto, fundamental en su puesta en marcha. Y, como siempre, nuestro agradecimiento a Banca March y Corporación Financiera Alba

Fundación Juan March

Índice

Belleza y justicia: sobre esta exposición
Manuel Fontán del Junco y María Zozaya Álvarez
19

William Morris y el movimiento Arts and Crafts: la época y los ideales
Pat Kirkham
29

John Ruskin y William Morris
Clive Wilmer
57



185
Inglaterra, "maestra y protectora de las artes"
Mariàngels Fondevila

199
La incidencia del movimiento Arts and Crafts en el arte gráfico en Cataluña
Francesc Quílez Corella

206
Obras en exposición

433
Apéndices

434
Ruskin, Morris y el movimiento Arts and Crafts: una antología de textos (1849-1935)

Fundación Juan March

William Morris, un hombre "renacentista": de diseñador y poeta romántico a activista social y revolucionario
Pat Kirkham
75

El movimiento Arts and Crafts de 1880 a 1914
Karen Livingstone
95

Las mujeres en el movimiento Arts and Crafts
Jan Marsh
121

Sencillez y esplendor: interiores del movimiento Arts and Crafts desde Morris hasta Voysey
Joanna Banham
143

Más sugerentes que imitativos: tejidos y papeles pintados del movimiento Arts and Crafts
Jennifer Harris
167



454
Biografías: de Augustus W.N. Pugin a Ambrose Heal
Joanna Banham

472
Relación de obras en exposición

481
Índice alfabético de arquitectos, artesanos, artistas y diseñadores

482
Selección bibliográfica

Fundación Juan March



Fundación Juan March

Manuel Fontán del Junco
y María Zozaya Álvarez

Fundación Juan March

What's your proposal?
To build the just city?
I will

W.H. Auden, "Spain", 1937

Belleza y justicia: sobre esta exposición

En The Wilson, el pequeño museo de la localidad inglesa de Cheltenham, en los Cotswolds (Gloucestershire), hay expuesta una placa rectangular, inscrita en latín y en inglés por un tal Joseph Cribb hacia 1921, en la que se puede leer:

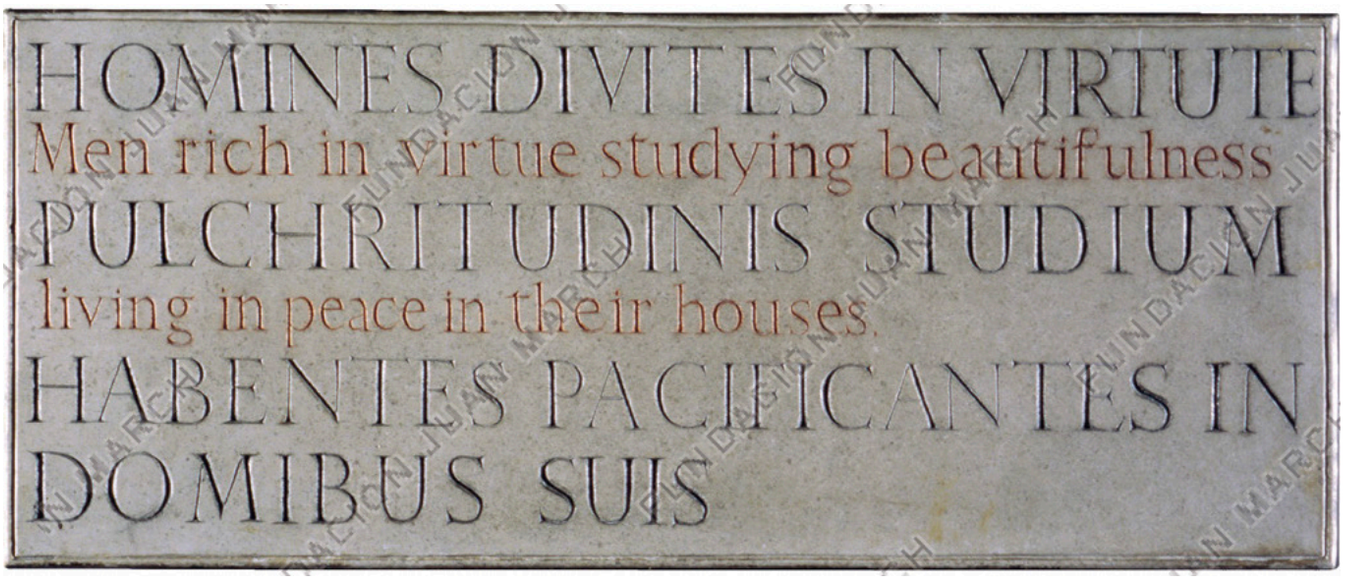
HOMINES DIVITES IN VIRTUTE
PULCHRITUDINIS STUDIUM
HABENTES PACIFICANTES IN
DOMIBUS SUIS /
Men rich in virtue studying beautifulness
living in peace in their houses [fig. 1].

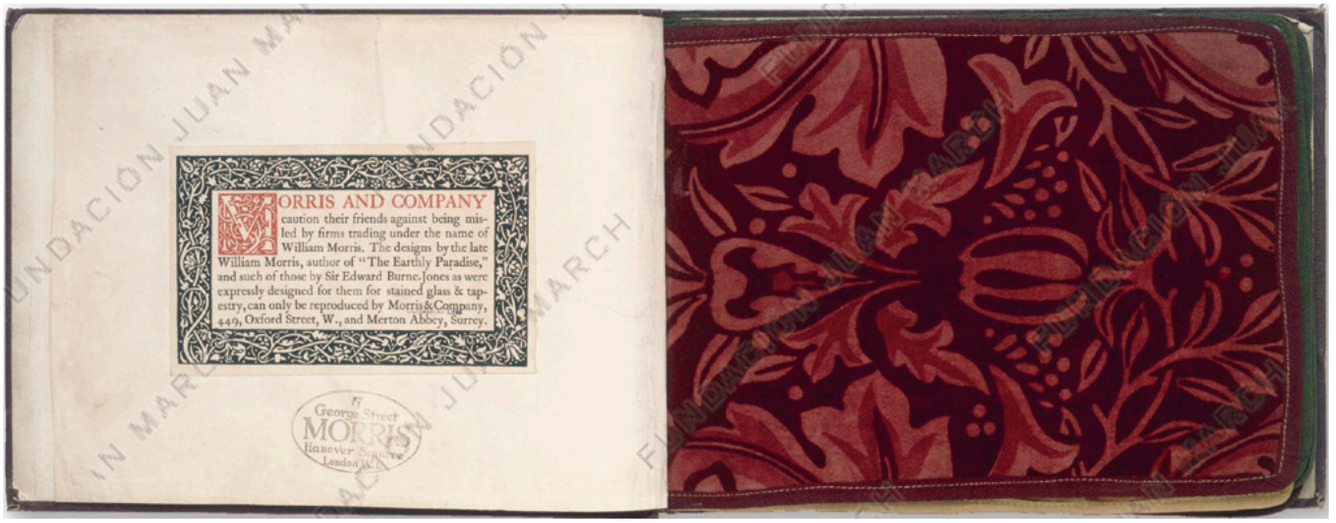
"Hombres ricos en virtud dedicados al estudio de la belleza en la paz de sus hogares". A la inscripción no le falta nada —quizá el plural *women* junto a un *men* que hoy sí se refiere a la humanidad entera— para ser un resumen casi perfecto de un ideal tan fascinante como difícil de alcanzar. Se trata del que imaginó y en buena medida llevó a cabo un grupo de hombres, y algunas mujeres —realmente más de las que eran habituales en aquella época en otros ámbitos sociales o de trabajo—, que vivieron y trabajaron entre Londres y algunos pueblos británicos a finales del siglo XIX y principios del XX.

Los galvanizó a todos en torno a la práctica y la defensa de las "Arts and Crafts" —las artes y los oficios artesanales— una de las figuras más relevantes de las artes, las letras y la cultura británica en general de finales del siglo XIX: William Morris. En vida, Morris fue conocido sobre todo como escritor, poeta, diseñador y fundador de la compañía Morris, Marshall, Faulkner & Co. —a partir de 1875, Morris & Co.—, dedicada a las artes decorativas y a la decoración de interiores [fig. 2]. Y también por ser el fundador y líder indiscutible del movimiento que

William Morris, 1870. Fotografía de Emery Walker reproducida en el frontispicio de *The Collected Works of William Morris*. Londres: Longmans, Green & Co., 1910-1915. Victoria and Albert Museum, Londres

Fundación Juan March





— fig. 1
Joseph Cribb, placa con inscripción, c. 1921. Piedra tallada, 31,7 x 75,9 x 4,4 cm. The Cheltenham Trust / Cheltenham Borough Council

— fig. 2
Muestrario de terciopelos estampados de Morris & Co., c. 1890. Cartón, papel y terciopelo, 21 x 54,5 cm. Victoria and Albert Museum, Londres

Fundación Juan March

acabaría siendo configurado gracias al trabajo de todos esos hombres y mujeres que, poco a poco, fueron organizando empresas, talleres, gremios, asociaciones, sociedades, revistas y exposiciones. Es el movimiento que hoy en día conocemos precisamente por el nombre, simple y compuesto a la vez, de "Arts and Crafts".

Inteligente, enérgico y con una inagotable capacidad de aprender diversos oficios [nota 1], Morris fue un hombre renacentista en una época, la victoriana, marcada por un gusto decorativo exagerado y dudoso [nota 2], así como por la sensibilidad romántica, el embate del industrialismo y las fallas sociales que éste produjo y, finalmente, por un renovado esplendor de la artesanía, al que Morris contribuiría decisivamente. La lista de sus muchos talentos es casi increíble, porque hizo literalmente pedazos la noción moderna de la vocación como profesión especializada: fue diseñador, artesano, empresario, poeta, novelista, ensayista, traductor, bordador, tejedor, tintorero, ilustrador, calígrafo, tipógrafo, conferenciante, editor, impresor, defensor de la conservación de edificios históricos, ecologista, agitador social y activista socialista. Además, como dijera Edward Coley Burne-Jones, "todo lo que hace, lo hace de forma espléndida" [nota 3], de modo que examinando sus muchos trabajos resulta imposible concluir que en alguno de ellos se comportara como un diletante.

Influenciado por su maestro John Ruskin —a través de cuyas ideas leería las de Karl Marx—, defendió a ultranza el "disfrute en el trabajo" —expresión que para él y para Ruskin era sinónima del arte— y dio forma artística y política a su descontento con los aspectos más oscuros e injustos de una época que intentó cambiar con una pasión ejemplar.

A Ruskin y a Morris, en efecto, les movió el mismo disgusto por la civilización occidental y por una época, la suya, que llamaron "moderna", un momento histórico que consideraban menos perfecto que otros, que había revertido el orden natural de las cosas y que había hecho pasar al mundo, en expresión de Ruskin, "de mariposa a gusano" [nota 4]. La simbiosis entre ambos hombres era tan íntima que la presente exposición bien podría haberse titulado "Morris y Ruskin *contra mundum*" si no fuera porque ese título hubiera dejado fuera a la compañía de talentos que Morris reunió en torno suyo, aquéllos que dieron continuidad teórica y práctica a las enseñanzas de ambos y las extendieron fuera de Gran Bretaña, muchos de los cuales continúan siendo hoy notables desconocidos.

William Morris y compañía: el movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña, la exposición a la que este catálogo acompaña, tiene como objetivo presentar los múltiples talentos de Morris y del resto de los protagonistas del movimiento británico conocido como Arts and Crafts. Pero el proyecto trasciende —para no traicionar el espíritu de Morris— una mera presentación de artes decorativas —a las que Morris redimió de su estatus de "artes menores"—, pues desde su concepción pretende llamar la atención sobre la absoluta pertinencia —filosófica, estética, política y social— que tienen actualmente la obra y las ideas de Morris, a quien Nikolaus Pevsner ya definió en 1936 como uno de los "pioneros del diseño moderno" [nota 5] [fig. 3]. Morris es, en efecto, uno de los pioneros de una

nota 1
Una magnífica síntesis de la obra y la figura de Morris fue la ofrecida por William Richard Lethaby en la conferencia impartida en el Birmingham Municipal School of Art el 26 de octubre de 1901. Ver pp. 447-449 en la antología de textos de la presente publicación.

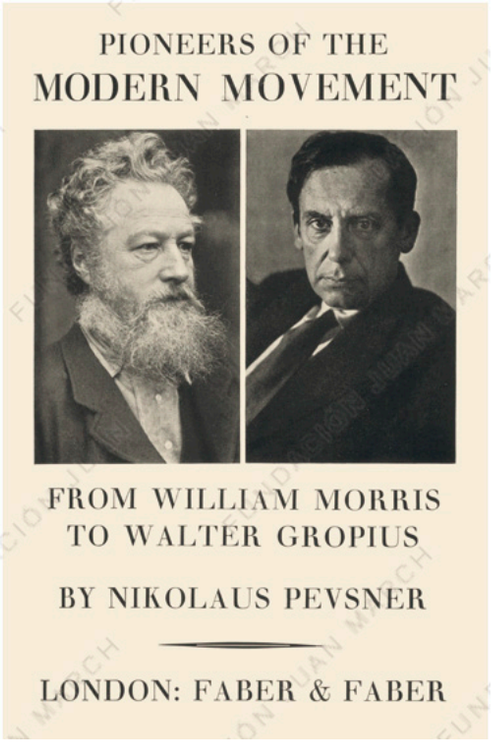
nota 2
En palabras de Walter Crane: "Un catálogo ilustrado de la Exposición de 1851 basta para mostrar las monstruosidades que entonces eran consideradas algo artístico dentro del mobiliario y la decoración. […] *el mobiliario padece de desviación de la columna*". Ver p. 443 en la antología de textos de la presente publicación.

nota 3
Edward Coley Burne-Jones, c. 1890. Ver p. 441 en la antología de textos de la presente publicación.

nota 4
"El arte moderno no se diferencia del arte antiguo tanto por una destreza mayor como por un cambio radical de procedimiento. […] El cambio de uno al otro no es el de niño a hombre […] sino el de crisálida a mariposa. […] Al decir que este último cambio fue como el de crisálida a mariposa quiero decir solamente en cuanto a su perfección, no en su tendencia. En lugar de gusano a mariposa, es muy probable que haya sido de mariposa a gusano". Ver John Ruskin, "Prerrafaelismo", en *Las piedras de Venecia y otros ensayos sobre arte*. Madrid: Bibliok Book Export, 2016, pp. 295 y 298.

nota 5
Ver Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement: From William Morris to Walter Gropius*. Londres: Faber & Faber, 1936.

Fundación Juan March



— fig. 3
Portada de Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement: From William Morris to Walter Gropius*. Londres: Faber & Faber, 1936. RIBA Collections, Londres

genealogía que ya en el siglo xx conecta, entre otros, con los Wiener Werkstätte [Talleres vieneses] y la Bauhaus y que quiso volver a unir, en el diseño, los dos ámbitos de la producción de artificios que habían sido separados por la tradición moderna: los de las bellas artes y las artes decorativas, las artes "mayores" y las artes "menores".

Pero Morris no sólo es un hito en la historia particular del diseño y de las artes, sino que, con su trabajo y sus ideas, reorganizó y refiguró auténticas constelaciones de principios ideológicos y usos culturales que habían dominado de forma casi inalterada el mundo de las artes al menos desde el final del Renacimiento. De ahí el énfasis en el carácter contemporáneo de Morris, con el que esta exposición quiere llamar la atención sobre la vigencia de sus ideas, sobre el hecho de que el tiempo de William Morris no es el pasado: es también el nuestro.

Con este objetivo, la exposición *William Morris y compañía: el movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña* está organizada en cuatro secciones, cronológicas y temáticas, que abarcan desde los orígenes, el desarrollo y la influencia del movimiento Arts and Crafts hasta la difusión internacional de sus ideales de "sencillez y esplendor" —tal como los describió Walter Crane—, presentando los objetos y las obras seleccionadas no sólo como piezas valiosas en sí mismas, sino también como testigos de retos relativos a la concepción del trabajo y el arte y a la organización social y política, que hoy en día siguen tan vivos o más que entonces. Las obras elegidas para la exposición están escoltadas en esta publicación por un conjunto de ensayos y textos históricos que despliega una densa red interpretativa

Fundación Juan March

en torno a las figuras que protagonizaron esta historia y a sus principales ideas e ideales, así como a algunas de sus concreciones más significativas.

William Morris fue uno de los primeros en reclamar —escapando del esteticismo que impregnaba su época, heredero directo de la conciencia estética ilustrada que había consagrado la autonomía de las bellas artes a finales del siglo XVIII— la restauración de la antigua unidad, vigente durante la Edad Media, entre las artes y la artesanía, entre la belleza pura del arte y la belleza accesoria, o utilitaria, del ornamento y la herramienta. Esa reclamación no se quedó en una reivindicación utópica: con Morris la hizo suya todo el movimiento, como puede verse, por ejemplo, en un texto de objetivos tan pragmáticos como una circular comercial, en este caso de la empresa Kenton & Co., publicada en torno a 1891:

> El propósito de esta compañía es suministrar mobiliario bien diseñado [...]. Cada mueble llevará la firma de su diseñador *con la esperanza de que así, gracias al sustento de una excelente calidad, tanto en el diseño como en la ejecución, parte del reconocimiento reservado hasta ahora a las obras de escultura y pintura se extienda a ciertos tipos de mobiliario* [nota 6].

nota 6
Sidney Barnsley, c. 1891. Ver p. 442 en la antología de textos de la presente publicación (la cursiva es nuestra).

Aquella moderna distinción entre un "Arte" con mayúscula y unas artes "menores" ha estado históricamente ligada a la creación de un nuevo espacio, autónomo respecto de los lugares propios de la vida cotidiana —aquéllos dedicados a la relación social y familiar, al trabajo y al comercio: la casa y la calle—, un espacio creado precisamente para disfrutar de la belleza pura de las obras de arte: el museo. Los museos son los ambiguos herederos públicos —ya desde el tiempo del nuevo régimen posterior a la Revolución Francesa— de los espacios privados de las colecciones reales y de los espacios sacros del patrimonio religioso. De ello se sigue que, indefectiblemente, el afán de Morris por reunir de nuevo aquellos dos ámbitos tenía que estar ligada a la reunión de los espacios autónomos del arte con los de la vida. Y de ello se sigue también que toda exposición que pretenda presentar esos ideales tal y como ellos quisieron ser entendidos tiene ante sí un obstáculo metodológico —porque una exposición no es, en principio, más que un espacio museístico efímero—. Por eso, una aproximación a nuestro tema que fuera inconsciente de ese obstáculo impediría una visión ajustada de lo expuesto y perdería, precisamente al exponerlas, algunas de las virtudes que Ruskin, y Morris tras él, adscribieron al arte y a la artesanía. A las artes en su conjunto, en definitiva [nota 7].

nota 7
Charles F.A. Voysey, 1909. Ver pp. 450-451 en la antología de textos de la presente publicación.

En todo caso, el ideal de belleza auspiciado por Morris y compañía ya no es objeto de un enjuiciamiento estético puramente formal, ni tampoco el encarnado en la obra de una individualidad genial expuesta en un museo: es la *beautiful home*, la casa hermosa, y es la obra del artesano, resultado del oficio colaborativo que crea comunidad porque ha sido hecho, *ab initio*, para alguien, desde una tradición

Fundación Juan March



— fig. 4
Karl Mark, *Le Capital*. París: Maurice Lachatre et Cie., 1872-1875. Ejemplar propiedad de William Morris con encuadernación diseñada por el propio Morris y realizada por T.J. Cobden-Sanderson en 1884. The Wormsley Library. J.P. Getty Collections, Buckinghamshire

y a favor de las resistencias y la naturaleza de cada material; y no "para nadie" [nota 8], contra la tradición y el gusto establecidos y violentando la naturaleza de la materia.

Con Morris, la belleza, que en la estética del *art pour l'art* apenas si podía aspirar, en el mejor de los casos —el del Romanticismo—, a ser considerada un símbolo de moralidad —o en el caso más extremo, como el de Óscar Wilde, a algo absolutamente impermeable a aquélla—, volvía a reclamar su sitio en la vida real de *todas* las personas. De ahí que la vuelta de tuerca histórica de Morris suponga la reconexión de lo estético con lo social y, por tanto, con lo político. Por eso no es de extrañar que Morris —que comenzó su trayectoria influenciado por el esteticismo— evolucionara hacia la educación por el oficio y la belleza y terminara depositando sus esperanzas en la acción política, concretamente en un socialismo que tiene más que ver con la *Utopía* cristiana de Tomas Moro que con Marx [nota 9] o que resultaba, en fin, de una lectura de Marx a través de Ruskin, o "a través de los ojos de un artista" [nota 10]; una lectura tan preñada de lucidez como de contradicciones, de la que el ejemplar de *El capital* de Marx propiedad de Morris no deja de ser un curioso y paradójico testimonio: la "materia" del libro que teoriza el materialismo histórico, la alienación de las masas proletarias por el trabajo y la usura capitalista del valor de éste es la de una edición francesa [fig. 4] lujosamente encuadernada y personalizada con un diseño del propio Morris [nota 11].

Las ideas de Ruskin, Morris y compañía sobre el arte, el trabajo y la organización de la producción [nota 12] —un arte democrático y justo entendido como "la humanidad hecha oficio" [nota 13]— distan mucho de estar agotadas.

nota 8
"El arte moderno no es grande porque no se construye para nadie". Ver John Ruskin, *op. cit.* (nota 4), p. 303.

nota 9
Ver Nikolaus Pevsner, *op. cit.* (nota 5), p. 23.

nota 10
Carta de William Morris a Andreas Scheu, 5 de septiembre de 1883. Ver pp. 440-441 en la antología de textos de la presente publicación.

nota 11
Esa paradoja, que tiene que ver con las limitaciones del arte en el campo de la acción política directa está presente también en *We Sit Starving Amidst Our Gold…* [cat. 289], obra conceptual de Jeremy Deller que muestra a Morris arrojando a la laguna de Venecia, durante la Bienal de 2013, el yate del magnate ruso Román Abramóvich. Sucede que éste es, también, un conocido

Fundación Juan March

Al contrario, pueden seguir considerándose como la alternativa intelectualmente más poderosa y productiva a esa especie de estética y poética de la superintendencia genial que sigue dominando, casi unilateralmente, el tantas veces confuso léxico descriptivo en torno al arte [nota 14]. Frente a ese léxico, textos como éste de William Richard Lethaby tienen el efecto de un benéfico purgante:

> Es una lástima convertir en misterio aquello que puede ser fácilmente entendido. No existe nada hermético en la idea de que todas las cosas pueden estar mal o bien hechas. Una obra de arte es algo bien hecho; eso es todo. Puede ser una estatua bien hecha o una silla bien hecha o, incluso, un libro bien hecho. El arte no es una salsa especial que se añada a la comida corriente, es la comida en sí misma cuando está bien cocinada. La forma más sencilla, por regla general, es concebir el arte como *lo bien hecho entre aquello que es necesario hacer*. Si algo no merece hacerse, difícilmente será una obra de arte, a pesar de lo bien hecho que esté. Aquello que valga la pena hacer, pero se haga mal, no es nada [nota 15].

El arte de nuestra época es el propio de una época "conceptual", la posterior al *ready made* (una expresión que, popularizada por Marcel Duchamp, procede, por cierto, del mundo de la fabricación textil). Por su parte, la organización de la sociedad, del trabajo y de la producción de nuestro mundo globalizado está lejos de haberse articulado en sus versiones potencialmente más justas. Hoy, aquella especie de ecuación intentada por Morris entre belleza y justicia es tan profunda y sigue siendo tan operativa que podemos aprender incluso de sus paradojas: es conocido cómo a Morris le dolió comprobar que el resultado de la reconstitución de los oficios artesanales que promovió y convirtió en empresa fuese, en gran parte, el éxito comercial que alcanzó… entre las clases privilegiadas. Porque, en efecto: si bien, como apuntaba Ashbee, "los oficios son una forma de protección contra el derroche […] son una necesidad educativa" [nota 16], lo que paradójicamente se convierte en el verdadero lujo en el mundo taylorista de la máquina es, precisamente, la mano de obra artesanal, porque el mundo dominado científicamente por la técnica descansa en la convención de que lo que realmente tiene valor es el tiempo: "el tiempo es oro". Lo artesanal necesita de un tiempo excesivo con respecto al que nos podría ahorrar la técnica —"Hand-printed papers are produced very slowly" [Los papeles estampados a mano se producen muy lentamente] [fig. 5]— y como ese tiempo ajeno sólo puede obtenerse con dinero, lo artesanal, lo hecho a mano, deviene también, inevitablemente, en lujo. Esa es la razón por la que la estrategia básica del marketing de los grandes grupos de la industria del lujo es el uso del carácter de símbolo de estatus social que tienen las piezas artesanales, casi únicas, como imán para el posterior consumo masivo de sus productos, realizados naturalmente de manera industrial y a un coste muy bajo. Lo manufacturado y

mecenas y coleccionista de arte y que la brillante obra-denuncia de Deller no es ejecutada materialmente por él, sino por la mano diestra de un artista-artesano, Stuart Hughes.

nota 12

En palabras de Charles Robert Ashbee: "La cuestión ética de la producción es el problema fundamental de nuestras escuelas de artes y oficios" (ver p. 449 en la antología de textos de la presente publicación). Y, según Walter Crane: "El problema del futuro se puede resumir en pocas palabras: *la organización del trabajo*, algo quizá difícil de solucionar, pero que tendrá que ser resuelto algún día. (ver pp. 442-443 en la antología de textos de la presente publicación).

nota 13

William Richard Lethaby, 1913. Ver pp. 451-452 en la antología de textos de la presente publicación.

nota 14

Un léxico que tiene que ver con la excesiva separación categorial entre el "pensar" y el "hacer" propia de la cultura contemporánea y de nuestra falta de experiencia en el trabajo manual. Sobre este tema, ver Matthew B. Crawford, *Shop Class as Soulcraft: An Inquiry into the Value of Work*. Nueva York: Penguin Press, 2009, especialmente el capítulo "The Separation of Thinking and Doing", pp. 37 y ss.; y Richard Sennet, *The Craftsman*. New Haven: Yale University Press, 2009.

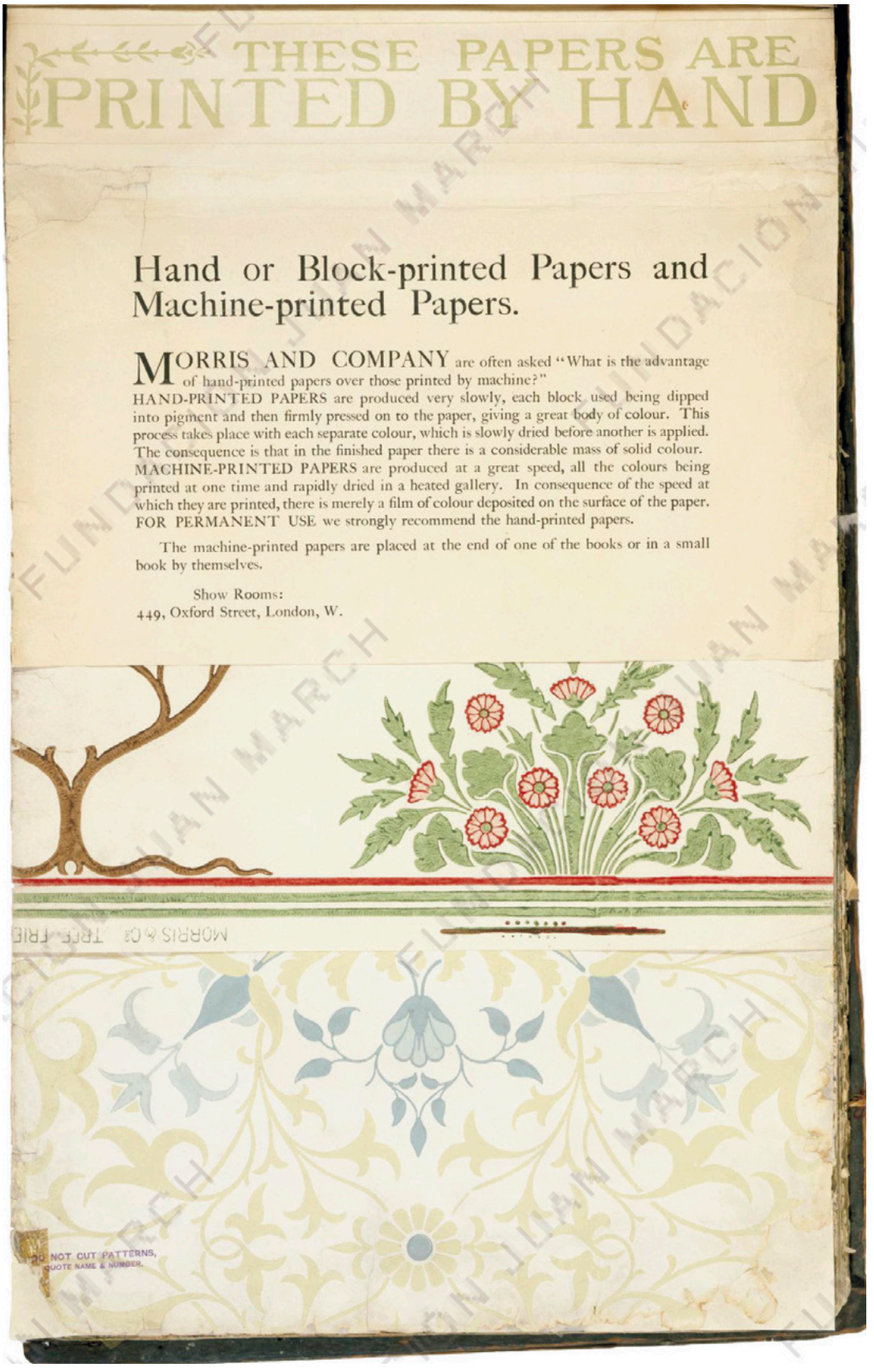
nota 15

William Richard Lethaby, 1913. Ver pp. 451-452 en la antología de textos de la presente publicación.

nota 16

Charles Robert Ashbee, 1935. Ver p. 453 en la antología de textos de la presente publicación.

Fundación Juan March



— fig. 5
Catálogo de papeles pintados de Morris & Co. en el que se indican las ventajas del papel estampado a mano frente al estampado a máquina (con muestra visible del papel *Tree Frieze* [Friso de árbol]), c. 1905. Piel y papel, 89 x 53 cm. Victoria and Albert Museum, Londres

Fundación Juan March

lo artesanal reciben así, en tantos casos, la plusvalía de lo publicitario [nota 17]. Paul Virilio ha conectado magistralmente esta ecuación del tiempo como lujo con los excesos del poder político aliado con la tecnología: "Si el tiempo es oro, entonces la velocidad es poder" [nota 18]. Y aunque Morris y su movimiento no fueran recalcitrantes enemigos de la velocidad que posibilitan la técnica y la máquina, sino más bien de su mal uso [nota 19], sí la consideraron "la causa de un cierto materialismo en nuestros hábitos mentales", por el cual, como escribió Voysey, ya "no nos resulta fácil reconocer las 'ideas que forman parte de los objetos'" [nota 20].

Una forma de "reconocer" ideas que forman parte de objetos es exponer estos de un modo que permita ver en ellos algo más que objetos "artísticos". Esta exposición, y el cuerpo discursivo que la acompaña, ensayan precisamente modos de exponer y de interpretar unos objetos cuya capacidad de interpelación les ha sido, en muchos casos, hurtada por una mirada especializada, solo estética o histórica. El género expositivo responde así al indudable (y parcialmente justo) "materialismo de nuestros hábitos mentales", pero no oponiendo a esos hábitos argumentos intelectualistas, sino precisamente presentando esos mismos objetos materiales de una manera que redime a éstos de su pura presentación museológica.

Si se logra, esa respuesta está revestida de la virtud crítica y educativa que impregna los ideales Arts and Crafts. En 1858, en su discurso inaugural de la Escuela de Arte de Cambridge, John Ruskin recordó, como solía afirmar en sus "charlas sobre la política económica del arte", que el propósito común de la formación en las escuelas de arte debía centrarse en educar, "hasta donde seamos capaces, en una única tarea para todos; a saber, la Vista". Esto, proseguía Ruskin:

> No es algo menor que enseñar: quizá sea en definitiva lo más importante que pueda llegar a enseñarse. Que te enseñen a leer, ¿qué utilidad tiene cuando no puedes saber si lo que lees es verdadero o falso? Que te enseñen a escribir o hablar, ¿qué sentido tiene si no tienes nada que decir? Que te enseñen a pensar, ¿qué sentido tiene si no tienes nada en que pensar? Sin embargo, ser instruido en ver supone adquirir la palabra y el pensamiento a la vez, siendo ambos verdaderos [nota 21].

De aquellos objetos que hace más de un siglo pusieron ante nuestros ojos William Morris y sus compañeros forman parte unas ideas y unos modos de hacer que quizá deberíamos poder reconocer y quizá deberían sernos mucho más propios.

nota 17
El 31 de mayo de 2017, el bolso de mano modelo "Himalaya Niloticus Crocodile Diamond Birkin 30" de Hermès alcanzó los 340.000 euros en una subasta de Christie's en Hong Kong. Ver Cristian Schubert, "Ewig lockt die Handtasche", en *Frankfurter Allgemeine Woche*, 25 (2017), pp. 46 y ss.

nota 18
Paul Virilio, *A Landscape of Events*. Cambridge (Massachusetts): MIT Press, 2000, *passim*.

nota 19
"Me produce más placer un buen motor por su trabajo que la mayoría de los museos, y mucho más placer aún que la acostumbrada exposición de Artes y Oficios", escribía con sorna Ernest William Gimson el 18 de abril de 1916 en una carta a William Richard Lethaby. Ver p. 453 en la antología de textos de la presente publicación.

nota 20
Charles F.A. Voysey, 1909. Ver pp. 450-451 en la antología de textos de la presente publicación.

nota 21
John Ruskin, "Escuela de Arte de Cambridge: discurso inaugural (1858)", en *La lámpara de la memoria*. Madrid: Taurus, 2014, p. 30.

Fundación Juan March



Fundación Juan March

Pat Kirkham

William Morris y el movimiento Arts and Crafts: la época y los ideales

William Morris (1834-1896) fue el "padre fundador" y el miembro más activo del movimiento Arts and Crafts [Artes y Oficios], que se desarrolló en Gran Bretaña aproximadamente entre 1861 y 1914. Morris y la compañía que fundó y dirigió durante casi cuarenta años —Morris, Marshall, Faulkner & Co., posteriormente Morris & Co., nombre que simboliza lo mejor del diseño universal— fueron pioneros del movimiento y participaron en él de un modo tan determinante que, al principio, resultaban casi indiscernibles. Morris [fig. 1] fue un hombre de muchos y variados talentos. La mayoría de los que lo conocieron mencionaron su "estrella", término acuñado por su amigo, el pintor y diseñador Edward Coley Burne-Jones, para referirse a la pasión con la que perseguía sus intereses, así como a su gran capacidad de trabajo, su amor por la historia y la naturaleza y la amplitud de sus conocimientos [nota 1]. Además de poeta, novelista, diseñador y empresario, fue bordador, tejedor, tintorero, calígrafo, tipógrafo, editor, impresor, conferenciante, periodista, traductor, defensor de la conservación de edificios históricos, ecologista y, a partir de 1880, socialista revolucionario.

La poliédrica y enérgica personalidad de Morris resultó esencial para elevar la consideración de los oficios artesanales y las artes decorativas, por entonces tachadas a menudo de *lesser arts* [artes menores]. Siempre coherente con sus convicciones, recuperó técnicas artesanales olvidadas y aprendió personalmente a tejer, a bordar y a teñir telas, utilizando en todo momento técnicas manuales y materiales naturales. Fue un "creador" a quien gustaba, por ejemplo, meter los brazos en una gran cuba de tinte. Su incursión en el bordado —un oficio por entonces relegado a las mujeres— constituyó un verdadero desafío al estereotipo de hombre acomodado y con estudios universitarios de la época victoriana [nota 2]. No obstante, este nuevo modelo de "creador" resultaba tan atractivo y acorde al

nota 1
Ver Pat Kirkham, "William Morris: A Life in Design", en Diane Waggoner (ed.), *The Beauty of Life. William Morris & the Art of Design*. Londres: Thames and Hudson, 2003, p. 25.

nota 2
Ver Pat Kirkham, "The Firm: Morris and Company", en Diane Waggoner (ed.), *op. cit.* (nota 1), p. 48.

Detalle de cat. 85

Fundación Juan March



— fig. 1
William Morris con blusón de trabajo, c. 1870. Fotografía de época. William Morris Gallery, London Borough of Waltham Forest, Londres

movimiento Arts and Crafts que, a medida que éste creció en número de seguidores e influencia, más "burgueses" decidieron ponerse el blusón de trabajo y dedicarse a oficios artesanales; una tendencia a la que también se sumarían un buen número de mujeres durante las últimas décadas del siglo XIX [nota 3].

Podríamos fechar el origen del movimiento Arts and Crafts en 1861, cuando Morris fundó junto a un grupo de amigos una compañía compuesta por arquitectos, pintores y artesanos. El arquitecto y diseñador Philip Speakman Webb y los pintores prerrafaelitas Burne-Jones, Dante Gabriel Rossetti y Ford Madox Brown fueron, junto al propio Morris, los principales diseñadores de la compañía, oficialmente denominada Morris, Marshall, Faulkner & Co. e informalmente conocida como "la firma" [nota 4]. En sus primeros folletos publicitarios, "la firma" declaraba que la buena decoración no tenía por qué ser cara y abogaba por el "lujo del buen gusto" frente al "lujo de los precios altos" [nota 5]. Sin embargo, los artículos que vendía la compañía terminaron siendo más caros de lo esperado —con algunas

nota 3
Ver Mary Greensted, *The Arts and Crafts Movement in Britain*. Oxford: Shire Publications, 2010, p. 7; y el ensayo de Jan Marsh en la presente publicación (pp. 121-141).

nota 4
Ver Pat Kirkham, *op. cit.* (nota 2), pp. 33-36; Charles Harvey y Jon Press, *William Morris: Design and Enterprise in Victorian Britain*. Mánchester: Manchester University Press, 1991, p. 38; Keith E. Gibeling, "Peter Paul Marshall: The Forgotten

Fundación Juan March

excepciones notables—, ya que se empleaban materiales de calidad que, además, requerían mano de obra cualificada. No es de extrañar, pues, que el equilibrio entre el coste y la calidad fuera una de las grandes preocupaciones de Morris.

Aunque los diseños de "la firma" a menudo se inspiraban en épocas pretéritas, Morris nunca se planteó la posibilidad de reproducir diseños históricos. Durante su etapa inicial, la compañía ofrecía decoraciones murales, vidrieras, estampados en piel, joyas, bordados y muebles pintados; ejemplos de los cuales se mostraron con éxito en la Exposición Internacional de Londres de 1862. Sin embargo, con el paso del tiempo, los papeles pintados y las telas estampadas acabaron siendo sus artículos más rentables [nota 6]. En 1875, la empresa fue rebautizada como Morris & Co. y, bajo el control exclusivo de Morris, pronto se convirtió en una "pequeña pero importante compañía que gozaba de una creciente reputación en los círculos artísticos" [nota 7]. Pocos años después, en la década de 1880, Morris & Co. ya era una empresa de fama internacional en el campo de las artes decorativas y la decoración de interiores.

El movimiento Arts and Crafts se caracterizó por una visión novedosa del diseño y de los procesos de producción, así como por una estética propia a la que dio forma un grupo de diseñadores, arquitectos y artesanos que valoraban el trabajo manual y buscaban la belleza en los objetos cotidianos [nota 8]. El movimiento nunca tuvo una estructura central ni un manifiesto ni un sistema de afiliación, ni tampoco se organizaron encuentros de sus seguidores. No obstante, algunos de éstos crearon asociaciones, entre las que cobraron especial relevancia aquéllas surgidas en torno a los arquitectos que aplicaron los ideales del movimiento al diseño de edificios y de artículos decorativos para interiores. Ya fueran arquitectos, diseñadores o artesanos, éstos procedían de campos tan diversos como los objetos que diseñaban y producían. Muchos de ellos compartían su admiración por los escritos de Morris, por la crítica social y artística de John Ruskin y por el trabajo del arquitecto y diseñador neogótico Augustus W.N. Pugin. Caracterizado por sus profundos principios morales, el movimiento Arts and Crafts rechazaba la industrialización, cuyas formas de producción criticaba y proponía sustituir por alternativas de diseño, producción y consumo más acordes a sus principios, así como por una forma de vida alternativa [nota 9]. Inspirado en el estudio de la artesanía preindustrial —especialmente la de la Europa medieval—, contribuyó a revigorizar los oficios artesanales en un momento en el que muchos temían su desaparición.

Surgido en Gran Bretaña, el primer país "industrializado" del mundo, el movimiento Arts and Crafts creció hasta alcanzar gran influencia en el campo del diseño internacional y sus principios e ideales continúan inspirándonos hoy en día. Aunque en su origen y desarrollo fue un movimiento urbano, siempre se caracterizó por su devoción por la naturaleza y el mundo rural, una consecuencia de su rechazo de la industrialización que se convertiría en tema central de su imaginería. No es de extrañar por tanto que algunos de sus seguidores se trasladaran a entornos rurales en busca de tranquilidad, aire puro y una vida en armonía con la naturaleza. Ése

Member of the Morris Firm", *Journal of William Morris Studies*, 12/1 (otoño de 1996), p. 10; Charles Harvey y Jon Press, "The Businessman", en Linda Parry (ed.), *William Morris*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1996, pp. 49-51.

nota 5

Ver Charles Harvey y Jon Press, *William Morris: Design and Enterprise in Victorian Britain*, *op. cit.* (nota 4), p. 42.

nota 6

Ver Pat Kirkham, *op. cit.* (nota 2), p. 35. Acerca de la historia de "la firma", ver también Charles Harvey y Jon Press, *William Morris: Design and Enterprise in Victorian Britain*, *op. cit.* (nota 4); Charles Harvey y Jon Press, "The Businessman", *op. cit.* (nota 4); Charles Harvey y Jon Press, *Art, Enterprise and Ethics: The Life and Works of William Morris*. Londres: Frank Cass, 1996; Edward Palmer Thompson, *William Morris: Romantic to Revolutionary*. Oakland: PM Press, 2011; y Fiona MacCarthy, *William Morris: A Life for Our Time*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1995.

nota 7

Alan Crawford, "The Arts and Crafts Movement: A Sketch", en Alan Crawford (ed.), *By Hammer and Hand: The Arts and Crafts Movement in Birmingham*. Birmingham: Birmingham Museums and Art Gallery, 1984, p. 6.

nota 8

Ver *ibid.*, pp. 5-26; Walter Crane, "Of the Revival of Design Handicraft: With Notes on the Work of the Arts and Crafts Exhibition Society", en *Arts and Crafts Essays*. Londres: Rivington, Percival & Co., 1893, pp. 11-14; y Mary Greensted, *op. cit.* (nota 3), p. 7.

nota 9

Ver Alan Crawford, *op. cit.* (nota 7), p. 5.

Fundación Juan March



— fig. 2
De izquierda a derecha: Sidney Barnsley, Lucy Morley, Ernest William Gimson y Ernest y Alice Barnsley con sus hijas, Mary y Ethel, en Pinbury Park (Gloucestershire), c. 1895. Fotografía de época. The Cheltenham Trust / Cheltenham Borough Council

Fundación Juan March

sería el caso, por ejemplo, de los hermanos Ernest y Sidney Barnsley, de Ernest William Gimson y de Charles Robert Ashbee, que establecieron tanto sus hogares como sus talleres en el condado rural de Gloucestershire [fig. 2].

Características e ideales del movimiento Arts and Crafts: lo estético y lo social

Podríamos resumir como principales ejes del movimiento Arts and Crafts la puesta en valor de los oficios artesanales y las tradiciones vernáculas, el uso de materiales y métodos tradicionales de trabajo, la unidad de las bellas artes y las artes aplicadas, la fe en la capacidad regeneradora del arte y el diseño, la honestidad en el trabajo y en el tratamiento de los materiales, el disfrute en el trabajo, la búsqueda de un estilo de vida más sencillo, el consumo y la producción responsables y la búsqueda generalizada de calidad [nota 10]. Fuera de Gran Bretaña, las principales características asociadas al movimiento fueron el énfasis en un "estilo de vida sencillo", el apego a las tradiciones preindustriales —muchas de ellas asociadas al modo de vida rural— y el interés por la flora y la fauna [nota 11].

En 1893, el artista e ilustrador Walter Crane describió el movimiento como "un esfuerzo de unificación —o quizá de reunificación— entre el artista y el artesano, tan alejados por las condiciones industriales de nuestro siglo" [nota 12]. Crane rechazaba el materialismo y la búsqueda del lujo que caracterizaba la "era industrial", así como la división contemporánea del trabajo, y aplaudía el afán por embellecer los objetos corrientes presentes en la vida cotidiana. En sus propias palabras:

> [El movimiento] representa en cierto sentido una revuelta contra la dureza de la vida mecánica y convencional y su insensibilidad hacia la belleza (que es algo muy distinto al ornamento). Es una protesta contra el llamado progreso industrial que produce mercancías de mala calidad cuyo bajo precio sólo es posible a cuenta de las vidas de los que las producen y la degradación de aquéllos que hacen uso de ellas. Una protesta contra la conversión de los hombres en máquinas, contra las distinciones artificiales dentro del arte, y contra el hecho de hacer del valor de mercado inmediato, o de la posibilidad de beneficio, la principal prueba de todo mérito artístico. También defiende [...] la posesión común de la belleza en las cosas corrientes y cotidianas, y pretende despertar el sentido de esta belleza, por muy muerto y depauperado que con frecuencia se encuentre hoy en día debido a los lujos superfluos, a la falta de satisfacción de las necesidades más básicas y a la permanente ansiedad por procurarse los medios de supervivencia, sin hablar de la fealdad cotidiana a la que hemos acostumbrado nuestros ojos [nota 13].

Para el movimiento Arts and Crafts, la dimensión estética de la vida era tan importante como la dimensión social; para algunos de sus seguidores, incluso más. Morris describía la belleza como aquello "que se entiende por *arte*, usando la palabra en su sentido más amplio", y la consideraba "una necesidad evidente de la vida" [nota 14]. Además de su afán por llevar la belleza a los "objetos comunes y

nota 10
Ver *ibid.*, pp. 5-26.

nota 11
Ver Wendy Kaplan, *The Encyclopedia of Arts and Crafts: The International Arts and Crafts Movement, 1850-1920*. Nueva York: E.P. Dutton, 1989; Karen Livingstone y Linda Parry (eds.), *International Arts and Crafts*. Londres: V & A, 2005; y Pat Kirkham y Amy F. Ogata, "Europe, 1830-1900", en Pat Kirkham y Susan Weber (eds.), *History of Design: Decorative Arts and Material Culture, 1400-2000*. New Haven: Yale University Press, 2013, pp. 427-431.

nota 12
Walter Crane, *op. cit.* (nota 8), p. 11.

nota 13
Ibid., pp. 12-13.

nota 14
William Morris, "The Beauty of Life". Conferencia impartida ante la Birmingham Society of Arts and School of Design el 19 de febrero de 1880. Publicada en "Hopes and Fears for Art. Five Lectures Delivered in Birmingham, London, and Nottingham", en *The Collected Works of William Morris. Vol. 22*. Londres: Longmans Green & Co., 1914, p. 53.

Fundación Juan March

cotidianos", Morris concebía ésta como algo imprescindible a gran escala, tanto en la faceta privada de la vida como en la pública. Este doble interés por lo pequeño y por lo grande resultaría clave —según Crane— en la forma de diseñar y crear del movimiento [nota 15]. Refiriéndose a lo que él denominaba "muebles del buen ciudadano", Morris distinguía dos categorías: los "muebles de diario" y los "muebles representativos", que definía como "el mejor fruto del arte de crear muebles" [nota 16]. Ambas resultan claves para entender tanto a Morris como el movimiento. Crane describía esta combinación de sencillez y esplendor, tan característica del movimiento, como el "método Morris". En su opinión, la gran ventaja y el atractivo de este método consistían en que "se presta por igual a la sencillez y al esplendor. Puedes ser casi tan sobrio como Thoreau, con una silla de enea, una esterilla y una mesa de roble sobre caballetes, o puedes rodearte de oro y brillo [...] reluciendo en el aparador, y luz diamantina en las ventanas y paredes, de las que cuelgan tapices de Arrás" [nota 17].

Morris como fundador y figura central del movimiento Arts and Crafts

Antes de analizar los diferentes contextos del movimiento Arts and Crafts, es preciso hacer hincapié en el papel que desempeñó Morris en éste. Morris era admirado tanto por su trabajo como diseñador y fabricante como por sus esfuerzos por dar nueva vida y encontrar un nuevo lugar para los oficios artesanales en el proceso de producción de bienes, así como por sus numerosos escritos y conferencias acerca de las artes aplicadas y la artesanía. Tanto su figura como la compañía que llevaba su nombre estuvieron tan ligadas al movimiento que, antes de que éste se conociera como movimiento Arts and Crafts —término empleado por primera vez en 1887, cuando se fundó la Arts and Crafts Exhibition Society [Sociedad para la Exposición de Artes y Oficios]—, muchos lo conocían simplemente como el movimiento "morrisiano" [nota 18].

Pero Morris fue mucho más que el "padre fundador" del movimiento, en el que participó activamente, al igual que el movimiento fue mucho más que la simple suma de creadores y organizaciones que siguieron los pasos de Morris. De hecho, fueron varios los pioneros del renacer de los oficios artesanales que se le adelantaron en el tiempo. Ése fue el caso, por ejemplo, de Pugin, que ya se había interesado por las vidrieras y los bordados medievales durante la primera mitad del siglo XIX, mientras que el arquitecto George Edmund Street —con quien trabajó brevemente Morris como aprendiz— estudió los oficios artesanales relacionados con la construcción y la decoración de iglesias, en lo que, por sí mismo, ya constituía un "renacer de los oficios" [nota 19] [fig. 3].

Por otra parte, los escritos de Morris fueron el vehículo a través del cual muchos seguidores del movimiento conocieron las ideas de Ruskin acerca de la organización del trabajo y la sociedad, además de las propias teorías de Morris sobre las artes decorativas, los oficios y, posteriormente, sobre el arte en general y sobre el socialismo. Los textos de Ruskin también fueron ampliamente leídos,

nota 15
Ver Walter Crane, *op. cit.* (nota 8), pp. 12-13.

nota 16
Ver Annette Carruthers y Mary Greensted, *Good Citizen's Furniture: The Arts and Crafts Collections at Cheltenham*. Cat. expo., Cheltenham y Londres: Cheltenham Art Gallery and Museums y Lund Humphries, 1994, p. 9.

nota 17
Walter Crane, "The English Revival in Decorative Art", en *William Morris to Whistler: Papers and Addresses on Art and Craft and the Commonweal by Walter Crane*. Londres: Bell & Sons, 1911, p. 54. Citado en Alan Crawford, *op. cit.* (nota 7), p. 5.

nota 18
Ver Pat Kirkham, *op. cit.* (nota 2), pp. 39 y 60.

nota 19
Alan Crawford, *op. cit.* (nota 7), p. 7. Acerca de las vidrieras, ver Peter Cormack, *Women Stained Glass Artists of the Arts and Crafts Movement: William Morris Gallery*. Cat. expo., Londres: Borough of Waltham Forest Libraries & Arts Department, 1985. Acerca de los bordados, ver Rozsika Parker, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. Londres: The Women's Press, 1984, pp. 184-188.

Fundación Juan March



— fig. 3
William Morris, *If I Can* [Si yo puedo] (detalle), 1857. Colgadura de lino bordada con lana, 185,5 x 187 cm. The Society of Antiquaries of London (Kelmscott Manor), Londres

Fundación Juan March

tanto en Gran Bretaña como fuera de ella, influyendo de forma directa en muchos seguidores de un movimiento en el que siempre se dio una "fertilización mutua" de ideas e influencias estéticas entre diseñadores, fabricantes, arquitectos y organizaciones, e incluso entre mujeres y hombres, algo nada común en la época.

Las mujeres en el movimiento Arts and Crafts

En efecto, desde Morris, Marshall, Faulkner & Co. hasta el Art Workers' Guild [Gremio de Trabajadores del Arte], que excluía de su seno a las mujeres, el movimiento Arts and Crafts siempre fue predominantemente masculino. No obstante, conforme fue creciendo en envergadura e influencia —especialmente entre 1890 y 1914— ofreció a un número sin precedentes de mujeres de clase media la oportunidad de trabajar en talleres comerciales de artes decorativas, bien fuera como diseñadoras o como artesanas. Ejemplos de ello fueron May Morris [fig. 4] —hija de William— o la ilustradora y diseñadora Jessie Marion King. Aunque fueron pocas las mujeres que, como May y King, alcanzaron fama internacional, muchas otras participaron activamente en el movimiento, ya fuera como diseñadoras, artesanas, profesoras o escritoras[nota 20]. En algunos oficios tradicionalmente masculinos, como la fabricación de muebles o la talla de madera, los hombres se mostraban muy reacios a la incorporación de mujeres, mientras que en otros, como el bordado o la porcelana pintada —tradicionalmente asociados a lo "femenino"—, la participación de éstas no se veía como una amenaza a las normas sociales vigentes[nota 21]. En otros oficios, como la encuadernación de libros, ambos géneros convivieron en armonía[nota 22].

Con todo, la división de tareas —el diseño, por una parte, y su ejecución por otra— no dependía necesariamente del género. En el caso de los bordados, los hombres a menudo eran los responsables de los diseños que después bordaban las mujeres, mientras que en la fabricación de muebles, éstos solían ser diseñados y producidos por hombres. Gimson, por ejemplo, aprendió a fabricar sillas tradicionales con respaldos de peinazos horizontales en 1890 —de mano del fabricante rural de sillas Philip Clissett—, pero a partir de 1904 se limitó a diseñarlas, siendo su ayudante Edward Gardiner el encargado de fabricarlas[nota 23]. Gimson también aprendió a enyesar, al igual que Morris aprendió a tejer y a bordar. Como tantos otros que se embarcaron en un nuevo oficio, lo hicieron en parte por el simple placer derivado de ello y, en parte, para mejorar su conocimiento de las particularidades de dicho oficio y, así, mejorar sus diseños. Sin embargo, dado el periodo tradicional de aprendizaje, que en muchos oficios se prolongaba siete años, la mayoría de los miembros de las dos primeras generaciones del movimiento Arts and Crafts sencillamente no dispusieron del tiempo necesario para especializarse en un oficio artesanal, y mucho menos en varios. Entre las figuras de mayor renombre del movimiento, tan sólo el diseñador Sidney Barnsley llevó a la práctica el ideal de Ruskin, ocupándose en la creación de cada objeto artesanal, desde su concepción hasta su factura final.

nota 20
Ver Lynne Walker, "Review of 'Women Artists of the Arts and Crafts Movement, 1870-1914,' by Anthea Callen", *Woman's Art Journal*, 1/2 (otoño de 1980-invierno de 1981), p. 69. Ver también Anthea Callen, "Sexual Division of Labour in the Arts and Crafts Movement", y Lynne Walker, "The Arts and Crafts Alternative", ambos en Judy Attfield y Pat Kirkham (eds.), *A View from the Interior: Feminism, Women and Design*. Londres: The Women's Press, 1989, pp. 148-162 y 163-174.

nota 21
Ver Rozsika Parker, *op. cit.* (nota 19).

nota 22
Ver Anthea Callen, *op. cit.* (nota 20), p. 56; y Lynne Walker, "The Arts and Crafts Alternative", *op. cit.* (nota 20), pp. 165-173.

nota 23
Ver Annette Carruthers y Mary Greensted, *op. cit.* (nota 16), pp. 19-20 y 84-86.

Fundación Juan March



— fig. 4
May Morris tocando la guitarra, c. 1886. Fotografía atribuida a Emery Walker. The Cheltenham Trust / Cheltenham Borough Council

Fundación Juan March



— fig. 5
William Wyld, *Manchester, from Kersal Moor* [Mánchester, desde el páramo de Kersal], 1840. Aguafuerte sobre papel grabado por Edward Goodall, 20,6 x 25,8 cm. The New York Public Library, Nueva York

El contexto (I): la Revolución Industrial y el antiindustrialismo

Tanto la actitud de Morris frente al arte, el trabajo y la vida como los principios del movimiento Arts and Crafts fueron, en parte, consecuencia de los efectos nocivos provocados por el conjunto de cambios sociales, económicos y culturales de lo que conocemos popularmente como la Revolución Industrial. Aunque muchos se mostraron favorables a estos cambios, pues veían la industrialización como un fruto beneficioso de la ciencia, la tecnología y la Ilustración nota 24, otros se opusieron a esta supuesta forma de "progreso", que consideraban culturalmente desestabilizadora y, en sus expresiones más extremas, incluso inhumana. A pesar de que los orígenes de la sociedad capitalista se remontan aproximadamente al siglo XVI nota 25 —si no antes—, la forma industrial de capitalismo que nos concierne tuvo su inicio en la primera mitad del siglo XVIII. Sus orígenes se asocian tradicionalmente a tres factores: la aplicación a maquinaria de la energía obtenida del vapor y el agua para la fabricación de determinados artículos que anteriormente se confeccionaban a mano; la división del trabajo, tanto manual como mecanizado, que agrupó a un número cada vez mayor de trabajadores en grandes talleres y fábricas; y el desplazamiento demográfico desde las áreas rurales a los centros urbanos nota 26 [fig. 5].

Durante el siglo XVIII, el cambio fue relativamente lento; de ahí que la mayoría de los historiadores entrecomillen el término "revolución industrial" al referirse a este periodo de la historia. Pero en la década de 1830 —coincidiendo con el

nota 24
Ver Pat Kirkham y Amy F. Ogata, *op. cit.* (nota 11), pp. 427-431.

nota 25
Ver Perry Anderson, "Modernity and Revolution", *New Left Review*, 1/44 (marzo-abril de 1984), pp. 96-113 (https://newleftreview.org/I/144/perry-anderson-modernity-and-revolution [consulta: 20-6-2017]); y Robert Brenner, "The Agrarian Roots of European Capitalism", *Past and Present*, 97 (1982), p. 110.

nota 26
Para un relato en profundidad de la Revolución Industrial, ver Eric Hobsbawm, *Industry and Empire: The Birth of the Industrial Revolution*. Londres: Penguin, 1969.

Fundación Juan March

nacimiento de Morris— el proceso se aceleró, dando lugar, entre otras cosas, a una avalancha de patentes relacionadas con la innovación, las nuevas tecnologías y los nuevos materiales [nota 27]. Aun así, tal y como afirmaba el historiador Raphael Samuel, "las patentes se sucedían unas a otras sin que se obtuvieran beneficios", pues "el sueño de los empresarios de conseguir un mecanismo 'autosuficiente' que lograra los mismos resultados que la mejor mano de obra, pero impulsado por sí mismo, seguía mostrándose esquivo [...]. De ahí que la mecanización fuera más un proceso que un acontecimiento" [nota 28].

Al referirnos al movimiento Arts and Crafts, es imprescindible recordar que, con las notables excepciones de los papeles pintados y las telas estampadas, la mayoría de los artículos decorativos se producían a mano y que ése siguió siendo el caso durante todo el periodo a lo largo del cual se extendió el movimiento y, a menudo, incluso en el siglo XX. Con frecuencia no se trataba de decidir si aplicar o no la mecanización a la producción de determinados productos, ya que no existía maquinaria apropiada para dicha producción. Lo cual no quiere decir que no se intentara mecanizar el proceso de manufacturación de las artes decorativas.

Por ejemplo, entre 1830 y 1840, algunos fabricantes consiguieron reducir sustancialmente el coste de determinados tipos de objetos de madera al sustituir la ornamentación tallada por papel maché u otro tipo de compuesto artificial, un proceso que funcionaba mejor con objetos pequeños y de poco peso, como los espejos y los marcos para cuadros [nota 29]. Ruskin rechazó enérgicamente ese uso "engañoso" de materiales y de acabados que daban la impresión de ser otra cosa que lo que realmente eran o aparentaban haber sido hechos mediante otros procesos. En opinión de Ruskin, se trataba de una práctica deshonesta a la que incluso llegó a referirse como una tacha moral en la conciencia británica.

En la década de 1840 se patentaron varios tipos de maquinaria para tallar madera, aunque en la mayoría de los casos funcionaban principalmente como rebajadoras y requerían de trabajo manual para el acabado, por lo que no resultaban rentables [nota 30]. Durante los últimos veinticinco años del siglo XIX se introdujeron nuevas máquinas en procesos como la fabricación de muebles, aunque, una vez más, éstas se utilizaban principalmente para crear revestimientos o para preparar la madera que luego sería trabajada a mano [nota 31]. En un contexto en el que un trabajador manual especializado podía fabricar objetos por el mismo precio, en un periodo de tiempo y con una calidad similar o superior a la que proporcionaba una máquina, los incentivos para invertir en costosa maquinaria eran escasos [nota 32]. Y así fue al menos hasta después de la Primera Guerra Mundial.

La existencia de abundante mano de obra barata y dividida entre adultos y niños tampoco incentivaba a invertir en una maquinaria que, en todo caso, no iba a utilizarse más que para la producción de artículos baratos y de escasa calidad [nota 33]. En la década de 1840, una serie de artesanos independientes que vendían sus productos a intermediarios describieron al periodista Henry Mayhew el gran deterioro que habían experimentado sus condiciones de trabajo y su nivel de vida durante la década anterior como consecuencia de la avalancha de mano de

nota 27
Ver Pat Kirkham y Amy F. Ogata, *op. cit.* (nota 11), pp. 416-435; y Pat Kirkham, *The London Furniture Trade, 1700-1870*. Leeds: Maney, 1988, p. 124.

nota 28
Raphael Samuel, "Workshop of the World: Steam Power and Hand Technology in Mid-Victorian Britain", *History Workshop Journal*, 3/1 (1977), p. 10 (https://academic.oup.com/hwj/article-abstract/3/1/6/846134/WORKSHOP-OF-THE-WORLD-Steam-Power-and-Hand?redirectedFrom=fulltext [consulta: 20-6-2017]).

nota 29
Ver Pat Kirkham, *op. cit.* (nota 27), p. 118; y Pat Kirkham y Amy F. Ogata, *op. cit.* (nota 11), p. 418.

nota 30
Ver Pat Kirkham, *op. cit.* (nota 27), pp. 112-113. Uno de los pocos lugares donde al parecer funcionaron bien, en términos económicos, fue el palacio de Westminster, donde entre 1840 y 1870 se emplearon metros y metros de madera previamente rebajada con este tipo de maquinaria.

nota 31
Ver *ibid.*; y Pat Kirkham, *op. cit.* (nota 2), p. 37.

nota 32
Ver Pat Kirkham y Amy F. Ogata, *op. cit.* (nota 11), p. 416; y Pat Kirkham, *op. cit.* (nota 2), p. 37.

nota 33
Ibid.

Fundación Juan March

obra barata. Ésta permitía reducir los salarios y obligaba a los artesanos a ahorrar tanto en los materiales como en el acabado, produciendo artículos de escasa calidad, conocidos en inglés como bienes *shoddy* [nota 34]. El *Oxford English Dictionary* define *shoddy* como "un hilo o tela de calidad inferior, hecho de desechos o recortes de paño de lana" y como "algo mal hecho, mal fabricado, o falto de principios morales". No es de extrañar, pues, que esta palabra llegara a encarnar todo aquello que de negativo había en el materialismo victoriano. "Desde el hombre de Estado hasta el zapatero, todo resulta *shoddy*", denunció Morris, y podría decirse que, en parte, el movimiento Arts and Crafts fue una cruzada contra lo *shoddy* en el más amplio sentido del término [nota 35] [fig. 6].

Aunque a mediados del siglo XIX Gran Bretaña era conocida como "el taller del mundo", tan sólo el cincuenta por ciento de la producción nacional estaba mecanizada y los pequeños talleres y los productores independientes todavía ocupaban un lugar destacado en los procesos de producción [nota 36]. En el campo de las artes decorativas, sencillamente no existía ninguna máquina capaz de producir objetos como vidrieras o bordados. A pesar de que la estampación mediante procesos mecánicos representara un alto porcentaje de la producción de tejidos y papeles pintados, los de mayor calidad se siguieron estampando de forma manual, especialmente aquéllos considerados de lujo y los producidos en talleres ligados al movimiento Arts and Crafts, desdibujando así la frontera entre estos modos de producción [nota 37]. Dada la complejidad de los procesos de trabajo y los altibajos de la producción mecanizada que caracterizaron el periodo de vigencia del movimiento Arts and Crafts, a la hora de analizar un artículo en particular, ya sea de 1860 o de 1910, debemos tener en cuenta los siguientes factores: si fue hecho a mano, a máquina o mediante un proceso mixto; si su fabricación implicó división del trabajo; si fue diseñado y fabricado por la misma persona; y en qué se diferenció el proceso de trabajo de los utilizados en otros productos similares de carácter más comercial.

Al igual que es importante no sobreestimar el grado de mecanización existente, tampoco debemos subestimar el alcance del rechazo a la industrialización existente dentro del movimiento Arts and Crafts [nota 38]. Este rechazo no sólo incluía el proceso de mecanización, sino que abarcaba desde el craso materialismo hasta la desforestación del paisaje, la aparición de suburbios, el trabajo infantil, la terrible contaminación y la producción basada en una división del trabajo que convertía a los trabajadores en poco más que piezas de un engranaje. A todo ello se sumaba la preocupación por el futuro de los oficios tradicionales, sobre todo por los de ámbito rural, pasados de moda a ojos de muchos y aparentemente condenados a desaparecer conforme más y más gente se trasladaba a las ciudades; una situación que el movimiento Arts and Crafts estaba decidido a revertir, abogando por la conservación de los procesos de producción preindustriales que aún pervivían y por la creación de nuevos talleres artesanales que recrearan unas condiciones de trabajo inspiradas en las que existían en la Edad Media.

El rechazo a la industrialización a menudo fue de la mano del activismo a favor de reformas sociales, como fue el caso de Ashbee [nota 39], aunque otras figuras

nota 34
Mayhew publicó varios artículos en el periódico *The Morning Chronicle*, muchos de los cuales fueron recopilados posteriormente en su libro *London Labour and the London Poor*. Londres: Woodfall, 1851. Ver también Edward Palmer Thompson y Eileen Yeo (eds.), *The Unknown Mayhew: Selections from the Morning Chronicle, 1849-1850*. Nueva York: Schocken, 1971.

nota 35
Ver Edward Palmer Thompson, *op. cit.* (nota 6), p. 108.

nota 36
Ver Raphael Samuel, *op. cit.* (nota 28), pp. 6-72.

nota 37
Ver Pat Kirkham y Amy F. Ogata, *op. cit.* (nota 11), pp. 416-417.

nota 38
Ver Alan Crawford, *op. cit.* (nota 7), p. 6.

nota 39
Ver *ibid.*, pp. 9 y 12. Ashbee sostenía que "la producción mecánica de ciertas mercancías es tan mala para la salud nacional como la producción de caña de azúcar a manos de los esclavos o las mercancías fabricadas con el sudor de los niños". Ver Charles Robert Ashbee, *Should We Stop Teaching Art?* Londres: Batsford, 1911.

Fundación Juan March



— fig. 6
"Garret-Master: or Cheap Furniture Maker" [Maestro de desván: o fabricante de muebles baratos]. Ilustración reproducida en Henry Mayhew, *London Labour and the London Poor*. Londres: Griffin, Bohn & Co., 1861, p. 97



— fig. 7
Frontispicio de la obra de Charles Dickens *The Adventures of Oliver Twist*. Londres: Chapman & Hall, 1871, p. 1. Xilografía sobre papel grabada por los hermanos Dalziel a partir de ilustración de James Mahony, 10,6 x 13,6 cm

del movimiento, como el arquitecto y diseñador Reginald Blomfield, prefirieran mantenerse al margen de dichas ideas políticas [nota 40]. No obstante, el rechazo a la industrialización y a los valores propios de la producción comercial contemporánea fue algo generalizado en el seno del movimiento.

También la literatura popular contribuyó a que muchos de los miembros del movimiento vieran la industria moderna como "una máquina oscura y pestilente, un sistema agotador e impersonal" [nota 41]. El reverendo Charles Kingsley fue uno de los novelistas sociales que dio expresión literaria al rechazo a la industrialización y a los entresijos del capitalismo moderno. En su libro *The Water-Babies: A Fairy Tale for a Land Baby* [Los niños del agua: un cuento de hadas para un niño de la tierra], escrito en 1863, este socialista cristiano denunció ya algunos de estos males, como el trabajo infantil, la carencia de bienestar social y el trato brutal que recibieron las clases desfavorecidas y desamparadas a raíz de la New Poor Law [Nueva ley sobre la Pobreza], promulgada en 1834. Anteriormente, Charles Dickens ya había llamado la atención en *Oliver Twist* (1838) [fig. 7] sobre el trabajo infantil y la delincuencia juvenil, consecuencias directas del naciente capitalismo industrial; más

nota 40
Ver Reginald Blomfield, *Modernismus*. Londres: Macmillan, 1934, p. 7; y Lynne Walker, "Architecture and Reputation: Eileen Gray, Gender, and Modernism", en Brenda Martin y Penny Sparke (eds.), *Women's Places: Architecture and Design, 1860-1960*. Londres: Routledge, 2003, p. 107.

nota 41
Alan Crawford, *op. cit.* (nota 7), p. 6.

Fundación Juan March

tarde, en *Hard Times* [Tiempos difíciles] (1854), Dickens también denunciaría los efectos del racionalismo utilitarista tanto en los niños —víctimas de una educación basada en la mera enseñanza de datos que despreciaba la imaginación y el calor humano— como en los trabajadores, reducidos a meras "manos" obligadas a realizar tareas industriales tan monótonas como repetitivas que, en última instancia, los convertían en robots. El uso por parte de Dickens del término "manos" sugiere que estos trabajadores eran considerados como de una condición inferior a la de una persona en su integridad, expresando novelísticamente aquello a lo que algunos años antes, en 1844, Karl Marx se había referido como "alineación por el trabajo" en su obra *Ökonomisch-philosophische Manuskripte* [Manuscritos de economía y filosofía] nota 42.

El contexto (II): el Romanticismo y el neogótico: Pugin y Ruskin

El Romanticismo —que podríamos fechar aproximadamente entre 1780 y 1840— tuvo un enorme impacto tanto en Morris como en el movimiento Arts and Crafts en su conjunto. En su reacción contra el racionalismo y el orden asociado a la Ilustración, los románticos consagraron el valor de los sentimientos y los derechos de la subjetividad individual —incluida la expresión de cada individuo— a través de la literatura, la música, la filosofía, las bellas artes y el diseño nota 43. La imaginación sin restricciones pasó a considerarse como una de las notas claves del trabajo creativo y se buscó en el arte y en el mundo infantil, así como en las sociedades llamadas "primitivas" o preindustriales, un contrapeso al carácter excesivamente civilizado de la sociedad contemporánea nota 44. Este primitivismo fue asimilado por el movimiento Arts and Crafts, que también se vio influenciado por otras corrientes artísticas del periodo, como el neogótico, el japonismo y el *art nouveau*.

Los poetas y escritores románticos buscaban guiar a sus lectores a través de los cambios y las transformaciones sin precedentes asociadas a la Revolución Industrial. Algunos de ellos denunciaron las penurias que sufría la gente corriente, desde los niños deshollinadores hasta las clases más desfavorecidas del entorno rural y urbano nota 45. Otros optaron por democratizar su lenguaje: William Wordsworth, por ejemplo, deificó la naturaleza e inmortalizó el humilde narciso en unos poemas que adoptaban el "lenguaje que hablaban realmente las personas" y hacían hincapié en la vida cotidiana y en las cosas sencillas, en una actitud precursora de la adoptada por el movimiento Arts and Crafts nota 46.

Los románticos reverenciaban el mundo natural y de sus obras a menudo emergía el sentimiento de lo sublime, encarnado por lo más salvaje y asombroso de la naturaleza nota 47. Sus paisajes cautivaron el imaginario colectivo y fueron plasmados en numerosas obras literarias, incluidos los relatos históricos de Walter Scott, conocidos colectivamente como las novelas *Waverleys* (1814-1832) nota 48. Morris admiraba las obras de Scott —que había leído siendo un muchacho—, en las que la caballerosidad y la reparación de la injusticia eran aspectos claves, ya fuera en Siria, en la Inglaterra del siglo XII o en Escocia; no es de extrañar pues que el joven Morris

nota 42
Ver Mehmet Akif Balkaya, *The Industrial Novels: Charlotte Brontë's Shirley, Charles Dickens' Hard Times and Elizabeth Gaskell's North and South*. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015, p. 13.

nota 43
Ver Stephanie Forward, "The Romantics", 2014 (https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/the-romantics [consulta: 20-6-2017]); Stuart Curran (ed.), *The Cambridge Companion to British Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993; y Boris Ford (ed.), *The Cambridge Cultural History of Britain. Vol. 6: The Romantic Age in Britain*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

nota 44
Ver Pat Kirkham y Amy F. Ogata, *op. cit.* (nota 11), pp. 427-431.

nota 45
Ver Stephanie Forward, *op. cit.* (nota 43).

nota 46
Ver William Wordsworth, "Preface to the Lyrical Ballads" (1802), en *Lyrical Ballads, 1798 and 1802*. Oxford: Oxford University Press, 2013, p. 102.

nota 47
Ver Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757). Londres: John C. Nimmo, 1887 (http://www.gutenberg.org/files/15043/15043-h/15043-h.htm [consulta: 20-6-2017]).

nota 48
Ver Fiona MacCarthy, *op. cit.* (nota 6), pp. 5-6; Pat Kirkham, *op. cit.* (nota 1), p. 24; y "Writing Scotland: Walter Scott, 1771-1832" (http://www.bbc.co.uk/programmes/profiles/6ybQ7x2H4s0LF0ZlL8jKjo/walter-scott [consulta: 20-6-2017]).

Fundación Juan March

—que también escribiría sus propias novelas— adoptara como propias estas ideas de nobleza y honor. La veneración romántica de la naturaleza sería un factor clave tanto en los diseños de Morris como en los del resto de creadores del movimiento Arts and Crafts, que optaron por la representación de la flora y la fauna autóctona y por el uso de materiales naturales locales en un afán continuado por dar relevancia a los aspectos más benignos de la naturaleza[nota 49] [fig. 8].

Cierto historicismo, entendido como un renacimiento del interés por estilos y culturas del pasado, fue parte fundamental del diseño y la arquitectura británicos durante el periodo de apogeo del movimiento Arts and Crafts[nota 50]. Muchos de sus miembros se sintieron atraídos por la cultura medieval, que encontraría su máxima expresión en el neogótico, surgido en la segunda mitad del siglo XVIII y que se prolongó durante buena parte del siguiente. A menudo se señala como fecha de inicio de esta corriente la reforma gótica que Horace Walpole hizo en su residencia de Strawberry Hill [Colina de las fresas] en 1749, contribuyendo de forma decisiva a popularizar el estilo medieval. De igual manera, el relato de Walpole *The Castle of Otranto* [El castillo de Otranto] (1764) sirvió para asentar la novela gótica, asociada

nota 49

Ver Pat Kirkham y Amy F. Ogata, *op. cit.* (nota 11), pp. 428-431. Acerca de Morris y la influencia de la naturaleza en sus diseños, ver también Fiona MacCarthy, *op. cit.* (nota 6), especialmente pp. 33-34.

nota 50

Ver Pat Kirkham y Amy F. Ogata, *op. cit.* (nota 11), pp. 422-431.

— fig. 8

Bargueño *St. George*, diseñado por Philip Speakman Webb y William Morris para Morris, Marshall, Faulkner & Co., 1861-1862. Madera de pino, roble y caoba pintada y dorada y ensamblajes de cobre, 111 x 178 x 43 cm. Victoria and Albert Museum, Londres



Fundación Juan March

inexorablemente a la presencia de edificios en decadencia o ruinosos en parajes tan pintorescos como sublimes [nota 51].

La aproximación formal y asociativa al neogótico en la arquitectura y el diseño predominó hasta que, a comienzos de la década de 1830, Augustus W.N. Pugin —convertido al catolicismo en 1834— lideró una corriente más arqueológica y, según él, moralmente adecuada, cuyo marcado carácter ético influyó en muchos de los seguidores del movimiento Arts and Crafts [nota 52]. Pugin mantenía que existe una relación causal entre la cultura material de una sociedad y sus valores. Convencido de que la sociedad medieval europea era moralmente superior a la de la Gran Bretaña moderna, proclamó que el diseño gótico también lo era, pues representaba los valores anteriores a la Reforma protestante. En su libro *Contrasts or a Parallel between the Architecture of the 15 & 19 Centuries* [Contrastes, o una comparación entre la arquitectura de los siglos XV y XIX] (1836) [cat. 5] tildó la arquitectura y el diseño clásicos de paganos y en *The True Principles of Pointed or Christian Architecture* [Los principios verdaderos de la arquitectura ojival o cristiana] (1841) [cat. 7] criticaba los primeros diseños neogóticos —incluidos los suyos— argumentando que el diseño medieval europeo, especialmente el gótico del siglo XIV, encarnaba la honestidad de los verdaderos valores cristianos. Su idea de que "en un edifico no debe existir ningún elemento que no sea necesario por su construcción o condición" [nota 53], y de que la única ornamentación necesaria consistía en enriquecer la construcción del edificio, tuvieron gran influencia en el movimiento Arts and Crafts [nota 54].

Este acercamiento arqueológico de Pugin al gótico también fue adoptado por el Oxford Movement [Movimiento de Oxford], fundado en 1833 en la universidad del mismo nombre con el objetivo de restablecer los lazos históricos de la Iglesia Anglicana con el catolicismo. A su vez, un grupo de estudiantes anglo-católicos de la Universidad de Cambridge conocidos como los "eclesiologistas", que aunaban la pasión por lo religioso y por la arquitectura eclesiástica medieval, estableció formalmente la Cambridge Camden Society [Sociedad Camden de Cambridge] en 1839. Ambas sociedades promovieron el uso de motivos de estilo neogótico en las numerosas iglesias construidas en la época como consecuencia del rápido crecimiento de la población, así como en la confección de tejidos y el diseño de muebles [nota 55]. Entre 1800 y 1872 se construyeron más de 3.200 iglesias en Gran Bretaña y se remodelaron más de novecientas [nota 56]. La palabra "restauración" cobró popularidad a medida que un número cada vez mayor de iglesias fueron modificadas para adaptarse mejor a la visión idealizada del pasado medieval promovida por Pugin y los eclesiologistas; un ejemplo de este tipo de "adaptación" del espacio arquitectónico era la inclusión de una reja para separar físicamente a la congregación del sacerdote, en lo que simbolizaba la división entre lo laico y lo clerical. Contrario a este tipo de elementos, añadidos a viejas iglesias de las que nunca habían formado parte, Morris, y muchos otros junto a él, no tardaron en denunciar las nuevas prácticas de "restauración" y en 1877 se fundó la Society for the Protection of Ancient Buildings [Sociedad para la Protección de Edificios Antiguos].

nota 51

Ver Stephen Calloway, Michael Snodin y Clive Wainwright, *Horace Walpole and Strawberry Hill*. Cat. expo., Londres: London Borough of Richmond-on-Thames Libraries Department, 1980; Brian Fothergill, *The Strawberry Hill Set: Horace Walpole and His Circle*. Londres: Faber and Faber, 1983; y Carol Margaret Davison, *Gothic Literature, 1764-1824*. Cardiff: University of Wales Press, 2009.

nota 52

Ver J.M. Crook, *The Dilemma of Style: Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern*. Chicago: Chicago University Press, 1987, pp. 52-53.

nota 53

Augustis W.N. Pugin, *The True Principles of Pointed or Christian Architecture: Set Forth in Two Lectures Delivered at St. Marie's, Oscott*. Londres: John Weale, 1841, p. 1.

nota 54

Ver John Glen Harries, *Pugin: An Illustrated Life of Augustus Welby Northmore Pugin, 1812-1852*. Aylesbury: Shire Publications, 1973; y Pat Kirkham y Amy F. Ogata, *op. cit.* (nota 11), pp. 422-423. El mobiliario que Pugin seleccionó para un edificio en 1841, que incluía sillas con asientos de enea y mesas de roble, fue descrito como el "embrión de los interiores del movimiento Arts and Crafts". Ver Rosemary Hill, *God's Architect: Pugin and the Building of Romantic Britain*. Londres: Allen Lane, 2007, p. 251.

Fundación Juan March

Los escritos de Ruskin también contribuyeron a reforzar el ímpetu moral del movimiento neogótico. Al igual que Pugin, Ruskin creía que la cultura material de una sociedad era un reflejo de sus valores. Sus ideas, plasmadas en *The Seven Lamps of Architecture* [Las siete lámparas de la arquitectura] (1849) y en los tres volúmenes de *The Stones of Venice* [Las piedras de Venecia] (1851-1853) —muy especialmente en el capítulo del segundo volumen titulado "The Nature of Gothic" [La naturaleza del gótico]—, influirían de manera notable en el movimiento Arts and Crafts, sobre todo en la comprensión que éste tenía de la artesanía, el trabajo y la sociedad. Ruskin celebraba las diferencias e imperfecciones inherentes al trabajo artesanal, que contraponía a la estéril perfección y uniformidad propia del periodo clásico y a la producción mecanizada. Además, destacaba la importancia del "disfrute en el trabajo", encarnado en el placer que experimentaban los artesanos medievales al asumir el proceso completo de la realización de cada una de sus obras, desde el principio hasta el final del proceso.

Los seguidores del movimiento Arts and Crafts veían a Ruskin como el erudito y a Morris como el mentor del movimiento [nota 57]. La influencia del primero en las conferencias y los escritos de Morris resulta patente. En junio de 1889, cuatro décadas después de haber leído a Ruskin por primera vez, Morris escribía en la revista *The Commonweal* [El bien común] que el verdadero incentivo para un trabajo "útil y placentero" [nota 58] era, y debía ser, el placer que se obtenía del propio trabajo. Tres años después, diseñó y publicó la edición de Kelmscott Press de *The Nature of Gothic* de Ruskin, cuyo prólogo también escribió [cat. 148].

Dada la creencia en que la calidad de la artesanía medieval reflejaba la superioridad moral de aquella sociedad del Medievo, no es de extrañar que Ruskin propusiera el gremio medieval como el modelo organizativo a imitar. La misión original de aquellos gremios consistía en proteger el aprendizaje y la práctica de un oficio determinado y en controlar la calidad del trabajo y los materiales empleados. En el caso del movimiento Arts and Crafts, estos gremios a menudo servían como lugar de encuentro para debatir sobre los intereses comunes de sus miembros, como era el caso del Art Workers' Guild [Gremio de Trabajadores del Arte], fundado en 1884, o para que distintos creadores trabajasen juntos en un mismo taller. No obstante, el Guild of St. George [Gremio de San Jorge] —fundado por Ruskin en 1878 a partir de la St. George Company [Compañía de San Jorge], creada a su vez en 1871— fue más ambicioso: su objetivo era ofrecer oportunidades educativas adicionales a la clase obrera a través de varias escuelas y un museo, así como cultivar la tierra de manera productiva y sostenible, utilizando únicamente medios manuales y la energía del agua o del viento. Lamentablemente, el esfuerzo de Ruskin por poner en práctica su visión de una vida en armonía con la naturaleza nunca llegó a plasmarse plenamente. Para Ruskin, el medio ambiente era sagrado. No en vano el arquitecto Peter Davey le definió en 1990 como "uno de los primeros ecologistas, en el sentido moderno del término" [nota 59]. En una conferencia de 1884 titulada "The Storm-Cloud of the Nineteenth Century" [La nube de tormenta del siglo XIX], Ruskin se refería a los cambios que había observado en el clima y

nota 55

Ver C. Brad Faught, *The Oxford Movement: A Thematic History of the Tractarians and Their Times*. University Park: Pennsylvania State University Press, 2003; Peter B. Nockles, *The Oxford Movement in Context: Anglican High Churchmanship, 1760-1857*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994; Judith Brine, "The Religious Intentions of the Cambridge Camden Society and Their Effect on the Gothic Revival", *Fabrications*, 2/1 (1991), pp. 4-18; Jacqueline Banerjee, "The Cambridge Camden Society and the Ecclesiological Society", 2011, en *The Victorian Web: Literature, History & Culture in the Age of Victoria* (http://www.victorianweb.org/religion/eccles.html [consulta: 20-6-2017]); George Gilbert Scott, *Personal and Professional Recollections*. Londres: Low, Marston, Searle & Rivington, 1879; y Rosemary Hill, *op. cit.* (nota 54), 2007.

nota 56

Ver "Story of England: Victorians, 1837-1901" (http://www.english-heritage.org.uk/learn/story-of-england/victorian/religion/ [consulta: 20-6-2017]).

nota 57

Ver Alan Crawford, *op. cit.* (nota 7), p. 7.

nota 58

William Morris, "Looking Backward", *The Commonweal* (22 de junio 1989). Reseña del libro de Edward Bellamy *Looking Backward* (http://morrisedition.lib.uiowa.edu/Commonweal/1889/Commonweal_Jun22.1889_LookingBackward.pdf [consulta: 20-6-2017]).

nota 59

Peter Davey, "The Eighth Lamp", *Architectural Review*, 203 (1998), p. 68.

Fundación Juan March

los relacionaba con la contaminación y con el "perverso sistema del capitalismo industrial que está matando a los trabajadores". Igualmente, describía los cambios que había percibido en las nubes como el resultado físico de la contaminación: "Un nubarrón de pestilencia hecho con las almas de hombres muertos" nota 60. El vínculo que estableció entre el cambio climático y la contaminación y el cambio tecnológico asociado al capitalismo industrial resuena pleno de actualidad en nuestros días nota 61. Dado el punto crítico al que ha llegado actualmente el cambio climático, no es de extrañar que muchos de los ecologistas que luchan actualmente por detener o revertir las implicaciones medioambientales del "supuesto" progreso tecnológico se inclinen por la postura desarrollada por Morris durante las décadas de 1880 y 1890 —en contraposición al enfoque religioso de Ruskin—, es decir, que el cambio revolucionario es el único camino posible nota 62.

El contexto (III): lo religioso y lo social

Aunque durante el siglo XIX y comienzos del XX aún eran relativamente pocos los que cuestionaban los principios básicos de la cristiandad, comenzaban a cobrar protagonismo algunas corrientes antirreligiosas —como el laicismo, el agnosticismo y el ateísmo— y otras doctrinas de pensamiento, como el misticismo, el unitarismo, la teosofía, el teísmo, el panteísmo o el espiritualismo. Así, no es de extrañar que jóvenes que más tarde se convertirían en relevantes figuras de la cultura renunciaran durante su juventud a su propósito de convertirse en clérigos. Ése fue el caso, por ejemplo, de Charles Darwin, quien años después haría que muchos reconsiderasen sus creencias religiosas al publicar *El origen de las especies* (1859); o del historiador, filósofo y escritor Thomas Carlyle, que rechazaría el cristianismo para adoptar creencias deístas. Su libro *Past and Present* [Pasado y presente] (1843), que abogaba por el regreso a los valores del Medievo como solución a los problemas de la sociedad de su época, fue determinante en la decisión de Morris y de su amigo Edward Coley Burne-Jones de renunciar a sus planes de convertirse en clérigos, optando por dedicarse al arte, en lo que concibieron como una cruzada personal contra el filisteísmo de la sociedad del siglo XIX nota 63. Morris pronto abandonaría la religión por completo y pasaría a ser un ateo convencido, mientras que Burne-Jones, siempre más tradicional, mantuvo "un compromiso espiritual enraizado en los principios cristianos, si bien de manera poco ortodoxa" nota 64. Siguiendo la senda de Morris, otros, como Ernest William Gimson, que pertenecía a una familia de protestantes unitarios, laicos y librepensadores, se declaraban abiertamente ateos, aunque la mayoría de las principales figuras del movimiento Arts and Crafts procedían de las familias anglicanas "inconformistas" a las que, a mitad del siglo XIX, pertenecía un alto porcentaje de las personas que acudían regularmente a la iglesia, especialmente en las grandes ciudades industriales nota 65. Incluso aquéllos que rechazaban la religión habían crecido en ambientes familiares y en una sociedad empapada de religiosidad, por lo que no es de sorprender que la iconografía cristiana impregnara muchos de los diseños del movimiento.

nota 60
John Ruskin, "The Storm-Cloud of the Nineteenth Century", 4 de febrero de 1884 (https://www.wwnorton.com/college/english/nael/noa/pdf/27636_Vict_U08_Ruskin.pdf [consulta: 20-6-2017]). Ver también Brian J. Day, "The Moral Intuition of Ruskin's 'Storm-Cloud'", *Studies in English Literature, 1500-1900*, 45/4 (otoño de 2005), pp. 7 y 12.

nota 61
Ver Peter Davey, *op. cit.* (nota 59), p. 68.

nota 62
Ver Richard Smith, *Green Capitalism: The God that Failed*. Londres: College Publications, 2016; y John H. Rignall, Gustav Klaus y Valentine Cunningham, *Ecology and the Literature of the British Left: The Red and the Green*. Londres: Routledge, 2012. Ver también los artículos de Patrick O'Sullivan publicados en *The Journal of William Morris Studies*, número especial (*Morris the Green*), 19/3 (otoño de 2011).

nota 63
Ver Edward Palmer Thompson, *op. cit.* (nota 6), p. 248.

nota 64
Ver Colette Crossman, "Seeing the Sacred: Burne-Jones's Reception as a 'Great Religious Painter'", *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 14/2 (verano de 2015) (http://www.19thc-artworldwide.org/summer15/crossman-on-burne-jones-s-reception-as-a-great-religious-painter [consulta: 20-6-2017]), donde se cita a Colette Crossman, *Art as Lived Religion: Edward Burne-Jones as Painter, Priest, Pilgrim, and Monk*. Tesis doctoral, College Park: University of Maryland, 2007.

Fundación Juan March

Los grupos religiosos inconformistas estuvieron estrechamente involucrados en los esfuerzos por reformar la sociedad. Por ejemplo, en el propio seno de la Iglesia de Inglaterra, la secta evangélica de Clapham constituyó un poderoso grupo de presión antiesclavista que permaneció activo hasta 1833, fecha en la que se abolió la esclavitud en todo el imperio británico. Influido por el movimiento abolicionista, Ruskin se preguntaba si la "esclavitud remunerada" de los trabajadores británicos era mejor que la de los tiempos clásicos y si era moralmente aceptable condenar la esclavitud mientras se promovía el capitalismo industrial [nota 66].

Por su parte, socialistas cristianos como Charles Kingsley participaron en distintas campañas sociales destinadas a promover la mejora de la sanidad y la salud públicas, así como las cooperativas de trabajo y la educación para los obreros; causas que también fueron defendidas por otros seguidores del movimiento Arts and Crafts, como Ashbee. En el caso de Charles F.A. Voysey, que encontraba aberrante el ateísmo de Morris, sus profundas creencias religiosas y arraigados principios morales estaban enraizados en su pertenencia a la iglesia teísta, fundada por su padre, un clérigo anglicano que había sido expulsado de la Iglesia de Inglaterra por desafiar conceptos como la condenación eterna en el infierno [nota 67]. El joven Voysey, que pretendía revitalizar la tradición británica en la arquitectura y el diseño local, rechazaba "la desmesurada indulgencia en la exhibición y la elaboración, en el dorado y la apariencia, y la sed febril de emociones artificiales", que abogaba por sustituir por una sencillez casi fetichista [nota 68]. Muchos de sus primeros clientes fueron inconformistas o cuáqueros cuya apreciación de la sencillez en la religión, y en la vida en general, encajaba a la perfección con los principios morales y estéticos de Voysey [nota 69].

El contexto (IV): los reformadores del diseño

Más de un cuarto de siglo antes de la fundación de Morris, Marshall, Faulkner & Co. en 1861, ya existía un amplio debate público sobre la necesidad de mejorar el diseño de los productos manufacturados. Esta cuestión, unida a la formación artística de los artesanos, se convirtió en un asunto de importancia nacional en la década de 1830 a raíz del interés del gobierno británico por competir de manera más eficaz con otros países —en especial con Francia— en el lucrativo mercado de la exportación de productos artísticos. La comisión parlamentaria creada para abordar dicha cuestión (1835-1836) recomendó la creación de una escuela nacional de diseño y de varios museos donde los fabricantes y artesanos pudieran ver ejemplos de lo que se consideraban diseños de calidad, así como una mayor protección de las patentes de diseños y nuevos inventos [nota 70].

Como parte de los esfuerzos por desarrollar la economía nacional a través del diseño —hoy conocidos como el Design Reform Movement [Movimiento para la Reforma del Diseño]—, el funcionario público Henry Cole organizó una serie de concursos y exposiciones relacionados con bienes manufacturados [nota 71]. Bajo el seudónimo de Felix Summerly, en 1847 Cole fundó la Summerly's Art

nota 65

Ver Owen Chadwick, *The Victorian Church, Part One: 1829-1859*. Londres: Black, 1966, pp. 360-370; y Sally Mitchell (ed.), *Victorian Britain: An Encyclopedia*. Londres: Routledge, 2011, p. 547. Agradezco a Annette Carruthers la información proporcionada.

nota 66

Ver Peter D. Anthony, *John Ruskin's Labour: A Study of Ruskin's Social Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, p. 4.

nota 67

Ver Charles F.A. Voysey, *Theism, or The Religion of Common Sense*. Londres: Williams & Northgate, 1894; Charles F.A. Voysey, *Individuality*. Londres: Chapman & Hall, 1915; y Karen Livingstone, Max Donnelly y Linda Parry, *C.F.A. Voysey: Arts & Crafts Designer*. Londres: V & A, 2016.

nota 68

Ver David Gebhard, *Charles F.A. Voysey, Architect*. Los Ángeles: Hennessey & Ingals, 1975, p. 39; y Peyton Skipworth, "C.F.A. Voysey's designs reveal his 'puritanical love of simplicity'", *Apollo* (13 de agosto de 2016) (http://www.apollo-magazine.com/c-f-a-voyseys-designs-reveal-his-puritanical-love-of-simplicity/ [consulta: 20-6-2017]).

nota 69

Ver John Brandon-Jones (ed.), *C.F.A. Voysey: Architect and Designer, 1857-1941*. Cat. expo., Londres: Lund Humphries, 1978; y Karen Livingstone, Max Donnelly y Linda Parry, *op. cit.* (nota 67).

nota 70

Ver Pat Kirkham y Amy F. Ogata, *op. cit.* (nota 11), pp. 420-421.

nota 71

Ibid.

Fundación Juan March

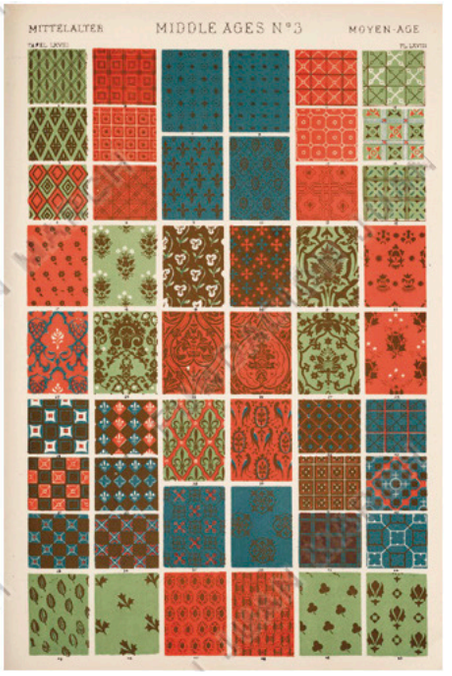


— fig. 9
Jarrón *Well-Spring* [Manantial], diseñado por Richard Redgrave para Felix Summerly's Art Manufactures, 1847. Cristal esmaltado y dorado, 16,3 cm (alto). Victoria and Albert Museum, Londres

— fig. 10
Owen Jones, *The Grammar of Ornament* [La gramática del ornamento], 1856. Portada y dos páginas interiores. Londres: Day & Son, 1856







Fundación Juan March

Manufactures [Manufacturas de Arte de Summerly], propiciando colaboraciones entre artistas, como la del pintor y escultor Richard Redgrave con la compañía de cerámica Minton y la fábrica de vidrio Stanngate[nota 72] [fig. 9].

Con el apoyo del príncipe Alberto —consorte de la reina Victoria—, en 1851 Cole organizó en Londres la *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* [Gran Exposición de Trabajos Industriales de Todas las Naciones], una muestra abierta a productos internacionales que pretendía reafirmar la superioridad de las mercancías británicas. No obstante, aunque la muestra fue un gran éxito a nivel de público, la calidad de los trabajos expuestos decepcionó a muchos reformadores del diseño, incluido el arquitecto Owen Jones, que fue uno de los principales organizadores del evento. Jones concebía el diseño como una disciplina objetiva basada en el estudio sistemático de la naturaleza, en especial de las formas vegetales, y en su *The Grammar of Ornament* [La gramática del ornamento] (1856) [fig. 10] intentó establecer una serie de principios universales del diseño que resultaran apropiados para su época[nota 73]. Aunque el libro fue muy leído, ni Morris —que poseía un ejemplar— ni el resto de seguidores del movimiento Arts and Crafts compartían la aproximación determinista de Jones al diseño. No obstante, las ilustraciones que contenía sirvieron para popularizar las formas y los diseños estilizados y contribuyeron al conocimiento de tradiciones de diseño de países no europeos, incluidas las del mundo islámico[nota 74].

En 1852 Cole fue nombrado jefe del Departamento Gubernamental para la Artes Prácticas, al frente, entre otras responsabilidades, de la Government School of Design [Escuela Gubernamental de Diseño], fundada en 1837, y del Museum of Manufactures [Museo de Manufacturas], fundado en 1852 con los beneficios obtenidos en la gran exposición de 1851. En 1857 dicha institución pasaría a formar parte del nuevo museo de South Kensington, rebautizado en 1899 como Victoria and Albert Museum. Durante los últimos años de la década de 1850, el arquitecto y diseñador Philip Speakman Webb tomó apuntes del natural de vidrieras, azulejos, motivos decorativos pictóricos y otros objetos de la colección del museo. Asimismo, dos de los primeros diseños de Morris para papeles pintados reproducían detalles de dos tapices adquiridos por el museo en 1859 y, a mediados de 1870, éste volvió a tomar como referencia la colección de textiles del museo para sus telas tejidas a mano[nota 75]. De hecho, Morris —que algún tiempo después señalaría que era la persona que mayor uso había hecho nunca de las colecciones de esta institución— terminaría colaborando con el museo en calidad de consejero, prestador y donante. Algunas piezas fabricadas por Morris, Marshall, Faulkner & Co., como las vidrieras expuestas en una muestra de 1864, fueron adquiridas por el museo, que en 1867 encargó a la compañía la decoración del comedor[nota 76] [ver p. 148, fig. 4]. En 1885, cuando el South Kensington Museum comenzó a nombrar asesores, o "árbitros de arte", Morris fue uno de los primeros en ser elegido. A partir de entonces se entregaría con entusiasmo a su nueva tarea, jugando un papel decisivo en la adquisición de algunas de las piezas más destacadas de la colección, incluida una alfombra de Ardabil tejida en Persia en 1540[nota 77]. Entre los artículos

nota 72
Ibid.

nota 73
Ibid., p. 421.

nota 74
Ibid.

nota 75
Ver Barbara Morris, "William Morris and the South Kensington Museum", *Victorian Poetry*, 13/3-4, número dedicado a la obra de William Morris (otoño-invierno de 1975), pp. 159-160.

nota 76
Ibid., pp. 162-163.

nota 77
Ibid., p. 168.

Fundación Juan March

que donó personalmente al museo cabe destacar dos modelos de telar, uno para tejer alfombras [cat. 98] y otro para tapices, cuya función era ayudar a los visitantes a comprender mejor los singulares métodos de trabajo de dichos oficios [nota 78]. A lo largo de su colaboración con el museo, la educación de diseñadores, artesanos y fabricantes fue uno de sus principales objetivos, que desarrolló en perfecta colaboración con Cole y el resto de reformadores del diseño.

Los primeros años del movimiento Arts and Crafts

A partir de 1861, el número de empresas que ofrecían servicios de decoración de interiores en Gran Bretaña creció de forma constante a lo largo del siglo XIX. Junto a éstas, durante la segunda mitad del siglo vieron la luz numerosas publicaciones centradas en el embellecimiento de los hogares de la clase media [nota 79], una temática que centraría el interés tanto del movimiento Arts and Crafts como del esteticismo británico, movimiento este último que se desarrolló entre 1865 y 1895 [nota 80]. Morris aconsejaba a sus clientes que no tuviera nada en sus casas que no fuera útil o consideraran bello y añadía: "Si me preguntasen cuál es en mi opinión la producción más importante del Arte [...] contestaría que una casa hermosa" [nota 81]. Tanto los interiores de Morris & Co. como los del movimiento Arts and Crafts en general se caracterizaban por su colorido y por la variedad de sus diseños, que aunaban belleza, utilidad y confort. Las chimeneas de rinconera dirigían la atención hacia el hogar —el corazón, tanto literal como metafísicamente hablando, de la casa—, mientras que los techos bajos y los asientos situados junto a las ventanas recreaban el ambiente acogedor de tiempos pretéritos.

El interés por el movimiento Arts and Crafts se multiplicó durante la década de 1870: la Royal School of Needlework [Real Escuela de Labores de Aguja] se fundó en 1872 para elevar la consideración de estas labores en el seno de las artes decorativas; en 1877 los hermanos Martin crearon sus talleres de cerámica; y en 1879 se fundó la School of Art Woodcarving [Escuela Artística de Talla de Madera] [nota 82]. El énfasis del esteticismo británico en "el arte por el arte" llevó a muchas empresas a añadir el adjetivo "artístico" a sus productos, que promocionaban como "cerámica artística", "muebles artísticos" o "metalistería artística" [nota 83]. Desde la década de 1860 hasta finalizar el siglo, la incansable labor de Burne-Jones dirigida a la renovación del arte de fabricar vidrieras, encumbrado en sus diseños para Morris & Co., ayudó a romper las barreras entre las bellas artes y las artes "menores", o decorativas. Como artista de renombre con estrechos lazos esteticistas, Burne-Jones contribuyó —como también lo haría Walter Crane en la década de 1880— a la hermandad entre esta corriente y el movimiento Arts and Crafts, al tiempo que incrementaba el número de clientes interesados por los nuevos productos decorativos. Sin una clientela "artística" de clase media y alta el movimiento nunca se habría podido mantener económicamente, pues, como apuntaba Alan Crawford, "al alejarse [...] del mercado comercial ordinario, [quienes pertenecían al movimiento Arts and Crafts] sólo podían encontrar su público y su mercado entre los sectores 'artísticos' de la población" [nota 84].

nota 78
Ibid., p. 172.

nota 79
Ver el ensayo de Joanna Banham en la presente publicación (pp. 143-165).

nota 80
Ver Pat Kirkham y Amy F. Ogata, *op. cit.* (nota 11), p. 429.

nota 81
Ver William S. Peterson, *The Kelmscott Press: A History of William Morris's Typographical Adventure*. Oxford: Clarendon Press, 1991, p. 4.

nota 82
Ver Alan Crawford, *op. cit.* (nota 7), pp. 7-8.

nota 83
Ibid. Ver también Elizabeth Aslin, *The Aesthetic Movement; Prelude to Art Nouveau*. Londres: Elek, 1969, capítulo 7.

nota 84
Ver Alan Crawford, *op. cit.* (nota 7), p. 8.

nota 85
Ver Morna O'Neil, "On Walter Crane and the Aims of Decorative Art", BRANCH: *Britain, Representation and Nineteenth-Century History* (http://www.branchcollective.org/?ps_articles=morna-oneill-on-walter-crane-and-the-aims-of-decorative-art [consulta: 20-6-2017]); y Alan Crawford, *op. cit.* (nota 7), p. 11.

Fundación Juan March

El movimiento Arts and Crafts entre 1880 y 1896

Pero fue en la década de 1880 cuando el movimiento cobró verdadera conciencia de sí mismo y cuando empezó a extenderse el uso del nombre Arts and Crafts [nota 85]. Aquéllos también fueron años de crecimiento, tanto en términos de cantidad como de tipología de artículos producidos. Morris continuó experimentando con nuevas técnicas: como recordaba Crane, en los primeros años de la década de 1880 su principal ocupación consistió en intentar resucitar la técnica de tejido de tapices de Arrás. La ligereza y el carácter evocador del diseño realizado por Crane para el primer tapiz que produjo Morris & Co. con esta técnica, *The Goose Girl* [La chica del ganso] (c. 1882) —inspirado en un cuento de los hermanos Grimm— aportó una nueva dimensión al movimiento, como también lo hicieron sus ilustraciones, influenciadas, entre otros, por el trabajo de Aubrey Beardsley [nota 86]. El hecho de que el cartón para aquel tapiz —de 2,44 x 2,44 metros— fuera mostrado en una exposición dedicada a diseños decorativos no deja lugar a dudas sobre el creciente prestigio experimentado por las artes decorativas durante aquellos años [nota 87]. Pero Crane no sólo aplicó su gran talento al diseño de interiores, textiles, papeles pintados y azulejos, sino que también produjo una gran cantidad de imaginería socialista a partir de principios de la década de 1880, cuando Morris y él se unieron a esa corriente política. Del mismo modo, las sufragistas asociadas al movimiento Arts and Crafts incorporarían a éste las imágenes de su causa.

La década de 1880 presenció la fundación de las principales organizaciones asociadas al movimiento Arts and Crafts, como fueron el Century Guild of Artists [Gremio de Artistas del Siglo] (1882), el Art Workers' Guild [Gremio de Trabajadores del Arte] (1884), la Arts and Crafts Exhibition Society (1887) y el Guild and School of Handicraft [Gremio y Escuela de Artesanía] (1888). Crane, que fue el presidente fundador de la Arts and Crafts Exhibition Society, destacó que el objetivo de la sociedad era ofrecer oportunidades "para que los diseñadores y artesanos puedan exponer su trabajo públicamente en base a su interés artístico, y afirmar así las reivindicaciones del arte decorativo y la artesanía, destinadas a obtener igual atención que el pintor de caballete, que, hasta el momento, es casi el único que el público asocia con el término arte" [nota 88].

Entre 1880 y 1914, tan sólo en Gran Bretaña se abrieron alrededor de 360 talleres independientes asociados al movimiento Arts and Crafts [nota 89]. Este crecimiento tuvo lugar en un contexto de depresión económica y de incremento generalizado de la competencia por parte de Alemania y Estados Unidos, los principales competidores económicos de Gran Bretaña en la época. El malestar laboral era muy alto y el joven movimiento socialista ganaba fuerza [nota 90]. Entre 1888 y 1892 la afiliación a los sindicatos se duplicó, culminando en la gran huelga de los muelles de Londres de 1889 [fig. 11]. Un año antes, la famosa huelga de 1888 de las mujeres y niñas que trabajaban en la fábrica de cerillas Bryant & May provocó una ola de manifestaciones de descontento, que sin duda contribuyeron a

nota 86
Ver Walter Crane, "Work of Walter Crane with Notes by the Artist", *Art Journal*, número especial (*Easter Art Annual*) (1898), pp. 7-8. Citado en "Walter Crane – A Goose Girl", *Pre Raphaelite Art Blog*, 26 de mayo de 2009 (http://preraphaelitepaintings.blogspot.com/2009/05/walter-crane-goose-girl.html [consulta: 20-6-2017]). Crane recuerda a Morris admirando una acuarela pintada por Crane para ilustrar la obra *Household Stories from the Collection of The Brother's Grimm* (1882), publicada por la hermana de Crane. Ver también Morna O'Neil, *op. cit.* (nota 85).

nota 87
Ibid.

nota 88
Walter Crane, "Of the Arts and Crafts Movement: Its General Tendency and Possible Outcome", en Walter Crane, *Ideals in Art: Papers-Theoretical-Practical-Critical*. Londres: Bell & Sons, 1905, p. 22.

nota 89
Ver Alan Crawford, *op. cit.* (nota 7), pp. 11-12.

nota 90
Ibid., p. 11, donde se cita a Peter Stansky, *Redesigning the World: William Morris, the 1880s, and the Arts and Crafts*. Princeton: Princeton University Press, 1987, p. 123. Ver también Sheila Rowbotham, "Arts, Crafts & Socialism: Sheila Rowbotham Introduces the 'Hands-On' Utopian C.R. Ashbee, and the Guild of Handicraft He Established in 1888, Shedding Light on Late Nineteenth and Early Twentieth Century Arts and Crafts Ideas about Work, Consumption and Society", *History Today*, 59/2 (febrero de 2008), pp. 44-45.

Fundación Juan March



— fig. 11
Manifestación de trabajadores portuarios portando pancartas sindicales durante la "gran huelga de los muelles", 1889. Fotografía de época. Colección particular

que Morris, Eleanor Marx —hija de Karl— y muchos otros socialistas engrosaran las filas del activismo social. El movimiento Arts and Crafts ganó influencia en paralelo al socialismo y a los movimientos sindicalistas, aunque Morris fue uno de los pocos que participaran activamente en los tres movimientos nota 91.

Dentro del movimiento Arts and Crafts, la mayoría coincidía con los principios expuestos en 1884 por Morris en su folleto *Art and Socialism* [Arte y socialismo], especialmente con la idea de que, más que una simple manera de ganarse la vida, el trabajo debía ser una parte necesaria, gratificante y placentera de ésta. Morris también denunciaba en este texto el estado precario de la producción comercial contemporánea; llamaba a los británicos a eliminar de su vida las cosas "inútiles" —como los "juguetes" de lujo de las clases más privilegiadas o la comida adulterada—; hacía hincapié en la necesidad de terminar con la contaminación del aire y de la tierra; y clamaba por la conservación del legado arquitectónico. Sin embargo, en lo que la mayoría no coincidía con Morris era en que el socialismo fuera el camino a seguir para lograr estos objetivos. Ya fuera porque defendían posiciones políticas conservadoras o porque se identificaban con filosofías individualistas opuestas al colectivismo —entre otros muchos motivos—, la mayoría de los miembros del movimiento no siguieron los pasos de Morris hacia el activismo socialista, sino que prefirieron continuar experimentando sosegadamente el placer del trabajo en sus talleres.

En enero de 1883, Morris se unió al primer grupo marxista de Gran Bretaña, la Democratic Federation [Federación Democrática], pronto rebautizada como Social Democratic Federation [Federación Democrática Social] [cat. 126]. La

nota 91
Ver Alan Crawford, *op. cit.* (nota 7), p. 11.

Fundación Juan March

fecha resulta relevante, pues por entonces Morris ya había realizado una enorme contribución al movimiento Arts and Crafts; incluso si hubiera fallecido antes de convertirse a la causa socialista, su contribución al movimiento habría seguido siendo inconmensurable. Y lo sería todavía más, ya que, a pesar de su compromiso político, continuó participando en el diseño y la producción, y nunca dejó de escribir e impartir conferencias relacionadas con el movimiento; incluso ejerció como "maestro" en el Art Workers' Guild en 1892 y como presidente de la Arts and Crafts Exhibition Society, durante distintos periodos, entre 1891 y su fallecimiento en 1896 [nota 92].

nota 92
Walter Crane también trabajó infatigablemente para la causa socialista al tiempo que continuaba teniendo un papel relevante en el movimiento Arts and Crafts.

El movimiento Arts and Crafts desde 1896 hasta la actualidad

Tras fallecer Morris en 1896, Crane, William Richard Lethaby, Ashbee y Voysey, entre otros, lideraron el movimiento durante los primeros años del siglo XX, una etapa que se caracterizó por la expansión del movimiento Arts and Crafts fuera de Gran Bretaña, especialmente en Estados Unidos y la Europa continental. En general, los primeros años del siglo XX se caracterizaron por un mayor énfasis en la producción de objetos más modestos, aunque siguieron produciéndose un considerable número de artículos de lujo. En ocasiones se da por hecho, de forma errónea, que Morris era contrario a cualquier forma de producción mecanizada, cuando ése nunca fue el caso. El verdadero debate sobre el uso de maquinaria industrial en el seno del movimiento tuvo lugar entre 1900 y 1910 cuando, tras la muerte de Morris, resultó evidente que los modos alternativos de producción aportados por el movimiento habían tenido escasa repercusión en la producción comercial. De hecho, en la década de 1870 el propio Morris ya había llamado la atención sobre los problemas de viabilidad a los que se enfrentaba el movimiento, aunque sería en 1907, tras la liquidación del Guild and School of Handicraft de Ashbee, cuando esta problemática se haría más patente. Recordando las quejas de Morris sobre su "servidumbre a la cochina ostentación de los ricos" [nota 93], Ashbee afirmaría que "un gran movimiento social [había terminado por convertirse en] una fastidiosa pequeña aristocracia que trabaja con gran habilidad para los más ricos" [nota 94]. ¿Qué había sucedido? Aunque Ashbee admiraba la eficiencia de la producción mecanizada de Estados Unidos, en el caso de las artes decorativas consideraba sus resultados fundamentalmente insatisfactorios. En su opinión, "la maquinaria, cuando destruye la individualidad humana es mala, pero cuando la desarrolla es buena" [nota 95]. Su búsqueda de soluciones para mantener el modelo de producción del movimiento Arts and Crafts le condujo a solicitar —en la obra *Craftsmanship in Competitive Industry* [La maestría en la industria competitiva] (1908)— una financiación especial para proteger los oficios artesanales dentro de la estructura capitalista existente. No obstante fueron muchos los que, como Voysey, encontraron poco realista esta petición [nota 96].

A raíz de la exposición organizada por la Arts and Crafts Exhibition Society en 1912, se cuestionó la viabilidad comercial del modo de producción propio del movimiento, especialmente su capacidad para ofrecer una alternativa viable a los

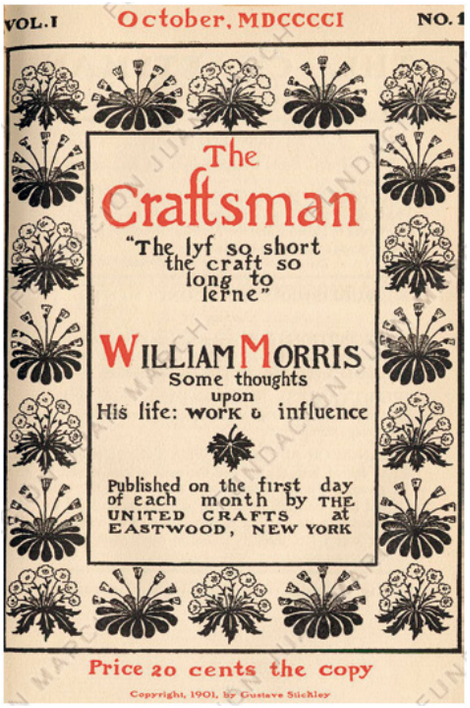
nota 93
Ver Edward Palmer Thompson, *op. cit.* (nota 6), p. 250; y Fiona MacCarthy, *op. cit.* (nota 6), pp. 210 y 412.

nota 94
Charles Robert Ashbee, "Memoirs". Texto mecanografiado. Londres: Victoria and Albert Museum Library, 1938, vol. IV, p. 201.

nota 95
Ver Alan Crawford, C.R. *Ashbee: Architect, Designer & Romantic Socialist*. New Haven: Yale University Press, 2005, p. 116.

nota 96
Agradezco a Karen Livingstone esta puntualización.

Fundación Juan March



— fig. 12
Portada de la revista *The Craftsman*, 1/1 (octubre de 1901), en la que Gustav Stickley rendía tributo a William Morris. Eastwood (Nueva York): The United Crafts, 1901

métodos de producción capitalistas. En 1915 se creó la Design and Industries Association [Asociación de Diseño e Industrias] en respuesta a los primeros intentos —que tuvieron lugar a partir de 1907, tanto en Gran Bretaña como en otros países— por unir a fabricantes comerciales y a diseñadores, siguiendo los pasos promovidos por el Movimiento para la Reforma del Diseño. El objetivo final era estimular la economía británica aumentando la calidad de los productos fabricados tanto manualmente como mediante procesos mecánicos [nota 97]. No obstante, muchos continuaron trabajando de forma manual, o realizando diseños para quienes así lo hacían, ya fuera porque seguía sin existir una maquinaria capaz de sustituir la maestría artesanal o, sencillamente, por el mero placer que encontraban en el trabajo manual.

El movimiento Arts and Crafts perdió influencia en Gran Bretaña a partir de la Primera Guerra Mundial, aunque muchos monumentos erigidos en homenaje a los caídos durante aquel brutal conflicto perduran como testimonio vivo del imperecedero atractivo, la belleza y la calidad de sus creaciones. En cambio, durante el periodo de entreguerras tuvo más influencia de la que los historiadores afines a las vanguardias le han otorgado; valga como ejemplo la creación de nuevas organizaciones adscritas al movimiento, como el Red Rose Guild [Gremio de la Rosa Roja], fundado en Mánchester en 1920 coincidiendo con la exposición organizada en dicha ciudad por la tallista Margaret Pilkington, que había estudiado en la Central School of Arts and Crafts [Escuela Central de Artes y Oficios] de Londres, de la que Lethaby fue director. A un nivel menos profesional, es indudable

nota 97
Ver Pat Kirkham, *Harry Peach: Dryad and the DIA*. Londres: Design Council, 1986, pp. 47-69.

Fundación Juan March

que la artesanía logró una enorme popularidad como consecuencia del empuje del movimiento; de hecho, a medida que se dejó de ver como un oficio, cada vez fueron más quienes entendieron la artesanía como una forma de ocio [nota 98]. Desde el modelado de arcilla y la confección de tejidos con rafia hasta la fabricación de juguetes con fieltro o papel, los oficios pasaron a formar parte de los programas de estudios de las escuelas, contribuyendo a que los escolares aprendieran a emplear su tiempo de forma productiva [nota 99].

Entre los diseñadores y artesanos que más se resistieron durante el periodo de entreguerras a la uniformidad de la producción mecánica estandarizada merecen especial mención los alfareros y los tejedores. El alfarero Bernard Leach inspiró a muchos a adoptar, o prolongar, el trabajo artesanal. Por su parte, Sidney Barnsley continuó ganándose la vida con la fabricación de muebles artesanales, aunque en la década de 1920 aconsejó a su hijo que no siguiera su camino, pues temía que en el futuro no existiera suficiente demanda; ignorando los consejos paternos, y a pesar de la depresión económica de los años treinta, Edward Barnsley abrió y consiguió sacar adelante un taller dedicado a la conservación de las tradiciones del movimiento Arts and Crafts que todavía hoy permanece activo [nota 100].

En la década de 1950, cuando su influencia parecía haber tocado fondo, el movimiento y sus creaciones comenzaron a revalorizarse. Durante los años sesenta y setenta surgió un considerable interés académico, popular y comercial por el trabajo de Morris y por el movimiento en su conjunto, que se tradujo en un notable resurgir de los oficios artesanales. Durante las décadas siguientes, aquel regreso a los oficios y el interés por lo decorativo y lo histórico típico de la nueva sensibilidad posmoderna permitieron que las ideas del movimiento se convirtieran, por primera vez, en una de las corrientes dominantes del diseño. En la actualidad, William Morris y el movimiento Arts and Crafts siguen gozando del aprecio del público general y de los coleccionistas. Hoy, cuando nuestro planeta se encuentra en peligro, nuevas generaciones interesadas tanto por "lo verde" como por "lo rojo y verde" [nota 101] están redescubriendo las ideas que todos ellos defendieron hace más de un siglo [fig. 12].

nota 98
Ver Pat Kirkham, "The Inter-War Handicrafts Revival", en Judy Attfield y Pat Kirkham (eds.), *op. cit.* (nota 20), pp. 174-183, especialmente p. 175.

nota 99
Ver Pat Kirkham, *op. cit.* (nota 97), pp. 70-88, especialmente pp. 71-74.

nota 100
Ver Annette Carruthers, *Edward Barnsley and His Workshop: Arts and Crafts in the Twentieth Century*. Oxford: White Cockade, 1992.

nota 101
Ver Patrick O'Sullivan, "'Morris the Red, Morris the Green': A Partial Review" y el resto de artículos publicados en el *Journal of William Morris Studies*, número especial (*Morris the Green*), 19/3 (otoño de 2011).

Fundación Juan March



Fundación Juan March

Clive Wilmer

John Ruskin y William Morris

El vínculo entre John Ruskin y William Morris

En 1883 William Morris fue invitado a impartir una conferencia en la Universidad de Oxford. Aunque el célebre escritor, diseñador y empresario la tituló originalmente "Democracy and Art" [La democracia y el arte], durante su intervención anunció que la temática de la misma había evolucionado y que iba a hablar sobre "el arte bajo la plutocracia", pues los peligros que planteaba la "plutocracia anárquica" le habían llevado a sumarse a la causa socialista [nota 1]. Una indignación generalizada se extendió entre los respetables académicos, hasta que un frágil y viejo profesor se levantó para defender a Morris. Se trataba de John Ruskin, cuyo periodo como profesor titular de la cátedra Slade de Bellas Artes de Oxford estaba a punto de finalizar. Tras describir a Morris como "un gran pensador y creador, además de poeta, artista, trabajador y antiguo y muy querido amigo" [nota 2], Ruskin elogió su crítica a una ciudad, y a una universidad, que habían sacrificado gran parte de su ancestral belleza en su afán por obtener beneficios económicos.

Morris no podría haber escogido mejor defensor para su causa. Durante la conferencia afirmó que "el arte es la expresión del disfrute que encuentra la humanidad en el trabajo" [nota 3]. Había llegado a la conclusión de que dicho disfrute era un derecho de todos los hombres en 1853, durante sus años de estudiante en Oxford, tras leer por primera vez la obra de Ruskin *The Stones of Venice* [Las piedras de Venecia]. Morris y Ruskin se conocían personalmente desde 1856, aunque nunca fueron amigos íntimos. No obstante, el vínculo intelectual que los unía resultaría crucial para casi todos los proyectos que Morris emprendería en el futuro y asentaría los cimientos de las convicciones y los esfuerzos compartidos de los diseñadores, artistas, artesanos y arquitectos que formaron parte del movimiento Arts and Crafts. De hecho, fue Ruskin quien, en una carta de 1878, propuso por primera vez la creación de algo parecido a la Arts and Crafts Exhibition Society [Sociedad

nota 1
Ver William Morris, "Art under Plutocracy", en May Morris (ed.), *The Collected Works of William Morris*. Londres: Longmans Green & Co., 1910-1915, vol. 23, p. 179.

nota 2
Ver Edward Tyas Cook y Alexander Wedderburn (eds.), *The Works of John Ruskin*. Londres: George Allen, 1903-1912, vol. 33, p. 390.

nota 3
The Collected Works of William Morris, *op. cit.* (nota 1), vol. 23, p. 173.

Detalle de cat. 76

Fundación Juan March

para la Exposición de Artes y Oficios], si bien ésta no sería fundada hasta 1887. De acuerdo con el biógrafo oficial de Morris, John William Mackail, Ruskin le describió elogiosamente como "la única persona que había 'encarado directamente la cuestión de los artesanos'", añadiendo posteriormente las siguientes palabras: "¡Cuánto bien podría hacer la creación de una sala de exposiciones, sea donde fuere, en la que la labor bien hecha, que no hecha con astucia, en todo aquello que el hombre sabe hacer, fuera la prueba de admisión!" [nota 4].

Estos puntos en común entre Ruskin y Morris resultan reveladores en varios sentidos. En primer lugar muestran hasta qué punto el pensamiento y el trabajo de ambos tenían sus raíces en la artesanía, pues los dos concebían el trabajo manual del artesano como la base de la cultura visual y defendían su carácter esencialmente colaborativo. Ruskin y Morris también compartían la preocupación por la posible pérdida de la cultura artesanal, para la que Morris puso como ejemplo en su conferencia las amenazas a las que se enfrentaban los edificios de Oxford. Ambos hombres achacaban la destrucción de la que habían sido testigos a la imperiosa búsqueda de beneficios económicos. Sin embargo, y a pesar de todo lo dicho anteriormente, nadie hubiera podido imaginar que Ruskin defendería a Morris cuando éste se proclamó públicamente como socialista, pues Ruskin nunca fue seguidor de esta causa. De hecho, se describía a sí mismo como un *tory*, es decir, un conservador, aunque describiera su "conservadurismo" como la defensa de una sociedad integrada con responsabilidades recíprocas y recompensas justas. Lo que desde luego sí compartían Ruskin y Morris era su lucha contra el *laissez-faire* capitalista y la mecanización [nota 5].

Tanto sus admiradores como sus detractores a menudo olvidan señalar que Morris todavía no era socialista cuando fundó la compañía Morris, Marshall, Faulkner & Co. (1861). Tampoco lo era cuando diseñó la mayoría de las vidrieras, los papeles pintados y los artículos textiles que le brindaron fama, ni cuando, como poeta, se convirtió en "el autor de *The Earthly Paradise* [El paraíso terrenal]", tal como le describían las portadas de sus libros. Morris siempre simpatizó de manera instintiva con la izquierda y sin duda fue un jefe justo, pero hasta 1883 la política nunca ocupó un lugar central en su vida. En una carta fechada en 1856, durante los primeros años de su vida creativa, Morris escribía a un amigo: "No logro interesarme por asuntos políticos o sociales ya que, por lo general, me resultan confusos y no tengo ni el poder ni la vocación para solucionarlos, ni siquiera en la menor medida. De una forma u otra, mi trabajo da cuerpo a los sueños" [nota 6]. Doce años después, en su "apología" de *The Earthly Paradise*, se volvía a describir de forma similar, aunque en esta ocasión quizá con una velada ironía en sus palabras: "Soñador de sueños, nacido fuera de mi tiempo. ¿Por qué debería esforzarme en enderezar lo torcido?" [nota 7].

El hecho de que, desde 1883 hasta su fallecimiento en 1896, Morris centrara sus esfuerzos precisamente en "enderezar lo torcido" debió de resultar tan sorprendente para él mismo como para quienes lo conocían. En 1868 el teórico del esteticismo británico Walter Pater elogió *The Earthly Paradise* en una importante crítica titulada "Aesthetic Poetry" [Poesía estética] [nota 8], en la que identificaba a Morris con la

nota 4
John William Mackail, *The Life of William Morris*. Londres: Longmans Green & Co., 1899, vol. 2, p. 202.

nota 5
Ruskin desarrolló su crítica contra la economía política clásica en *Unto this Last: Four Essays on Political Economy* (1862), obra que recibió grandes elogios de Morris. Ver *The Works of John Ruskin*, *op. cit.* (nota 2), vol. 17, pp. 1-114. Los *tories* eran conservadores que defendían los derechos tradicionales de la monarquía, la aristocracia y la clase terrateniente.

nota 6
Norman Kelvin (ed.), *The Collected Letters of William Morris*. Princeton: Princeton University Press, 1984, vol. 1, p. 28.

nota 7
The Collected Works of William Morris, *op. cit.* (nota 1), vol. 3, p. 1.

nota 8
Publicado originalmente con el título "Poems by William Morris" (*The Westminster Review*, Londres, XXXIV [octubre de 1868], pp. 300-312), Pater lo reeditó bajo el título "Aesthetic Poetry" en la primera edición de su libro de ensayos *Appreciations* (Londres: Macmillan, 1889).

Fundación Juan March

corriente esteticista, que era contraria a la inclusión de temas sociales, políticos o éticos en el arte. Aunque a ojos de muchos contemporáneos Pater estaba en lo cierto, la idea de la función social del arte nunca estuvo lejos del pensamiento de Morris, como lo demostraría el artículo publicado en 1894 —dos años antes de su muerte— en el periódico socialista *Justice* [Justicia]. En éste, describía sus ideas políticas previas a su conversión a la causa socialista, evocando el malestar que había sentido de joven ante aquéllos que se encontraban a gusto en el orden social existente, dominado —tal y como lo estaba en los años centrales del siglo XIX— por el partido Whigh y por la economía del *laissez-faire*. En el mismo artículo, Morris citaba a Ruskin como una de las pocas personas que se habían mostrado "en abierta rebelión" contra "el triunfo de la civilización [moderna y] el desmesurado poder político del partido Whigh" [nota 9]. Y continuaba diciendo:

> Antes de mis días como socialista práctico, [Ruskin] era mi maestro [...] y al mirar atrás no puedo evitar decir [...] ¡cuán mortalmente aburrido debía ser el mundo hace veinte años para Ruskin! A través de él aprendí a dar forma a mi descontento, del que tengo que precisar que no era en modo alguno impreciso. Además del deseo de producir cosas hermosas, la pasión rectora de mi vida ha sido y sigue siendo el odio a la civilización moderna. ¿Qué diré ahora, cuando las palabras lleguen a mi boca, acerca de la esperanza que he puesto en su destrucción y qué diré acerca de su suplantación por el socialismo? [nota 10].

Morris había llegado a la conclusión de que "dar cuerpo" a sus sueños no era sino dar forma a su descontento, lo cual quizás explique también el poderoso efecto de sus diseños "paradisíacos". Éstos también eran actos de rebelión con los que, sirviéndose de su comprensión del pasado, buscaba crear un futuro viable. Para Morris, la necesidad de dar cuerpo a sus anhelos fue siempre una cuestión práctica. De ahí proviene su énfasis en el trabajo manual, siendo precisamente Ruskin quien le enseñó que la artesanía era la forma más completa de compromiso con la realidad.

nota 9
Entre 1678 y 1859, el partido Whigh, que representaba a la élite urbana y mercantil, rivalizaba con el Tory, el otro gran partido político británico de la época. Aunque en tiempos de Morris los *whighs* ya se habían incorporado al nuevo Partido Liberal, seguían siendo identificables como la facción del mismo que defendía la industria, a los ciudadanos de las grandes ciudades y a los capitalistas. Sus ideas eran descritas frecuentemente como "whiggery", en una expresión que remitía a un tipo de vicio antinatural.

nota 10
The Collected Works of William Morris, *op. cit.* (nota 1), vol. 23, p. 279.

Ruskin y la arquitectura

Crítico social y de arte, artista, filántropo y profesor, Ruskin [fig. 1] fue el más apasionado y elocuente detractor victoriano del capitalismo. Inicialmente adquirió prestigio como crítico e historiador de pintura paisajística. Aunque su ópera prima, el primero de los cinco volúmenes de *Modern Painters* [Pintores modernos] (1843-1860) [cat. 15], se centró en la obra del artista romántico Joseph Mallord William Turner, su interés por la relación entre el arte y la sociedad no tardó en acercarle a la arquitectura, ya que, en sus propias palabras, "un cuadro o un poema es, con frecuencia, poco más que una débil confirmación de la admiración del hombre por aquello que está fuera de él, mientras que la arquitectura se aproxima más a una creación propia, nacida de sus necesidades y que expresa su naturaleza" [nota 11]. Ruskin se sentía especialmente atraído por la arquitectura medieval, sobre todo por el

nota 11
The Works of John Ruskin, *op. cit.* (nota 2), vol. 10, p. 213.

Fundación Juan March

gótico, por lo que inicialmente apoyó el floreciente movimiento neogótico, del que, no obstante, no tardaría en desencantarse. Su influencia sería mucho más profunda entre los arquitectos del movimiento Arts and Crafts, como Philip Speakman Webb —amigo íntimo de Morris—, Charles F.A. Voysey y William Richard Lethaby, gran admirador de Morris que prolongaría la influencia de éste, tanto en el plano político como artístico, hasta el siglo XX.

Ruskin dio a conocer su visión de la arquitectura mediante tres obras: *The Seven Lamps of Architecture* [Las siete lámparas de la arquitectura] (1849), los tres volúmenes de *The Stones of Venice* (1851-1853) y *Lectures on Architecture and Painting* [Conferencias sobre arquitectura y pintura] (1854), que supusieron un giro radical respecto a su prolífica obra temprana sobre pintura. La idea que primaba en los dos primeros volúmenes de *Modern Painters* era la "superioridad" de la pintura paisajística inglesa moderna frente a las obras de los viejos maestros [nota 12], una posición que Ruskin sostendría hasta que, durante un viaje realizado en 1845, pudo conocer mejor la pintura italiana de los siglos XIV y XV. De hecho, en el primer volumen de *Modern Painters* ya apoyaba la actitud de aquellos supuestos "primitivos", elogiando las pinturas de Cimabue y Giotto, cuyas obras describía como "ardientes mensajes proféticos que emanaban de tartamudeantes labios infantiles" [nota 13]. Hacia 1846, cuando publicó el segundo volumen de *Modern Painters*, Ruskin seguía apreciando aquellos mensajes ardientes, pero ya se mostraba menos inclinado a alagarlos. En su lugar, centraba su interés en los pintores religiosos, cuyo trabajo consideraba sincero y éticamente significativo y en los que veía un modo de vida enraizado en la devoción cristiana, la justicia y la bondad. Comenzó así a distanciarse del arte del siglo XVI —más conocido y mundano— y a reflexionar sobre los elementos de la sociedad medieval tardía que habían permitido alcanzar la magnificencia que identificaba sobre todo con el arte veneciano. Pronto, Ruskin desarrolló una teoría ética del arte que defendía la idea de que el arte era reflejo de la sociedad que lo producía. Como afirmaría años después en su libro *St. Mark's Rest* [El reposo de San Marcos] (1877-1884):

> Las grandes naciones escriben sus autobiografías en tres manuscritos: el libro de sus actos, el libro de sus palabras y el libro de su arte. Ninguno de estos tres libros puede comprenderse si no leemos los otros, pero, de los tres, el último es el único en el que se puede confiar. Los actos de una nación pueden ser gloriosos debido a la suerte y sus poderosas palabras pueden deberse al genio de algunos de sus hijos, pero su arte sólo puede ser el resultado de los dones generales y las simpatías comunes de la raza [nota 14].

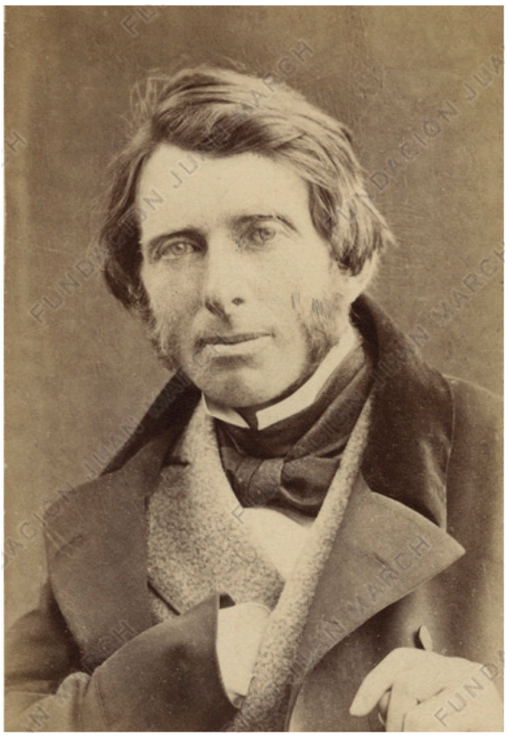
Alcanzado este punto, existían poderosas razones para que Ruskin decidiera prestar más atención a la arquitectura, en detrimento de la pintura. Sin ir más lejos, durante sus viajes había advertido que muchos de los edificios que le habían proporcionado sus argumentos amenazaban con venirse abajo. Tras siglos de empobrecimiento y decadencia, la ciudad de Venecia, que todavía conservaba innumerables muestras de su relevancia durante el Medievo, se estaba derrumbando y los edificios de sus

nota 12
Ruskin tituló el primer volumen *Modern Painters: Their Superiority in the Art of Landscape Painting to the Ancient Masters*. Ver *The Works of John Ruskin*, *op. cit.* (nota 2), vol. 3, p. 57.

nota 13
The Works of John Ruskin, *op. cit.* (nota 2), vol. 3, p. 90.

nota 14
Ibid., vol. 24, p. 203.

Fundación Juan March





— fig. 1
John Ruskin, 1863. Fotografía de W. & D. Downey. National Portrait Gallery, Londres

— fig. 2
John Ruskin, *Window from the Ca'; Foscari, Venice* [Ventana desde el Ca'; Foscari, Venecia]. Lámina 7 de *The Seven Lamps of Architecture*. Londres: Smith, Elder & Co., 1849. Ruskin Library, Lancaster University

años dorados estaban sumidos en el abandono. Por otra parte, en toda Europa, pero especialmente en Gran Bretaña, el gusto por la arquitectura medieval había derivado en una labor de restauración completamente insensata que, en muchos casos, consistía en demoler un edificio para reconstruirlo posteriormente en base a meras conjeturas.

Ruskin consideraba que la situación era crítica y así lo reflejó en *The Seven Lamps of Architecture*, obra en la que se alejó por primera vez del discurso de *Modern Painters*. Con el objetivo de fomentar el debate, hizo pública en esta obra su visión sobre el movimiento neogótico, al tiempo que exponía la convicción, ampliamente compartida, de que la producción mecánica impulsada por la Revolución Industrial en Gran Bretaña había incidido muy negativamente en la calidad del diseño. En 1835, una comisión elegida por la Cámara de los Comunes había llevado a cabo una primera investigación sobre la situación del diseño industrial, que incluyó entre sus recomendaciones la fundación de escuelas de diseño en los principales centros industriales del país. En 1860, una nueva comisión sobre el estado de las instituciones públicas invitó a Ruskin a exponer sus ideas sobre la enseñanza del diseño, que, como se deduce de lo dicho anteriormente, se había convertido en una cuestión de interés público. Pero la prioridad para Ruskin era defender la importancia de la artesanía, una práctica amenazada en toda Europa. Además de estudiar las cualidades y características de la artesanía tradicional, Ruskin las plasmó en los magníficos dibujos, caracterizados por su meticulosidad, que ilustrarían sus libros trasladados a estampas[nota 15] [fig. 2].

nota 15
También encargó y realizó personalmente daguerrotipos de los edificios más emblemáticos de Francia, Suiza e Italia [cat. 19], aunque, por lo que sabemos, ni Morris ni la mayoría de sus contemporáneos tuvieron nunca conocimiento de su existencia. De hecho, la existencia de la mayoría de ellos no ha sido conocida hasta fechas recientes. Ver Ken Jacobson y Jenny Jacobson, *Carrying off the Palaces: John Ruskin's Lost Daguerreotypes*. Londres: Bernard Quaritch, 2015.

Fundación Juan March

En el penúltimo capítulo de *The Seven Lamps of Architecture*, titulado "The Lamp of Memory" [La lámpara de la memoria], Ruskin resumía sus argumentos en contra de la restauración de edificios, que, por extensión, eran argumentos a favor del trabajo artesanal. En el pasaje clave de dicho texto podemos leer:

> El verdadero significado de la palabra *restauración* no ha sido comprendido ni por el público ni por aquéllos que deben hacerse cargo de los monumentos públicos. Significa la destrucción más absoluta que un edificio pueda sufrir; una destrucción de la cual no puede recuperarse ningún resto; una destrucción acompañada por una falsa descripción de aquello que se ha destruido. No debemos engañarnos sobre este importante asunto: en arquitectura resulta imposible, tan imposible como resucitar a los muertos, restaurar algo que alguna vez fuera bello o admirable. Aquello que he descrito anteriormente como la vida del conjunto, ese espíritu que sólo pueden proporcionar la mirada y el trabajo del artesano, no se puede recuperar. Una nueva época podrá aportar un nuevo espíritu, pero lo que obtendremos entonces será otro edificio, pues el espíritu de los artesanos muertos no puede ser revivido para dirigir otras manos ni otros pensamientos que no son los suyos [nota 16].

Esta insistencia en el carácter personal de la artesanía es la base de todo aquello que el movimiento Arts and Crafts defendería, tanto en la teoría como en la práctica: la artesanía personal, el tiempo personal y, aunque Ruskin no lo mencionara explícitamente, la particularidad de cada lugar y cada material; materiales auténticos, sin ocultación, cuyo valor reside en su particular carácter intrínseco. El texto de Ruskin precedió en veintiocho años la formación a manos de Morris y Webb, en 1877, de la Society for the Protection of Ancient Buildings [Sociedad para la Protección de Edificios Antiguos]. En palabras de Morris, el objetivo de esta sociedad era:

> Velar los viejos monumentos, protestar contra toda "restauración" que implique algo más que mantener el viento y las inclemencias del clima fuera del edificio y despertar mediante cualquier medio, ya sea literario o de otro tipo, el sentimiento de que nuestros viejos edificios [...] son testimonios sagrados del crecimiento y la esperanza de la nación [nota 17].

Podría añadirse que dicha sociedad sirvió como precursora de la Arts and Crafts Exhibition Society, en lo que supuso una campaña a favor de la protección de los edificios antiguos que estaban amenazados por las malvadas garras de los restauradores y, al mismo tiempo, permitió la asociación de distintos artistas que anhelaban revivir y desarrollar las tradiciones de construcción, artesanía y diseño anteriores a la Revolución Industrial. Hay que destacar que una de las muchas características que Ruskin compartió con Morris y con el movimiento Arts and Crafts fue su interés por la justicia social y económica y su rechazo de la mecanización y el *laissez-faire* capitalista.

nota 16
John Ruskin, "The Lamp of Memory", en *The Seven Lamps of Architecture*. Londres: Smith, Elder & Co., 1849).

nota 17
The Collected Letters of William Morris, *op. cit.* (nota 6), p. 361.

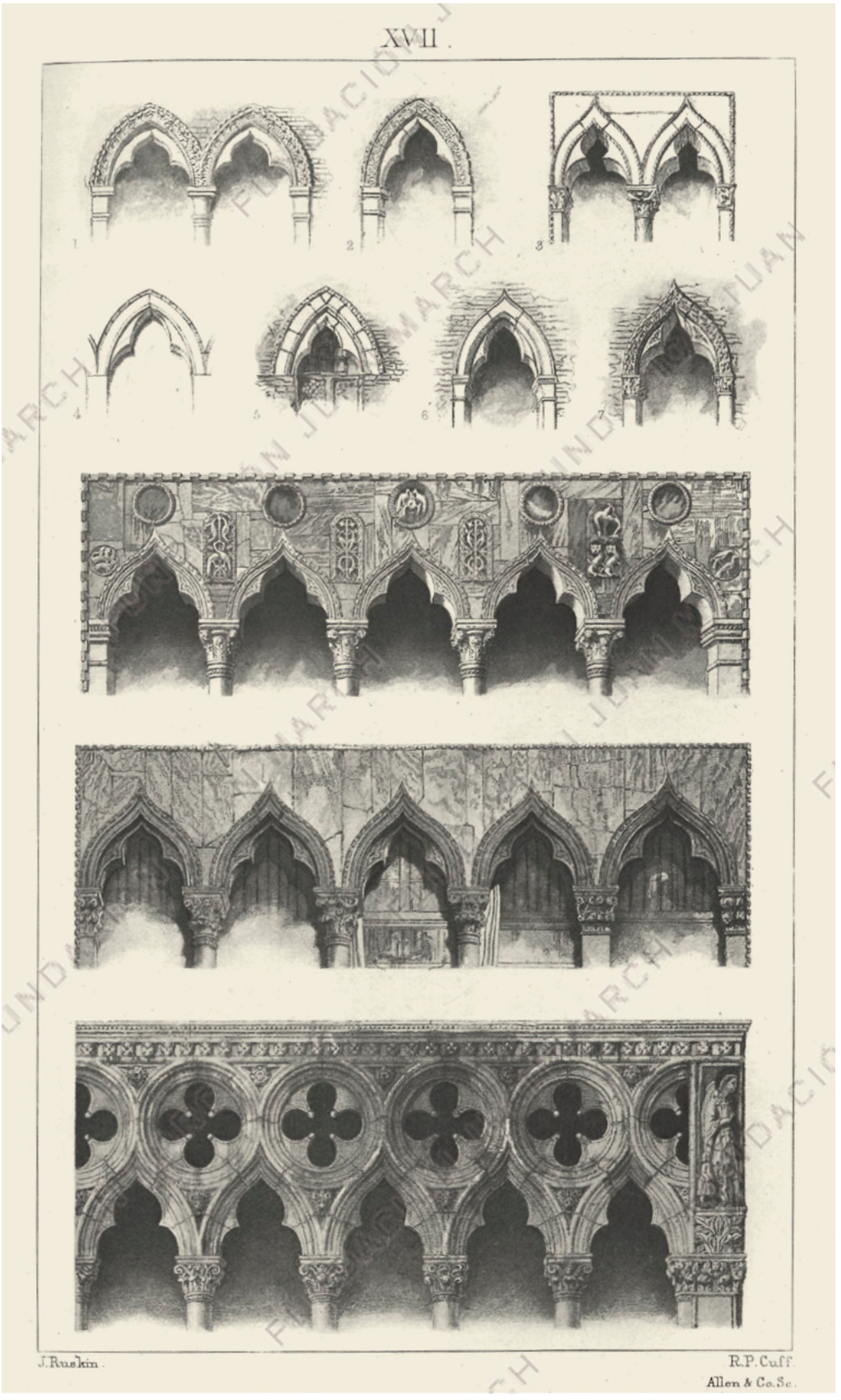
Fundación Juan March



— fig. 3
A Window of the Oxford Museum (The Sculptor, James O'Shea, at Work) [Una ventana del Museo de Oxford (El escultor James O'Shea trabajando)], c. 1858. Lámina 10 de *The Works of John Ruskin*, vol. 19. Londres: George Allen, 1905. Ruskin Library, Lancaster University

La tesis que defiende Ruskin en "The Lamp of Memory" es que la vida de una obra de arte, o de arquitectura, reside en su componente artesanal y, por lo tanto, en las manos del artesano [fig. 3]. La concepción moderna de la arquitectura —vigente desde el siglo XVI— se basa en la idea de que los edificios son diseñados por arquitectos en sus mesas de dibujo, o en sus ordenadores, y después son construidos, tan fielmente como sea posible, por trabajadores que se limitan a seguir sus instrucciones. En cambio, el análisis extremadamente refinado que Ruskin hizo de la arquitectura medieval —en particular de la veneciana— reveló algo muy diferente. Ruskin vivió en la ciudad italiana en 1849-1850 y en 1851-1852, periodos durante los cuales centró su actividad en el estudio de la arquitectura local. Existen testimonios que le describen subiendo y bajando escaleras, trepando por tejados con cinta métrica en la mano, midiendo, dibujando, tomando notas y haciendo daguerrotipos. Información que plasmaría en los cuadernos de notas que darían lugar a *The Stones of Venice*, llenos de mediciones, de poderosos bocetos y

Fundación Juan March



— fig. 4
John Ruskin, *Windows of the Early Gothic Palaces* [Ventanas de los palacios góticos tempranos]. Lámina 17 de *The Stones of Venice. Volume the Second. The Sea-stories*. Londres: Smith, Elder & Co., 1853. Ruskin Library, Lancaster University

Fundación Juan March

brillantes análisis [fig. 4 y cat. 13-18]. En *The Seven Lamps of Architecture* ya había argumentado que los edificios podían clasificarse en función de la calidad del trabajo artesanal necesario para su construcción y en "The Nature of Gothic" [La naturaleza del gótico] [cat. 148], el capítulo central de *The Stones of Venice*, incidió en esta idea. Según Ruskin, los edificios góticos eran obra de los artesanos que trabajaron sus piedras. No hubo arquitectos ni en Ruan ni en Amiens; tan sólo un maestro cantero que, como el mismo nombre indica, era, ante todo, un "trabajador", aun siendo el *primus inter pares*. En 1877, cuando Ruskin y Morris unieron esfuerzos para evitar la "restauración" de la basílica de San Marcos, Ruskin retomó el argumento principal de *The Stones of Venice*, que, tal y como él mismo afirmó:

> [Consistía en] mostrar la relación entre la belleza y la felicidad e imaginación del trabajador, así como en evidenciar que ningún arquitecto podría aspirar a la autoridad de un "maestro" mientras no asumiera el mando y la responsabilidad ante sus hombres, como capitán de los trabajadores manuales, del mismo modo que el mejor caballero capitanea un ejército [nota 18].

Ruskin argumentaba que, aunque reconozcamos la arquitectura gótica por ciertos elementos comunes a todos los edificios pertenecientes a este estilo, como el arco ojival —tal vez el más conocido—, el verdadero espíritu del gótico era mucho más que una simple cuestión de estilo o de convenciones. Ese espíritu dependía de la visión del artesano gótico y de su actitud hacia la vida, que encontraban su expresión en el edificio a través de las condiciones de trabajo que permitían su construcción. Dicho de otro modo, la visión de la vida que tenían los artesanos se veía confirmada a través del trabajo y se plasmaba en los edificios que construían. Y esta forma de entender la vida incluía la visión de la naturaleza como algo sagrado que se expresaba a través de los elementos ornamentales.

Según Ruskin, las condiciones de trabajo se habían visto alteradas a partir del Renacimiento y este cambio había afectado necesariamente a los propios edificios. El triunfo del estilo clásico, con sus normas inamovibles, había conducido a la tiranía del arquitecto y a la diferenciación entre artista y trabajador, dando lugar a una división del trabajo que se había afianzada con el ascenso del capitalismo y la consecuente "alienación" del trabajador respecto a su obra [nota 19]. La producción mecanizada de la Gran Bretaña industrial no era más que la última fase de un largo proceso de deshumanización que no se caracterizaba únicamente por el uso de maquinaria, sino por convertir a los propios seres humanos en máquinas.

El planteamiento de Ruskin partía de su gusto por la digresión. Antes he descrito *The Stones of Venice* como una desviación radical respecto a *Modern Painters*. Del mismo modo, "The Nature of Gothic" supuso una digresión de la temática enunciada, pues se centra en las especiales características con las que este estilo, propio del norte de Europa, se desarrolló en la ciudad de Venecia. Como veremos más adelante, este capítulo incluye una digresión todavía más llamativa: la denuncia del sistema industrial moderno. A ojos de Ruskin, la población de Gran

nota 18
The Works of John Ruskin, *op. cit.* (nota 2), vol. 24, p. 406.

nota 19
El término "alienación" fue acuñado por Karl Marx, que era contemporáneo de Ruskin. La visión del trabajo propuesta por Ruskin se asemeja notablemente a la que Marx propuso en 1844 en su obra *Ökonomisch-philosophische Manuskripte* [Manuscritos de economía y filosofía] (1844).

Fundación Juan March

Bretaña anhelaba la perfección mecánica tanto en los edificios en los que vivía como en el mobiliario de éstos. Sin embargo:

> El hombre nunca ha necesitado trabajar con la exactitud de una herramienta para ser preciso y perfecto en cada uno de sus actos. Si se pretende arrebatarle esa precisión y convertir sus dedos en simples unidades de medida, al modo de una rueda dentada, y que sus brazos tracen curvas como si fueran compases, primero será necesario deshumanizarlo [...].
>
> Los hombres pueden ser golpeados, encadenados, torturados, tratados como ganado, masacrados como moscas y, aun así, en cierto sentido, en el mejor de los sentidos, seguirán siendo libres. Pero asfixiar sus almas [...], convertir esa carne y esa piel, que tras ser devoradas por gusanos verán a Dios, en las correas de cuero que mantienen bien sujeto el yugo de la maquinaria, es convertirlos en esclavos; y pudo haber más libertad en Inglaterra cuando la más leve palabra de los señores feudales valía más que la vida humana, y la sangre de los agricultores humillados se derramaba por los surcos de las tierras de labranza, que la que hay cuando el aliento de las multitudes es empleado como combustible para alimentar el humo de las máquinas, y lo mejor de cada uno es sacrificado cada día en la calidad de un tejido, o retorcido en la exactitud de una línea [nota 20].

Un trabajo de esta naturaleza era peor que la esclavitud, pues se trataba, literalmente, de un trabajo que "destruye el alma". Sin embargo, en la construcción de los edificios góticos las cosas habían sido de otra manera:

> En el sistema de ornamentación medieval, o específicamente cristiano, esa esclavitud desaparece por completo al reconocer la cristiandad, tanto en las cosas pequeñas como en las grandes, el valor individual de cada alma. Pero no sólo reconoce su valor; confiesa su imperfección al otorgar dignidad al propio reconocimiento de la indignidad [...]. Y esto es, posiblemente, lo más admirable de las escuelas góticas de arquitectura, que reciben los resultados del trabajo de mentes inferiores a través de fragmentos llenos de imperfecciones y, traicionando dicha imperfección en cada acto, crean con benevolencia un conjunto majestuoso e irreprochable [nota 21].

Resultaría fácil malinterpretar estas palabras, con las que Ruskin no pretendía alabar el individualismo o la autoexpresión en un sentido liberal, ni tampoco alentar los acercamientos toscos a la artesanía, sino reflexionar en términos de la visión cristiana tradicional de la naturaleza humana, tal y como la habrían entendido Dante o San Agustín: nuestro trabajo no puede ser perfecto porque somos pecadores. Pero una de las grandes paradojas del cristianismo es que la mayor gloria del hombre es precisamente esta condición imperfecta. Es lo que los teólogos llaman *felix culpa*, o "culpa feliz", pues es lo que hace posible la salvación [nota 22]. Cuando, al final del poema épico de John Milton *Paradise Lost* [El paraíso perdido] [nota 23], Adán y Eva son expulsados del Edén, descubren "el mundo entero ante ellos" y adquieren

nota 20
The Works of John Ruskin, *op. cit.* (nota 2), vol. 10, pp. 192-193.

nota 21
Ibid., pp. 189-190.

nota 22
En *El Enchiridion*, Agustín de Hipona escribe: "Dios cree que es mejor sacar el bien del mal que permitir que no exista ningún mal".

nota 23
John Milton, *El paraíso perdido* (1667). Madrid: Espasa-Calpe, 1951, p. 267.

Fundación Juan March

la condición propiamente humana, imperfecta y pecadora, y precisamente por ello capaz de alcanzar la grandeza. Al evocar esta visión dinámica tanto de la naturaleza humana como de la creación, Ruskin hace suya la virulenta energía del gótico. Él mismo describe en los siguientes términos la profusa decoración de una catedral:

> Esas horribles gárgolas, y monstruos sin forma, y severas estatuas, rígidas y sin anatomía [...], son huellas de la vida y la libertad de cada uno de los trabajadores que esculpieron la piedra; una libertad de pensamiento, un rango en la escala del ser [...] que debería ser lo primero que Europa entera deseara reconquistar hoy para sus hijos [nota 24].

Advertimos un sutil cambio de tono en estas palabras. Si bien Ruskin sigue siendo perfectamente coherente con todo lo que ha venido defendiendo, su retórica nos recuerda menos a San Agustín y más a la de un revolucionario de la época; como el William Morris que leía a Marx en la década de 1880. Este nuevo Ruskin es capaz de describirse a sí mismo al mismo tiempo como un *tory* y como un comunista [nota 25]. A sus ojos, "el valor individual de cada alma" debe entenderse como parte de un contexto social. Si el arquitecto gótico es uno más entre los artesanos, el edificio debe ser interpretado como un producto social, como el resultado de un esfuerzo colaborativo, como la puesta en común de diversas y variadas imaginaciones.

nota 24
The Works of John Ruskin, *op. cit.* (nota 2), vol. 10, pp. 193-194.

nota 25
Ver las cartas 7 y 10 de "Fors Clavigera: Letters to the Workmen and Labourers of Great Britain", en *The Works of John Ruskin*, *op. cit.* (nota 2), vol. 27, pp. 116 y 167.

Morris: de Oxford a la Red House

Morris se inspiró en la idea de que el placer que sentía trabajando con las manos en compañía de otros que compartían sus ideas podría convertirse en el paradigma de una nueva forma de vida. Era ésta una idea que se remontaba a su etapa de estudiante en el Exeter College de Oxford, donde había conocido a "su más fiel e íntimo amigo" [nota 26], el pintor Edward Coley Burne-Jones, seguidor de la Hermandad Prerrafaelita y figura destacada de la pintura esteticista británica, que se convertiría en el artista de mayor renombre del círculo de Morris. Ambos congeniaron inmediatamente y compartieron su pasión por la obra de Ruskin *The Stones of Venice*, que Morris solía leer en voz alta para su amigo.

Tanto Morris como Burne-Jones tenían la intención de convertirse en clérigos, por lo que no es de extrañar que fueran firmes partidarios del resurgimiento del anglo-catolicismo que tuvo lugar por aquellas fechas en el seno de la Iglesia de Inglaterra. Una corriente teológica ésta que, por otro lado, a menudo recurría a motivos medievales en su forma de expresión, creando una gran demanda de vidrieras y mobiliario de estilo gótico para iglesias, como descubrirían Morris y Burne-Jones cuando empezaron a trabajar como diseñadores. Pero este medievalismo no se propagó únicamente en el ámbito religioso, sino también mediante novelas, poemas y pinturas; en este último caso sobre todo gracias a la influencia de la Hermandad Prerrafaelita. *The Stones of Venice* no fue pues sino uno de los muchos libros que comparaban la vida moderna con la medieval, siempre en detrimento de la primera.

nota 26
John William Mackail, *op. cit.* (nota 4), vol. 1, p. 28.

Fundación Juan March

Especial relevancia tuvo el libro titulado *Contrasts* [Contrastes] nota 27 [cat. 5], escrito en 1836 por Augustus W.N. Pugin, arquitecto neogótico convertido al catolicismo que también fue un importante precursor del movimiento Arts and Crafts. En su libro, Pugin comparaba los sombríos edificios neoclásicos modernos, erigidos en paisajes urbanos igualmente deprimentes, con las ciudades y los edificios góticos, gloriosos en la mente del autor [fig. 5]. Pero su crítica a la arquitectura moderna, en oposición a un pasado luminoso, no se limitaba a lo estético sino que abarcaba también las diferencias sociales y religiosas. No es de extrañar pues que, precisamente a raíz de la publicación de esta obra, el estilo gótico se empezara a identificar con la justicia social y la práctica de la caridad cristiana.

En 1855, tras tener la oportunidad de admirar las catedrales del norte de Francia durante un viaje estival y, sin duda, con Ruskin en mente, Morris y Burne-Jones renunciaron a su vocación eclesiástica y decidieron dedicarse plenamente al arte. Aunque Morris optó inicialmente por la arquitectura —trabajó brevemente con el distinguido arquitecto neogótico George Edmund Street—, pronto se decantó por la pintura. No obstante, al poco tiempo descubrió que gozaba de escaso talento y poca vocación para la misma, lo cual le sumió en un estado de profunda incertidumbre. En 1859, recién casado y habiendo heredado una considerable suma de dinero, encargó el diseño de su nueva residencia, conocida como la Red House [Casa roja], al arquitecto Webb, al que había conocido en el estudio de Street y con el que entablaría una amistad que se prolongaría durante toda su vida. De poder fecharse con exactitud el nacimiento del movimiento Arts and Crafts, éste sería sin duda el momento, pues Webb fue para la arquitectura y el diseño de mobiliario nota 28 de dicho movimiento lo que Morris fue para el diseño de vidrieras, papeles pintados, tejidos, alfombras e ilustraciones para libros, entre otras muchas cosas. Hay que añadir que tanto Morris como Street y Webb se consideraban discípulos de Ruskin y entendían la arquitectura como un arte social. Bajo la influencia del pensamiento de éste, la buena arquitectura comenzaba a entenderse como un esfuerzo por crear una sociedad más justa; no sólo por parte de los arquitectos del movimiento Arts and Crafts, sino también por arquitectos y diseñadores del movimiento moderno como Frank Lloyd Wright, Le Corbusier y Walter Gropius, todos ellos admiradores de Ruskin. A menudo se ha llamado la atención sobre el hecho de que, aunque Morris no fuera arquitecto, esta disciplina fue la base de la mayoría de su trabajo. No es de extrañar pues que su contribución a los diseños de Webb para la Red House fuera significativa.

Conocida como la Red House por el ladrillo rojo de sus fachadas, la construcción de la nueva residencia de Morris finalizó en 1860. Situada en lo que por aquel entonces era una zona rural del condado de Kent, está considerada como el primer edificio del movimiento Arts and Crafts. Aunque la pronunciada inclinación de los tejados y las ventanas con arcos ojivales podrían describirse como de estilo neogótico, su diseño evitaba recurrir a un historicismo sistemático, por lo que hoy en día suele catalogarse como un ejemplo del resurgimiento de la arquitectura "doméstica", caracterizada por la defensa de los estilos y las tradiciones vernáculas de construcción.

nota 27

El título completo de la obra es *Contrasts or a Parallel between the Architecture of the 15 & 19 Centuries; Shewing the Present Decay of Taste* [Contrastes, o una comparación entre la arquitectura de los siglos XV y XIX; muestras de la decadencia actual del gusto].

nota 28

Webb diseñó muchos de los muebles producidos por la compañía de Morris, incluido el más célebre de todos éstos, la silla "Sussex" con asiento de enea [cat. 106-107].

Fundación Juan March





— fig. 5

Augustus W.N. Pugin, *Catholic town in 1440 (a). The same town in 1840 (b)* [Una ciudad católica en 1440 (a). La misma ciudad en 1840 (b)]. Lámina 9 de *Contrasts*. Londres: ed. del autor, 1836. Colección Stephen Calloway [cat. 5].

Fundación Juan March

Siguiendo la línea trazada por Pugin, Webb defendía que los buenos edificios se construyen desde dentro hacia fuera; en otras palabras, que el diseño de un edificio debe basarse ante todo en su función, que será la que genere su desarrollo formal. Por otra parte, tanto Pugin como Ruskin eran contrarios a las simetrías formales y ensalzaban la variedad visual que se genera al prestar atención a las funciones internas de un edificio. Esta variedad de elementos —claramente apreciable en la Red House [fig. 6 y 7]— transmite una sensación de crecimiento orgánico, como puede apreciarse en la disposición de la escalinata [ver p. 147, fig. 2] o en la variedad de tipos y tamaños de las ventanas que, en el caso de las más grandes, además de reflejar la vida interior de la casa, sugería la oportunidad de realizar una pausa para contemplar el mundo exterior. En 1936 Nikolaus Pevsner describiría la Red House con las siguientes palabras:

> Un edificio de un carácter sorprendentemente independiente, con un aspecto sólido y espacioso, además de nada pretencioso. Algunas zonas están ricamente decoradas y otras son "osadamente sencillas"; resulta notable, por su deliberada rudeza y sencillez, la desnudez de sus materiales auténticos y el rechazo de las convenciones arquitectónicas ortodoxas [nota 29].

Éstas serían precisamente las características de las viviendas diseñadas por el movimiento Arts and Crafts, tanto grandes como pequeñas, desde las casas de campo diseñadas por Ernst William Gimson a finales de la década de 1890 para miembros de su familia en Charnwood (Leicestershire), hasta la residencia de invierno conocida como la Gamble House, en Pasadena (California), construida en 1908 según el proyecto de Charles Sumner Greene y Henry Mather Greene.

Cuenta la leyenda que, incapaces de encontrar muebles apropiados para la Red House, Morris y Burne-Jones decidieron crearlos ellos mismos, con la ayuda de sus respectivas esposas y de amigos como Webb y los artistas Dante Gabriel Rossetti, Elizabeth Siddal y Ford Madox Brown. Algunos ya habían fabricado muebles rudimentarios para el piso de soltero que Morris compartió con Burne-Jones en Red Lion Square, Londres. También habían participado de la atmósfera carnavalesca generada por Rossetti cuando persuadió a sus amigos para que se unieran a él en el proyecto de pintar al fresco las paredes de la biblioteca de la sociedad de debates Oxford Union; precisamente con ese mismo espíritu abordaron la construcción de los muebles para la Red House. Sea como fuere, no hay duda de que acometieron este desafío con la máxima seriedad, como demuestra el hecho de que éste marcara el inicio de la larga carrera profesional de Morris, en la que los juegos y las bromas darían paso a una verdadera empresa. La compañía Morris, Marshall, Faulkner & Co. fue creada en 1861 y contó originalmente en su plantilla con "excelentes artesanos en los campos de la pintura, la talla de madera, la fabricación de muebles y la metalistería". Tanto Morris como Burne-Jones, Rossetti, Madox Brown y Webb estuvieron entre los socios fundadores, además de sus amigos Peter Paul Marshall y Charles Faulkner. La compañía estaba destinada

nota 29

Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*. Harmondsworth: Penguin, 1960, pp. 58-59.

Fundación Juan March

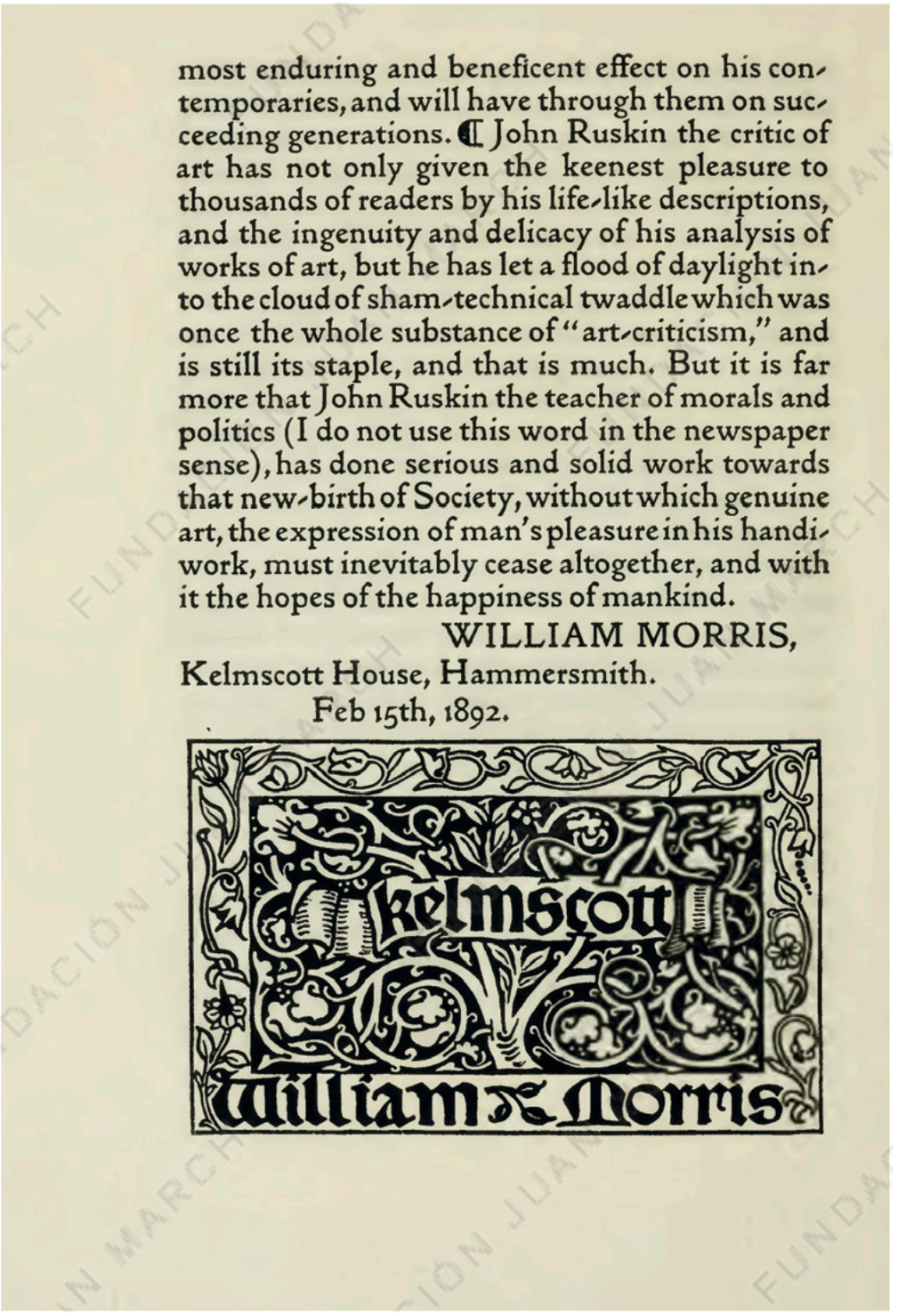




__ fig. 6
Fachada trasera de la Red House [Casa roja], Bexleyheath (Londres), c. 1860.
Fotografía actual

__ fig. 7
Sala de estar de la Red House, Bexleyheath (Londres).
Fotografía actual. National Trust

Fundación Juan March



most enduring and beneficent effect on his contemporaries, and will have through them on succeeding generations. ¶ John Ruskin the critic of art has not only given the keenest pleasure to thousands of readers by his life-like descriptions, and the ingenuity and delicacy of his analysis of works of art, but he has let a flood of daylight into the cloud of sham-technical twaddle which was once the whole substance of "art-criticism," and is still its staple, and that is much. But it is far more that John Ruskin the teacher of morals and politics (I do not use this word in the newspaper sense), has done serious and solid work towards that new-birth of Society, without which genuine art, the expression of man's pleasure in his handiwork, must inevitably cease altogether, and with it the hopes of the happiness of mankind.

WILLIAM MORRIS,

Kelmscott House, Hammersmith.

Feb 15th, 1892.

kelmscott

William Morris

— fig. 8

Última página del prefacio de William Morris a John Ruskin, *The Nature of Gothic: A Chapter from "The Stones of Venice"*. Hammersmith (Londres): Kelmscott Press, 1892, p. v. William Morris Society, Londres [cat. 148].

Fundación Juan March

a lograr un éxito considerable que, como el tiempo se encargaría de demostrar, se debió principalmente a la labor de Morris. En 1875, ya enemistado con Rossetti y consciente de que su trabajo era lo único que mantenía la empresa a flote, Morris la rebautizó como Morris & Co. y se convirtió en su único propietario.

Aunque esta última circunstancia tenga el sabor amargo de una utopía incumplida, es innegable que la aventura condujo a excelentes resultados, pues, además de su gran rentabilidad económica y de permitir la creación de un conjunto de diseños radicalmente frescos y novedosos, sirvió de inspiración para los distintos gremios del movimiento Arts and Crafts. Morris siempre se mantuvo fiel a la idea de que la práctica de la artesanía realizada de forma colaborativa no sólo proporcionaba los mejores resultados sino también el mayor disfrute. En su visión de la artesanía siempre estuvieron presentes las palabras que Ruskin escribió en "The Nature of Gothic", describiendo el trabajo en común como la suma de diferentes imaginaciones con un mismo objetivo. El último intento de Morris por crear un proyecto colectivo de envergadura tuvo lugar durante su periodo de activismo socialista, cuando fundó la primera de las grandes imprentas artesanales del movimiento Arts and Crafts, Kelmscott Press, activa de 1891 a 1897. El tercer libro publicado por Kelmscott Press fue precisamente la edición de Morris de *The Nature of Gothic: A Chapter from "The Stones of Venice"* [La naturaleza del gótico: un capítulo de "Las piedras de Venecia"] [fig. 8], obra de Ruskin que Morris definía en un emotivo prefacio como "uno de los pocos discursos necesarios e inevitables de este siglo". Y añadía:

> Hace muchos años, cuando lo leímos por primera vez, a algunos nos pareció que este texto marcaba un nuevo camino por el que debía viajar el mundo. En él, la lección que Ruskin nos enseña es que el arte es la expresión del placer que encuentra el hombre en el trabajo, que es posible para el hombre disfrutar de su tarea y que, por extraño que pueda parecernos hoy en día, han existido épocas en las que las personas se han regocijado realmente con su oficio, apuntando finalmente que, hasta que el trabajo no vuelva a convertirse en un placer —y la prueba de este cambio será que la belleza habrá vuelto a ser, una vez más, un acompañante natural y necesario del trabajo productivo—, todos, menos los desocupados, deberán trabajar con dolor y, por tanto, vivir en el dolor [nota 30].

Ni Morris ni Ruskin distinguieron nunca entre arte y trabajo, puesto que a sus ojos el arte era la apoteosis del trabajo. Ambos entendían como una característica distintiva del ser humano el hecho de crear cosas y de disfrutar haciéndolo. Un artista, por tanto, no era sino aquél con el talento y la habilidad suficiente para crear cosas con gran refinación y elevación de espíritu. No es de extrañar pues que, a ojos de Ruskin, la vitalidad y el ingenio propios de la ornamentación gótica fueran la demostración de que los artesanos de aquella época disfrutaban realizando su trabajo. Una cualidad que también caracterizó a los seguidores del movimiento Arts and Crafts, tanto en Gran Bretaña como en el resto del mundo.

nota 30
Prefacio de William Morris a John Ruskin, *The Nature of Gothic: A Chapter from "The Stones of Venice"*. Hammersmith (Londres): Kelmscott Press, 1892, pp. I-V.

Fundación Juan March


Fundación Juan March

Pat Kirkham

William Morris, un hombre "renacentista": de diseñador y poeta romántico a activista social y revolucionario

Creativo, inteligente, enérgico, apasionado y con una gran capacidad de aprendizaje, William Morris (1834-1896) [fig. 1] fue un hombre "renacentista" de una época victoriana. En un momento u otro de su vida, fue poeta, diseñador, empresario, bordador, tejedor, tintorero, ilustrador, calígrafo, tipógrafo, novelista, conferenciante, traductor, defensor de la conservación de edificios históricos, ecologista y socialista revolucionario. En su época fue conocido sobre todo por su trabajo como poeta, narrador, diseñador y propietario de una compañía dedicada a las artes decorativas y a la decoración de interiores, así como por ser el "padre" del movimiento Arts and Crafts. Actualmente debe su celebridad al diseño de tejidos y papeles pintados con fuerte sentido de la composición y el color, así como al de bordados, muebles, vidrieras, tapices, alfombras, manuscritos iluminados, libros, caligrafías y tipografías.

A pesar de sus muchos y variados intereses, la vida y la obra de Morris se caracterizaron siempre por su coherencia [nota 1]. Su amor por la naturaleza fue determinante tanto para sus creaciones artísticas como en su pensamiento político, mientras que su pasión por los libros y el diseño se fundieron en la imprenta Kelmscott Press, cuyas publicaciones dan buena cuenta del interés de Morris por la política, la literatura, la historia y la artesanía. Las grandes pasiones de su juventud fueron el arte, en el más amplio sentido del término, y su crítica de la sociedad contemporánea, que aborrecía, dos actitudes estrechamente entrelazadas en su vida. A partir de 1861 se propuso regenerar el arte mediante la recuperación del trabajo artesanal. Influenciado por los escritos de John Ruskin, defensor a ultranza del trabajo manual y del "disfrute en el trabajo", siempre buscó formas de producción alternativas a las de la industria capitalista. Al no lograr su objetivo, influenciado por Karl Marx, dedicó los últimos treinta

nota 1
Burne-Jones, gran amigo de Morris, describió su vida como "una búsqueda continua". Ver John William Mackail, *The Life of William Morris*. Londres: Longmans, Green & Co., 1922, p. 353.

Detalle de cat. 72

Fundación Juan March



— fig. 1
William Morris, 1874. Fotografía de Frederick Hollyer. National Portrait Gallery, Londres

años de su vida a intentar cambiar la sociedad y el arte, sin abandonar en ningún momento su actividad en el seno del movimiento Arts and Crafts.

Tanto sus diseños y sus escritos como su activismo político tuvieron una gran influencia en las ideas de su generación —y de las posteriores— acerca de cuestiones tan diversas como la creación de objetos artísticos, la relación entre el diseñador y el fabricante, los procesos de producción, el consumo, la conservación de edificios históricos, el medio ambiente y la sociedad en su conjunto. Venerado por los seguidores del movimiento Arts and Crafts por revitalizar las artes decorativas y la producción artesanal, a ojos de la mayoría de sus contemporáneos su condición de socialista le convirtió en un paria en la Gran Bretaña imperialista de la época victoriana. Como el propio Morris afirmó en una ocasión: "Para mucha gente apesto" nota 2.

nota 2
Carta de William Morris a Wilfrid Scawen Blunt, 3 de marzo de 1885. Citada en Norman Kelvin (ed.), *The Collected Letters of William Morris, Vol. II, Part B: 1885-1888*. Princeton: Princeton University Press, 1987, p. 397.

Fundación Juan March

Infancia y adolescencia

Morris nació tres años antes de la coronación de la reina Victoria y falleció cuatro años antes de que el siglo XIX tocara a su fin. Su vida y su obra se desarrollaron en un contexto marcado, primero, por el Romanticismo, posteriormente por la aparición de la producción industrial mecanizada y, finalmente, por el renovado esplendor de las prácticas artesanales. Las actitudes propias del Romanticismo sin duda tuvieron un gran impacto en el joven Morris, que creció en el seno de una familia protestante de "nuevos ricos" en Walthamstow (Essex); su padre, un hombre de negocios londinense, había amasado una fortuna comprando acciones de una mina de cobre [nota 3]. Cautivado por el pasado imaginario y por los relatos de caballerías de Walter Scott, que leyó a muy temprana edad, Morris acostumbraba a recorrer en poni los extensos terrenos de la familia vestido con una armadura [nota 4]. Su profundo amor por la naturaleza nació durante aquellos años, marcados por la vida en el campo y por el bosque de Epping, cercano a la propiedad familiar [nota 5].

La pasión de Morris por la arquitectura, la naturaleza, la lectura y la narración se afianzó definitivamente cuando, tras la muerte de su padre, fue enviado al Marlborough College de Wiltshire, un colegio privado para chicos en el que estuvo interno desde 1848 hasta 1851. Aunque odiaba el colegio, amaba el campo que lo rodeaba, salpicado por edificios medievales. Harto de memorizar lecciones y de sus anodinos profesores, manifestó no haber aprendido prácticamente nada en el Marlborough College y se rebeló contra la naturaleza autoritaria de la institución; no es sorprendente, pues, que de adulto defendiera los derechos de los niños e incluso abogara por la desescolarización [nota 6]. Morris siempre fue un empedernido autodidacta. Ya en sus tiempos escolares aprendió historia, arqueología y arquitectura gracias a los libros que encontraba en la biblioteca del colegio [nota 7] y, a los quince años, su afán por "ver, clasificar, fechar y, por encima de todo, saber *cómo* se han hecho las cosas" ya era algo fuera de lo común [nota 8].

Oxford: la universidad, las amistades y los nuevos caminos

Morris comenzó sus estudios en la Universidad de Oxford en 1852 con la intención de convertirse en clérigo. Allí conoció y entabló una duradera amistad con su compañero de estudios Edward Coley Burne-Jones, hijo de un dorador de Birmingham que también tenía intención de ingresar en la Iglesia. Ambos estaban influenciados por las ideas del anglocatolicismo, en una etapa que, tal y como afirmaría éste posteriormente, fue "corregida" por la lectura de los escritos de Ruskin [nota 9], especialmente por el capítulo "The Nature of Gothic" [La naturaleza del gótico], publicado en el segundo volumen de la obra *The Stones of Venice* [Las piedras de Venecia]. En este texto, Ruskin relacionaba el declive de Venecia con la decadencia moral de la

nota 3
Ver carta de William Morris a Andreas Scheu, 1883. Citada en Edward Palmer Thompson, *William Morris: Romantic to Revolutionary*. Oakland: PM Press, 2011, pp. 1-3 y 7.

nota 4
Acerca de la infancia de Morris, ver Fiona MacCarthy, *William Morris: A Life for Our Time*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1995, pp. 1-20 (especialmente p. 5).

nota 5
Ibid., pp. 6 y 9-10.

nota 6
Ver William Morris, "A Rather Long-Winded Sketch of My Very Uneventful Life" (carta escrita a Andreas Scheu el 5 de septiembre de 1883). Citada en Asa Briggs (ed.), *William Morris: Selected Writings and Designs*. Harmondsworth: Penguin Books, 1968, p. 29. Ver también Edward Palmer Thompson, *op. cit.* (nota 3), pp. 2-3; y Fiona MacCarthy, *op. cit.* (nota 4), pp. 29-34.

nota 7
Ver Edward Palmer Thompson, *op. cit.* (nota 3), p. 3; y Fiona MacCarthy, *op. cit.* (nota 4), p. 45.

nota 8
Ver Gillian Naylor (ed.), *William Morris by Himself: Designs and Writings*. Londres: Macdonald & Co., 1988, p. 7.

nota 9
Ver Edward Palmer Thompson, *op. cit.* (nota 3), p. 3.

Fundación Juan March

Gran Bretaña industrializada, donde la producción mecanizada y la división del trabajo habían puesto fin a la relación armoniosa entre el trabajador y su trabajo. Ruskin veía las imperfecciones de los objetos medievales como una evidencia de la humanidad que había caracterizado el proceso de fabricación en el pasado, que ofrecía "un nuevo camino por el que debía avanzar el mundo" nota 10. Influenciados tanto por Ruskin como por el arte prerrafaelita y la arquitectura gótica, Morris y Burne-Jones pronto abandonaron la idea de convertirse en clérigos y, con una mirada crítica hacia las actitudes burguesas de sus contemporáneos, optaron por el arte. Años después, al rememorar el largo camino recorrido hasta declararse socialista, Morris comentaba que algunas de las "ideas sociopolíticas" que había aprendido de Ruskin y de Thomas Carlyle durante sus años universitarios podrían haber tenido un mayor protagonismo en su vida, de no ser por la atracción que el arte y la poesía habían ejercido sobre él nota 11. Al terminar sus estudios universitarios, Burne-Jones se dedicó a la pintura y se acercó a los artistas prerrafaelitas —especialmente a Dante Gabriel Rossetti y a Ford Madox Brown— , mientras que Morris, que había empezado a escribir poesía en la universidad, pasó a trabajar como aprendiz en el estudio del arquitecto neogótico George Edmund Street. Influenciado por Rossetti, tan sólo nueve meses después, abandonó la arquitectura para dedicarse a la pintura a la manera prerrafaelita, "aunque de manera muy inconstante" nota 12 [fig. 2].

En 1857 Rossetti contó con Morris y Burne-Jones, quienes habían leído las historias escritas en el siglo xv por Thomas Malory sobre el legendario rey Arturo y sus caballeros de la mesa redonda, para la creación de una serie de frescos artúricos en una nueva sala de la sociedad de debates Oxford Union [fig. 3]. "Los prerrafaelitas se habían apropiado del ciclo artúrico como parte de su cruzada contra una era materialista, grosera y miserable" nota 13, dando lugar a un sentimiento de hermandad —implícito en la propia temática— que fue experimentado personalmente por quienes colaboraron en este proyecto y que, durante los años 1859 y 1860, se trasladaría a la decoración de los interiores de la Red House [Casa roja]. Esta residencia, diseñada en Kent por el arquitecto Phillip Speakman Webb, sería el hogar de Morris y su esposa Jane Burden nota 14, una "belleza" de la clase trabajadora de Oxford que había posado como modelo para Rossetti [fig. 4] y con la que tuvo dos hijas, Jane (Jenny) y Mary (May). Incapaces de encontrar los artículos que buscaban para la decoración de la Red House en los comercios habituales nota 15, Morris, Burne-Jones, Webb, Rossetti, Brown y otros amigos, junto a distintas mujeres de su círculo, decidieron realizarlos personalmente, desde las pinturas murales hasta los tejidos bordados nota 16. Morris ya había diseñado anteriormente muebles "medievales", que él y Burne-Jones habían decorado con pinturas de "caballeros y damas" en las habitaciones que compartieron en Londres entre 1856 y 1859, cuyo estilo trasladaron a los muebles de la Red House nota 17 [fig. 5 y 6]. Las mujeres de la familia Morris bordaron las cortinas y Webb construyó un coche

nota 10
John Ruskin, *The Nature of Gothic*. Hammersmith (Londres): Kelmscott Press, 1892. Ver también Pat Kirkham, "William Morris: A Life in Design", en Diane Waggoner (ed.), *The Beauty of Life: William Morris and the Art of Design*. Londres: Thames and Hudson, 2003, p. 25; y Gillian Naylor (ed.), *op. cit.* (nota 8), p. 10.

nota 11
Ver William Morris, *op. cit.* (nota 6), pp. 29-30; y Edward Palmer Thompson, *op. cit.* (nota 3), p. 2.

nota 12
Carta de William Morris a Andreas Scheu, 1883. Citada en Edward Palmer Thompson, *op. cit.* (nota 3), pp. 3-4.

nota 13
Fiona MacCarthy, "Secure me a famous wall", *The Guardian*, Londres, 16-5-2008 (https://www.theguardian.com/books/2008/may/17/art.art [consulta: 8-6-2017]).

nota 14
Ver Jan Marsh, *Jane and May Morris: A Biographical Story, 1839-1938*. Londres: Pandora Press, 1986.

nota 15
Ver Fiona MacCarthy, *op. cit.* (nota 4), pp. 154-196; John William Mackail, *op. cit.* (nota 1), pp. 143-149; y "Red House", en la página web de las National Trust Collections (http://www.nationaltrustcollections.org.uk/place/red-house [consulta: 8-6-2017]).

nota 16
Ver Elizabeth Wilhide, *William Morris: Decor & Design*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1991, pp. 16-18; y Frances Collard, "Furniture", en Linda Parry (ed.), *William Morris*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1996, pp. 155-156.

nota 17
Ibid.

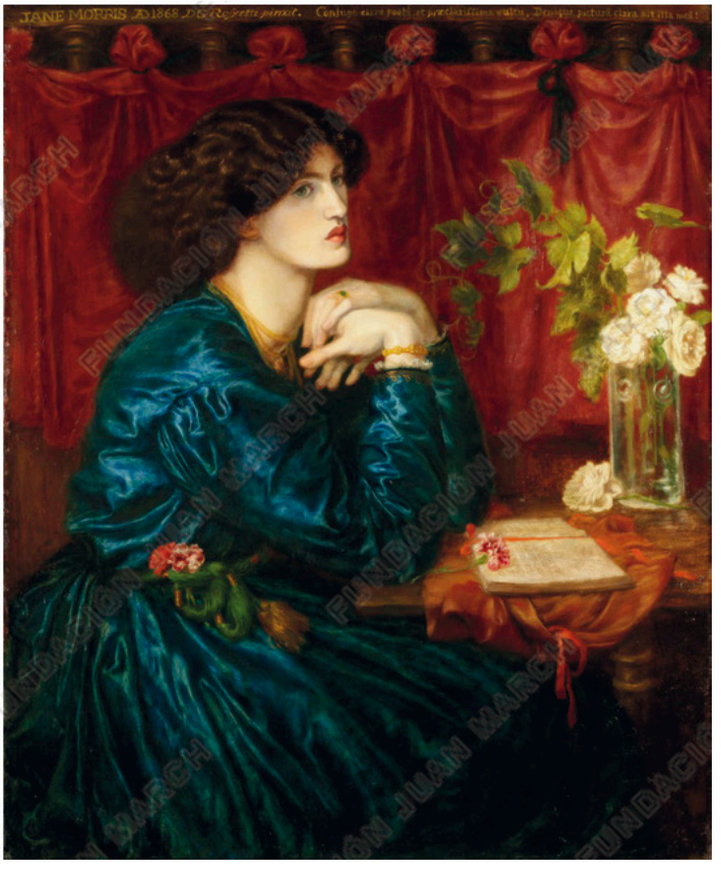
Fundación Juan March



— fig. 2
William Morris, *La Belle Iseult* [La bella Isolda], 1858. Óleo sobre lienzo, 71,8 x 50,2 cm. Tate, Londres. Legado de May Morris, 1939



— fig. 3
Pinturas murales de Dante Gabriel Rossetti, William Morris y Edward Coley Burne-Jones en la sala de debate de Oxford Union, 1857-1859. Fotografía actual. Oxford University, Oxford



— fig. 4
Dante Gabriel Rossetti, *The Silk Blue Dress (Jane Morris)* [El vestido de seda azul (Jane Morris)], 1868. Óleo sobre lienzo, 110,5 x 90,2 cm. The Society of Antiquaries of London (Kelmscott Manor), Londres

Fundación Juan March



— fig. 5
Caricatura de Edward Coley Burne-Jones en la que se muestra a sí mismo en su estudio de Red Lion Square, Londres, c. 1857. Reproducida en Georgiana Burne-Jones, *Memorials of Burne-Jones*. Londres: Macmillan, 1906, vol. I, p. 148.



— fig. 6
The Arming of the Knight [El nombramiento del caballero], 1856-1857. Silla diseñada por William Morris y pintada por Dante Gabriel Rossetti. Madera pintada, 141,2 x 44,5 x 43,2 cm. Delaware Art Museum, Wilmington



— fig. 7
The Legend of St. George and the Dragon [La leyenda de San Jorge y el dragón], c. 1862. Vidriera diseñada por Dante Gabriel Rossetti para Morris, Marshall, Faulkner & Co., 60,5 x 68,8 x 3,2 cm. Victoria and Albert Museum, Londres

Fundación Juan March

de caballos de estilo gótico. También fabricaron para la ocasión candelabros y pantallas y atizadores para las chimeneas[nota 18]. Por su parte, Burne-Jones, Webb y Rossetti diseñaron las vidrieras y Morris, Burne-Jones, Rossetti, Brown y la poeta y artista Elizabeth Siddall pintaron un mural representando a Adán y Eva en el dormitorio principal[nota 19]. Dada toda esta actividad, no es de extrañar que el proyecto emprendido por este grupo de amigos en la Red House condujera directamente a la creación de una compañía.

Morris, Marshall, Faulkner & Co.

En 1861, Morris y varios de sus amigos fundaron Morris, Marshall, Faulkner & Co., más conocida como "the firm" [la firma], compañía compuesta por "excelentes artesanos en los campos de la pintura, la talla de madera, la fabricación de muebles y la metalistería"[nota 20]. Morris venía planteándose la posibilidad de emprender una aventura de este tipo desde su época de estudiante, especialmente a raíz de la relación que él y Burne-Jones entablaron con Ruskin durante los últimos años de la década de 1850. La nueva empresa le ofrecía la oportunidad de poner en práctica los ideales "ruskinianos" y devolver su antigua gloria a las artes y los oficios decorativos. Los socios originales de "la firma" fueron el propio Morris —que financió la empresa—, Burne-Jones, Rossetti, Brown, Webb, el profesor de matemáticas de la Universidad de Oxford, Charles Faulkner —encargado de las cuentas— y el ingeniero y pintor aficionado Peter Marshall[nota 21]. Los diseños realizados para la firma eran retribuidos con importes previamente pactados entre todos, que dependían del tipo de trabajo y de la destreza que éste requería. El único socio que participó activamente en la fabricación de artículos fue Morris, que supervisaba toda la producción y que encontró en esta iniciativa su vocación artística como diseñador[nota 22].

Durante los primeros años de la década de 1860, la compañía produjo vidrieras [fig. 7], pinturas murales, tallas, trabajos de estampación en piel, joyas, bordados, muebles, azulejos pintados, vidriería, metalistería, colgaduras textiles y papeles pintados. Muchos de estos trabajos fueron incluidos en la Exposición Internacional de Londres de 1862, en la que los bordados y las vidrieras recibieron varios premios, consolidando su reputación. En 1866, Morris, Marshall, Faulkner & Co. recibió dos encargos de gran prestigio: la decoración del Green Dining Room [Comedor verde] del South Kensington Museum [ver p. 148, fig. 4] y la de la sala de Armas y Tapices del palacio de Saint James. Durante la década de 1860 el trabajo de la compañía se centró principalmente en las vidrieras y los bordados, mientras que en los años setenta se incrementó la producción de artículos textiles y papeles pintados. No obstante, al ver como disminuía su patrimonio personal, y molesto como estaba por tener que repartir los beneficios de la empresa con unos socios que no aportaban nada a la iniciativa, en 1875 Morris asumió la propiedad completa de la firma[nota 23].

nota 18

Ver Fiona MacCarthy, *op. cit.* (nota 4), pp. 158-161; Elizabeth Wilhide, *op. cit.* (nota 16), pp. 16-18; Edward Palmer Thompson, *op. cit.* (nota 3), pp. 17-19; y Pat Kirkham, "The Firm: Morris and Company", en Diane Waggoner (ed.), *op. cit.* (nota 10), pp. 34-35.

nota 19

Ver "Red House", *op. cit.* (nota 15); y Maev Kennedy, "Pre-Raphaelite mural discovered in William Morris's Red House", *The Guardian*, 18-8-2013 (https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/aug/18/hidden-mural-william-morris-house [consulta: 8-6-2017]).

nota 20

Para más información sobre las compañías Morris, Marshall, Faulkner & Co. y Morris & Co., ver Pat Kirkham, *op. cit.* (nota 18), pp. 32-63; Charles Harvey y Jon Press, *William Morris: Design and Enterprise in Victorian Britain*. Mánchester: Manchester University Press, 1991; Charles Harvey y Jon Press, "The Businessman", en Linda Parry (ed.), *op. cit.* (nota 16), pp. 49-57; y Charles Harvey y Jon Press, *Art, Enterprise and Ethics: The Life and Works of William Morris*. Londres: Frank Cass, 1996.

nota 21

Ver Pat Kirkham, *op. cit.* (nota 18), p. 33.

nota 22

Ibid., p. 35.

nota 23

En 1874, cuando Morris comunicó sus intenciones, Webb, Burne-Jones y Faulkner le dieron su consentimiento. Sin embargo, los demás se opusieron, dando lugar a una disputa que se resolvió con compensaciones económicas. Ver *ibid.*, pp. 35-37, 57 y 170; y Charles Harvey y Jon Press, *William Morris…*, *op. cit.* (nota 20), pp. 87-92 y 95.

Fundación Juan March



— fig. 8
Lexden Lewis Pocock, *The Pond at William Morris's Works at Merton* [El estanque junto a los talleres de William Morris en Merton], c. 1880. Acuarela, 13,9 x 23,1 cm. Victoria and Albert Museum, Londres

Morris & Co.

Conocida a partir de 1875 como Morris & Co., la compañía creció rápidamente bajo la propiedad exclusiva de Morris y en 1877 abrió un establecimiento de venta directa al público en la londinense Oxford Street. El apego de Morris a la vida cotidiana y su amor por la fauna y la flora autóctonas ya se habían visto reflejados en sus primeros diseños para tejidos y papeles pintados, como *Daisy* [Margarita] (1862) y *Fruit* [Fruta] (1865), también conocido como *Pomegranate* [Granada] [cat. 36 y 63]. Éstos se caracterizaban por la sencillez y estilización de los motivos, que evocaban diseños decorativos medievales y no dejaban lugar a dudas sobre la influencia del libro de Owen Jones *The Grammar of Ornament* [La gramática del ornamento], publicado en 1856 y del cual Morris poseía un ejemplar nota 24. A partir de la década de 1870, los diseños de Morris se hicieron cada vez más elaborados, con patrones más grandes y técnicas más complejas, inspirados ahora en las telas de los siglos XV y XVI que había estudiado en el South Kensington Museum. Para *Strawberry Thief* [Ladrón de fresas], de 1883 [cat. 85], eligió como motivo un pájaro, inspirándose en las sedas italianas pero aplicando un modo narrativo más propio de tejidos medievales europeos. Este tejido se estampaba a mano y con tintes naturales mediante la compleja técnica de estampación conocida como vertido de índigo nota 25. No es de extrañar que fuera una de los tejidos para amueblamiento cuya producción resultaba más cara; y, aun así, fue uno de los artículos más vendidos de Morris & Co nota 26.

nota 24
Acerca de Owen Jones, ver Pat Kirkham, *op. cit.* (nota 18), pp. 47-48; y Pat Kirkham y Amy F. Ogata, "Europe 1830-1900", en Pat Kirkham y Susan Weber (eds.), *History of Design: Decorative Arts and Material Culture, 1400-2000*. New Haven: Yale University Press, 2013, p. 428.

nota 25
Acerca del vertido de índigo, ver p. 177 de la presente publicación (nota del editor).

nota 26
Ver Linda Parry, "Textiles", en Linda Parry (ed.), *op. cit.* (nota 16), p. 262; y Pat Kirkham y Amy F. Ogata, *op. cit.* (nota 24), p. 428.

Fundación Juan March

En 1880, Morris & Co. ofrecía a sus clientes 32 modelos de papeles pintados, con un total de 125 combinaciones de colores, que eran estampados por Jeffrey & Co., una empresa londinense especializada en estampación manual de alta calidad [nota 27]. Algunos diseños de Morris requerían entre 15 y 33 bloques de madera para estampar el diseño y colorearlo (aunque los papeles pintados de alta gama producidos por las empresas francesas de referencia en la época necesitaban todavía más) [nota 28]. En 1881 Morris abrió un taller en Merton Abbey (Surrey), a orillas del río Warble, dedicado a la confección y estampación de tejidos con el objetivo de poder controlar mejor todo el proceso de producción [fig. 8]. La fabricación de muebles también pasaría a ser realizada exclusivamente por la compañía en 1890, cuando Morris compró los talleres Holland & Son [nota 29]. Morris & Co. comenzó a exportar mercancías a través de agentes en la década de 1870 y en los años ochenta ya era un negocio próspero con una gran reputación en Europa continental y Estados Unidos [nota 30]. La amplia difusión de los escritos de Morris que tuvo lugar a partir de la década de 1880 no sólo contribuyó a su fama personal, sino también a fortalecer el prestigio de su compañía, que viviría tiempos ininterrumpidos de bonanza hasta la muerte de su fundador en 1896.

Tras la muerte de Morris, algunos de sus socios financieros se hicieron cargo de la compañía. Su hija May, bordadora de gran talento que había estado al frente de la sección de bordado, renunció a su cargo, y John Henry Dearle, un diseñador de tejidos y vidrieras instruido por el propio Morris que a partir de mediados de la década de 1880, había asumido grandes responsabilidades en el diseño y la gestión de la compañía fue ascendido a director artístico. Por su parte, Burne-Jones supervisaría la sección de vidrieras hasta su fallecimiento en 1898. Aunque tenían un sello característico, los diseños de Dearle ofrecían continuidad con el trabajo previo de la compañía, pues estaban fuertemente influenciados por el trabajo de Morris y Burne-Jones. Además, Dearle tuvo el acierto de reutilizar diseños ya existentes con pequeñas modificaciones. En 1905, un antiguo discípulo de Morris, Henri Marillier, compró la compañía, que pasó a denominarse Morris & Co. Decorators [Morris & Co. Decoradores] y permaneció abierta hasta 1940. Lamentablemente, mientras el ejemplo de Morris servía de inspiración a una nueva generación de diseñadores y talleres artesanales dispuestos a explorar vías originales dentro de los parámetros del movimiento Arts and Crafts, la compañía que llevaba su nombre se convirtió en una pálida sombra de lo que había sido [nota 31].

El trabajo manual frente a la producción mecanizada

Como la mayoría de los miembros del movimiento Arts and Crafts, Morris siempre prefirió el trabajo manual a la producción mecanizada, tanto por el "disfrute en el trabajo" intrínseco al primero, como por la calidad del buen trabajo artesanal. Sin embargo, y aunque los artículos producidos mediante procesos mecanizados a menudo le parecieran menos satisfactorios desde un punto de vista estético, Morris no estaba en contra de los procesos mecanizados *per se*. Al contrario, recibía con

nota 27
Ver Pat Kirkham, *op. cit.* (nota 18), p. 48.

nota 28
Acerca de los papeles pintados de Morris & Co., ver Lesley Hoskins, "Wallpapers", en Linda Parry (ed.), *op. cit.* (nota 16), pp. 198-223; y Pat Kirkham, *op. cit.* (nota 18), pp. 47-49. Acerca de los papeles pintados franceses de alta gama, ver Pat Kirkham y Amy F. Ogata, *op. cit.* (nota 24), pp. 417-428.

nota 29
Ver Frances Collard, *op. cit.* (nota 16), pp. 154-179 (especialmente p. 163); Pat Kirkham y Amy F. Ogata, *op. cit.* (nota 24), p. 428; y Pat Kirkham, *op. cit.* (nota 18), p. 36.

nota 30
Ibid., pp. 36-37 y 59-60.

nota 31
Acerca de Morris & Co. entre 1896 y 1940, ver *ibid.*, pp. 59-63.

Fundación Juan March

agrado cualquier novedad tecnológica que lograra eliminar o reducir trabajos de naturaleza ardua, sucia o repetitiva. Morris opinaba que, bajo el capitalismo, el principal motivo para la introducción de maquinaria no era mejorar las condiciones de trabajo —como con frecuencia se argumentaba—, sino incrementar la producción, tal y como ha corroborado el paso del tiempo [nota 32]. En el caso de las alfombras, trabajó con los cuatro tipos principales de producción mecanizada, y también produjo tejidos con telares semimecánicos tipo Jacquard, que exigían que los tejedores emplearan un sistema de tarjetas perforadas para dar forma a los diseños. Su deseo de utilizar linóleo (uno de los materiales más baratos que existían para recubrir suelos) y de crear una línea de ropa barata confeccionada en algodón no dejan lugar a dudas de que Morris tampoco era contrario a los artículos de bajo precio [nota 33].

Cuando se discuten los pros y los contras del trabajo manual y de la producción mecanizada, resulta de gran ayuda recordar que no existe una correlación directa entre el precio del producto y los beneficios obtenidos o el número de artículos vendidos. Por ejemplo, los papeles estampados a mano que Morris & Co. vendía a precios competitivos —entre 15 y 85 peniques el rollo— conservaban mejor el color y eran más resistentes que los papeles más baratos, por lo que no es de extrañar que se vendieran mejor [nota 34].

Lo que Morris sí rechazaba eran los artículos realizados con materiales de mala calidad y, a menudo, diseñados y producidos para engañar a la clase trabajadora. Para él, la idea de diseñar artículos, o incluso viviendas, para obreros con calidades inferiores a aquéllas que los propios diseñadores o fabricantes estarían dispuestos a aceptar para sí mismos, resultaba moralmente inaceptable. Así, en 1884 escribió que no se encontraba cómodo haciendo "un tipo de arte pobre para los pobres mientras nosotros nos quedamos con el arte de los ricos; es como si dijéramos, 'toma, esto le conviene a tu posición social; yo no lo querría para mí, pero para ti es suficiente'" [nota 35] [fig. 9].

Poeta y escritor

Al igual que sus diseños, los relatos de Morris a menudo estaban inspirados en la naturaleza y en las culturas preindustriales. Considerado uno de los narradores británicos más populares de la segunda mitad del siglo XIX, su trabajo fue elogiado por muchos escritores de la época. Oscar Wilde, por ejemplo, se refirió a su poesía como de "perfecta precisión y claridad en la palabra y en la mirada" y sin parangón "en la literatura de nuestro país" [nota 36]. Morris afianzó su reputación como poeta con el poema épico *The Earthly Paradise* [El paraíso terrenal], publicado en cuatro volúmenes entre 1868 y 1870, que retomaba leyendas clásicas y medievales y constaba de poemas líricos de gran longitud emplazados en fantásticos paisajes preindustriales e impregnados de sensualidad, amor y desesperación. En años posteriores, su talento para la fantasía se plasmó en *The Well at the World's End* [El pozo del final del mundo] (1896), que contribuyó a la creación del género literario

nota 32

Acerca de la relación de Morris con la maquinaria, ver Edward Palmer Thompson, *op. cit.* (nota 3), pp. 549-654; Charles Harvey y Jon Press, *William Morris…*, *op. cit.* (nota 20), pp. 97, 104, 112 y 152-153; Pat Kirkham, *op. cit.* (nota 18), p. 37; y Peter Faulkner, *Against the Age: An Introduction to William Morris*. Londres: George Allen & Unwin, 1980, pp. 113-119. Acerca del trabajo manual, ver Pat Kirkham, *op. cit.* (nota 18), pp. 46-48; y Pat Kirkham y Amy F. Ogata, *op. cit.* (nota 24), pp. 428-429.

nota 33

Ver Pat Kirkham, *op. cit.* (nota 18), pp. 37-38. Acerca del linóleo, ver Linda Parry, *op. cit.* (nota 26), p. 276; Charles Harvey y Jon Press, *William Morris…*, *op. cit.* (nota 20), pp. 95-96. Acerca de los tejidos baratos, ver Fiona MacCarthy, *op. cit.* (nota 4), p. 445.

nota 34

Ver Raphael Samuel, "Workshop of the World: Steam Power and Hand Technology in Mid-Victorian Britain", *History Workshop Journal*, 3/1 (1977), pp. 6-72 (https://doi.org/10.1093/hwj/3.1.6 [consulta: 8-6-2017]); Pat Kirkham, *The London Furniture Trade, 1700-1870*. Londres: The Furniture History Society, 1988; y Pat Kirkham y Amy F. Ogata, *op. cit.* (nota 24), pp. 428-429.

nota 35

Carta de William Morris a Thomas Horsfall, 11-28 de febrero de 1881. Citada en Pat Kirkham, *op. cit.* (nota 18), p. 42; y reproducida en Christine Poulson (ed.), *Morris on Art and Design*. Sheffield: Sheffield University Press, 1996, pp. 125-128.

nota 36

Ver Peter Faulkner, "William Morris and Oscar Wilde", *Journal of William Morris Studies*, 14/4 (verano de 2002), p. 30.

Fundación Juan March



— fig. 9
Dante Gabriel Rossetti, *The Bard and Petty Tradesman* [El bardo y mezquino comerciante], 1868. Tinta sobre papel incluido en álbum con 60 dibujos caricaturescos, 10,8 x 17,8 cm. The British Museum, Londres

de la ciencia ficción, y en *The Story of the Glittering Plain* [La historia de la llanura esplendente] (1890), un texto considerado actualmente precursor de la literatura fantástica contemporánea.

Su amor por la literatura también le impulsó a traducir distintas obras, desde *La Eneida* y *La Odisea*, hasta *Beowulfo*, pasando por viejos romances franceses y sagas islandesas. Estas últimas le servirían de inspiración para *Sigurd the Volsung and the Fall of the Niblungs* [Sigurd el volsungo y la caída de los nibelungos] (1876), que el dramaturgo George Bernard Shaw definió como "la mayor pieza épica desde Homero" nota 37. El interés de Morris por la mitología nórdica le llevó a viajar a Islandia en dos ocasiones durante los primeros años de la década de 1870, viajes que le provocaron reflexiones y comentarios como: "La pobreza más asfixiante es un mal insignificante comparado con la desigualdad de las clases sociales" nota 38. Su claridad de palabra y pensamiento se hicieron patentes en sus escritos políticos, en sus conferencias en apoyo a la causa socialista y en sus artículos, pero también en las novelas por entregas publicadas en periódicos socialistas, como *A Dream of John Ball* [El sueño de John Ball] (1888), una edificante lección de historia acerca de las luchas por la igualdad que tuvieron lugar durante el siglo XIV en la que Morris se preguntaba: "Cuando Adán cavaba y Eva araba, ¿quién era el caballero?" nota 39. El carácter pedagógico de los escritos de Morris resulta especialmente patente en su novela *News from Nowhere* [Noticias de ninguna parte] (1890), en la que ofrece una visión de cómo podría llegar a ser la vida en las sociedades postcapitalistas nota 40.

nota 37
Ver Linda Parry (ed.), *op. cit.* (nota 16), p. 19; y Charles Harvey y Jon Press, *William Morris…*, *op. cit.* (nota 20), p. 74.

nota 38
Ver Pat Kirkham, *op. cit.* (nota 10), p. 27, donde se cita la carta de William Morris, "A Rather Long-Winded Sketch of My Very Uneventful Life", *op. cit.* (nota 6), p. 31.

nota 39
Ver Edward Palmer Thompson, *op. cit.* (nota 3), pp. 782-799; y Stephen F. Eisenman, "Communism in Furs: A Dream of Prehistory in William Morris's John Ball", *The Art Bulletin*, 87/1 (marzo de 2005), p. 93.

nota 40
Ver Edward Palmer Thompson, *op. cit.* (nota 3), pp. 772-803. A pesar de su carácter utópico, en mi opinión, *News from Nowhere* surge, al menos en parte, de los debates sobre la esencia del socialismo, cuestión sobre la que Morris meditó largo y tendido.

Fundación Juan March

Hacia el socialismo

A partir de la década de 1880, los artículos de calidad que caracterizaban la producción de Morris & Co. gozaron de una creciente popularidad entre clientes de clase media y alta, circunstancia que no era del agrado de Morris. Aunque no hubiera conseguido cumplir su propósito de implementar un sistema de producción que expresara el "disfrute en el trabajo" y tuviera como resultado la creación de objetos basados en el "gusto", en lugar de en su precio —tal y como era el objetivo inicial de Morris y del resto de socios fundadores de la compañía—, al menos habían contribuido a crear un gusto determinado. En la década de 1860, un encargo para decorar un palacio real sin duda hubiera contribuido a mantener la compañía a flote, pero Morris y sus amigos no habían creado la empresa para decorar palacios. Warrington Taylor, por entonces gerente de Morris, Marshall, Faulkner & Co., argumentaba que los encargos de carácter público eran precisamente lo que permitía pagar las facturas, aunque se preguntaba "¿qué necesidad puede tener un palacio de que alguien lo decore?" [nota 41]. Molesto por este tipo de actitudes, el creciente descontento de Morris se manifestaba incluso ante sus clientes, como fue el caso con el magnate del metal y miembro del partido liberal Lowthian Bell, que en 1875 recordaba haber oído a Morris protestar sobre su "servidumbre a la cochina ostentación de los ricos" durante la decoración de los interiores de Bell's Rounton Grange, la residencia rural de Bell, diseñada por Webb [nota 42].

En 1883, Morris se refería al "socialismo visto a través de los ojos de un artista" en los siguientes términos:

> A pesar de todo el éxito que he tenido, nunca he dejado de ser consciente de que el arte que he estado ayudando a producir terminaría con la muerte de aquellos de nosotros que realmente nos preocupamos por él, y de que una reforma del arte basada en el individualismo debe terminar necesariamente con los individuos que la han puesto en marcha. Tanto mis estudios de historia como mi conflicto práctico con el filisteísmo de la sociedad moderna me han *obligado* a tomar conciencia de que el arte no puede tener una auténtica existencia ni crecer bajo el presente sistema de mercantilismo y búsqueda de beneficios [nota 43].

Las experiencias vividas durante la campaña antibélica relacionada con el conflicto ruso-turco de la década de 1870 le convencieron de que el radicalismo nunca conduciría a la igualdad entre clases, ya que "está hecho por y para las clases medias y siempre estará bajo el control de los capitalistas", que nunca permitirían que se produjeran "cambios sociales reales" [nota 44]. A ojos de Morris, que conocía bien la historia y creía en las estrechas relaciones existentes entre pasado, presente y futuro, la visión materialista de la historia aportada por Marx y su concepto del materialismo dialéctico daban en el clavo. Cuando en 1883 se le preguntó acerca de sus ideas políticas, contestó:

nota 41
Ver Fiona MacCarthy, *op. cit.* (nota 4), p. 209.

nota 42
Ver Edward Palmer Thompson, *op. cit.* (nota 3), p. 250; y Fiona MacCarthy, *op. cit.* (nota 4), pp. 210 y 412.

nota 43
William Morris, *op. cit.* (nota 6), p. 32.

nota 44
Ver Nineham, "Socialist by design", *Socialist Review*, 196 (abril de 1996) (http://pubs.socialistreviewindex.org.uk/sr196/nineham.htm [consulta: 8-6-2017]).

Fundación Juan March

> Lo que entiendo por socialismo es un estado de la sociedad en el que no debería haber ni ricos ni pobres, ni amos ni siervos, ni ociosos ni abrumados por el trabajo, ni trabajadores intelectuales enfermos de la cabeza ni trabajadores manuales enfermos del corazón. En una palabra, una sociedad en la que todos los hombres pudieran vivir en igualdad de condiciones y manejar sus asuntos sabiamente, con la conciencia plena de que hacer daño a uno significa hacerle daño a todos, es decir: la realización final del significado del BIEN COMÚN [nota 45].

En 1883 Morris se incorporó al primer grupo marxista de Gran Bretaña, la Democratic Federation [Federación Democrática], rebautizada un año después como Social Democratic Federation [Federación Democrática Social]. Su decisión fue recibida con gran desconcierto por muchos de sus admiradores, como Alfred Tennyson, al que se esperaba que Morris sucediera como *poet laureate*. El alfarero, diseñador y empresario William De Morgan, que había participado en la campaña antibélica junto a Morris y cuyos productos eran vendidos por Morris & Co., fue sólo uno entre los muchos que criticaron abiertamente la nueva agenda política de Morris. Por el contrario, Webb, Faulkner, el ilustrador y diseñador Walter Crane, May Morris y algunos otros miembros de su círculo se unieron a él en su giro hacia la extrema izquierda.

Morris, que había leído a Marx en francés antes de que sus textos se tradujeran al inglés, sería un apasionado seguidor de Marx hasta su muerte [nota 46]. Consideraba que el socialismo —el suyo era un socialismo de rostro humano— debía abarcarlo todo y que cualquier posible sociedad postcapitalista debía estar basada en la felicidad individual de todos sus miembros, tanto en el ámbito del hogar como en el trabajo. Los aspectos más libertarios de su visión política, incluida su digna aceptación de los idilios de su mujer con Rossetti y con el poeta Wilfred Scawen Blunt, así como su crítica de las costumbres burguesas, tenían su raíz, al menos en parte, tanto en su naturaleza contraria al autoritarismo como en los ideales defendidos por algunos amigos anarquistas rusos que residían en Londres. También conocía y admiraba a Edward Carpenter, compañero socialista y ecologista que abogaba por una sociedad basada en la vida comunal y en el compañerismo, además de defender la igualdad de las mujeres y la libertad sexual, incluida la homosexualidad. La novela *News From Nowhere* aportaba una visión del futuro tan esperanzadora como utópica, en el mejor sentido de la palabra [nota 47].

Los escritos de Morris eran especialmente brillantes cuando abordaban cuestiones relacionadas con el proceso de trabajo y sus resultados. Su experiencia personal como diseñador y fabricante le permitió ahondar en la preocupación de Ruskin por el "disfrute en el trabajo", por lo que no es de extrañar que Morris llegara a ser descrito como "el mejor diagnosticador de la alienación en Gran Bretaña" [nota 48]. En su conferencia "Useful Work v. Useless Toil" [Trabajo útil o esfuerzo inútil], pronunciada en 1885, denunció los medios de producción enfocados hacia el beneficio, en lugar de a cubrir las necesidades de la sociedad, y criticó la proliferación de productos "inútiles argumentando que, en un mundo

nota 45
William Morris, *How I Became a Socialist*. Londres: Twentieth Century Press, 1896, p. 9.

nota 46
El desgastado ejemplar de *Das Kapital* que poseía Morris fue reencuadernado al menos en dos ocasiones. Ver Pat Kirkham, *op. cit.* (nota 10), p. 29. Acerca del duradero compromiso de Morris con el marxismo, ver Edward Palmer Thompson, *op. cit.* (nota 3), pp. 275-730.

nota 47
Acerca de las ideas políticas de Morris, ver *ibid*., pp. 376-730. Sobre *News from Nowhere*, ver *ibid*., pp. 690-698 y 772-803.

nota 48
Edward Palmer Thompson, "William Morris". Conferencia impartida en la William Morris Society en 1959 publicada posteriormente en Edward Palmer Thompson, *Persons and Polemics: Historical Essays*. Londres: Merlin Press, 1994, pp. 66-76 (https://www.marxists.org/archive/thompson-ep/1959/william-morris.htm [consulta: 8-6-2017]). Ver también Edward Palmer Thompson, *op. cit.* (nota 3), pp. 795 y 801; y Pat Kirkham, *op. cit.* (nota 10), p. 29.

Fundación Juan March



— fig. 10
Walter Crane, *Sketch of William Morris speaking from a wagon in Hyde Park* [Boceto de William Morris hablando desde un carruaje en Hyde Park], 1894. Reproducido en Walter Crane, *An Artist's Reminiscences*. Nueva York: The Macmillan Company, 1907, p. 440. William Morris Society, Londres

mejor, productos como la comida adulterada y poco nutritiva, la ropa que hace hincapié en las distinciones sociales y otros artículos caracterizados por una "estupidez y opulencia [...] que ningún hombre cuerdo podría desear" serían tan innecesarios como inaceptables[nota 49].

Del mismo modo que había utilizado el dinero de su herencia familiar para sostener económicamente su compañía, Morris financió campañas políticas, periódicos socialistas —en los que él mismo escribía regularmente—, panfletos e iniciativas políticas como la Socialist League [Liga Socialista] —el nuevo partido revolucionario que creó en 1884 junto a Eleonora Marx, la hija de Karl Marx, y otros líderes marxistas que abandonaron a la sazón la Social Democratic Federation— y la Hammersmith Socialist League [Liga Socialista de Hammersmith], fundada en 1890. Con el objetivo de disponer de más tiempo para la causa socialista y para impartir conferencias a lo largo y ancho del país [fig. 10], en 1885 delegó importantes responsabilidades de la empresa en su ayudante John Henry Dearle, mientras que su hija May se hizo cargo de la sección de bordados[nota 50].

nota 49
Ver Pat Kirkham, *op. cit.* (nota 10), p. 30; Asa Briggs (ed.), *op. cit.* (nota 6), pp. 121 y 117-136; y Pat Kirkham y Amy F. Ogata, *op. cit.* (nota 24), p. 429.

nota 50
Acerca de la contribución de Dearle a Morris & Co., ver Diane Waggoner, "John Henry Dearle", en Diane Waggoner (ed.), *op. cit.* (nota 10), pp. 98-107. Acerca de May Morris, ver *ibid.*, p. 101. Ver también Pat Kirkham, *op. cit.* (nota 18), p. 37.

Fundación Juan March

Conservación y restauración de edificios y monumentos

En la década de 1870, al mismo tiempo que comenzaba a participar activamente en movimientos antibélicos y antiimperialistas, Morris lideró una campaña para salvar los edificios históricos de los "restauradores" neogóticos empeñados en recrear una suerte de estado ideal e imaginario de la perfección gótica, aunque ello conllevara "despojar" a iglesias y catedrales de su esencia histórica [nota 51]. Las críticas a este tipo de restauración habían ido en aumento desde principios del siglo XIX y Morris, influenciado por Ruskin y llevado por su pasión por la arquitectura, se había mostrado contrario a dichas prácticas desde su etapa de aprendiz de arquitecto [nota 52]. La posición de Ruskin acerca de si debían restaurarse o no los edificios antiguos era nítida: "No tenemos ningún derecho a tocarlos. No son nuestros. Pertenecen, en parte, a aquéllos que los construyeron y, en parte, a todas las generaciones de hombres y mujeres que vendrán después de nosotros" [nota 53]. En deuda con Ruskin, Morris veía la Tierra y los edificios de antaño como tesoros pertenecientes a toda la humanidad y sostenía que cada generación debía proteger y custodiar estas pruebas vivientes de la creatividad y el esfuerzo de los trabajadores de generaciones anteriores [nota 54].

La indignación de Morris a causa de la destrucción provocada por los "restauradores" finalmente estalló cuando se hizo pública la intención de Gilbert Scott de restaurar la abadía de Tewkesbury (Gloucestershire). Así, en marzo de 1877 escribió una carta pública denunciando las intenciones de Scott y llamando a la creación de una asociación que velara por los monumentos antiguos y sirviera para tomar conciencia de que los "viejos edificios no son meros juguetes de la Iglesia, sino testimonios sagrados del crecimiento y la esperanza de la nación" [nota 55]. Ese mismo año fundó junto a Webb la Society for the Protection of Ancient Buildings [Sociedad para la Protección de Edificios Antiguos] [nota 56]. Su política de "protección" de los edificios, en contraposición a la "restauración", se convertiría en el eje central del movimiento moderno de preservación de edificios históricos [nota 57]. La sociedad estaba abierta tanto a hombres como a mujeres —que sumaban aproximadamente la sexta parte de sus miembros— y entre 1877 y 1914 contó con entre 370 y 450 asociados [nota 58], incluidos el propio Ruskin, Octavia Hill —cofundadora en 1895 del National Trust for Places of Historic Interest or Natural Beauty [Fundación Nacional para Lugares de Interés Histórico o Belleza Natural]—, Carlyle, Faulkner y Burne-Jones.

Apodada la Anti-Scrape [anti-raspaduras], la Society for the Protection of Ancient Buildings denunció como "falsificación" la inclusión de objetos durante la restauración que nunca habían formado parte del edificio original y se opuso a la eliminación de las partes de los edificios religiosos posteriores a la Reforma [nota 59]. Los miembros de la sociedad sostenían que los edificios antiguos tenían una vida propia, tan larga como variada, y que la mejor manera de preservar la totalidad de la historia de un edificio —su biografía, por así decirlo— era manteniéndolo tal cual era; es decir, llevando a cabo tan sólo las reparaciones estrictamente

nota 51
Ver William Morris, "The Lesser Arts", 1877. Conferencia citada en Edward Palmer Thompson, *op. cit.* (nota 3), p. 226.

nota 52
Ibid.

nota 53
John Ruskin, "The Lamp of Memory", en *The Seven Lamps of Architecture*. Londres: Smith, Elder & Co., 1849. Ver Clive Wainwright, "Morris in Context", en Linda Parry (ed.), *op. cit.* (nota 16), p. 360.

nota 54
Ibid.

nota 55
Carta de William Morris a la revista *Athenaeum*, 10 de marzo de 1877. Ver William Morris, *La era del sucedáneo y otros textos contra la civilización moderna*. Logroño: Pepitas de Calabaza, 2016, p. 122.

nota 56
Ver Edward Palmer Thompson, *op. cit.* (nota 3), pp. 228-229.

nota 57
Acerca de la Society for the Protection of Ancient Buildings, ver Andrea Elizabeth Donovan, *William Morris and the Society for the Protection of Ancient Buildings*. Nueva York: Routledge, 2008.

nota 58
Ver Alan Crawford, "Supper at Gatti's: The SPAB and the Arts and Crafts Movement," *en From William Morris: Building Conservation and the Arts and Crafts Cult of Authenticity, 1877-1939*. New Haven: Yale University Press, 2005, pp. 102-103.

nota 59
Ver John William Mackail, *op. cit.* (nota 1), pp. 348-357; Fiona MacCarthy, *op. cit.* (nota 4), pp. 375-378; Edward Palmer Thompson, *op. cit.* (nota 3), pp. 226-242; y Chris Miele,

Fundación Juan March

necesarias. En el manifiesto de la sociedad, Morris y Webb explicaban sus intenciones con las siguientes palabras:

> Dirigimos nuestro alegato [...] a todas las personas que deban cuidar de [los monumentos] para que lo hagan mediante la *protección* y no la *restauración*; para que ahuyenten la degradación mediante el cuidado diario, reparando un muro endeble o arreglando un tejado con goteras con los medios adecuados para sostener o cubrir, sin fingir hacer arte, y negándose a desfigurar sus adornos o su estructura [nota 60].

Los ideales conservacionistas inspiraron a toda una escuela de "constructores racionales", en ocasiones también conocidos como "constructores prácticos". Influenciados por los ideales del movimiento Arts and Crafts e interesados por la arquitectura vernácula y los procesos artesanales [nota 61], Webb y William Richard Lethaby —amigo y discípulo de Morris y socialista de toda la vida— fueron las figuras principales de este movimiento, en el que también destacaron Ernest William Gimson, Edward Barnsley y Sidney Barnsley, tres arquitectos de menor edad que, a principios de la década de 1890, decidieron mudarse a Gloucestershire para vivir más cerca de la naturaleza y conocer mejor la artesanía y los procedimientos locales [nota 62].

Considerado como un pionero del ecologismo, Morris sentía indignación ante el expolio de la campiña británica a manos de la explotación capitalista. Como miembro activo de la Commons Preservation Society [Sociedad para la Preservación de los Bienes Comunes], fundada en 1865 y conocida como la Open Spaces Society [Sociedad de los Espacios Abiertos] a partir de 1899, jugó un papel clave en la detención de las iniciativas que pretendían cercar y dividir el bosque de Epping para convertirlo en un parque [nota 63]. En su texto "The Prospects of Architecture in Civilisation" [Las perspectivas de la arquitectura en la civilización] (1881), Morris instaba a "devolver" a la tierra la belleza natural "que estamos tan avergonzados de haberle arrebatado" [nota 64] y en "Art under Plutocracy" [El arte bajo la plutocracia] (1883) pedía una correcta administración de la tierra, libre acceso a grandes extensiones de la misma y la preservación de la naturaleza salvaje y los bosques. Pero Morris también luchó por mejorar el medio urbano y fue miembro de la Kyrle Society, sociedad fundada en 1875 para mejorar los hogares de la clase trabajadora y el entorno obrero en su conjunto. El último acto público al que asistió fue el celebrado para promover la Society for Checking Abuses of Public Advertising [Sociedad contra los Abusos en la Publicidad Pública], que influiría notablemente en las iniciativas "Save the Countryside" [Salvemos el campo] y, posteriormente, en el movimiento de entreguerras conocido como "Town Tidying", encabezado por Lethaby con el fin de mejorar la limpieza y la apariencia general de los pueblos [nota 65].

La preocupación de Morris por la historia y el medio ambiente, su crítica a las prácticas contemporáneas de producción, el consumo desmedido y el derroche, así

"Morris and Conservation", en *From William Morris..., op. cit.* (nota 58), 2005, pp. 30-66. (especialmente pp. 30 y 60). Ver también la página web de la Society for the Protection of Ancient Buildings (https://www.spab.org.uk/ [consulta: 8-6-2017]).

nota 60

Manifiesto de la Society for the Protection of Ancient Buildings, escrito por Morris y otros miembros fundadores en 1877 (https://www.spab.org.uk/what-is-spab-/the-manifesto/ [consulta: 8-6-2017]).

nota 61

Ver *William Morris' SPAB. "A school of rational builders" (W.R. Lethaby 1924): An Exhibition Illustrating the Historic Buildings Repair Work of the Society for the Protection of Ancient Buildings, 1877-1927*. Londres: Society for the Protection of Ancient Buildings, 1982.

nota 62

Ver Mary Greensted, *The Arts and Crafts Movement in Britain*. Oxford: Shire Publications, 2010 (especialmente el capítulo 4).

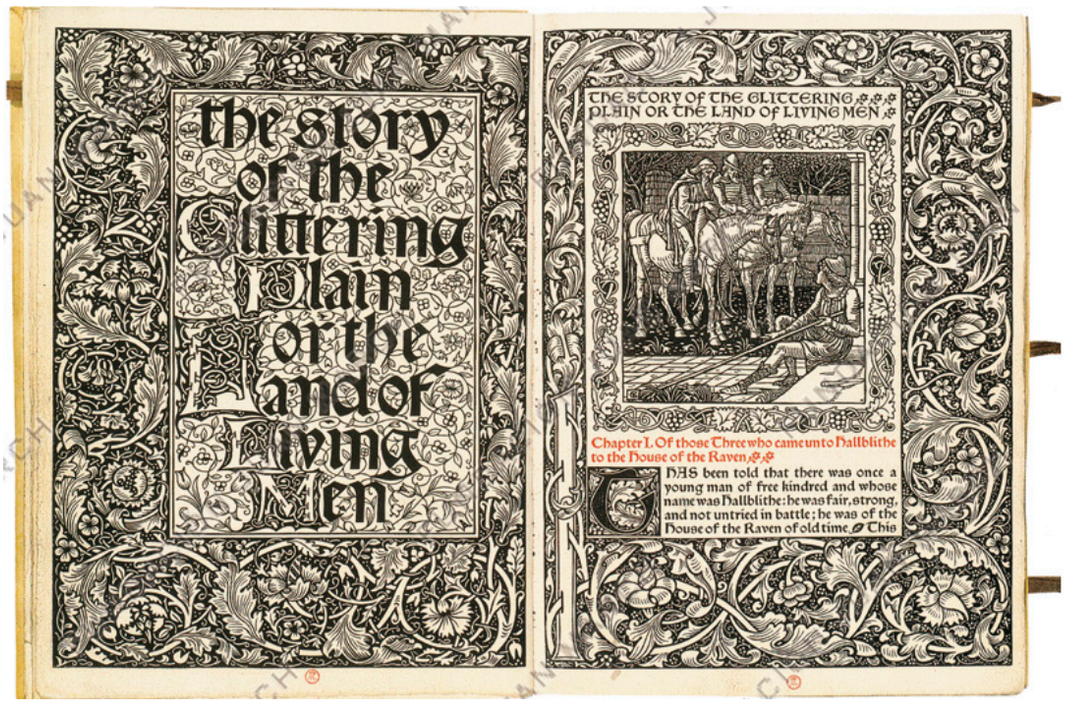
nota 63

Ver la página web de la Open Spaces Society (www.oss.org.uk/who-we-are/about-us [consulta: 8-6-2017]); y Martin Haggerty, "William Morris: Open Spaces Champion", *Open Space* (verano de 2002) (http://www.oss.org.uk/who-we-are/about-us/william-morris-open-spaces-champion [consulta: 8-6-2017]). Morris formó parte de un comité de la Commons Preservation Society entre 1876 y 1886 y en su libro *News from Nowhere* expresó sus temores ante las continuas amenazas a las que se enfrentaba el bosque de Epping.

nota 64

Ver William Morris, "The Prospects of Architecture in

Fundación Juan March



— fig. 11
William Morris (con ilustraciones de Walter Crane grabadas por A. Leverett), *The Story of the Glittering Plain or the Land of Living Men* [Historia de la llanura esplendente o la tierra de los hombres vivos]. Hammersmith (Londres): Kelmscott Press, 1894. William Morris Society, Londres

como su visión "ruskiniana" de la vida en armonía con la naturaleza le convirtieron en un precursor del ecologismo. Hoy en día, el argumento de Morris, que mantenía que hará falta una revolución para salvar la Tierra de la explotación capitalista, resuena en una nueva generación consciente de los riesgos a los que se enfrenta nuestro planeta.

Editor e impresor

Morris empezó a interesarse por la impresión en la década de 1860, cuando intentó publicar sin éxito una edición ilustrada de su obra *The Earthly Paradise*. Sus ambiciones en este campo se reavivaron en 1888, cuando el tipógrafo Emery Walker —camarada de Morris en la Socialist League— impartió una conferencia sobre el proceso de impresión en la Arts and Crafts Exhibition Society [Sociedad para la Exposición de Artes y Oficios]. Tres años después, con el asesoramiento de Walker, fundó Kelmscott Press (1891-1896), cuyo objetivo consistía en publicar libros tan hermosos como fáciles de leer, con ediciones limitadas impresas manualmente en imprentas tradicionales, y así elevar los estándares de las artes del libro. Además, Morris creó tres tipografías: la Golden [Dorada], basada en la tipografía 15th Century Roman de Nicholas Jenson, y otras dos de estilo más gótico, llamadas Troy [Troya] y Chaucer (una versión reducida de Troy empleada para las obras completas de Geoffrey Chaucer publicadas por Kelmscott Press).

Civilisation", en May Morris (ed.), *The Collected Works of William Morris*. 24 vols. Londres: Longmans Green & Co., 1910-1915.

nota 65

Acerca del movimiento "Town Tidying", ver William Richard Lethaby, "Town Tidying", en *Form in Civilization: Collected Papers on Art and Labour*. Londres: Oxford University Press, 1922, pp. 17-21; y Peter Fuller, "William Lethaby, Keeping Art Ship-Shape", en Sylvia Backmeyer y Theresa Gronberg (eds.), *William Richard Lethaby, 1857-1931: Architecture, Design, and Education*. Londres: Lund Humphries, 1984, p. 32. Acerca de las campañas "Save the Countryside", ver Pat Kirkham, *Harry Peach, Dryad and the DIA*. Londres: The Design Council, 1986, pp. 93-96.

Fundación Juan March



— fig. 12
William Morris en su estudio de la Kelmscott House, Hammersmith (Londres), c. 1890. Fotografía de Henry Halliday Sparling. National Portrait Gallery, Londres

Morris aprovechó esta iniciativa para publicar obras que consideraba de especial relevancia, como por ejemplo el libro de Ruskin *The Nature of Gothic* [cat. 148]. Del total de 52 libros publicados en 66 volúmenes por Kelmscott Press, 23 fueron obras del propio Morris [nota 66], un número similar fueron obras medievales y los restantes, libros de poetas contemporáneos. Entre las reimpresiones de obras de Morris destacan los relatos con alto contenido político y los textos sobre viajes en el tiempo —como *A Dream of John Ball* [cat. 139], publicado originalmente por entregas en el diario *The Commonweal* [El bien común] en 1886-1887—, así como *News from Nowhere* [cat. 141], comercializada originalmente por entregas en la misma revista. También publicó dos versiones de su romance épico de estilo nórdico *The Story of the Glittering Plain* —en este caso publicado originalmente por entregas en *The English Illustrated Magazine* [Revista Ilustrada Inglesa] en 1890—, la segunda de las cuales, ilustrada y ampliada según diseño de Morris y con grabados de Walter Crane, data de 1894 [nota 67] [fig. 11]. A pesar de sus precios elevados, los libros de Kelmscott Press se vendían bien y la iniciativa editorial de Morris inspiró lo que, durante los primeros años del siglo XX, se vendría a conocer como el movimiento de las *private presses*, o imprentas artesanales.

nota 66
Ver John Dreyfus, "The Kelmscott Press", en Linda Parry (ed.), *op. cit.* (nota 16), p. 315.

nota 67
The Story of the Glittering Plain fue el único libro de Kelmscott Press del que se publicaron dos ediciones. Ver Alice H.R.H. Beckwith, "Commentary on *The Story of the Glittering Plain*", *The Victorian Web* (diciembre 2013) (http://www.victorianweb.org/art/design/morris/3.html [consulta: 8-6-2017]).

Fundación Juan March

La edición más célebre de Kelmscott Press fue *The Works of Geoffrey Chaucer* [Las obras de Geoffrey Chaucer] [cat. 151], diseñada por Morris y Burne-Jones. Considerado como un ejemplo paradigmático del libro concebido como obra de arte, el *Chaucer* de Kelmscott Press destaca por la armoniosa combinación de texto e imagen e incluye márgenes de página ricamente iluminados, tipografía de Morris y 87 estampas xilográficas de estilo prerrafaelita, la mayor parte de mano de Burne-Jones[nota 68]. Tras cuatro años de trabajo conjunto de Morris y Burne-Jones, en la que sería la última colaboración entre ambos artistas —cuya amistad perduró durante más de cuarenta años—, el *Chaucer* de Kelmscott Press finalmente se publicó en 1896, poco antes del fallecimiento de Morris.

El legado de Morris

El médico personal de Morris mantuvo que éste había destrozado su salud al trabajar sin tregua por el socialismo. En opinión de otro eminente doctor, la causa de su muerte fue "sencillamente ser William Morris y haber trabajado más que otros diez hombres juntos"[nota 69]. Sea como fuere, en 1895, cuando su salud ya estaba muy deteriorada, Morris siguió participando activamente en todas aquellas ocupaciones que habían llenado su vida: diseñando papeles pintados, traduciendo una saga islandesa, escribiendo poemas y novelas caballerescas, colaborando en iniciativas de la Society for the Protection of Ancient Buildings, coleccionando manuscritos iluminados y dando conferencias sobre temas relacionados con el socialismo y la artesanía[nota 70]. Contraviniendo las órdenes de su médico, no sólo pronunció un discurso en el funeral del anarquista ruso Sergei Stepniák en diciembre de ese año, sino que en 1896 participó en el encuentro de año nuevo de la Social Democratic Federation —donde hizo un llamamiento a la unidad del movimiento socialista— y escribió un artículo antiimperialista para el número del 1 de mayo de *Justice* [Justicia], el periódico de dicha agrupación.

La aproximación holística y humanista de Morris a la vida, el trabajo y la política brilló con especial intensidad en su oposición a un sistema basado en la codicia, el incremento de los beneficios y la creación de "nuevas oportunidades para *malgastar* nuestro trabajo y nuestras vidas", reclamando un sistema en el que la producción tuviera como finalidad "el uso, la felicidad, la VIDA"[nota 71]. Estas palabras aún resuenan entre todos aquéllos que continúan luchando por poner fin a semejante derroche, del mismo modo que lo hiciera él en sus obras y sus escritos sobre la utilidad y la producción innecesaria. Igual que resuena su defensa de una forma de vida más sencilla y del valor de la artesanía y las artes decorativas, una visión que inspiró a los seguidores del movimiento Arts and Crafts y que continúa inspirándonos hoy en día [fig. 12].

nota 68
Acerca de Kelmscott Press, ver John Dreyfus, *op. cit.* (nota 66), y "Kelmscott Press", en la página web del Arts and Crafts Museum (http://www.artsandcraftsmuseum.org.uk/Arts_and_Crafts_Movement/Emery_Walker_Library/The_Private_Press_Movement/Kelmscott_Press.aspx [consulta: 8-6-2017]). Acerca de la edición de *The Works of Geoffrey Chaucer* de Kelmscott Press, ver "The Kelmscott Chaucer" en la página web de la British Library (https://www.bl.uk/collection-items/the-kelmscott-chaucer [consulta: 8-6-2017]). Arthur Gaskin y E.H. New, entre otros, contribuyeron a las ilustraciones de esta obra.

nota 69
Ver John William Mackail, *op. cit.* (nota 1), p. 352.

nota 70
Ibid., pp. 325-335.

nota 71
Ver Edward Palmer Thompson, *op. cit.* (nota 3), p. 632.

Fundación Juan March



Fundación Juan March

Karen Livingstone

El movimiento Arts and Crafts de 1880 a 1914

El movimiento Arts and Crafts surgió en torno a 1880 y se convirtió en la corriente dominante en la artesanía y el diseño británicos hasta aproximadamente 1914, aunque su influencia persistió en algunas zonas hasta bien entrado el siglo XX. El ideario del movimiento, basado en las ideas de William Morris acerca del proceso creativo, el diseño y la vida en general, no tardó en traspasar las fronteras de Gran Bretaña, extendiéndose por el resto de Europa y Estados Unidos, e incluso más allá. En su momento álgido, entre 1890 y 1910, fue considerado como la corriente estética más influyente y de mayor alcance surgida en Gran Bretaña en la era moderna. Su influencia fue profunda y duradera, pues no sólo cambió nuestra manera de entender cómo debían fabricarse los objetos con los que convivimos de forma cotidiana, sino también el modo de entender la vida. El movimiento Arts and Crafts transformó la forma de enseñar el arte, el diseño y la artesanía e impulsó un amplio resurgir de las artes y los oficios en el ámbito profesional y en los hogares. Las preguntas que planteó acerca de la sostenibilidad de la producción industrial, la relación entre el trabajo y la vida y la protección del medio ambiente siguen plenamente vigentes en la actualidad.

Aunque uno de los rasgos fundamentales del movimiento fue la sencillez, sus inicios y su posterior desarrollo fueron complejos, inspirados en más de veinticinco años de especulaciones y aspiraciones reformistas respecto al diseño. A partir de la década de 1860, se empezaron a ver las artes decorativas con nuevos ojos. John Ruskin, Morris y los prerrafaelitas establecieron las bases a partir de las que emergería una nueva generación, aunque el movimiento no consolidaría su reputación y una identidad reconocible, aunque variada, hasta la década de 1880, cuando surgieron numerosas asociaciones, grupos e instituciones.

El movimiento aglutinó de manera informal a un grupo amplio y variado de personas que compartían la preocupación por el impacto negativo de la

Detalle de cat. 179

Fundación Juan March

industrialización en las condiciones sociales como en la artesanía tradicional británica. Inspirado por Morris y los miembros de su círculo, el movimiento Arts and Crafts floreció gracias al trabajo de una nueva generación de arquitectos, diseñadores, artistas y artesanos —entre los que podríamos destacar, entre otros, a Charles Robert Ashbee, Mackay Hugh Baillie Scott, Ernest William Gimson, William Richard Lethaby y Charles F.A. Voysey— que compartían su fe en el trabajo colaborativo y en el compañerismo, además de una visión moral de la vida. El ideario básico común a todos ellos, la defensa de una forma de vida sencilla e inspirada en la naturaleza, dio lugar a la creación de objetos domésticos de calidad; todos ellos diseñados y fabricados con esmero y atención, por pequeños o insignificantes que pudieran parecer.

Surgido en Londres, el movimiento se extendió rápidamente a las grandes ciudades industriales de Gran Bretaña. A pesar de su carácter predominantemente urbano, algunos de sus miembros más inquietos y radicales se trasladaron a entornos rurales, donde establecieron talleres y, rodeados de espíritus afines, encontraron un modo de vida más cercano a la naturaleza. Los objetos que diseñaban podían ser hermosamente sencillos, elegantes o muy elaborados, suntuosos y llenos de colorido, dependiendo, entre otros factores, del método elegido para su elaboración; aunque en la mayoría de los casos fueran producidos artesanalmente, en otros —sobre todo los tejidos y los papeles pintados— se fabricaban con técnicas de producción mecanizada. No obstante, todos ellos se caracterizaron por su calidad, su carácter funcional y el respeto a los materiales y a las técnicas empleadas.

Sociedades y gremios

El término Arts and Crafts [Artes y oficios] se utilizó por primera vez para dar nombre a una organización fundada en Londres en 1887, la Arts and Crafts Exhibition Society [Sociedad para la Exposición de Artes y Oficios], que un año después organizaría la primera de una serie de influyentes exposiciones. Posteriormente, en la década de 1890, muchos otros talleres y sociedades adoptaron el término en Gran Bretaña. El concepto de "gremio" también gozó de gran popularidad en la época debido a la influencia de Ruskin, que en 1871 había fundado el Guild of St. George [Gremio de San Jorge], y a su relación con el mundo preindustrial.

Tanto el ejemplo vital como la obra de Ruskin y Morris ejercerían una gran influencia en el desarrollo del movimiento. Además de la Arts and Crafts Exhibition Society, entre las organizaciones que se fundaron durante la década de 1880 a partir de los principios defendidos por estas dos figuras destacan el Century Guild of Artists [Gremio de Artistas del Siglo], fundado hacia 1882-1883, y el Art Workers' Guild [Gremio de Trabajadores del Arte], creado en 1884.

Inspirándose en el ejemplo de la compañía de Morris y del gremio de Ruskin, Herbert Horne y Selwyn Image y el joven arquitecto Arthur Heygate Mackmurdo

Fundación Juan March



— fig. 1
Sala de reuniones del Art Workers' Guild, con retratos de algunos de sus miembros. Fotografía actual. Cortesía de The Art Workers' Guild, Londres

fundaron el Century Guild of Artists. A pesar de su breve existencia —se disolvió en 1892— promovió importantes iniciativas para aumentar el prestigio de las llamadas "artes menores", así como para el desarrollo de un método de trabajo que permitiera que artista y fabricante colaborasen para crear artículos decorativos de calidad a un precio asequible para la clase media. Alejándose de las prácticas comunes entre los diseñadores individuales, los miembros de este gremio diseñaban y exponían de forma colectiva y contaban con talleres propios donde producir muebles y metalistería. Paralelamente, sus diseños para papeles pintados, artículos textiles, cerámica, azulejos y objetos de vidrio eran producidos por fabricantes como Jeffrey & Co. (papeles pintados), Simpson & Godlee (textiles) y James Powell & Sons (vidriería). A partir de 1884, el gremio también fue responsable de la edición de *The Hobby Horse* [El caballito] [cat. 155], la primera publicación periódica de Gran Bretaña concebida y presentada de forma intencional como una obra de arte en sí misma, basándose en la convicción de que cada detalle, desde la tipografía y el tamaño de los márgenes hasta cada ilustración y la maquetación de cada página, guardaba una relación calculada con los demás que resultaba esencial para la calidad del producto final. Con tan sólo quinientos suscriptores y ocho números publicados, la influencia de *The Hobby Horse* fue mucho mayor que su alcance directo.

Por su parte, la aportación del Art Workers' Guild consistió en reunir a un amplio espectro de artesanos y diseñadores, fomentando la unidad de las artes mediante demostraciones prácticas, publicaciones y la celebración de pequeñas exposiciones para sus miembros. Para ingresar en este gremio era necesario el voto favorable de éstos, que incluían a pintores, escultores, arquitectos, artistas

Fundación Juan March

decorativos, diseñadores y artesanos, cuyos contactos constituían una amplia fuente de potenciales encargos y permitían la participación en proyectos colaborativos. No es de extrañar por tanto que el Art Workers' Guild haya perdurado, con una salud envidiable, hasta nuestros días [fig. 1].

La Arts and Crafts Exhibition Society

El Art Workers' Guild fue concebido desde su creación como una organización sin relación directa con el público. Para suplir esta carencia, se creó una nueva sociedad cuya misión fue organizar exposiciones que mostraran el progreso de las artes decorativas y trasladaran el gusto por lo artístico a la producción industrial. Tras un amplio debate, finalmente se optó por el nombre de Arts and Crafts Exhibition Society [nota 1] y se eligió a los miembros que conformarían el comité de selección encargado de organizar las exposiciones, que sí estarían abiertas al público en general.

La primera exposición [cat. 152] se celebró en 1888 en la New Gallery de Londres, emplazada en Regent Street. Cada trabajo expuesto iba acompañado por el nombre del diseñador y del artesano responsable de su ejecución con el fin de promover un reconocimiento individual similar al de los artistas plásticos y así elevar, mediante el ejemplo, los estándares de las artes aplicadas. Esto no fue óbice para que, con el objetivo de apoyar la creación de artículos que fueran comercialmente viables, las exposiciones de la Arts and Crafts Exhibition Society también incluyeran objetos fabricados por empresas de carácter industrial, como Minton & Co. y Pilkingtons (ambas fabricantes de cerámica) o Turnbull & Stockdale (tejidos estampados a máquina) [nota 2]. Dicho objetivo se reflejó de forma especialmente notable en las primeras seis exposiciones organizadas por la sociedad, que se caracterizaron por el alto nivel de participación profesional y comercial [fig. 2].

La primera exposición, dominada por la obra de los gigantes del movimiento —Morris, Edward Coley Burne-Jones y Walter Crane—, fue recibida con gran interés por parte del público. La segunda, celebrada en 1889, contó con un número mucho mayor de participantes, aunque, al parecer, esto provocó un descenso en la calidad general de los trabajos y a una sensación de "reiteración" en los diseños. Algunas de las siguientes exposiciones se organizaron alrededor de un tema o un estilo concreto. Por ejemplo, la de 1890 se centró en el mobiliario y en los bordados y en la de 1903 los trabajos individuales de varios diseñadores se agruparon en sus propios "rincones", obteniéndose así "un efecto lo más parecido posible, dada la limitación de espacio, al de una estancia amueblada, o al menos a parte de ella" [nota 3].

Las exposiciones organizadas por la Arts and Crafts Exhibition Society tuvieron gran influencia tanto en Gran Bretaña como en otros países, contribuyendo a elevar la calidad de las artes decorativas británicas [nota 4]. La opinión generalizada fue que estas exposiciones no habrían sido posibles tan sólo veinte años antes

nota 1
Esta denominación fue sugerida por el encuadernador Thomas James Cobden-Sanderson. Ver Gillian Naylor, "Formative Years of the Arts and Crafts Exhibition Society: 1888-1916", *Craft History*, 1 (octubre de 1988), p. 1.

nota 2
Minton & Co., Doulton & Co., J. Wedgwood & Sons, Alexander Morton & Co., Coalbrookdale & Co., Falkirk Iron Co., Farmer & Brindley y Turnbull & Stockdale fueron algunas de las muchas empresas de carácter industrial que participaron en las exposiciones de la Arts and Crafts Exhibition Society. Ver los catálogos de las exposiciones celebradas por la Arts and Crafts Exhibition Society entre 1888 y 1916.

nota 3
Ver "Sketches from the Arts and Crafts Exhibition", *Furniture Record*, Grand Rapids, Michigan (27 de febrero de 1903), p. 185.

nota 4
Ver Linda Parry, *Textiles of the Arts and Crafts Movement*. Londres: Thames and Hudson, 1988, p. 76.

Fundación Juan March



— fig. 2
Quinta exposición de la Arts and Crafts Exhibition Society, New Gallery, Londres, 1896. Fotografía de Emery Walker. National Portrait Gallery, Londres

Fundación Juan March

y que los objetos que en ellas se mostraban "parecían haber sido hechos para el disfrute del diseñador y el fabricante; no para su posible éxito comercial. La enorme diferencia entre este tipo de trabajos y el arte comercial [...] constituye una gran singularidad" nota 5.

nota 5
The Builder, Londres, LV (julio-diciembre de 1888), p. 241.

La revista *The Studio*

Entre 1900 y 1916, las exposiciones de la Arts and Crafts Exhibition Society se celebraron cada tres años y a partir de esta última fecha las convocatorias se hicieron más esporádicas. Todas ellas ocuparon un lugar destacado y fueron ilustradas profusamente en las nuevas revistas que aparecieron a finales del siglo XIX, como *The Studio* [El Estudio] [cat. 156] —la más influyente de todas ellas—, fundada por Charles Holmes en 1893 y cuyas primeras portadas fueron diseñadas por artistas y diseñadores como Aubrey Beardsley o el propio Voysey.

The Studio promovió el trabajo de los artistas, diseñadores y arquitectos británicos más destacados de la nueva generación, jugando un papel clave a la hora de dar a conocer a una audiencia más amplia el trabajo de Voysey, Baillie Scott, Ashbee, Crane, Charles Rennie Mackintosh o Margaret Macdonald. La influencia de esta revista no se limitó a Gran Bretaña sino que, al publicarse también con traducciones al francés y al castellano [cat. 283], se extendió por toda Europa. De hecho, a partir de 1897 empezaría a publicarse también en Estados Unidos bajo el nombre de *The International Studio* [El Estudio Internacional], en cuyas páginas se reproducían gran parte de los artículos de la edición británica. Junto a otras revistas internacionales de nueva aparición, *The Studio* pronto se convirtió en una importante herramienta para mostrar el trabajo de los diseñadores británicos a un grupo cada vez más amplio de artistas y potenciales clientes; una situación que fue explotada hábilmente por diseñadores como Voysey, que aprovechaba las entrevistas y las fotografías publicadas en estas revistas para promocionar activamente su trabajo nota 6.

nota 6
Ver Wendy Hitchmough, "C.F.A. Voysey and the Art of Good Publicity", *Style 1900*, 13 (2000), pp. 54-61.

La difusión del movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña

A partir de los primeros años de la década de 1890 se celebraron numerosas exposiciones tanto en Gran Bretaña como en Irlanda y muchas ciudades crearon sus propias asociaciones y gremios de artes y oficios. Algunos ejemplos son el Birmingham Guild of Handicraft [Gremio de Artesanía de Birmingham], fundado en 1895; el Edinburgh Arts and Crafts Club [Club de Artes y Oficios de Edimburgo], fundado hacia 1900; el Newcastle Guild of Handicrafts [Gremio de Artesanía de Newcastle], fundado en 1894; el Northern Art Workers' Guild [Gremio de Trabajadores del Arte del Norte], fundado en Mánchester en 1896; y el Sheffield Arts and Crafts Guild [Gremio de Artes y Oficios de Sheffield], fundado en 1890.

Estas sociedades no sólo ofrecían un espacio donde los estudiantes de las escuelas locales de artes y oficios podían mostrar su trabajo, sino que también aportaban posibles salidas comerciales para el trabajo, tanto de estudiantes como

Fundación Juan March

de diseñadores profesionales. Otras organizaciones, como la Home Arts and Industries Association [Asociación de Artes e Industrias del Hogar], fueron creadas con la convicción de que el resurgimiento de la artesanía tradicional contribuiría a la viabilidad económica de las comunidades rurales. Fundada en 1884 por la reformadora social irlandesa Eglantyne Louisa Jebb, además de crear escuelas y de ofrecer oportunidades para la comercialización del trabajo artesanal, esta asociación organizaba exposiciones anuales de artesanía en el Royal Albert Hall de Londres. Su éxito fue tal que en 1889 contaba con 450 clases, mil profesores y cinco mil estudiantes [nota 7].

En cuanto a los grupos rurales y de menor tamaño, los más celebres fueron la Keswick School of Industrial Arts [Escuela de Artes Industriales de Keswick], establecida en la zona del noroeste de Inglaterra conocida como el Distrito de los Lagos; la Newyln Industrial Class [Escuela Industrial de Newlyn], en Cornualles; y las Haslemere Peasant Industries [Industrias Campesinas de Haslemere], en Surrey.

Las sociedades y las exposiciones del movimiento Arts and Crafts estimularon el renacer de los pequeños oficios, contribuyendo a una "mejora realmente extraordinaria [...] de las habilidades técnicas en ciertas ramas del trabajo". No es de extrañar que, llegado el año 1914, existiera "la sensación generalizada de que la Arts and Crafts Exhibition Society había cumplido con su cometido" [nota 8].

nota 7
Ver Gillian Naylor, *The Arts and Crafts Movement*. Londres: Studio Vista, 1971, p. 120.

nota 8
The Art Workers Quarterly: The Annual of Art Work. Londres: Chapman & Hall, 1914, p. 46.

La ciudad y el campo

El movimiento Arts and Crafts fue un fenómeno urbano impulsado por la pujanza y el dinamismo propios de la ciudad que permitió la creación de escuelas, exposiciones, sociedades y lugares de reunión. Sus seguidores tenían acceso a compradores sofisticados, cultos y con amplios recursos económicos en ciudades como Londres, Birmingham, Dublín, Glasgow, Liverpool o Mánchester, que además proporcionaban las infraestructuras y el patronazgo necesario para dar impulso al movimiento. En cuanto al trabajo en sí, éste se realizaba en contextos muy variados, desde pequeños talleres individuales a grandes talleres.

Pronto se fundaron escuelas de carácter progresista que aplicaban métodos docentes innovadores, haciendo hincapié en el carácter práctico en la enseñanza de la artesanía y en el renacer de las técnicas manuales. Ejemplo de ello fue la Central School of Arts and Crafts [Escuela Central de Artes y Oficios] de Londres, fundada en 1896 con el objetivo de que sus estudiantes "aprendieran diseño y aquellas ramas de su oficio que, debido a la segmentación de los procesos de producción, no pueden aprenderse en el taller" [nota 9].

El primer director adjunto de dicha escuela fue William Richard Lethaby, influyente e innovador arquitecto, responsable, entre otros edificios, de la Melsetter House, en Hoy (Islas Orcadas), y de la All Saints Church [Iglesia de Todos los Santos], en Brockhampton (Gloucestershire) [fig. 3], que constituyen algunos de los mejores ejemplos arquitectónicos de la estética del movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña. Además de arquitecto, Lethaby fue diseñador de muebles, libros

nota 9
"Central School of Arts and Crafts", en *Mapping the Practice and Profession of Sculpture in Britain and Ireland, 1851-1951*. University of Glasgow History of Art and HATII, 2011 (http://sculpture.gla.ac.uk/view/organization.php?id=msib2_1212166601 [consulta: 24-5-2017]).

Fundación Juan March



— fig. 3
All Saints Church [Iglesia de Todos los Santos], Brockhampton (Gloucestershire), construida según proyecto de William Richard Lethaby en 1902. Fotografía actual

Fundación Juan March

y vidrieras, historiador y educador y una figura pionera en la conservación de edificios antiguos, defendiendo el innovador modelo de preservación propuesto por Morris. Junto a Gimson, Sidney Barnsley y Detmar Blow, en 1890 fundó Kenton & Co., una pequeña empresa destinada a comercializar muebles de calidad y buena factura. Junto a sus tres socios, todos ellos arquitectos y miembros de la Society for the Protection of Ancient Buildings [Sociedad para la Protección de Edificios Antiguos], tenía el proyecto de formar una comunidad artesanal en algún enclave rural para retirarse al campo durante los fines de semana; idea que llevarían a la práctica en 1893 Barnsley y Gimson al mudarse a los Cotswolds.

Cabe señalar que cada ciudad tenía su idiosincrasia, que daría lugar a un tipo de trabajo específico basado frecuentemente en las tradiciones artesanales de los talleres existentes. Birmingham, por ejemplo, contaba con una larga tradición en joyería, platería y esmaltado que el nuevo movimiento plasmó en una forma nueva y experimental de trabajar utilizando metales no preciosos, como el cobre y el latón (en detrimento de la plata y el oro), y piedras semipreciosas y esmaltes (en lugar de costosas gemas y diamantes). Asociaciones como el Birmingham Guild of Handicrafts, encabezado por el platero y arquitecto Arthur Dixon —cuyo lema era "By Hammer and By Hand" [A martillo y a mano]—, producían muebles y artículos de metal. Por su parte, Liberty & Co. vendía en el mercado londinense joyas y objetos de plata y peltre de gran calidad diseñados, entre otros, por Archibald Knox y elaborados en Birmingham por William Hair Haseler. Tampoco faltaban los pequeños talleres en los que artesanos independientes, como Henry Wilson, manufacturaban piezas a partir de sus propios diseños.

Birmingham también alcanzó reconocimiento por el liderazgo que ejerció su escuela de arte y por el resurgimiento del bordado y los libros artísticos. La bordadora Mary Newill, que fue alumna y posteriormente profesora en esta escuela de arte, dirigió el taller de bordado del Bromsgrove Guild of Applied Arts [Gremio de Artes Aplicadas de Bromsgrove], que contaba con talleres dedicados a diferentes oficios en Rugby, Bromsgrove y la propia Birmingham. Cada uno de estos talleres estaba dirigido por un miembro del gremio, como era el caso de la propia Newill, que estuvo al frente del taller de bordado del gremio en Birmingham, siendo sólo uno de los muchos ejemplos de destacadas e influyentes mujeres artesanas que realizaron un trabajo de gran calidad.

En Londres, las innovadoras soluciones para lámparas y mecanismos de iluminación del diseñador William A.S. Benson decoraron algunos de los interiores más importantes del movimiento Arts and Crafts. En 1880 Benson, que también diseñaba muebles, chimeneas, rejas y papeles pintados, abrió su propio taller en Hammersmith, al oeste de Londres. Especializado en metalistería, el taller contaba con la maquinaria necesaria para producir objetos domésticos de gran calidad en cobre y latón, así como galvanizados. Además de en sus dos tiendas de Londres, Benson vendía sus artículos, descritos como "metal artístico", en las tiendas de Morris & Co. y en la Maison de l'Art Nouveau, regentada por Siegfried Bing en París.

Fundación Juan March

Comerciantes minoristas como Heal & Son y Liberty & Co., en Londres, o Wylie & Lochhead en Glasgow adquirieron prestigio gracias a la venta de muebles, papeles pintados y artículos textiles diseñados por muchas de las figuras de referencia del movimiento Arts and Crafts.

Por su parte, la School of Arts [Escuela de Artes] de Glasgow fue célebre por sus innovadores bordados —cuyas clases de confección estuvieron a cargo de Jessie Newbery a partir de 1894— y por el trabajo de sus antiguos alumnos, entre los que destacaron el ya mencionado Mackintosh, uno de los "Glasgow Four" [Cuatro de Glasgow], junto a Ann Macbeth, Frances Macdonald y Herbert McNair. La obra de Mackintosh fue especialmente apreciada e influyente en la Europa continental, entre otras cosas porque sus diseños y colaboraciones para numerosos edificios e interiores, incluyendo el mobiliario, eran un ejemplo perfecto del concepto de *Gesamtkunstwerk*, es decir, de la decoración integral de interiores.

Sin abandonar Escocia, una de las protagonistas del movimiento Arts and Crafts en Edimburgo fue Phoebe Anna Traquair, cuyos trabajos de esmaltado, joyería, ilustración de libros, decoración mural y bordado, además de beber de fuentes celtas, se inspiraban en el arte del Renacimiento italiano y en las leyendas clásicas. Por otra parte, John Duncan, original de Dundee —aunque estudió en Amberes y Düsseldorf—, fue uno de los artistas que combinó con éxito la técnica decorativa de la témpera con una temática extraída de fuentes celtas o basada en mitos y leyendas históricas [nota 10].

Así pues, diseñadores y creadores de toda Gran Bretaña reimaginaron la forma de utilizar unas técnicas y materiales que ya hacía tiempo que parecían haber pasado de moda. El trabajo en cuero, la encuadernación de libros, la caligrafía, la cerámica, el bordado, el esmaltado, el repujado de latón y cobre o el enyesado fueron sólo algunos de los oficios a los que el movimiento Arts and Crafts proporcionó un nuevo aliento. Parafraseando a Walter Crane, el encanto del "método" de este movimiento era que "se prestaba por igual a la sencillez y al esplendor", con todos sus posibles matices intermedios [nota 11]. No existía ni un único estilo ni una sola forma de hacer las cosas.

Gracias a la prosperidad de los empresarios industriales y a los nuevos trazados ferroviarios que enlazaban Londres, Mánchester o Birmingham con Surrey o el Distrito de los Lagos, por mencionar dos ejemplos, pronto se desarrolló un intercambio fluido entre las ciudades y las zonas rurales que se reflejó en la creciente adquisición de residencias vacacionales, o de fin de semana. Algunas de las residencias rurales más hermosas del movimiento Arts and Crafts, como Broad Leys, diseñada por Voysey en Windermere (Cumbria) [fig. 4], o Blackwell, diseñada por Baillie Scott en el Distrito de los Lagos [fig. 5], fueron consecuencia directa de esta nueva tendencia, que también permitiría que Ashbee, y mucho otros como él, pudieran desplazarse en tren a Londres desde la comunidad rural en la que residían para atender a sus negocios y clientes.

En palabras de Ashbee, una de las figuras claves del movimiento, "el lugar apropiado para las artes y los oficios es el campo" [nota 12]. Vivir y trabajar en el

nota 10
Ver John Kemplay, *The Paintings of John Duncan: A Scottish Symbolist*. San Francisco: Pomegranate Artbooks, 2009.

nota 11
Walter Crane, *William Morris to Whistler: Papers and Addresses on Art and Craft and the Commonweal*. Londres: Bell & Sons, 1911, p. 54.

nota 12
Charles Robert Ashbee, *Craftsmanship in Competitive Industry*. Londres y Chipping Campden: Essex House Press, 1908, p. 11.

Fundación Juan March





— fig. 4
Charles F.A. Voysey, dibujo de la casa Broad Leys realizado para A. Currer Briggs, 1898. Acuarela sobre papel, 26,5 x 45 cm. RIBA Library Drawings and Archive Collections, Londres

— fig. 5
Vista de Blackwell desde el sudoeste. Fotografía reproducida en Mackay Hugh Baillie Scott, *Houses and Gardens*. Londres: George Newnes, 1906, p. 168

Fundación Juan March



— fig. 6
Sala de estar de la casa de Sidney Barnsley en Pinbury Park (Gloucestershire), c. 1890. Fotografía de Herbert Barnsley. The Cheltenham Trust / Cheltenham Borough Council

Fundación Juan March

campo era el ideal al que aspiraban muchos de los miembros del movimiento Arts and Crafts, puesto que la importancia de la cercanía del espíritu humano a la naturaleza era parte esencial de sus convicciones, como también lo era la nostalgia de la vida rural y las tradiciones locales, dos conceptos que trascendieron el ámbito del diseño, extendiéndose a la literatura, la música y el arte de la época.

Como consecuencia de la mayor movilidad geográfica mencionada, pronto se abrieron nuevos talleres artesanales en zonas como el Distrito de los Lagos, Surrey, Cornualles y los Cotswolds, enclaves rurales que, además de paisajes pintorescos y tradiciones artesanales vernáculas, ofrecían la oportunidad de trabajar en encargos para las nuevas residencias vacacionales que se estaban construyendo. No es de extrañar pues que, además de recuperar las tradiciones artesanales, el movimiento aportara nuevas oportunidades de trabajo en sus talleres para los vecinos de estas comunidades. Para algunos seguidores del movimiento, mudarse al campo, donde tenían la oportunidad de prolongar las prácticas de los talleres artesanales rurales, era la expresión perfecta de los ideales y la vida sencilla a la que aspiraban.

El ejemplo más célebre de esta actitud vital posiblemente fuera el de Ashbee, que en 1888 fundó el Guild of Handicraft [Gremio de Artesanía] en Toynbee Hall, al este de Londres, con el objetivo de contribuir a paliar la pobreza haciéndola visible a las clases más privilegiadas, así como de atenuarla mediante la enseñanza y el desarrollo de oficios artesanales. El gremio impartía clases y enseñaba oficios como la metalistería, la joyería, el esmaltado y la ebanistería. Ashbee sostenía que "preparar a niños pequeños o a buenos artesanos en Londres es de una crueldad intolerable" [nota 13] y, durante algún tiempo, incluso llegó a ofrecer alojamientos rurales a sus artesanos. En 1902 encontró en la pequeña población de Chipping Campden el lugar idóneo para alojar de forma permanente al equipo de artesanos de sus talleres de Londres. Doscientos miembros del gremio se trasladaron, acompañados por sus familias, a esta localidad de los Cotswolds, que ofrecía la oportunidad de vivir y trabajar juntos en el campo.

Aunque finalmente resultara económicamente insostenible, antes de su cierre, el Guild of Handicraft alcanzó gran reputación con sus piezas de joyería y plata batida, generalmente realizadas a partir de diseños de Ashbee, y se convirtió en el modelo a seguir para otros gremios y talleres artesanales del movimiento Arts and Crafts, especialmente en la Europa continental y en Estados Unidos.

Otro ejemplo de esta tendencia fue el de Sidney Barnsley, arquitecto que se trasladó a los Cotswolds en 1893 con el objetivo de fabricar muebles mediante métodos tradicionales. Barnsley se instaló en una casa de campo que él mismo diseñó partiendo de la estructura de la granja de Pinbury Park [fig. 6], que formaba parte de la finca que había alquilado su hermano Ernest, cerca de la casa de Gimson [ver p. 157, fig. 10], que también se había trasladado al campo y había creado su propio taller. La sencillez de los interiores de las viviendas de estos dos arquitectos, con suelos de losa y paredes enyesadas, evocaba la vida

nota 13
Ver Alan Crawford, *C.R. Ashbee: Architect, Designer & Romantic Socialist*. New Haven: Yale University Press, 2005, p. 81.

Fundación Juan March

rural y el trabajo al aire libre. Sidney Barnsley y Gimson criaban cabras y gallinas, destilaban su propia sidra y horneaban su propio pan, al tiempo que se entregaban con pasión al estudió de las tradiciones locales y aprendían a fabricar muebles siguiendo las prácticas de los artesanos del lugar. Pronto desarrollarían un estilo propio, fabricando muebles que se caracterizaban por su sencillez, la escasez de motivos ornamentales y el carácter visible de las técnicas de construcción.

La influencia y expansión del movimiento Arts and Crafts fuera de Gran Bretaña

A partir de 1890, el movimiento Arts and Crafts cobró un nuevo ímpetu, fuerza e identidad, tanto en Gran Bretaña como en la Europa continental, donde las actitudes hacia la artesanía y el diseño diferían en función de las tradiciones vernáculas, así como del mecenazgo, la situación política y la localización urbana o rural de las distintas comunidades.

A comienzos del siglo xx, diseñadores, fabricantes y comerciantes minoristas de la Europa continental y de Estados Unidos acostumbraban a visitar las exposiciones organizadas en Londres por la Arts and Crafts Exhibition Society. Cada vez era mayor el interés por los diseños británicos, particularmente por los artículos textiles, muy solicitados en tiendas como la Maison de l'Art Nouveau, en París, o Sub Rosa, en Estocolmo, además de en otras muchas ciudades, como Barcelona, Berlín, Copenhague, Frankfurt o Zúrich [nota 14]. Un interés comercial al que sin duda contribuía el hecho de que los principales miembros del movimiento Arts and Crafts expusieran sus trabajos con frecuencia fuera de Gran Bretaña[nota 15] [fig. 7].

Asimismo, varias revistas de nuevo cuño surgidas en la Europa continental, que contaban con una distribución relativamente amplia, se ocuparon del nuevo diseño británico. Ése fue el caso de la francesa *Art et Décoration* y de las alemanas *Moderne Stil* [Estilo moderno], *Kunst und Kunsthandwerk* [Arte y artesanía] y *Dekorative Kunst* [Arte decorativo]. En Estados Unidos, el artesano e innovador empresario Gustav Stickley publicó el primer número de la revista *Craftsman* [El artesano] en 1901, ofreciendo desde el primer momento una amplia cobertura del movimiento Arts and Crafts, tanto en Norteamérica como en otros países [ver p. 54, fig. 12]. Por su parte, los propios protagonistas del movimiento fueron apasionados y prolíficos escritores y oradores y aportaron un rico legado de manuales prácticos de artesanía y escritos en defensa de su visión del arte, la vida y la sociedad [nota 16].

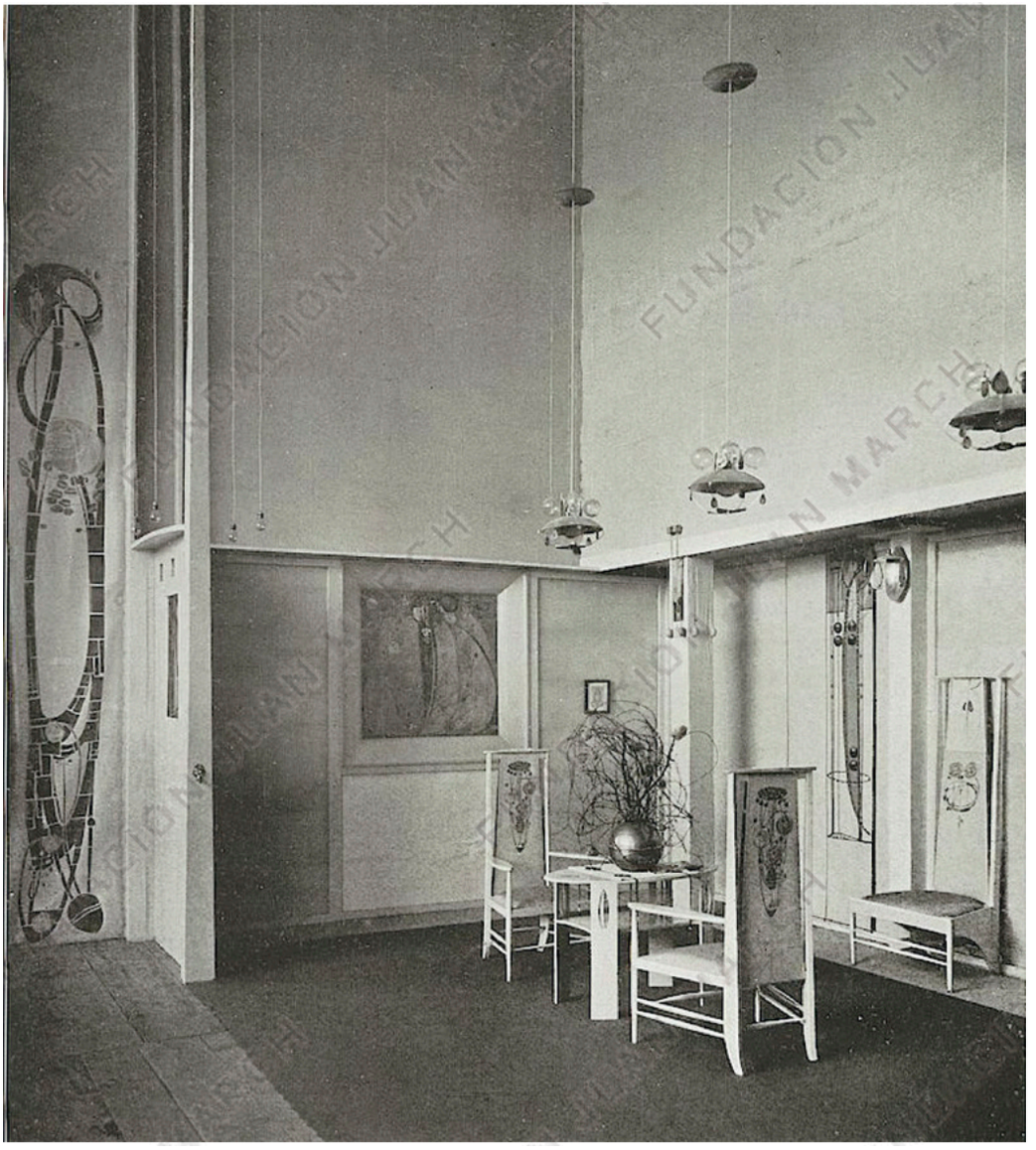
Una de las figuras claves a la hora de consolidar la reputación del movimiento fuera de Gran Bretaña fue Hermann Muthesius, arquitecto y escritor alemán que en 1896 estuvo destinado en Londres como agregado cultural en la embajada alemana. Muthesius, que había recibido el encargo de estudiar la arquitectura y el diseño doméstico británico, escribió *Das englische Haus* [La casa inglesa] (publicado en tres volúmenes en 1904-1905), obra en

nota 14
Ver Linda Parry, *op. cit.* (nota 4), p. 76.

nota 15
La Arts and Crafts Exhibition Society fue invitada a organizar un número cada vez mayor de exposiciones fuera de Gran Bretaña y colaboró en las Exposiciones Internacionales celebradas en Turín (1902), San Luis (1904), Gante (1913) y París (1914).

nota 16
Ver Mary Greensted, *An Anthology of the Arts & Crafts Movement: Writings by Ashbee, Lethaby, Gimson and Their Contemporaries*. Londres: Lund Humphries, 2005.

Fundación Juan March



— fig. 7
El "Rose Boudoir" [Salón de la Rosa] de la Exposición Internacional de Arte Decorativo de Turín, con diseño y muebles de Margaret Macdonald y Charles Rennie Mackintosh, 1902. Fotografía reproducida en *Deutshe Kunst und Dekoration*, 10 (1902), p. 586

la que se ocupaba del trabajo de las principales figuras del movimiento, como Morris, Phillip Speakman Webb, Richard Norman Shaw, Lethaby y Voysey, a los que describía como "representantes de un nuevo y genuino estilo de artesanía artística" nota 17.

Algunos diseñadores del movimiento también impartieron conferencias y presentaron personalmente exposiciones fuera de Gran Bretaña. Ése fue el caso de Crane, Ashbee y Mackintosh, que visitaron Estados Unidos y varios países europeos. Asimismo, arquitectos y diseñadores como Edwin Lutyens y Baillie Scott recibieron encargos del extranjero, que también contribuirían a difundir el conocimiento y la influencia del movimiento fuera de Gran Bretaña.

nota 17
Hermann Muthesius, *The English House*. Londres: Lincoln, 2007, p. 14.

Fundación Juan March



— fig. 8
Habitación diseñada por Gustav Stickley para la *Arts and Crafts Exhibition of Art Craftmanship* [Exposición de Artes y Oficios de Artesanía Artística] de Rochester (Nueva York), 1903. Fotografía de época. Cortesía de RIT Archives Collection, Rochester Institute of Technology



— fig. 9
Frank Lloyd Wright, Comedor de la casa de Susan Lawrence Dana en Springfield (Illinois), 1902-1904. Grafito y acuarela sobre papel, 62 x 50,5 cm. Avery Architectural & Fine Arts Library, Columbia University, Nueva York

Fundación Juan March

Estados Unidos

Los seguidores del movimiento Arts and Crafts en Estados Unidos desarrollaron una actitud más comercial y estilísticamente atrevida que sus mentores británicos, aunque permaneciendo fieles en todo momento al énfasis en la artesanía y a los ideales básicos de aquél. Los intercambios de ideas entre Gran Bretaña y Estados Unidos eran frecuentes y fluidos. Los escritos y diseños de Ruskin, Morris, Ashbee y Baillie Scott, entre otros, fueron ampliamente difundidos y tuvieron una influencia significativa en el desarrollo local del movimiento. Al igual que en otros países, en Estados Unidos se prestó especial atención al carácter nacional, inspirándose para sus creaciones en estilos y motivos "americanos", como la artesanía de los indígenas nativos de Norteamérica.

Entre las sociedades y comunidades artesanales que se crearon en Estados Unidos siguiendo el modelo británico destacaron la Byrdcliffe Colony [Colonia Byrdcliffe], fundada por Ralph Whitehead en Woodstock (Nueva York); los Roycroft Shops [Talleres Roycroft] de Elbert Hubbard, en East Aurora (Nueva York); y las Craftsman Farms [Granjas de artesanos], creadas por Stickley en Nueva Jersey. Este último fabricó muebles con ideas próximas al movimiento Arts and Crafts, diseñó casas e interiores [fig. 8] y fundó los Craftsman Workshops [Talleres artesanales] de Syracuse (Nueva York), especializados en la producción de metalistería, muebles y artículos textiles. La producción de cerámica artística también fue significativa en Estados Unidos, tanto en sí misma como por contribuir a las tendencias reformistas al proporcionar trabajo a mujeres y a inmigrantes.

La ciudad de Chicago, parte esencial de la expansión y el crecimiento económico del país, ofrecía un suelo fértil para el desarrollo y el mecenazgo del movimiento. No es de extrañar que arquitectos y diseñadores progresistas de la zona, como George Washington Maher y Frank Lloyd Wright, introdujeran cambios revolucionarios en el diseño, abriendo los interiores de las casas, eliminando la ornamentación e incorporando elementos como las vidrieras [fig. 9].

En California, el movimiento se caracterizó por su fuerte carácter de autor, plasmado en grandes proyectos artesanales realizados por encargo, como fue el caso de los edificios y los muebles diseñados por Greene & Greene, los arquitectos más representativos del movimiento Arts and Crafts en California.

Europa continental

A finales del siglo XIX muchas zonas de Europa vivían una etapa de agitación política y social. Sociedades que durante siglos habían sido gobernadas desde fuera de sus fronteras clamaban por la independencia o, al menos, por conseguir un mayor grado de autonomía. Otras anhelaban escapar de las injusticias y del trato inhumano provocado, según argumentaban, por la sociedad industrial, altamente desarrollada y de gran complejidad. En este contexto, las artes ofrecían un terreno fértil a través del cual desafiar las ideas tradicionales, promoviendo un fuerte sentido de identidad nacional y ofreciendo la oportunidad de mejorar el nivel de vida de los ciudadanos a través del diseño, la fabricación y el uso de artículos domésticos. Estas ideas no

Fundación Juan March

tardarían en plasmarse en nuevas fórmulas de producción comercial y artesanal en distintas zonas industriales de Europa, aunque el nivel de aceptación de las prácticas promulgadas por el movimiento Arts and Crafts fue muy variado, siendo acogidas sin reservas en algunas sociedades mientras que otras se limitaron a adaptarlas a sus circunstancias particulares.

Alemania

La adopción de los ideales del movimiento en Alemania dio lugar a uno de los desarrollos más duraderos e influyentes de este movimiento. No obstante, el hecho de que las empresas y los talleres alemanes decidieran compatibilizar el trabajo manual con la fabricación mecanizada reflejaba la percepción alemana de que el renacer de los métodos tradicionales de manufactura artesanal no era viable económicamente. Lo cual no evitó que se produjeran artículos domésticos asequibles y bien diseñados dirigidos a amplios sectores de la población. La sencillez y el pragmatismo de los artículos producidos por el movimiento en Alemania y su énfasis en la construcción y los materiales apropiados a cada contexto reflejaban su afán por dar respuesta tanto a las necesidades sociales como a las tecnológicas.

Los nuevos talleres que se crearon siguiendo el modelo de asociaciones británicas como el Guild of Handicraft de Ashbee compartían el afán de éste por elevar el prestigio de las artes aplicadas y una visión común acerca del uso apropiado de los materiales y los estándares deseables para el trabajo artesanal. No obstante, y como acabamos de ver, en Alemania se consideraba legítimo aprovechar la tecnología industrial como medio para lograr una producción eficiente que estimulara la economía local, aunque siempre con el requisito de mantener la calidad del producto final.

También surgieron colonias de artistas con el objetivo de promover la vida en comunidad y colaborar con los talleres artesanales que ya existían. En este contexto, el ideal de la *Gesamtkunstwerk* alcanzaría su máxima expresión en la colonia de artistas fundada en 1899 por Ernst Ludwig, gran duque de Hesse, en Darmstadt, a la que fueron invitados siete artistas con el objetivo de diseñar entornos nuevos y prácticos en los que poder trabajar y vivir con sus familias. Cada uno de ellos diseñó su propia vivienda y todo su contenido, desde el mobiliario hasta el utensilio más insignificante, y en 1901 las casas se abrieron al público [cat. 261] con el fin de promover un tipo de hogar sencillo y bien amueblado que sirviera como modelo para los nuevos tipos de vivienda [fig. 10]. El objetivo de la Colonia de Artistas de Darmstadt era la fabricación de diseños de calidad a un precio asequible, no sólo para la élite artística sino para sectores más amplios de la población. Aunque el objetivo no pudo lograrse en el caso de las viviendas, sí se diseñó un amplio abanico de objetos destinados a su fabricación tanto a nivel local como nacional.

Este país centroeuropeo también se convirtió en un importante intermediario para la expansión de las ideas del movimiento Arts and Crafts a otros países. Los textos de Morris y Crane no tardaron en traducirse al alemán y la evolución del

Fundación Juan March



— fig. 10
Comedor de la casa de Peter Behrens en la Colonia de Artistas de Darmstadt, c. 1900. Fotografía reproducida en *Deutsche Kunst und Dekoration*, 9 (1901-1902), pp. 168-169

Fundación Juan March

movimiento en Gran Bretaña fue tratada por diversas publicaciones y revistas alemanas que contaban con un amplio público lector en Suecia y Noruega. En algunos países, Alemania incluso llegó a remplazar a Gran Bretaña como modelo a seguir en la búsqueda de una combinación exitosa de artesanía y producción industrial.

Austria

Con una posición próspera y políticamente estable en el centro de Europa, Austria disfrutaba de una consolidada tradición artesanal de alta calidad. En Viena, el movimiento Arts and Crafts caló entre las élites intelectuales y artísticas, situadas en la vanguardia de campos tan dispares como la música, la psicología, las ciencias naturales y las artes visuales, que contaban entre sus miembros con figuras de la talla de Gustav Klimt y Josef Maria Hoffmann. El resultado fue el característico estilo vienés del periodo, sencillo, geométrico, decorativo y suntuoso, que no sólo destacaría estilísticamente, sino que también tendría una influencia de carácter político.

El corazón de la actividad artística vienesa eran los Wiener Werkstätte [Talleres vieneses], fundados en 1903 por Hoffmann y Koloman Moser. Caracterizados por su enfoque purista, los diseñadores y artesanos de los Wiener Werkstätte sólo producían objetos hechos a mano, en parte como consecuencia de la visita que Hoffmann había realizado en 1902 al Guild of Handicraft de Ashbee, en la campiña británica. No obstante, los productos realizados por el taller austriaco y el británico eran muy diferentes, no sólo por sus diseños, sino también por los materiales utilizados y por su compromiso comercial. Ambos se asemejaban en su dependencia de los clientes adinerados que compraban sus productos más lujosos, pero uno y otro tenían ambiciones muy diferentes, pues mientras el Guild of Handicraft fabricaba objetos artesanales que resultaran atractivos para el mercado británico del movimiento Arts and Crafts, todavía limitado y reciente, los Wiener Werkstätte se guiaban por gustos y modas más cosmopolitas.

Países Bajos

En Holanda, los principios teóricos del movimiento bebieron tanto de fuentes propias como alemanas, francesas y británicas, entre las que destacaban los escritos de Crane, cuyas publicaciones y exposiciones tuvieron mucha influencia en la Europa continental.

Por una parte, los trabajos artesanales holandeses se caracterizaban por su aproximación exótica al diseño y la técnica, inspirada en el redescubrimiento de la artesanía popular, tanto autóctona como colonial. Por otro lado, el equivalente holandés del movimiento Arts and Crafts reflejaba su búsqueda de honestidad y pureza en sus diseños y construcciones y perseguía el ideal socialista del arte para el pueblo. Todo ello se hizo patente en el uso de materiales no preciosos, como, por ejemplo, el latón y los remaches empleados por Hendrik Petrus Berlage

Fundación Juan March

para el diseño de un reloj y dos candelabros [cat. 262-264], objetos estos últimos que mostraban cierta semejanza con las piezas de metalistería de Voysey, al que sabemos que su autor admiraba. Berlage logró fama internacional, entre otras cosas, como precursor de la decoración integral de interiores, pues, además de los elementos arquitectónicos diseñaba todos los accesorios de sus casas. Junto al platero William Hoeker y al diseñador de muebles Jacob van den Bosch, Berlage fue uno de los miembros fundadores, en 1900, del comercio Het Binnenhuis [El interior] en Ámsterdam, cuyo objetivo era vender artículos domésticos con un diseño de calidad a precios asequibles.

Los países escandinavos

Escandinavia no experimentó la industrialización en el mismo grado que Gran Bretaña y otros países de Europa, por lo que su reacción a los efectos de ésta también fue diferente: el papel del diseño y la manufactura en relación con la industria sólo supuso una preocupación marginal. Así, la influencia del movimiento Arts and Crafts se vio reflejada principalmente en el resurgir y el desarrollo de técnicas y estilos artesanales autóctonos, especialmente aquéllos destinados a la producción de artículos textiles, tallas de madera, cerámica y arquitectura vernácula.

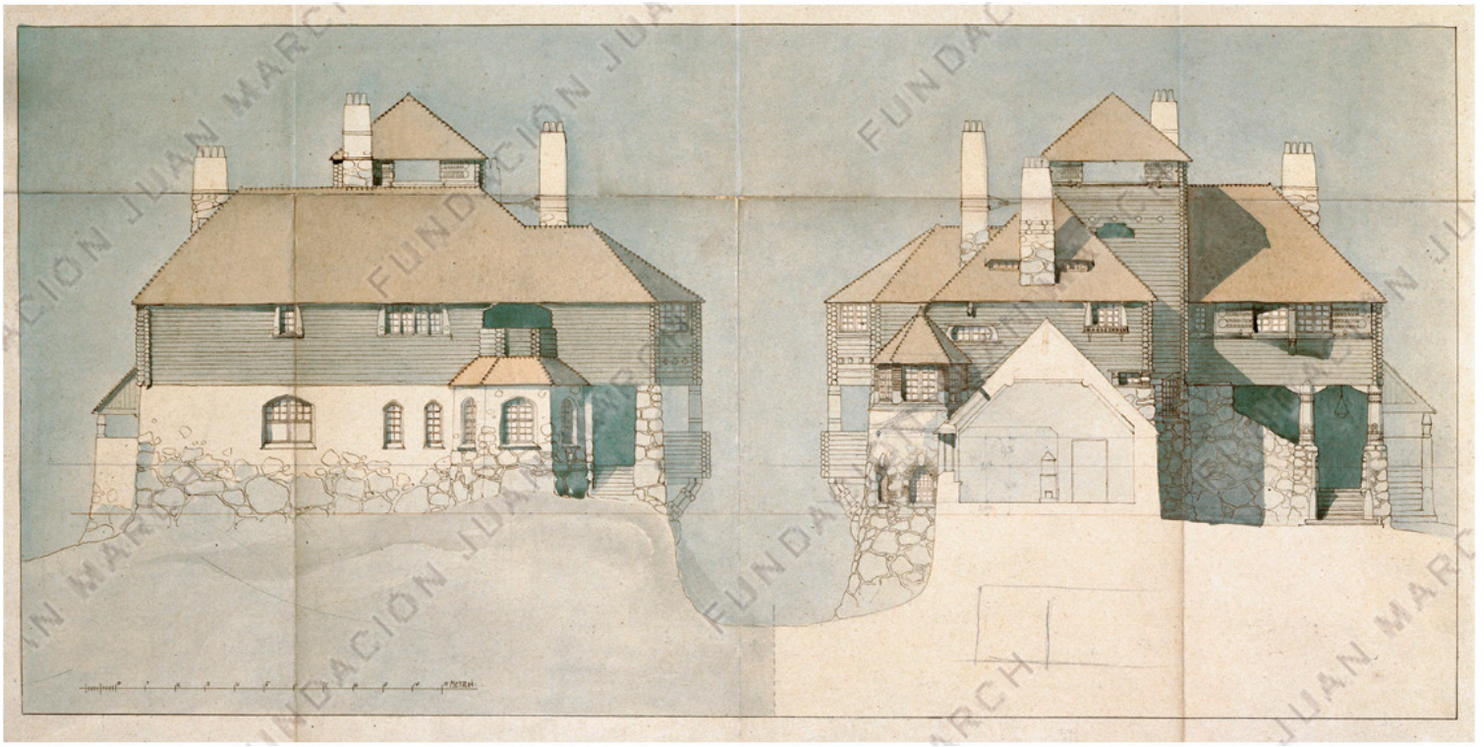
Noruega, Finlandia, Dinamarca y Suecia vivían entonces un periodo de redefinición política y social que tuvo como resultado la elaboración de Constituciones políticas más independientes y el redescubrimiento de las tradiciones y estéticas vernáculas. Los descubrimientos arqueológicos de naves vikingas, la investigación y publicación de leyendas populares y la fundación de museos dedicados a la artesanía popular y la vida rural, como el museo Skansen de Estocolmo, sin duda fueron factores que contribuyeron a la aparición de estéticas novedosas.

En Noruega, artistas dedicados a los artículos textiles, como Gerhard Munthe y Frida Hansen, incorporaron técnicas y colores tradicionales en composiciones rítmicas que bebían de la imaginería y la temática de los cuentos populares noruegos, así como de las leyendas clásicas.

En Dinamarca, la combinación de arte y disfrute en la actividad artesanal impulsó en la década de 1890 una nueva actitud estética que lo abarcaba prácticamente todo, desde la pintura hasta el diseño de muebles, pasando por la búsqueda de una existencia artística. Surgió así una nueva visión de la artesanía que promovía la cooperación entre diseñadores y fabricantes y que cristalizaría en los talleres de platería de Mögens Ballin y, posteriormente, en el trabajo del diseñador de platería Gerog Jensen, un artista casi contemporáneo a Ashbee.

En el caso de Finlandia, el movimiento Arts and Crafts encontró en la artesanía vernácula una expresión poderosa y de gran originalidad, reflejada sobre todo en la arquitectura y el diseño de objetos domésticos. Los proyectos de arquitectura y decoración de interiores que combinaban las tradiciones locales con el sofisticado ideal de una vida sencilla alcanzaron su máxima expresión en Hvitträsk, donde,

Fundación Juan March



— fig. 11
Herman Gesellius, Armas Lindgren y Eliel Saarinen, fachadas laterales de Hvitträskk (Finlandia), 1901-1903. Tinta y acuarela sobre papel, 56,5 x 99 cm. Museum of Finnish Architecture, Helsinki

entre 1901 y 1903, Herman Gesellius, Armas Lindgren y Eliel Saarinen diseñaron y construyeron una casa concebida como lugar de retiro rural para su propio disfrute [fig. 11].

Las casas diseñadas y construidas para sí mismos por artistas y arquitectos escandinavos dieron lugar a un ideal doméstico que celebraba el carácter de los distintos países y demostraba que tanto la casa como la vida que se desarrollaba en su interior podían convertirse, en sí mismas, en obras de arte. En 1888 el artista sueco Carl Larsson y su esposa Karin adquirieron Lilla Hyttnäs, una casa situada en la localidad de Sundborn que transformarían en una "obra de arte integral" y que, además, comportaba para ellos un fuerte significado moral. Los Larsson eran grandes lectores y estaban al tanto de las últimas tendencias internacionales, por lo que no es de extrañar que Lilla Hyttnäs dejara entrever influencias de la arquitectura y el arte japoneses y británicos. Su objetivo, no obstante, era construir una casa artística que mostrara y embelleciera las tradiciones suecas, y hacerlo participando activamente en su creación: Karin diseñó y produjo la mayoría de los artículos textiles de la casa, mientras que Carl fue el responsable

Fundación Juan March

de gran parte de las pinturas decorativas. A partir de 1899, Carl publicaría numerosos libros acerca de Lilla Hyttnäs, en el primero de los cuales, titulado *Ett Hem* [Un hogar] [cat. 280], incluyó veinticuatro acuarelas cuyo objetivo era mostrar su casa como el hogar ideal y presentar la vida de su familia como el modelo perfecto de vida segura, estable y feliz. El reconocimiento internacional que obtuvo a raíz del éxito de sus libros —particularmente en Alemania— convertiría Lilla Hyttnäs en el modelo a seguir por el diseño sueco de interiores.

Rusia

En Rusia, cuyo nivel de industrialización también era mucho menor que el británico, es de destacar el papel de los talleres Abramtsevo y Talashkino, que estudiaron la artesanía tradicional y extrajeron sus motivos del arte popular campesino, dando lugar a un nuevo estilo autóctono de artesanía y decoración. El trabajo en ambos talleres estuvo supervisado por sus acaudalados y cultos fundadores, cuya intención era promover no sólo la supervivencia sino también el desarrollo de las tradiciones artesanales rusas.

España

Al igual que ocurriera en muchos otros países, España tuvo acceso al movimiento Arts and Crafts a través de las revistas y exposiciones que mostraban el trabajo de sus principales figuras, así como de los artículos que vendían comercios minoristas y empresas dedicadas a la decoración de interiores. Los diseños británicos encontraron un terreno especialmente fértil en Barcelona, donde se desarrollaría un movimiento propio en torno a las escuelas de arte y a la artesanía tradicional.

La V Exposición Internacional de Bellas Artes e Industrias Artísticas, celebrada en Barcelona en 1907, fue una de las muestras que dio a conocer el arte británico del momento en España. El Museo de Barcelona adquirió una colección de bocetos del influyente esmaltador y herrero Alexander Fisher. Éste había estudiado la técnica del esmaltado en Francia y después la había enseñado en la Central School of Arts and Crafts [Escuela Central de Artes y Oficios] de Londres, donde tuvo como alumno a Mariano Andreu, pintor, escultor, escenógrafo y maestro esmaltador de éxito que crearía en Barcelona uno de los trípticos esmaltados más grande del mundo, *El cec* [El ciego] [ver p. 186, fig. 2].

En Barcelona, encontramos un ejemplo único y longevo de la conciliación del trabajo artesanal y la decoración integral de interiores en la Casa Amatller. Diseñada por Josep Puig i Cadafalch y construida entre 1898 y 1900 como residencia del empresario del chocolate Antoni Amatller, más de cincuenta artesanos participaron en la creación de sus muebles y accesorios, manufacturados especialmente para la ocasión. Las paredes de la sala de música se cubrieron con tejidos diseñados por el creador británico del movimiento Arts and Crafts Harry Napper, del Silver Studio, que fueron suministrados en 1901 por la firma de decoración barcelonesa Porcella. Junto con la Casa

Fundación Juan March









— fig. 12
Casa Amatller: sala de música; Teresa y Antoni Amatller en la sala de música; dormitorio; y comedor. Fotografías de Pau Audouard incluidas en el "Álbum de fotografías de la suntuosa casa de D. Antoni Amatller", 1901. Cortesía del Institut Amatller d'Art Hispànic, Barcelona

Fundación Juan March

Batlló y la Casa Lleó-Morera, la Casa Amatller configura una de la más célebres manzanas de Barcelona [fig. 12].

Mecenazgo

Antes de concluir, merece la pena resaltar algunas características del patrocinio y el mecenazgo del movimiento Arts and Crafts en diferentes países. Por ejemplo, el contexto histórico y cultural de Viena explicaba su dependencia de cierto tipo de clientela, así como su alejamiento de la cultura popular. Resulta paradójico que, tratándose de un movimiento que buscaba la reforma social, a menudo fueran la aristocracia y las clases adineradas —ambas pertenecientes a la élite urbana— quienes aportaran el impulso necesario para el desarrollo de la industria artesanal rural, como fue el caso, aunque no sólo, de Rusia, donde la apropiación y la promoción de la tradición vernácula recayó en manos del consumidor urbano. En los países escandinavos, los estilos de carácter nacional se pusieron de moda entre las clases medias y altas con intereses artísticos e intelectuales, y su mecenazgo dio lugar a algunos de los monumentos arquitectónicos más perdurables del movimiento. En última instancia, podría decirse que la búsqueda de la identidad nacional y de un lugar propio en el mundo moderno fue un elemento característico de una élite intelectual, estéticamente cultivada y predominantemente urbana, que se situó en la primera línea del pensamiento de vanguardia.

El legado del movimiento Arts and Crafts

El movimiento Arts and Crafts ha sido diferente al resto de movimientos artísticos de la época moderna y probablemente el más influyente, y de mayor alcance, de todos los movimientos artísticos surgidos a lo largo de la historia de Gran Bretaña. Proporcionó un modelo para el trabajo en el taller y para la recuperación de las técnicas artesanales, así como un espíritu de colaboración que permitía, no obstante, la expresión individual. Por su parte, el desarrollo de las prácticas artesanales asociadas a las técnicas industriales alcanzó mayor pujanza en la Europa continental y en Estados Unidos que en Gran Bretaña. Aunque el movimiento se caracterizó por su variedad, acogiendo un gran abanico de ideas, estilos y expresiones, en última instancia su éxito ha consistido en haber llamado la atención sobre el coste humano de la industrialización. El movimiento Arts and Crafts cambió nuestra manera de entender el trabajo, el diseño y el hogar, así como nuestro sentido del lugar y su relación con el paisaje. Ése es su perdurable legado y la razón por la que mantiene su relevancia en la actualidad.

Fundación Juan March



Fundación Juan March

Jan Marsh

Las mujeres en el movimiento Arts and Crafts

El movimiento Arts and Crafts surgió en una época en la que la vida pública y el mercado laboral británicos avanzaban, aunque lentamente, hacía una mayor igualdad de género. A pesar del claro predominio masculino, el movimiento contó con la participación de numerosas mujeres —en una tendencia que se incrementaría a medida que la influencia de éste se fue extendiendo— que aportaron su sello característico, tanto en la estética como en la práctica artesanal. No obstante, el papel de las mujeres en el movimiento Arts and Crafts raramente ha recibido la atención que merece.

Teniendo en cuenta que a finales del siglo XIX el *statu quo* patriarcal —sobre todo en lo referente al género, la clase social, la respetabilidad y la elegancia— negaba a la mayoría de las mujeres de clase media la posibilidad de tener un empleo remunerado, resulta digno de destacar que muchas de las 360 organizaciones ligadas al movimiento Arts and Crafts activas en Gran Bretaña entre 1880 y 1914 —años durante los que el movimiento alcanzó su apogeo— ofrecieran alternativas laborales para mujeres. Esta circunstancia fue consecuencia directa del profundo anhelo por crear un sistema alternativo de producción, que tuvo especial repercusión en el caso de mujeres solteras de clase media que "no disponían de un medio socialmente aceptable para ganar dinero". Estas mujeres encontraron en el movimiento un espacio que les permitió experimentar "el placer del trabajo" o, por decirlo de otra manera, un trabajo que no las alienara [nota 1].

Tanto William Morris como su familia y su negocio fueron ejemplos de colaboración entre géneros. En la decoración de la Red House intervinieron tanto amigos como amigas de Morris y en la compañía Morris & Co. las mujeres participaban en la realización de artículos textiles, pintaban azulejos, decoraban muebles, tejían alfombras y diseñaban papeles pintados, además de producir todos los bordados. La sección de bordados de la compañía estuvo dirigida por la mujer de

nota 1

Ver Lynne Walker, "The Arts and Crafts Alternative", en Judy Attfield y Pat Kirkham (eds.), *A View from the Interior: Feminism, Women and Design*. Londres: The Women's Press, 1989, p. 166, donde se cita a Alan Crawford y Lynne Walker, "Arts and Crafts Organizations" (conferencia impartida en la reunión anual de 1978 de la Victorian Society).

Detalle de cat. 78

Fundación Juan March

Morris, Jane Burden, y por su hermana Elizabeth (Bessie) hasta que, a mediados de 1880, May Morris, la hija de Morris y Burden —que pronto se convertiría en una destacada diseñadora por derecho propio—, tomó el mando de esa sección del negocio.

Más allá del círculo íntimo de William Morris, el incremento de la participación femenina en el movimiento Arts and Crafts fue posible gracias a la creciente red nacional de escuelas de diseño dedicadas a formar artesanos en el ámbito de las artes aplicadas. Durante las décadas de 1860 y 1870 —en paralelo a la normalización de la escolarización de las niñas en Gran Bretaña— estas escuelas formaron a futuras maestras y ofrecieron cursos diurnos en los que se impartían estudios prácticos y "adecuados" para mujeres jóvenes en los años previos a su matrimonio. Situadas en distintos barrios y poblaciones, las escuelas permitían que las alumnas siguieran viviendo en sus casas al tiempo que proporcionaban el material necesario para las distintas prácticas artesanales. En este contexto, muchas mujeres pertenecientes a familias burguesas encontraron el estímulo necesario para el estudio y la puesta en práctica de oficios artesanales sin poner en riesgo su estatus social, por lo que no es de extrañar que algunas se abrieran camino como diseñadoras o artesanas.

Gran parte de los artículos diseñados por el movimiento estaban destinados al ámbito doméstico, donde el gusto y el talento de las mujeres se desplegaba de forma natural y donde la suya a menudo era la voz cantante, en línea con la división tradicional de los roles de género. Esposas, hermanas e hijas contribuían activamente a la decoración de sus hogares eligiendo alfombras, telas, ornamentos y gamas de color para la decoración de los espacios interiores, así como bordando cojines, pantallas de chimenea, cortinas y colchas, pintando murales, modelando paneles de *gesso* o, en ocasiones, incluso creando objetos de cerámica y metalistería. Además, la ropa femenina [fig. 1] y la joyería también ocuparon un lugar destacado. En palabras de Charles Robert Ashbee, el movimiento "comenzó con el objetivo de crear cosas útiles, de hacerlas bien y de hacerlas bellas", una meta que coincidía plenamente con las aspiraciones domésticas de muchas mujeres que posteriormente se labrarían importantes trayectorias profesionales [nota 2].

Además de promover una nueva visión de las habilidades artesanales entre profesionales y consumidores, el movimiento Arts and Crafts contribuyó a la supervivencia de los oficios tradicionales realizados por artesanos, sobre todo en las zonas rurales de Gran Bretaña. Muchos de ellos eran mujeres, como por ejemplo las que realizaban ropa de cama y mantelería en el Distrito de los Lagos, encajes en Buckinghamshire o bordadoras de colchas de Northumberland, así como las tejedoras manuales de Irlanda y Escocia. A menudo, y con el objetivo de ayudar a la venta de productos artesanales de comunidades rurales que no tenían acceso al mercado urbano, mujeres de la alta burguesía local desplegaban sus habilidades con el objetivo de vender estos productos con fines benéficos, frecuentemente acompañados de telas bordadas y objetos de madera tallada para iglesias parroquiales. Ejemplos de este tipo de proyectos benéficos fueron los llevados a cabo por Beatrice de Grey Carpenter en Kiplin Hall (Yorkshire), por Elizabeth Wardle

nota 2
Ver Charles Robert Ashbee, *Craftsmanship in Competitive Industry*. Londres: Essex House Press, 1908, p. 5.

Fundación Juan March



— fig. 1
Daisy Anderson (de soltera Daisy Agnes McGlashan), vestido bordado, c. 1900. Seda, terciopelo y satén, 103 (largo falda) x 40 (largo chaqueta) x 6 cm (ancho cinturón). The Glasgow School of Art

en Leek (Staffordshire) o por el reverendo Rawnsley y su esposa en Keswick (Cumbria). Todos ellos recibieron el apoyo de la Home Arts and Industries Association [Asociación de Artes e Industrias del Hogar], creada en 1884 por la reformadora Eglantyne Louisa Jebb con el enérgico apoyo de la artista, diseñadora, artesana y reformadora social escocesa Mary Fraser Tyler, casada en 1886 con el pintor George Frederic Watts. Esta asociación impartía clases en pequeñas poblaciones rurales y organizaba exposiciones anuales en el Royal Albert Hall de Londres para vender productos artesanales. También existían organizaciones similares en Irlanda y Escocia, así como variantes locales inglesas como la Peasant Arts Society [Sociedad de Artes Campesinas] de Surrey, que instruía y empleaba a mujeres jóvenes en talleres de artesanía manual nota 3.

Algunas estadísticas extrapoladas de los catálogos de la Arts and Crafts Exhibition Society [Sociedad para la Exposición de Artes y Oficios] de 1888, 1896

nota 3
Ver Janice Helland, *British & Irish Home Arts and Industries, 1880-1914*. Portland: Irish Academy Press, 2008; y Elizabeth Cumming, *Hand, Heart & Soul: The Arts & Crafts Movement in Scotland*. Edimburgo: Birlinn, 2007.

Fundación Juan March

y 1910 dan fe del incremento en el número de mujeres que formaban parte del movimiento, así como de las actividades, cada vez más diferenciadas, de éstas. Un tercio de los artículos presentados en la exposición inaugural de 1888 eran bordados y el catálogo de dicha muestra incluía los nombres de 35 mujeres, entre diseñadoras y artesanas. Entre las aportaciones más inusuales (tratándose de mujeres) figuran los utensilios de cobre de Agnes Boyd, un friso en madera de nogal tallado por Frances Pace y los jarrones de porcelana de Jessie Pope. Dos artículos que llamaron mucho la atención fueron el biombo con tres paneles bordados por Bessie Burden y el gran piano con elementos ornamentales en *gesso* de Kate Faulkner, hermana de uno de los fundadores de Morris, Marshall, Faulkner & Co. A pesar de que la sociedad acostumbraba a mencionar a los artesanos junto a los diseñadores de cada obra, algunos de los artesanos que participaron en la exposición permanecieron en el anonimato, como fue el caso de los miembros de organizaciones como el Donegal Industries Fund [Fondo de Industrias de Donegal], la Decorative Needlework Society [Sociedad de Labores Decorativas de Aguja] o la Leek Embroidery Society [Sociedad de Bordado de Leek], además de aquéllos pertenecientes a una "clase de una aldea irlandesa", que muy probablemente fueran mujeres. Estas modestas organizaciones contrastaban con las numerosas firmas comerciales y talleres artesanales compuestos exclusivamente por hombres, como el Guild of Handicraft [Gremio de Artesanía] y el Century Guild of Artists [Gremio de Artistas del Siglo].

Aunque "la exposición de 1888 reforzaba en muchos casos las divisiones tradicionales de género, en el sistema [podía advertirse] una flexibilidad prometedora" [nota 4]. En 1896, bajo la presidencia de Morris —que estaría al frente de la Arts and Crafts Exhibition Society hasta su fallecimiento, en octubre de ese mismo año, justo después de la inauguración en Londres de la quinta exposición organizada por ésta—, la sociedad estaba compuesta por noventa miembros formales, de los cuales diez eran mujeres; entre ellas, la bordadora May Morris, la herrera Edith Dawson, la tallista de madera Maria Reeks y la muralista Mary Sargent Florence. No obstante, el comité de dirección, con veinte miembros, estaba compuesto exclusivamente por hombres, entre los que figuraban diseñadores como William A.S. Benson, William Richard Lethaby, Walter Crane, T.J. Cobden Sanderson, Selwyn Image y Charles F.A. Voysey. De los novecientos objetos expuestos en 1896 [nota 5], doscientos eran obra de mujeres. Entre éstos, algunos resultan especialmente dignos de resaltar, como el estuche con quince piezas que incluía una cuchara esmaltada de Eleanor Louise Mercer, el sello corporativo creado por Nelia y Ella Casella a partir de un diseño de Edward Coley Burne-Jones, el medallón con un retrato de Florence Steele y la copa de cobre realizada por el matrimonio Dawson (Edith y Nelson) para la reina Victoria [nota 6]. Las hermanas Margaret y Frances Macdonald, figuras destacadas de la Escuela de Glasgow, expusieron un reloj de plata, un plato de latón y unos innovadores paneles de aluminio con representaciones de la Anunciación y la estrella de Belén. También se expuso una cubierta bordada por Mary Newill para la nueva edición de Kelmscott Press de *Los cuentos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer y un panel

nota 4
Lynne Walker, *op. cit.* (nota 1), p. 168.

nota 5
La catalogación menciona 759 piezas, pues algunas de éstas incluían múltiples objetos, además de cerca de cien obras o diseños de Ford Madox Brown. Ver *Arts and Crafts Exhibition Society: Catalogue of the Fifth Exhibition*. Londres: New Gallery, 1896.

nota 6
Ibid., pieza n.º 179.

Fundación Juan March

de altar diseñado por la propia Newill y que ésta había bordado posteriormente junto a otras tres mujeres de su familia [nota 7].

En la exposición de 1910, "el papel y la posición de las mujeres en el movimiento Arts and Crafts se había visto fortalecido en términos de número y los oficios representados mostraban modelos alternativos en la división del trabajo entre mujeres y hombres" [nota 8]. La joyería, más que el bordado, se había convertido en la técnica artesanal predominante entre las mujeres que exponían obra, cuyos trabajos también incluían vidrieras y metalistería. Aunque se ajustara a los estereotipos de género socialmente aceptables —en la línea de lo que Aymer Vallance describía en 1901 en *The Studio* como la "manipulación ligera y delicada" de las mujeres en una época en la que el mercado estaba dominado por hombres—, el movimiento Arts and Crafts no sólo ofreció a un gran número de mujeres la posibilidad de plasmar su talento, sino también la de "ir en contra de la tendencia ideológica predominante" al convertirse en artesanas profesionales [nota 9]. No es de extrañar, pues, que durante las décadas de 1920 y 1930 fuesen muchas las mujeres que se dedicaron a las artes decorativas, ya fuera profesionalmente o como aficionadas.

El incremento sustancial en el número de mujeres involucradas en el movimiento no implica que la participación femenina no siguiera estando limitada en muchos aspectos, tanto por las necesidades materiales como por los roles tradicionales, sino que tan sólo apunta algunos de los cambios y excepciones que se dieron. La fabricación de muebles, por ejemplo, atrajo a pocas mujeres, y no porque la fabricación de un armario estuviera por encima de la capacidad o el interés de una mujer —bien al contrario, los muebles para uso doméstico siempre pertenecieron al ámbito femenino del hogar—, sino porque, al igual que la mayoría de las ocupaciones que requerían ciertas habilidades, era considerado un oficio exclusivamente masculino, con la rara excepción de algunas mujeres que tomaron las riendas de negocios familiares [nota 10]. Antes de 1914, el oficio de arquitecto también estuvo vedado a las mujeres; el caso excepcional de Mary Watts, que diseñó la original capilla de Compton (Surrey) en 1895, tan sólo hace más patente la preponderancia masculina en este campo. Por su parte, la cerámica artística ofrece una variante interesante, pues hasta 1900 fueron muy pocos los artesanos que la practicaban de forma individual y la expresión de este oficio dentro del movimiento Arts and Crafts se limitaba prácticamente a decorar piezas de cerámica pintándolas a mano, una actividad realizada sobre todo por mujeres jóvenes para compañías comerciales como Minton o Doulton. Las mujeres cobrarían un protagonismo mayor en este oficio cuando, a principios del siglo XX, las ceramistas comenzaron a tornear y hornear sus propias piezas utilizando métodos tradicionales. En cuanto a las artes del vidrio, aunque el vidrio soplado manualmente siguió siendo una actividad dominada por los hombres, muchas mujeres desarrollaron exitosas carreras en el diseño y la pintura de vidrieras, al igual que otras lo harían en los campos de la joyería, el trabajo con metales y la encuadernación de libros.

En palabras de Crane, los bajorrelieves en yeso y *gesso* (un material basado en el yeso frecuentemente destinado a ser pintado o dorado) eran una de las

nota 7
Ibid., piezas n.º 285, 475, 508 y 511.

nota 8
Lynne Walker, *op. cit.* (nota 1), p. 170.

nota 9
Ibid.

nota 10
Ver Pat Kirkham, "If You Have No Sons: Furniture Making in Britain", en Judy Attfield y Pat Kirkham (eds.), *op. cit.* (nota 1), pp. 109-130.

Fundación Juan March

"artes olvidadas del diseño y la artesanía" [nota 11]. Utilizados para decorar techos, paredes, muebles y placas ornamentales, los bajorrelieves permitían a las mujeres aproximarse al trabajo escultórico, generalmente considerado como la más "masculina" de las bellas artes. Otra actividad abierta a las mujeres era el dorado de superficies moldeadas en *gesso* o talladas en madera, artesanía en la que Elizabeth (Bessie) Southall se labró una reputación profesional dorando elaborados marcos para los cuadros de su marido. Por su parte, Myra Bunce destacó por los bellos marcos de metal batido que realizó para las pinturas de su hermana Kate.

La implicación en las prácticas artesanales a menudo dependía de circunstancias personales y familiares, por lo que no es de extrañar que muchas mujeres trabajaran en proyectos conjuntos con hombres. Así, las exposiciones organizadas por la Arts and Crafts Exhibition Society incluían numerosos artículos diseñados por hombres y producidos posteriormente por sus esposas, como fue el caso de Walter y Mary Frances Crane [fig. 2], de Aldam Heaton y su mujer o de Mervyn MacCartney y su esposa. También eran frecuentes las colaboraciones entre hermanos: Agnes, la hermana de Charles Robert Ashbee, pintó un friso decorado con pájaros y otros animales para la casa familiar de Chelsea [cat. 232], Margaret Gimson bordó diseños de su hermano Ernest [cat. 168 y 169] y las hermanas Maude King y Ethel Blount compartieron protagonismo en la Peasant Arts Society [nota 12]. Entre las parejas formadas por un hombre, responsable del diseño, y una mujer, encargada de la elaboración, podríamos destacar las formadas por Edith y Nelson Dawson, Georgina y Arthur Gaskin, Catherine y Henry Holiday, Margaret Macdonald y Charles Rennie Mackintosh y Jessie y Francis Newberry. Por su parte, las hermanas Elizabeth y Lily Yeats formaron equipo en Dublín, como también lo hicieron en Londres las primas Rhoda y Agnes Garrett, aunque en su caso la colaboración fue menos estrecha que la de las parejas mencionadas anteriormente. No obstante, también fueron muchas las mujeres artesanas profesionales que ejercieron su oficio individualmente o colaborando esporádicamente con otros profesionales.

Las diseñadoras y artesanas escocesas contribuyeron de manera relevante al movimiento Arts and Crafts. Entre las que trabajaron en las artes aplicadas en Escocia, destacan Phoebe Anna Traquair y las hermanas Frances y Margaret Macdonald. Estas últimas compartían estudio en Glasgow y acostumbraban a exponer junto a otros artistas; entre ellos sus futuros maridos. Además de artistas de gran originalidad, las hermanas Macdonald fueron profesoras en la importante Glasgow School of Art [Escuela de Arte de Glasgow] y alcanzaron celebridad tanto en Gran Bretaña como fuera de ella.

Una gran desventaja a la que se enfrentaron todas las profesionales de las artes aplicadas fue la exclusión de las mujeres del Art Workers' Guild [Gremio de Trabajadores del Arte], una organización que, además de apoyo social y profesional, ofrecía "compañerismo e intercambio de ideas y demostraciones" [nota 13]. Para poner remedio a dicha desventaja, en 1907 May Morris creó el Women's Guild of Arts [Gremio Femenino de las Artes], que organizaba sus propias actividades, incluyendo exposiciones. En palabras de la propia May, su objetivo consistía en

nota 11
Walter Crane, *William Morris to Whistler: Papers and Addresses on Art and Craft and the Common Weal*. Londres: George Bell & Sons, 1911, p. 182.

nota 12
Según el catálogo de la exposición de la Arts and Crafts Exhibition Society de 1896, también fueron autoras de la pieza catalogada con el número 13: "Colgadura diseñada por Godfrey Blount, realizada por la Sra. de Godfrey Blount, Godfrey Blunt y ayudante]". Ver *Arts and Crafts Exhibition Society: Catalogue of the Fifth Exhibition*. Londres: New Gallery, 1896.

nota 13
Walter Crane, *op. cit.* (nota 11), p. 59.

nota 14
May Morris, borrador manuscrito de conferencia impartida en el Women's Guild of Arts, s.f. Archivos de William Morris Society Collection, Londres.

Fundación Juan March



— fig. 2
Mary Frances Crane y Walter Crane ataviados como Laura (el objeto del amor de Petrarca) y el pintor florentino Cimabue, c. 1897. Fotografía de Emery Walker. National Portrait Gallery, Londres

"salvaguardar el máximo nivel para las artes por y para las que vivimos, mantener siempre fresco y vivo el entusiasmo, la fe, todo aquello que constituye el ímpetu de la creación humana [...] y rebosaba una atmósfera de camaradería" nota 14. Aunque el ambiente que se vivía en el gremio era acogedor, el número de artesanas siempre fue reducido y las obligaciones domésticas a menudo impedían que éstas participaran en sus actividades. Además, la misión del gremio no incluía la creación de redes profesionales ni el intercambio de información sobre posibles encargos; una desventaja que sin duda constituía el punto débil de las artesanas y que la camaradería femenina no podía compensar. Por otra parte, como se trasluce con nitidez de la documentación reunida en los archivos del Women's Guild of Arts nota 15, sus miembros tenían dificultades para encontrar espacios apropiados para desempeñar su trabajo, una "permanente preocupación" que suponía un escollo adicional en el reconocimiento profesional de estas artesanas.

La pérdida de los archivos del gremio, junto con la dispersión de muchas piezas, dificultan el estudio de la obra de estas artesanas. Sólo disponemos de documentación suficiente sobre algunas de las de mayor fama, aunque, incluso

nota 15
Aunque los archivos del Women's Guild of Arts se "perdieron" durante la Segunda Guerra Mundial, parte de los documentos fueron redescubiertos hacia el año 2000. Ver Zoë Thomas, "At Home with the Women's Guild of Arts: Gender and Professional Identity in London Studios, c. 1880-1925", *Women's History Review*, 24 (2015), pp. 938-964 (http://dx.doi.org/10.1080/09612025.2015.1039348 [consulta: 31-5-2017]).

Fundación Juan March

en estos casos, nos enfrentamos con frecuencia a grandes lagunas de información, tanto en lo que concierne a sus biografías como a su trabajo. A menudo carecemos de relaciones de obras expuestas, de críticas artísticas sobre su trabajo o de correspondencia de la época, y tampoco conocemos el paradero de muchas de sus obras. Por poner un ejemplo, aunque actualmente pueden encontrarse en subastas piezas de cerámica decoradas por Gwendoline Buckler para la compañía Della Robbia Pottery de Birkenhead (cerca de Liverpool), prácticamente no sabemos nada sobre la carrera de esta artista, salvo que participó en la creación de "algunas piezas prestigiosas, incluyendo la gran tetera que recibió como obsequio la reina Victoria con ocasión del sesenta aniversario de su coronación" nota 16.

El estudio del papel de las mujeres en el movimiento Arts and Crafts comenzó con las corrientes feministas de la década de 1970, concretamente con la obra *Angel in the Studio: Women in the Arts and Crafts Movement, 1870-1914* [Ángel en el estudio: mujeres en el movimiento Arts and Crafts, 1870-1914], escrita por Anthea Callen en 1979. Callen identificaba diferentes actividades femeninas dentro del movimiento: desde la desempeñada por las mujeres involucradas en el "regreso a lo rural", pasando por la organización de actividades benéficas y el trabajo artesanal de mujeres pertenecientes a clases sociales acomodadas, hasta el papel de las diseñadoras y artesanas que formaron parte de la élite del movimiento. También analizaba su papel en distintos oficios, como la cerámica, la costura, la joyería, la talla de madera y la encuadernación de libros. Gracias a una diligente labor de investigación, en las décadas posteriores al trabajo de Callen se ha podido recuperar más información sobre estas mujeres, y el proceso continúa nota 17. Aunque este ensayo no puede abordar todos los oficios en los que trabajaron, las siguientes páginas pretenden destacar la labor de algunas de las mujeres que tuvieron mayor repercusión en los campos del bordado, la encuadernación de libros, la fabricación de vidrieras, la joyería y el esmaltado.

Labores de aguja

La participación de mujeres en el movimiento Arts and Crafts se vio facilitada por el énfasis que éste puso en varias artes decorativas asociadas al ámbito doméstico. Por encima de todas estas actividades estaba el bordado, tradicionalmente realizado por mujeres, como una extensión de sus obligaciones, para garantizar el buen estado de la ropa de cama y la mantelería, así como para la confección de vestidos. Además, el acercamiento a las tradiciones católicas que se vivió en determinados sectores de la Iglesia Anglicana abogaba por la recuperación de vestimentas y telas ricamente bordadas para los servicios eclesiásticos, lo cual encajaba a la perfección con la revisión histórica emprendida por el movimiento. Todo ello influyó en la práctica del bordado, tanto a nivel comercial como en las iniciativas destinadas a la conservación del patrimonio, en una tendencia que se vio reflejada, entre otras iniciativas, en la sección de bordado de Morris & Co. y en la Royal School of Needlework [Real Escuela de Labores de Aguja], fundada en 1872.

nota 16
Ver "Della Robbia Pottery of Birkenhead: A Vase by Gwendoline Buckler", 2015 (http://www.collectorsweekly.com/stories/159268-della-robbia-pottery-of-birkenhead-a-va [consulta: 31-5-2017]). También se identifica a Buckler como la autora de los bajorrelieves expuestos en Liverpool en otoño de 1896. Ver "Miss Gwendoline Buckler", *Mapping the Practice and Profession of Sculpture in Britain and Ireland 1851-1951*, University of Glasgow History of Art and HATII (http://sculpture.gla.ac.uk/view/person.php?id=msib5_1208300160 [consulta: 31-5-2017]).

nota 17
Ver Anthea Callen, "Sexual Division of Labour in the Arts and Crafts Movement", en Judy Attfield y Pat Kirkham (eds.), *op. cit.* (nota 1), pp. 151-164; y Lynne Walker, *op. cit.* (nota 1), pp. 165-173.

Fundación Juan March

La enseñanza, tanto pública como privada, de labores decorativas de aguja era una práctica común en la época. Los centenares de artículos seleccionados en 1888 para la primera exposición de la Arts and Crafts Exhibition Society incluían 35 labores de aguja realizadas por mujeres, entre las que merece la pena destacar un *portière* sin identificar de mano de Catherine Holiday, la colgadura *Honeysuckle* [Madreselva], bordada por Jane Morris y su hija Jenny [cat. 77], y una pantalla de Bessie Burden que representa a tres heroínas medievales[nota 18]. En sucesivas exposiciones de la sociedad se incluyeron dos piezas de May Morris —una pantalla de chimenea titulada *Tulip and Pomegranate* [Tulipán y granada] y una sobrecubierta para el drama poético de su padre titulado *Love Is Enough* [Con el amor basta]—; una pantalla y una caja bordadas y con incrustaciones, obra de Aglaia Coronio; diversos bordados de Mary Frances Crane realizados a partir de diseños de su marido Walter; tres bordados de Una Taylor; y un mantel de Fanny Carr. También se expusieron obras colectivas realizadas en la Langdale Linen Industry [Industria de Ropa de Cama y Mantelería de Langdale], la Leek Embroidery Society [Sociedad de Bordado de Leek] y la Decorative Needlework Society a partir de diseños de Mary Gemmell. Por su parte, Alice Rowland Hart incluyó piezas realizadas por las mujeres del Donegal Industrial Fund [Fondo Industrial de Donegal], así como por "una clase de chicas irlandesas" y por "una clase de una aldea irlandesa".

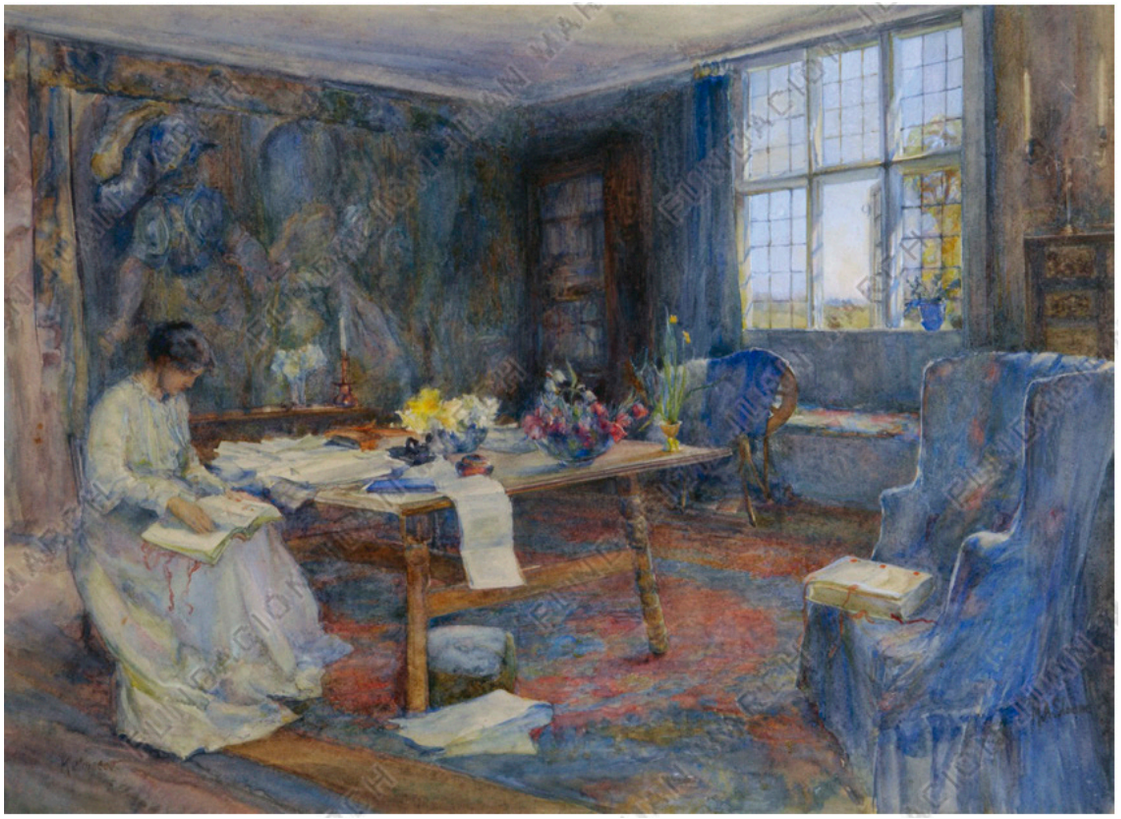
Las mujeres que formaban parte del círculo de William Morris jugaron un papel decisivo en los primeros años del movimiento Arts and Crafts. Los numerosos bordados producidos por la empresa de Morris a partir de su fundación, en 1861, incluían desde los realizados para la Iglesia durante los primeros años de la compañía hasta aquéllos destinados a uso doméstico que se vendían en la tienda de Oxford Street —que abrió las puertas al público en la década de 1870—, entre los que destacaban los *kits* con todos los elementos necesarios para que las clientes pudieran bordar sus propios diseños de Morris & Co. Un pequeño cojín costaba alrededor de 20 peniques (lo cual suponía aproximadamente un tercio del salario semanal de un obrero no cualificado), mientras los encargos a gran escala para clientes podían costar el equivalente actual a varios miles de euros. Apenas existe información sobre los primeros productos bordados de la compañía, cuando éstos eran realizados por Jane Morris, Bessie Burden y otras costureras que trabajaban desde sus casas; entre estas últimas, Catherine Holiday es la más conocida.

En 1885 May Morris [fig. 3] se hizo cargo de la dirección del departamento de bordado de la compañía, labor que llevó a cabo, primero, desde la casa familiar, después en habitaciones alquiladas y, finalmente, en su residencia londinense de Hammersmith Terrace, y a la que renunciaría tras la muerte de su padre en 1896. May había estudiado bordado en la National Art Training School [Escuela Nacional de Formación Artística], que formaba parte del South Kensington Museum (el actual Victoria and Albert Museum), donde, entre otra técnicas, aprendió el *opus anglicanum*, un tipo de bordado eclesiástico medieval tan exigente como apreciado. Los libros de contabilidad de Morris & Co. del periodo

nota 18

Así describe esta pieza el catálogo de la exposición. Ver *Arts and Crafts Exhibition Society: Catalogue of the First Exhibition*. Londres: New Gallery, 1888. Actualmente suele describirse como una colcha, aunque no existe la certeza de que se trate de la misma pieza.

Fundación Juan March



— fig. 3
Mary Annie Sloane, *May Morris in the Tapestry Room at Kelmscott Manor* [May Morris en la sala de tapices de Kelmscott Manor], 1912. Acuarela sobre papel, 27,5 x 37,5 cm. William Morris Gallery, London Borough of Waltham Forest, Londres

comprendido entre 1892 y 1896 incluyen información sobre clientes, diseños, fechas y precios que nos aporta una útil cronología de 65 meses de producción de bordados. Las primeras empleadas de la sección que trabajaron a las órdenes de May fueron amigas, y amigas de amigas, que buscaban un empleo remunerado. Entre ellas estaban la actriz Florence Farr; Euphrosyne Steffan, esposa de un refugiado político; y Lily Yeats, la hermana del poeta William Butler Yeats, quien más adelante cofundaría el estudio de artesanía Dun Emer en Dublín y las Cuala Industries en Dundrum (Irlanda). No obstante, trabajar con estas mujeres de clase media no resultaba fácil, por lo que May pronto optaría por contratar como aprendices a adolescentes de colegios de Londres (la edad oficial para abandonar los estudios eran los catorce años), a las que enseñaba a transferir patrones, a bordar y, en algunos casos, incluso a supervisar el trabajo de otras bordadoras.

Tras la muerte de su padre, May decidió continuar su carrera de forma independiente, realizando bordados por encargo, al tiempo que se dedicaba a la enseñanza. Diseñó sus propias variaciones de bordados al "estilo Morris", en las que a menudo incluía textos; algo que, por otro lado, fue un rasgo característico de muchos diseños del movimiento Arts and Crafts. En la década de 1900, May

Fundación Juan March

también se interesó por la joyería (tanto diseñando joyas como produciéndolas) y en 1918 comenzó a tejer tapices, convirtiéndose así en lo que podríamos llamar una "artesana-diseñadora integral". Este interés por trabajar en distintos oficios fue algo común entre las mujeres del movimiento. Muchas de ellas no se veían a sí mismas como artesanas especializadas en una técnica concreta, sino que disfrutaban experimentando y practicando un amplio abanico de oficios. Pero May fue mucho más allá, convirtiéndose en la principal figura femenina del movimiento Arts and Crafts, en el que tuvo un papel destacado [nota 19] En paralelo a su actividad creativa, también apoyó activamente distintas reformas sociales y políticas, incluidas aquéllas encaminadas a promover los derechos de las mujeres, y formó parte del comité de la Society for the Protection of Ancient Buildings [Sociedad para la Protección de Edificios Antiguos]. Compaginó estas actividades con la conservación del legado de su padre, editando sus escritos literarios y políticos y construyendo un centro social en su honor en la pequeña localidad de Kelmscott (Oxfordshire), donde estaba emplazada Kelmscott Manor, la residencia vacacional de la familia Morris. Durante la Primera Guerra Mundial, May, que que mantenía que el arte y la artesanía debían ser protegidos durante épocas de conflicto bélico, fue invitada a participar en las deliberaciones nacionales sobre el papel que podrían jugar los oficios artesanales en la educación y en la reconstrucción del país una vez concluida la guerra. En 1923 se trasladó de manera permanente a Kelmscott Manor. Al fallecer, en 1938, legó buena parte de sus bienes, incluyendo la casa de Kelmscott y un amplio conjunto de enseres, al Victoria and Albert Museum, en lo que supuso su última y notable contribución a la preservación del legado del movimiento Arts and Crafts.

nota 19

Para una relación completa de las obras de May Morris, ver Jenny Lister, Jan Marsh y Anna Mason, *May Morris: Arts & Crafts Designer.* Londres: Thames and Hudson, 2017; y Lynn Hulse (ed.), *May Morris: New Perspectives. Proceedings of the May Morris Conference, William Morris Gallery, 2016.* Londres: Friends of the William Morris Gallery, 2017.

Encuadernación y ornamentación de libros

La impresión y encuadernación de libros eran actividades tradicionalmente reservadas a los hombres, mientras que las mujeres se encargaban del cosido y acabado de los libros. Esto no fue óbice para que Sarah Prideaux, Katharine Adams y Sybil Pye destacaran en este campo, cada una con su propio estilo [nota 20]. Prideaux estudió el oficio en Londres y París y, con la ayuda de expertos artesanos, produjo cerca de trescientas bellas encuadernaciones siguiendo sus propios diseños. Instruida en el oficio por Prideaux, Adams (amiga íntima de May Morris) abrió su propio taller de encuadernación en Lechlade (Gloucertershire), cerca de Kelmscott, y en 1901 fundó el taller de encuadernación Eadburgha Bindery en la zona rural de Gloucestershire, para el que contrató a dos jóvenes mujeres como aprendices. Los trabajos de Adams, caracterizados por sus delicados detalles decorativos, fueron empleados en varias ediciones de prestigio y formaron parte de exposiciones del movimiento que viajaron por la Europa continental y Estados Unidos. Por su parte, Pye empezó a encuadernar libros animada por el artista Charles Ricketts, cofundador de la imprenta Vale Press, mientras se recuperaba de una enfermedad. Entre 1910 y 1946 expuso con asiduidad sus encuadernaciones,

nota 20

Ver Marianne Tidcombe, *Women Bookbinders, 1880-1920.* Londres: Oak Knoll, 1996.

Fundación Juan March

labrándose una merecida reputación en la década de 1910 por sus sorprendentes diseños cubistas, con coloridos repujados en piel e influencias bizantinas. En las décadas de 1920 y 1930, su trabajo se caracterizaría por una estética más contemporánea, vinculada al arte moderno.

Vidrieras

Fabricadas principalmente para iglesias y edificios públicos, en los que formaban parte tanto de la arquitectura exterior como del diseño interior, el diseño y la realización de vidrieras también estaban reservados tradicionalmente a los hombres. No obstante, fueron varias las mujeres que trabajaron con éxito en este oficio, hasta el punto de abrir sus propios talleres; de hecho, en la época hubo quien consideró que la fabricación de vidrieras era "la actividad del movimiento Arts and Crafts con mayor paridad de género, tanto en reputación como en logros" nota 21. Una de las principales figuras femeninas de este campo fue Mary Lowndes [fig. 4]. Tras completar sus estudios en la Slade School of Fine Art [Escuela Slade de Bellas Artes] de la Universidad de Londres, Lowndes trabajó como aprendiz con el gran artista y diseñador de vidrieras Henry Holiday, así como con varias firmas comerciales, y en 1896 abrió un taller junto al vidriero Alfred Drury. Al igual que lo hicieran muchas otras mujeres del movimiento, Lowndes participó activamente en el movimiento sufragista, fundando en 1907 la Artists' Suffrage League [Liga Sufragista de Artistas], para la cual diseñó personalmente carteles y banderolas. En 1906, de nuevo junto a Drury, creó The Glass House [La casa del vidrio], un grupo de talleres londinenses abiertos a diseñadores independientes de vidrieras, ya fueran hombres o mujeres. La mayoría de éstos trabajaban en la línea asociada a Christopher Whall, el más célebre diseñador británico de vidrieras del movimiento Arts and Crafts. Éste también fue el caso de Veronica Whall, hija de Christopher, que ya en 1900 diseñó una figura de Santa Catalina para una vidriera de la catedral de Gloucester. Veronica trabajaría con su padre hasta que éste falleció en 1924, haciéndose cargo de su estudio hasta su propia jubilación, en la década de 1950.

Muchas de las mujeres que trabajaron en The Glass House se convirtieron en diseñadoras notables. Margaret Chilton, Alice Erskine, Mabel Esplin, Rosemary Everett, Emily Ford, Moira Forsyth, Joan Fulleylove, Isabel Gloag, Joan Howson, Jessie Jacob, Edith Lungley, Lilian Pocock, Margaret Rope y Caroline Townsend fueron sólo algunas de las mujeres que conformarían una nueva generación de artesanas. También es obligado mencionar a Wilhelmina Geddes (1887-1955), otra de las "estrellas" del trabajo con vidrio en Gran Bretaña. Geddes estudió en Belfast y en Dublín y trabajó con Sarah Purser en el estudio irlandés An Túr Gloine antes de mudarse a Inglaterra, donde estableció su propio taller en Londres. Entre sus trabajos, caracterizados por la fuerza de los colores y la expresividad de sus trazos, destacan las poderosas vidrieras creadas en Ypres (Bélgica) y Ottawa (Canadá) para conmemorar a los caídos en la Primera Guerra Mundial.

nota 21
Ver Peter Cormack, *Arts & Crafts Stained Glass*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2015, p. 253.

Fundación Juan March



— fig. 4
Mary Lowndes, c. 1890. Fotografía de Arthur James Langton. National Portrait Gallery, Londres

Joyería y metalistería

La joyería del movimiento Arts and Crafts se caracterizó por la sencillez de sus diseños, que huían de las composiciones demasiado elaboradas y de las piedras preciosas. En su lugar, solían usar gemas sin tallar, con formas convexas y tonalidades suaves —amatistas, ópalos, turquesas— que por lo general se engarzaban en plata. Muchas de estas joyas optaban por el blanco, el verde y el morado —los colores sufragistas—, en una alusión fácilmente reconocible en la época. En ocasiones, las piedras podían ser sustituidas por esmaltes, técnica que también se empleaba para decorar placas y paneles.

Gracias a su larga tradición en la metalistería artesanal, la ciudad de Birmingham pronto destacó en la manufactura de joyas y artículos de plata del movimiento Arts and Crafts, impulsada tanto desde su escuela de arte como por las organizaciones locales del movimiento. Arthur y Georgina (Georgie) Gaskin fueron dos de los profesionales de referencia en Birmingham. Los Gaskin, que contrajeron matrimonio cuando todavía eran estudiantes, trabajaron como ilustradores hasta 1899, fecha en la que decidieron dedicarse a la metalistería y la joyería, por lo general siguiendo diseños de Georgie: "En la joyería yo me encargaba de todos los diseños, [Arthur] hacía todos los esmaltes

Fundación Juan March

y los dos llevábamos el trabajo a la práctica con nuestros ayudantes" [nota 22].
Las primeras joyas creadas por los Gaskin eran "ligeras, encantadoras y nada pretenciosas" [nota 23] y con frecuencia estaban engarzadas con alambre. Con el tiempo, empezaron a agrupar las piedras en conjuntos más elaborados, como collares [cat. 197], broches, hebillas y cinturones. Un buen ejemplo de este tipo de trabajo es el broche *Love's Garland* [Guirnalda de amor], compuesto por un denso triángulo con tonos azules, verdes, rosas y blancos. Valorado en 12 guineas (aproximadamente una libra) en el catálogo de la exposición de 1912 de la Arts and Crafts Exhibition Society, se describía como "un perfecto ramillete de piedras coloreadas alrededor de un corazón de ópalo" [nota 24]. En 1924 el matrimonio Gaskin se mudó a Chipping Campden, en los Cotswolds, una región con fuertes asociaciones al movimiento Arts and Crafts.

Afincado en Londres, el matrimonio formado por Edith Robinson y Nelson Dawson fue otro ejemplo de trabajo en colaboración. A partir de 1891, los Dawson realizaron piezas en hierro forjado, plata, oro, acero y esmalte que abarcaban desde cepillos de iglesia hasta accesorios de iluminación, cofres, placas, cubiertos o joyas. Nelson era el responsable de los diseños, mientras que Edith se ocupaba de los esmaltados, tal y como lo explicaron en una entrevista publicada en 1896 en la revista *The Studio* [nota 25]. Los Dawson participaron en varias exposiciones de la Arts and Crafts Exhibition Society, entre las que cabe destacar la celebrada en 1900, en la que mostraron 125 artículos de joyería. En 1906 Edith publicó el libro *Enamels* [Esmaltes], en el que, con el apoyo de más de treinta ilustraciones, estudiaba ejemplos tanto históricos como contemporáneos de trabajos realizados con esta técnica. Los Dawson cerraron su taller en 1910, fecha tras la cual, a pesar de su delicado estado de salud, provocado por la toxicidad del esmalte, Edith continuó realizando placas conmemorativas, mientras que Nelson se dedicó a la estampación [nota 26].

El esmaltado también fue la técnica elegida por Ernestine (Tina) Mills [fig. 5 y 6]. Aprendiz de Alexander Fisher, Mills expuso por primera vez en la Royal Academy [Real Academia] en 1900. En 1898, poco después de casarse, había abierto su propio estudio en el jardín de la casa familiar de Londres, ganando el dinero suficiente como para poder pagar los salarios de una cocinera, una criada y una institutriz —actividades que, de otra forma, habría tenido que asumir ella como esposa—, dando comienzo así a una carrera profesional que duraría cincuenta años. Entre las numerosas joyas esmaltadas que realizó, no fueron pocas las que aludían a la causa del sufragio femenino, como el broche que exigía "Votes for Women" [Votos para las mujeres] o las piezas dedicadas a heroínas femeninas como Hildegarda de Bingen o Juana de Arco [nota 27]. Otros trabajos posteriores dignos de mención fueron la placa-retrato del líder etíope Haile Selassie —que vivió exiliado en Londres durante la década de 1930—, dos brillantes pavos reales de 1940 y la placa esmaltada con la que honró la coronación de la reina Isabel II en 1953 [nota 28]. De voluntad firme y gran talento artístico, Mills nunca dejó de trabajar; ni siquiera cuando su estudio fue destruido durante la Segunda Guerra

nota 22
Carta de Georgie Cave Gaskin a Kaines Smith, principios de febrero de 1929. Birmingham Museum and Art Gallery. Citada en Glennys Wild, "The Gaskins as Craftsmen", en George Breeze (ed.), *Arthur & Georgie Gaskin*. Birmingham: Birmingham Museum and Art Gallery, 1982, p. 62.

nota 23
Ibid., p. 62.

nota 24
W.T. Whitley, "The Arts and Crafts Society's Exhibition at the Grosvenor Gallery", *The Studio*, Londres, 57 (1912-1913), p. 29.

nota 25
Ver "A Chat with Mr. and Mrs. Nelson Dawson on Enamelling", *The Studio*, Londres, VI (1896), pp. 173-178; y Rhoda Bickerdike, "The Dawsons: An Equal Partnership of Artists", *Apollo*, Londres, (noviembre de 1988), pp. 320-325.

nota 26
El archivo de los Dawson actualmente se encuentra en la National Art Library de Londres.

nota 27
Ver Irene Cockroft, *New Dawn Women: Women in the Arts & Crafts and Suffrage Movements at the Dawn of the 20th Century*. Cat. expo., Compton: Watts Gallery, 2005, pp. 3-4.

nota 28
Ibid., pp. 41-42.

Fundación Juan March





— fig. 5
Ernestine Mills en su estudio de Kensington, c. 1900. Fotografía de época. Mills Family Archive

— fig. 6
Ernestine Mills, espejo, c. 1900-1905. Cobre esmaltado, 30,5 x 38,8 x 2,5 cm. Victoria and Albert Museum, Londres

Mundial, ni durante los austeros años de la de la postguerra, cuando, durante el gélido invierno de 1947, a los 75 años de edad, se vio obligada a ejercer su oficio con los "dedos congelados [...], sucesivamente sin gas, sin agua, con poca electricidad y, finalmente, con agua por todas partes, debido a una tubería reventada" nota 29.

nota 29
Carta de Ernestine Mills a Estella Canziani, s.f. Ver Irene Cockroft, *op. cit.* (nota 27), p. 42.

Las hermanas Macdonald

Como se ha mencionado anteriormente, en Glasgow surgieron diversas iniciativas en torno al movimiento Arts and Crafts, principalmente a través de la Glasgow School of Art, dirigida por Francis (Fra) Newbery. Bajo el liderazgo de ésta, graduados y profesores de la escuela participaron tanto en la exposición del movimiento celebrada en Glasgow en 1895 como en la muestra londinense de la Arts and Crafts Exhibition Society de 1896, donde el trabajo de las hermanas

Fundación Juan March

Margaret [fig. 7] y Frances Macdonald llamó la atención por su combinación de metalistería trabajada a mano y paneles pictóricos. Las creaciones de las hermanas Macdonald, producidas en el estudio que ambas compartían y a menudo fruto de procesos colaborativos [nota 30], abarcaban desde espejos, relojes, marcos o candelabros hasta paneles bordados. La mayoría de estos objetos estaban concebidos como elementos, bien fijos o móviles, del diseño integral de interiores domésticos y muchos de ellos incluían figuras poco precisas, estilizadas y simbólicas con un aire "misterioso", o incluso "fantasmal". Aunque estas derivas estéticas han tendido a relegar la faceta artesanal de su trabajo, como remarcó un contemporáneo, el trabajo de las hermanas Macdonald se basaba en la convicción de que "lo fundamental no es realizar un diseño, sino llevarlo a cabo ellas mismas hasta su finalización, confiriendo así a sus esfuerzos el único sello válido de la obra de arte genuina" [nota 31].

A partir de 1894, ambas hermanas empezaron a colaborar con dos jóvenes arquitectos, Herbert MacNair y Charles Rennie Mackintosh, que asistían a las clases nocturnas de la Glasgow School of Art en la que ellas estudiaban por la mañana. Conocidos como los "Glasgow Four" [Cuatro de Glasgow], juntos conformarían un grupo extremadamente creativo que jugó un papel clave en el renacimiento del arte y el diseño en Glasgow en la década de 1890, alcanzando reconocimiento internacional. En 1899, Frances contrajo matrimonio con MacNair, artista y diseñador, y la pareja se trasladó a Liverpool, donde éste era profesor. Por su parte, Margaret se casó con Mackintosh en 1900. A partir de esta fecha, el grupo rara vez volvería a colaborar y cada hermana Macdonald trabajaría bien individualmente o en colaboración con su marido. Diversas circunstancias personales —entre ellas la maternidad— frenaron la carrera de Frances, aunque su diseño para los interiores de la casa que compartía con MacNair fue reseñado en la revista *The Studio* en 1901 [nota 32] y las acuarelas que pintó más adelante demostrarían que su talento nunca disminuyó.

Por su parte, Margaret —que nunca tuvo hijos— obtuvo reconocimiento internacional en la década de 1900 tanto por su trabajo individual como por el realizado junto a su marido. El matrimonio Mackintosh colaboró en el diseño de renombradas exposiciones, como la muestra de la Secesión de Viena de 1900 y la Exposición Internacional de Arte Decorativo de Turín de 1902. También colaboraron en la realización de muebles, en el diseño de su propia casa y en diversos espacios interiores, incluidos varios salones de té en el centro de Glasgow, donde los muebles y los accesorios de iluminación de Mackintosh compartían espacio con los paneles decorativos de *gesso* pintado de Margaret. En el caso de los salones de té Willow, en Glasgow, el panel de *gesso* titulado *O Ye That Walk in Willow Wood* [Oh tú que caminas en madera de sauce] —en alusión al soneto epónimo del artista prerrafaelita Dante Gabriel Rossetti—, realizado en 1902 con cuentas de cristal, cuerdas y conchas, es sin duda uno de los elementos más destacables de la "Sala de Luxe". Por su parte, el panel titulado *The White Rose and the Red Rose* [La rosa blanca y la rosa roja] (1902) [ver p. 109, fig. 7], incluido por los Mackintosh en el "Rose Boudoir" [Salón de la Rosa] de la exposición de

nota 30
Ver Janice Helland, *The Studios of Frances and Margaret Macdonald*. Mánchester: Manchester University Press, 1996.

nota 31
Herman Muthesius, *Das englische Haus*. Berlín: Wasmuth, 1904, p. 51.

nota 32
Charles Holme (ed.), "Modern British Domestic Architecture", *The Studio*, Londres, número especial (verano de 1901), pp. 116-119.

Fundación Juan March



— fig. 7
Margaret Macdonald, c. 1901. Fotografía de James Craig Annan. National Portrait Gallery, Londres

Turín, muestra un motivo característico de la obra de Margaret, la doble rosa, que simboliza tanto el arte como el amor. Entre los diseños de interiores más celebres del matrimonio figuran las series realizadas en 1901 para el concurso "Haus eines Kunstfreundes" [Casa para un amante del arte] [cat. 236]. Aunque su protagonismo disminuyera progresivamente —eclipsado por la reputación de su marido como arquitecto—, en la década de 1900 Margaret alcanzó gran renombre por derecho propio como diseñadora y artista en general. Entre los encargos que realizó individualmente destaca el diseño de una portada para la muy influyente revista de diseño *Deutsche Kunst und Dekoration* [Arte y decoración alemán], de gran difusión internacional.

Phoebe Anna Traquair

Considerada como una de las principales diseñadoras escocesas del movimiento Arts and Crafts, Phoebe Anna Traquair [fig. 8] ha llegado a ser descrita como "la primera artista profesional importante de la Escocia moderna" nota 33. Además de disfrutar de una gran longevidad artística, Traquair podría rivalizar incluso con May Morris en la

nota 33
Elizabeth Cumming, *Phoebe Anna Traquair*. Edimburgo: National Library of Scotland Digital Gallery, 2006. Este ensayo está igualmente en deuda con la precursora exposición comisariada por Cumming en 1993 y con el catálogo que la acompaña (*Phoebe Anna Traquair, 1852-1936*. Cat. expo., Edimburgo: National Gallery of Scotland, 1993).

Fundación Juan March

variedad de técnicas con las que trabajó: desde el esmaltado hasta los murales públicos, pasando por la iluminación de miniaturas, la encuadernación de libros, la caligrafía, la joyería, el bordado, la pintura al óleo y el trabajo con *gesso*. Nacida cerca de Dublín, se trasladó a Edimburgo tras contraer matrimonio en 1873, fecha a partir de la cual compaginaría el cuidado de sus tres hijos con la elaboración de ilustraciones de fósiles para su marido —paleontólogo de profesión— y la decoración mural en edificios tan significativos de Edimburgo como el Royal Hospital for Sick Children [Hospital Real para Niños Enfermos], la Episcopal Cathedral Song School [Escuela de Canto de la Catedral Episcopalina] y la Roman Catholic Apostolic Church [Iglesia Católica Apostólica Romana], así como para el castillo de Kellie, en Fife (Escocia).

Traquair vinculaba estrechamente el arte con la vida espiritual. Según W.B. Yeats, al que conoció en 1906, tenía "una única historia, el drama del alma [...] [descrito] como cautiverio, el divino descenso hasta dar con [el alma], su liberación, su propia realización en el mundo del espíritu" [nota 34]. En palabras de la propia Traquair, "[mi objetivo es] conseguir que mi modo de expresión exterior coincida absoluta y sencillamente con mis sentimientos interiores" [nota 35]; un modo de expresión del que un contemporáneo elogiaba su "pasión por el color puro y bello" y su "veneración por el pensamiento hermoso" [nota 36].

A partir de 1890, Traquair trabajó en el taller que instaló en el Dean Studio de Edimburgo, donde se concentró en las técnicas de encuadernación, caligrafía e iluminación de manuscritos, que puso en práctica en obras de Alfred Tennyson (*In Memoriam*), William Morris (*The Defence of Guenevere* [La defensa de la reina Ginebra]), Dante Gabriel Rossetti (*House of Life* [La casa de la vida]) y Elizabeth Barrett Browning (*Sonnets from the Portuguese* [Sonetos de la dama portuguesa]). Sus encuadernaciones se mostraron en la Exposición Universal de Chicago de 1893, en el Guild of Women Binders [Gremio de Mujeres Encuadernadoras] de Londres en 1898 y, dos años más tarde, en París. Asimismo, los cuatro grandes paneles bordados que ilustran el relato de Walter Pater *The Progress of the Soul* [El progreso del alma], diseñados y cosidos por la propia Taquair, fueron expuestos en la exposición londinense de la Arts and Crafts Exhibition Society de 1903, en la Exposición Universal de San Luis (Estados Unidos) y en la exposición del movimiento celebrada en 1914 en París. Aunque su producción fue prolífica, por lo que sabemos siempre trabajó en solitario; incluso cuando pintaba murales en paredes de gran altura o decoraba arcos con brillantes colores y *gessos* dorados subida a elevados andamios.

En 1901, Traquair comenzó a trabajar con esmalte, técnica que aplicó a joyas, cofres y pequeños trípticos. Tras aprender el oficio de Mary Gibson Carmichael, una adinerada mecenas escocesa para la que realizó un conjunto de cruces de latón con placas de esmalte que fueron expuestas en 1902 en la Royal Scottish Academy [Real Academia Escocesa], Traquair se concentró en la producción de esmaltes pictóricos. Descrita como "inflexiblemente romántica en su estilo e interpretación" y poseedora de un "dibujo de trazo vigoroso" [nota 37], sus esmaltes solían presentar tonos profundos y brillantes, como es el caso del "suelo verde salpicado de flores rojas bajo un dramático cielo que va desde el color ámbar del horizonte al azul ultramarino de

nota 34
Carta de W.B. Yeats a Augusta Gregory, 13 de junio de 1906. Publicada en *The Collected Letters of William Butler Yeats*. Oxford: Oxford University Press, 2005, vol. IV, pp. 417-418.

nota 35
Carta de Phoebe Anna Traquair a Percy Nobbs, 18 de agosto de 1901. Ver *Phoebe Anna Traquair, 1852-1936, op. cit.* (nota 33), p. 29.

nota 36
"L.M.", *The Studio*, Londres, 12 (1898), pp. 189-191. En *Phoebe Anna Traquair, 1852-1936, op. cit.* (nota 33), NB, Cumming identifica a este "contemporáneo" como "Margaret L. Macdonald".

nota 37
Ver *Phoebe Anna Traquair, 1852-1936, op. cit.* (nota 33), p. 41.

Fundación Juan March



— fig. 8
Phoebe Anna Traquair,
c. 1890. Fotografía de época.
National Galleries of Scotland,
Edimburgo

la parte superior" acompañado por figuras perfiladas en oro: santos y caballeros, sirenas y ángeles, el rey Arturo, la Virgen y un Cristo niño[nota 38]. Muchos de sus esmaltes fueron diseñados y realizados específicamente para las muestras de la Arts and Crafts Exhibition Society, donde expuso prolíficamente entre 1901 y 1906. Su trabajo con esmaltes pronto condujo a Traquair a la creación de colgantes y collares, así como al diseño de placas conmemorativas, muy demandadas durante y después de la Primera Guerra Mundial. Un giro característico de su obra tardía fue la combinación de conchas tropicales con placas esmaltadas y guarniciones de plata en cálices de sinuosas líneas que recuerdan las curvas presentes en muchos diseños del movimiento inspirados en la naturaleza y replican los aspectos más curvilíneos del *art nouveau*[nota 39]. Aunque en 1900 fue rechazada como miembro de la Royal Scottish Academy [Real Academia Escocesa] por su condición de artista decorativa, veinte años después fue elegida miembro honorario en reconocimiento a sus muchos talentos. A esas alturas, no obstante, la pérdida de visión había limitado la que sin duda había sido una extraordinaria trayectoria artística.

nota 38
Ibid., p. 36.

nota 39
Ver, por ejemplo, su cáliz con concha de paua (http://www.nms.ac.uk/explore/stories/art-and-design/p%C4%81ua-shell-bowl/ [consulta: 31-5-2017]).

En resumen, el movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña se mostró abierto a la participación femenina y, a medida que creció su influencia, también lo hizo el número de mujeres que trabajaron en su seno, en un periodo histórico caracterizado por el activismo en defensa de los derechos de la mujer, que reclamaba mayor acceso

Fundación Juan March



— fig. 9
Manifestación de la National Union of Women's Suffrage Societies [Unión Nacional de Sociedades para el Sufragio Femenino], 13 de junio de 1908. Las mujeres portan estandartes decorativos diseñados por Mary Lowndes [fig. 4] con los nombres de figuras femeninas emblemáticas. Fotografía de Christina Broom, primera fotorreportera británica. Museum of London, Londres

a la educación, la formación profesional y el mercado laboral. La revalorización de los oficios tradicionales, el respeto por los materiales y el gusto por la sencillez que caracterizaron al movimiento ofrecieron a muchas mujeres la oportunidad de participar tanto en el aprendizaje como en la práctica artesanal, aunque con diferentes grados de involucración.

Pero esta convivencia entre géneros no implicó que ambos fueran tratados con igualdad ni tampoco estuvo libre de oposición. Además de la ya mencionada exclusión del Art Workers' Guild —el principal gremio artesanal—, las mujeres tuvieron que enfrentarse a la hostilidad de los talleres exclusivamente masculinos, cuyas prácticas laborales reflejaban las de los oficios tradicionales y donde la opinión predominante era que la presencia de mujeres en el lugar de trabajo "diluía" determinadas habilidades profesionales y empujaba los salarios a la baja. La incorporación de la mujer a la producción artesanal se añadía así a la lista de temores masculinos acerca de sus retribuciones, ofreciéndoles una excusa para exteriorizar prejuicios sexistas relacionados con la emancipación de la mujer. No sorprende, por tanto, que en el movimiento Arts and Crafts existieran voces contrarias a la integración de las mujeres y que la participación de éstas a menudo tuviera lugar en los márgenes e intersticios del movimiento.

Charles Robert Ashbee, que presidió el Guild of Handicraft desde 1888 hasta su desaparición en 1907, describió así su visión del conflicto que enfrentaba a los talleres y a las artesanas independientes:

> Nuestros compañeros están comprensiblemente nerviosos por la competencia *amateur*, especialmente la de la dama *amateur*, a la que no obstante se refieren genéricamente con la mayor consideración como "querida Emily". He visto gran

Fundación Juan March

> parte de su trabajo en los últimos diez años; es versátil, hace joyería, encuaderna libros, graba, trabaja el cuero, cien elegantes y delicados oficios diferentes. Ella… no profesa criterios exigentes, ni tampoco compite en líneas de trabajo que requieren capacidades físicas o una gran experiencia, pero no cesa de intentar vender su trabajo, antes incluso de saber medianamente bien cómo se hace, y entra en competencia porque su nombre es legión y porque, al ser apoyada por sus familiares, está preparada para vender su trabajo por dos peniques la hora, cuando el hombre experimentado debe venderlo por un chelín para conservar su categoría y poder mantener a su familia [nota 40].

nota 40
Charles Robert Ashbee, *op. cit.* (nota 2), pp. 37-38. El apodo "querida Emily" probablemente fuese una invención del propio Ashbee.

Las palabras de Ashbee resultan injustas, pues presentan una caricatura de la artesana *amateur* y dan a entender que ésta era el principal competidor de los artesanos cualificados, cuando la amenaza para el funcionamiento del gremio realmente procedía de los imitadores comerciales que vendían sus productos a través de grandes comercios, como Liberty's. Además, el supuesto conflicto no sólo involucraba al género, sino también a la clase social, como se desprende del tono extremadamente paternalista con el que Ashbee se dirige a las artesanas burguesas. Sin embargo, tampoco podemos olvidar que Ashbee estaba al frente de una iniciativa comercial que empleaba y vendía el trabajo masculino en un mercado ferozmente competitivo, mientras que una diseñadora-artesana, incluso aunque trabajara en equipo, solía tener pocos gastos y no solía ser la responsable de sostener económicamente a su familia. Además, podían realizar encargos aislados, mientras que un taller con empleados contratados requería una demanda regular para poder pagar los sueldos y obtener beneficios.

En conclusión, podemos afirmar que las mujeres del movimiento Arts and Crafts contribuyeron sustancialmente al desarrollo de determinadas actividades artesanales, especialmente, pero en modo alguno de forma exclusiva, de aquéllas tradicionalmente desarrolladas por mujeres, como las labores de aguja o la decoración del hogar. Miles de mujeres —por lo general anónimas— trabajaron en pequeñas agrupaciones rurales, negocios profesionales, talleres y estudios, así como desde sus hogares. En el campo del bordado, el número de mujeres superaba ampliamente al de hombres, aunque éstos con frecuencia fueran los responsables de los diseños que luego bordaban ellas. Trascendiendo estas limitaciones, algunas mujeres se forjaron carreras individuales, como fue el caso de May Morris, Mary Lowndes [fig. 9], las hermanas Macdonald y Phoebe Anna Traquair, por mencionar sólo a las más conocidas.

Aunque las mujeres siempre fueron una minoría en el movimiento Arts and Crafts, su número no cesó de crecer a medida que lo hacía también, en general, su acceso a la educación, a la formación artesanal y al mercado laboral. La estructura del movimiento ofrecía a las mujeres oportunidades que les eran negadas en el resto del mundo comercial, permitiendo que contribuyeran a la creación de objetos con el característico énfasis del movimiento en la destreza, la autenticidad y el respeto por los materiales y los métodos artesanales.

Fundación Juan March



Fundación Juan March

Joanna Banham

Sencillez y esplendor: interiores del movimiento Arts and Crafts desde Morris hasta Voysey

Al igual que muchos otros miembros del movimiento Arts and Crafts, William Morris concedía una gran importancia al ámbito doméstico, pues consideraba que una casa bella era "la más valiosa producción de las artes". De ahí que gran parte de su trabajo estuviera dedicado a la creación de objetos destinados a dicho ámbito, de forma consecuente con sus ideas estéticas y sus principios morales [nota 1]. Precisamente con el objetivo de diseñar y amueblar interiores, fundó en 1861 la compañía Morris, Marshall, Faulkner & Co. —a partir de 1875, Morris & Co.—, una aventura que estuvo motivada principalmente por el deseo de producir objetos relacionados con las artes decorativas, aunque no exclusivamente destinados al hogar. Morris y sus amigos sostenían que el mobiliario y los objetos domésticos estaban mal diseñados y pobremente realizados, independientemente de que fueran fabricados a mano, a máquina o mediante una combinación de ambos procesos, por lo que presentaron sus productos como una alternativa distinta en un mercado en expansión.

Gran parte de las piezas creadas inicialmente por la compañía de Morris, como los bordados, los muebles pintados y los azulejos, destacaron por su carácter artesanal, ya que estaban hechos a mano y en cantidades relativamente pequeñas. No obstante, durante los últimos años de la década de 1860 el radio de acción de la empresa creció notablemente, incluyendo la producción en serie de papeles pintados y tejidos. Como resultado de ello, su característica mezcla de objetos, materiales y diseños pronto se convirtió en la marca distintiva de los interiores "estilo Morris". La apertura en 1877 de una tienda abierta al público en la calle Oxford Street de Londres permitió que Morris y sus socios realizaran numerosas y variadas presentaciones de los artículos de la empresa, en las que los clientes tenían la oportunidad de crear un interior adaptado a sus ingresos y sus preferencias. Los clientes adinerados podían encargar la decoración de habitaciones enteras

nota 1
Ver William Morris "Some Thoughts on the Ornamental Manuscripts of the Middle Ages" (1892), en Christine Poulson (ed.), *William Morris on Art and Design*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1996, p. 142.

Detalle de cat. 100

Fundación Juan March

con los mejores muebles y objetos decorativos, mientras que los menos pudientes podían crear un ambiente similar utilizando papeles pintados, tejidos estampados y muebles más económicos, como las sillas y bancos "Sussex", o incluso haciendo uso de elementos más modestos, como las fundas de cojines.

El artista y diseñador Walter Crane señalaba en 1911 que el encanto de lo que llamó el "método Morris", que él y muchos otros identificaban como el diseño y el modo de producción propios del movimiento Arts and Crafts, radicaba precisamente en que se prestaba por igual "a la sencillez y al esplendor" [nota 2]. Crane ponía como ejemplo la posibilidad de conjugar la utilización de sillas con asientos de enea, una mesa de roble sobre caballetes y una esterilla con el "dorado y lustre" —como el de las piezas de cerámica de William De Morgan— de aparadores, tapices y vidrieras. Durante aquellas décadas finales del siglo XX, el ideal de sencillez, tanto en el diseño como en la forma de entender la vida, fue adquiriendo gradualmente relevancia en los círculos progresistas. Morris aborrecía la ostentación y la abundancia de mobiliario características de los costosos interiores victorianos y en sus conferencias de las décadas de 1880 y 1890 a menudo denunció la codicia de los ricos. En sus propias palabras: "Nunca he estado en casa de un rico sin tener la tentación de hacer una hoguera con nueve de cada diez de sus posesiones" [nota 3]. El mobiliario debía reducirse al mínimo imprescindible para cubrir las necesidades de una persona, que Morris, con su sutileza habitual, limitaba a una estantería para libros, una mesa lo suficientemente robusta como para poder trabajar en ella, algunas sillas confortables, un lecho en el que dormir y una chimenea para calentarse [nota 4].

No obstante, incluso en los interiores más sencillos del movimiento Arts and Crafts, la decoración jugaba un papel de gran relevancia, como demuestra el hecho de que un folleto publicado en 1883 por Morris & Co. aconsejara escoger un color dominante para las paredes y las molduras de madera y un color secundario para la alfombra, con matices más claros u oscuros en las sillas, cortinas y sofás [nota 5]. En contraposición a los tintes químicos, Morris optaba por unos tonos cálidos, aunque intensos, obtenidos de forma natural, que tuvieron gran influencia dentro del movimiento Arts and Crafts. Asimismo, rechazaba la moda implantada por el esteticismo británico, basada en el uso de verdes apagados y marrones turbios, recomendando en su lugar colores más optimistas, como rojos y amarillos, en ocasiones combinados con azules y verdes oscuros [nota 6]. Sus frisos frecuentemente incluían pinturas de ramas, y para las cornisas y los techos prefería pintura blanca o de un color plano, aunque en determinados encargos cabía la posibilidad de incluir elaborados motivos decorativos, también con motivos de ramas. Habitualmente cubría las paredes, entre el rodapié y el raíl del que colgaban los cuadros, con papeles pintados, aunque en los interiores más lujosos también utilizaba telas de seda montadas sobre listones que posteriormente pegaba a la pared; otra posibilidad era la utilización de telas plisadas. En 1878 Morris eligió su diseño en lana doble conocido como *Bird* [Pájaro] [cat. 92 y pp. 280 y 300-301] para las cortinas de la sala de estar de la Kelmscott House, su residencia londinense [fig. 1]. En el caso de

nota 2
Walter Crane, "The English Revival in Decorative Art", en *William Morris to Whistler: Papers and Addresses on Art and Craft and the Common Weal*. Londres: George Bell & Sons, 1911, p. 54: "La gran ventaja y el atractivo del método de Morris es que se presta por igual a la sencillez y al esplendor. Puedes ser casi tan sobrio como Thoreau, con una silla con asiento de enea, una estera y una mesa de caballete de madera de roble; o puedes tener oro y lustre (el producto favorito de William De Morgan) brillando en el aparador y luz enjoyada en las ventanas y tapices de Arrás en las paredes".

nota 3
William Morris, "Hopes and Fears for Art: The Art of the People", en *The Collected Works of William Morris*. Londres: Longmans Green & Co., 1914, vol. 22, p. 48.

nota 4
Ibid., pp. 76-77.

nota 5
Ver Charles Harvey y Jon Press, "Morris & Company at the Boston Foreign Fair of 1883", en *Art, Enterprise and Ethics: Essays on the Life and Works of William Morris*. Londres: Frank Cass & Co., 1996, pp. 116-150.

nota 6
Ver William Morris, *op. cit*. (nota 3), pp. 99-101.

Fundación Juan March



— fig. 1
May Morris, *End of the Drawing Room at Kelmscott House, Hammersmith* [Extremo de la sala de estar de la Kelmscott House], década de 1880. Lápiz y acuarela sobre papel, 22 x 25,4 cm. William Morris Gallery, London Borough of Waltham Forest, Londres

la mansión Standen House, diseñada en 1894 por Webb y cuyos interiores se decoraron con papeles pintados y tejidos de Morris & Co., las paredes de una de las estancias estaban cubiertas con una cretona plisada bautizada como *Daffodil* [Narciso] (1891) [cat. 91].

La variedad visual de los interiores del movimiento Arts and Crafts se sustentaba en la forma, el color, los dibujos, las texturas, los materiales, las superficies y los motivos decorativos, así como en referencias a tradiciones locales y nacionales o a la naturaleza y el pasado preindustrial. Incluso en los interiores más intencionadamente sencillos, creados durante los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX por arquitectos-diseñadores notablemente influenciados por los estilos, los métodos de construcción y la artesanía vernáculas, como Ernest William Gimson, William Richard Lethaby, Webb y Charles F.A. Voysey, siempre existía un cierto grado de lujo, aunque éste se limitase a la utilización de mano de obra artesanal y materiales de buena calidad.

La Red House y Morris, Marshall, Faulkner & Co.

En su etapa inicial, muchos de los proyectos realizados por Morris, Marshall, Faulkner & Co. evocaban modelos medievales. De hecho, los primeros interiores diseñados por la compañía estuvieron muy influenciados por el trabajo realizado

Fundación Juan March

entre 1859 y 1860 en la primera residencia de Morris, la Red House [Casa roja], diseñada por su amigo Phillip Speakman Webb y cuya decoración interior fue un proyecto colectivo que unió al propio Morris, a Webb, a los pintores Dante Gabriel Rossetti, Edward Coley Burne-Jones y Ford Madox Brown y a otros artistas pertenecientes al mismo círculo, al modo de una especie de banco de pruebas donde desplegar sus ideas y capacidades como diseñadores de interiores. Aunque el estilo arquitectónico de Webb era relativamente sencillo —en la Red House no había cornisas, rodapiés ni arquitrabes, las chimeneas eran de ladrillo, los suelos de madera o enlosados y las vigas de madera de los techos se mostraban sin disimulo— la decoración interior era rica y colorida e incluía gran cantidad de murales, tejidos, vidrieras y muebles pintados.

Los techos del vestíbulo [fig. 2], la galería y las principales habitaciones de la Red House se pintaron con motivos sencillos y repetidos que contrastaban con las complejas composiciones narrativas elegidas para las paredes, como los siete paneles a la témpera de la sala de estar, pintados por Burne-Jones, que ilustraban escenas del romance medieval inglés del caballero Degrevant. Por encima y por debajo de dichos paneles se pintaron franjas de ramaje e inscripciones en verde y rojo oscuros, mientras que el techo se decoró con motivos de rosas; símbolo del amor y la pasión. El dormitorio principal estaba decorado con tapices con margaritas y acianos —flores silvestres muy comunes en Gran Bretaña— bordados con lana roja y verde sobre un fondo de sarga azul [cat. 38]; un diseño inspirado en los tapices que aparecen en la escena "The Treaty between France and England being made" [La firma del tratado entre Francia e Inglaterra] de las *Chroniques* [Crónicas] de Jean Froissart [fig. 3], un manuscrito iluminado del siglo XV que Morris tuvo la oportunidad de estudiar en Oxford] que también le sirvió de inspiración para uno de sus primeros diseños de azulejos y su primer papel pintado [cat. 36-37]. Para decorar el comedor de la casa se utilizó otro bordado, que representaba figuras femeninas inspiradas en *The Legend of Good Women* [La leyenda de las buenas mujeres], obra escrita hacia el año 1380 por Geoffrey Chaucer. Cada una de las figuras fue bordada en seda y lana por Jane Morris y su hermana Elizabeth Burden y posteriormente recortada y cosida sobre una tela decorada con motivos de ramas y otros ornamentos.

El mobiliario, que en su mayoría fue creado específicamente para la Red House, también estaba inspirado en la estética medieval. Gran parte del mismo fue diseñado por el propio Webb, a quien debemos las robustas mesas de roble, las sillas y los armarios de los dormitorios, así como la vidriería y los candelabros de mesa, fabricados en cobre [cat. 47-50]. Asimismo, Morris y Webb diseñaron conjuntamente muchos de los grandes bancos y aparadores que el propio Morris, Rossetti y Burne-Jones decoraron posteriormente con escenas de relatos y romances medievales, dando lugar a una estética que no podía estar más lejos del mobiliario común de la época. El carácter poco elaborado de la construcción y las formas arquitectónicas planas y anguladas de la Red House contrastaban de forma llamativa con los complejos diseños de las tallas ornamentales, popularizados por

Fundación Juan March



— fig. 2
Escalera de roble y techo del vestíbulo de la Red House. Fotografía actual. National Trust



— fig. 3
The Treaty between France and England being made [La firma del tratado entre Francia e Inglaterra], en Jean Froissart, *Chroniques* [Crónicas] (conocido como el "Harley Froissart"), vol. IV, parte 2, fol. 10v, c. 1470-1472. Manuscrito iluminado. British Library, Londres

Fundación Juan March



— fig. 4
"Morris Room" [Sala de Morris], en el café del Victoria and Albert Museum. Fotografía actual. Victoria and Albert Museum, Londres

Fundación Juan March

los diseñadores franceses. Sin embargo, aunque la inspiración fuera claramente medieval, la decoración de la Red House no era tan deudora de la exactitud arqueológica característica de los muebles neogóticos como lo era de pintorescos asientos con dosel y tronos representados en manuscritos iluminados, de los que se pueden encontrar numerosas e imaginativas interpretaciones en algunas acuarelas de Rossetti pertenecientes a este mismo periodo [cat. 25-26].

Morris & Co.

Aunque la etapa de inspiración medieval de Morris, Marshall, Faulkner & Co. no se prolongó en demasía, muchos de los artículos posteriores de la compañía mantuvieron puntos en común con dicho periodo; especialmente las vidrieras y los bordados realizados tanto para residencias particulares como para la Iglesia. Muchos de los primeros encargos de la compañía, recibidos a través de arquitectos como el neogótico George Frederick Bodley, consistieron en la decoración de iglesias, mientras que los encargos para la decoración interior de residencias privadas se produjeron principalmente a través de artistas y socios de la compañía, como fue el caso del trabajo realizado en 1862 para la casa conocida como The Hill [La Colina], residencia del pintor Myles Birket Foster en Witley (Surrey), para la que la compañía aportó paneles de azulejos pintados, vidrieras y mobiliario diverso [nota 7]. Otros encargos relevantes llegaron de la mano de artistas afines y amigos, como Georges y Rosalind Howard, cuya casa londinense, ubicada en el número 1 de Palace Green, fue decorada casi por completo por la empresa de Morris en 1868; más adelante, los Howard también comprarían numerosos tejidos, papeles pintados y muebles para la decoración de sus dos residencias rurales, los castillos de Howard y Naworth. Hacia la mitad de la década de 1870, Morris & Co. empezó a recibir una mayor variedad de encargos, algunos de ellos en los barrios más exclusivos de Londres. La incorporación de papeles pintados y tejidos estampados al catálogo de la empresa durante dicho periodo sin duda contribuyó a una mayor difusión del "estilo Morris" entre los miembros de las clases profesionales, siempre atentos a las modas, y los productos de la compañía no tardaron en ser recomendados tanto en libros como en revistas dedicadas a la decoración "artística" del hogar [nota 8].

Entre 1866 y 1867 la compañía realizó dos proyectos de carácter público en Londres que contribuyeron a aumentar su prestigio: un salón de té en el South Kensington Museum (hoy Victoria and Albert Museum) [fig. 4] y el salón destinado a albergar la armería y los principales tapices del palacio de Saint James [nota 9]. En el primer caso, la compañía de Morris diseñó una estancia lo suficientemente "doméstica" como para cumplir su cometido y, al mismo tiempo, lo suficientemente lujosa como para crear un poderoso impacto visual. Los paneles del friso azul, decorados con composiciones figurativas de ramas, hojas y bayas, estaban situados a la altura de los ojos, al modo de lienzos expuestos en un museo, mientras un sutil motivo de hojas y ramas modeladas en yeso enlazaba el friso

nota 7

Ver Hilary y Richard R. Myers, *William Morris Tiles: The Tile Designs of Morris and his Fellow Workers*. Shepton Beauchamp: Richard Dennis, 1996, pp. 28-31.

nota 8

Los papeles pintados de Morris & Co. eran recomendados por muchas publicaciones dedicadas a la decoración del hogar, incluyendo la popular *Art at Home* [Arte en casa] (1876-1878), en la que se sugería el uso de los modelos *Vine* [Vid] y *Jasmine* [Jazmín] para las salas de estar. A su vez, la influyente publicación de Robert Edis *Furniture and Decoration of Town Houses* [Mobiliario y decoración para residencias urbanas] (1881) recomendaba el papel pintado modelo *Fruit* [Fruta], que el autor había elegido para su propio cuarto de estar.

nota 9

Ver Pat Kirkham, "Morris and Company", en Diane Waggoner, *The Beauty of Life: William Morris and the Art of Design*. Londres: Thames and Hudson, 2003, pp. 39-40.

Fundación Juan March

con las secciones inferiores. Asimismo, merece la pena destacar la sutileza de las vidrieras de las ventanas, decoradas con mujeres y guirnaldas, y los delicados motivos dorados del techo. Por último, la temática de las composiciones del friso, dedicadas a la caza del conejo con perros, aportaba al mismo tiempo interés narrativo y un toque de humor. Por su parte, el salón de la armería del palacio de Saint James presentaba una estilizada decoración en oro sobre madera negra que evocaba las armerías y los salones de tapices del Medievo.

Los bordados fueron parte importante de muchos de los diseños de interiores del movimiento Arts and Crafts durante el periodo comprendido entre 1860 y 1914. El interés de Morris por éstos comenzó cuando trabajaba como aprendiz en el estudio del arquitecto George Edmund Street, una autoridad en la materia que había aprendido el oficio utilizando técnicas tradicionales y al que gustaba colgar los tejidos bordados en las paredes, emulando los tapices de los salones medievales. Durante la década de 1870, Morris & Co. diseñó numerosos bordados para frisos, siempre muy elaborados pictóricamente. Entre éstos destaca la serie basada en la traducción del *Roman de la Rose* [Romance de la rosa], atribuido a Chaucer, bordada para la mansión de Lowthian Bell, conocida como Rounton Grange, en Northallerton (Yorkshire), a cuya decoración también contribuyó con mobiliario y motivos pintados en paredes y techo [nota 10] [fig. 5]. Mayor renombre incluso alcanzaron sus grandes paneles bordados con motivos florales y hojas, empleados como *portières* y colgaduras, como el suntuoso diseño *Artichoke* [Alcachofa] [cat. 76] creado por Morris en 1877 para un salón de la mansión Smeaton Manor, en Yorkshire [nota 11]. No obstante, como era el caso en la mayoría de los tejidos de Morris & Co., el modelo *Artichoke*, no fue un diseño exclusivo; en 1896, Margaret Bale bordó el mismo motivo para otro salón, en este caso en la Standen House de Sussex.

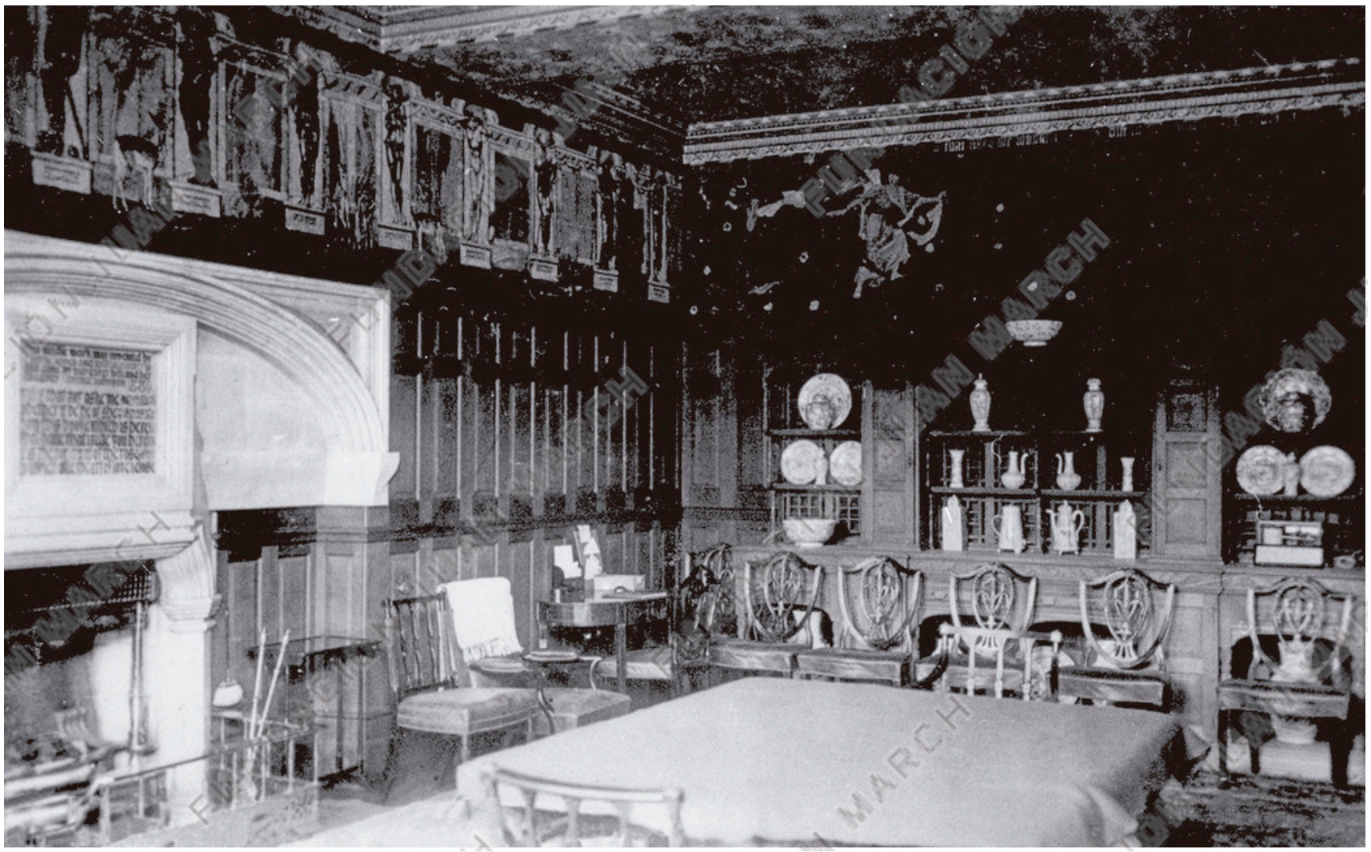
En 1885, May, la hija de Morris, asumió la dirección del departamento de bordado de Morris & Co., al frente del cual diseñó y participó en la manufactura de las magníficas colgaduras de la cama del dormitorio de su padre en Kelmscott Manor, la casa de campo de Morris en Oxfordshire [ver p. 238]. Durante la década de 1880, la empresa comenzó a vender diseños para productos más modestos, como cojines, manteles o pantallas de chimenea, cuyos elementos se vendían a modo de *kit* (por un lado los patrones estampados en telas y, por otro, los hilos de seda y de lana, tintados especialmente para cada diseño), de tal forma que el cliente pudiera bordar el producto final en su casa. Estos económicos *kits* pronto se hicieron tan populares que permitieron financiar la producción de proyectos textiles más ambiciosos [nota 12]. A finales del siglo XIX muchos hogares londinenses poseían, al menos, uno de estos bordados de Morris & Co. Otros diseñadores profesionales, como Crane, Gimson y Margaret Macdonald, también realizaron diseños para paneles bordados, frecuentemente realizados por mujeres de la familia, fomentando así la labor de numerosas bordadoras aficionadas, que pusieron a prueba sus habilidades para adornar sus hogares al tiempo que contribuían a la expansión del movimiento Arts and Crafts por toda Gran Bretaña.

nota 10
Ver Linda Parry, *William Morris: Textiles*. Londres: V & A, 2013, pp. 187-188.

nota 11
Ibid., p. 29.

nota 12
Ibid., p. 33.

Fundación Juan March



— fig. 5
Estancia en Rounton Grange, Northallenton (Yorkshire), 1905. Fotografía de época. Gertrude Bell Archive, Newcastle University

Morris diferenciaba entre muebles "de diario" y "muebles representativos", entre los cuales incluía "aparadores, armarios y otros muebles similares que poseemos más por su belleza que por el uso que les damos" nota 13. Estos últimos eran apropiados para lugares destacados de estancias importantes, mientras que los muebles de diario, aun estando bien hechos y gozando de las proporciones adecuadas, debían ser más sencillos. El trabajo del pintor Ford Madox Brown, uno de los socios originales de Morris, estuvo entre los primeros exponentes de este estilo. En concreto, destacó su serie de muebles para dormitorio, modestos y al mismo tiempo robustos, que parecían realizados por un carpintero rural y a los que añadió una sencilla capa de pintura verde [cat. 51]; un diseño que sirvió de inspiración para muchos muebles posteriores del movimiento Arts and Crafts, como la serie *Simple Bedroom Furniture* [Mobiliario sencillo de dormitorio], diseñada por Ambrose Heal en 1899.

A Brown también se le atribuye el sencillo diseño de la silla con asiento de enea y madera de color ébano elegida para la serie "Sussex", cuyo prototipo estaba basado en un popular diseño vernáculo que se produjo en diferentes formatos, incluyendo sillas y bancos [cat. 104]. Además de a quienes deseaban crear interiores al estilo del movimiento Arts and Crafts, la construcción liviana y delicada de la serie "Sussex" atrajo a los admiradores del mobiliario estilizado y barnizado asociado por aquel

nota 13
William Morris, "The Lesser Arts of Life", en *The Collected Works of William Morris*. Londres: Longmans Green & Co., 1914, vol. 22, pp. 61-62.

Fundación Juan March



— fig. 6
Sala de estar en la residencia del número 1 de Holland Park, Londres, 1889. Fotografía de Bedford Lemere & Co. Historic England Archive, Swindon



— fig. 7
Sala de estar en la Old Swan House, Londres, 1884.Fotografía de Bedford Lemere & Co.

Fundación Juan March

entonces con el movimiento esteticista británico. Los precios oscilaban entre los 35 peniques de la silla más sencilla hasta la libra y 50 peniques del banco, permitiendo que los muebles de esta serie pasaran a formar parte de muchos hogares de clase media; en los últimos años de la década de 1890 algunos de los principales competidores de Morris & Co., como Liberty & Co. y Heal & Son, realizaron copias y adaptaciones de la serie [nota 14].

Morris & Co.: el número 1 de Holland Park, la Old Swan House y Stanmore Hall

Uno de los encargos más relevantes recibidos por Morris durante la década de 1880 fue el realizado para el número 1 de la calle Holland Park, donde tenía su residencia Alecco Ionides, un miembro destacado de la comunidad anglo-griega de Londres que, como otros muchos prósperos comerciantes e industriales, acostumbraba a patrocinar a artistas y diseñadores. Después de que Webb remodelara su casa, Morris & Co. se encargó de la decoración de los interiores, proceso que se extendió a lo largo de varios años con un coste total de más de 2.361 libras [nota 15]. El proyecto de decoración incluyó la mayoría de las estancias importantes de la vivienda y es un perfecto ejemplo del "estilo Morris" en su vertiente más suntuosa y llamativa. Ionides quería acondicionar un espacio adecuado para mostrar su colección de arte y otros objetos, entre los que destacaban sus figuras griegas de Tanagra, sus piezas de cerámica oriental y sus bordados persas. Los interiores de esta sala, profusamente amueblados, fueron decorados con una rica combinación de estampados, colores y materiales. La sala de las antigüedades y la sala de estar contigua fueron objeto de un tratamiento especialmente lujoso, decoradas como estaban alfombras tejidas a mano y sedas estampadas modelo *Flower Garden* [Jardín floral] y *Oak* [Roble] en cortinas, paredes, ventanales y puertas. El oro y la plata estaban presentes en los remates del techo y en las paredes y una versión lacada en oro del papel pintado *Chrysanthemum* [Crisantemo] denotaba claramente el interés de Morris por las colgaduras de piel repujada y dorada, tan de moda en la época. El lugar de honor estaba destinado a un gran piano decorado con *gesso* de tonos dorados y plateados, un espléndido ejemplo de un "mueble representativo" morrisiano embellecido con un patrón de hojas que lo cubrían por completo, diseñado por Burne-Jones y pintado por la artista y diseñadora Kate Faulkner, hermana de Charles Faulkner, uno de los socios fundadores de la compañía [fig. 6].

En 1881 Morris & Co. creó unos interiores igualmente artísticos y llenos de ricos motivos y texturas para la Old Swan House [Casa del viejo cisne], la residencia que el coleccionista de cerámica china y arte prerrafaelita Wickham Flower tenía en Chelsea. La sala de estar mostraba una llamativa decoración con motivos de ramas, tanto en el techo como en los marcos de las ventanas [fig. 7], mientras dos magníficas alfombras tejidas a mano adornaban el suelo. Los muebles incluían el típico banco con dosel, tapizado en terciopelo y rematado con macetas de *gesso*, así como varios sillones "estilo Morris" que compartían espacio

nota 14

La serie *Argyll* de Liberty & Co. (1895), realizada en madera de haya pintada de negro, tenía prácticamente la misma estructura que la serie "Sussex", con la única diferencia de que los muebles de Liberty eran más caros; especialmente el sofá, que se vendía a 3 libras y 90 peniques, lo que suponía más del doble del precio del mismo artículo en Morris & Co. Ver Daryl Bennett, *Liberty's Furniture, 1875-1915: The Birth of Modern Interior Design*. Woodbridge: Antique Collectors' Club, 2012.

nota 15

Ver Charles Harvey y Jon Press, "The Ionides Family and 1 Holland Park", en *The Journal of the Decorative Arts Society, 1850-Present*. Brighton: Decorative Arts Society, 1994, pp. 2-14.

Fundación Juan March

con sillas "Sussex", en un ejemplo de cómo Morris fue mezclando progresivamente diferentes estilos decorativos destinados inicialmente a residencias urbanas y a casas rurales [nota 16]. En el caso de Great Tangley Manor, la residencia rural de Flower en Surrey, cuya decoración también fue realizada por la compañía durante la década de 1890, los interiores eran mucho menos lujosos, como correspondía a un estilo de vida más relajado e informal. La sala de estar estaba decorado con maderas de colores claros, paredes blancas sin adornos y muebles sencillos y prácticos, como la mesa redonda diseñada por Webb o los sillones tapizados con *chintz* [fig. 8]. Aunque las alfombras estaban tejidas a máquina, para el resto de telas y cortinas se eligió el modelo *Daffodil*, diseñado por John Henry Dearle en 1891 y estampado a mano sobre *chintz* [cat. 91]. En 1904, el crítico de arquitectura alemán Hermann Muthesius describió Great Tangley Manor como "una casa donde uno querría vivir [...] sin pompa ni adorno" [nota 17].

nota 16
Ver Linda Parry, *op. cit.* (nota 10), p. 192.

nota 17
Hermann Muthesius, *The English House*. Londres: Frances Lincoln, 2007, p. 108.

La decoración de los interiores de la mansión Stanmore Hall, Middlesex, para el adinerado propietario de minas William Knox D'Arcy se prolongó desde 1888 hasta 1896. Además de emplear numerosos tejidos y alfombras diseñadas con anterioridad, Morris & Co. creó específicamente para la ocasión un conjunto de tapices que describían la leyenda artúrica de la búsqueda del Santo Grial (1890-1894) [cat. 100]. Asimismo, el arquitecto y diseñador William Richard Lethaby contribuyó al proyecto con el diseño de cinco chimeneas de piedra y una gran mesa de ocho patas para el vestíbulo, y George W.H. Jack, el ayudante en jefe de Webb, diseñó numerosas mesas y sillas y un escritorio con ricas incrustaciones para la sala de estar. Éste fue el último encargo que aceptó la empresa en vida de Morris, además de uno de los más sobresalientes. Por aquel entonces, Morris estaba muy involucrado en el activismo político y había dejado el mando de la compañía en manos de John Henry Dearle, quien se encargó de supervisar el proyecto, además de ser el responsable del diseño de algunos elementos decorativos. En concreto, los nuevos diseños de Dearle se destinaron a las habitaciones del edificio principal, erigido en la década de 1840 y ampliado en la década de 1880. La única estancia decorada por Morris & Co. en la ampliación fue el comedor, donde se colgaron los tapices del Santo Grial, un conjunto de seis paneles pictóricos acompañados por otros tantos decorados con motivos vegetales y situados debajo de los primeros [fig. 9].

Morris concebía los tapices como unos de los ornamentos más bellos para el hogar. De ahí que el inicio de la producción propia de tapices de alto lizo por parte de Morris & Co. en la década de 1880 supusiera para él ver cumplido un sueño de juventud [nota 18]; en 1854, Morris había quedado impresionado por los tapices medievales de las catedrales de Amiens y Beauvais y en 1879 había aprendido, de forma autodidacta, la técnica del telar de alto lizo, tejido con la urdimbre en posición vertical. Esta técnica, muy utilizada en la producción de tapices durante los siglos XV y XVI, había caído en desuso posteriormente. El primer tapiz realizado con ella por Morris fue *Cabbage and Vine* [Col y vid], un modesto diseño para cuya manufactura se necesitaron 516 horas de trabajo. No obstante, cuando la empresa se mudó en 1881 a los talleres de Merton Abbey, Morris estuvo en condiciones de

nota 18
Ver Joanna Banham y Jennifer Harris (eds.), *William Morris and the Middle Ages*. Mánchester: University of Manchester, 1984, pp. 187-193.

Fundación Juan March



— fig. 8
Sala de estar en Great Tangley Manor, Surrey, c. 1890. Fotografía de época. Historic England Archive, Swindon



— fig. 9
Comedor en Stanmore Hall, Middlesex, con el tapiz *The Arming and Departure of the Knights of the Round Table on the Quest for the Holy Grail* [Armamento y partida de los caballeros de la mesa redonda en busca del Santo Grial] y paneles inferiores con motivos vegetales decorativos, década de 1880. Fotografía de época reproducida en *The Studio*, Londres, 15 (1899)

Fundación Juan March

disponer de telares de mayor tamaño operados por tejedores experimentados, así como de cubas para teñir la lana, gracias a lo cual Morris & Co. pudo empezar a producir tapices a gran escala. A partir de mediados de la década de 1880 se produjeron numerosas piezas en estos telares, tanto para interiores laicos como eclesiásticos, pero la serie para Stanmore Hall fue sin duda la mayor, así como la más ambiciosa técnicamente, de todas las realizadas por Morris & Co. en este ámbito. Con las figuras diseñadas por Burne-Jones y fondos, detalles arquitectónicos, estampados y heráldica a cargo de Morris y Dearle, dicha serie emulaba, tanto en su formato, de tipo friso, como en sus colores desvaídos y sus ricos ornamentos de estilo *mille-fleurs*, la apariencia de los tapices flamencos que Morris tanto admiraba.

Otros interiores del movimiento Arts and Crafts (1880-1914)

La mezcla de sencillez y esplendor, como dijo Crane, fue una de las característica del movimiento Arts and Crafts. No obstante, e independientemente de que se inclinaran en una u otra de estas direcciones, los interiores de casas particulares siempre combinaban la belleza y la utilidad con el confort, así como con una cierta mesura en su concepto de la decoración. Muchas tradiciones vernáculas, como los techos bajos, las ventanas con bisagras, los asientos junto a las ventanas, las chimeneas de rinconera, los suelos de tarima de roble, las vigas vistas y los armarios empotrados, fueron retomadas por el movimiento Arts and Crafts para los interiores de viviendas, ya fueran éstas de clase media o alta, urbanas o rurales. En ocasiones se añadían "salas de estar", rememorando los antiguos salones señoriales, así como galerías que evocaban el periodo medieval. Por lo general, las paredes siguieron dividiéndose en dos partes, diferenciadas a partir de la altura de la puerta, y podían estar decoradas con papeles pintado y telas lisas o estampadas, así como con paneles, cuando se buscaba un efecto más lujoso y perdurable. El roble, un árbol autóctono con fuertes connotaciones nacionales, era la madera preferida junto al nogal. Cuando se utilizaban maderas más económicas, como el pino, éstas solían teñirse o pintarse, por lo general en tonos blancos o verdes.

Dado que el movimiento estuvo vigente durante un periodo de aproximadamente medio siglo, no es de extrañar que tanto los interiores como los objetos estilo Arts and Crafts se vieran influenciados, en mayor o menor medida, por la evolución del gusto que caracterizó dicho periodo, incluida la tendencia hacia interiores menos recargados que se implantó a finales del siglo XIX y comienzos del XX. El primer interior diseñado por Webb que incorporó elementos de madera pintada de blanco fue el de la Arisaig House, en 1863. Gimson, por su parte, decoró las residencias rurales que construyó para su familia en la década de 1890 en Gloucestershire con paredes y techos encalados; un acabado modesto muy del agrado de Morris [fig. 10]. Durante dicha década y los primeros años del siglo XX, el color blanco se convirtió en la opción preferida en muchos hogares "progresistas", sobre todo en estancias como las salas de estar, tradicionalmente asociadas con lo

Fundación Juan March



— fig. 10
Sala de estar en la residencia
de Ernest William Gimson en
Sapperton (Gloucestershire), c. 1903.
Fotografía de época. Country Life
Picture Library, Londres

Fundación Juan March

"femenino" nota 19. La sala de estar diseñada por Mackay Hugh Baillie Scott para la Blackwell House entre 1898 y 1900, con sus estilizadas columnas, sus delicados frisos y capiteles de yeso y el rincón de la chimenea blanca, acompañado por asientos, es un ejemplo particularmente elegante de esta tendencia. Sin embargo, la blancura no siempre implicaba sencillez. Sin ir más lejos, en 1901, la propuesta de Charles Rennie Mackintosh para la sala de música del concurso para una "Haus eines Kunstfreundes" [Casa para un amante del arte], promovido en 1901 por el editor alemán Alexander Koch, concebía un espacio ampliamente decorado y lujoso, con ecos de un salón medieval nota 20.

Las paredes lisas de las salas más nobles podían adornarse con colgaduras o relieves de yeso o *gesso*, o cubrirse con tapices, bordados o pieles, mientras que para las estancias más modestas, como los dormitorios, a menudo se optaba por papeles pintados. Los diseños del movimiento Arts and Crafts solían partir de formas naturales convencionales, que eran reducidas a lo esencial antes de ser incorporadas a los elementos decorativos. Los frisos más elaborados se reservaban para las salas de estar y los comedores, cuyas paredes podían haber sido blanqueadas o estar cubiertas con motivos. También se podían adquirir papeles especiales para los frisos, acompañados o no por papeles pintados para la pared. Durante la década de 1890, Crane diseñó numerosas cenefas para el fabricante de papeles pintados Jeffrey & Co., con guirnaldas de frutas o flores y ramas estilizadas. Asimismo, el salón diseñado por Baillie Scott para la Blackwell House incluía un amplio y estilizado friso con motivos de pavos reales fabricado por la firma de papeles pintados Shand Kydd.

El mobiliario, por lo general, no se tapizaba. Para la mayoría de las sillas se elegían asientos de enea con cojines bordados o forrados de terciopelo, y se preferían los tintes naturales a los químicos, que resultaban más estridentes y efímeros. Las cortinas, ya fueran tejidas o estampadas, colgaban de anillas cruzadas por varillas metálicas sin adornos y las alfombras descansaban sobre suelos de madera o de baldosas de piedra. Las chimeneas, el corazón simbólico de la casa, solían estar rodeadas por paneles de maderas de gran calidad que, en ocasiones, incluían estantes para poder exhibir piezas de cerámica o metalistería.

Los muebles siguieron construyéndose fundamentalmente con maderas autóctonas, en detrimento de maderas importadas como la caoba, hasta que, en los primeros años del siglo XX, Gimson y otros diseñadores empezaron a usar revestimientos de maderas exóticas en sus muebles más lujosos. Los diseñadores asociados a la Escuela de los Cotswolds, asentados en la zona rural de Gloucestershire, se caracterizaron por sus diseños sencillos y efectivos para piezas de mobiliario manufacturadas siguiendo técnicas tradicionales, como el cincelado, la talla a navaja, el chaflanado y el veteado. Las mesas de refectorio, amplias y prácticas, y los altos aparadores que incorporaban estanterías para la vajilla, también reflejaban el gusto de estos diseñadores por las formas rústicas. Finalmente, sus bancos y aparadores, así como las chimeneas de rincón y los hogares abiertos, remitían nostálgicamente a un pasado preindustrial supuestamente idílico.

nota 19

Ver Pat Kirkham, Amy F. Ogata y Catherine L. Whalen, "Europe and North America, 1900-1945", en Pat Kirkham y Susan Weber (eds.), *History of Design: Decorative Arts and Material Culture, 1400-2000*. New Haven: Yale University Press, 2013, p. 599.

nota 20

Ver *ibid.*, p. 599; y Pat Kirkham, "'Living Fancy': Mackintosh Furniture and Interiors", en Wendy Kaplan (ed.), *Charles Rennie Mackintosh*. Cat. expo., Nueva York: Abbeville Press, 1996, pp. 227-263.

Fundación Juan March

Por todo ello, no es de extrañar pues que las habilidades artesanales —muchas de las cuales habían caído en desuso— tuvieran un lugar prominente en muchos interiores del movimiento Arts and Crafts. El cuero repujado, por ejemplo, fue muy del gusto de Charles Robert Ashbee, quien lo utilizó frecuentemente en piezas fabricadas por el Guild and School of Handicraft [Gremio y Escuela de Artesanía], como las destinadas a la decoración de Bryngwyn Manor, en Herefordshire, o a la casa conocida como Magpie and Stump [Urraca y tocón], en la calle Cheyne Walk de Chelsea [cat. 232]. Durante la década de 1890, el Art Workers' Guild [Gremio de Trabajadores del Arte] ofreció charlas sobre el enyesado decorativo y muchos arquitectos y diseñadores, incluidos Baillie Scott, George W.H. Jack y Henry Wilson, diseñaron frisos decorativos y paneles en yeso para interiores; a mediados de la década de 1890 Gimson incluso ingresó como aprendiz en la empresa Whitcombe and Priestly para mejorar sus conocimientos sobre las habilidades requeridas para ejecutar sus diseños. Podemos ver ejemplos de estos yesos decorativos en el sencillo interior de la casa de campo Upper Dorval House, en Sapperton (Gloucestershire), de 1902, así como en la elaborada biblioteca de la residencia londinense de Sir Ernest Debenham en Addison Road (Kensington), realizada entre 1905 y 1907. Asimismo, Crane fue uno de los muchos diseñadores, como Margaret Macdonald, cuya actividad estuvo estrechamente ligada a la recuperación del *gesso*, modelando numerosos diseños en bajo relieve, entre los que destaca el friso que ilustraba las *Fábulas* de Esopo en el comedor que Morris & Co. realizó para la residencia del número 1 de Holland Park.

Charles F.A. Voysey y la "sencillez"

Posiblemente el exponente más influyente de la estética caracterizada por la sencillez de los edificios e interiores, Charles F.A. Voysey diseñó alrededor de 120 casas, principalmente en áreas rurales y en los alrededores de ciudades. Al igual que en el caso de Webb y de los miembros de la Society for the Protection of Ancient Buildings [Sociedad para la Protección de Edificios Antiguos], sus casas remitían a la tradición vernácula y tenían su modelo ideal en las residencias rurales, pues Voysey abogaba por el reposo, la alegría y la sencillez. En sus propias palabras: "Por encima de cualquier otra cosa, nuestro hogar [...] debería aportar reposo a la mente y al cuerpo; y este reposo sólo puede proceder de la sencillez. Cuanto más elaborada sea la decoración de una estancia, más difícil resulta para el cerebro fatigado encontrar reposo entre sus paredes". Así, la fórmula para un hogar sosegado era "una estancia bien proporcionada, muros blanqueados, una alfombra lisa y muebles sencillos de roble, y nada en ella más que los artículos necesarios de uso corriente y algún ornamento sencillo como un jarrón con flores" nota 21. No obstante, incluso el más sencillo de estos interiores contenía gran cantidad de motivos estampados, como era de esperar de tan exitoso diseñador de textiles y papeles pintados.

La sala de estar de The Orchard [Los frutales], la residencia rural que Voysey diseñó en 1899 para su familia en Chorley Wood (Surrey), era grande, luminosa y

nota 21
Ver Peter J. Davey, *Arts and Crafts Architecture*. Londres: Phaidon, 1995, p. 94.

Fundación Juan March



— fig. 11
Wilfrid Ball, *Dining Room at "The Orchard", Chorley Wood* [Comedor de "The Orchard", Chorley Wood], s.f. Reproducido en Charles Holme (ed.), *Modern British Domestic Architecture and Decoration*. Londres, París y Nueva York: The Studio, 1901

acogedora y estaba amueblada con sencillez. No obstante, aunque el techo, el friso y las molduras estuvieran pintados en blanco, por debajo del rail del que se colgaban los cuadros la pared estaba tapizada con un brillante papel de fibra de seda púrpura de Eltonbury. Por su parte, la chimenea estaba decorada con azulejos holandeses de color verde y enmarcada por altos paneles de madera que permitían exhibir tesoros como el "Tempus Fugit" [cat. 200], el reloj diseñado por Voysey. El suelo estaba cubierto por una de sus alfombras de lana de Donnegal, tejida a mano en un profundo azul pavo real. El comedor era incluso más colorido: las paredes estaban tapizadas con un papel de seda color verde botella que contrastaba con la tela, de un intenso color rojo turco, de las cortinas y sobre el suelo descansaba una alfombra estampada en azul y verde siguiendo un diseño de Voysey [fig. 11]; éste asociaba el color verde con la naturaleza y, por sus cualidades tranquilizantes, lo consideraba la mejor opción para alfombras, azulejos y tapicerías.

Voysey era partidario de limitar el número de texturas y motivos, especialmente en las casas pequeñas, donde prefería emplear un único material para todos los

Fundación Juan March

suelos, así como un único color para todas las colgaduras. En esa línea, en la casa de campo de Frinton on Sea (Essex) conocida como The Homestead, de 1905, utilizó suelos de pizarra en toda la casa excepto en el comedor, donde instaló un suelo de parqué acompañado por cortinas rojas lisas en todas las ventanas [nota 22]. Defensor de la modestia y del diseño alejado de toda pretensión, Voysey prefería los techos bajos, si bien en residencias más grandes, como Broad Leys, en el lago Windermere (Cumbria), de 1898, no se mostró reacio a evocar los modelos medievales incluyendo espaciosos salones de doble altura. Aun así, el crítico alemán Muthesius describiría el mobiliario de Broad Leys como "sencillo hasta el punto de resultar primitivo" [nota 23]. Gran parte de este mobiliario estaba manufacturado con madera de roble inglés, lavada, pero no pulida, y contenía sencillos elementos decorativos, como tallas en forma de corazón, a juego con los remates de las pilastras de las barandillas y las sobredimensionadas bisagras, cuya función era claramente más decorativa que funcional; todos ellos adornos que realmente no eran en absoluto "sencillos", al igual que tampoco lo era el mobiliario diseñado por Voysey siguiendo la línea de "esplendor" formulada por Walter Crane. Así, la vitrina que diseñó en 1891 para William y Haydee Ward Higgs, destinada a albergar el *Kelmscott Chaucer* —la edición de las obras de Chaucer impresa por Kelmscott Press—, estaba adornada con una fina decoración en metal forjado que no desmerecía el bello libro diseñado por Morris y Burne Jones.

nota 22
Para más información sobre The Orchard, The Homestead y otros interiores de Voysey, ver Wendy Hitchmough, *C.F.A. Voysey*. Londres: Phaidon, 1997, pp. 124-131 y 152-157.

nota 23
Ver Karen Livingstone (ed.), *C.F.A. Voysey: Arts and Crafts Designer*. Londres: V & A, 2016, p. 154.

Mackay Hugh Baillie Scott y las salas de estar

Una de las características más relevantes de la arquitectura del movimiento Arts and Crafts era la disposición de las habitaciones, con un carácter más informal de lo que era costumbre en la época. Así, los salones adquirieron una importancia renovada al ser reinventados como espaciosas y acogedoras "salas de estar" inspiradas en la visión romántica de los antiguos salones medievales, en los que la familia propietaria y el servicio se reunían para comer, beber y dormir. Esta nueva concepción de la sala de estar fue llevada hasta sus últimas consecuencias por Baillie Scott, que se mostraba contrario al apego victoriano a las "mansiones en miniatura" con múltiples habitaciones destinadas a usos específicos [nota 24]. Baillie Scott abogaba por crear un espacio multifuncional en la planta baja, con zonas para comer, leer y tocar y escuchar música, entre otras actividades. Muchos de sus diseños incluían un porche interior separado para dejar las prendas de abrigo antes de acceder a la sala de estar y así prevenir, o reducir, las corrientes de aire. De este modo la sala de estar se convertía en el espacio donde se desarrollaba la vida; el corazón físico y simbólico de toda casa artística.

Los experimentos de Baillie Scott con las salas de estar de "plano abierto" comenzaron en 1882 en la Red House, su residencia de la Isla de Man, donde la sala de estar, el comedor y el recibidor estaban delimitados por pantallas móviles que adoptaban la apariencia de paneles. Pero su sala de estar más destacada fue la de Blackwell (Cumbria), una gran casa vacacional diseñada al borde de un lago en

nota 24
Ver Mackay Hugh Baillie Scott, "Houses and Gardens" (1906). Citado en Diane Haigh, *Baillie Scott: The Artistic House*. Londres: Academy, 1995, pp. 35-49.

Fundación Juan March



— fig. 12
Sala de estar en Blackwell (Cumbria), c. 1900. Fotografía de época. RIBA Library Photographs Collection, Londres

Fundación Juan March

1898-1900 para el industrial de Mánchester Sir Edward Holt. Esta gran sala, de doble altura y con una enorme chimenea de rincón y una galería de trovadores de madera en su pared oeste, ocupaba el centro de la vivienda [fig. 12]. La meticulosa disposición de los espacios abiertos y cerrados posibilitaba su uso para diferentes actividades, desde partidas de billar hasta contemplar el paisaje desde los asientos empotrados o sencillamente calentarse junto a la gran chimenea. La habilidad de Baillie Scott para crear interiores armoniosos y unificados estaba a la par con su predisposición a evocar visiones románticas del Medievo. En Blackwell, los recursos decorativos unificadores, como las frutas y las hojas de baya talladas en anaqueles de piedra y paneles de madera, contribuían a enlazar las diferentes zonas de la sala de estar, mientras que la presencia de elementos tradicionales, como cornisas decorativas y paneles, se compensaba con elementos más modernos, como los frisos con pavos reales brillantemente coloreados.

Los artículos de Baillie Scott publicados originalmente en la revista *The Studio* [El Estudio] en 1900 se reunieron en forma de libro en 1906 bajo el título *Houses and Gardens* [Casas y jardines] [cat. 234]. Sus llamativas ilustraciones incluían grandes salas de estar, abiertas y exiguamente decoradas con baúles de madera, bancos inspirados en la época medieval y una serie de asientos más confortables alrededor del hogar. Tanto los frisos, las cortinas y las *portières* bordadas como las alfombras que cubrían el suelo de madera contaban con coloridos diseños. Al igual que la propuesta que presentó al concurso para una "Haus eines Kunstfreundes", estos elementos evidencian la habilidad de Baillie Scott para reimaginar el pasado medieval adaptándolo a la belleza de una casa moderna llena de color y motivos llamativos [cat. 235]. Además, sus diseños contribuyeron a propagar el interés por el movimiento Arts and Crafts en la Europa continental, pues, llegado el año 1914, Baillie Scott probablemente fuera el arquitecto y diseñador británico más conocido en el continente [nota 25].

nota 25

Ver Alan Crawford, "Scott, Mackay Hugh Baillie, 1865-1945", en *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford: Oxford University Press, 2004, vol. 49, pp. 39-41.

Charles Robert Ashbee y Magpie and Stump

La acuarela que muestra el largo comedor que Charles Robert Ashbee diseñó en 1893 para Magpie and Stump, la residencia de su madre en la calle Cheyne Walk de Chelsea, sugiere un interior tan luminoso como sencillo. Para la decoración de este comedor, Ashbee utilizó motivos convencionales, optando por una tonalidad uniforme y clara. El principal objeto decorativo era un profundo friso de yeso modelado que representaba árboles estilizados, ciervos y pájaros; una versión sutil y acorde al estilo del movimiento Arts and Crafts de las referencias a animales y pájaros que tan populares eran en los comedores de la época debido a su clara asociación con la comida. Por su parte, el mobiliario —sillas de estilo tradicional con asientos de enea y respaldos con peinazos horizontales y una larga mesa rectangular de caballete manufacturada por el Guild and School of Handicraft [Gremio y Escuela de Artesanía] de Ashbee— aludía a un pasado preindustrial, al igual que lo hacía la sencilla moqueta verde que cubría el suelo de parqué.

Fundación Juan March



— fig. 13
Publicidad de Heal & Son's en *The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art* [El Estudio. Una revista ilustrada de bellas artes y artes aplicadas], 40/170 (15 de mayo de 1907), p. xi. Revista mensual con textos traducidos al español, 30 x 21 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

Dos alfombras adicionales aportaban calor y cierta opulencia junto a la llamativa porcelana azul y blanca que se exhibía en un imponente aparador.

Los interiores diseñados por Ashbee para la residencia de su madre incluían lámparas de luz eléctrica —un producto muy novedoso en la época— en las que quedaba patente su habilidad como diseñador de joyas y metalistería. En un artículo escrito en 1895 para la revista *The Art Journal* [La revista de arte] titulado "Suggestions for Electric Light Fittings" [Sugerencias para accesorios de luz eléctrica] nota 26, Ashbee defendía que, debido a la naturaleza descendente de la luz, la mejor solución eran las lámparas colgadas a gran altura con bombillas que, dada su similitud con gotas de agua, debían disponerse en posición vertical. Abrazó de forma entusiasta esta nueva fuente de iluminación, de la que destacó las "agradables sombras fragmentadas" que las lámparas proyectaban en el techo, y consiguió integrar convenientemente los cables y las bombillas en sus diseños de interiores. En el caso de la residencia de Cheyne Walk, con el objetivo de aprovechar la mágica calidad decorativa de la iluminación con bombillas eléctricas, incluso incorporó pequeñas esferas de esmalte coloreado en el candelabro de hierro forjado de la sala de estar.

nota 26
Charles Robert Ashbee, "Suggestions for Electric Light Fittings", *The Art Journal*, Londres, 57 (1895), pp. 91-93.

Fundación Juan March

Ambrose Heal

El énfasis del movimiento Arts and Crafts en la sencillez se prolongó durante toda la década de 1890 y los primeros años del siglo XX. En esta línea, Ambrose Heal concentró su actividad en la creación de muebles para los interiores modernos de residencias rurales que, a ojos de muchos, eran el mejor ejemplo de este movimiento. Tras un periodo de dos años como aprendiz de fabricante de aparadores, Heal empezó a trabajar en 1893 en la empresa familiar de Londres, dedicada a la fabricación y venta de mobiliario para el hogar. Influenciado por John Ruskin, Morris y el movimiento Arts and Crafts, en 1899 expuso un "baúl para una casa de campo", un escritorio de roble y un armario ropero de caoba en la exposición celebrada por la Arts and Crafts Exhibition Society [Sociedad para la Exposición de Artes y Oficios], de la que pasó a formar parte en 1906; en 1910 ingresó en el Art Workers' Guild. Tal era la sencillez de sus diseños, adaptados a los estilos vernáculos de interiores de los últimos años de la década de 1890, que algunos trabajadores de la empresa familiar compararon sus muebles con los de una prisión [nota 27]. Así, las ilustraciones de muebles de "estilo sencillo" para dormitorios de residencias rurales que aparecen en los catálogos de la empresa entre 1890 y 1914 muestran piezas influidas por Webb, Gimson y Sidney Barnsley y por los diseños realizados por Brown en la década de 1860 para Morris, Marshall, Faulkner & Co., así como por los realizados por la Escuela de los Cotswold en la zona rural de Gloucestershire [fig. 13]. Esta última escuela también influiría en la decoración "ideal" de dormitorios, comedores y salas de estar en casas de campo, para los que Heal & Son produjo lo que, por aquel entonces, se consideraban accesorios típicos del movimiento Arts and Crafts: largas y estrechas mesas de refectorio, sillas con peinazos horizontales, camas de roble, lavabos con azulejos alicatados y aparadores para exhibir cerámica decorativa [nota 28].

nota 27
Ver Susanna Goodden, *A History of Heal's*. Londres: Heal & Son, 1984, p. 19.

nota 28
Ibid., p. 37.

Desde los últimos años de la década de 1890 hasta 1914, la influencia de los interiores del movimiento Arts and Crafts se extendió a otros países. Destacados arquitectos y diseñadores británicos, como Ashbee, Baillie Scott, Charles Rennie Mackintosh y Margaret Macdonald, fueron invitados a diseñar interiores en otros países de Europa, contribuyendo a la expansión de los objetivos e ideales del movimiento y a su expansión geográfica. Estos interiores fueron especialmente efectivos a la hora de difundir el movimiento Arts and Crafts, puesto que ofrecían lo que podríamos describir como una síntesis de sus diferentes facetas. También brindaban sugerencias sobre el estilo de vida de sus seguidores, ya residieran éstos en Gran Bretaña, Polonia, Finlandia, Alemania, Italia, España, Estados Unidos, Canadá o Australia.

Fundación Juan March


Fundación Juan March

Jennifer Harris

Más sugerentes que imitativos: tejidos y papeles pintados del movimiento Arts and Crafts

Las artes decorativas constituyeron la actividad central del movimiento Arts and Crafts. Aunque la mayor parte de los artículos producidos en este ámbito se realizaban mediante un proceso manual, los tejidos y papeles pintados, en los que se centrará este artículo, también se estampaban de forma industrial.

La mecanización del proceso de estampación de tejidos y papeles fue uno de los grandes logros de la Revolución Industrial, permitiendo incrementar la capacidad de producción y, consiguientemente, los beneficios, aunque no necesariamente la calidad de los productos. Durante las décadas de 1820 y 1830, el precio del algodón estampado descendió como consecuencia de la mecanización del proceso de estampación mediante cilindros de cobre, que empezó a utilizarse de manera generalizada. Asimismo, los colores pasaron a estabilizarse con la aplicación de vapor, en lugar de mediante el laborioso proceso tradicional de tinte con mordiente [nota 1]. Durante el mismo periodo, los tintes naturales, obtenidos de plantas o animales, empezaron a ser reemplazados por tintes minerales y, a partir de 1856, por tintes sintéticos como la anilina, que ofrecían un amplio espectro de colores brillantes y saturados, aunque, como contrapartida, desteñían cuando los tejidos se lavaban y perdían el color relativamente rápido [nota 2].

Los papeles pintados comenzaron a ser asequibles para la clase media en 1839, cuando se patentó un sistema de estampación a cuatro colores propulsado por vapor capaz de producir más de cuatrocientos rollos de papel continuo al día. No obstante, dada la tosquedad de la estampación, los diseños no podían ser muy elaborados y, al aplicarse cada color mediante un cilindro de una circunferencia relativamente estrecha, la frecuencia con la que se podían repetir los motivos era limitada. La estampación en ocho colores empezó a utilizarse a partir de

nota 1
Ver Pat Kirkham y Amy F. Ogata, "Europe 1830-1900", en Pat Kirkham y Susan Weber (eds.), *History of Design, Decorative Arts and Material Culture, 1400-2000*. New Haven: Yale University Press, 2013, p. 416.

nota 2
Ibid., p. 417.

Detalle de cat. 90

Fundación Juan March

mediados de siglo y a mediados de la década de 1870 [nota 3] el número de colores disponibles se incrementó hasta veinte. En paralelo, el progresivo aumento del interés por la decoración de interiores que se produjo durante la segunda mitad del siglo XIX permitió que, con la entrada del nuevo siglo, el papel pintado se convirtiera en uno de los productos decorativos más populares en los hogares tanto de Europa como de Estados Unidos [nota 4].

nota 3
Ibid.

nota 4
Ibid.

Los motivos decorativos del movimiento Arts and Crafts

La recuperación de las artes decorativas estuvo acompañada por un nuevo interés por los interiores domésticos y por lo cotidiano en general. Buen ejemplo de ello fue el uso de tejidos y papeles en el ámbito doméstico, que resultó clave para el acercamiento del arte —es decir, del buen diseño— a la vida cotidiana. La característica principal de los tejidos y papeles pintados del movimiento Arts and Crafts fue el uso de motivos florales, empleados habitualmente en los artículos ornamentales que caracterizaron la cultura material del siglo XIX. Estos motivos podían seguir esquemas cercanos a la abstracción geométrica o evolucionar hasta un realismo mimético.

Tanto los miembros del grupo de reformadores del diseño cercanos a Henry Cole, Owen Jones y Richard Redgrave como el neogótico Augustus W.N. Pugin contribuyeron a popularizar la idea de que los tejidos y papeles estampados debían evitar la imitación de la naturaleza [nota 5]. No es de extrañar, pues, que muchos de los motivos geométricos propuestos por este grupo estuvieran inspirados en diseños procedentes de Oriente Medio y de la cultura árabe —como es el caso de los que ilustran el libro de Jones *The Grammar of Ornament* [La gramática del ornamento] [p. 48, fig. 10], de 1856— o en la ornamentación gótica promovida por Pugin. En contraste con estos motivos rígidos, bidimensionales y geométricos [cat. 8], los diseños del movimiento Arts and Crafts tenían un carácter sorprendentemente naturalista. Según William Morris, que mantenía que la naturaleza debía ser plasmada con un cierto grado de similitud, "este tipo de arte debe ser más sugerente que imitativo" [nota 6]. El amor de Morris por la naturaleza, su profundo conocimiento histórico de los tejidos y sus experimentos textiles contribuyeron a que, a partir de mediados de la década de 1870, sus diseños adquiriesen una estructura más formal, como es el caso de *Bluebell* [Campanilla] [fig. 1].

Por su parte, en la introducción a *The Grammar of Ornament*, Jones hacía un llamamiento a todos aquéllos que producían "arte ornamental" para que estudiaran la naturaleza y los precedentes históricos, argumentando que el futuro de esta disciplina "debe basarse en la experiencia que tenemos del pasado [y] en el conocimiento que podemos obtener mediante el retorno a la naturaleza en búsqueda de nueva inspiración" [nota 7]. Dirigiéndose a decoradores, artesanos y aprendices, Morris, que compartía la opinión de Jones, en 1877 aconsejaba a sus diseñadores que sus "maestros [...] debían ser la naturaleza y la historia" y que

nota 5
El efímero pero influyente *Journal of Design and Manufactures* [Revista de diseño y manufacturas] (Londres: Chapman and Hall, 1849-1852), que funcionó en gran medida como portavoz de los reformadores del diseño durante la época de la "Gran Exposición" (1851), publicó una serie de artículos sobre los cánones del gusto referidos a alfombras y papeles pintados en el volumen IV (1851, Richard Redgrave, pp. 14-16), y sobre el arte ornamental que "abstrae", en lugar de "imitar", en el volumen VI (1852, William Dyce, pp. 1-6). Para un resumen, ver Jules Lubbock, *The Tyranny of Taste: The Politics of Architecture and Design in Britain, 1550-1960*. New Haven: Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 1995, pp. 261-270.

nota 6
William Morris, "Some Hints on Pattern Design", en May Morris (ed.), *The Collected Works of William Morris*. Londres: Longmans Green & Co., 1914, vol. 22, p. 117.

nota 7
Owen Jones, *The Grammar of Ornament*. Londres: Day & Sons, 1856, p. 2.

Fundación Juan March



— fig. 1
Bluebell [Campanilla] (detalle), 1876. Tejido diseñado por William Morris y estampado por Sir Thomas and Arthur Wardle Ltd. para Morris & Co. Algodón estampado con bloques de madera, 99 x 88,9 cm. Victoria and Albert Museum, Londres

Fundación Juan March

debían estudiar "sabiamente [la historia], dejando que nos enseñe, que nos despierte, pero decididos a no imitarla ni repetirla" [nota 8].

A principios de la década de 1880, Morris ya disponía de una pequeña colección de tejidos históricos que le sirvió de fuente de inspiración para desarrollar sus propios diseños y técnicas. También se inspiró en las piezas que estudió en sus frecuentes visitas al South Kensington Museum (hoy Victoria and Albert Museum), institución a la que asesoró en la adquisición de alfombras, tapices y tejidos precisamente durante los años en los que el museo adquirió algunos de sus primeros tejidos relevantes [nota 9]. En algunos de sus últimos diseños, como el modelo *Lodden* para *chintz*, de 1884, o el papel pintado *Blackthorn* [Endrino], de 1892, Morris supo aunar armoniosamente una poderosa sensación de crecimiento orgánico con una compleja estructura formal creada a partir de los tallos de las plantas representadas [fig. 2].

Esta aproximación a la naturaleza pronto se afianzaría como una referencia esencial en los motivos del movimiento Arts and Crafts. A finales del siglo XIX y principios del XX muchos diseñadores se interesaron por la botánica, haciendo evidente en su trabajo la visión del jardín como una prolongación de la belleza doméstica [nota 10]. Aunque los motivos inspirados en la flora autóctona británica continuaron predominando, también reflejaban un creciente interés por la horticultura [nota 11]. Así, Morris se valió principalmente de las hojas de plantas como el acanto y de enredaderas como la madreselva para lograr el efecto deseado de crecimiento natural en sus diseños [fig. 3]. En cambio, en la década de 1890, algunos diseñadores optaron por plantas de tallo alto, como el lirio, que permitían crear composiciones con una estructura más lineal. Durante el último periodo del movimiento, el diseño de tejidos y papeles se caracterizó por una imitación libre pero controlada de la naturaleza, como fue el caso del trabajo de Lindsay Butterfield, jardinero y diseñador entusiasta e independiente que se inspiró tanto en la obra de Morris como en la del arquitecto y diseñador Charles F.A. Voysey [nota 12].

El mundo animal fue otra de las fuentes de inspiración del movimiento. Durante la década de 1870, y a medida que crecía su conocimiento de los tejidos antiguos, Morris fue introduciendo parejas de pájaros y otros animales en sus estampados. Enfrentados o de espaldas, estos animales estaban inspirados en las sedas de los últimos años del Medievo, como es el caso de los textiles utilizados para decorar la sala de estar de la Kelmscott House, la residencia de Morris en Hammersmith (Londres); diseños como *Bird* [Pájaro] (1877-1878), plasmado en una tela doble de lana [fig. 4 y cat. 92], y *Peacock and Dragon* [Pavo real y dragón] (1878) [cat. 93], un pesado tejido de lana confeccionado industrialmente con el que Morris se aproximó al ideal de los tapices medievales [nota 13]. Durante los primeros años de la década de 1880, Morris recurrió al uso de motivos similares en distintos tejidos estampados, como los modelos *Brother Rabbit* [Hermano conejo] (1882) y *Strawberry Thief* [Ladrón de fresas] (1883) [cat. 85-86]. Por su parte, Voysey, que gozaba de

nota 8
William Morris, "The Lesser Arts of Life", en *The Collected Works of William Morris*, *op. cit.* (nota 6), vol. 22, pp. 15-16.

nota 9
Ver el ensayo introductorio de Pat Kirkham en pp. 29-66 de la presente publicación.

nota 10
Ver Linda Parry, *Textiles of the Arts and Crafts Movement*. Londres: Thames and Hudson, 1988, pp. 119-120; y http://collections.vam.ac.uk/item/O78241/tiger-lily-design-butterfield-lindsay-phillip/ (consulta: 18-5-2017).

nota 11
Ver Jill Douglas-Hamilton, Penny Hart y John Simmons, *The Gardens of William Morris*. Londres: Frances Lincoln, 1999.

nota 12
Ver Gertrude Jekyll y Lawrence Weaver, *Gardens for Small Country Houses*. Londres: Country Life, 1912.

nota 13
Ver Linda Parry (ed.), *William Morris*. Londres: Philip Wilson y Victoria and Albert Museum, 1996, p. 231 y fig. 96.

Fundación Juan March



— fig. 2
Blackthorn [Endrino], 1892. Papel pintado diseñado por William Morris y estampado por Jeffrey & Co. para Morris & Co. Papel estampado con bloques de madera. Victoria and Albert Museum, Londres





— fig. 3
African Marigold [Caléndula africana], 1876. Tejido diseñado por William Morris para Morris & Co. Algodón estampado con bloques de madera, 66 x 97,8 cm. William Morris Gallery, London Borough of Waltham Forest, Londres

— fig. 4
Bird [Pájaro] (detalle), 1877-1878. Tejido diseñado por William Morris para Morris & Co. Tela doble de lana tejida a mano en telar tipo Jacquard, 126,5 x 222 cm. The Whitworth, The University of Manchester

Fundación Juan March



— fig. 5
Purple Bird [Pájaro violeta], 1899. Tejido diseñado por Charles F.A. Voysey para Alexander Morton & Co. Tela doble de seda y lana, 138 x 118,5 cm. Victoria and Albert Museum, Londres

Fundación Juan March

una habilidad insuperable a la hora de incorporar pájaros y otros animales a sus diseños —y en ocasiones también figuras humanas—, se mostraba contrario al uso del realismo tridimensional con fines decorativos; en una entrevista publicada en la revista *The Studio* [El Estudio], afirmaba que sólo estaba dispuesto a utilizar la flora y la fauna con la condición de que éstas fueran reducidas a "meros símbolos" nota 14.

Con el cambio de siglo, el simbolismo adquirió gran relevancia tanto en el seno del movimiento Arts and Crafts como fuera de éste. En la publicación *Moot Points: Friendly Disputes on Art & Industry* [Cuestiones debatibles. Disputas amistosas sobre el arte y la industria] (1903), Walter Crane y Lewis Foreman Day, personalidades relevantes del movimiento, se mostraban profundamente divididos acerca de la conveniencia de incluir figuras, ya fueran animales o humanas, en el diseño ornamental. Day defendía la visión más convencional, según la cual el papel pintado debía ser un medio subordinado al resto de la decoración de una estancia y estar destinado a proporcionar un ambiente relajante. Asimismo, mantenía que los pájaros y las bestias no daban buen resultado como elemento ornamental. Por su parte, Crane, al igual que Voysey, argumentaba que las figuras aportaban un "significado simbólico" a los diseños nota 15. Sea como fuere, es indudable que la idea de ornamento simbólico, o "significativo", estaba de moda al comenzar el nuevo siglo, como demuestran los trabajos de la época de Crane y de Voysey, ricos en elementos de este tipo. Voysey concebía los pájaros como un símbolo poético de la naturaleza salvaje. Así lo afirmó en *The Journal of Decorative Art* [Revista de artes decorativas], expresando su esperanza de que, "cuando el público renuncie a telegrafiar la subida y la bajada de las acciones ferroviarias", es decir, cuando llegaran tiempos menos materialistas, "[habrá] un poco más de simpatía por lo poético e imaginativo, así como por la jovial satisfacción que nos produce la existencia del pájaro y su vivo y alegre colorido" nota 16 [fig. 5]. Al margen de los pájaros, el motivo utilizado con mayor frecuencia por Voysey fue el corazón, símbolo de lealtad y amor —tanto mundano como divino— que se repite en muebles, detalles arquitectónicos y en tejidos y papeles estampados. El diseño *Union of Hearts* [Unión de corazones] [cat. 178], conformado por filas de coronas y corazones entrelazados, fue producido originalmente como papel pintado por Essex & Co. y posteriormente como tela doble por Alexander Morton & Co. y como alfombra por Tomkinson's.

nota 14
"An Interview with Mr. C.F.A. Voysey, Architect and Designer", *The Studio*, Londres, 1 (1893), p. 233.

nota 15
Ver Walter Crane y Lewis Foreman Day, *Moot Points: Friendly Disputes on Art & Industry*. Londres: B.T. Batsford, 1903, p. 86.

nota 16
The Journal of Decorative Art, Londres, XV (abril de 1895), p. 86.

Fundación Juan March

William Morris: papeles pintados

Como el inteligente hombre de negocios que era, Morris comprendió que, para aumentar su clientela, la compañía de decoración que había fundado necesitaba diseñar y producir artículos más comerciales, como papeles pintados y tejidos estampados para cortinas, fundas y tapicerías. Como consecuencia de ello, entre 1865 y 1885 se dedicó fundamentalmente a diseñar estampados.

Los primeros tres diseños creados por Morris para papeles pintados, *Daisy* [Margarita], *Trellis* [Espaldera] y *Fruit* [Fruta] —también conocido como *Pomegranate* [Granada] [cat. 36 y 63-64]— fueron producidos entre 1864 y 1866. Estos diseños de carácter naturalista, sencillos pero enérgicos, se crearon al mismo tiempo que los primeros muebles pintados y las primeras vidrieras de estilo prerrafaelita de la compañía. *Daisy* no tardó en gozar de gran popularidad y continuaría vendiéndose cincuenta años después de su creación. Este diseño guarda relación con las cortinas bordadas en lana para el dormitorio de la Red House [cat. 38], y con los grupos de flores silvestres de los tapices medievales de *millefleurs*, tan admirados por Morris, quien también los trasladaría a sus tapices. Por su parte, el primer diseño de Morris para una tela estampada, *Jasmine Trellis* [Espaldera de Jazmín] (1868-1870), está claramente relacionado con el papel pintado *Trellis*, ya que ambos deben su inspiración a los rosales de la Red House.

Durante los primeros años de la década de 1860, en plena expansión de la industria del papel pintado, predominaba el proceso de estampación mecánica mediante cilindros. No obstante, la compañía de Morris subcontrataba la producción de papeles pintados a Jeffrey & Co., una de las más reputadas empresas británicas de estampación de papeles pintados de alta gama. Esta compañía, al igual que las más prestigiosas de Francia —que rivalizaban con las de Gran Bretaña en el mercado de los artículos decorativos de calidad—, utilizaba el método tradicional de estampación manual mediante bloques de madera [nota 17].

Durante la década de 1870, la empresa de Morris aumentó la producción y el número de modelos de papeles pintados. Las composiciones se organizaban en dos capas, donde el fondo y la superficie se entremezclaban, dando lugar a un complejo estampado caracterizado por su escasa sensación de profundidad [nota 18]. Este tipo de composición, que se adaptaba bien a la naturaleza plana del papel pintado, vio su mejor resultado en papeles como *Vine* [Vid], de 1873, o *Jasmine* [Jazmín], de 1872, compuesto por un fondo de hojas y ramas de espino con jazmines en el primer plano. Con la intención de atraer a una mayor variedad de clientes, Morris también añadió al catálogo de su compañía algunos papeles pintados de menor coste, como *Larkspur* [Espuela de caballero] (1872) y *Marigold* [Caléndula] (1875), caracterizados por sus sencillos diseños en un solo color.

Entre mediados de la década de 1870 y los últimos años de la de 1880, Morris & Co. comenzó a introducir efectos más lujosos en la producción de papeles pintados [nota 19]. Modelos como *Pimpernel* [Pimpinela] (1876) [fig. 6 y cat. 70] y *Chrysanthemum* [Crisantemo] (1876-1877) presentaban curvas pronunciadas,

nota 17
Ver Linda Parry (ed.), *op. cit.* (nota 13), cat. L2.

nota 18
Ver Christine Woods, "Jeffrey & Co.", en Joanna Banham (ed.), *Encyclopedia of Interior Design*. Londres: Routledge, 1997, pp. 652-655.

nota 19
Ver Lesley Hoskins, "Wallpaper", en Linda Parry (ed.), *op. cit.* (nota 13), p. 202.

Fundación Juan March



— fig. 6
Pimpernel [Pimpinela] (detalle), 1876. Papel pintado diseñado por William Morris y estampado por Jeffrey & Co. para Morris & Co. Papel estampado con bloques de madera, 68,5 x 57 cm. Morris & Co.

volutas de ramas y flores, vivos colores y un carácter más tridimensional. Estos lujosos efectos incluían repujados y dorados, posiblemente influenciados por los importantes encargos para decoración de interiores que Morris & Co. recibió en dicha época, como la gran escalinata del palacio londinense de Saint James, proyecto para el que Morris diseñó el papel pintado *St. James* [San Jaime] en 1881. Los papeles pintados que imitaban colgaduras de piel repujada y dorada estuvieron muy de moda durante este periodo, destacando el trabajo realizado por la empresa inglesa Jeffrey & Co., especializada en esta técnica [nota 20].

En 1880, Morris & Co. tenía en su catálogo 32 modelos de papeles pintados cuyo precio oscilaba entre los 2 chelines con 6 peniques (12,5 peniques actuales) para los papeles estampados industrialmente y los 40 chelines (2 libras actuales) para un rollo de papel con fondo dorado [nota 21]. Los papeles estampados a mano se vendían por un precio de entre 3 y 16 chelines (15 y 80 peniques actuales) el rollo, lo cual los situaba en la franja superior del mercado, al mismo nivel que los papeles franceses, también estampados a mano y de calidad similar [nota 22].

nota 20
Ibid.

nota 21
Ver página web de Morris & Co. (https://www.william-morris.co.uk/a-full-history/ [consulta: 18-5-2017]).

nota 22
Ver Lesley Hoskins, "Wallpaper", en Linda Parry (ed.), *op. cit.* (nota 13), p. 203.

Fundación Juan March

William Morris: tejidos

Junto a los papeles pintados, la decoración textil y las alfombras tejidas a máquina fueron ganando relevancia en el modelo de negocio de la empresa de Morris durante la década de 1870. En la década anterior se había producido un resurgir del algodón estampado conocido como "cretona" para usos decorativos, que la compañía de Morris contribuyó significativamente a poner de moda en los interiores de los hogares.

Como consecuencia de este resurgir, Morris realizó un estudio detallado de las técnicas de estampación de tejidos, centrándose en el proceso manual con bloques de madera y tintes vegetales, que había caído en desuso como consecuencia de las prácticas industriales [nota 23]. Morris opinaba que el estampado a mano proporcionaba al artesano un mayor control sobre la plasmación del motivo en el producto final, por lo que todos sus diseños para *chintz* se estampaban con bloques de madera; incluso un modelo pequeño y de un solo color como *Borage* [Borraja] (1883), a pesar de que podría haberse estampado perfectamente utilizando la técnica industrial de cilindros [nota 24].

En el caso de los tejidos de algodón, Morris tampoco era partidario de la estampación mediante cilindros, método que había sido ampliamente adoptado por la industria como consecuencia de su rapidez y su bajo coste [nota 25]. Él prefería estampar el color lenta y manualmente, capa a capa, con bloques de madera. Además, el tamaño máximo que permitían los cilindros de cobre, de aproximadamente sesenta centímetros, hubiera resultado insuficiente para algunos diseños de ramas serpenteantes a gran escala, como por ejemplo los modelos *Wandle*, *Cray* (ambos de 1884) [cat. 89-90] y *Kennet* (1883). Todo ello sin tener en cuenta que tres de los últimos diseños de Morris para algodón, los más complejos de toda su producción, requerían más de treinta bloques. Así, por ejemplo, *Wandle*, *Evenlode* (1883) y *Cray* requerían 32, 33 y 34 bloques respectivamente [nota 26], lo cual exigía dedicar una cantidad de tiempo a su producción que encarecía considerablemente estos artículos.

Morris encontraba los colores de la mayoría de los tejidos comerciales chillones y carentes de matices, al contrario de lo que ocurría con los papeles pintados, de cuya coloración al temple se mostraba satisfecho cuando éstos eran realizados por buenos estampadores [nota 27]. En la década de 1870, los tintes sintéticos de anilina comenzaron a inundar el mercado. El primero de ellos fue la anilina púrpura, que se empezó a utilizar en 1856. Las anilinas abarataban el coste, ofrecían al consumidor tonalidades y colores nuevos y, desde el punto de vista de la producción, secaban más rápido que los tintes vegetales, lo cual facilitaba el uso industrial de cilindros para la estampación. Sin embargo, los colores no resultaban naturales. De ahí que Morris optara por tintes vegetales naturales, como el índigo, la rubia y el gualdo, pues entendía que tanto las tonalidades como la pérdida de intensidad de los colores que tanto admiraba en los tejidos de antaño sólo podían obtenerse con los de procedencia vegetal.

Durante la década de 1870 y los primeros años de la década de 1880, Morris dedicó una gran cantidad de tiempo a experimentar con fórmulas para tintes

nota 23
Ver Linda Parry, *William Morris Textiles*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1983, pp. 39-40.

nota 24
Ver Jennifer Harris, "The Primacy of Handwork", en *William Morris Revisited: Questioning the Legacy*. Cat. expo. Mánchester: Whitworth Art Gallery, 1996, pp. 26-37 y cat. 4.

nota 25
Ver Linda Parry, *op. cit.* (nota 23), p. 36.

nota 26
Ibid., pp. 155 y 157.

nota 27
Ibid., pp. 38-39.

Fundación Juan March

vegetales. Para ello contó con la ayuda de Thomas Wardle, un especialista en tintes y estampación de sedas conocido en los círculos científicos por sus experimentos con telas de seda tussar importadas de India que él mismo teñía y posteriormente estampaba en su taller[nota 28]. Aunque Morris trabajó con Wardle durante casi dos años, el resultado fue frustrante, pues no obtuvo los resultados esperados, tal y como se refleja en su correspondencia, en la que se muestra inflexible al tiempo que hace alarde de su astuta mentalidad empresarial[nota 29]. A pesar de todo, con el tiempo Wardle llegaría a estampar hasta catorce diseños de Morris; incluso después de que éste tuviera sus propios talleres.

En 1881, cuando Morris & Co. abrió sus talleres de producción textil en Merton Abbey, que incluían cubas de teñido y mesas de estampación, Morris por fin estuvo en condiciones de encarar el proceso conocido como vertido de índigo, con el que pretendía dar solución al excesivo brillo del tinte mineral conocido como azul de Prusia —que era el utilizado habitualmente en la industria—, tal y como quedó reflejado en su correspondencia con Wardle de mediados de la década de 1870, en la que dejaba patente su deseo de experimentar con el tinte índigo[nota 30]. Hay que tener en cuenta que resulta casi imposible estampar la superficie de un tejido con índigo, puesto que el tinte se oxida en el bloque, de modo que para obtener un color azul sólido el tejido debe sumergirse por completo en una cuba de tinte. Posteriormente, ciertas partes del tejido han de ser blanqueadas, o semiblanqueadas para obtener tonos azules más pálidos; el resto de los colores del diseño, como los rojos y los amarillos, se estampan en fases posteriores sobre las partes blanqueadas[nota 31]. El vertido de índigo es pues un proceso trabajoso que requiere varios días para completarse, lo cual explica por qué los tejidos producidos por Morris & Co. con dicho método, como *Strawberry Thief*, *Evenlode*, *Kennet* y *Medway* (este último de 1885), estaban entre los más caros del catálogo de la compañía. Los tejidos de algodón teñidos mediante esta técnica son fáciles de reconocer, pues el tinte penetra completamente en el tejido y el color azul resulta perfectamente visible en el reverso del mismo.

Además de los algodones estampados, Morris diseñó un gran número de tejidos con diversos ligamentos, desde gasas y damascos, pasando por telas dobles de seda y lana, hasta las pesadas triple telas. Muchos de ellos los tejían empresas externas y, en muchos casos, Wardle era el encargado de suministrar los ovillos, especialmente teñidos para la ocasión, con los que se confeccionaban. Todos los talleres de manufacturación que produjeron tejidos diseñados por Morris, como Henry Charles McCrea en Halifax, Dixon's en Bradford y Alexander Morton & Co. en Escocia, utilizaron telares semimecánicos tipo Jacquard, los más avanzados tecnológicamente de la época[nota 32]. El propio Morris instaló telares Jacquard —en este caso manuales— en sus talleres de Merton Abbey, con los que realizaba los tejidos ricamente estampados que reclamaban sus clientes[nota 33]. Al contrario de lo que ocurría con el teñido y la estampación que se utilizaban para las cretonas, Morris no despreciaba los métodos modernos de confección de tejidos.

nota 28
Ver Brenda M. King, *Silk and Empire*. Mánchester: Manchester University Press, 2005, pp. 93-97.

nota 29
Ver Norman Kelvin (ed.), *The Collected Letters of William Morris. Volume 1: 1848-1880*. Princeton: Princeton University Press, 1984. La correspondencia entre Morris y Wardle es abundante entre agosto de 1875 y finales de 1877. Desde la primera carta (n.º 284), resulta patente el malestar de Morris respecto a la calidad de los tintes de Wardle. Ver también el catálogo de tintes de Wardle expuesto en esta muestra [cat. 83], uno de los once que se conservan en la Whitworth Art Gallery de la Universidad de Mánchester.

nota 30
Ibid., cartas n.º 302, 348 y 426, entre otras.

nota 31
Para más información sobre el vertido de índigo, ver Deryn O'Connor, "Red and Blue", en *William Morris & Kelmscott*. Londres: Design Council, 1981, pp. 106-115.

nota 32
Ver Linda Parry, *op. cit.* (nota 23), pp. 60-61.

nota 33
Ibid.

Fundación Juan March

William Morris: bordados, alfombras y tapices

Durante las décadas de 1870 y 1880, Morris también amplió el catálogo de productos textiles de gama alta que ofrecía su empresa, incluyendo bordados, alfombras hechas a mano y tapices.

El bordado fue la primera técnica textil con la que Morris experimentó, a finales de la década de 1850, en su afán por reproducir el efecto de los tapices medievales. Sus primeros trabajos en este campo incluyeron los diseños destinados a la Red House que posteriormente fueron bordados por su esposa Jane y por la hermana de ésta, Elizabeth Burden. Las cortinas *Daisy* diseñadas para el dormitorio principal constaban de ramos de margaritas bordadas en lana sobre una tela de lana azul teñida con índigo [cat. 38], un diseño inspirado en los tapices que aparecen en las escenas cortesanas del manuscrito iluminado del siglo XV *Chroniques* [Crónicas], obra de Jean Froissart, que Morris había tenido la oportunidad de admirar en el British Museum y del que poseía una copia facsímil [cat. 35] nota 34. Este motivo fue utilizado posteriormente para azulejos y para el primer papel pintado de la empresa de Morris [cat. 36-37].

Inicialmente, Morris, Marshall, Faulkner & Co. ofrecía bordados de carácter eclesiástico, como frontales de altar, realizados a partir de diseños del propio Morris y de Philip Speakman Webb. No obstante, en la década de 1870 la demanda de bordados domésticos aumentó notablemente. Ejemplo de ello fueron los numerosos encargos de patrones que las mujeres bordaban posteriormente en su casa. El pintor Edward Coley Burne-Jones era el responsable de diseñar las composiciones y las figuras —en el caso de las escenas narrativas—, tal y como lo haría también posteriormente con los tapices, mientras que Morris se encargaba de los fondos y otros detalles decorativos. Muchos de los diseños realizados durante este periodo incluían elementos que se repetían, como granadas o alcachofas, en perfecta sintonía con los diseños contemporáneos para tejidos y papeles pintados [cat. 76]. No obstante, la repetición de motivos no es un recurso adecuado para bordar, ya que resulta monótono para la persona que lo realiza nota 35.

Durante la década de 1880, los bordados con motivos repetidos fueron remplazados por diseños inspirados en las alfombras tejidas a mano que Morris diseñaba por aquel entonces. Grandes paneles bordados para colgar en las paredes o para utilizar como colchas y *portières* presentaban un motivo central alrededor del cual se desplegaba un dibujo dividido en cuadrículas con ribetes en los bordes, al modo clásico de una alfombra. Paralelamente, Morris & Co. vendía bordados para artículos domésticos, como fundas de cojines o pantallas de chimenea, que podían comprarse como productos acabados o con los distintos elementos por separado, al modo de *kits*, para que el comprador terminara el artículo personalmente en su casa, lo cual permitía adquirir un diseño de Morris & Co. a un precio relativamente asequible; un documento contable del periodo comprendido entre 1892 y 1896 establece el precio de uno de estos *kits* para una funda de cojín en 4 chelines (20 peniques actuales), mientras que un bordado acabado del mismo tipo costaba 14

nota 34
Ver Joanna Banham y Jennifer Harris (eds.), *William Morris and The Middle Ages*. Mánchester: Manchester University Press, 1984, cat. 56 y 184.

nota 35
Ver Linda Parry, *op. cit.* (nota 23), p. 21.

Fundación Juan March

chelines (70 peniques actuales) y un tejido de gama alta, como por ejemplo un *portière*, podía llegar a costar 9 libras [nota 36]. Estos pequeños bordados pronto se convirtieron en el sostén de esta sección de la empresa, dirigida a partir de 1885 por la hija de Morris, May, experta diseñadora y bordadora.

Morris & Co. vendía alfombras tanto tejidas a mano como industrialmente. El catálogo de la compañía incluía cuatro tipos de alfombras confeccionadas a máquina y concebidas para decorar distintos tipos de espacios, desde las resistentes y estrechas alfombras tipo Kidderminster, apropiadas para vestíbulos, rellanos y escaleras, hasta las alfombras Wilton, más lujosas y mullidas y de textura aterciopelada, cuyo precio doblaba el de las primeras. Los diseños de las alfombras tejidas a mano, conocidas como Hammersmith —Morris construyó los bastidores para su fabricación en las grandes cocheras y establos de la Kelmscott House, su residencia familiar de Hammersmith, a la que se mudó en 1878—, estaban estrechamente ligados a los de las colgaduras bordadas y los tapices de la compañía [nota 37].

Como el gran admirador que era de los diseños y las técnicas empleadas en las alfombras orientales, Morris contaba con su propia colección de piezas históricas que utilizó en las distintas residencias que ocupó a lo largo de su vida. Consideraba que la calidad de las alfombras orientales había descendido considerablemente en los últimos tiempos debido al uso de tintes sintéticos y a la "occidentalización" de sus diseños con el objetivo de satisfacer la entusiasta demanda exterior [nota 38]. Morris abordó extensamente la temática del diseño de alfombras en diferentes artículos y conferencias. En línea con sus ideas sobre otras técnicas textiles, insistía en el valor del diseño original frente a la mera copia de motivos procedentes de las alfombras persas y turcas que tanto admiraba, así como en la necesidad de eliminar todo sombreado que pudiera producir una sensación de tridimensionalidad. En su opinión, los diseños que aludían a la naturaleza debían reflejar las tradiciones simbólicas presentes en sus equivalentes orientales [nota 39].

La mayoría de los diseños de Morris destinados a alfombras tejidas industrialmente fueron realizados antes del año 1880 y se caracterizaron por el uso de imágenes sencillas y naturalistas, relacionadas con sus diseños de motivos repetidos de la misma época. Por su parte, el diseño de las alfombras Hammersmith, inspirado en diversas tradiciones, era principalmente floral. Aunque algunas de estas alfombras eran muy grandes, Morris & Co. también fabricaba piezas más pequeñas que vendía a precios más competitivos.

En la década de 1880 la compañía incorporó la venta de tapices a su catálogo con gran éxito. Morris consideraba que, a partir del Renacimiento, la confección de tapices se había convertido en una forma de arte malograda; sobre todo tras la aparición de los grandes talleres europeos —como el de los Gobelinos en París—, cuyos tapices imitaban la perspectiva y las técnicas de sombreado de la pintura al óleo. Morris se decantaba hacia la paleta de colores más limitada y los planos poco profundos de los tapices flamencos del siglo xv y principios del xvi. Poco después de mudarse a Merton Abbey en 1881, instaló telares para confeccionar sus propios

nota 36
Ver cuaderno con los trabajos realizados por May Morris y sus ayudantes, principalmente para Morris & Co., entre noviembre de 1892 y el mismo mes de 1896. National Art Library, Victoria and Albert Museum, orden n.º 1.544.

nota 37
Ver Charles Harvey y Jon Press, *William Morris: Design and Enterprise in Victorian Britain*. Mánchester: Manchester University Press, 1991, pp. 107-108.

nota 38
Ver Linda Parry, *op. cit.* (nota 23), p. 86.

nota 39
Ver William Morris, *op. cit.* (nota 6), pp. 194-196.

Fundación Juan March



— fig. 7
Comedor de Stanmore Hall, Middlesex, con tapiz *The Knights of the Round Table Summoned to the Quest by the Strange Damsel* [Los caballeros de la mesa redonda llamados a la búsqueda del Santo Grial por la extraña damisela], diseñado por Edward Coley Burne-Jones, William Morris y John Henry Dearle y tejido en Merton Abbey, 1890-1894. Fotografía de época reproducida en *The Studio*, Londres, 15 (1899)

Fundación Juan March

tapices. Algunos de éstos, sobre todo los realizados entre 1885 y 1895, son un ejemplo perfecto de la vertiente más ambiciosa de las artes decorativas. El arte del tapiz está estrechamente relacionado al de la pintura, tal y como lo demuestran los mejores trabajos de Morris & Co., cuyos diseños incorporaban dibujos figurativos de Burne-Jones a los que el propio Morris o John Henry Dearle añadían los detalles decorativos del fondo y los bordes. Algunos de estos tapices, como por ejemplo los pertenecientes a la serie dedicada a la búsqueda del Santo Grial, tejidos entre 1890 y 1894 para Stanmore Hall, en Middlesex, rivalizan incluso con los producidos en el periodo tardío de la Edad Media [fig. 7]. Esta serie estaba compuesta por seis grandes paneles narrativos que representaban distintos episodios de la leyenda artúrica sobre la búsqueda del Santo Grial y se completaba con otros seis tapices de menor tamaño con ramas y escenas de bosques, concebidos para colgarse debajo. No es de extrañar que su precio de venta fuese muy elevado, teniendo en cuenta la gran cantidad de tiempo que requería su producción; el tapiz de mayor dimensión de la serie, *The Attainment of the Grail* [La obtención del Grial], de aproximadamente 2,5 metros de alto por 7,5 metros de ancho, requirió del trabajo a tiempo completo de tres tejedores durante dos años [cat. 100] nota 40. De ahí que los compradores de este tipo de piezas, muchos de ellos acaudalados empresarios, pagaran entre 12 y 16 guineas (12 libras con 60 peniques y 16 libras con 80 peniques actuales) por cada treinta centímetros de tejido.

nota 40
Ver Linda Parry, *op. cit.* (nota 23), p. 117; y Emmeline Leary, *The Holy Grail Tapestries*. Birmingham: Birmingham Museums and Art Gallery, 1985, s.p.

Tejidos y papeles pintados del movimiento Arts and Crafts (1880 y 1914)

En la década de 1880 y, sobre todo, en la de 1890, el diseño de artículos textiles se convirtió en una actividad muy rentable para los principales diseñadores y arquitectos asociados al movimiento Arts and Crafts, como Voysey, Crane, Day o Butterfield. Estos diseños eran adquiridos por fabricantes de alfombras como Templeton & Co., en Glasgow, o Tomkinson & Adam, en Kidderminster (West Midlands); por compañías textiles como Alexander Morton & Co., en Darvel (Escocia), Thomas Wardle, en Leek (Staffordshire) o Turnbull & Stockdale, en Rambsbottom (Lancashire); y por compañías de papeles pintados como Jeffrey & Co. y Essex & Co. (ambos afincados en Londres). Los diseños de Voysey eran los más solicitados, por lo que éste llegó a firmar contratos con Essex & Co. para la realización de treinta modelos para papeles pintados al año; con Tomkinson & Adam para diez alfombras al año; y con Alexander Morton & Co. para diez motivos textiles anuales nota 41. Voysey también realizó diseños esporádicos para otros fabricantes, aunque siempre previo consentimiento de las empresas que tenían contratados sus servicios y con la condición de que el diseño estuviera destinado a un soporte decorativo distinto a los comercializados por dichas empresas. Por su parte, durante las décadas de 1880 y 1890, Wardle también adquirió diseños de muchos de los principales creadores del movimiento Arts and Crafts, como Day, Crane, Butterfield y Sidney Mawson, que estampaba en los tejidos que vendía posteriormente a comercios de Londres como Liberty & Co. y Heal & Son.

nota 41
Ver Karen Livingstone, Max Donelly y Linda Parry (eds.), *C.F.A. Voysey: Arts and Crafts Designer*. Londres: V & A, 2016, pp. 73-76.

Fundación Juan March



— fig. 8
Tejido de Liberty Art Fabrics diseñado por Allan F. Vigers y estampado por Thomas Wardle para Liberty & Co. (detalle), 1903. Cretona de algodón estampada con bloques de madera, 104 x 86 cm. The Whitworth, The University of Manchester

Este tipo de relación comercial entre diseñadores y compañías de prestigio benefició tanto a unos como a otros, contribuyendo a expandir el mercado del movimiento Arts and Crafts al hacer los artículos más asequibles para los compradores, e impulsando consiguientemente la difusión de la producción textil británica en su conjunto.

Así, diversos comercios londinenses —muchos de los cuales habían abierto sus establecimientos en la década de 1870— comenzaron a vender artículos de diseñadores británicos contemporáneos, sobre todo tejidos y papeles estampados. Por ejemplo, Liberty & Co., establecimiento que abrió sus puertas en 1875 como importador de artículos decorativos de India, China y Japón, pronto empezó a vender productos que fusionaban la estética del movimiento Arts and Crafts con la del esteticismo británico. Su clientela incluía, además de a la clase media de Londres, a la élite interesada por el arte. Dado el éxito alcanzado, a partir de mediados de la década de 1880 comenzó a encargar sus propios diseños exclusivos y no tardó en desarrollar un estilo propio. En la década siguiente, entre los diseñadores que trabajaban de forma independiente para esta compañía —a los que su propietario, Arthur Lasenby Liberty, exigía permanecer en el anonimato— se contaban muchas de la figuras claves del movimiento Arts and

Fundación Juan March

Crafts, incluidos Voysey, Butterfield, Day y Allan Vigers. De esta manera, Liberty Art Fabrics [Tejidos artísticos Liberty] [fig. 8] se convirtió en un sello de calidad reconocido en toda Europa gracias a los productos tejidos o estampados por empresas ligadas al movimiento Arts and Crafts, como Thomas Wardle, G.P. & J. Baker, Turnbull & Stockdale o Alexander Morton & Co. De hecho, Liberty & Co. pasó a ser el principal distribuidor de artículos Morton en Gran Bretaña y éste fabricó numerosos tejidos y alfombras exclusivamente para Liberty. El precio de estos productos dependía de si se utilizaban bloques de madera o cilindros para la estampación de unos diseños que mezclaban la estética del movimiento Arts and Crafts con el *art nouveau*, conocido en Italia precisamente por ello como "estilo Liberty". En 1890, la empresa abrió una sucursal en París que, aunque inicialmente fue recibida con cierto recelo por parte de sus competidores franceses, finalmente consiguió gran popularidad, confirmando así la alta reputación de los tejidos británicos, que nació precisamente en esta época [nota 42]. Prueba de ello es que dos terceras partes de los artículos fabricados por el Silver Studio de Londres, un estudio independiente que diseñaba tejidos y papeles pintados para los fabricantes y comerciantes más prestigiosos de la última década del siglo XIX y la primera del XX, fueron adquiridos por fabricantes franceses [nota 43].

Como se ha explicado a lo largo de este ensayo, el diseño de papeles pintados y tejidos estampados resultó esencial para el desarrollo del movimiento Arts and Crafts; desde los primeros modelos que vendió la compañía de Morris, hasta los producidos en la última etapa del movimiento, que se vendieron tanto en Gran Bretaña como en el resto del mundo. La ubicuidad de estos tejidos y papeles pintados refleja el afán de Morris por llevar el arte hasta los objetos cotidianos, haciendo hincapié en la importancia de imbuir de belleza el interior de los hogares.

nota 42
Ver Stephen Calloway, *The House of Liberty*. Londres: Thames and Hudson, 1992, p. 40.

nota 43
Ver Linda Parry, *op. cit.* (nota 10), p. 96.

Fundación Juan March


Fundación Juan March

Mariàngels Fondevila

Museu Nacional d'Art de Catalunya

A los que busquen el embellecimiento del arte de la vida en todas sus manifestaciones, William Morris señala el camino

Jaume Brossa

Inglaterra, "maestra y protectora de las artes" nota 1

El modernismo, hijo de una época de hegemonía de la burguesía industrial y de grandes conflictos de clases, como el anarquismo, gozó de una gran vitalidad creativa en todas las artes y en especial en las artes decorativas, es decir, aquéllas que fusionan arte y vida.

Se ha dicho de manera unánime que el crisol del modernismo se encuentra en el movimiento Arts and Crafts, impulsado por William Morris en Gran Bretaña durante las últimas décadas del siglo XIX, que abanderó la protesta contra la fealdad del industrialismo moderno y promovió un renacimiento de la artesanía con un objetivo social: introducir el placer de la actividad creativa y manual en la existencia de la gente trabajadora, aligerando así la monotonía del trabajo mecánico.

La industriosa y mercantil de Cataluña, distinta, continental y con sus chimeneas de suburbio inglés, reconoció la autoridad ejercida por Gran Bretaña como pionera del esplendor de las artes decorativas. No obstante, como trataremos a continuación sin voluntad de exhaustividad, hay que tener en cuenta otra serie de factores que explican la incidencia y arraigo de esta influencia en Cataluña, en contraposición a lo sucedido en el resto de España, donde el eco de este movimiento británico fue de menor intensidad.

Los precursores prerrafaelitas del movimiento Arts and Crafts, secundados por John Ruskin, se dieron a conocer en Barcelona muchos años después de la constitución de este colectivo de artistas victorianos. Su impacto, teñido por el simbolismo francés, se hizo especialmente visible durante la década de 1890 en el arte decorativo y en las pinturas de Josep Maria Tamburini, Adrià Gual y Joan Brull, así como en determinadas telas de Santiago Rusiñol, que invocaban la pureza de los pintores primitivos italianos con un formato inspirado en los viejos retablos [fig. 1]. Ante la contemplación de los jardines, los patios y, sobre todo, la montaña de Montserrat pintada por Rusiñol, el crítico Alfred Opisso —uno de los primeros

nota 1

Así fue calificada la aportación inglesa en la V Exposición Internacional de Bellas Artes e Industrias Artísticas celebrada en Barcelona en 1907 (ver expedientes en el archivo del Museu Nacional d'Art de Catalunya). La Dirección General de Arquitectura y Vivienda, en Madrid, y el Museu d'Art Modern de Barcelona acogieron en 1984 la primera muestra de William Morris en España. Para más información sobre la influencia del prerrafaelismo y el movimiento Arts and Crafts en Cataluña, ver Maria Àngela Cerdà i Surroca, *Els pre-rafaelites a Catalunya*. Barcelona: Curial, 1981; los estudios de Pilar Vélez, Mireia Freixa y Anna Calvera, en *From Industry to Art. Shaping a Design Market through Luxury and Fine Arts (Barcelona 1714-1914). Essays on Local History*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013; Anna Calvera, "Acerca de la influencia de William Morris y el movimiento Arts and Crafts en Cataluña: primeros apuntes y algunas puntualizaciones", *D'Art*, Barcelona, 23 (1997), pp. 310-322; y *Modernisme: arts, tallers, indústries*. Cat. expo., Barcelona: Fundació Catalunya-La Pedrera, 2015.

Detalle de cat. 178

Fundación Juan March





— fig. 1
Santiago Rusiñol, *Alegoría de la Poesía*, 1894. Óleo sobre lienzo. Museu del Cau Ferrat, Sitges. Colección Santiago Rusiñol

— fig. 2
Mariano Andreu, *El cec* [El ciego], 1911-1914. Esmalte, 295 x 180 cm. Museu de Mataró

en reivindicar a los prerrafaelitas, primero desde la revista anglófila *La Ilustración Ibérica* y más tarde desde las páginas de *La Vanguardia* nota 2 —, evocaba "la santidad y la originalidad de la mística montaña hoy profanada por el ferrocarril y los hoteles. —¡Oh Ruskin!—".

Pintores de una generación posterior, entre los que se encuentran Néstor Martín-Fernández de la Torre, Julio Romero de Torres, Eduardo Chicharro o Miquel Baldrich, admiraron profundamente a los prerrafaelitas y pasaron temporadas en Gran Bretaña para estudiar su legado. Como se ha mencionado anteriormente, las columnas de los periódicos informaron, aunque de forma tardía, de la actividad de Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais o Edward Coley Burne-Jones y de cómo este último colgó los hábitos del estudio de la Teología al conocer a Morris en la Universidad de Oxford, así como de las exposiciones celebradas en la Royal Academy of Arts [Real Academia de las Artes] y en la Grosvenor Gallery de Londres y del episodio sucedido en dicha galería en 1878, cuando su director adquirió una pintura de James McNeill Whistler, provocando la airada indignación de Ruskin, quien consideraba las formas indefinidas de este artista como un engaño. La obra de Whistler, quien cultivaba el arte por el arte, era el reverso de la medalla de los lánguidos y moralizantes lienzos de los prerrafaelitas, que recreaban un universo medieval poetizado, con seres virginales inspirados en la prodigiosa belleza victoriana de Jane Burden, esposa de Morris y modelo y amante de Rossetti.

nota 2
Ver *La Vanguardia*, Barcelona, 27 de noviembre de 1901, p. 4; 6 de diciembre de 1901, p. 4; 29 de marzo de 1902, p. 4; 4 de junio de 1902, p. 4; y 25 de abril de 1902.

Fundación Juan March

A pesar de ello, el denostado Whistler —que denunció a Ruskin por difamación— fue tenido en cuenta en Cataluña, tal y como corroboran los lienzos parisinos pintados en la década de 1890 por Santiago Rusiñol y Ramon Casas, quien, en cambio, en su calidad de cronista de la revista *Pèl & Ploma* [Pelo y Pluma] en la Exposición Universal de París de 1900, reaccionó con indiferencia ante las obras expuestas de Burne-Jones: "Al salir me doy cuenta que Burne-Jones tiene nada menos que nueve obras, ¡¡¡y no me han llamado la atención!!! [...] ¡¡¡ya me dispensaréis!!!" nota 3.

No es necesario insistir en el hecho de que París ostentaba la hegemonía cultural para los artistas catalanes de fin de siglo ni en que la propia Barcelona era, en palabras de Rubén Darío, un tanto moderna y afrancesada nota 4. A pesar de ello y como ya se ha escrito en numerosas ocasiones, hay que incidir en la relación con Gran Bretaña del pintor, dibujante, diseñador y hombre de letras Alexandre de Riquer, heredero tardío de los prerrafaelitas y, sobre todo, embajador de la cultura artística británica a raíz de sus estancias en aquel país, donde conoció en 1894 a Burne-Jones, Aubrey Vincent Beardsley y Robert Anning Bell.

Riquer fue el comisario de la sección inglesa en la V Exposición Internacional de Bellas Artes e Industrias Artísticas, celebrada en el Palacio de Bellas Artes de Barcelona en 1907, para la que gestionó, junto al periodista británico Paul George Konody y a Eduard Toda y Josep Maria Tamburini, los préstamos de obras y algunas adquisiciones de Whistler, Burne-Jones, Arthur Rackham, Alice Woodward, Frank Brangwyn y Léon V. Solon, así como del diseñador y esmaltador del movimiento Arts and Crafts Alexander Fisher. Una de las piezas más espectaculares de Fisher era una placa esmaltada de carácter simbolista con un pavo real que posiblemente inspirase, poco tiempo después, un proyecto realizado por Joan Miró —hijo de orfebre y nieto de ebanista— en la Escuela de Llotja, donde éste era discípulo de Josep Pascó, dibujante, decorador y entusiasta del movimiento Arts and Crafts, además de coleccionista de tejidos antiguos. La obra de este paladín del esmalte, también presente en la Exposición Internacional de Arte de 1911, impresionó a Mariano Andreu, que posteriormente estudiaría en el taller de Fisher y en la Central School of Arts and Crafts [Escuela Central de Artes y Oficios] de Londres y produciría sus propios esmaltes, como la espectacular obra *El cec* [fig. 2]. Cabe mencionar que la presencia en vivo y en directo del movimiento Arts and Crafts y de la pintura británica en Barcelona sedujo a un joven Diego Rivera, por aquel entonces contrariado porque los jurados de admisión rechazaron su obra.

En otro orden de cosas, otras corrientes británicas coetáneas al movimiento Arts and Crafts fueron determinantes para la generación de ilustradores formados en un modernismo tardío. Ése es el caso del esteticismo, aquel dandismo japonizante preconizado por Aubrey Beardsley, "el dibujante más característico del siglo XIX, el espíritu refinado, el perverso intelectual" nota 5. Encontramos su impronta en la obra inicial de Ismael Smith, Néstor M. Fernández de la Torre y Mariano Andreu, jóvenes dandis hedonistas que ilustraban con un trazo hiperbólico y maléfico,

nota 3
Ramon Casas, "Pèl & Ploma a París", *Pèl & Ploma*, Barcelona, 57 (1 de junio de 1900), p. 6.

nota 4
Ver Rubén Darío, "En Barcelona", en *España contemporánea*. París: Garnier Hermanos, 1901, p. 13.

nota 5
Alexandre de Riquer, "Aubrey Beardsley", *Joventut*, Barcelona, 1 (15 de febrero de 1900), pp. 6-11.

Fundación Juan March

caracterizado por los arabescos y por el contraste entre blanco y negro, en revistas sicalípticas como *Papitu*; sin olvidar los dibujos de Octavi Romeu, *alter ego* del escritor, filósofo y adalid del *noucentisme* Eugeni d'Ors [nota 6], así como a Joan Vila d'Ivori o a los promotores del *art déco* gráfico madrileño, como Enrique Ochoa, Rafael Penagos y Manuel Bujados, por citar tan sólo unos ejemplos [nota 7].

Más allá de las corrientes estéticas mencionadas hasta aquí, fue el ideario pragmático de reformistas británicos como Henry Cole y Owen Jones, así como el magisterio de Augustus W.N. Pugin, entre otros, lo que verdaderamente arraigó en Cataluña en el contexto del debate sobre la relación del arte con la industria, especialmente candente con motivo de la Exposición Universal de Barcelona de 1888, cuyo precedente fue la legendaria Exposición Universal celebrada en el Crystal Palace de Londres en 1851. Se ha dicho que la figura clave al respecto fue Salvador Sanpere i Miquel, becado por la Diputación Provincial de Barcelona para conocer el estado de las artes industriales en diferentes países europeos que se consideraban modélicos al respecto, como Gran Bretaña, y que propuso seguir el ejemplo de los reformistas británicos para regenerar las artes industriales catalanas, por entonces "chapuceras y de un gusto artístico que coloca a nuestra desdichada patria en el nivel más bajo, muchísimo más bajo que Túnez y Marruecos" [nota 8]. Se trataba de una línea más efectiva desde un punto social que la de Morris, pues pretendía definir una política para dignificar los productos industriales mediante la organización de grandes exposiciones y la creación de escuelas o museos especializados [nota 9].

Aunque no encarnaban la mítica imagen del taller artesanal guiado por ideales mesiánicos, los talleres de Francesc Vidal, coetáneo de Morris y del movimiento Arts and Crafts, fueron pioneros en la integración de las artes aplicadas años antes de la experiencia ruskiniana liderada por el arquitecto Lluís Domènech i Montaner en el Castell dels Tres Dragons [Castillo de los Tres Dragones], quien organizó unos talleres de oficios improvisados bajo la dirección de Antoni Maria Gallissà, al servicio de los proyectos que el mencionado arquitecto tenía entre manos [nota 10].

Al ebanista Vidal le corresponde el mérito de fundar la primera empresa industrial de elementos suntuarios en 1878, convirtiéndose en el decorador predilecto de la burguesía en el contexto de la Exposición Universal de Barcelona de 1888. No es baladí recordar que, por aquellas fechas, la ciudad de Barcelona, inmersa en la construcción de su Ensanche, quintuplicó su superficie construible gracias al dinero procedente de Cuba y de la especulación bursátil de los años de la "fiebre del oro", sin olvidar la contribución de la nueva estirpe de fabricantes textiles. Asociado con Federico Masriera en 1884, Vidal disponía de un edificio *ad hoc* que reunía especialidades como ebanistería, tapicería, dorados, fundición, metalistería y vidriería, lideradas por una escuadra de colaboradores que, con el tiempo, se convertirían en las figuras conspicuas del modernismo —como por ejemplo el mencionado Riquer—, asesorando en sus adquisiciones tanto a la burguesía catalana como a la realeza. De allí surgieron los bronces de salón, los

nota 6

En 1920, Eugeni d'Ors fue defenestrado de su cargo en la Mancomunidad de Cataluña por auspiciar la traducción catalana de la novela de Morris *Noticies de ninguna parte*, considerada por ésta como inmoral por su apología del amor libre, extremo que indica las diferentes visiones interpretativas que originó la obra de Morris.

nota 7

Ver Aitor Quiney Urbieta, "Exquisitos, Refinados y Decadentes: ilustradores en la órbita de Beardsley y Néstor. De Barcelona a Madrid", *Moralia*, Gran Canaria, 10 (mayo de 2012), pp. 20-49.

nota 8

Francisco Miquel i Badia, *La Exposición Universal de París en 1878. Cartas publicadas en el Diario de Barcelona*. Barcelona: Imp. Barcelonesa, 1878, p. 95.

nota 9

Ver Mireia Freixa, "Un intelectual inquieto. Salvador Sanpere i Miquel y su incidencia en el impulso de las artes decorativas e industriales en Cataluña", *Además de*, Barcelona, 1 (2015) (http://www.ademasderevista.com/pdfs/numero1/articulo_freixa.pdf [consulta: 2-4-2017]). Las contribuciones de Sanpere i Miquel en Cataluña, como se ha dicho, suponen un peldaño más en el avance de la meritoria tarea que se llevó a cabo a lo largo del siglo XIX para la renovación de las artes industriales y completan los trabajos iniciados por Frederic Trías, Josep de Manjarrés y Pau Milà i Fontanals, así como por Lluís Rigalt en su álbum de modelos de 1857, realizado con el objetivo de mejorar la calidad de las manufacturas.

Fundación Juan March

jarrones orientales de importación, las otomanas y los muebles de estilo Renacimiento destinados a una clientela interesada en el lujo y el confort como sello distintivo de su estatus, tal y como lo corroboran las pinturas de Masriera —el llamado pintor de la opulencia—, verdaderos testimonios visuales de su concepto decorativo sincrético. Los muebles de Vidal, con entonaciones oscuras de color chocolate, incorporaban elementos ornamentales inspirados en la mecanización, como por ejemplo las bielas y las ruedas dentadas. Sus talleres estaban dotados de una máquina de vapor Alexander y de sierras mecánicas, lo cual le permitía obtener chapados a bajo coste y molduras para fabricar en serie. Además, Vidal incorporaba a sus obras un repertorio floral japonizante [fig. 3], lo cual le ha valido ser considerado como un homólogo del esteticismo británico nota 11. Sin olvidar que su concepto de interiorismo *bric-à-brac*, o *patchwork* [mezcla de estilos], nos remite a los suntuosos interiores de los arquitectos victorianos Norman Shaw y Ernst George.

Vidal trabajó con el joven Antoni Gaudí en la decoración del Palacio Güell y en el palacio del marqués de Comillas, aunque, al parecer, no siempre comprendió al genial arquitecto. Buen ejemplo de ello es el escritorio de trabajo de espíritu morrisiano diseñado por un joven Gaudí, cuya falta de travesaños, según contaba Joan Bergós, fue criticada por Vidal. En éste, Gaudí aunó la belleza y la *commoditas*,

nota 10

Ver Lourdes Figueras, *Lluís Domènech i Montaner*. Barcelona: Santa & Cole, 2007, donde la autora aborda las afinidades del arquitecto con Morris y los ideales regeneracionistas iniciados en Gran Bretaña.

nota 11

Ver Ricard Bru i Turull, *Els orígens del japonisme a Barcelona*. Barcelona: Institut d'Estudis Monjuic, 2011. También han sido calificadas de "esteticistas" la Casa Vicens de Antoni Gaudí, la Casa Thomas de Lluís Domènech y los diseños de Riquer, Josep Lluís Pellicer y Apel·les Mestres, entre otros, pertenecientes a la década de 1880. Capítulo aparte merecen las creaciones de arquitectos como Cristòfor Cascante, Joan Martorell o Camil Oliveras, que reclaman un estudio más pormenorizado.



— fig. 3
Francesc Vidal, cómoda con puertas, c. 1890. Madera de nogal con talla y metal dorado, 136,5 x 125,5 x 68 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Fundación Juan March



— fig. 4
Escritorio de trabajo diseñado por Antoni Gaudí y construido por Eudald Puntí y Llorenç Matamala, 1878 (destruido en un incendio en 1936). Fotografía de época. Imagen de Càtedra Gaudí-ETSAB-UPC

Fundación Juan March

haciendo tallar plantas y animales de su tierra natal en la madera [fig. 4]; motivos que dejó consignados en los apuntes de ornamentación del dietario que redactó en su juventud.

Hay que recordar que Vidal pasó temporadas en Londres y que en 1889 intentó infructuosamente promocionar su negocio en dicha ciudad, así como en Birmingham y en Mánchester. Más provechosa, en cambio, fue la conexión británica que estableció su hijo Frederic Vidal Puig con los reivindicados vitrales *cloisonné*, o de esmalte alveolado, cuya técnica aprendió en The Cloisonné Glass Company de Londres en 1899 [nota 12]. El Museu Nacional conserva una espectacular colección de vitrales procedentes de la Casa Bertrand [fig. 5], convertida en un jardín fantástico que rinde tributo a Ruskin.

En el terreno del vitral destaca el trabajo de Antoni Rigalt, que se había formado en los talleres de Francesc Vidal y que experimentó con vidrieras de colores emplomadas y grabadas al ácido para evitar la fea apariencia de gelatinas pintadas; aun siendo un gran conocedor de los procedimientos antiguos, Rigalt no menospreció los nuevos avances ni la mecanización. Otras empresas vidrieras, como Amigó, Espinagosa, Bordalba, Buxeres i Codorniu y la sucursal de la casa francesa

nota 12

Ver Juan Bergós Massó, *Gaudí, el hombre y la obra*. Barcelona: Universidad Politécnica de Barcelona, 1974, p. 59. El *cloisonné* fue estudiado por primera vez por Manuel García Martín en *Vidrieres d'un gran jardí de vidres*. Barcelona: Catalana de Gas y Electricidad, 1981.



— fig. 5
Frederic Vidal Puig, biombo, c. 1900. Madera y vitral *cloisonné*, 163 x 183 x 5 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Fundación Juan March



— fig. 6
Alexandre de Riquer, biombo, 1900. Madera y cristal emplomado, 211 x 59 cm (cada panel). Palau Güell, Diputació de Barcelona

Mauméjean, así como Oriach o J. Sagalés, se lanzaron fervorosamente a la tarea de recuperar técnicas perdidas de los vidrieros góticos, como por ejemplo el plomo y la grisalla. Así, encontraron nuevas bases de cristal y mezclaron vidrios catedral, fondos de estrella y vidrio americano opalino, o Tiffany, así como esmaltes y cibas, sin renunciar tampoco a los vidrios mecánicos impresos o las piezas moldeadas de vidrio fabricadas en serie. Es preciso remarcar la fértil interdependencia que existía entre estos talleres y distintos pintores y proyectistas, como por ejemplo Enric Monserdà, cuya obra era fiel a la estética de Burne-Jones, o Riquer [fig. 6], Joaquín Torres-García, Jaume Llongueras y Joaquim Mir, sin olvidar la ya conocida promoción del vitral a manos de diversos arquitectos. Asimismo, no se descarta la circulación de vitrales británicos en Barcelona, como los de temática shakesperiana ubicados en una de las estancias del Palacio Güell de Gaudí, tal y como ha puesto al descubierto Josep Casamartina. Vitrales que, por su calidad y factura, cercanas a las del círculo de Morris, se piensa que fueron traídos de Gran Bretaña, lo cual no sería de extrañar atendiendo a las conexiones británicas del mecenas Eusebio Güell i Bacigalupi. Aun así, ésta es una cuestión todavía por estudiar.

Fundación Juan March

En el campo de la cerámica aplicada tenemos también constancia de la existencia de modelos victorianos [nota 13] que no tienen nada que envidiar a los azulejos, mayólicas o mosaicos de las firmas Curcurny, Ros, Zuloaga, Pujol i Bausis o Sebastià Ribó, así como a los de Marià Burguès, uno de los pocos artistas catalanes de fin de siglo vinculados a las utopías libertarias.

En una furtiva visita a Barcelona a bordo de un crucero en 1929, cuando dicha ciudad era conocida como la perla del Mediterráneo, el famoso escritor británico Evelyn Waugh, autor de *Retorno a Brideshead*, descubrió el encanto de los revestimientos cerámicos con superficies iridiscentes y resplandecientes de los edificios de la ciudad y, sobre todo, quedó extasiado por las gradaciones de colores azules, verdes y lilas de pavo real y las chimeneas de loza de barro vidriada de vivos colores de la Casa Batlló de Gaudí [nota 14].

No cabe duda que en la obra de Gaudí, y también en la de Domènech, Josep Puig i Cadafalch y Gallissà, estaba muy presente el esplendoroso pasado de las artes de la tierra del litoral mediterráneo, especialmente la cerámica de reflejos metálicos creada en tiempos de la dominación árabe y reivindicada por Mariano Fortuny, cuyas bellas piezas de Manises fueron adquiridas por el South Kensington Museum a J. Facundo Riaño, especialista en artes decorativas y asesor de dicho museo. Unas lejanas creaciones, por otro lado, que no debieron pasar inadvertidas para empresas británicas como la de William De Morgan.

Del mismo modo, eran piezas codiciadas las forjas catalanas medievales, base de una vigorosa creación de hierros forjados artísticos durante el periodo talasocrático de Cataluña, cuando su área de influencia se extendía a lo largo de los pueblos del Mediterráneo. Entre los activos empresarios barceloneses de la forja destacaban los talleres Puntí y Oñós, así como los de los hermanos Badia y Manuel Ballarín, que trabajaban en estrecha relación con arquitectos. Merecen ser mencionadas también las creaciones en hierro, inspiradas en la floricultura ruskiniana, del joven artesano Julio González, que, en sus años de madurez como escultor, se sonrojaba ante estos trabajos decorativos, así como con los del extravagante artista de la forja Ramon Teixé. Los hagiógrafos de Gaudí cuentan que éste dirigía personalmente los golpes de martillo del forjador, aunque en muchas ocasiones sus brazos fueran reemplazados por las máquinas y el hierro se fundiera y vaciara en moldes, contradiciendo así el espíritu de Morris. Buen ejemplo de ello es el clonaje de rejerías de la Casa Vicens en el Parque Güell.

En el terreno de la orfebrería, la familia Masriera, integrada por pintores y joyeros vinculados a los talleres de Vidal, aprovechó los medios físico-químicos y mecánicos que la ciencia ponía a su disposición para realizar reproducciones de objetos y joyas. Influenciado por el joyero y vidriero francés René Lalique, Lluís Masriera, el miembro más joven de la familia, revolucionó los diseños eclécticos del taller familiar y, con el cambio de siglo, inició una producción que fusionaba lo industrial y lo artesanal. Aun así, Masriera, que compartía los principios del Guild of Handicraft [Gremio de Artesanía] de Charles Robert Ashbee, dio nueva vida a las técnicas medievales de los esmaltes *basse-taille*, Limoges y *plique-*

nota 13
Concretamente de la firma Minton & Co. en la vivienda del arquitecto Jaume Gustà, ubicada en la Gran Vía de Barcelona.

nota 14
Ver Evelyn Waugh, *Etiquetas: viaje por el Mediterráneo*. Barcelona: RBA, 2011.

Fundación Juan March

à-jour, reivindicando su intensa paleta cromática en oposición al valor comercial de la pedrería.

Entre los aprendices aventajados de los talleres de Vidal merece destacarse a Gaspar Homar, quien estableció unos talleres de decoración de interiores en Barcelona que incluían diferentes especialidades: textil, musivaria, metalistería y, sobre todo, ebanistería. Homar era un adepto convencido de la "religión de la belleza" y posiblemente conociera a Ruskin a través de las tardías traducciones de Pere Coromines y, sobre todo, de Cebrià de Montoliu, publicadas por *L'Avenç* en 1901. También habría oído hablar de él con toda seguridad a Riquer —quien proyectó marqueterías— y a su buen amigo Sebastià Junyent, pintor y en ocasiones diseñador de interiores que reivindicó a Ruskin poco después de la muerte de éste desde las páginas de la revista *Joventut*: "Él contribuyó a que Inglaterra fuera la cuna de lo que aquí se ha llamado modernismo [...]. Inició una revolución en protesta contra el industrialismo moderno que todo lo estropeaba con su mal gusto [...]. Acudid a la naturaleza con plena sinceridad de corazón" nota 15. Los muebles de Homar, cuyo objetivo era a la vez práctico y noble, modernizaban modelos antiguos y estaban decorados con elementos florales, extremo extensible a la obra de su amigo y rival, el ebanista Joan Busquets. Este último, contrario a la mecanización de sus talleres, reinterpretó con deleite el sensual y mundano rococó, base del *art nouveau* francés, pero también se inspiró en modelos británicos y austriacos. Los lujosos muebles de estos ebanistas, a los que tendríamos que añadir muchos otros nombres, resultaban extremadamente caros, especialmente aquéllos que desarrollaban vistosas marqueterías con maderas exóticas libres de tintes de anilina y pobladas de venus de los bosques encantados, herederas de los motivos prerrafaelitas [fig. 7]. Pero también alternaron una producción de menor coste. Así, Homar convertía las maderas sobrantes del proceso de trabajo de la marquetería en modelos independientes para dar salida comercial a sus productos, mientras que Busquets reivindicaba el pirograbado, que imitaba la marquetería de forma más económica. Por su parte, Josep Pey, un artista pluridisciplinario que viajó tardíamente a Londres en octubre de 1913 —según documenta su agenda de trabajo—, tenía a su cargo el diseño de los paneles y los mosaicos cerámicos que realizaba con la colaboración del ceramista y pintor Antoni Serra i Fiter, quien, a su vez, siguiendo el espíritu del movimiento Arts and Crafts, lideraba la manufactura de porcelana y gres en Barcelona, a la que pintores y escultores —como el propio Pey, Enric Casanovas, Ismael Smith o Pablo Gargallo— colaboraban con series reducidas de piezas que seguían la estética de la revista *The Studio* [El Estudio], que por aquel entonces triunfaba entre nuestros decoradores nota 16 [cat. 283].

El legado de Morris resulta especialmente visible en el sector textil [fig. 8], donde Barcelona contaba con las creaciones, entre otros, del precursor Benet Malvehy, formado en Lyon, y de sus sucesores. No obstante, interesa remarcar una vez más la incursión de arquitectos y pintores en este territorio frágil y fungible: Pau Roig, Junyent, Homar, Riquer, Gaudí, Domènech, Gallissà, Puig i Cadafalch y Josep Maria Jujol, entre otros, diseñaron estores, banderas, tapicerías, alfombras,

nota 15
Sebastià Junyent, "Ruskin", *Joventut*, Barcelona, 159 (26 de febrero de 1903), pp. 148-149.

nota 16
Ver Rafael Benet, "Antoni Serra", *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, 2/14 (1932), pp. 220-223.

Fundación Juan March





— fig. 7
Gaspar Homar, plafón de marquetería, anterior a 1907. Madera, 121 x 45, 5 cm. Colección particular

— fig. 8
Silver Studio, cortina, 1895-1900. Tela de algodón tejida en telar tipo Jacquard, 274 x 125 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Fundación Juan March

damascos y ajuares doméstico, sin olvidar los modelos para encajes de inspiración morrisiana de Aurora Gutiérrez. La reciente restauración de la Casa Amatller de Puig i Cadafalch ha puesto al descubierto diseños Liberty de Harry Napper [ver p. 118, fig. 12] y también se han localizado tejidos británicos en la Casa Muntadas y en la propia casa del arquitecto de Argentona; mientras que el Círculo del Liceo conserva un tejido escocés que probablemente sea obra de Alexander Morton & Co. También la popular Fonda España del arquitecto Lluis Doménech contaba con tejidos Liberty en una de sus estancias, como recordaba la publicación *La Ilustració Catalana* en 1905. Por otra parte, según Teresa Sala, Busquets adquirió batistas Liberty en Gran Bretaña y diferentes firmas catalanas, como Casa Franch, Almacenes las Indias, J. Pons, Higinio Blanco Bañeras o la tienda Navas, actuaron como distribuidores de tejidos extranjeros y complementos decorativos [nota 17]. Pero, sin duda alguna, la figura más genial e internacional del momento, a la altura del propio Morris, fue Mariano Fortuny —citado incluso por Marcel Proust en *En busca del tiempo perdido*—, quien se distinguió por su pasión por los tejidos antiguos y la artesanía pura en creaciones que rehuían los productos químicos y los tintes de anilina.

La nueva arquitectura civil y religiosa que se construyó en la época en el inmenso solar que era entonces Barcelona y en las crecientes ciudades vecinas —como el Palacio Güell, el Palau de la Música, la Casa Lleó Morera, el Hospital de Sant Pau y la Sagrada Familia en Barcelona y la Casa Navàs en Reus— ofrecía una oportunidad única para que confluyeran los oficios y sus respectivas técnicas, que recordaban el esplendor de los gremios medievales en el contexto de una nación añorada. Según Oriol Bohigas es necesario apuntar el vínculo catalanista en esta revitalización de las artes decorativas, lejos de los objetivos éticos que defendía el movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña [nota 18]. En este contexto, los oficios incorporaron decididamente las nuevas tecnologías y la producción seriada para optimizar y rentabilizar resultados con el soporte promocional de la publicidad. Un ejemplo de ello, que podríamos calificar de "*make money*", sería la fórmula de éxito del arquitecto Rafael Guastavino —nada que ver con la socialización del arte propugnada por Morris, totalmente insostenible—, quien se trasladó en 1881 a Nueva York e hizo célebre en Estados Unidos la bóveda catalana, antigua técnica constructiva autóctona. A esta optimización hay que añadir la proverbial cultura catalana del ahorro, que ya advirtió Dante en la *Divina Comedia* y que se evidencia como herramienta creativa portentosa en Gaudí y Jujol con la práctica del reciclaje, como es el caso por ejemplo del famoso *trencadís* —aprovechamiento de restos o partidas defectuosas de cerámica— o del uso decorativo de la barata baldosa o el yeso, sin olvidar los azulejos de cartón piedra, patentados por Hermenegildo Miralles, que decoraban celebres interiores, como el desaparecido Bar Torino o el *fumoir* de la Casa Vicens de Gaudí.

Para finalizar, y teniendo en cuenta que el desfase cronológico entre Barcelona y Gran Bretaña era de más de dos décadas, hay que decir que el modernismo catalán bebió, entre otros, del manantial británico y compartió la exaltación de la belleza

nota 17

Ver Sílvia Carbonell y Josep Casamartina, *Las fábricas y los sueños: modernismo textil en Cataluña*. Tarrasa: Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2001. En el caso de Francesc Vidal, además de publicitar sus muebles se anunciaba como representante en Barcelona de Christoffle et Cie., Minton, Webb y Winfield.

nota 18

Ver Oriol Bohigas, "La revitalización de las artes industriales", en *Lluís Domènech i Montaner, en el 50è Aniversari de la seva mort*. Barcelona: Lluís Carrulla i Canals, 1973, pp. 36-41.

Fundación Juan March

entendida como un bien público, la pasión por el arte medieval y la estilización del ornamento inspirado en motivos de la naturaleza, mina de frescura y novedad que sustituiría el gusto clásico y, muy especialmente, permitiría la fusión de las artes con un criterio holístico —la *Gesamtkunstwerk* u obra de arte total—, suprimiendo sus barreras jerárquicas. Y, en cierta manera, nuestro modernismo cumplió uno de los sueños de Morris: un arte hecho por el pueblo y para el pueblo, como ejemplifican los usos públicos, por ejemplo, de la Sagrada Família de Gaudí —conocida en la época como la "catedral de los pobres"— o del Hospital de Sant Pau, el Palau de la Música y el Instituto Pere Mata de Reus, edificios estos últimos de Doménech.

La semilla de Morris volvería a germinar en el *noucentisme* y en el espíritu de la Escola Superior dels Bells Oficis [Escuela Superior de los Bellos Oficios], que defendía los valores sociales, moralizadores y civilizadores de éstos, así como en la asociación para el Foment de les Arts i del Disseny [Fomento de las Artes y del Diseño], que trabajó activamente, desde su creación en 1903, a favor de la dignificación de las artes de la vida. Precisamente en el marco de la Exposición Internacional del Mueble celebrada en Barcelona en 1923, el FAD organizó un concurso de proyectos domésticos con vocación utópica titulado "Para la casa humilde", dirigido a la clase obrera. Filtrado por el potencial estético centroeuropeo, el eco morrisiano se dejó sentir, entre otros casos, en los interiores del pintor e ilustrador Pere Torné i Esquius, que hacían patente su interés por la sencillez y la honestidad decorativa en lo cotidiano [cat. 282], y en los conjuntos del arquitecto y diseñador gerundense Rafael Masó, firme defensor de la integración de los oficios artísticos que hizo suyo uno de los lemas de Morris: "No tengas nada en tu casa que no sepas que es útil o consideres bello".

Fundación Juan March


Fundación Juan March

Francesc Quílez Corella

Museu Nacional d'Art de Catalunya

La incidencia del movimiento Arts and Crafts en el arte gráfico en Cataluña

El proceso de asimilación y recepción de los movimientos artísticos europeos del último tercio del siglo XIX e inicios del siglo siguiente fue deudor en Cataluña —principal lugar del país en el que algunos de esos movimientos tuvieron eco—, por un lado, de la dinámica de apertura iniciada en épocas anteriores y, por otro, del deseo de renovación de un lenguaje anclado en usos convencionales.

En este sentido, una de las figuras claves para entender el proceso de recepción en Cataluña de los ideales del movimiento Arts and Crafts y, en general, de la cultura figurativa británica fue Alexandre de Riquer (1856-1920) [nota 1], artista polifacético que a lo largo de su vida mostró una especial querencia por el cultivo de un humanismo cosmopolita. Con una personalidad poliédrica, Riquer cultivó a lo largo de su vida muchas disciplinas, como la ilustración, la pintura, la decoración, las técnicas de grabado y esmalte, el cartelismo, la encuadernación o el exlibrismo, entre otras.

Eliseu Trenc, especialista en la vida y la obra del artista, apunta que 1879 fue la fecha de los primeros viajes de Riquer a París y a Londres, en lo que supuso una especie de prolongación del viaje de estudios que le había llevado a Italia ese mismo año. En cualquier caso, no deja de tratarse de una suposición y, si realmente llegaron a realizarse, no parece que ejercieran una gran influencia en su actividad artística [nota 2].

Es necesario esperar hasta el mes de mayo de 1894 para encontrarlo de nuevo en Inglaterra, en cuyo territorio permaneció unos dos meses. Fue en este momento cuando Riquer se sintió fuertemente cautivado por el influjo del arte inglés. A este respecto, resulta muy ilustrativo el artículo escrito por Fernando de Arteaga en 1900, en el que el autor recuperaba las impresiones artísticas motivadas por el viaje. A título indicativo transcribimos un fragmento del mismo:

nota 1
Toda aproximación a la obra de Riquer requiere la consulta de la numerosa obra que sobre éste ha publicado Eliseu Trenc. Al respecto ver, entre otros, *Alexandre de Riquer*. Barcelona: Lunwerg, 2000; y *Alexandre de Riquer (1856-1920): The British Connection in Catalan Modernisme*. Sheffield: The Anglo-Catalan Society, 1988.

nota 2
Ver Eliseu Trenc, "Alexandre de Riquer, ambassadeur de l'art anglais et nord-américain en Catalogne", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XVIII/1 (1982), pp. 312-314.

Detalle de cat. 174

Fundación Juan March

> Un viaje que fijó mi actual teoría del arte. Fue entonces cuando el arte inglés se me reveló con toda la fuerza de su personalidad profundamente arraigada. Después de haber admirado a los antiguos maestros en las galerías, los maestros modernos se aparecieron ante mí más poderosos que nunca, y con todo su profundo conocimiento del arte: Burne-Jones, Millais, Moore y, para mí, por encima de todos, Dante Gabriel Rossetti, flameante como un girasol en un poema, reflejando y reproduciendo la belleza absoluta. Y luego, fuera de las galerías, estaban los carteles de Aubrey Beardsley para el teatro Avenue luciendo en los muros de las calles y en las estaciones de metro, la portada de su *Yellow Book* [Libro amarillo] en los escaparates de las librerías, las *Gaiety Girls* [Chicas de la alegría] de Hardy en las puertas de los teatros, el primer número de *The Studio* [El Estudio] en los quioscos… Me sentí deslumbrado por la brillantez de aquellos esquemas artísticos que reflejaban mis propias ideas, así como por la originalidad y la riqueza de las creaciones del arte industrial debidas al genio de William Morris. Recogí lo que pude de todo aquello y, con mucho cuidado, escribí mis impresiones con la intención de dar a conocer estas glorias hasta entonces desconocidas en Cataluña. Sobre todo, traje conmigo el primer número de *The Studio* y estoy muy orgulloso del hecho de que, cuando en otros lugares que ahora siguen con entusiasmo cada nueva manifestación de arte moderno existía un desconocimiento casi completo acerca de esta maravillosa revista, en Barcelona hay artistas que se cuentan entre sus primeros subscriptores […]. ¡Los carteles! Desde que vi el primero de aquellos nuevos carteles, el asunto me tentó tan profundamente que hasta me ofrecí a varios comerciantes de [Barcelona] para realizar los suyos de forma gratuita; ninguno quiso escucharme [nota 3].

Es evidente que el estilo de Riquer se alimentó de las fuentes anglosajonas, en cuyos modelos encontró frecuentes motivos y elementos para acrecentar un repertorio de amplio espectro visual [nota 4]. También merece destacarse la firme voluntad de incorporación de otras manifestaciones creativas con escaso reconocimiento en el sistema artístico tradicional, destinada a superar los prejuicios existentes sobre determinadas actividades que, según este criterio elitista, no merecerían la consideración de producciones artísticas. Nos estamos refiriendo a la decidida apuesta de Riquer por reivindicar los oficios artesanales, entre los que estaban los trabajos de encuadernación de libros, la creatividad vinculada al mundo de la cultura libresca —como por ejemplo sus conocidos trabajos como autor de exlibris— o, sin ir más lejos, la vinculación al arte publicitario en su condición de cartelista [fig. 1], que constituyeron algunos de los hitos más destacados de una actividad a cuya realización también ayudó un inusitado interés por el coleccionismo de obras literarias.

En el caso de su actuación como cartelista, sus trabajos acusan la influencia de la estética inglesa y constituyen, sin que puedan ser calificados de pioneros, ejemplos destacados de los inicios del proceso de penetración del arte publicitario en Cataluña. En las primeras producciones de la década de 1890, ya podemos observar

nota 3

Ver Fernando de Arteaga y Pereira, "Alejandro de Riquer", *The Studio: An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art*, XIX/85 (15 de abril de 1900), pp. 180-187.

nota 4

Ver Rafael Cornudella i Carré, "Sobre els cartells d'Alexandre de Riquer i les seves fonts", *Locus Amoenus*, 1 (1995), pp. 227-247.

Fundación Juan March



— fig. 1
Alexandre de Riquer, *Antigua Casa Franch*, 1899. Litografía sobre papel, 66 x 88 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

la utilización de un vocabulario y un repertorio visual que remite a unos modelos estéticos que combinan el formalismo prerrafaelita, basado en la utilización de cánones figurativos de ascendencia medieval o renacentista, con una intencionalidad totalizadora más acorde con el ideario del movimiento Arts and Crafts.

A pesar de su lejanía en el tiempo, no podemos olvidar la importancia histórica que tuvo la celebración, en el año 1907, de la V Exposición Internacional de Bellas Artes e Industrias Artísticas celebrada en el Palacio de Bellas Artes de Barcelona. Se trata de un episodio fundamental, ya que en ella participó un notable grupo de artistas ingleses, algunas de cuyas obras, merced a una inteligente política de adquisiciones, pasaron a engrandecer las colecciones públicas barcelonesas. La ausencia de espacio nos impide hablar más pormenorizadamente de los entresijos de un acontecimiento en el que el trabajo de Riquer, desde su condición de

Fundación Juan March

comisario de la representación artística inglesa [fig. 2], fue decisivo, ya que su criterio de gusto, sumado a su decantación por la estética anglosajona, contribuyó a que el Museo de Barcelona adquiriera un tipo de obras que, hasta entonces, no habían contado con reconocimiento alguno ni habían interesado en demasía. Entre ellas estaban los dibujos preparatorios realizados por Alexander Fisher, reputado autor de piezas de orfebrería y uno de los representantes más conspicuos del movimiento Arts and Crafts [fig. 3].

Sirva como ejemplo de esta nueva sensibilidad la adquisición de un dibujo de Edward Coley Burne-Jones, uno de los representantes más conspicuos del arte figurativo de la época, cuya compra vino a cubrir, aunque se tratara de un gesto simbólico, un vacío existente en las colecciones públicas españolas. De hecho, algunos críticos de la época, empezando por el propio Riquer, ya habían manifestado públicamente su interés por la figura y la obra de Burne-Jones, al que consideraban una especie de emblema de una poética simbolista muy enraizada en el ideario de las élites culturales catalanas [nota 5]. Además, la adquisición se realizó en una de las galerías inglesas más célebres de la época, The Leicester Galleries de Londres [fig. 4], negocio regentado por Ernest Brown y los hermanos Phillips que había abierto sus puertas en el año 1903. Un año más tarde, en el mes de abril, la galería organizó una retrospectiva de la obra del artista y parece plausible imaginar que entre las obras expuestas se encontrara el *Estudio de cabeza femenina* [fig. 5] que fue adquirido por el Museo de Barcelona por la cantidad de 918 pesetas.

La destacada presencia de artistas ingleses, con un número de 231 obras, entre pinturas, dibujos, estampas, esculturas y artes decorativas, en el marco de la exposición del año 1907 no deja de constituir una consecuencia directa de la influencia ejercida por Riquer, que se tradujo en una diversificación de la mirada artística al incluir otras latitudes geográficas y ser capaz de convencer a las élites culturales barcelonesas de la necesidad de enriquecer el patrimonio público con producciones artísticas inglesas.

Sin embargo, la fecha de 1907 no deja de constituir la cristalización patrimonial de una tendencia artística que ya venía manifestándose desde la década de 1890. Nos estamos refiriendo al reflejo que el movimiento prerrafaelita y el ideario del movimiento Arts and Crafts tuvieron en el contexto artístico catalán de la época [nota 6]. De hecho, la confusión, en términos teóricos y prácticos, existente entre ambos movimientos siempre estuvo muy presente, sin que los artistas fueran capaces de diferenciar y depurar la filiación de cada uno de ellos.

En el caso de las artes gráficas, a diferencia de la pintura, este fenómeno de hibridación estética condujo a la aparición de un repertorio gráfico muy heterogéneo, basado en un uso heterodoxo de las fuentes. La cultura visual de estos artistas se nutrió de dos fuentes principales: el arte francés, convertido en una amalgama de corrientes —simbolismo, japonismo, decadentismo y *art nouveau*—, y una actitud abierta a la incorporación de las novedades procedentes de Inglaterra, canalizadas a través de los dos movimientos a los que, con anterioridad, ya hemos aludido. Toda esta suma de elementos diversos, a veces más bien intuidos que

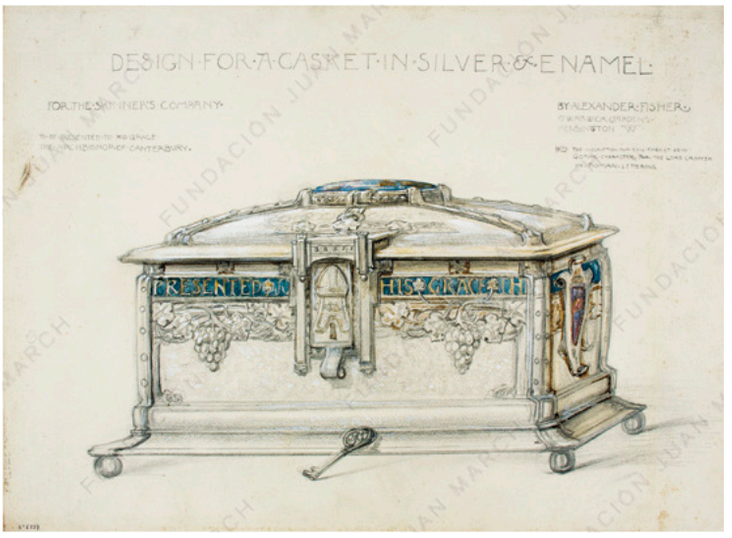
nota 5
Ver Alexandre de Riquer, "Burne-Jones", *La Renaixensa* (19 de agosto de 1899); y Raimon Casellas, "Burne-Jones y el preraphaelisme", *Pàgina Artística de La Veu*, 47 y 50 (1 de noviembre y 1 de diciembre de 1910).

nota 6
Ver Maria Àngela Cerdà i Surroca, *Els pre-rafaelites a Catalunya*. Barcelona: Curial, 1981; y más recientemente, Anna Calvera, "Acerca de la influencia de William Morris y el movimiento Arts and Crafts en Cataluña. Primeros apuntes y algunas puntualizaciones", *D'Art*, 23 (1997), pp. 231-252.

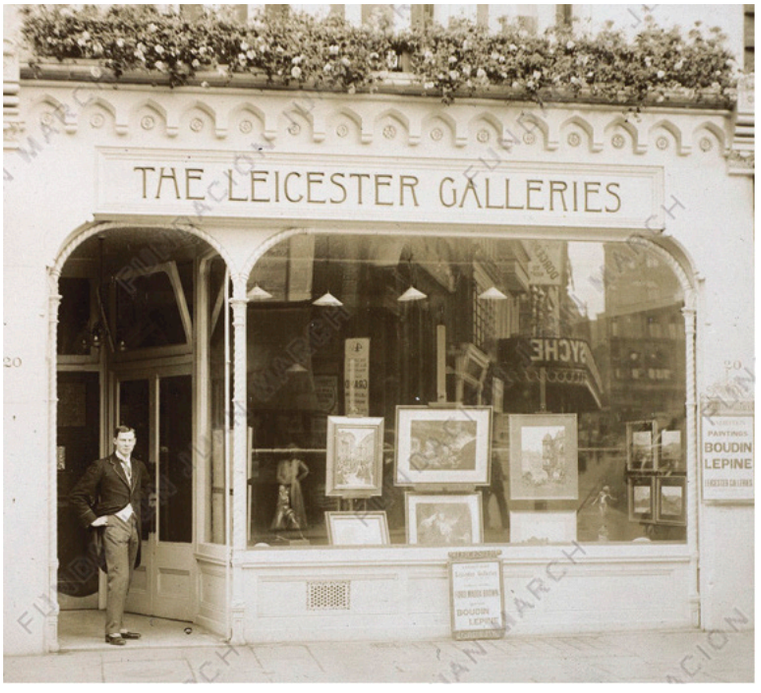
Fundación Juan March



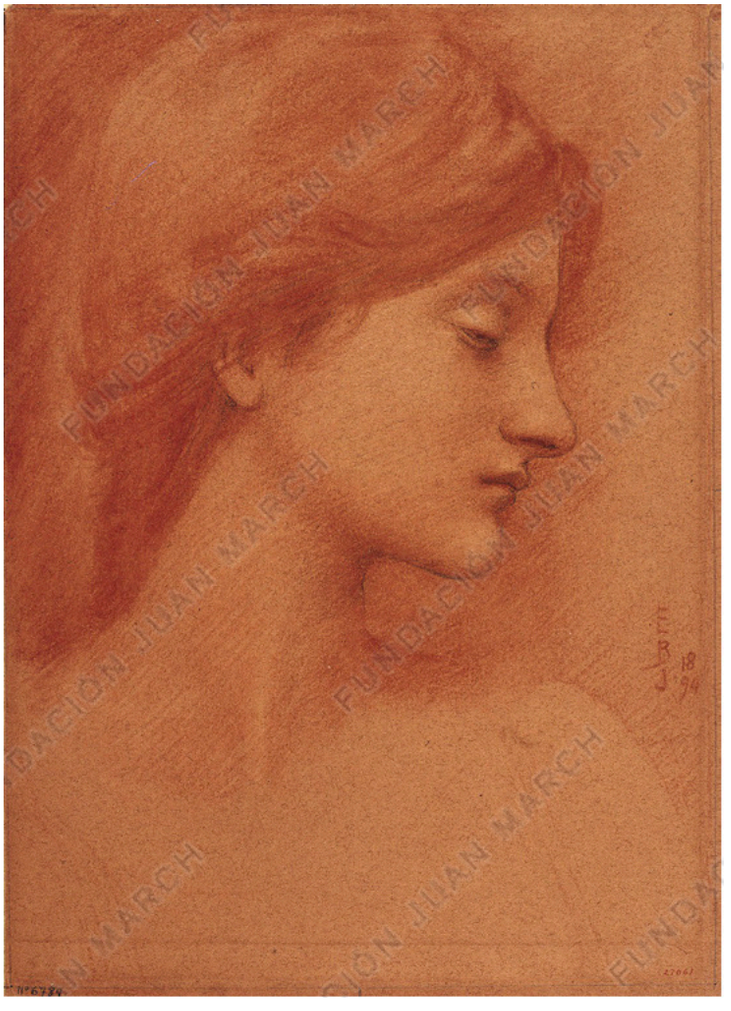
— fig. 2
Sala dedicada a Inglaterra en la V Exposición Internacional de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona, 1907. Fotografía reproducida en *Ilustració Catalana*



— fig. 3
Alexander Fisher, *Design for a Casket in Silver & Enamel* [Diseño para un cofre de plata y esmalte], antes de 1907. Lápiz, acuarela y *gouache* sobre cartón, 38 x 52 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona



— fig. 4
The Leicester Galleries, Londres, 1909. Fotografía de época



— fig. 5
Edward Coley Burne-Jones, *Estudio de cabeza femenina*, 1894. Carboncillo y sanguina sobre papel, 38,4 x 27,7 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Fundación Juan March



— fig. 6
Apel·les Mestres, *Liliana y Flor de Lis*, 1905. Ilustración para su poema "Liliana". Lápiz y tinta sobre papel, 32 x 22 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

digeridos, se encuentra en el origen de la aparición del movimiento modernista catalán, caracterizado por un eclecticismo que, en este caso, más que un defecto cabría considerar como una de sus principales virtudes.

Sin duda, el arte publicitario y la cultura visual aplicada al mundo editorial —libros y revistas— fueron algunos de los territorios más fecundos en los que se manifestó, de una forma más visible, esta creatividad. En el caso del cartelismo ya hemos hablado de Riquer como uno de los pioneros, si bien no podemos olvidar la existencia de anteriores aportaciones —eso sí, mucho más modestas—, como fue la realizada por Josep Lluís Pellicer o por Apel·les Mestres, cuya contribución al desarrollo de las artes gráficas, especialmente en el caso del segundo, fue muy destacada. Al respecto, conviene enfatizar el papel de Mestres, un artista contradictorio, a la vez que polifacético, cuya producción vino definida por una conexión con el imaginario popular, traducida en relatos legendarios y cuentos medievales, y por la recuperación de todo un bagaje cultural alejado del cosmopolitismo afrancesado de los artistas modernistas más conspicuos [fig. 6]. Sin embargo, esta especie de actitud bohemia y anarquizante, que le llevó a

Fundación Juan March

mostrarse refractario a integrarse en movimientos corporativos, de naturaleza gregaria, y a no asumir el papel de liderazgo de una corriente artística heterodoxa, hicieron de él un creador original y un referente para muchos de los artistas de su tiempo, que vieron en él un ejemplo de una trayectoria coherente y muy singular.

En cierto modo, la actitud de Mestres constituye una característica compartida por otros autores que, como él, no renunciaron a practicar una poética pluridisciplinar. Sin duda, en el caso de Riquer la versatilidad se convirtió en una constante de su dilatada trayectoria profesional, cultivando por igual todo tipo de disciplinas sin renunciar a encarnar el modelo del artista total. Este ideal de belleza, en el que asistimos a una interrelación de diferentes prácticas artísticas —dibujo, grabado, pintura y artes decorativas—, impregna la cultura figurativa catalana de la época, fomentando el renacimiento de las artes gráficas y de la práctica del exlibrismo. Al fin y al cabo, buena parte del florecimiento de esta riqueza visual, de la recuperación del grafismo, de las cubiertas de libros convertidas en auténticas joyas artísticas, del trabajo gráfico de las publicaciones periódicas, que recuperaron un esplendor visual y un repertorio léxico de una gran riqueza, era deudora del esfuerzo y el ahínco de Riquer, cuya práctica coleccionista también determinó una especial querencia por la recopilación de ediciones de libros de autores clásicos ingleses, presididos por una cuidada y refinada elegancia estética.

Fundación Juan March

Obras en exposición

—1.

De los orígenes
a la Red House
(1834-1860)

—2.

William Morris
y compañía
(1861-1896)

—3.

El movimiento
Arts and Crafts
en Gran Bretaña
(1887-1914)

—4.

La difusión
internacional
de los ideales
Arts and Crafts
(1890-1914)



Edward Coley Burne-Jones y William Morris con sus familias en el jardín de The Grange [La finca], la residencia de Burne-Jones en Fulham (Londres), 1874. Fotografía de Frederick Hollyer. National Portrait Gallery, Londres

Fundación Juan March



Fundación Juan March

I.

De los orígenes a la Red House (1834-1860)

En las décadas de 1830 y 1840, muchos de los estilos e ideas asociados al diseño victoriano temprano se vieron influidos por el estilo arquitectónico neogótico. El representante más importante de este movimiento, Augustus W.N. Pugin, abogaba por una interpretación nueva y más positiva de las formas medievales. Significativamente, Pugin fue además el primero en afirmar que las cualidades de un edificio eran el reflejo de las virtudes de la sociedad que lo construía, punto de vista que anticipaba los de John Ruskin y William Morris.

En su libro *Contrasts* [Contrastes], publicado en 1836, Pugin yuxtapuso representaciones idealizadas de monasterios medievales católicos con sombrías imágenes de ciudades protestantes de su época. En *The True Principles of Pointed or Christian Architecture* [Los verdaderos principios de la arquitectura ojival o cristiana], de 1841, estableció las reglas a seguir para un uso correcto del ornamento y la decoración: todo elemento de un edificio debía resultar esencial para su cometido y construcción y todo aspecto constructivo debía mostrarse con absoluta franqueza y honestidad. Estos "principios", que proscribían el uso de ornamentos, perspectivas e ilusiones ópticas extravagantes en el diseño, contribuyeron a difundir ciertas convenciones formales de la naturaleza en la obra de diseñadores como Owen Jones.

Durante su juventud, William Morris se interesó más por las novelas de Walter Scott y las iglesias antiguas del condado de Essex que por los debates en torno al diseño. La serie de novelas de Scott conocida como *Waverley*, que Morris leyó a la edad de nueve años, fue determinante a la hora de forjar la visión victoriana del Medievo. Estos libros representaban vívidamente una Edad Media —vista hasta entonces como un periodo oscuro y salvaje— caracterizada por el heroísmo, el honor y la aventura, y despertaron una renacida fascinación por los espectáculos medievales y los ideales caballerescos, ejemplificados en el torneo celebrado en el castillo de Eglinton (Escocia) en 1839.

El despertar intelectual y estético de Morris se produjo en Oxford, donde conoció a Edward Coley Burne-Jones. Juntos descubrieron la pintura de los prerrafaelitas y la obra de Ruskin, el teórico del arte y la arquitectura más conocido y leído de la época victoriana, cuyo consejo de "acudir a la naturaleza, sin rechazar ni elegir nada" tuvo una influencia determinante en los artistas prerrafaelitas. Ruskin también fue un apasionado admirador de la arquitectura gótica. Los dibujos detallados y las descripciones de su obra *The Stones of Venice* [Las piedras de Venecia] (1851-1853) no sólo celebraban la belleza de los edificios medievales, sino también el quehacer de los artesanos que los crearon. En concreto, el capítulo "The Nature of Gothic" [La naturaleza del gótico] influyó profundamente en Morris y Burne-Jones, abriendo sus ojos a la individualidad creativa del artesano medieval, frente a la precisión impersonal de la producción mecanizada moderna.

Al finalizar sus estudios universitarios, Morris comenzó a trabajar en el estudio del arquitecto neogótico George Edmund Street, mientras que Burne-Jones pasó a estudiar pintura con Dante Gabriel Rossetti. En 1857, ambos formaron parte del proyecto para decorar las paredes de una sala de la sociedad de debates Oxford Union con temas tomados de la obra de Thomas Malory *Le Morte d'Arthur* [La muerte de Arturo], texto al que volverían repetidamente durante los siguientes cincuenta años.

En 1860 Morris y su mujer, Jane Burden, se mudaron a la Red House [Casa roja], en Bexleyheath (Londres), diseñada por Philip Speakman Webb y cuyos interiores decoraron con pinturas murales, telas bordadas, muebles, vidrieras y azulejos concebidos por el propio Morris y un grupo de amigos, que ilustraron así su idea de un "palacio artístico" medieval. La satisfacción derivada del proyecto, junto con las dificultades a las que se enfrentaron a la hora de encontrar productos comerciales de su gusto, animaron al grupo de amigos a crear su propia compañía de decoración artística. En abril de 1861 se constituyó Morris, Marshall, Faulkner & Co.

Pozo y fachada trasera de la Red House [Casa roja], Bexleyheath (Londres), c. 1860. Fotografía de Emery Walker. National Portrait Gallery, Londres

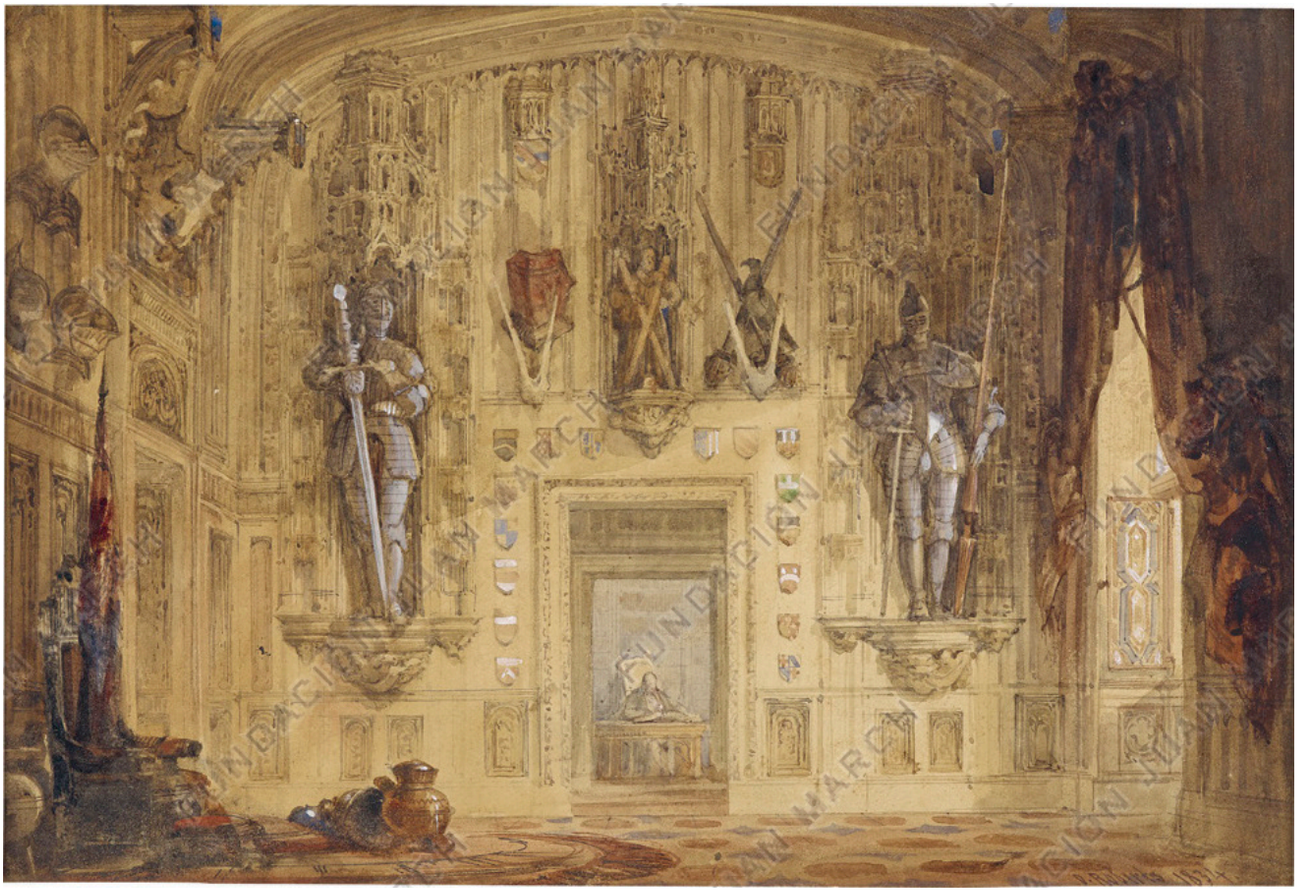
Fundación Juan March



Fundación Juan March

"El pasado no está muerto, ya que vive en nosotros y vivirá en ese futuro que estamos ahora ayudando a construir"

— William Morris



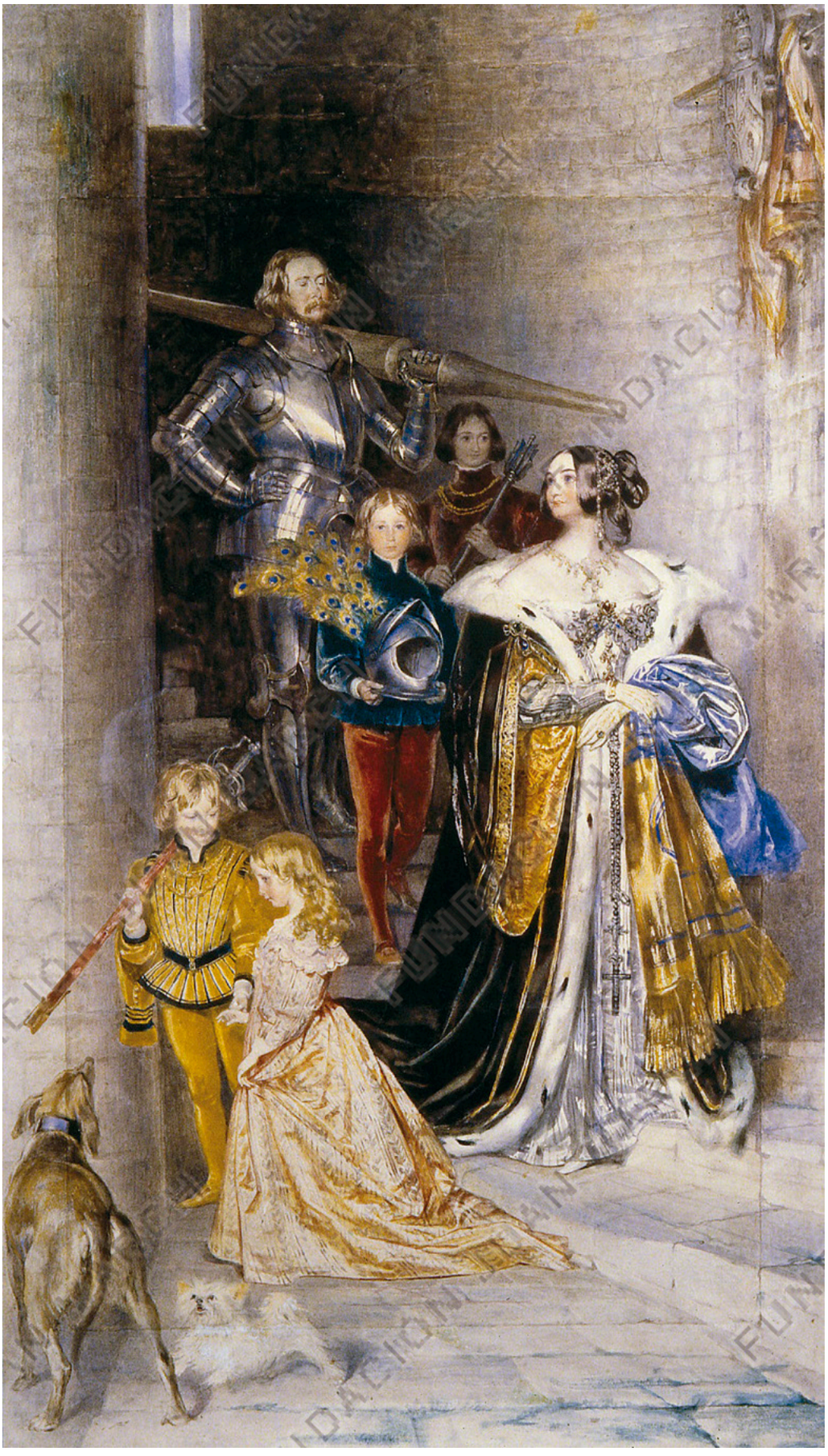
1
David Roberts
Interior at Abbotsford [Interior en Abbotsford], 1834
Escena en la casa de Sir Walter Scott, quien aparece al fondo en su escritorio
Acuarela sobre papel, 21 x 31 cm
Colección particular

Fundación Juan March

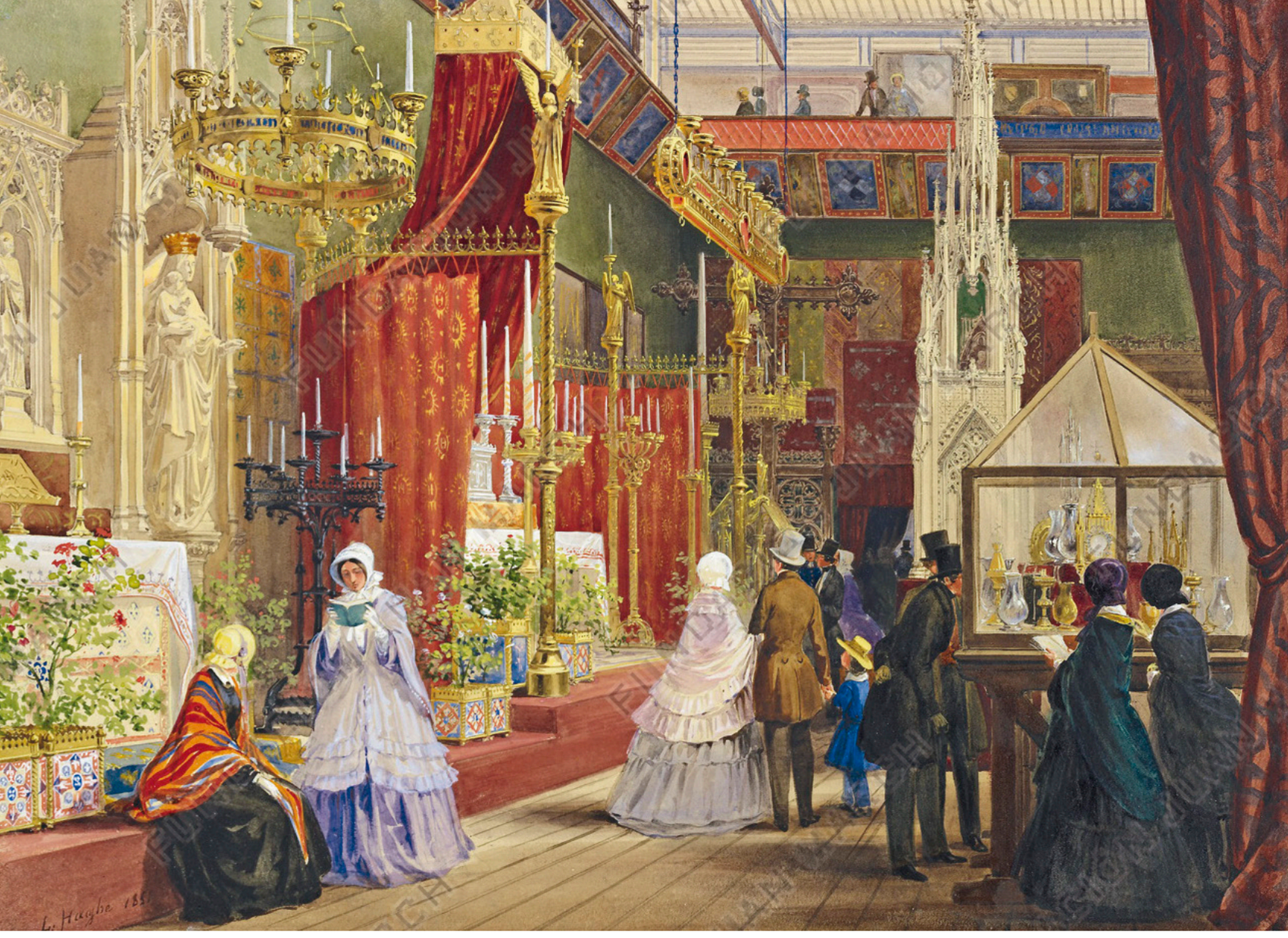
2

Daniel Maclise

Sir Francis Sykes and His Family in Medieval Dress, Standing on a Stairway [Sir Francis Sykes y su familia con trajes medievales, en una escalera], 1837
Acuarela sobre papel, 112 x 65 cm
Colección Sir John Sykes, Bt.



Fundación Juan March



Louis Haghe, *The Great Exhibition: The Medieval Court* [La gran exposición: la sala medieval], 1851. Lápiz, acuarela, *gouache* y goma arábiga sobre papel, 34,3 x 48,6 cm. Royal Collection Trust / Her Majesty Queen Elizabeth II 2017, Londres

Fundación Juan March



3
The Grand Tournament at Eglinton Castle [El gran torneo en el castillo de Eglinton], 1839
Torneo descrito por Walter Scott en su novela *Ivanhoe* (1820)
Litografía sobre papel estampada por A. Park, 19,5 x 30 cm
Colección Stephen Calloway



4
Augustus W.N. Pugin

Pareja de candelabros, 1850
Latón moldeado y grabado,
35 x 16 cm (cada uno)
Colección Paul Reeves, Londres

Fundación Juan March







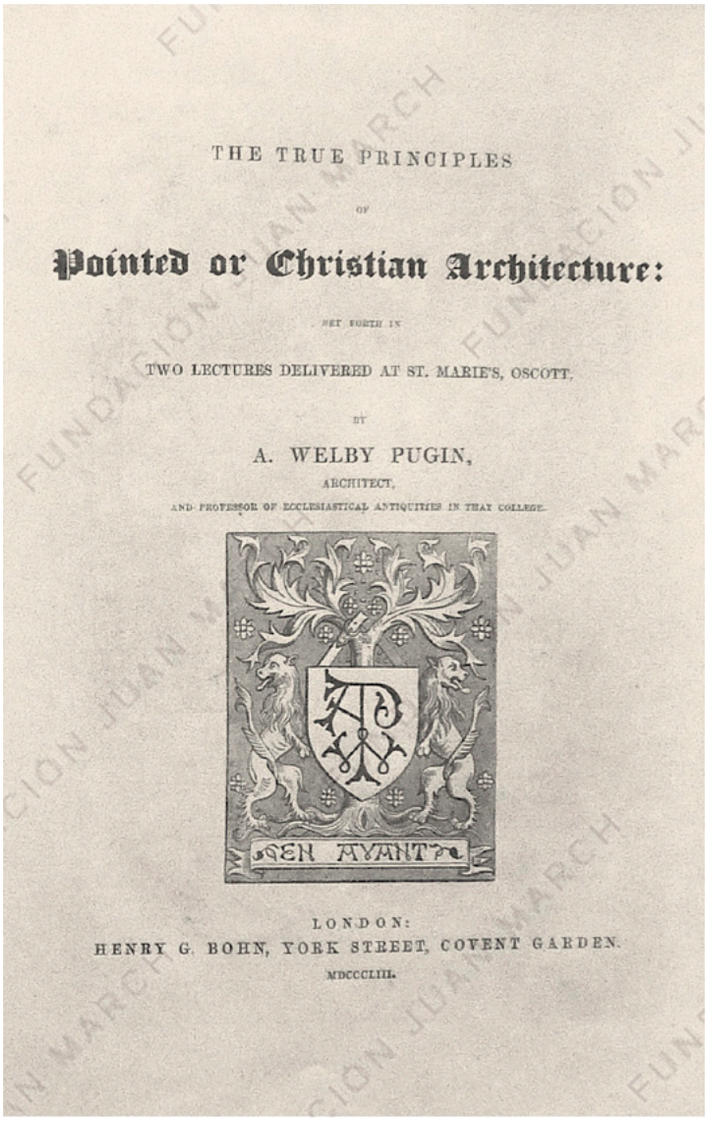
5
Augustus W.N. Pugin

Contrasts or a Parallel between the Architecture of the 15 & 19 Centuries [Contrastes, o una comparación entre la arquitectura de los siglos XV y XIX]. Salisbury: edición del autor, 1836
Libro, 29 x 23 cm
Portada e ilustración "Contrasted Residences for the Poor" [Comparación de residencias para pobres], dibujadas y grabadas por el autor
Colección Stephen Calloway

6
Walter Scott

The Lady of the Lake [La dama del lago]. Londres: Charles Tilt, 1839
Libro con encuadernación en tafilete carmesí con diseño gótico estampado y dorado, 16,7 x 10,5 cm
Colección Stephen Calloway

Fundación Juan March


THE TRUE PRINCIPLES

OF

Pointed or Christian Architecture:

SET FORTH IN

TWO LECTURES DELIVERED AT ST. MARIE'S, OSCOTT,

BY

A. WELBY PUGIN,

ARCHITECT,

AND PROFESSOR OF ECCLESIASTICAL ANTIQUITIES IN THAT COLLEGE.

GEN AVANT

LONDON:

HENRY G. BOHN, YORK STREET, COVENT GARDEN.

MDCCCLIII.



7

Augustus W.N. Pugin

The True Principles of Pointed or Christian Architecture
[Los verdaderos principios de la arquitectura ojival o cristiana].
Londres: Henry G. Bohn, 1853
Libro, 26 x 13,5 cm
Portada y contraportada (con autorretrato del autor) dibujadas y grabadas por el autor
Colección Stephen Calloway

Fundación Juan March



Sala de votos afirmativos de la Cámara de los Comunes en el palacio de Westminster, Londres, diseñada por los arquitectos Augustus W.N. Pugin y Charles Barry, 1897. Fotografía de época. Parliamentary Archives, Londres

Fundación Juan March





8

Augustus W.N. Pugin

Diseño para papel pintado, 1851
Lápiz y aguada sobre papel,
53,3 x 58,5 cm
Victoria and Albert Museum, Londres

9

Augustus W.N. Pugin para Minton & Co.

Waste Not Want Not
[No malgastes no anheles], 1849
Plato de cerámica con incrustaciones de pasta decorada con esmaltes polícromos, 2 x 32,5 (ø) cm
Colección particular

Fundación Juan March

10

Augustus W.N. Pugin

Mesa para el convento de St. Mary,
Handsworth (Birmingham), 1841
Madera de roble, 86 x 73 x 56 cm
Colección particular



Fundación Juan March

11

George Edmund Street

Mesa para Cuddesdon College,
Oxford, realizada por George
Myers, 1854
Madera de roble, 68 x 102 x 98 cm
Victoria and Albert Museum, Londres



Fundación Juan March



12

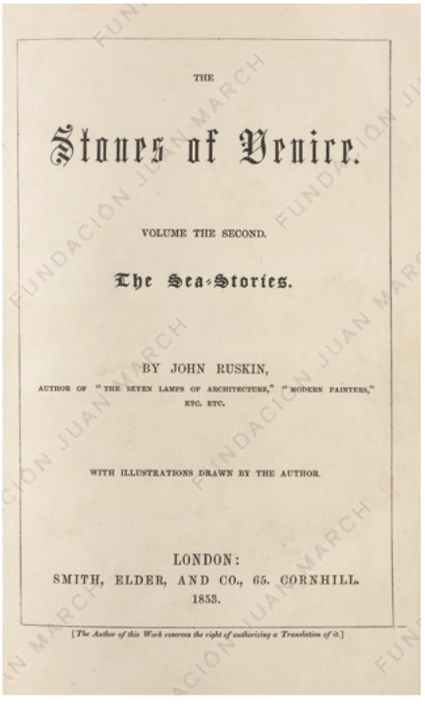
Owen Jones

Moresque [Morisco], 1858
Papel pintado, estampado con bloques de madera por John Trumble & Sons, 62 x 51,5 cm
Morris & Co.

13

John Ruskin

The Stones of Venice [Las piedras de Venecia].
Londres: Smith, Elder & Co., 1853
Libro con ilustraciones del autor grabadas por R.P. Cuff, 26 x 18 cm
Colección Michael and Mariko Whiteway



THE

Stones of Venice.

VOLUME THE SECOND.

The Sea-Stories.

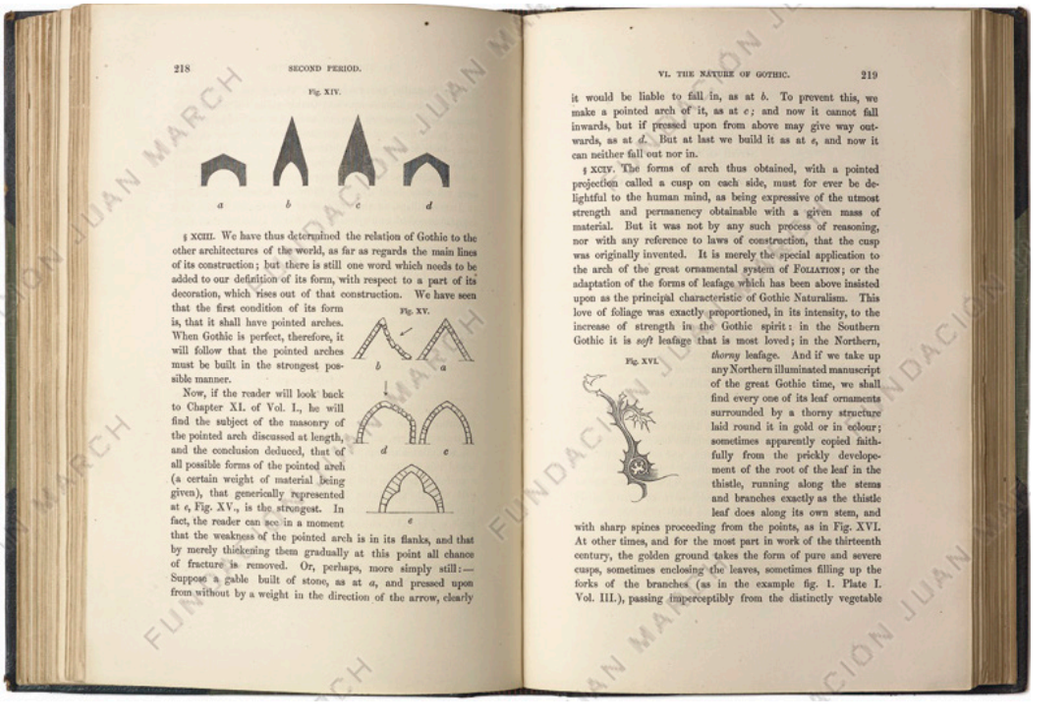
BY JOHN RUSKIN,

AUTHOR OF "THE SEVEN LAMPS OF ARCHITECTURE," "MODERN PAINTERS," ETC. ETC.

WITH ILLUSTRATIONS DRAWN BY THE AUTHOR.

LONDON:
SMITH, ELDER, AND CO., 65. CORNHILL.
1853.

[*The Author of this Work reserves the right of authorizing a Translation of it.*]



218 SECOND PERIOD.

Fig. XIV.

a b c d

§ XCIII. We have thus determined the relation of Gothic to the other architectures of the world, as far as regards the main lines of its construction; but there is still one word which needs to be added to our definition of its form, with respect to a part of its decoration, which rises out of that construction. We have seen that the first condition of its form is, that it shall have pointed arches. When Gothic is perfect, therefore, it will follow that the pointed arches must be built in the strongest possible manner.

Fig. XV.

b a

d e

e

Now, if the reader will look back to Chapter XI. of Vol. I., he will find the subject of the masonry of the pointed arch discussed at length, and the conclusion deduced, that of all possible forms of the pointed arch (a certain weight of material being given), that generically represented at *e*, Fig. XV., is the strongest. In fact, the reader can see in a moment that the weakness of the pointed arch is in its flanks, and that by merely thickening them gradually at this point all chance of fracture is removed. Or, perhaps, more simply still:—Suppose a gable built of stone, as at *a*, and pressed upon from without by a weight in the direction of the arrow, clearly

VI. THE NATURE OF GOTHIC. 219

it would be liable to fall in, as at *b*. To prevent this, we make a pointed arch of it, as at *c*; and now it cannot fall inwards, but if pressed upon from above may give way outwards, as at *d*. But at last we build it as at *e*, and now it can neither fall out nor in.

§ XCIV. The forms of arch thus obtained, with a pointed projection called a cusp on each side, must for ever be delightful to the human mind, as being expressive of the utmost strength and permanency obtainable with a given mass of material. But it was not by any such process of reasoning, nor with any reference to laws of construction, that the cusp was originally invented. It is merely the special application to the arch of the great ornamental system of FOLIATION; or the adaptation of the forms of leafage which has been above insisted upon as the principal characteristic of Gothic Naturalism. This love of foliage was exactly proportioned, in its intensity, to the increase of strength in the Gothic spirit: in the Southern Gothic it is *soft* leafage that is most loved; in the Northern, *thorny* leafage. And if we take up any Northern illuminated manuscript of the great Gothic time, we shall find every one of its leaf ornaments surrounded by a thorny structure laid round it in gold or in colour; sometimes apparently copied faithfully from the prickly developement of the root of the leaf in the thistle, running along the stems and branches exactly as the thistle leaf does along its own stem, and with sharp spines proceeding from the points, as in Fig. XVI. At other times, and for the most part in work of the thirteenth century, the golden ground takes the form of pure and severe cusps, sometimes enclosing the leaves, sometimes filling up the forks of the branches (as in the example fig. 1. Plate I. Vol. III.), passing imperceptibly from the distinctly vegetable

Fig. XVI.

Fundación Juan March

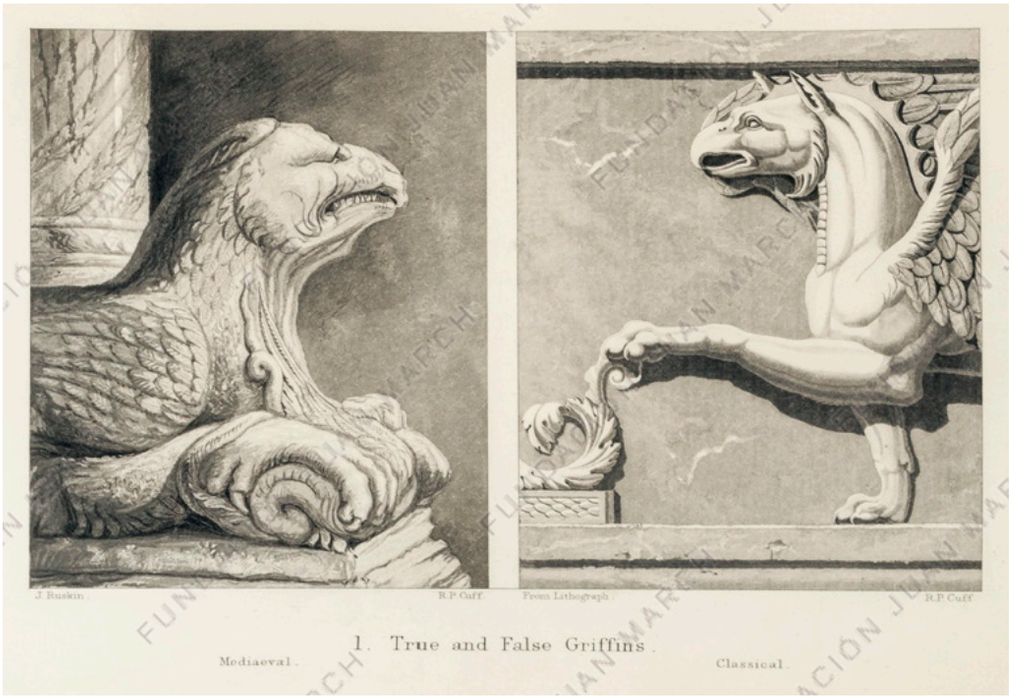


14
John Ruskin

Byzantine Ruin in the Rio di Ca' Foscari [Ruina bizantina en el canal de Ca' Foscari], 1849
Lápiz, acuarela y *gouache* sobre papel, 24,2 x 48,2 cm
Ruskin Foundation (Ruskin Library, Lancaster University)

15
John Ruskin

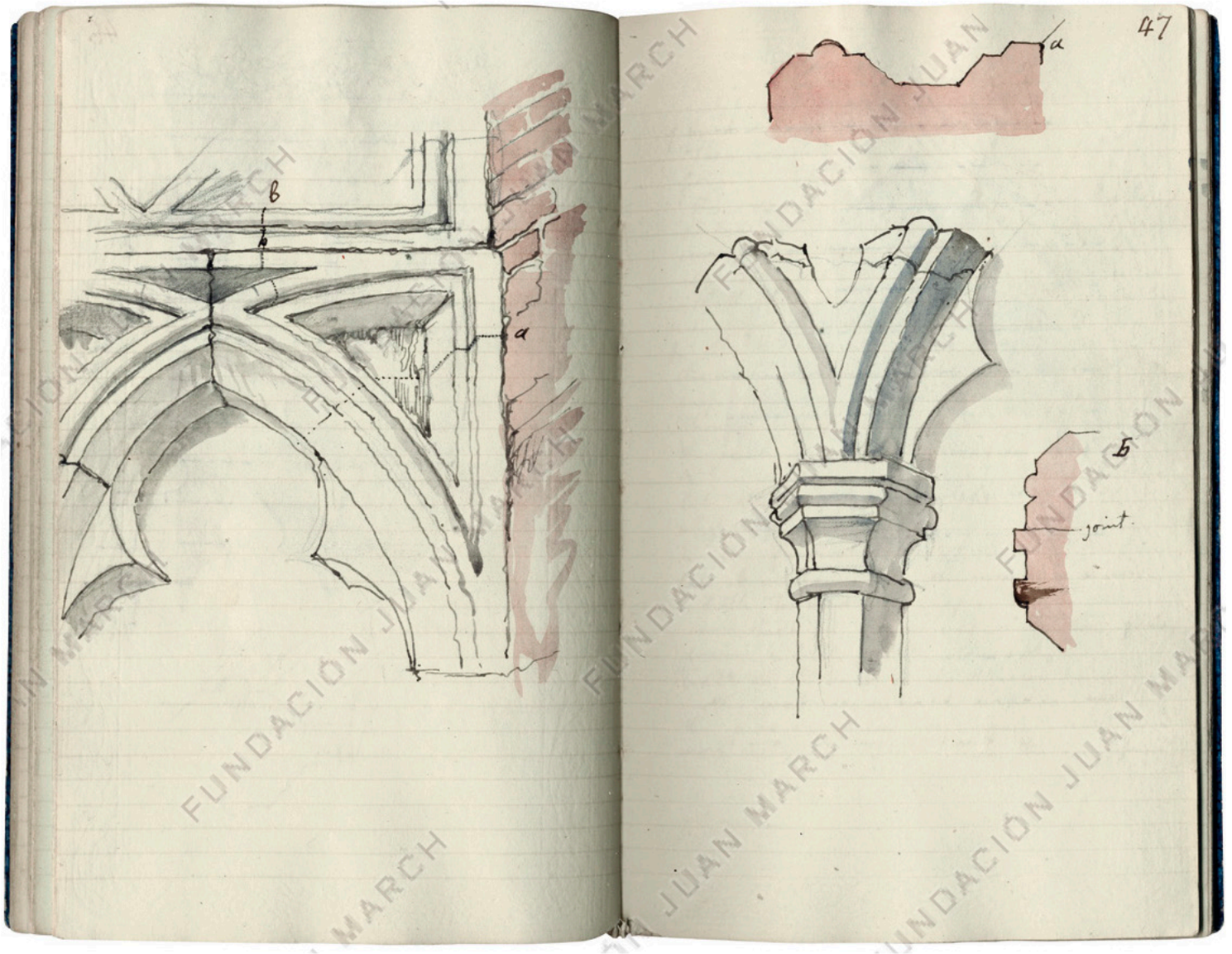
Modern Painters [Pintores modernos]. Sunnyside, Orpington: George Allen, 1888
Libro, 30 x 21 cm
Lámina 1: "True and False Griffins" [Grifos verdaderos y falsos], grabada por R.P. Cuff según dibujo de John Ruskin, vol. III
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid



Fundación Juan March

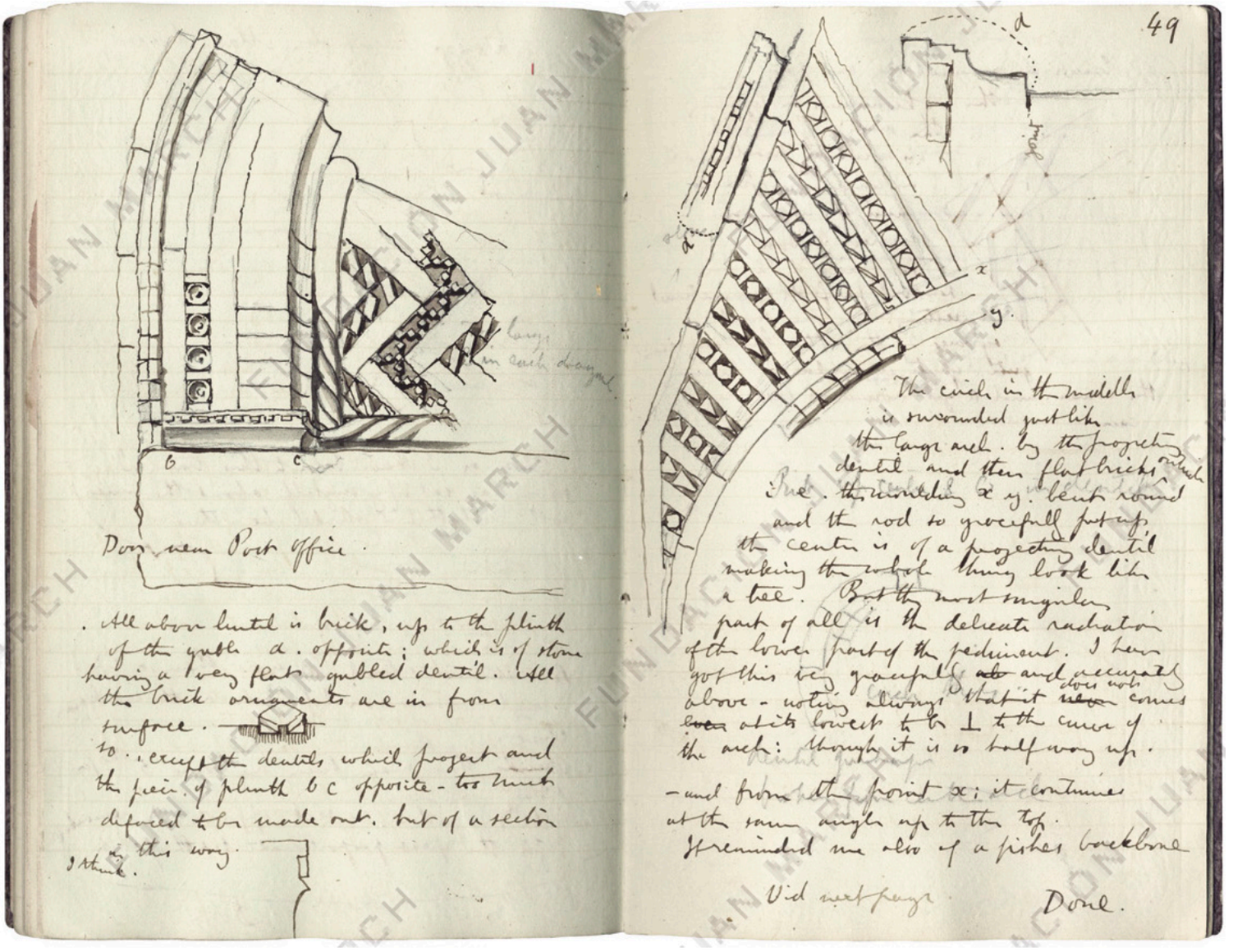
"O bien conviertes a la criatura en un instrumento o haces de ella un hombre, pero no las dos cosas a la vez"

— John Ruskin



16
John Ruskin
Venetian Notebook: Gothic Book
[Cuaderno de Venecia: libro gótico],
c. 1849-1850
Cuaderno de dibujo. Lápiz, tinta y acuarela sobre papel, 19,5 x 12,2 cm
Ruskin Foundation (Ruskin Library, Lancaster University)

Fundación Juan March



17

John Ruskin

Venetian Notebook: House Book 2 [Cuaderno de Venecia: libro de casas 2], c. 1849-1850
Cuaderno de dibujo. Lápiz, tinta y acuarela sobre papel, 19,3 x 12,3 cm
Ruskin Foundation (Ruskin Library, Lancaster University)

Fundación Juan March

18

John Ruskin

Study of an Acanthus Boss, Archivolt of the Central Door, San Marco, Venice, Italy [Estudio de bóveda de acanto, arquivolta de la puerta central, San Marcos, Venecia, Italia], 1877
Lápiz y *gouache* sobre papel, 20,9 x 13,8 cm
Collection Guild of St. George, Museums Sheffield

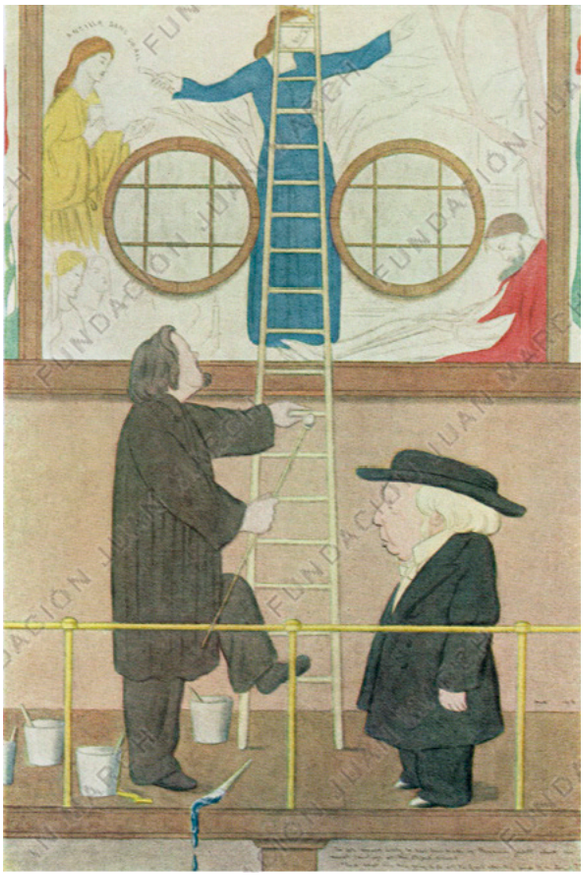


19

Detalle de la puerta noroeste de la catedral de Ruan, 1880
Fotografía realizada para Arthur Burgess, 40 x 32,1 cm
Collection Guild of St. George, Museums Sheffield



Fundación Juan March





20

Max Beerbohm

Rossetti and His Circle [Rossetti y su círculo]. Londres: W. Heinemann, 1922
Libro, 26,2 x 19,2 cm
Lámina 4 : "The sole remark likely to have been made by Benjamin Jowett about the murals at the Oxford Union" [El único comentario que probablemente hiciera Benjamin Jowett sobre los murales de Oxford Union], donde el autor muestra a Dante Gabriel Rossetti trabajando en su mural "Sir Launcelot's Vision of the Sanc Grael" [La visión de Sir Lanzarote del Santo Grial]
Colección Stephen Calloway

21

W. & D. Downey

John Ruskin y Dante Gabriel Rossetti en el jardín de la casa de Rossetti en Cheyne Row, Londres, 29 de junio de 1863
Albúmina sobre papel adherido a cartón, 14,5 x 10,2 cm
Colección Stephen Calloway

Fundación Juan March



22

Dante Gabriel Rossetti

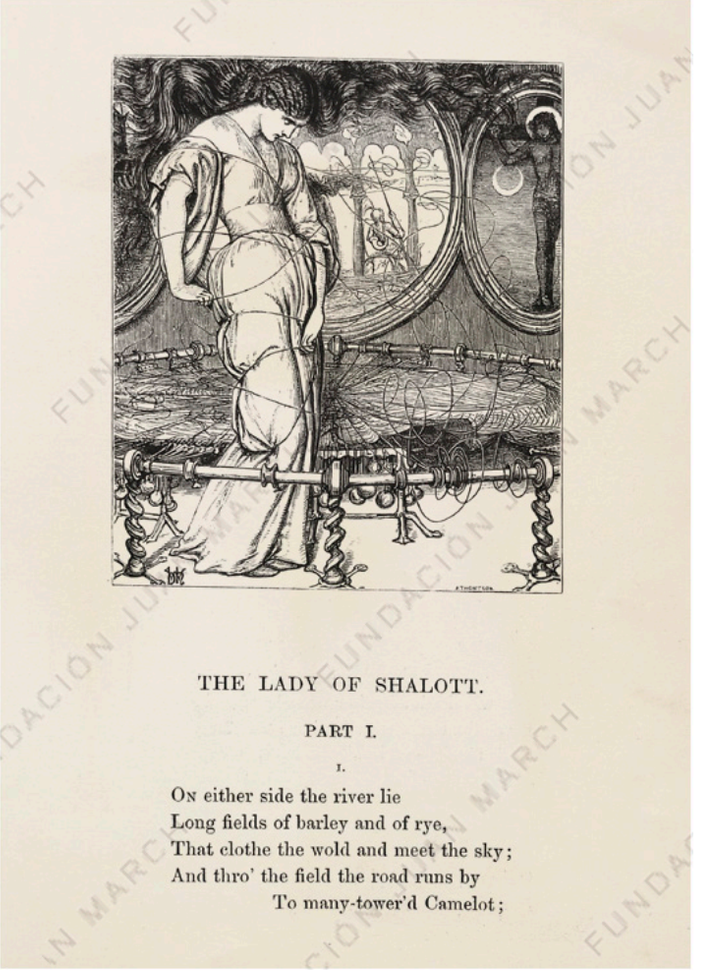
St. Cecilia [Santa Cecilia], 1857
Ilustración para "The Palace of Art" [El palacio del arte], en Alfred Tennyson, *Poems* [Poemas]. Londres: Edward Moxon, 1857
Estampa xilográfica, 9,3 x 8 cm
Colección Stephen Calloway



23

Dante Gabriel Rossetti

King Arthur and the Weeping Queens [El rey Arturo y el llanto de las reinas], 1857
Ilustración para "The Palace of Art" [El palacio del arte], en Alfred Tennyson, *Poems* [Poemas]. Londres: Edward Moxon, 1857
Estampa xilográfica, 8 x 9,4 cm
Colección Stephen Calloway



THE LADY OF SHALOTT.

PART I.

I.

On either side the river lie
Long fields of barley and of rye,
That clothe the wold and meet the sky;
And thro' the field the road runs by
To many-tower'd Camelot;

24

Alfred Tennyson

Poems [Poemas]. Londres: Edward Moxon, 1857
Libro, 22,5 x 16,5 cm
Ilustración: "The Lady of Shalott" [La dama de Shalott], grabada por John Thompson según dibujo de **William Holman Hunt**, p. 74
Colección Stephen Calloway

Fundación Juan March





25
Dante Gabriel Rossetti

The Tune of Seven Towers [La melodía de las siete torres], 1857
Obra adquirida para la Red House por William Morris
Acuarela sobre papel, 31,4 x 36,5 cm
Tate, Londres

26
Dante Gabriel Rossetti

The Blue Closet [La estancia azul], 1857
Obra adquirida para la Red House por William Morris, quien escribió un poema del mismo título publicado en *The Defence of Guinevere* [La defensa de Ginebra], 1858
Acuarela sobre papel, 35,4 x 26 cm
Tate, Londres

Fundación Juan March



Fundación Juan March



←
Edward Coley Burne-Jones y William Morris en el jardín de The Grange [La finca], residencia de Burne-Jones en Fulham (Londres), 1874. Fotografía de Frederick Hollyer. National Portrait Gallery, Londres

27
Max Beerbohm
Topsy and Ned Jones Settled on the Settle in Red Lion Square [Topsy y Ned Jones sentados en el banco de Red Lion Square], 1916
Uno de los veintitrés dibujos de la serie *Rossetti and His Friends* [Rossetti y sus amigos], realizada por Beerbohm entre 1916 y 1917 y reproducida en *Rossetti and His Circle* [Rossetti y su círculo]. Londres: W. Heinemann, 1922
Grafito y acuarela sobre papel, 31,1 x 38,7 cm
Tate, Londres



28
Edward Coley Burne-Jones
William Morris Reading Poetry to Burne-Jones [William Morris leyendo poesía a Burne-Jones], 1861
Lápiz y tinta sobre papel, 18 x 11,5 cm
Victoria and Albert Museum, Londres

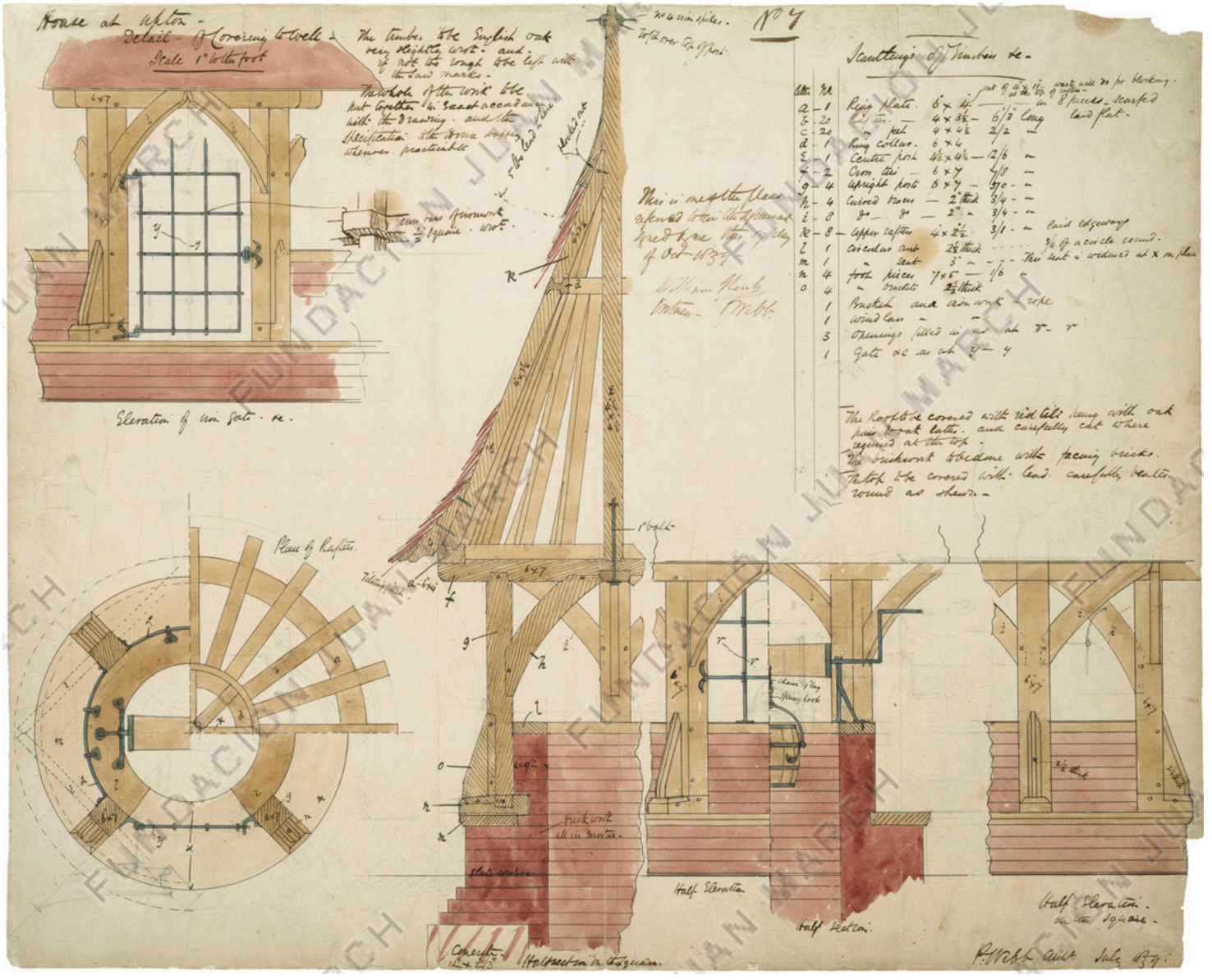
Fundación Juan March



"Encargué a un amigo que me construyera una casa de aire
muy medieval en la que viví durante cinco años y que yo mismo
decoré. [...] descubrimos que todas las artes menores se encontraban,
sobre todo en Inglaterra, en un estado de absoluta decadencia y,
en consecuencia, en 1861, con la jactancia propia de un joven,
me propuse enmendar todo ello"

— William Morris

Fundación Juan March



←

Pozo y fachada trasera de la Red House, Bexleyheath (Londres), c. 1860. Fotografía de Emery Walker. National Portrait Gallery, Londres

29

Philip Speakman Webb

Detalles constructivos de la cubierta del pozo de la Red House, Bexleyheath (Londres), 1859
Lápiz, tinta y aguada sobre papel, 53 x 65,7 cm
Victoria and Albert Museum, Londres

Fundación Juan March



30
George Frederick Watts

William Morris, 1870
Óleo sobre lienzo, 67 x 54,5 cm
National Portrait Gallery,
Londres

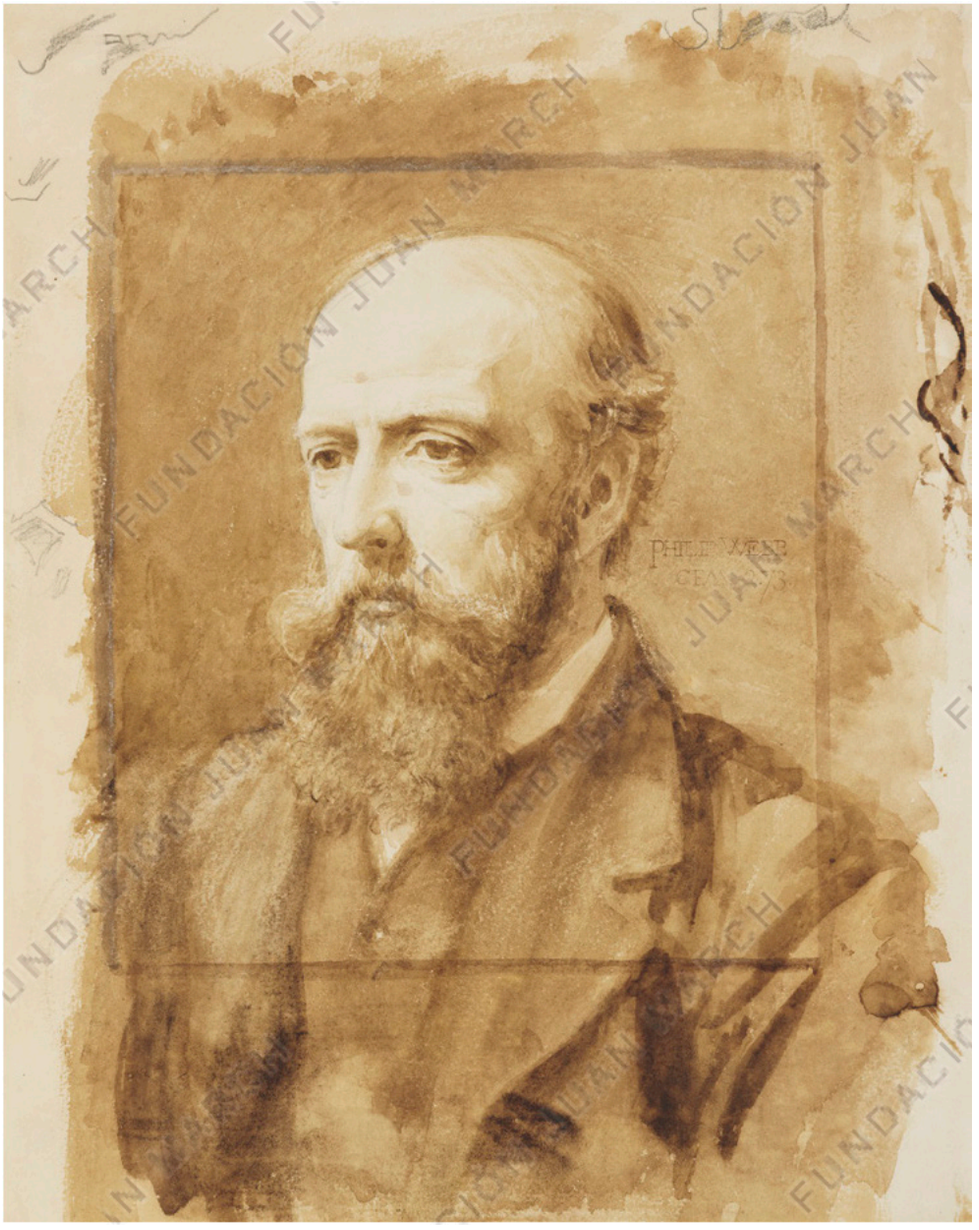
→ 31
Dante Gabriel Rossetti

La Donna della finestra [La mujer de la ventana] (retrato de Jane Morris), 1870
Tizas sobre papel, 84,8 x 72,1 cm
Museums and Galleries, City
of Bradford MDC

Fundación Juan March

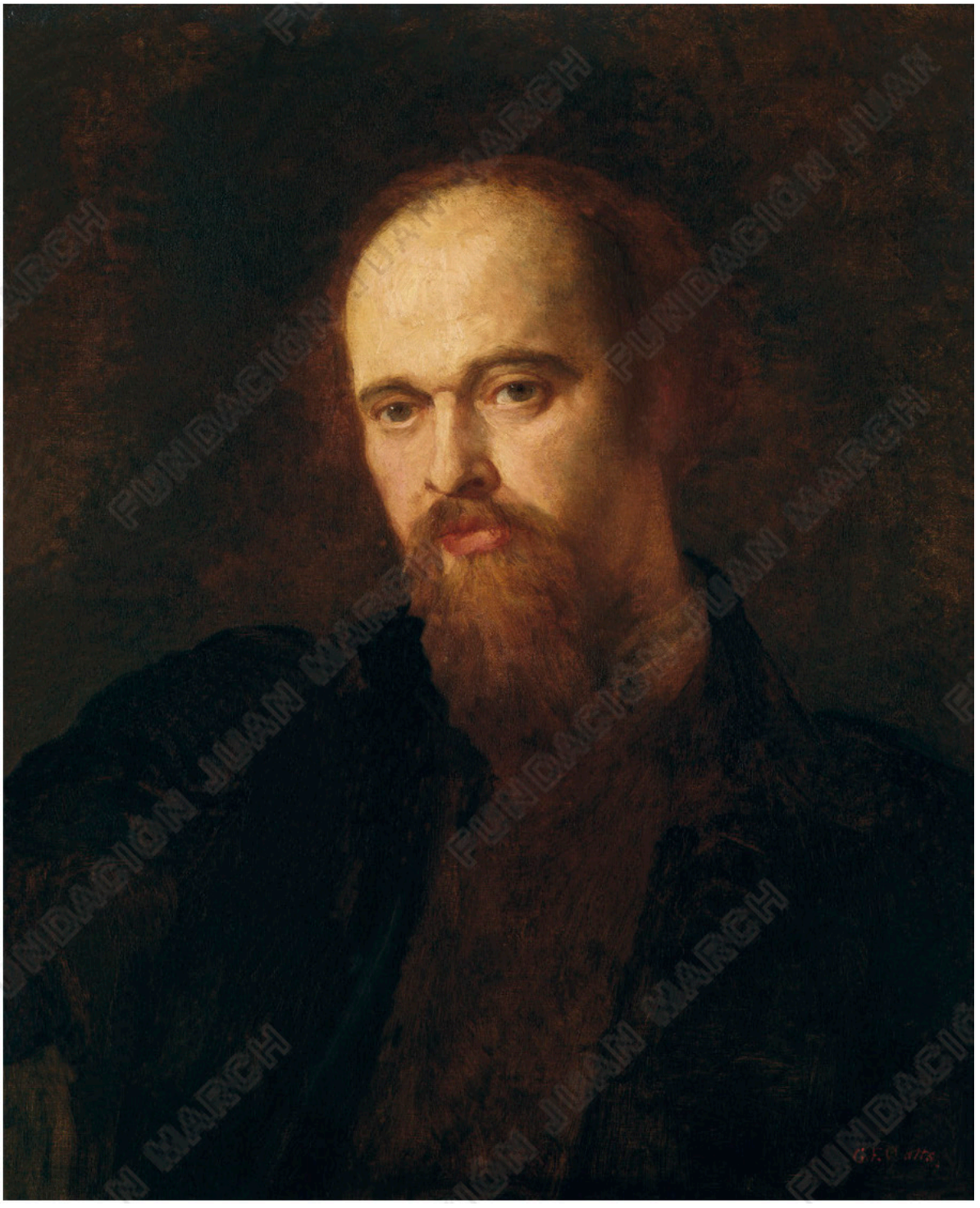


Fundación Juan March



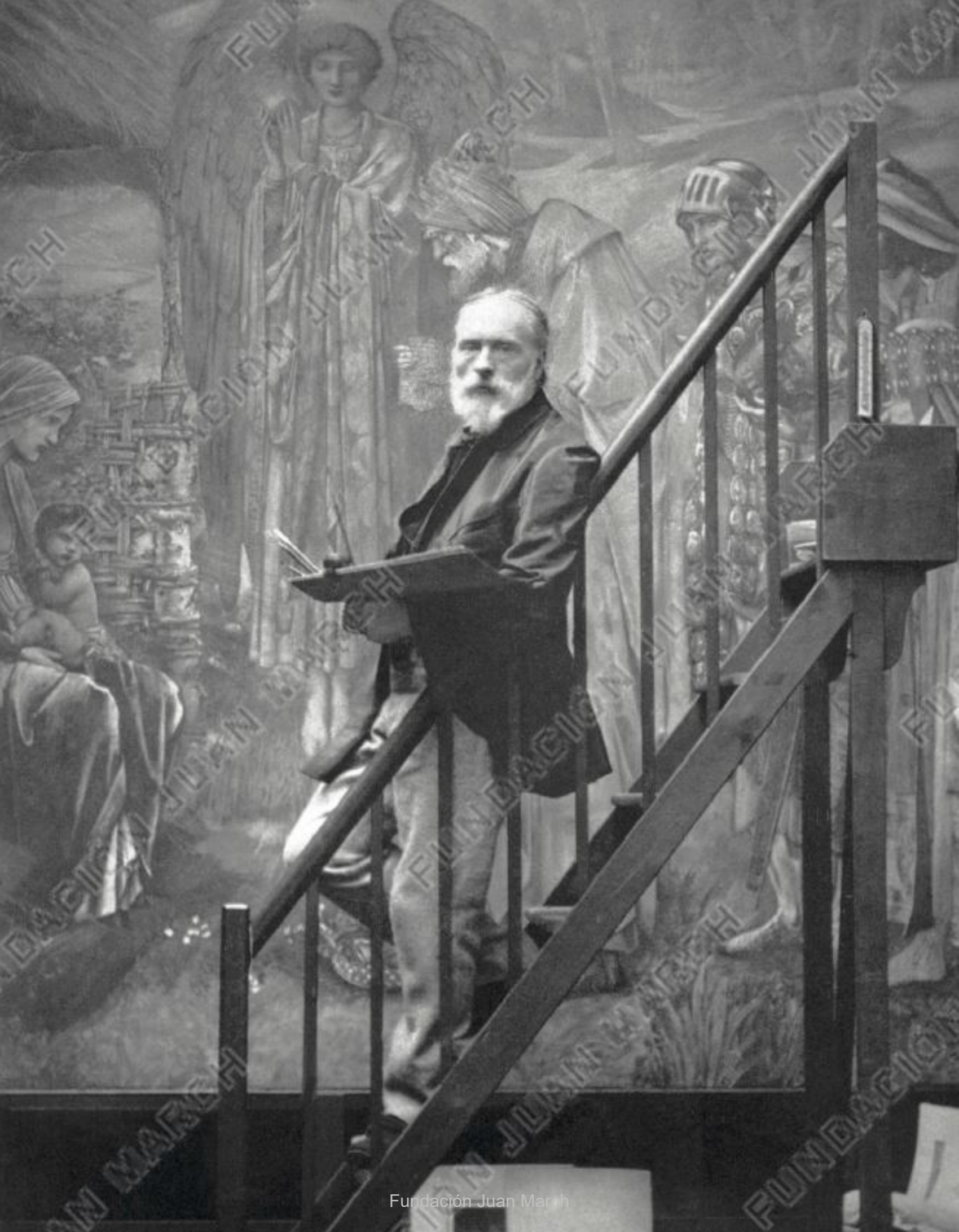
32
Charles Fairfax Murray
Philip Speakman Webb, 1873
Aguada sobre papel 31,8 x 25,4 cm
National Portrait Gallery, Londres

Fundación Juan March



33
George Frederick Watts
Dante Gabriel Rossetti, 1871
Óleo sobre lienzo, 66,1 x 53,5 cm
National Portrait Gallery, Londres

Fundación Juan March



Fundación Juan March

←

Edward Coley Burne-Jones pintando *The Star of Bethlehem* [La estrella de Belén], 27 de julio de 1890. Fotografía de Barbara Sotheby (de soltera Leighton) copiada por el procedimiento de platino por Frederick Hollyer. National Portrait Gallery, Londres



34
Philip Burne-Jones

Sir Edward Coley Burne-Jones, 1st Bt, 1898
Óleo sobre lienzo, 76,2 x 52,2 cm
National Portrait Gallery, Londres

Fundación Juan March



"El verdadero secreto de la felicidad reside en sentir un interés genuino por los pequeños detalles de la vida cotidiana"

— William Morris

Fundación Juan March

←

Dormitorio de William y Jane Morris en Kelmscott Manor, Oxfordshire, con papel pintado *Lily* [Lirio] y colgaduras de dosel diseñadas por May Morris. Fotografía reproducida en *Country Life* (27 de agosto de 1921). Country Life Picture Library, Londres



35

Jean Froissart

Chronicles of England, France, Spain, and the adjoining countries… from the latter part of the reign of Edward II to the coronation of Henry IV [Crónicas de Inglaterra, Francia, España y los países adyacentes… desde los últimos años del reinado de Eduardo II hasta la coronación de Enrique IV].
Londres: Henry G. Bohn, 1849
Libro, 15 x 19 cm
Ilustración: "Evan de Foix, burnt to death at a masked dance at the Hotel de St. Bol" [Evan de Foix, quien murió quemado durante un baile de máscaras en el Hotel de St. Bol], cap. LIII, vol. II
Colección particular

36

William Morris para Morris, Marshall, Faulkner & Co.

Daisy [Margarita], 1868
Papel pintado, estampado con bloques de madera por Jeffrey & Co., 84 x 49 cm
William Morris Society, Londres



37

William Morris para Morris, Marshall, Faulkner & Co.

Daisy [Margarita], 1870
Azulejo. Cerámica con vidriado de estaño esmaltada a mano, 15,2 x 15,2 cm
William Morris Society, Londres



Fundación Juan March



38
William Morris

Daisy [Margarita] (detalle), 1860
Cortina para el dormitorio principal de la Red House con diseño inspirado en el manuscrito *Chronicles…* de Jean Froissart
Tela de lana teñida y bordada a hilos tendidos de lana por Jane Morris y Bessie Burden, 167 x 299 cm
Society of Antiquaries of London (Kelmscott Manor), Londres

39
Philip Speakman Webb

Panel de azulejos, posiblemente para el cuarto de los niños de la Red House, c. 1859-1860
Vidrio coloreado, pintado y emplomado, 50 x 50 cm
Victoria and Albert Museum, Londres



Fundación Juan March

40-43

William Morris, Edward Coley Burne-Jones y Dante Gabriel Rossetti

Conjunto de cuatro paneles, posiblemente parte de un mueble de la Red House, 1860
Óleo sobre tabla,
61 x 41 x 3,2 cm (cada uno)
Victoria and Albert Museum, Londres



Fundación Juan March





44
Edward Coley Burne-Jones
The Backgammon Players [Los jugadores de backgammon], 1861
Tiza negra y *gouache* sobre papel, 60,2 x 102,9 cm
Fitzwilliam Museum, Cambridge

45
Edward Coley Burne-Jones
The Wedding Procession of Sir Degrevaunt [El cortejo nupcial de Sir Degrevaunt], 1860
Estudio para una de las pinturas murales de la sala de estar de la Red House
Lápiz y tinta sobre cartón, 26,5 x 26,5 cm
Fitzwilliam Museum, Cambridge

Fundación Juan March

46

Ford Madox Brown

King René's Honeymoon [La luna de miel del rey René], 1864
Versión en acuarela de la vidriera realizada por Morris, Marshall, Faulkner & Co. para J.P. Seddon, mostrada en la Exposición Internacional de Londres de 1862
Grafito, acuarela, *gouache* y goma arábiga sobre cartón, 27,6 x 18,6 cm
Tate, Londres



47-48

Philip Speakman Webb para Morris, Marshall, Faulkner & Co.

Pareja de candelabros diseñados para la Red House, 1862-1863
Cobre moldeado y grabado, 26,7 x 17,8 cm (cada uno)
William Morris Gallery, London Borough of Waltham Forest, Londres; y Colección James Joll. Cortesía de Paul Reeves, Londres





Fundación Juan March



Fundación Juan March

←

Thomas Mathews Rooke, *The Grange, North End Road, Fulham, London*, 1904. Acuarela sobre papel adherido a tabla, 52 x 36,8 cm. National Trust Images

49

Philip Speakman Webb

Banco, 1880
Madera de nogal decorad con pintura al óleo por John Henry Dearle, 200 x 195 x 60 cm
Colección Jimmy Page. Cortesía de Paul Reeves, Londres



Fundación Juan March

50

Philip Speakman Webb para Morris, Marshall, Faulkner & Co.

Mesa, 1865
Adquirida por Edward Coley Burne-Jones para su residencia londinense de Kensington Square y posteriormente trasladada a The Grange, Fulham (Londres)
Madera de roble, 73,7 x 165 x 59,8 cm
Victoria and Albert Museum, Londres



Fundación Juan March

51

Ford Madox Brown para Morris, Marshall, Faulkner & Co.

Lavabo diseñado para un dormitorio de la Red House, 1862
Madera pintada, 88 x 93 x 63 cm
Society of Antiquaries of London (Kelmscott Manor), Londres



Fundación Juan March

2.

William Morris y compañía (1861-1896)

Los primeros productos vendidos por la compañía Morris, Marshall, Faulkner & Co. fueron telas bordadas, azulejos pintados a mano y vidrieras, poniendo de manifiesto el entusiasmo de sus socios por el arte medieval. En cuanto a los encargos recibidos, éstos llegaron de la mano de amigos adinerados y de arquitectos que gustaban de la estética neogótica. A mediados de la década de 1860, la compañía comenzó a producir artículos más comerciales, sobre todo papeles pintados y tejidos estampados, cuyo precio más asequible contribuyó a aumentar la variedad y el número de clientes. Como consecuencia del profundo desprecio que sentía por los colores chillones de los tintes químicos, Morris comenzó a experimentar con tintes naturales de origen vegetal, llegando al extremo de recuperar la técnica de estampación conocida como vertido de índigo, que consiste en teñir completamente una tela de azul índigo para después blanquear con lejía las zonas que se estamparán posteriormente (de otro color) con bloques de madera, empleando en todo momento tintes naturales. Los colores así logrados —de tonos suntuosos, profundos y tenues— se convirtieron en uno de los elementos más reconocibles de los artículos de Morris, junto con sus originales motivos decorativos, que combinaban representaciones florales sencillas y planas con formas rítmicas y fluidas tomadas de la naturaleza y de la ornamentación medieval.

Su defensa de los artículos fabricados a mano, frente a aquéllos que eran producto de un proceso mecanizado, se debió tanto a motivos estéticos como ideológicos. En primer lugar, Morris consideraba que, además de más hermosa y conseguida, una obra hecha a mano era susceptible de producir placer y satisfacción a quien la creaba. En segundo lugar, mantenía una posición absolutamente contraria a la deshumanización y la explotación inherentes al trabajo en las fábricas, donde se negaba a los trabajadores no sólo un salario digno, sino también cualquier tipo de libertad creativa. Su esfuerzo por promocionar los oficios artesanales, por aquel entonces en declive, culminó con la producción de tapices tejidos a mano. La serie dedicada a *El Santo Grial*, con figuras diseñadas por Edward Coley Burne-Jones y fondos de John Henry Dearle y el propio Morris, aunaba muchos de los diferentes intereses de sus creadores, sobre todo su devoción por el arte medieval, su pasión por las novelas de caballerías y su fascinación por la ornamentación histórica.

Morris & Co. —como se denominaría la compañía a partir de 1875, cuando Morris pasó a ser su único dueño— se convirtió en una próspera y reconocida empresa de decoración, muy popular entre artistas, profesionales y miembros de la burguesía, llegando a contar con representantes en muchos países de la Europa continental y en Estados Unidos. Sin embargo, Morris cada vez dedicaba más tiempo a la política. En 1881 se hizo miembro de la Social Democratic Federation [Federación Democrática Social], trabajando incansablemente para promover la causa socialista mediante escritos, discursos y donaciones, e incluso participando en campañas políticas. Morris abandonó su idea inicial de que la sociedad podía transformarse mediante el arte, llegando a la conclusión de que el arte no podía florecer hasta que se reformara la sociedad. A partir de 1877 se comprometió con la Society for the Protection of Ancient Buildings [Sociedad para la Protección de Edificios Antiguos], creada, entre otros, por el propio Morris con el fin de detener la "restauración" cada vez más incontrolada de iglesias y edificios históricos.

El último logro profesional de Morris fue la fundación de la imprenta Kelmscott Press, cuya edición de las obras de Geoffrey Chaucer sería el punto culminante de toda una vida de colaboración con Burne-Jones. Morris diseñó tres tipografías para Kelmscott Press, estuvo al frente de la edición de 52 libros y realizó un total de 644 diseños, entre portadas, letras capitulares, orlas y adornos menores.

En palabras del propio Morris: "Si me preguntasen ahora mismo cuál es en mi opinión la producción más importante del arte [...] contestaría que una casa hermosa; y si me pidieran que nombrase la segunda en importancia [...] diría que un libro hermoso". Una frase que resume una trayectoria sin duda extraordinaria.

Fundación Juan March



Fundación Juan March



← página anterior

52

Fachada de la tienda de Morris & Co. en el n.º 449 de Oxford Street, c. 1879
Fotografía de época, 20 x 15 cm
William Morris Gallery, London Borough of Waltham Forest, Londres

Taller de vidrieras de Morris & Co. en Merton Abbey, Londres, c. 1881. Fotografía de época. William Morris Gallery, London Borough of Waltham Forest, Londres

Fundación Juan March

53
William Morris para Morris, Marshall, Faulkner & Co.

Guinevere and Iseult [Ginebra e Isolda], 1862
Cartón para una de las trece vidrieras sobre la historia de Tristán e Isolda encargadas por el comerciante Walter Dunlop para su residencia de Harden Grange (Yorkshire)
Grafito, tiza y acuarela sobre papel, 61 x 68,5 cm
Tate, Londres





54
Edward Coley Burne-Jones para Morris, Marshall, Faulkner & Co.

The Flight into Egypt [La huida a Egipto], 1862
Bocetos para una vidriera de la iglesia de Saint Michael and All Angels [San Miguel y todos los Ángeles], Brighton, encargada por el arquitecto neogótico George Frederick Bodley
Grafito, tinta y acuarela sobre papel adherido a cartón, 15,5 x 13,2 cm (cada uno)
Fitzwilliam Museum, Cambridge

Fundación Juan March





Fundación Juan March





← 55

William Morris para Morris, Marshall, Faulkner & Co.

Minstrel. Woman Playing Lute
[Trovadora. Mujer tocando el laúd], c. 1868-1870
Vidriera. Vidrio coloreado, pintado y emplomado, 98 x 34 cm
William Morris Gallery, London Borough of Waltham Forest, Londres

← 56

Edward Coley Burne-Jones para Morris & Co.

Sir Galahad Sees The Holy Grail
[Sir Galahad encuentra el Santo Grial], c. 1880-1890
Vidriera. Vidrio coloreado, pintado y emplomado, 75,1 x 38,7 cm
Victoria and Albert Museum, Londres

57

Dante Gabriel Rossetti para Morris, Marshall, Faulkner & Co.

Jacob and the Mess of Pottage
[Jacob y el plato de lentejas], 1863
Prueba para la serie de vidrieras realizada por la compañía para la catedral de Bradford, 1864
Vidriera. Vidrio coloreado, pintado y emplomado, 44,8 x 29,4 cm
Victoria and Albert Museum, Londres

58

Edward Coley Burne-Jones para Morris, Marshall, Faulkner & Co.

Saint Andrew [San Andrés], 1890
Vidriera. Vidrio coloreado, pintado y emplomado, 176 x 44 cm
Colección Haslam and Whiteway

Fundación Juan March



59
Edward Coley Burne-Jones para Morris, Marshall, Faulkner & Co.

Cinderella [Cenicienta], 1863
Panel de azulejos encargado por el artista Miles Birket Foster para su residencia The Hill [La colina], Kent, junto con *Sleeping Beauty* [La bella durmiente] y *Beauty and the Beast* [La bella y la bestia]. Inscripción: "This is the story of the maid with the shoe of glass and of how she became Queen that was before called Cinderwench" [Ésta es la historia de la sirvienta con el zapato de cristal antes llamada Criada-ceniza y de cómo se convirtió en reina]
Cerámica con vidriado de estaño pintada por Lucy Faulkner, 71 x 154 cm
Walker Art Gallery, National Museums Liverpool

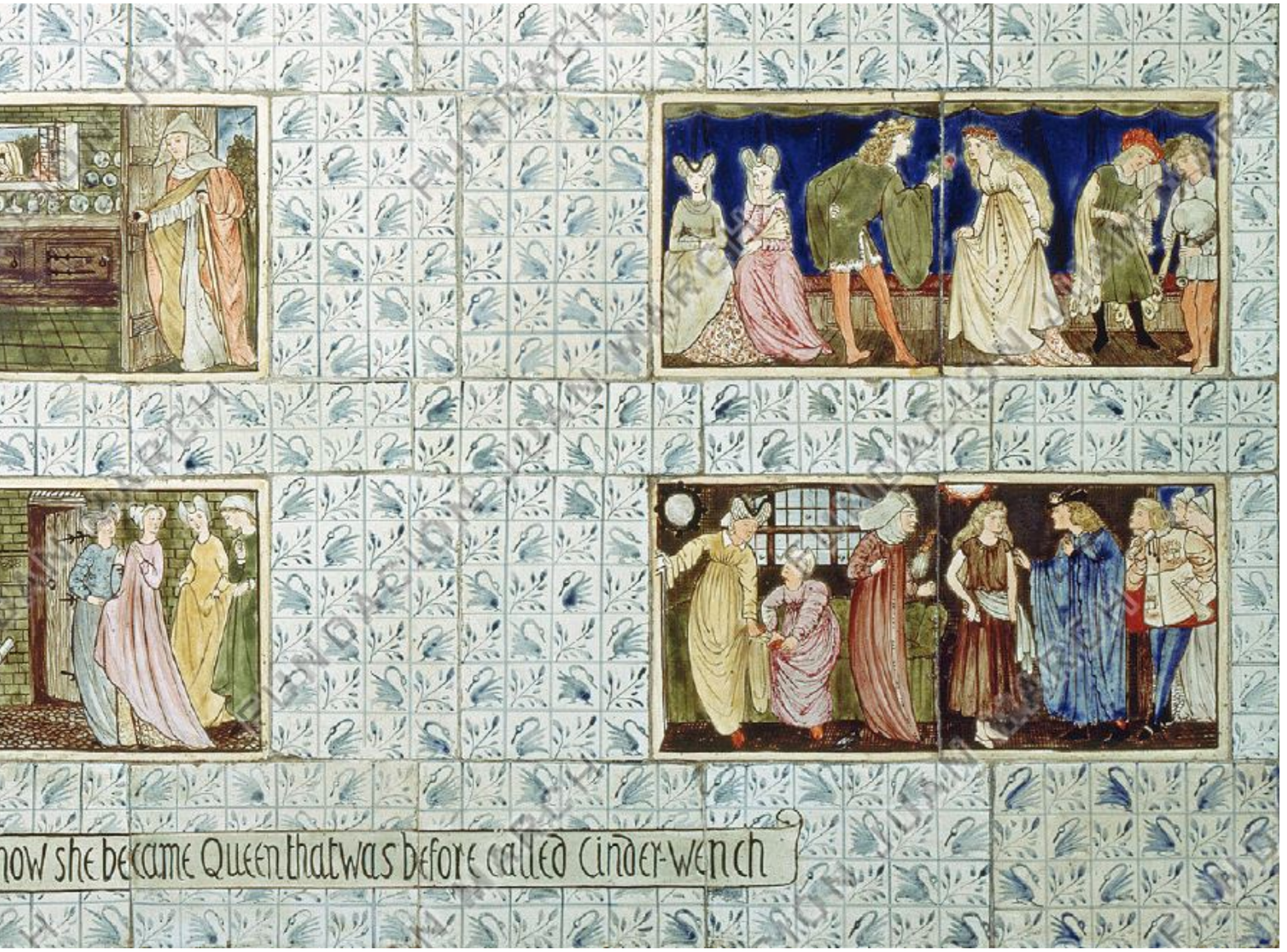
→ 60
Edward Coley Burne-Jones para Morris, Marshall, Faulkner & Co.

Penelope, c. 1865
Figura inspirada en una ilustración de Burne Jones para el poema "The Legend of Good Women" [La leyenda de las buenas mujeres] de Geoffrey Chaucer, en *The Works of Geoffrey Chaucer* [Las obras de Geoffrey Chaucer]. Londres: Kelmscott Press
Azulejo. Cerámica vidriada y esmaltada por Lucy Faulkner, 15,2 (ø) cm
Fitzwilliam Museum, Cambridge

→ 61
Edward Coley Burne-Jones para Morris, Marshall, Faulkner & Co.

Sancta Cecilia, c. 1865
Azulejo. Cerámica vidriada y esmaltada por Lucy Faulkner, 15,2 (ø) cm
Fitzwilliam Museum, Cambridge

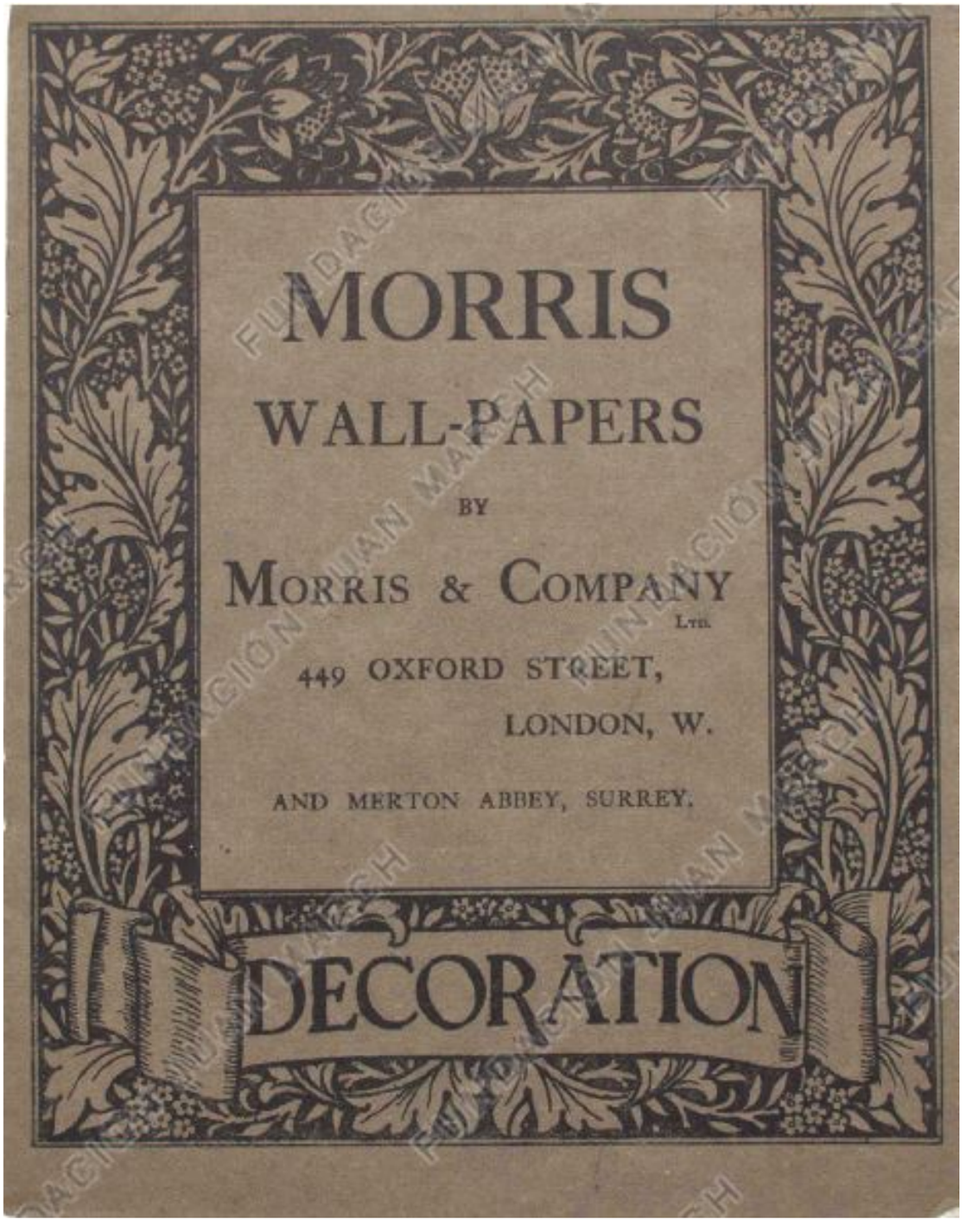
Fundación Juan March







Fundación Juan March



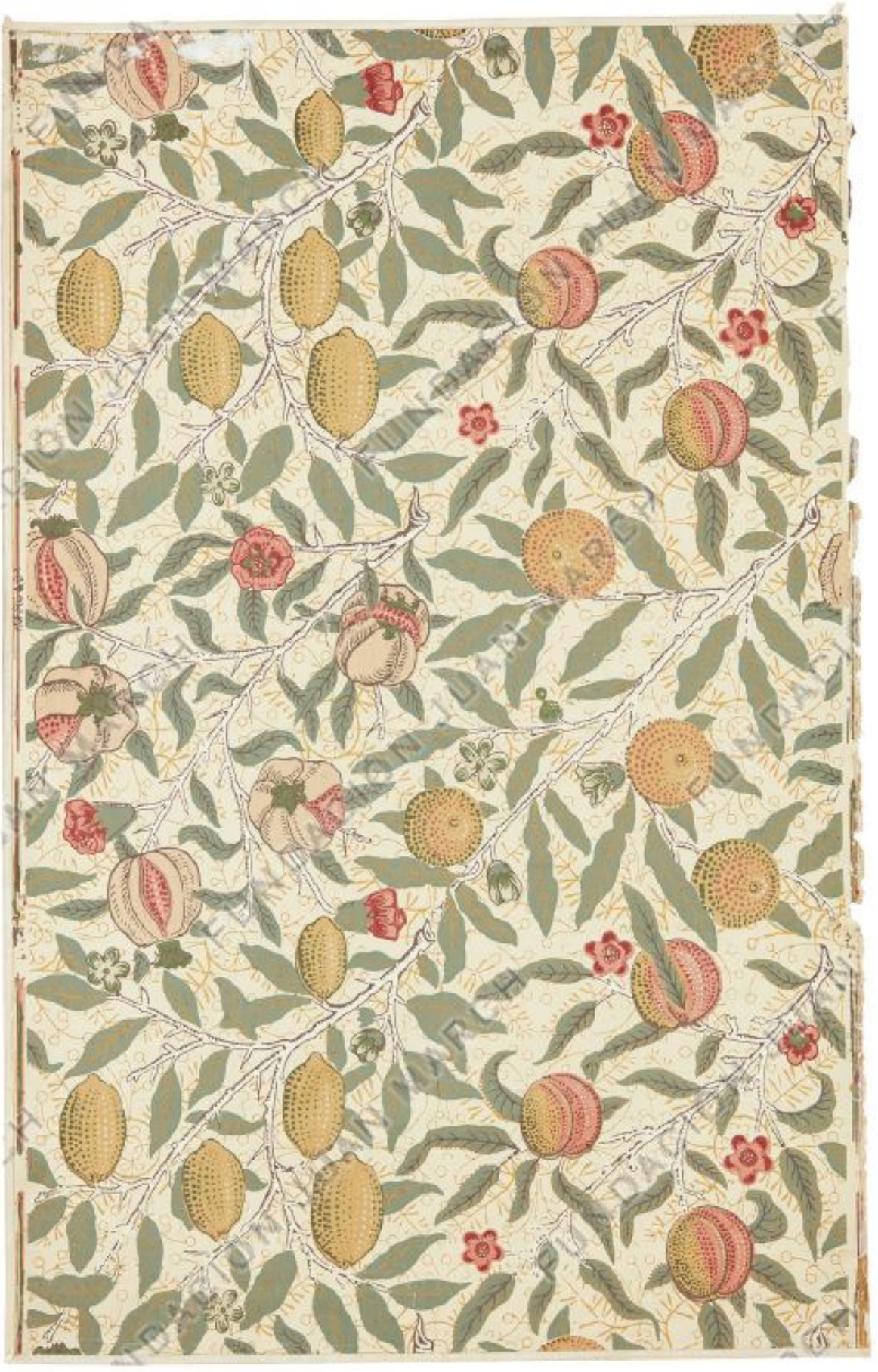
62
Morris & Co.
Wall-Papers [Papeles pintados], c. 1909-1912
Catálogo comercial,
28,4 x 22,6 cm
William Morris Society, Londres

Fundación Juan March

63

William Morris para Morris, Marshall, Faulkner & Co.

Fruit (o *Pomegranate*)
[Fruta (o Granada)], 1864
Papel pintado, estampado con doce bloques de madera por Jeffrey & Co., 85 x 49 cm
William Morris Society, Londres



Fundación Juan March



64

William Morris y Philip Speakman Webb para Morris, Marshall, Faulkner & Co.

Trellis [Espaldera], 1862
Papel utilizado en el cuarto de los niños de la residencia de Morris en Queen Square, Londres, y en su dormitorio de Kelmscott Manor, Oxfordshire
Papel pintado, estampado con bloques de madera por Jeffrey & Co., 86 x 49 cm
William Morris Society, Londres

Fundación Juan March

65

William Morris para Morris & Co.

Bloque de madera para estampar el papel pintado *Ceiling* [Techo], 1877
Madera tallada, 57 x 61 x 5 cm
Morris & Co.



66

William Morris para Morris, Marshall, Faulkner & Co.

Bloque de madera para estampar el papel pintado *Daisy* [Margarita], 1864
Madera tallada, 43,8 x 56,5 x 5,7 cm
The Whitworth, The University of Manchester



Fundación Juan March



Fundación Juan March

←

Sala de estar de la casa de William A.S. Benson en el n.º 29 de Montagu Square, Londres, con mobiliario de Morris & Co.: papeles pintados *Daisy* [Margarita] y *Larkspur* [Espuela de caballero]; colgaduras *Vine* [Vid] y *Pomegranate* [Granada]; y butaca con tela *Tulip* [Tulipán], c. 1900. Fotografía de época procedente del álbum personal de Benson. Colección Michael and Mariko Whiteway

67

William Morris

Hoja del libro de registro de papeles pintados de Morris & Co. (n.º 71: *Dark Jasmine* [Jazmín oscuro]; n.º 72: *Green Fruit* [Fruta verde]; y n.º 73: *Blue Daisy* [Margarita azul]), 1875
Tinta y papeles pintados estampados con bloques de madera por Jeffrey & Co. sobre papel, 37 x 22,5 cm
Morris & Co.



Fundación Juan March





68
William Morris para Morris & Co.

Acanthus [Acanto], 1875
Papel utilizado en la Speaker's House [Casa del Portavoz] del palacio de Westminster, Londres
Papel pintado, estampado con treinta bloques de madera por Jeffrey & Co., 85,5 x 56 cm
Morris & Co.

69
William Morris para Morris & Co.

Papel utilizado para la escalinata principal del palacio de Saint James, Londres, 1881
Papel pintado, estampado con 68 bloques de madera por Jeffrey & Co., 104,6 x 55,7 cm
Morris & Co.

→ 70
William Morris para Morris & Co.

Pimpernel [Pimpinela], c. 1876
Papel utilizado en el comedor de la Kelmscott House, Hammersmith (Londres)
Papel pintado, estampado con once bloques de madera por Jeffrey & Co., 68,5 x 57 cm
Morris & Co.

Fundación Juan March



Fundación Juan March

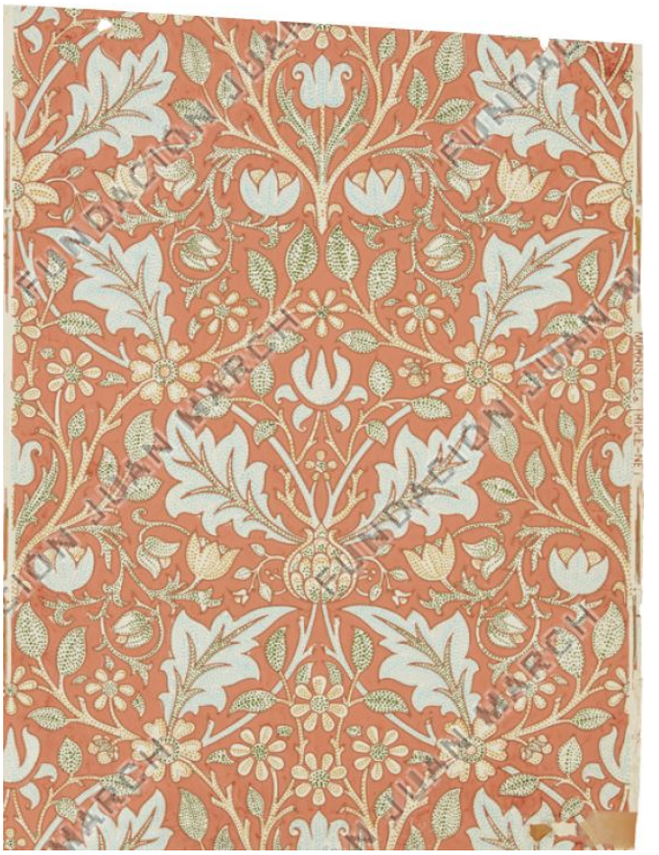


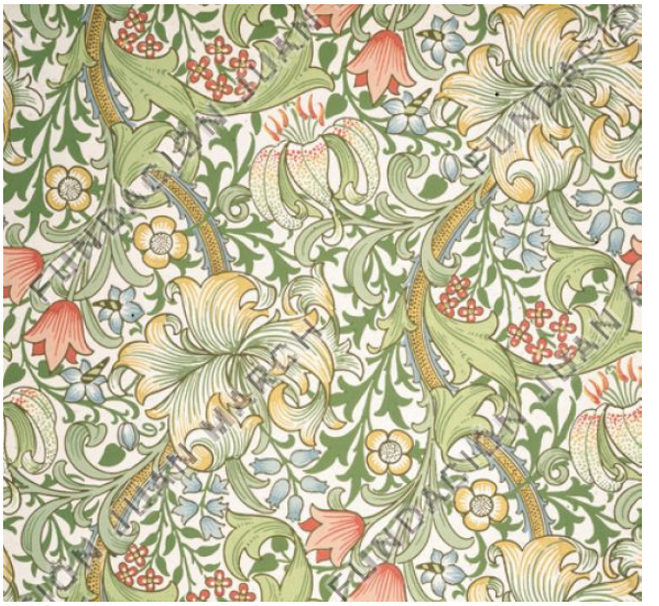
71
William Morris

Boceto para el papel pintado *Willow Bough* [Rama de sauce], 1887
Lápiz y acuarela sobre papel,
84,7 x 62,7 cm
The Whitworth, The University of Manchester

Fundación Juan March





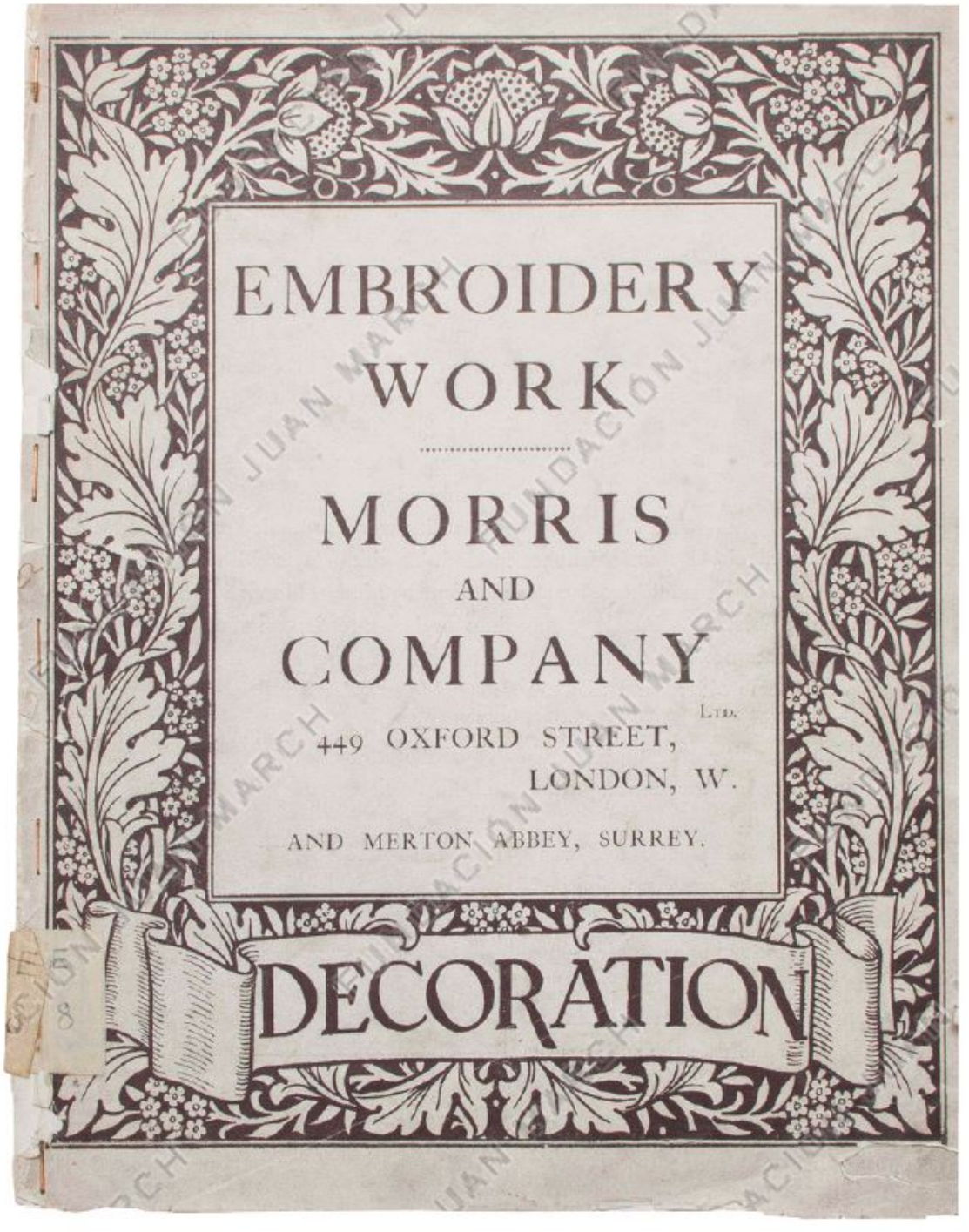


72
William Morris para Morris & Co.
Willow Bough [Rama de sauce], 1887
Papel pintado, estampado con bloques de madera por Jeffrey & Co., 85 x 48 cm
William Morris Society, Londres

73
William Morris para Morris & Co.
Triple Net [Triple red], 1891
Papel pintado, estampado con diez bloques de madera por Jeffrey & Co., 71,5 x 56 cm
Morris & Co.

74
John Henry Dearle para Morris & Co.
Golden Lily [Lirio dorado] (detalle), 1896
Papel pintado, estampado con bloques de madera, 61,5 x 55,7 cm
The Whitworth, The University of Manchester

Fundación Juan March



75
Morris & Co.
Embroidery Work
[Bordados], c. 1912
Catálogo comercial,
28,4 x 22,6 cm
William Morris Society,
Londres

Fundación Juan March

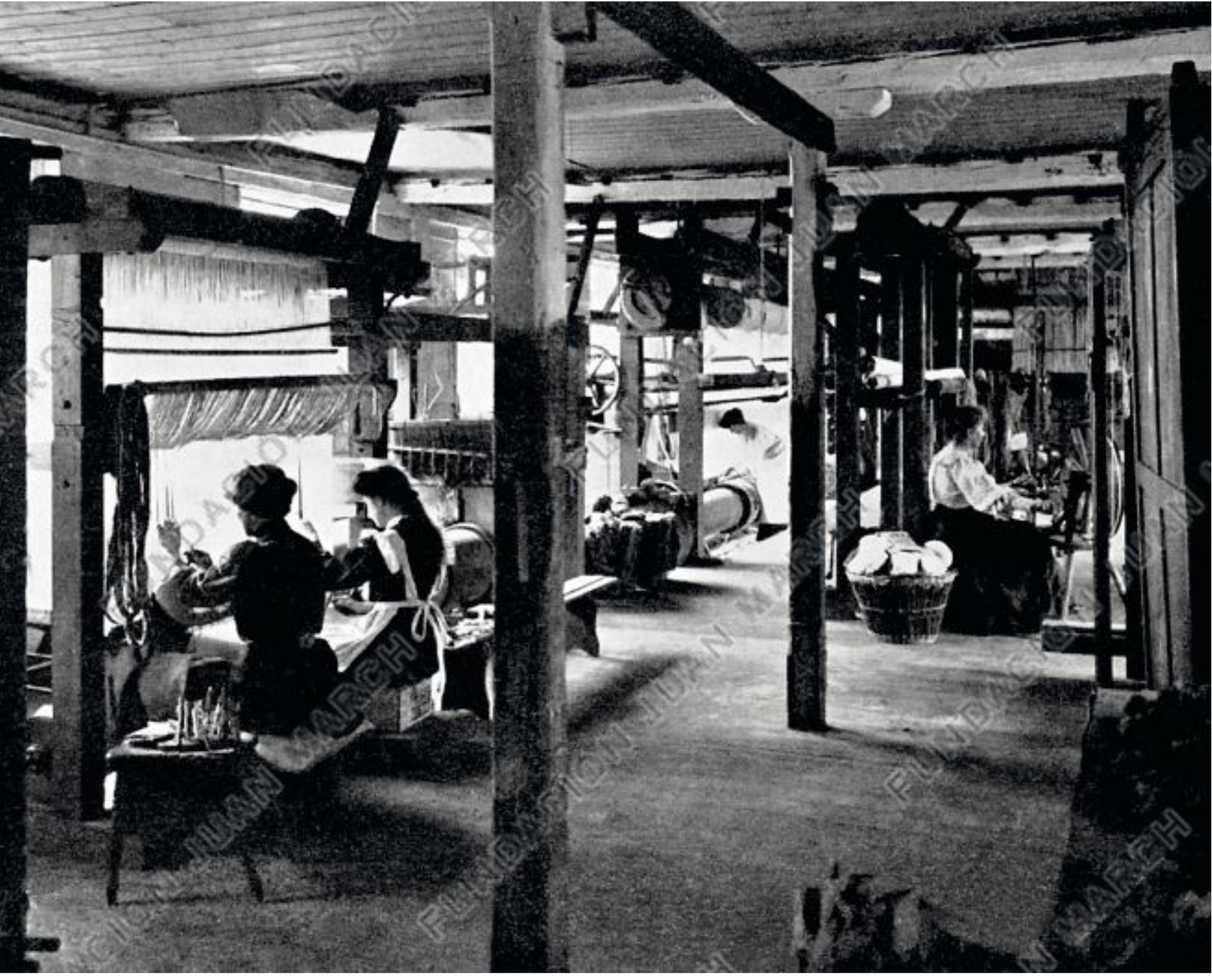
76

William Morris

Artichoke [Alcachofa] (detalle),
c. 1875-1899
Colgadura bordada por Ada Phoebe Godman para su mansión Smeaton Manor, Yorkshire, diseñada por el arquitecto Phillip Speakman Webb
Tela de lino bordada con lana, 213,5 x 983,6 cm
Fitzwilliam Museum, Cambridge



Fundación Juan March



Mujeres tejiendo en los telares de Morris & Co. en Merton Abbey, Londres, c. 1881. Fotografía de época. Lebrecht Music and Arts Archive, Londres

→ 77

William Morris

Honeysuckle [Madreselva], 1876
Colgadura. Tela de lino estampada y bordada con seda por Jane y Jenny Morris, 267 x 150 cm
William Morris Gallery, London Borough of Waltham Forest, Londres

Fundación Juan March



Fundación Juan March



78
May Morris
Vine [Vid], c. 1885
Tela de lino bordada, 46,8 x 92,8 cm
William Morris Society, Londres



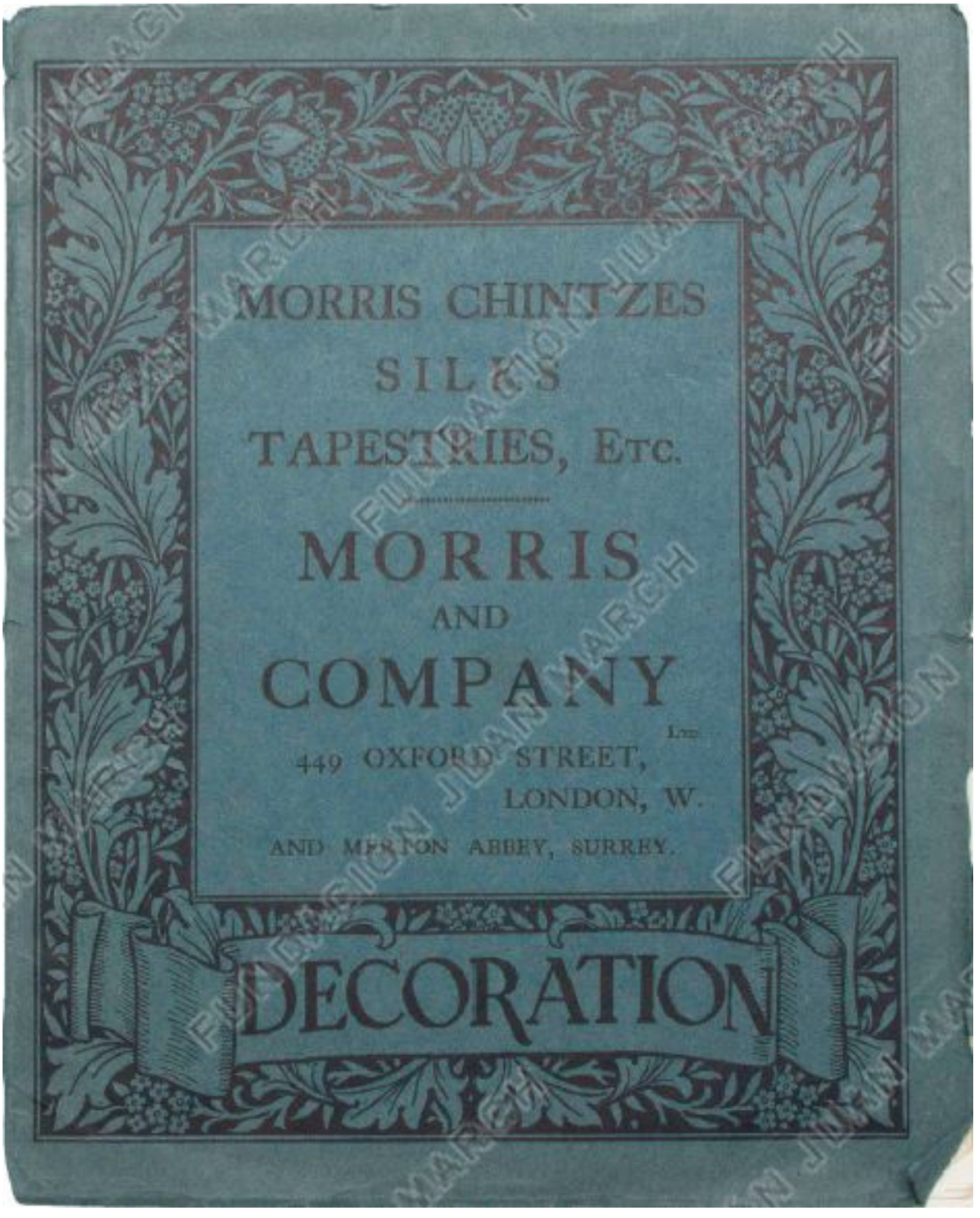
79
Theodosia Middlemore bordando *Fruit Garden* [Fruta del jardín], 1895
Bordado diseñado por May Morris que decoraba la Melsetter House, residencia de Theodosia Middlemore diseñada por William Richard Lethaby en Hoy (Islas Orcadas)
Fotografía de época adherida a cartón, 19,7 x 25 cm
Colección Stephen Calloway

Fundación Juan March



80
William Morris para Morris & Co.
Rose and Olive [Rosa y olivo], 1906
Pantalla de chimenea. Tela de algodón bordada con seda, 58 x 58 cm
The Whitworth, The University of Manchester

Fundación Juan March



81

Morris & Co.

Morris Chintzes, Silks, Tapestries, etc. [*Chintzes*, sedas, tapices, etc.], c. 1912
Catálogo comercial,
28,4 x 22,6 cm
William Morris Society,
Londres

Fundación Juan March

82

Morris & Co.

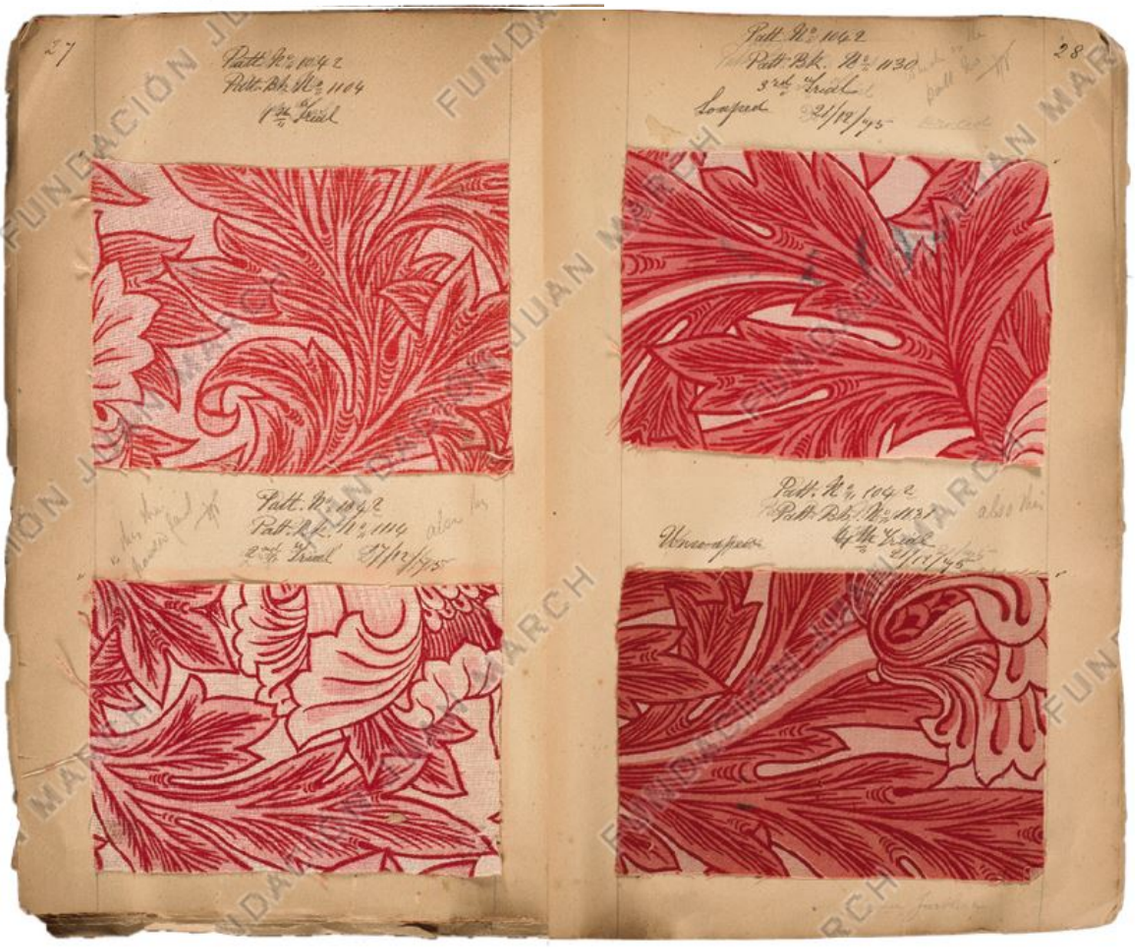
Change of Address [Cambio de dirección], c. 1917
Folleto anunciando el cambio de dirección de Morris & Co. del n.º 449 de Oxford Street al n.º 17 de George Street, Hanover Square, Londres
Folleto comercial, 19,7 x 26 cm
Ilustración interior
William Morris Gallery, London Borough of Waltham Forest, Londres



83

Thomas Wardle para Morris & Co.

Muestrario de pruebas para la estampación de tejidos, 1875-1877
Libro, 32,8 x 20,5 cm
Pruebas de tinte con rubia para la estampación de *Tulip* [Tulipán], uno de los ocho diseños incluidos en el muestrario, pp. 27-28
The Whitworth, The University of Manchester



Fundación Juan March



84
William Morris para Morris & Co.

Hancyondle su Luien, 1876
Tafetán de algodón estampado con bloques de madera, 92,5 x 95 cm
Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid

→ 85
William Morris para Morris & Co.

Strawberry Thief [Ladrón de fresas] (detalle), 1883
Tela de algodón tratada mediante vertido de índigo y estampada con bloques de madera en los talleres de Merton Abbey, 241 x 141 cm
The Whitworth, The University of Manchester

→ 86
William Morris para Morris & Co.

Bloques de madera para estampar *Strawberry Thief* [Ladrón de fresas], 1883
Madera tallada por Barrett's, 31 x 46,5 x 5 cm y 24,5 x 46,5 x 5 cm
Victoria and Albert Museum, Londres

Fundación Juan March







Fundación Juan March



"La ciencia ha hecho últimamente progresos tan enormes [...] que parece necesitar tan solo de un poco de humildad para atemperar la insolencia de su triunfo, ya que nos ha enseñado todo, excepto cómo ser felices"

— William Morris

Fundación Juan March



←
Estampación manual de *chintz* en los talleres de Morris & Co. en Merton Abbey, Londres, c. 1882. Fotografía de época. Colección particular

87
William Morris para Morris & Co.
Rose [Rosa], 1883
Tafetán de algodón estampado con bloques de madera, 90 x 97 cm
Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid

Fundación Juan March





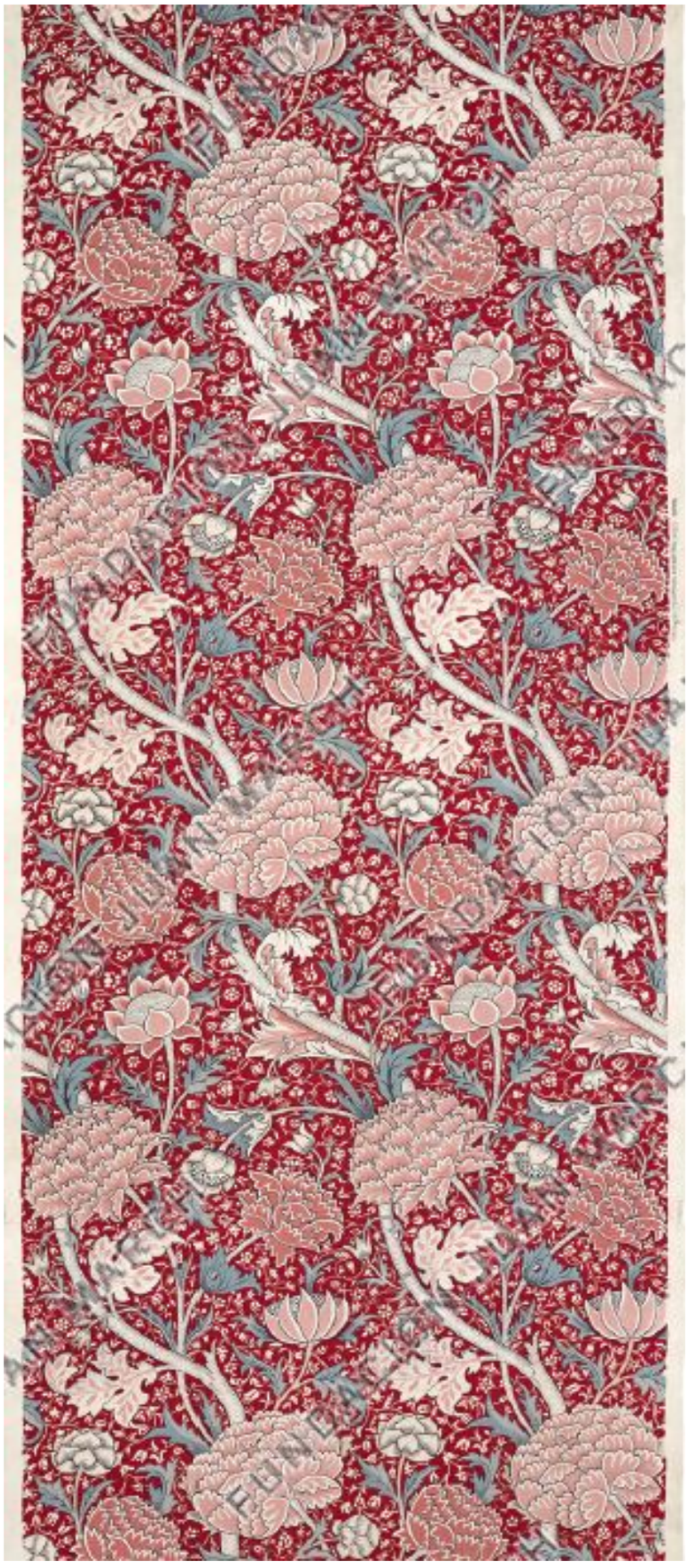
88
William Morris para Morris & Co.
Wandle, 1884
Tela de algodón tratada mediante vertido de índigo en los talleres de Merton Abbey (primera prueba), 160,1 x 96,5 cm
Victoria and Albert Museum, Londres

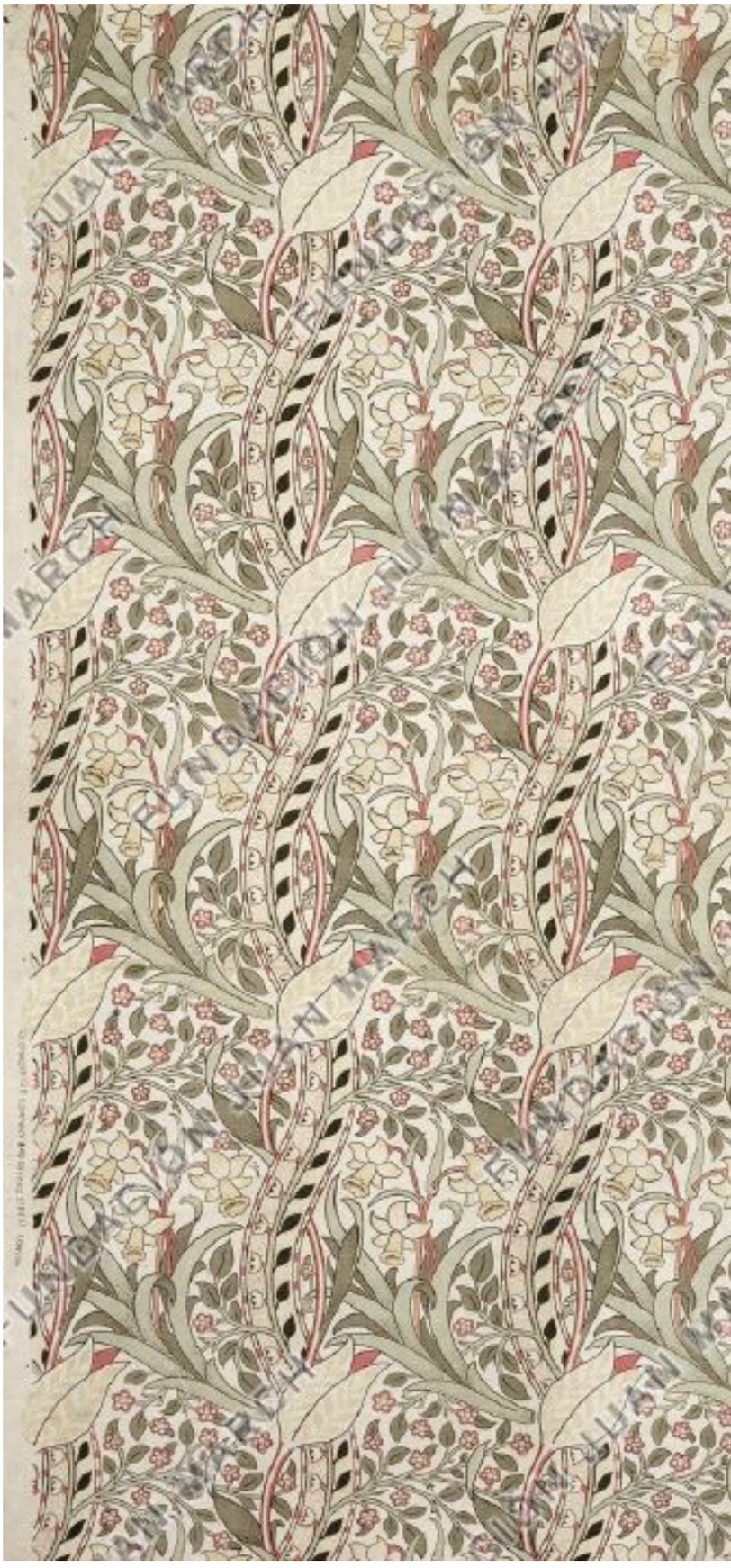
89
William Morris para Morris & Co.
Wandle, 1884
Tela de algodón tratada mediante vertido de índigo y estampada con 32 bloques de madera en los talleres de Merton Abbey, 140 x 96,5 cm
Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid

→ 90
William Morris para Morris & Co.
Cray, 1884
Tela de algodón estampada con 34 bloques de madera en los talleres de Merton Abbey, 269,5 x 92 cm
The Whitworth, The University of Manchester

→ 91
John Henry Dearle para Morris & Co.
Daffodil [Narciso], 1891
Cretona de algodón estampada con bloques de madera, 148 x 98 cm
The Whitworth, The University of Manchester

Fundación Juan March





Fundación Juan March



Sala de estar de la Kelmscott House, Hammersmith (Londres), con colgadura *Bird* [Pájaro], c. 1896. Fotografía de época

→ 92

William Morris

Bird [Pájaro], 1878
Colgadura utilizada en la sala de estar de la Kelmscott House, Hammersmith (Londres)
Tela doble de lana tejida en telar tipo Jaquard en los talleres de Queen Square y Merton Abbey, 222 x 126,5 cm
The Whitworth, The University of Manchester

Fundación Juan March



Fundación Juan March



Fundación Juan March

←

Comedor de la Kelmscott House, Hammersmith (Londres), con alfombra persa colgando del techo; papel pintado *Pimpernel* [Pimpinela]; butacas con telas *Rose and Thistle* [Rosa y cardo] y *Brother Rabbit* [Hermano conejo]; y silla "Sussex", 1896. Fotografía de Emery Walker. Victoria and Albert Museum, Londres

93

William Morris

Peacock and Dragon [Pavo real y dragón], 1878
Colgadura utilizada en la sala de estar de la Kelmscott House, Hammersmith (Londres)
Tela de lana tejida en telar tipo Jaquard en los talleres de Queen Square y Merton Abbey, 261 x 159 cm
The Whitworth, The University of Manchester



Fundación Juan March



94
William Morris para Morris & Co.
Hammersmith, 1879
Alfombra tejida en la Kelmscott House, Hammersmith (Londres), con logotipo formado por un martillo (*hammer*) y una M (Morris)
Alfombra de nudo tejida a mano con lana, 113,5 x 163 cm
William Morris Society, Londres

→ 95
William Morris para Morris & Co.
Peacock and Bird [Pavo real y pájaro], 1880
Alfombra de lana sobre urdimbre de algodón, 410 x 410 cm
William Morris Gallery, London, Borough of Waltham Forest, Londres

[Sólo en exposición en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona]

Fundación Juan March



Fundación Juan March





96
Edward Coley Burne-Jones
Philomene at the Loom [Filomena en el telar], c. 1890-1896
Dibujo para el grabado publicado en "The Legend of Good Women" [La leyenda de las buenas mujeres], en *The Works of Geoffrey Chaucer* [Las obras de Geoffrey Chaucer]. Londres: Kelmscott Press, 1896, p. 441
Grafito sobre papel, 15,4 x 19,3 cm
Fitzwilliam Museum, Cambridge

97
Edward Coley Burne-Jones
William Morris Working on a Tapestry, Viewed from Behind [William Morris trabajando en un tapiz, visto desde detrás], c. 1890-1896
Grafito sobre papel, 13,6 x 9,2 cm
Fitzwilliam Museum, Cambridge

→ 98
Telar utilizado en los talleres de Merton Abbey de Morris & Co. para enseñar a tejer alfombras, 1885
Madera, metal y lana, 68 x 56 x 29,5 cm
Victoria and Albert Museum, Londres

Fundación Juan March



Fundación Juan March



99
William Morris y John Henry Dearle
para Morris & Co.
The Orchard (o *The Seasons*) [Los frutales (o Las estaciones)], 1890
Tapiz tejido con tramas de lana, seda y mohair y urdimbres
de algodón en los talleres de Merton Abbey, 221 x 472 cm
Victoria and Albert Museum, Londres

Fundación Juan March



"La gran ventaja y atractivo del método de Morris es que se presta por igual a la sencillez y al esplendor"

— Walter Crane

Fundación Juan March



Fundación Juan March



Fundación Juan March



← página anterior
Comedor de Stanmore Hall, Middlesex, con el tapiz *The Attainment: The Vision of the Holy Grail to Sir Galahad, Sir Bors and Sir Perceval* [La conquista: Sir Galahad, Sir Bors y Sir Perceval encuentran el Santo Grial], 1898. Fotografía reproducida en *The Studio*, 15 (1899), p. 100

Fundación Juan March



100

William Morris, Edward Coley Burne-Jones y John Henry Dearle para Morris & Co.

The Attainment: The Vision of the Holy Grail to Sir Galahad, Sir Bors and Sir Perceval [La conquista: Sir Galahad, Sir Bors y Sir Perceval encuentran el Santo Grial], 1890-1894
Uno de los seis tapices encargados por William Knox D'Arcy para decorar el comedor de Stanmore Hall, Middlesex, que ilustran el relato *Le Morte d'Arthur* [La muerte de Arturo], escrito en el siglo xv por Thomas Malory
Tapiz tejido con tramas de lana y seda y urdimbres de algodón en los talleres de Merton Abbey, 239 x 749 cm
Colección Jimmy Page. Cortesía de Paul Reeves, Londres

Fundación Juan March





Fundación Juan March

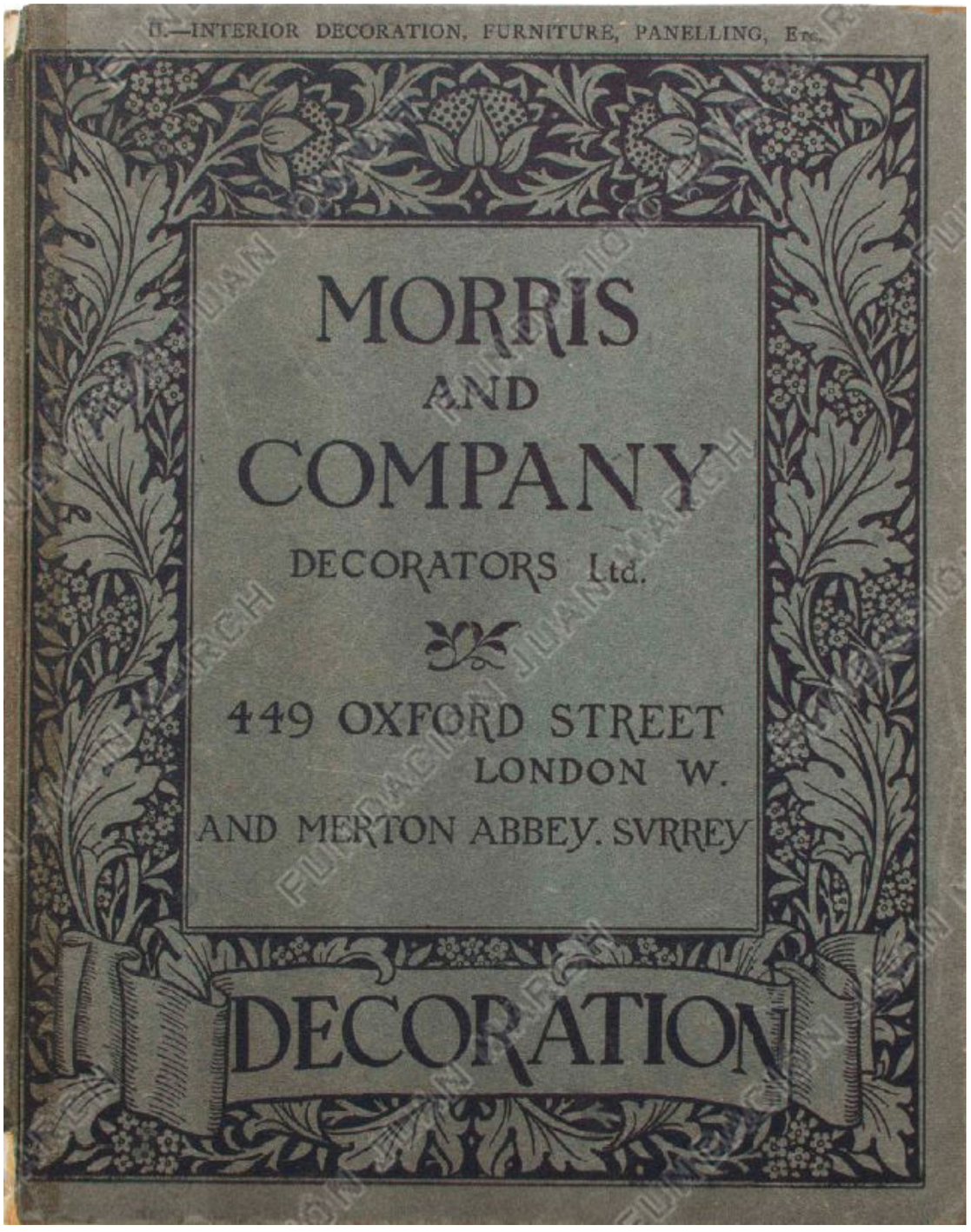
101

Frederick Hollyer

Fotograbados de la serie de tapices del Santo Grial de Stanmore Hall, Middlesex, c. 1894
Fotograbados con marcos de Morris & Co., 30 x 64 cm y 30 x 87 cm (dos)
William Morris Society, Londres



Fundación Juan March



102

Morris & Co.

Interior Decoration, Furniture, Panelling, etc. [Decoración de interiores, muebles, paneles, etc.], 1900-1910
Catálogo comercial,
28,6 x 22 cm
William Morris Society,
Londres

Fundación Juan March

103

Morris & Co.

"The Sussex Rush-Seated Chairs" [Las sillas Sussex con asiento de enea], en *Specimens of Furniture* [Tipos de muebles], c. 1912
Hojas de catálogo comercial, 28,4 x 22 cm (cada una)
William Morris Society, Londres


THE SUSSEX RUSH-SEATED CHAIRS

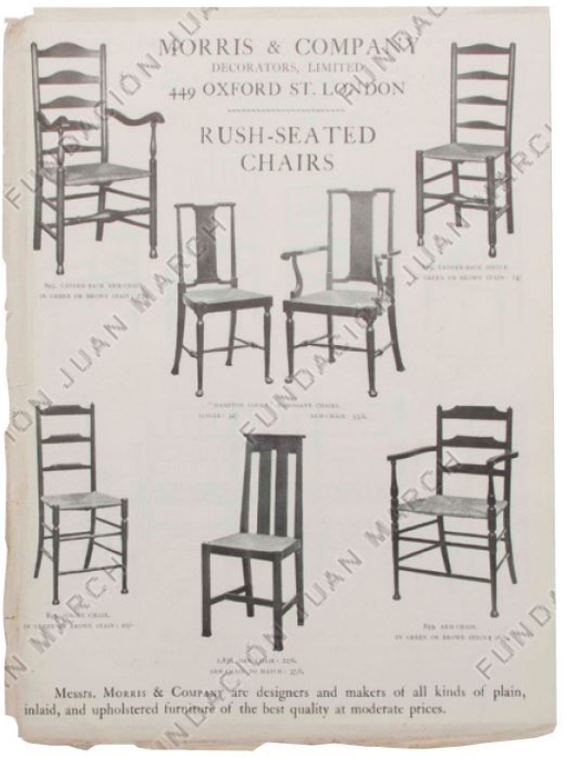
MORRIS AND COMPANY

DECORATORS, LIMITED

449 OXFORD STREET, LONDON, W.

"Of all specific minor improvements in common household objects due to Morris, the rush-bottomed Sussex chair perhaps takes the first place. It was not his own invention, but was copied with trifling improvements from an old chair of village manufacture picked up in Sussex. With or without modification it has been taken up by all the modern furniture manufacturers, and is in almost universal use. But the Morris pattern of the later type (there were two) still excels all others in simplicity and elegance of proportion."

"Life of William Morris": By Prof. J. W. Mackail.


MORRIS & COMPANY

DECORATORS, LIMITED

449 OXFORD ST. LONDON

RUSH-SEATED CHAIRS

Messrs. Morris & Company are designers and makers of all kinds of plain, inlaid, and upholstered furniture of the best quality at moderate prices.

104

Ford Madox Brown (atribuido) para Morris, Marshall, Faulkner & Co.

Silla "Sussex" con asiento circular, c. 1865
Madera ebonizada y enea, 83 x 42 x 43 cm
William Morris Society, Londres



Fundación Juan March

105

Dante Gabriel Rossetti (atribuido) para Morris, Marshall, Faulkner & Co.

Silla "Rossetti" con respaldo en forma de lira, c. 1863
Madera ebonizada y enea,
89 x 50 x 47 cm
William Morris Society, Londres



Fundación Juan March

106

Philip Speakman Webb (atribuido)
para Morris, Marshall, Faulkner & Co.

Banco "Sussex", c. 1870
Madera ebonizada y enea,
85,1 x 137,2 x 41 cm
William Morris Gallery, London
Borough of Waltham Forest, Londres



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Fundación Juan March



"Si quieres una regla de oro que sirva para todo el mundo, es esta: no tengas nada en tu casa que no sepas que es útil o que no consideres bello"

— William Morris

Fundación Juan March

←

Sala de estar de la Kelmscott House, Hammersmith (Londres), con banco diseñado por Philip Speakman Webb para la Red House; sillones con respaldo ajustable; armario *Prioress's Tale* [El cuento de la priora], diseñado por Webb y pintado por Edward Coley Burne-Jones como regalo de boda para William y Jane Morris; y tejido *Bird* [Pájaro] decorando las paredes, 1896. Fotografía de Emery Walker. Victoria and Albert Museum, Londres

107

Philip Speakman Webb para Morris & Co.

Sillón con respaldo ajustable, c. 1886
Madera de ébano y tapicería de terciopelo de Utrecht, 96,5 x 73,7 x 83,8 cm
William Morris Gallery, London Borough of Waltham Forest, Londres



Fundación Juan March

108

Philip Speakman Webb para Morris, Marshall, Faulkner & Co.

Aparador, 1862
Madera ebonizada pintada y dorada, cuero gofrado y tiradores y bisagras de cobre y latón, 195 x 197,5 x 66 cm
Victoria and Albert Museum, Londres



Fundación Juan March

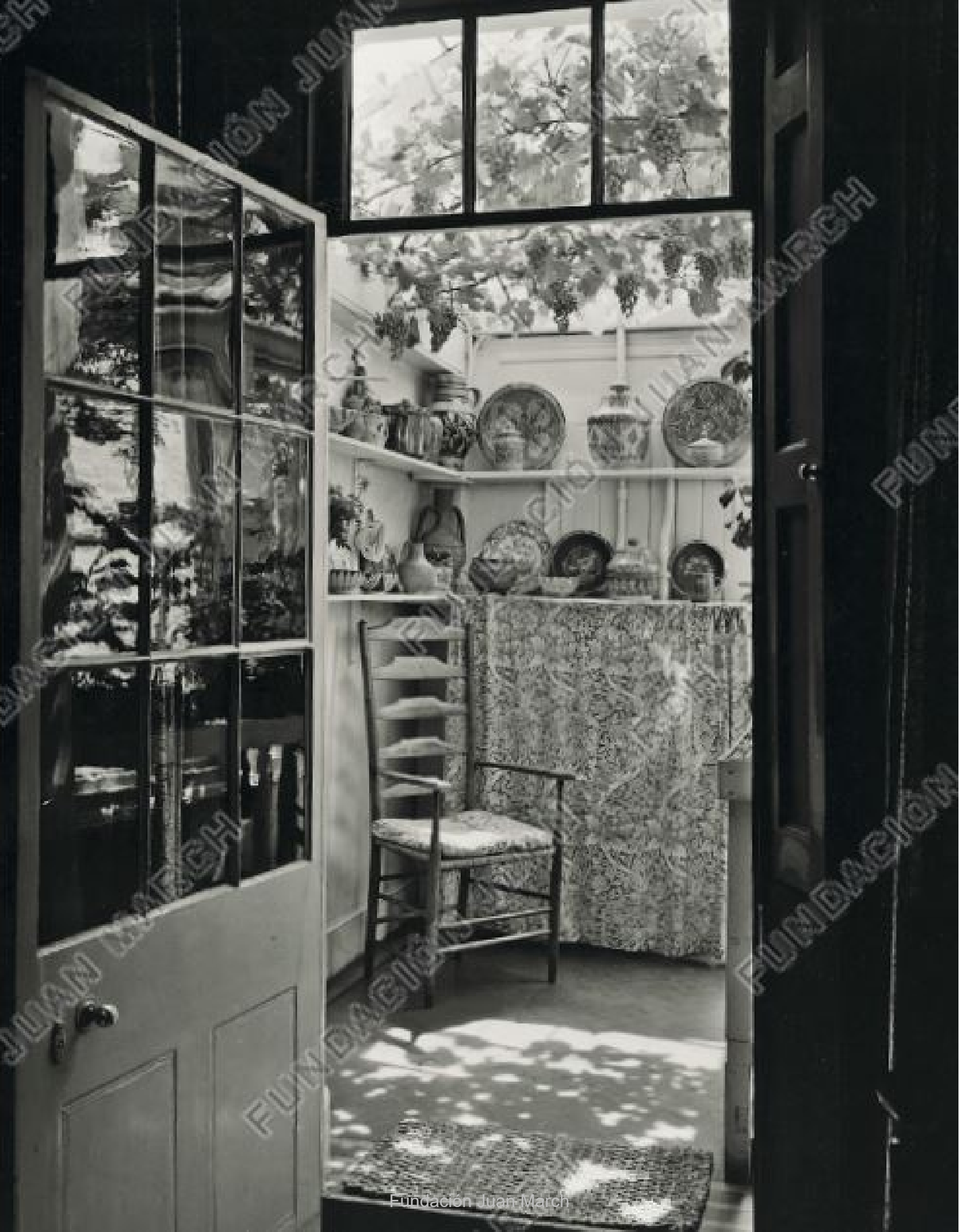
109

George W.H. Jack
para Morris & Co.

Aparador, 1895
Madera de caoba con incrustaciones
de ébano y boj, 153,5 x 206,5 x 59 cm
Colección Paul Reeves, Londres



Fundación Juan March



Fundación Juan March





←
Terraza de la casa de Emery Walker en Hammersmith Terrace, Londres, con silla "Clissett" y tejido diseñado por William Morris, c. 1903. Fotografía de época. The Cheltenham Trust / Cheltenham Borough Council

110
William De Morgan para De Morgan & Co.
Cuenco decorado con peces, 1888-1904
Cerámica de lustre pintada, 9 x 27,2 (ø) cm
De Morgan Collection. Cortesía de De Morgan Foundation

111
William De Morgan para William De Morgan Pottery
Plato decorado con pavo real, 1888-1907
Cerámica de lustre pintada por Charles Passenger, 3,4 x 36 (ø) cm
De Morgan Collection. Cortesía de De Morgan Foundation



Fundación Juan March








112

William De Morgan para
De Morgan & Co.

Floral: Marlborough, 1888-1897
Azulejo. Cerámica con vidriado de estaño, 20,4 x 20,2 cm
De Morgan Collection. Cortesía de De Morgan Foundation

113

William De Morgan para
De Morgan & Co.

Floral: Gillow, 1888-1897
Azulejo. Cerámica con vidriado de estaño, 15,4 x 15,4 cm
De Morgan Collection. Cortesía de De Morgan Foundation

114

William De Morgan para
De Morgan & Co.

Carnation [Clavel], 1898
Azulejo. Cerámica con vidriado de estaño, 15,4 x 15,4 cm
De Morgan Collection. Cortesía de De Morgan Foundation

115

William De Morgan para
William De Morgan Pottery

Bedford Park Daisy [Margarita de Bedford Park], c. 1898
Bedford Park era un barrio de artistas en Chiswick (Londres), con casas diseñadas por Richard Norman Shaw con azulejos de De Morgan
Azulejo. Cerámica con vidriado de estaño, 15,5 x 15,5 cm
De Morgan Collection. Cortesía de De Morgan Foundation

116

William De Morgan para
De Morgan & Co.

Prunus, 1888-1897
Azulejo. Cerámica con vidriado de estaño, 15,4 x 15,3 cm
De Morgan Collection. Cortesía de De Morgan Foundation

117

William De Morgan para
De Morgan & Co.

Dog Rose [Rosa canina], 1888-1897
Azulejo. Cerámica con vidriado de estaño, 15,5 x 15,5 cm
De Morgan Collection. Cortesía de De Morgan Foundation

Fundación Juan March








118

William De Morgan para De Morgan & Co.

Blue Flower and Palmettes [Flor azul y hojas de palma], 1888-1897
Azulejo. Cerámica con vidriado de estaño, 15,5 x 15,5 cm
De Morgan Collection. Cortesía de De Morgan Foundation

119

William De Morgan para De Morgan & Co.

Parrot Facing Right [Loro mirando hacia la derecha], 1888-1897
Azulejo. Cerámica con vidriado de estaño, 20,5 x 20,5 cm
De Morgan Collection. Cortesía de De Morgan Foundation

120

William De Morgan para De Morgan & Co.

Hoopoe [Abubilla], 1888-1897
Azulejo. Cerámica con vidriado de estaño, 15,5 x 15,4 cm
De Morgan Collection. Cortesía de De Morgan Foundation

121

William De Morgan para De Morgan & Co.

Partridge [Perdiz], 1872-1904
Azulejo. Cerámica de lustre, 15,3 x 15,3 cm
De Morgan Collection. Cortesía de De Morgan Foundation

122

William De Morgan para De Morgan & Co.

Ruby Lustre Snake [Serpiente rubí], 1872-1907
Azulejo. Cerámica de lustre, 15,4 x 15,4 cm
De Morgan Collection. Cortesía de De Morgan Foundation

123

William De Morgan para De Morgan & Co.

Multi-Lustre Dodo, 1898
Azulejo. Cerámica de lustre, 15,4 x 15,5 cm
De Morgan Collection. Cortesía de De Morgan Foundation

Fundación Juan March



Sección de Hammersmith de la Socialist League [Liga Socialista], con May y Jenny Morris (sentadas en la primera fila, tercera y quinta desde la izquierda) y William Morris (de pie en la segunda fila, con la mano derecha en el pecho), c. 1890. Colección particular

Fundación Juan March

124

William Morris

How I Became a Socialist [Cómo me hice socialista]. Londres: Twentieth Century Press, 1894
Folleto, 19 x 13 cm
William Morris Society, Londres

125

William Morris

Labour and Pleasure versus Labour and Sorrow [Trabajo y placer contra trabajo y pesar]. Birmingham: Cund Brothers Printers, 1880
Folleto, 21 x 14 cm
William Morris Society, Londres

126

Tarjeta de afiliado de William Morris a la sección central de la Democratic Federation [Federación Democrática], 1883
Diseño de **William Morris** que incluye el lema de la Revolución Francesa (Libertad, Igualdad, Fraternidad) y el de la Federación Democrática (Educar, Agitar, Organizar)
Impresión sobre papel, 8,5 x 14,5 cm
William Morris Society, Londres

127

Tarjeta de afiliado de William Morris a la Socialist League [Liga Socialista], 10 de diciembre de 1884
Impresión sobre tela, 7,5 x 11,5 cm
William Morris Society, Londres

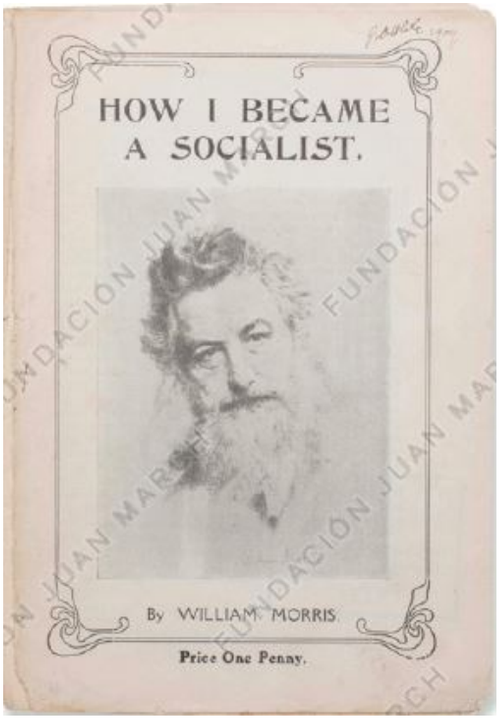
128

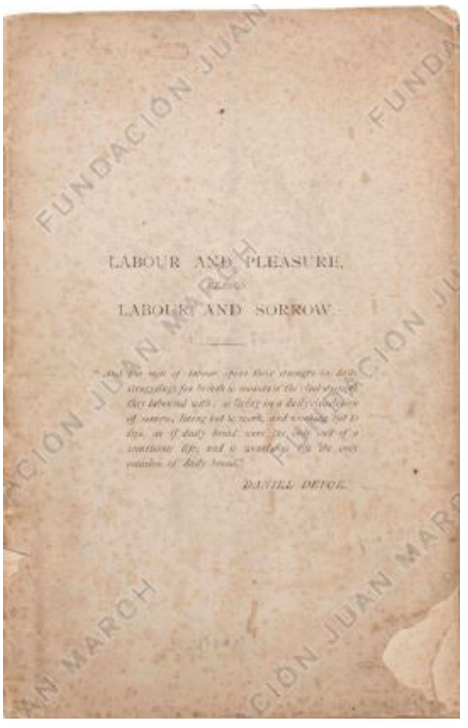
William Morris

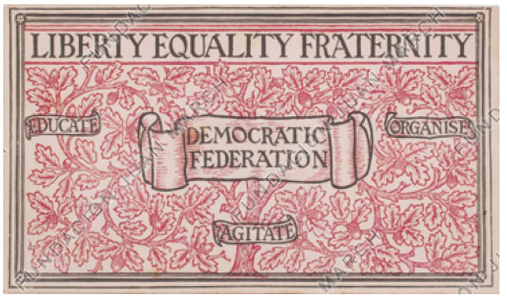
Chants for Socialists [Cantos para socialistas]. Londres: Socialist League Office, 1885
Folleto diseñado por **Walter Crane**, 22,5 x 14,5 cm
William Morris Society, Londres

129

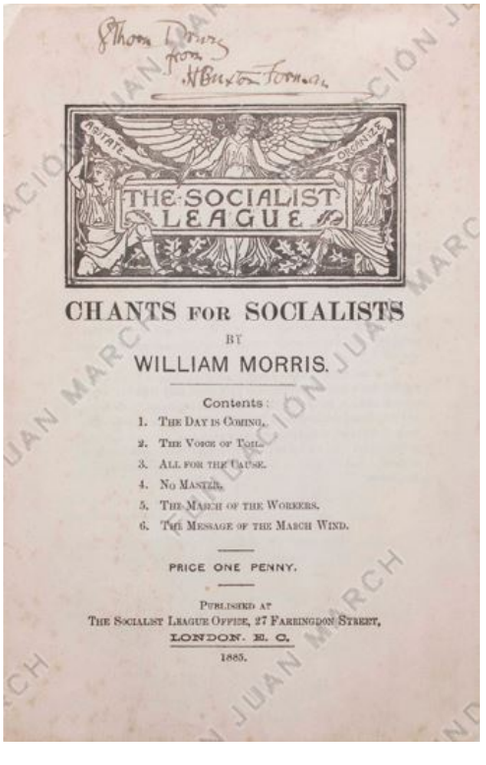
The Manifesto of The Socialist League [Manifiesto de la Liga Socialista]. Londres: Socialist League Office, 1885
Segunda edición, anotada por William Morris y E. Belfort Bax, del manifiesto adoptado por la Socialist League en su primera conferencia anual, celebrada el 5 de julio de 1885
Folleto diseñado por **Walter Crane**, 19 x 13 cm
William Morris Society, Londres

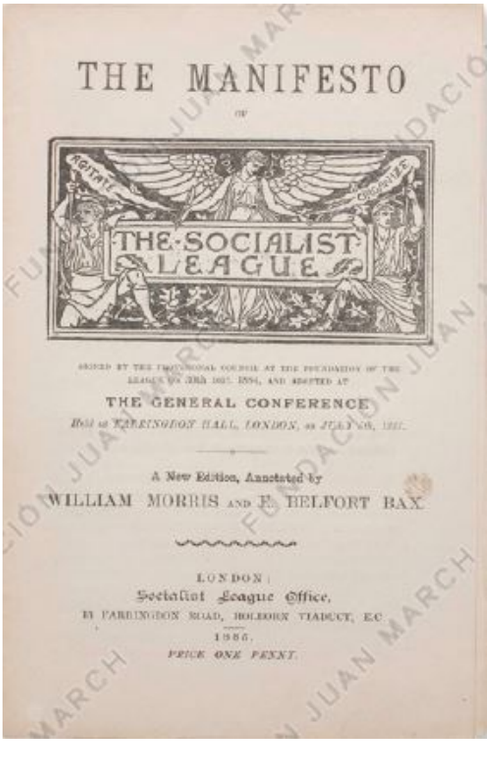




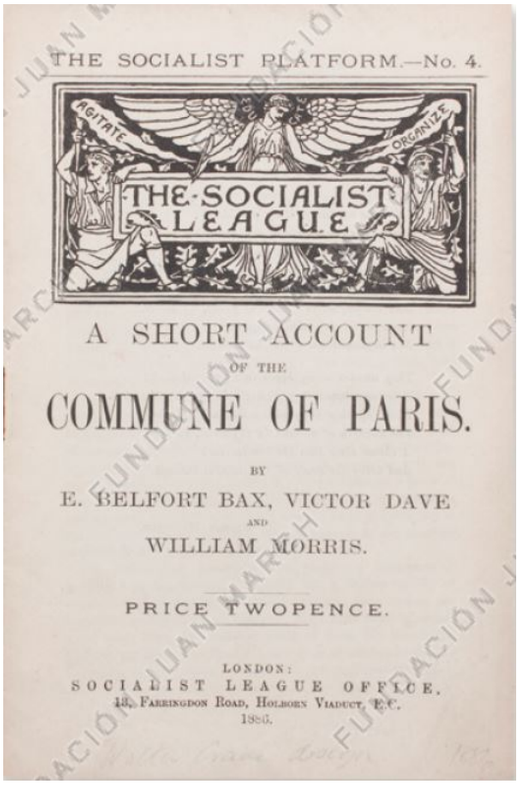


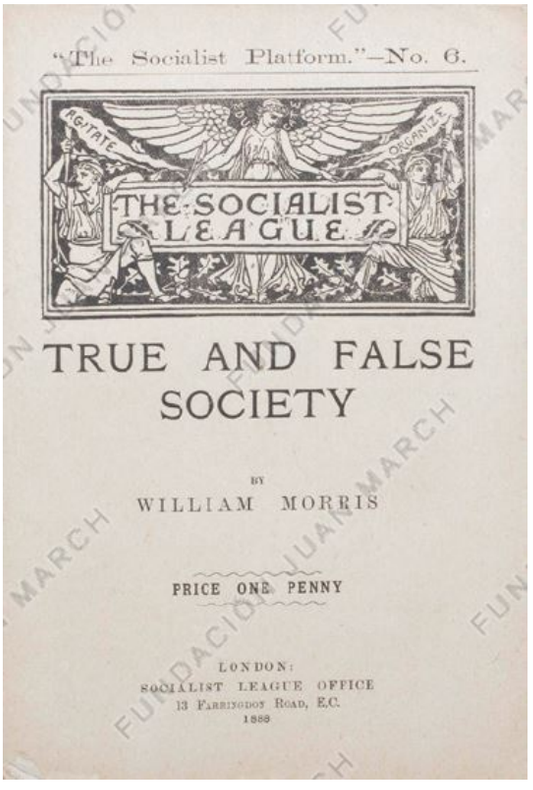






Fundación Juan March





130

Ernest Belfort Bax, Victor Dave y William Morris

A Short Account of the Commune of Paris [Una breve historia de la comuna de París]. Londres: Socialist League Office (The Socialist Platform, n.º 4), 1886
Folleto diseñado por **Walter Crane**, 19 x 13 cm
William Morris Society, Londres

131

William Morris

True and False Society [Sociedad verdadera y falsa]. Londres: Socialist League Office (The Socialist Platform, n.º 6), 1888
Folleto diseñado por **Walter Crane**, 19 x 13 cm
William Morris Society, Londres

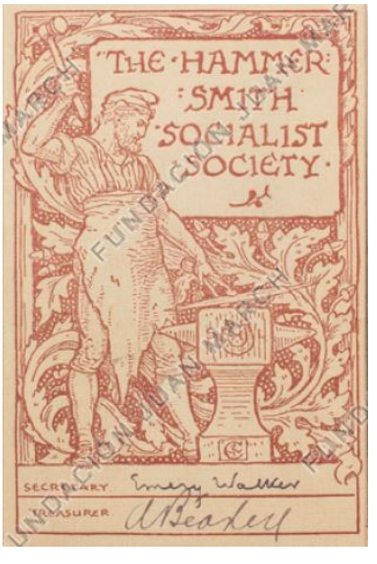
132

Tarjeta de afiliado de William Morris a la sección de Hammersmith de la Socialist League [Liga Socialista], firmada por el secretario (Emery Walker) y el tesorero (William Morris), 1890
Impresión sobre papel; diseñada por **Walter Crane**, 12 x 8 cm
William Morris Society, Londres

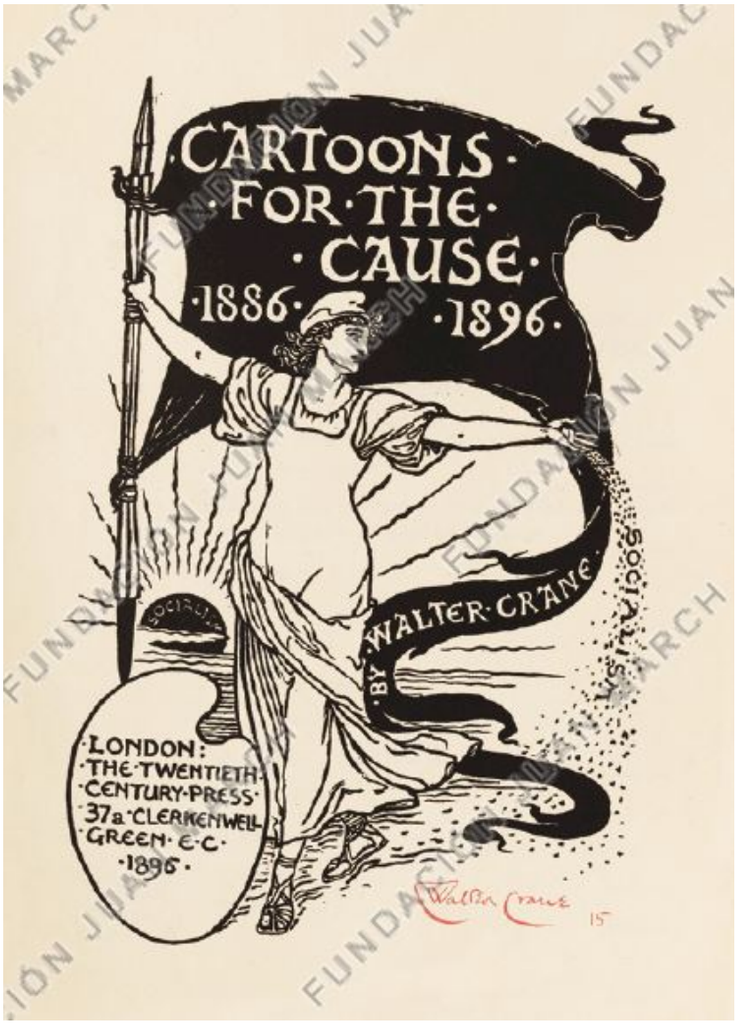
133

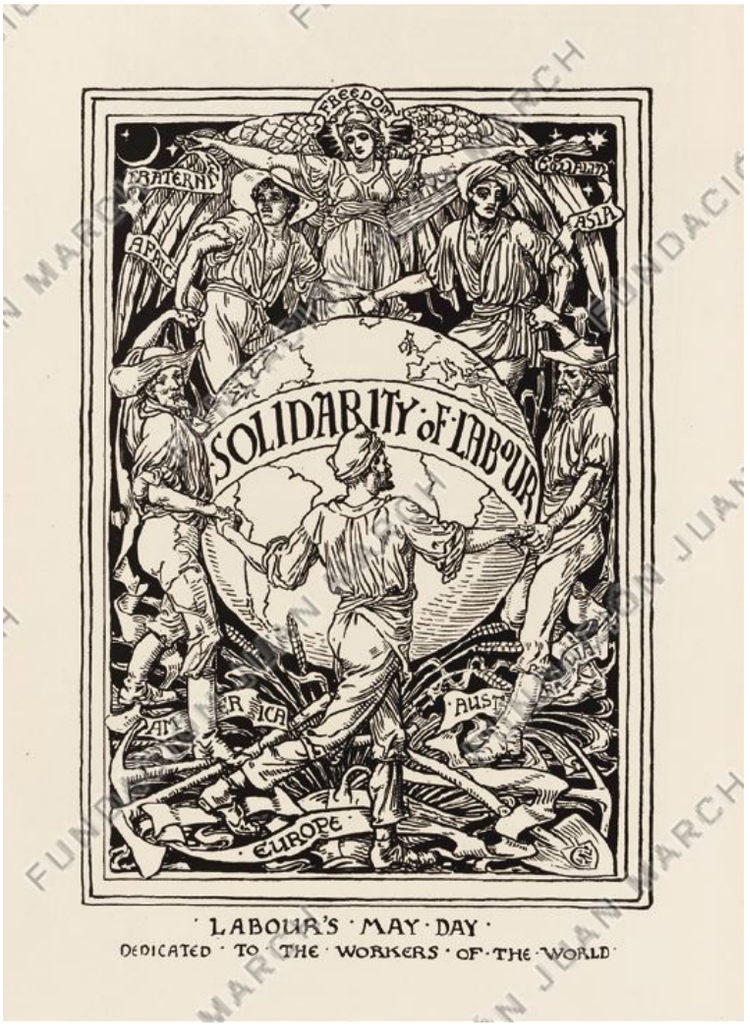
Tarjeta de afiliado de William Morris a la sección de Hammersmith de la Socialist Society [Sociedad Socialista], firmada por el secretario (Emery Walker) y el tesorero (A. Beasley), 1890
Impresión sobre papel; diseñada por **Walter Crane**, 12 x 8 cm
William Morris Society, Londres





Fundación Juan March





134
Walter Crane

Cartoons for the Cause, 1886-1896 [Dibujos para la causa, 1886-1896]. Londres: The Twentieth Century Press, 1896
Carpeta con doce xilografías, 50,8 x 30,8 cm
Portada y estampas *Labour's May Day* [Día de Mayo del Trabajo] y *The Triumph of Labour* [El triunfo del trabajo]
Colección particular



Fundación Juan March



"No quiero arte para unos pocos, de la misma manera que no quiero educación para unos pocos o libertad para unos pocos"

— William Morris

Fundación Juan March

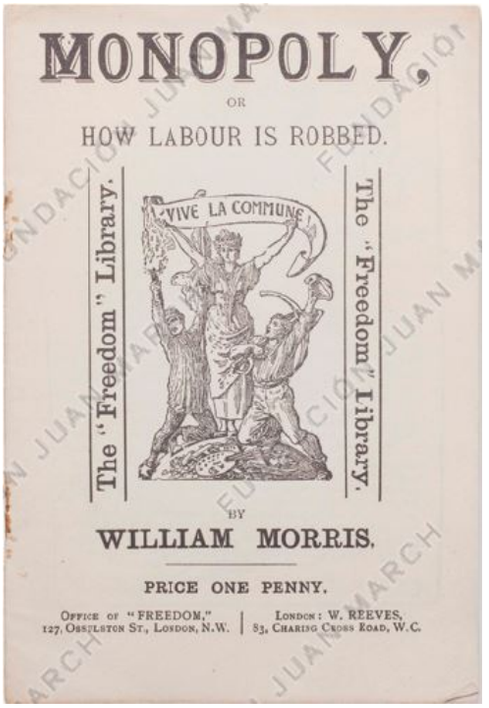
←

May Morris, Henry Halliday Sparling, Emery Walker y George Bernard Shaw en Hammersmith Terrace, Londres, 3 de febrero de 1889. Fotografía de Walker & Boutall. The Cheltenham Trust / Cheltenham Borough Council

135

William Morris

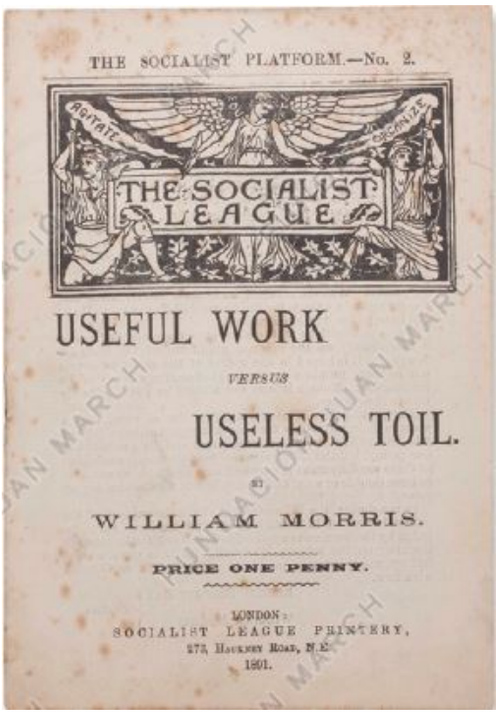
Monopoly, or How Labour Is Robbed [El monopolio, o cómo se roba el trabajo]. Londres: William Reeves, 1891
Folleto diseñado por **Walter Crane**, 19 x 13 cm
William Morris Society, Londres

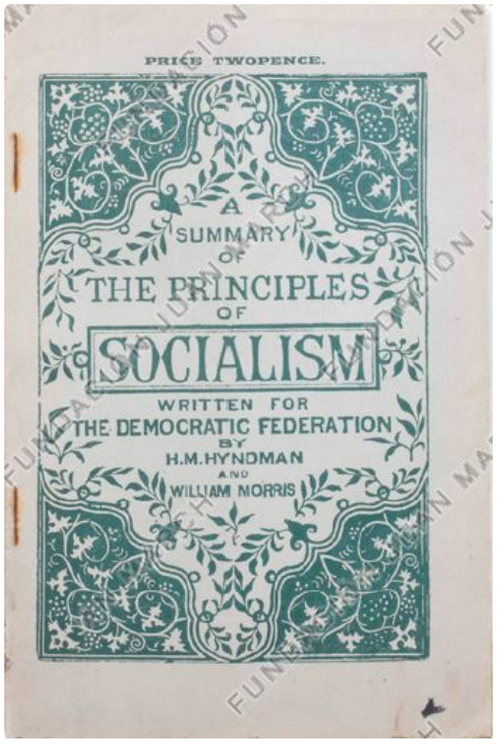

MONOPOLY,
OR
HOW LABOUR IS ROBBED.
The "Freedom" Library.
VIVE LA COMMUNE!
The "Freedom" Library.
BY
WILLIAM MORRIS.
PRICE ONE PENNY.
OFFICE OF "FREEDOM," 127, OSSULSTON ST., LONDON, N.W. | LONDON: W. REEVES, 83, CHARING CROSS ROAD, W.C.

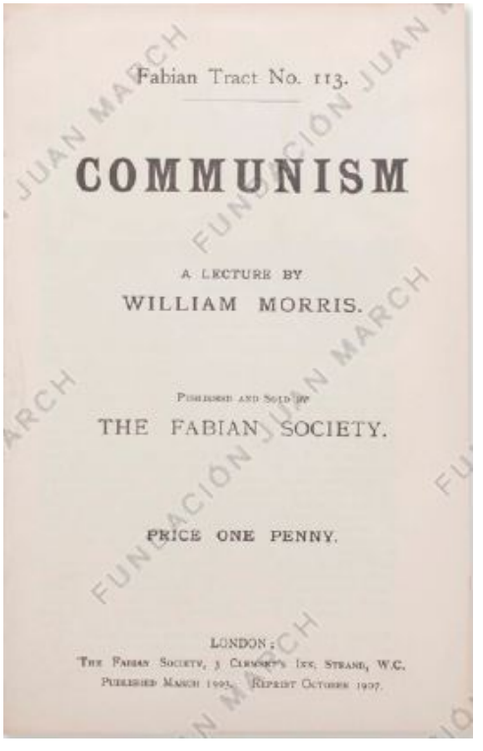
136

William Morris

Useful Work versus Useless Toil [Trabajo útil frente a esfuerzo inútil]. Londres: Socialist League Office (The Socialist Platform, n.º 2), 1891
Folleto diseñado por **Walter Crane**, 19 x 13 cm
William Morris Society, Londres


THE SOCIALIST PLATFORM.—No. 2.
AGITATE
THE SOCIALIST LEAGUE
EDUCATE
USEFUL WORK
VERSUS
USELESS TOIL.
BY
WILLIAM MORRIS.
PRICE ONE PENNY.
LONDON:
SOCIALIST LEAGUE PRINTERY,
272, HACKNEY ROAD, N.E.
1891.


PRICE TWOPENCE.
A SUMMARY OF THE PRINCIPLES OF SOCIALISM
WRITTEN FOR THE DEMOCRATIC FEDERATION
BY
H.M. HYNDMAN
AND
WILLIAM MORRIS


Fabian Tract No. 113.
COMMUNISM
A LECTURE BY
WILLIAM MORRIS.
PUBLISHED AND SOLD BY
THE FABIAN SOCIETY.
PRICE ONE PENNY.
LONDON:
THE FABIAN SOCIETY, 3 CLEMENT'S INN, STRAND, W.C.
PUBLISHED MARCH 1909. REPRINT OCTOBER 1907.

137

H.M. Hyndman y William Morris

A Summary of the Principles of Socialism [Un resumen de los principios del socialismo]. Londres: The Twentieth Century Press, 1899
Folleto, 14 x 10,5 cm
William Morris Society, Londres

138

William Morris

Communism. A Lecture by William Morris [Comunismo. Una conferencia de William Morris]. Londres: The Fabian Society (Fabian Tract, n.º 113), 1907
Folleto, 21 x 13,5 cm
William Morris Society, Londres

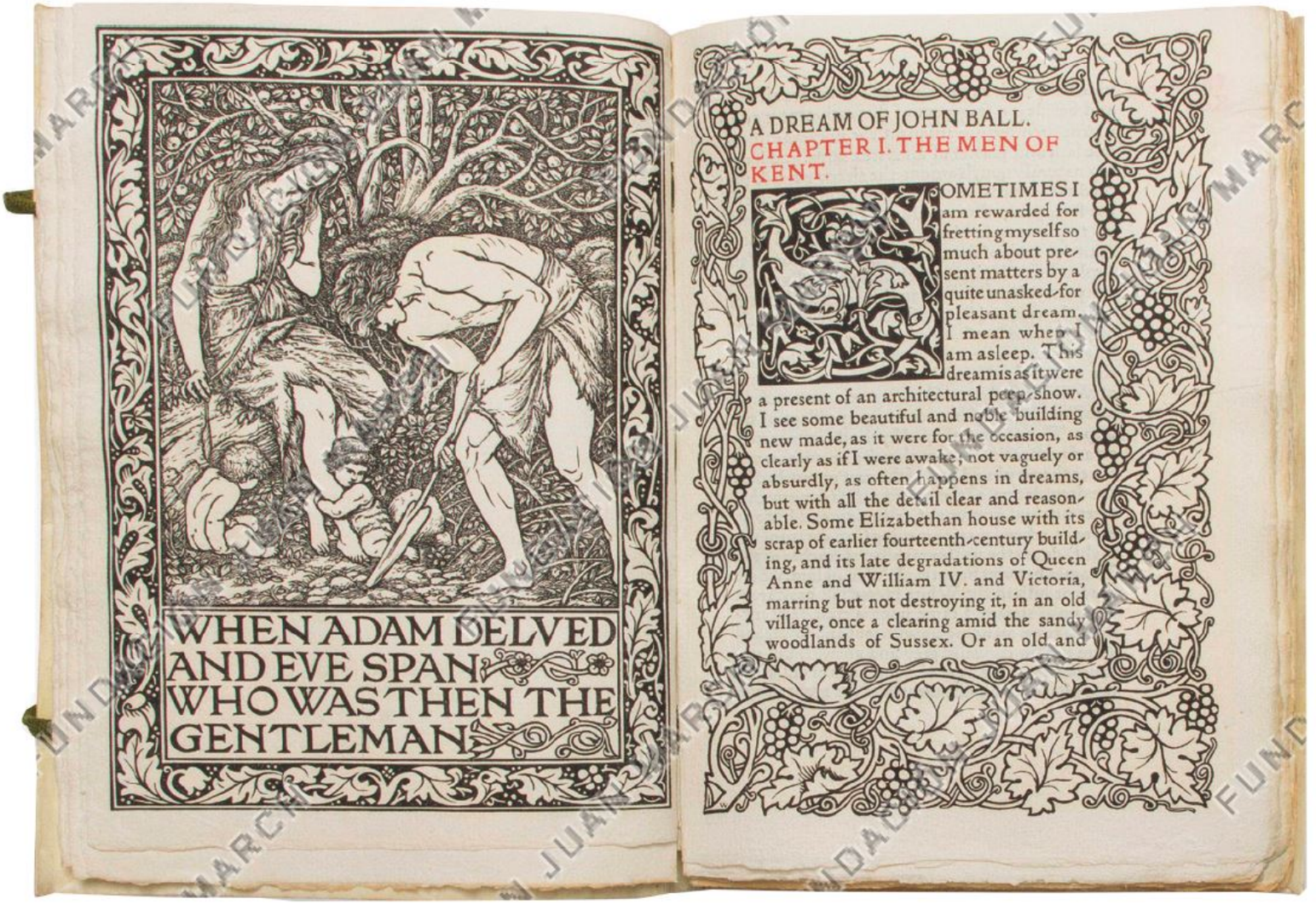
Fundación Juan March



"Tardé años en comprender que las palabras son a menudo tan importantes como la experiencia, porque son las palabras las que hacen que la experiencia perdure"

— William Morris

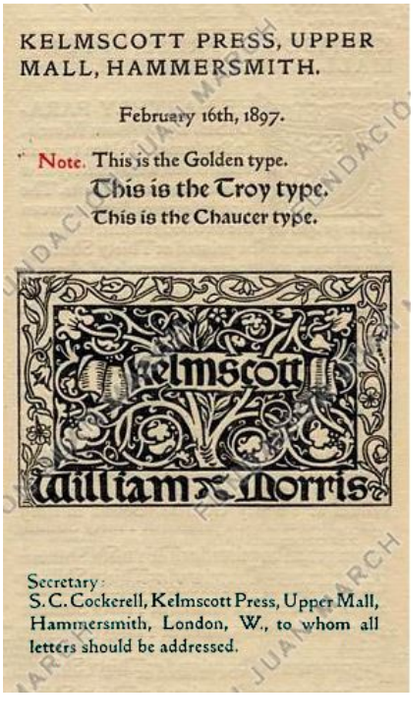
Fundación Juan March



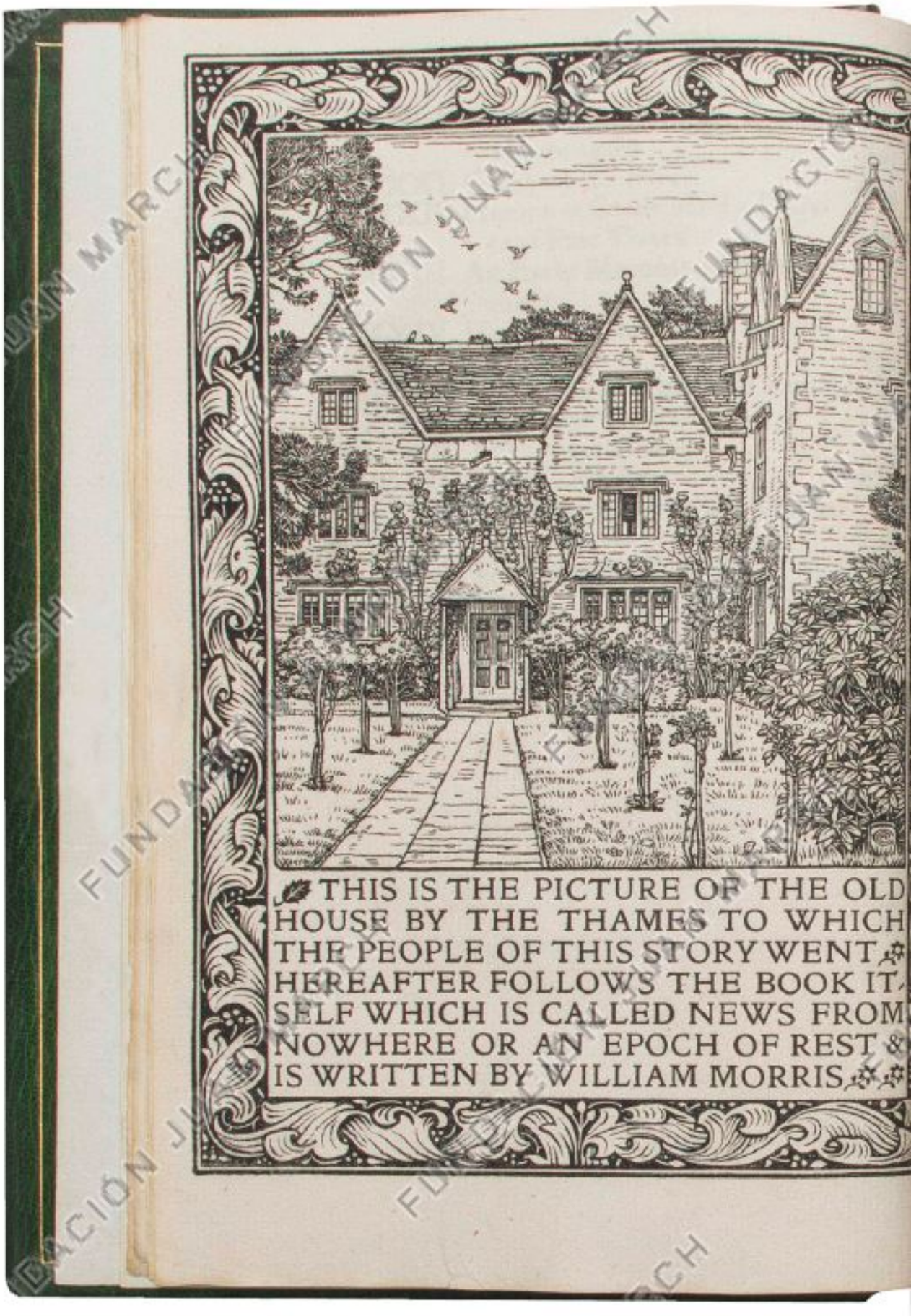
←
William y May Morris con el personal de Kelmscott Press, Hammersmith (Londres), c. 1893. Fotografía de época. Victoria and Albert Museum, Londres

139
William Morris
A Dream of John Ball [El sueño de John Ball]. Hammersmith (Londres): Kelmscott Press, 1892
Libro diseñado por **William Morris** e ilustrado por **Edward Coley Burne-Jones**; impresión tipográfica y xilografías, 21 x 15 cm
William Morris Society, Londres

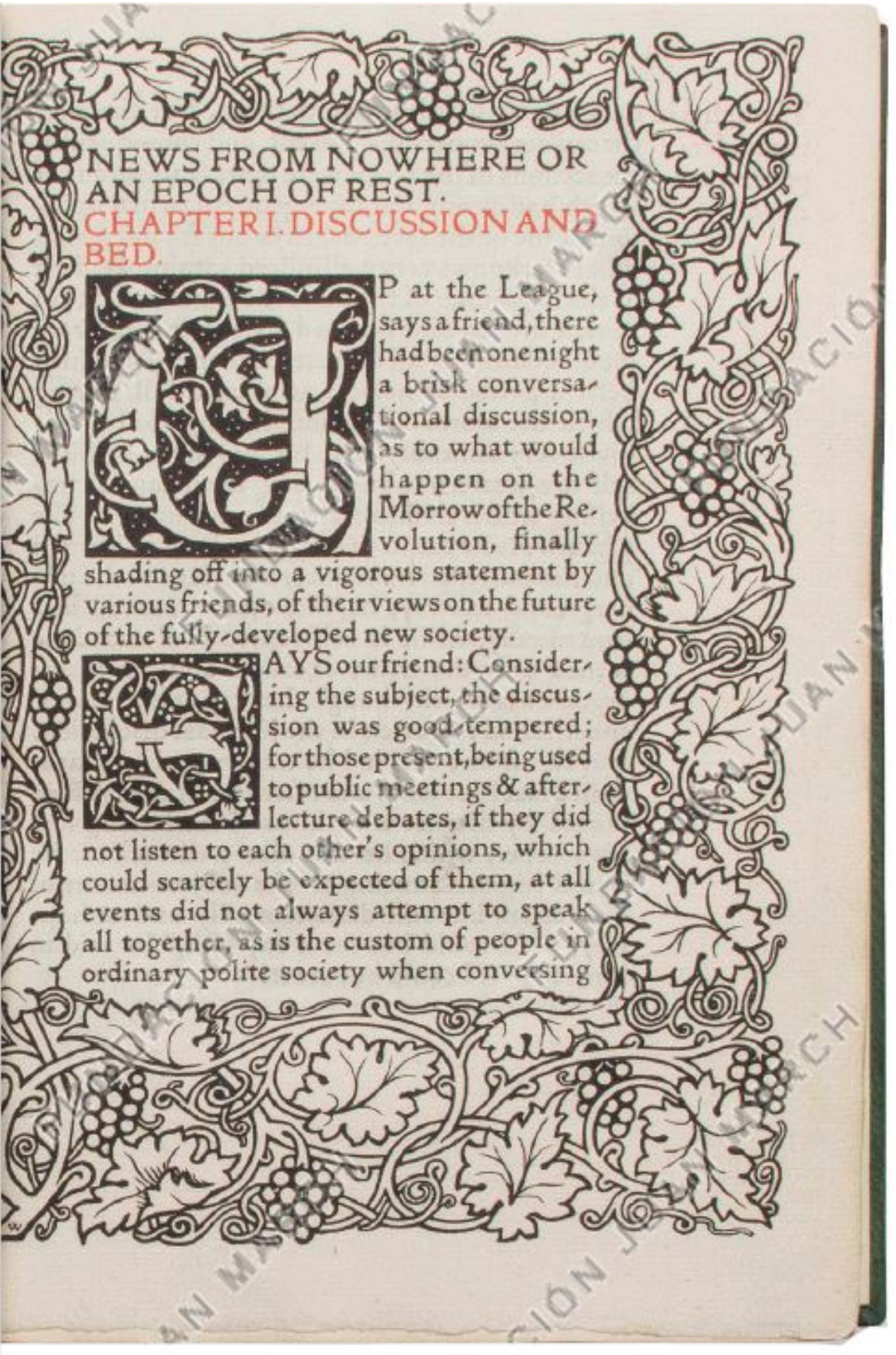
140
Nota de Kelmscott Press con las tres tipografías diseñadas por **William Morris**: Golden, Troy y Chaucer. Hammersmith (Londres): Kelmscott Press, 1897
Impresión tipográfica, 23,6 x 15,3 cm
William Morris Society, Londres



Fundación Juan March



Fundación Juan March



NEWS FROM NOWHERE OR AN EPOCH OF REST.

CHAPTER I. DISCUSSION AND BED.

UP at the League, says a friend, there had been one night a brisk conversational discussion, as to what would happen on the Morrow of the Revolution, finally shading off into a vigorous statement by various friends, of their views on the future of the fully-developed new society.

SAYS our friend: Considering the subject, the discussion was good-tempered; for those present, being used to public meetings & after-lecture debates, if they did not listen to each other's opinions, which could scarcely be expected of them, at all events did not always attempt to speak all together, as is the custom of people in ordinary polite society when conversing

141

William Morris

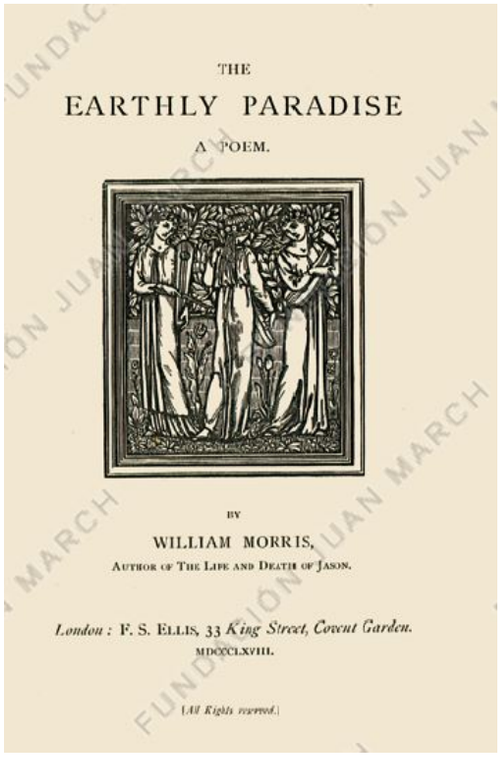
News from Nowhere [Noticias de ninguna parte]. Hammersmith (Londres): Kelmscott Press, 1892
Novela utópica socialista que sitúa al narrador, William Guest, en una sociedad ideal formada por pequeñas comunidades donde la gente vive felizmente gozando de la naturaleza y del trabajo
Libro diseñado por **William Morris**; impresión tipográfica y xilografías, 21 x 14 cm
Capítulo I, con ilustración de la entrada a Kelmscott Manor, Oxfordshire, grabada por W.H. Hooper según dibujo de C.M. Gere
William Morris Society, Londres

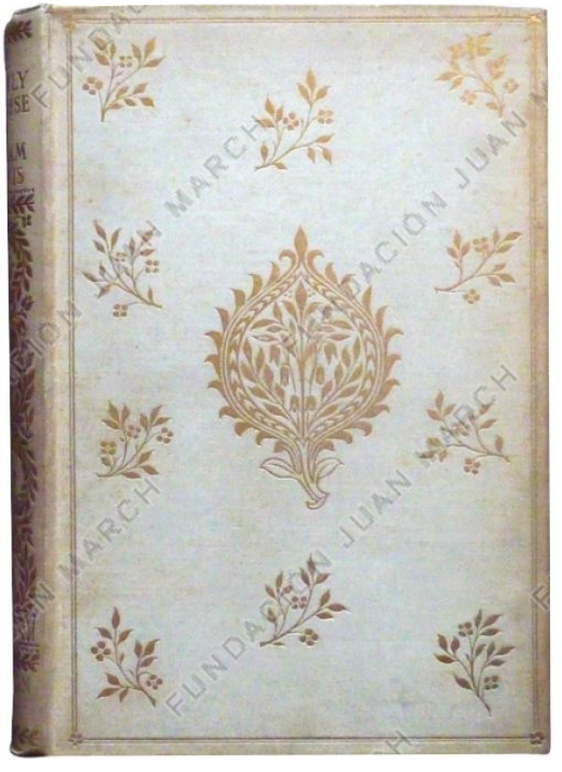
Fundación Juan March





142-143
Edward Coley Burne-Jones
The Story of Cupid and Psyche, 1860
Xilografías sobre papel para William Morris, *The Earthly Paradise: A Poem* [El paraíso terrenal: un poema]. Londres: F.S. Ellis, 1868, 20 x 15 cm (cada una)
Colección Michael and Mariko Whiteway

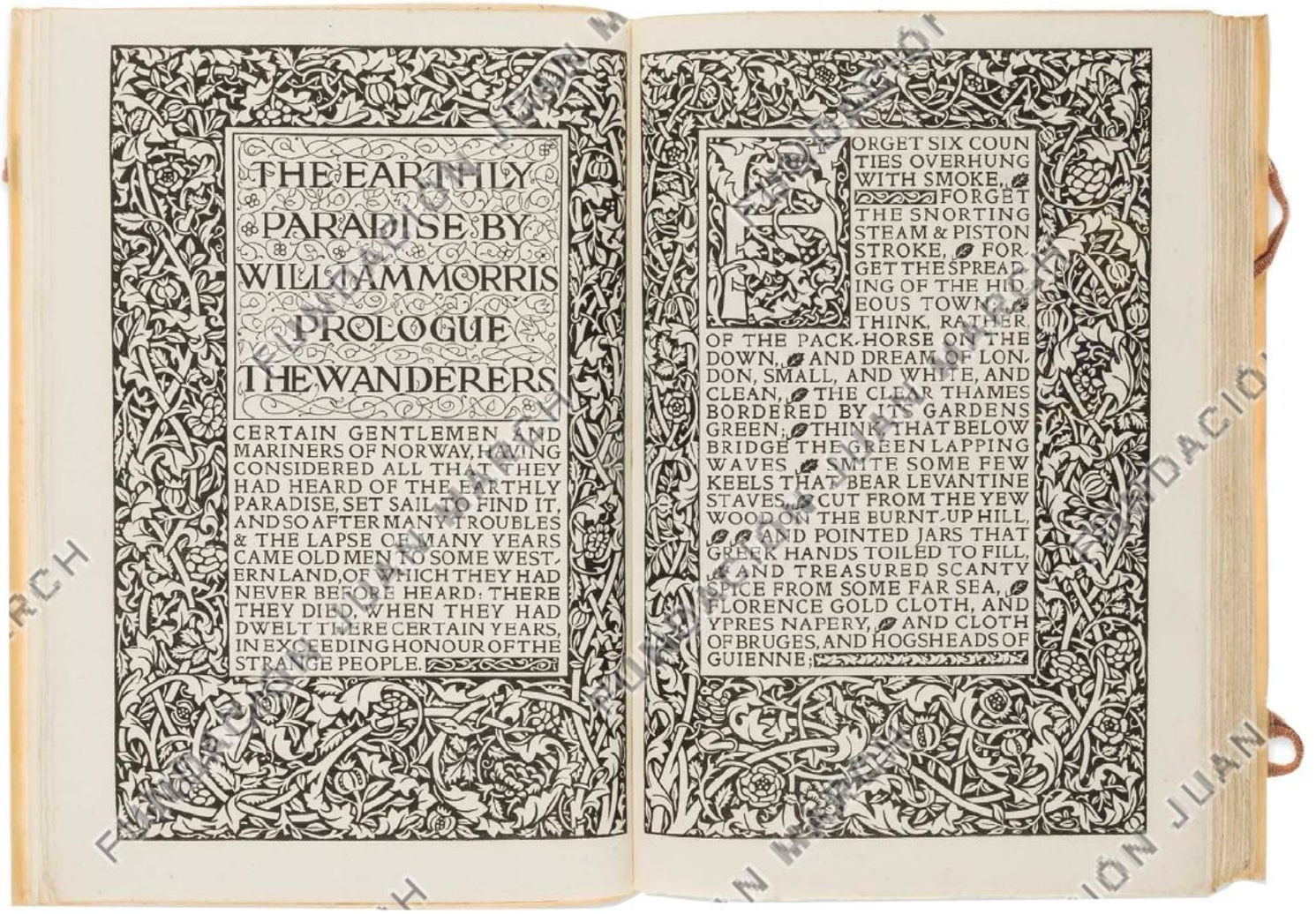

THE
EARTHLY PARADISE
A POEM.
BY
WILLIAM MORRIS,
AUTHOR OF THE LIFE AND DEATH OF JASON.
London: F. S. ELLIS, 33 King Street, Covent Garden.
MDCCCLXVIII.
[All Rights reserved.]



144
William Morris
The Earthly Paradise: A Poem [El paraíso terrenal: un poema]. Londres: F.S Ellis, 1868
Libro ilustrado con xilografías de **Edward Coley Burne-Jones** grabadas por William Morris, George Y. Wardle, G.F. Campfield, C.J. Faulkner y Elizabeth Burden, 18,8 x 13,5 cm
Colección Stephen Calloway

145
William Morris
The Earthly Paradise: A Poem [El paraíso terrenal: un poema]. Londres: Reeves and Turner, 1890
Libro con encuadernación en tela diseñada por **William Morris**, 22 x 15 cm
Colección Stephen Calloway

Fundación Juan March



146
William Morris

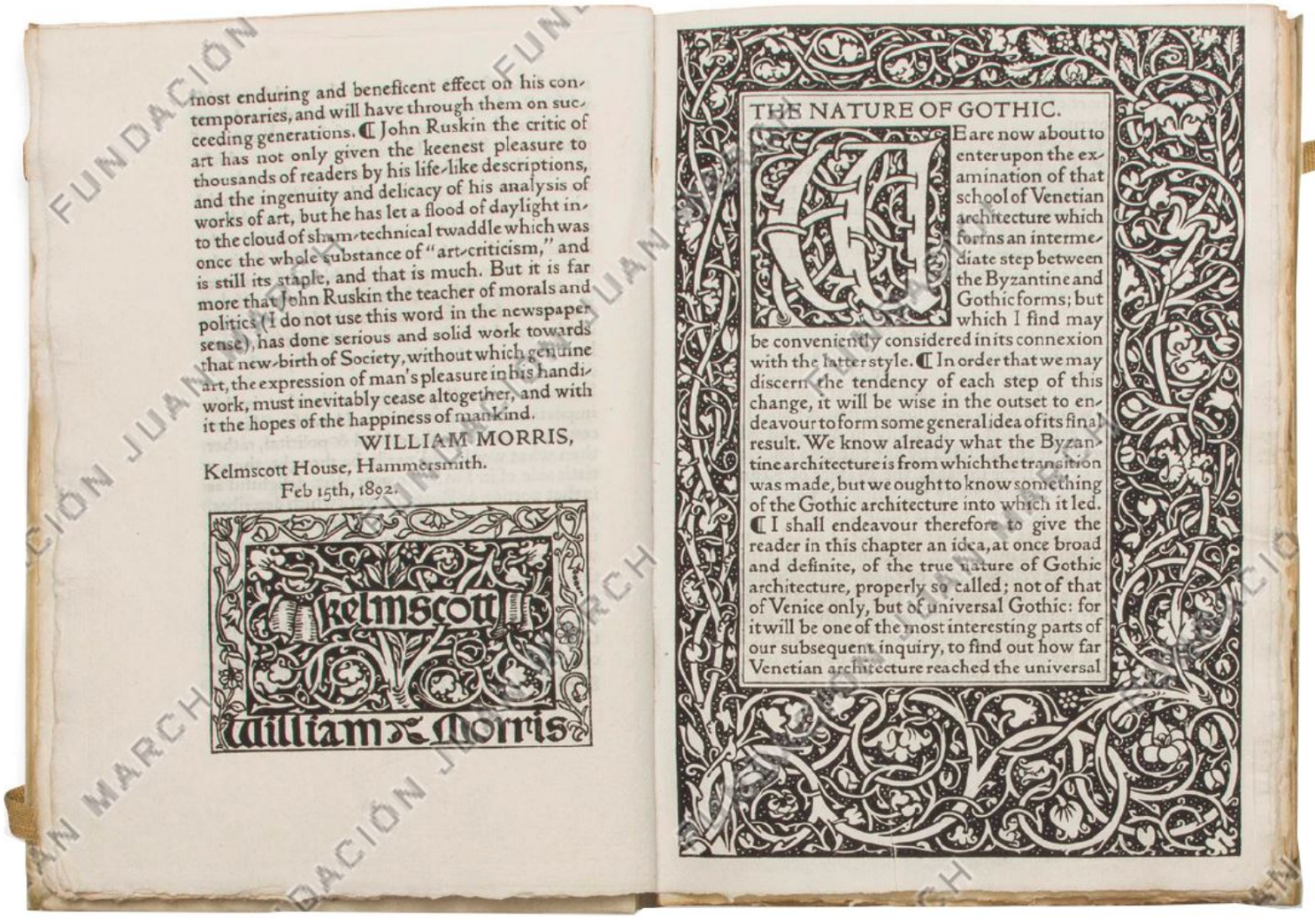
The Earthly Paradise [El paraíso terrenal], *vol. 1*. Hammersmith (Londres): Kelmscott Press, 1896
Reimpresión del poema épico escrito por Morris en 1868
Libro diseñado por **William Morris**; impresión tipográfica y xilografías, 24 x 17 cm
William Morris Society, Londres



147
Dante Gabriel Rossetti

Hand and Soul [Mano y alma]. Hammersmith (Londres): Kelmscott Press, 1895
Libro diseñado por **William Morris**; impresión tipográfica y xilografías, 16 x 11 cm
William Morris Society, Londres

Fundación Juan March



most enduring and beneficent effect on his contemporaries, and will have through them on succeeding generations. ¶ John Ruskin the critic of art has not only given the keenest pleasure to thousands of readers by his life-like descriptions, and the ingenuity and delicacy of his analysis of works of art, but he has let a flood of daylight into the cloud of sham-technical twaddle which was once the whole substance of "art-criticism," and is still its staple, and that is much. But it is far more that John Ruskin the teacher of morals and politics (I do not use this word in the newspaper sense), has done serious and solid work towards that new-birth of Society, without which genuine art, the expression of man's pleasure in his handiwork, must inevitably cease altogether, and with it the hopes of the happiness of mankind.

WILLIAM MORRIS,

Kelmscott House, Hammersmith.
Feb 15th, 1892.

Kelmscott
William Morris

THE NATURE OF GOTHIC.

WE are now about to enter upon the examination of that school of Venetian architecture which forms an intermediate step between the Byzantine and Gothic forms; but which I find may be conveniently considered in its connexion with the latter style. ¶ In order that we may discern the tendency of each step of this change, it will be wise in the outset to endeavour to form some general idea of its final result. We know already what the Byzantine architecture is from which the transition was made, but we ought to know something of the Gothic architecture into which it led. ¶ I shall endeavour therefore to give the reader in this chapter an idea, at once broad and definite, of the true nature of Gothic architecture, properly so called; not of that of Venice only, but of universal Gothic: for it will be one of the most interesting parts of our subsequent inquiry, to find out how far Venetian architecture reached the universal

"Ruskin nos enseña [...] que el arte es la expresión de la satisfacción del hombre en el trabajo"

— William Morris

148
John Ruskin

The Nature of Gothic [La naturaleza del gótico]. Hammersmith (Londres): Kelmscott Press, 1892
Libro con prólogo y diseño de **William Morris**; impresión tipográfica y xilografías, 21 x 15 cm
William Morris Society, Londres

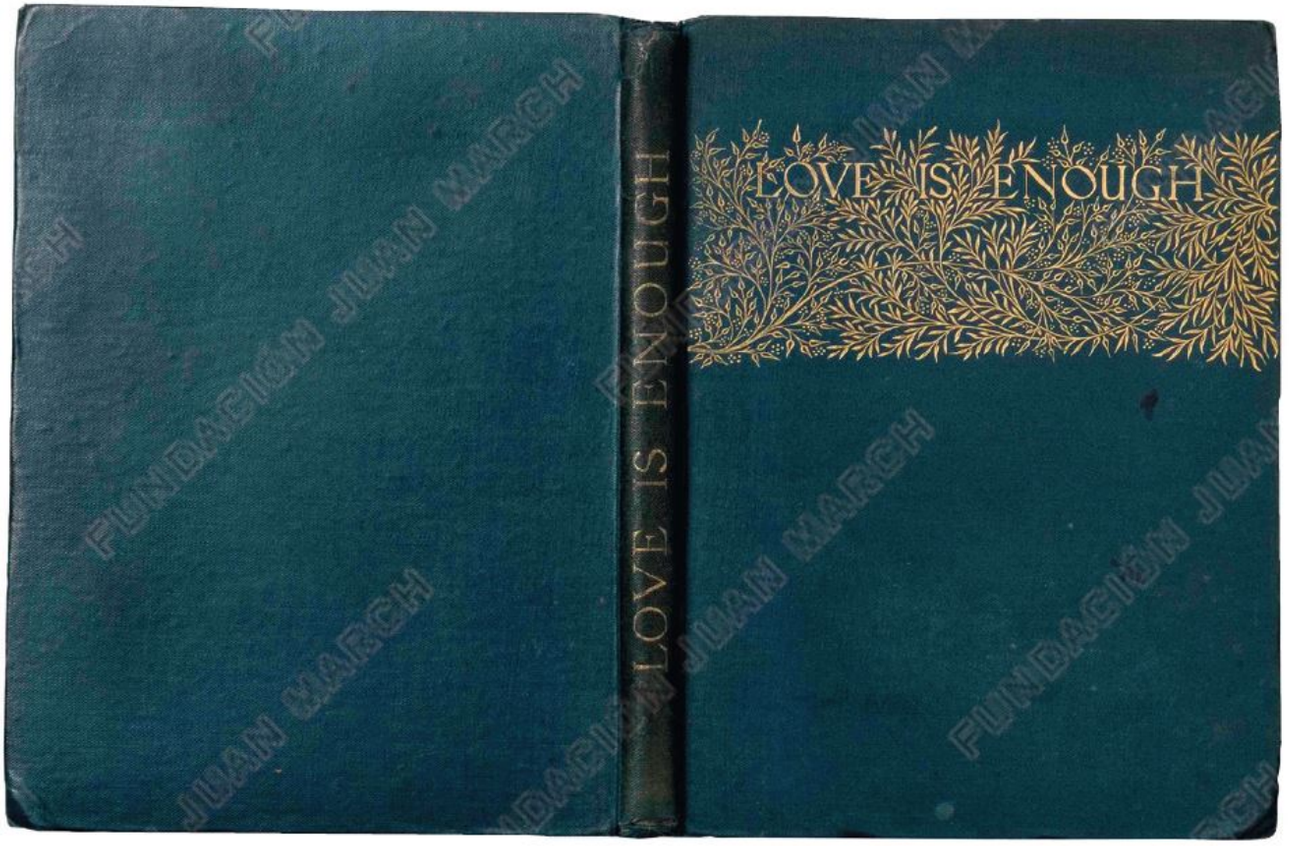
→ 149
William Morris

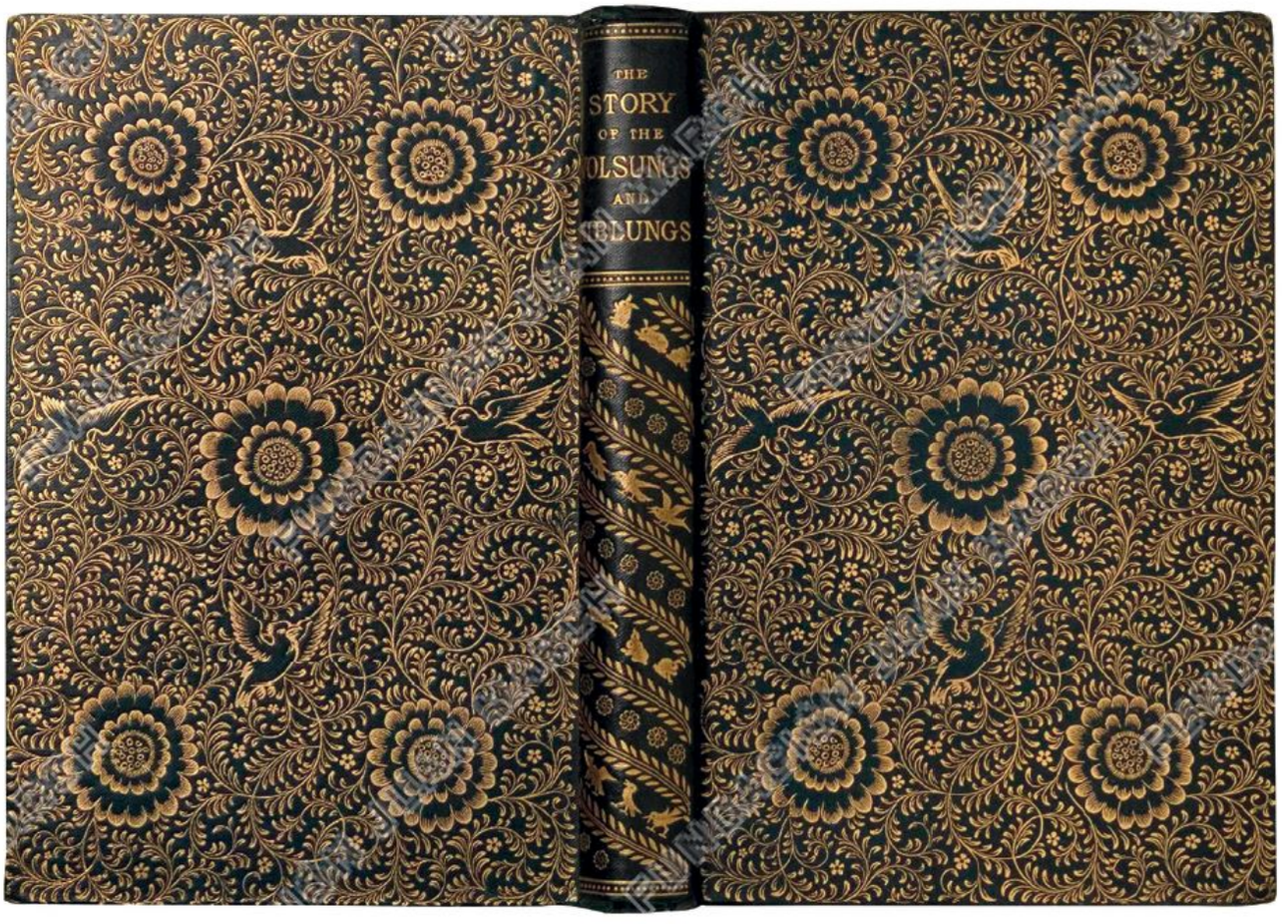
Love Is Enough [Con el amor basta]. Londres: Ellis and White, 1873
Libro con encuadernación en tela diseñada por **William Morris**, 19,7 x 15 cm
Colección Stephen Calloway

→ 150
William Morris

The Story of the Volsungs and Niblungs [La historia de los volsungos y los nibelungos]. Londres: Ellis and White, 1877
Traducción de William Morris y Eiríkr Magnússon
Libro con encuadernación en piel diseñada por **William Morris** y **Philip Speakman Webb**, 19,8 x 13,7 cm
Colección Stephen Calloway

Fundación Juan March





Fundación Juan March

151

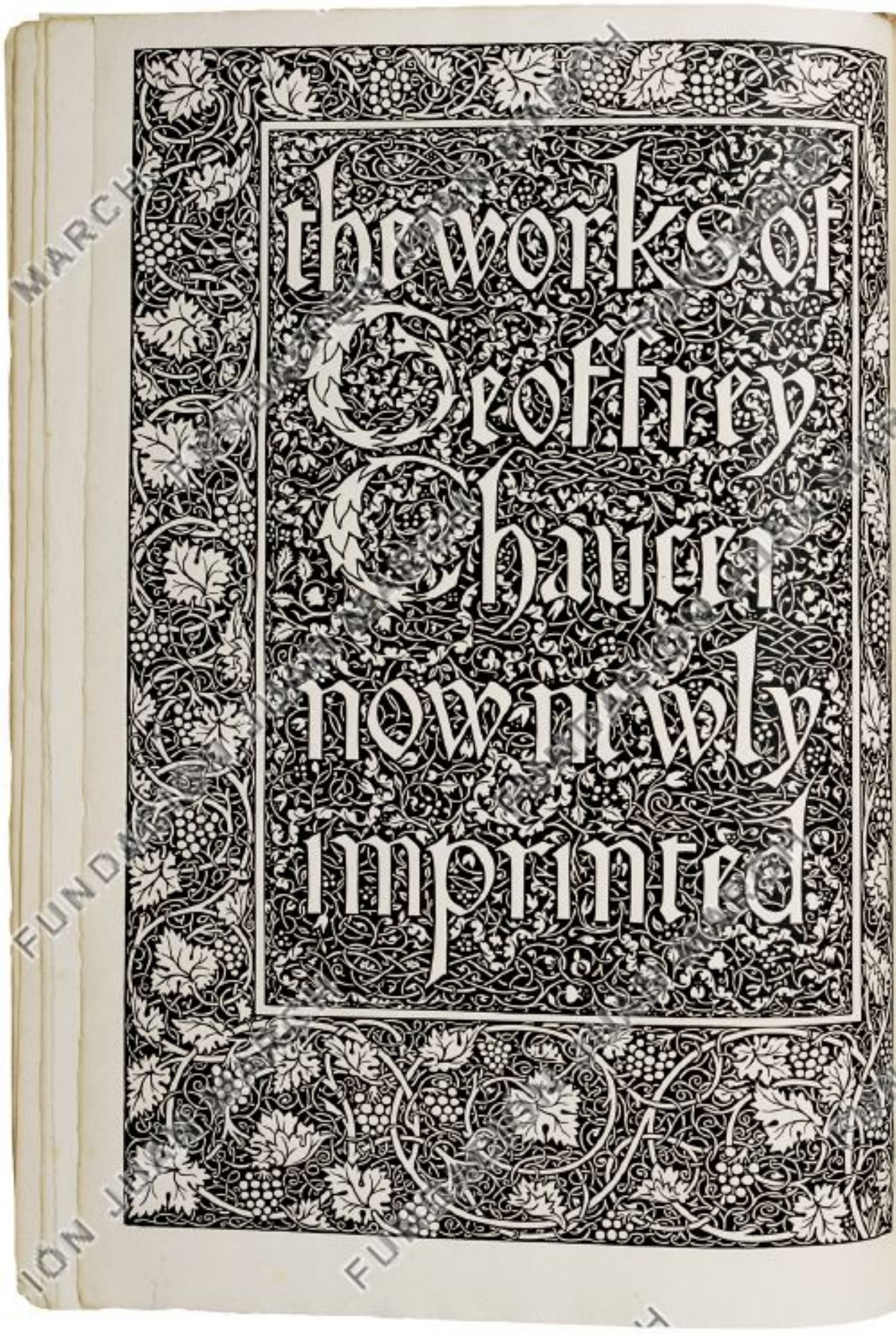
Geoffrey Chaucer

The Works of Geoffrey Chaucer now newly imprinted [Las obras de Geoffrey Chaucer ahora nuevamente impresas]. Hammersmith (Londres): Kelmscott Press, 1896

"The Kelmscott Chaucer" [El Chaucer de Kelmscott] fue la última gran empresa acometida por William Morris en colaboración con Edward Coley Burne-Jones. Con la publicación de las obras completas del autor de *Los cuentos de Canterbury*, la obra cumbre de la literatura medieval inglesa, Morris celebraba las habilidades de la impresión manual, amenazadas por la mecanización

Libro diseñado por **William Morris**; impresión tipográfica (tipografía Chaucer) y 87 xilografías grabadas por W.H. Hooper a partir de dibujos de **Burne-Jones**, 44,6 x 31,6 cm

The Cheltenham Trust / Cheltenham Borough Council



Fundación Juan March

HERE BEGINNETH THE TALES OF CANTERBURY AND FIRST THE PROLOGUE THEREOF



WHAT Aprille with his shoures soote
The droghte of March hath perced to the roote
And bathed every veyne in swich licour,
Of which vertu engendred is the flour;
Whan Zephirus eek with his sweete breeth
Inspired hath in every holt and heeth

The tendre croppes, and the yonge sonne
Hath in the Ram his halfe cours yronne,
And smale fowles maken melodye,
That slepen al the nyght with open eye,
So priketh hem nature in hir corages:
Thanne longen folk to goon on pilgrimages,
And palmeres for to seken straunge strondes,
To ferne halwes, kowthe in sondry londes;
And specially, from every shires ende
Of Engeland, to Caunterbury they wende,
The hooly blisful martir for to seke,
That hem hath holpen whan that they were seeke.

BIFEL that in that seson on a day,
In Southwerk at the Tabard as I lay,
Redy to wenden on my pilgrymage
To Caunterbury with ful devout corage,
At nyght were come into that hostelrye
Wel nyne and twenty in a compaignye,
Of sondry folk, by aventure yfalle
In felawshipe, and pilgrimes were they alle,
That toward Caunterbury wolden ryde.

Fundación Juan March

3.

El movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña (1887-1914)

El término Arts and Crafts [Artes y Oficios] se utilizó por primera vez a raíz de la fundación de la Arts and Crafts Exhibition Society [Sociedad para la Exposición de Artes y Oficios] en 1887, que organizaría influyentes exposiciones entre 1888 y 1916. El movimiento Arts and Crafts englobó a arquitectos, diseñadores y artesanos de todo tipo, entre los que podríamos destacar a Charles Robert Ashbee, Mackay Hugh Baillie Scott, Walter Crane, Ernest William Gimson, William Richard Lethaby y Charles F.A. Voysey, que compartían una profunda preocupación por el impacto negativo de la industrialización en las condiciones sociales, los oficios artesanales tradicionales y la vida rural. Muchas de sus convicciones estaban inspiradas en el pensamiento de William Morris, en su insistencia en la importancia de las "artes menores", su defensa de las técnicas artesanales y su convencimiento de que se podía mejorar la vida de las personas adoptando un estilo de vida sencillo, rodeado de objetos cotidianos bien diseñados y fabricados con materiales de calidad.

Los diseñadores del movimiento Arts and Crafts plantearon nuevas posibilidades para materiales y oficios artesanales que habían pasado de moda, como el trabajo en cuero, la encuadernación de libros, la tipografía, la cerámica, el bordado, el esmaltado, el repujado del bronce y el cobre y el trabajo en escayola, a los que aportaron un nuevo impulso y agruparon en espacios propios del movimiento. Asimismo, el trabajo en metal y la joyería fueron abordados con originalidad e ingenio, utilizando materiales no preciosos, como el cobre, el bronce, las piedras semipreciosas y el esmalte. William A.S. Benson concibió soluciones innovadoras para lámparas de metal e instalaciones de luz, en muchos casos eléctricas; y las artistas escocesas Margaret Macdonald y Phoebe Anna Traquair destacaron por la belleza y creatividad de sus bordados y esmaltados.

El movimiento Arts and Crafts fue, sobre todo, un fenómeno urbano, sostenido por la red de escuelas, exposiciones, sociedades y lugares de encuentro que surgió tanto en Londres como en otras ciudades, y por un gran número de consumidores cultos, pudientes y sofisticados. También surgieron gremios de artesanos y nuevas escuelas de arte en los principales centros de algunas regiones, como Birmingham (West Midlands), Edimburgo (Escocia) y Sheffield (South Yorkshire). Sin embargo, uno de los ideales del movimiento fue la profunda nostalgia por la vida rural y las tradiciones locales. De ahí que algunos de sus seguidores más radicales buscaran una nueva vida en el campo: Ernest William Gimson y Sidney Barnsley abandonaron Londres y se mudaron a los Cotswolds en 1893, donde estudiaron los modos de construcción locales y desarrollaron su propia versión del mobiliario tradicional. Asimismo, en 1884 se fundó la Home Arts and Industries Association [Asociación de Artes e Industrias del Hogar] con el fin de contribuir al renacimiento de los oficios artesanales tradicionales y mejorar la viabilidad económica de las comunidades rurales más pobres. Por su parte, instituciones como la Keswick School of Arts and Crafts [Escuela de Artes y Oficios de Keswick] y la Haslemere Peasant Arts Society [Sociedad de Artes Campesinas de Haslemere] estimularon el resurgimiento de oficios artesanales menores, fomentando la participación de aficionados.

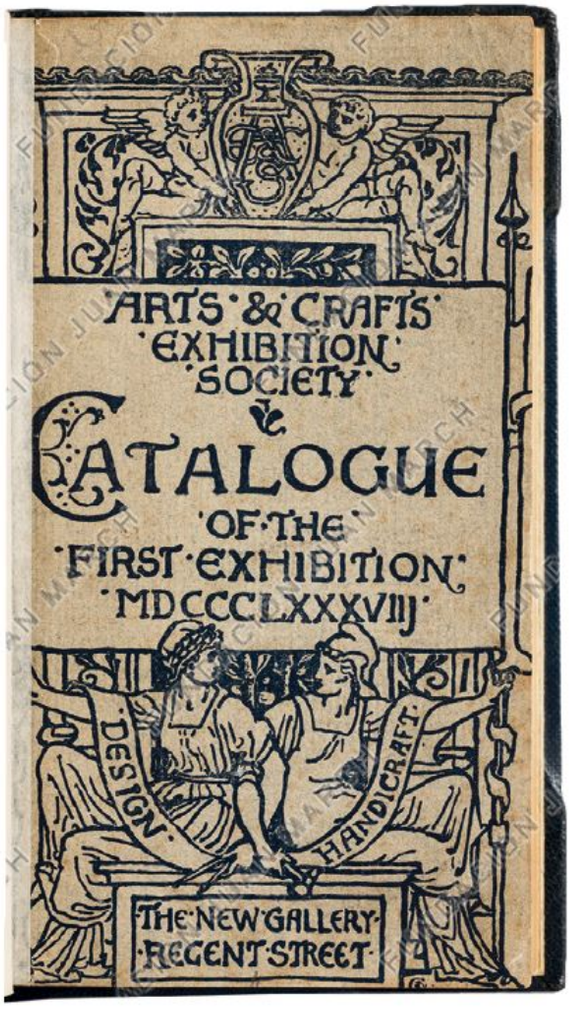
Crane afirmaba que el "método" del movimiento Arts and Crafts podía conducir a "la sencillez o al esplendor". Los interiores eran luminosos y despejados. Muchos tenían techos bajos, con vigas vistas y grandes hogares tradicionales. Los techos y la madera a menudo se pintaban de blanco. Los papeles pintados y las telas aportaban áreas de color, incorporando motivos de flores y hojas. El mobiliario, de sencillas formas rectangulares, estaba fabricado con maderas locales, como el roble y el pino —encerado o pintado—, y contaba con ornamentos tallados o taraceados y grandes bisagras de metal. A comienzos del siglo xx, los artículos del movimiento Arts and Crafts habían alcanzado tal popularidad en Gran Bretaña que podían adquirirse en tiendas tan prestigiosas como Heal & Son o Liberty & Co.

Tercera exposición de la Arts and Crafts Exhibition Society, New Gallery, Londres, 1890. Fotografía de Bedford Lemere & Co. Historic England Archive, Londres

Fundación Juan March



Fundación Juan March



152

Arts & Crafts Exhibition Society. Catalogue of the First Exhibition [Sociedad para la Exposición de Artes y Oficios. Catálogo de la primera exposición]. Londres: Chiswick Press, 1888
Catálogo diseñado por **Walter Crane**, 20 x 15 cm
William Morris Gallery, London Borough of Waltham Forest, Londres

153

Walter Crane

Boceto de cartel para una exposición de la Arts and Crafts Exhibition Society [Sociedad para la Exposición de Artes y Oficios], con dos querubines y dos figuras femeninas que representan la Artesanía y el Diseño dándose la mano, 1899
Tinta sobre papel, 16,5 x 45,8 cm
Victoria and Albert Museum, Londres

→ 154

Invitación para una visita privada a la séptima exposición de la Arts and Crafts Exhibition Society [Sociedad para la Exposición de Artes y Oficios], celebrada en la New Gallery de Londres, 1903
Diseño de **Walter Crane**, 13,2 x 8 cm
Victoria and Albert Museum, Londres

→ 155

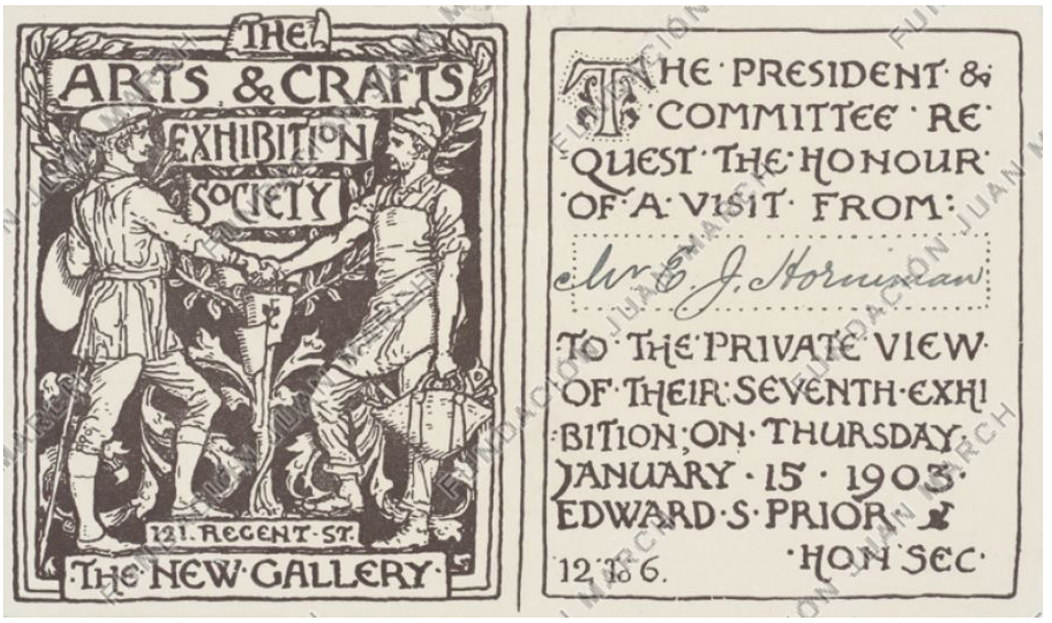
The Century Guild Hobby Horse [Gremio de Artistas del Siglo. El caballito], 1 (abril), 1884
Revista diseñada por **Selwyn Image**, **Arthur Heygate Mackmurdo**, **Herbert Percy Horne** y **George Allen**, 25,4 x 20,3 cm
William Morris Gallery, London Borough of Waltham Forest, Londres

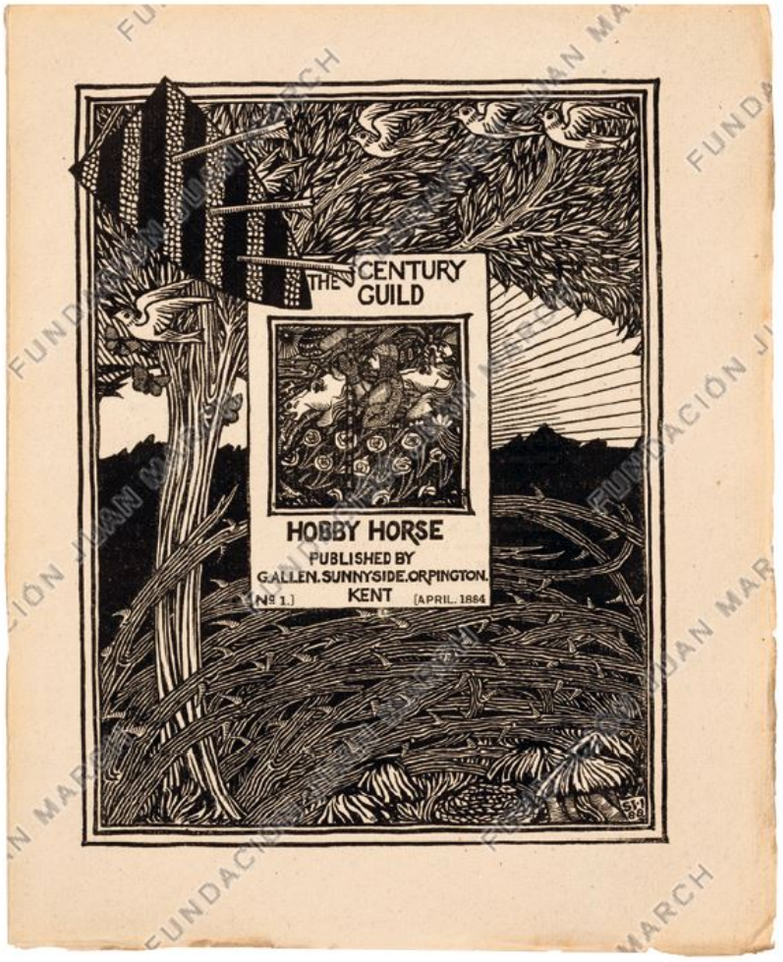
→ 156

The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art [El Estudio. Una revista ilustrada de bellas artes y artes aplicadas], 1/1 (abril), 1893
Revista diseñada por **Aubrey Beardsley**, 30 x 21,5 cm
Colección Stephen Calloway



Fundación Juan March

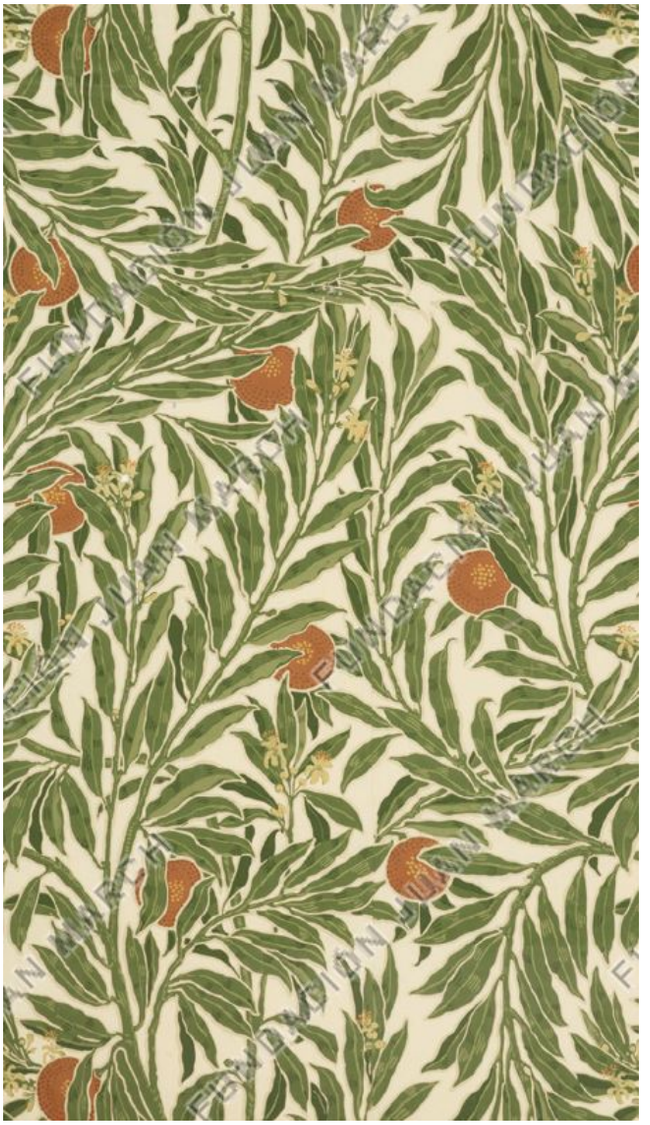






Fundación Juan March





157
Walter Crane para Jeffrey & Co.
Meadow Flowers
[Flores de la pradera], 1896
Papel pintado, estampado con bloques de madera, 74,5 x 55 cm
Victoria and Albert Museum, Londres

158
Walter Crane para Jeffrey & Co.
Orange Tree [Naranjo], 1902
Papel pintado, estampado con bloques de madera, 159 x 110 cm
The Whitworth, The University of Manchester

Fundación Juan March



159
Harry Napper para Jeffrey & Co.
May Day [Día de mayo], c. 1905
Papel pintado, estampado a máquina,
62 x 55,2 cm
Victoria and Albert Museum,
Londres

Fundación Juan March



Fundación Juan March

←
Charles F.A. Voysey en la exposición de su obra organizada por la revista *The Architectural Review* en la Batsford Gallery de Londres (a la derecha el papel pintado *Squire's Garden* [Jardín del galán]), 1931. Fotografía de Logan Photographers. RIBA Library Photographs Collection, Londres

160

Charles F.A. Voysey para Essex & Co.

Grategus, 1901
Papel pintado, estampado a máquina, 57 x 51,5 cm
The Whitworth, The University of Manchester



161

Charles F.A. Voysey para Essex & Co.

Squire's Garden [Jardín del galán], 1898
Papel pintado, estampado a máquina, 71,4 x 55,5 cm
The Whitworth, The University of Manchester



Fundación Juan March



162
Charles F.A. Voysey para Essex & Co.
Glade [Claro], c. 1897
Papel pintado, estampado con bloques de madera, 61,5 x 52,3 cm
Morris & Co.

Fundación Juan March



163

Charles F.A. Voysey para Essex & Co.

Savaric, c. 1897
Papel pintado, estampado con bloques de madera, 61,5 x 52,3 cm
Morris & Co.

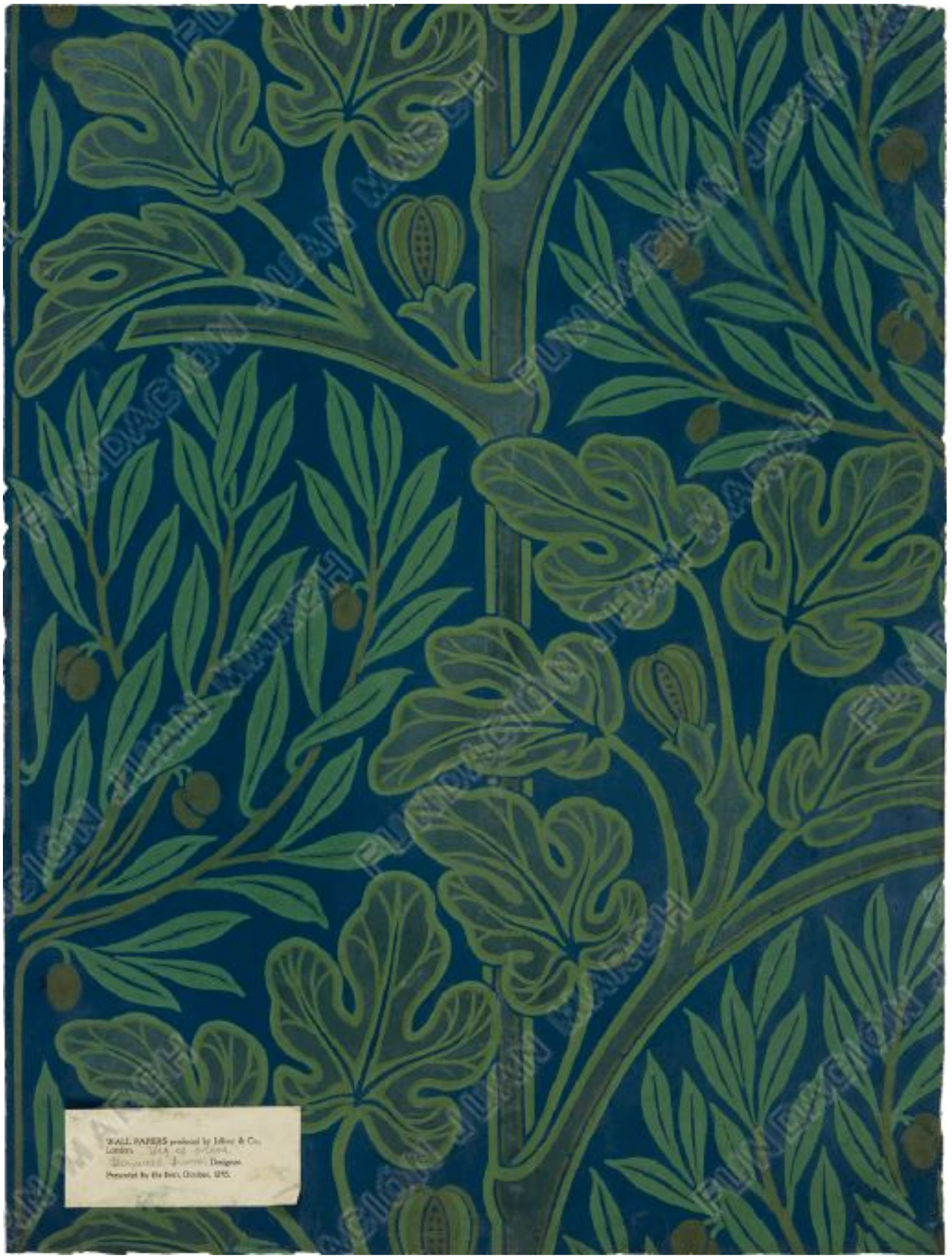
Fundación Juan March



164
W. Dennington para W. Shand Kydd
Peacock Frieze [Friso con pavo real], 1900
Papel pintado, estampado con bloques de madera y estarcido, 76,5 x 106 cm
The Whitworth, The University of Manchester

→ 165
George Heywood Maunoir Sumner para Jeffrey & Co.
Fig and Olive [Higuera y olivo], 1898
Papel pintado, estampado a máquina, 68,7 x 53,4 cm
The Whitworth, The University of Manchester

Fundación Juan March



Fundación Juan March



166

Arthur Heygate Mackmurdo

Colgadura, c. 1888
Tejido de lana y algodón; realizada por A.H. Lee & Sons, 215 x 120 cm
Victoria and Albert Museum, Londres

Fundación Juan March

167

Margaret Macdonald

Pareja de paneles bordados, c. 1902-1904
Lino bordado con seda, hilo de metal, seda trenzada, cintas, cuentas de cristal y botones de lino pintados en oro; rostros pintados con acuarela sobre piel de cabrito adherida a cartón, 187 x 50 cm (cada uno)
The Glasgow School of Art



Fundación Juan March



168
Ernest William Gimson

Mantel, 1890
Lino bordado con seda por
Margaret Gimson, 38,5 x 125 cm
Leicester Arts and Museums Service

169
Ernest William Gimson

Bolsa para pañuelos, 1890
Lino bordado con seda por
Margaret Gimson, 21 x 30 cm
Leicester Arts and Museums Service



→ 170
Godfrey Blount

Colgadura, 1896
Lino con aplicaciones de satén y
de lino; realizada por Haslemere
Peasant Industries, 210 x 180 cm
Victoria and Albert Museum,
Londres

Fundación Juan March



Fundación Juan March



171

Herbert Percy Horne para el Century Guild of Artists [Gremio de Artistas del Siglo]

The Angel with the Trumpet [El ángel con la trompeta], 1884
Tela de algodón estampada con bloques de madera por Simpson & Godlee, 82,6 x 81,3 cm
William Morris Gallery, London Borough of Waltham Forest, Londres



172

Sidney G. Mawson para Liberty & Co.

The Grindley, 1890-1895
Tela de lino estampada con bloques de madera por Thomas Wardle, 89,3 x 99,7 cm
The Whitworth, The University of Manchester

Fundación Juan March



173
John Dando Sedding

Tejido de amueblamiento, 1880-1889
Tela de algodón estampada con bloques de madera por Thomas Wardle, 86 x 97 cm
The Whitworth, The University of Manchester

Fundación Juan March



Fundación Juan March

← 174

Lindsay Philip Butterfield para Alexander Morton & Co.

Iris, 1900
Tejido doble de seda y lana, 138 x 122,5 cm
The Whitworth, The University of Manchester

175

Lindsay Philip Butterfield

Tejido de amueblamiento, 1890-1899
Tela de terciopelo de algodón estampada a máquina, 91,5 x 68,5 cm
The Whitworth, The University of Manchester



Fundación Juan March



Arthur Lasenby Liberty en el "taller de pruebas" de Liberty & Co. con sus socios John Llewellyn (director del Departamento de Sedas), William Street y J.W. Howe, 1900. Fotografía reproducida en *Art Journal*, 1900. Westminster City Archives / Liberty Archive, Londres

→ 176

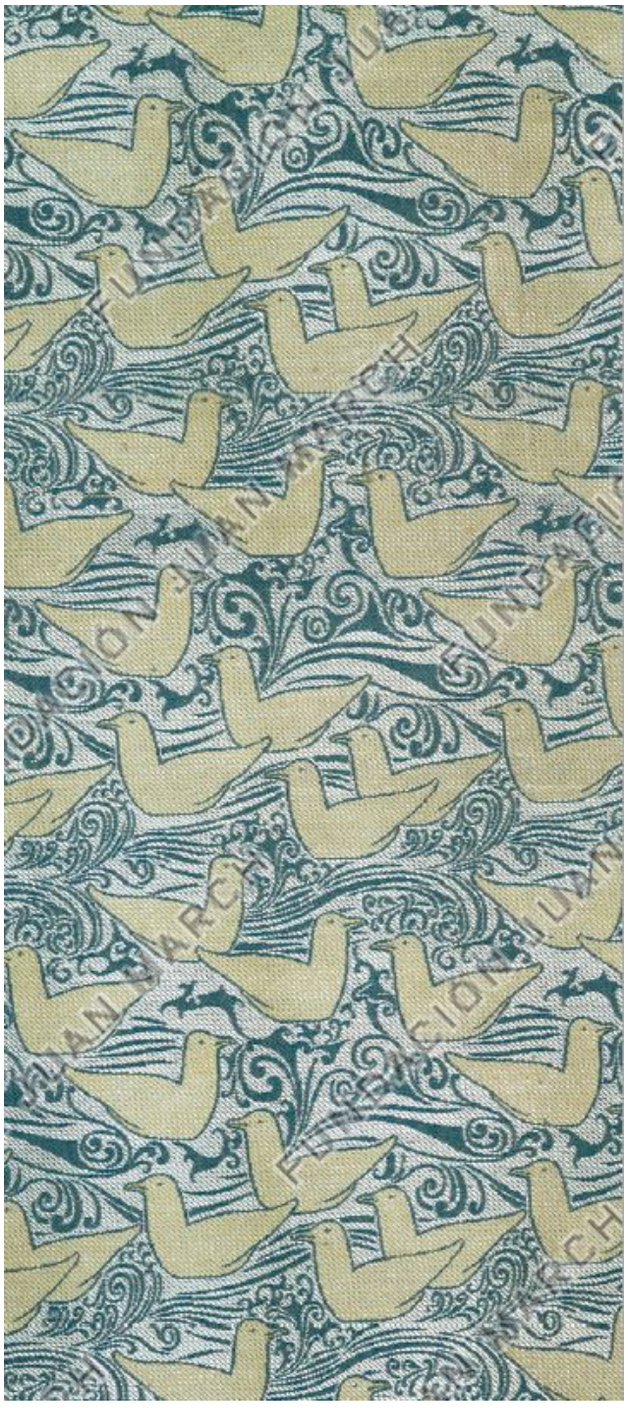
Allan F. Vigers

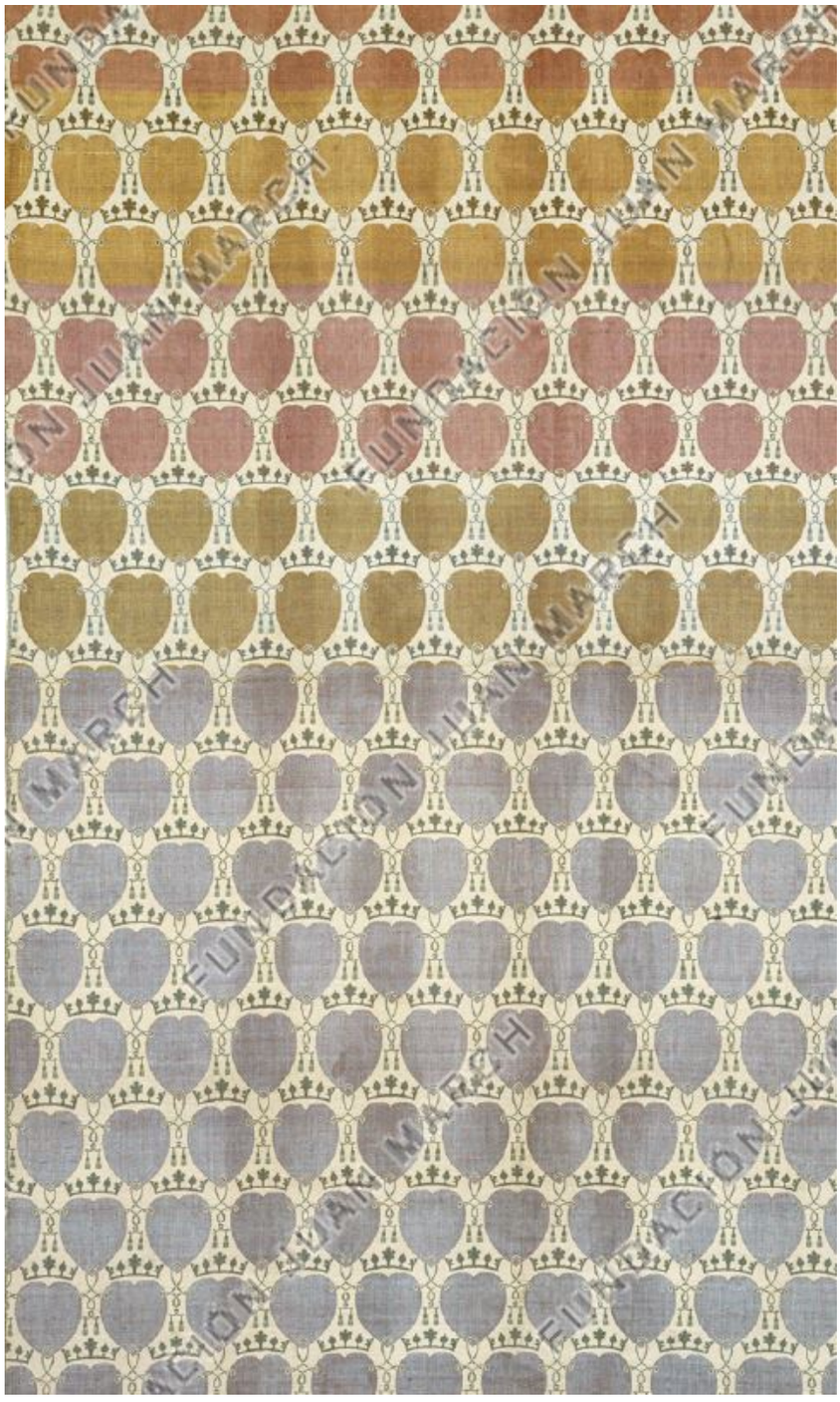
Liberty Art Fabric [Tela artística Liberty], 1903
Cretona de algodón estampada con bloques de madera por Thomas Wardle, 104 x 86 cm
The Whitworth, The University of Manchester

Fundación Juan March



Fundación Juan March





177
Charles F.A. Voysey para Alexander Morton & Co.
Seagulls [Gaviotas] (modelo *Rowallan*) (detalle), 1897-1899
Tejido doble de seda y lana, 126 x 122,5 cm
The Whitworth, The University of Manchester

178
Charles F.A. Voysey para Alexander Morton & Co.
Union of Hearts [Unión de corazones] (modelo *Psyche* [Psique]), 1897-1899
Tejido doble de seda y lana, 184 x 122,5 cm
The Whitworth, The University of Manchester

→ 179
Charles F.A. Voysey para Alexander Morton & Co.
Fragmento textil, 1890-1910
Tejido doble de seda y lana, 161 x 120 cm
The Whitworth, The University of Manchester

Fundación Juan March



Fundación Juan March

180

Leonard Wyburd para Liberty & Co.

Mesa de juego, c. 1900
Madera de caoba, 76,2 x 76,2 x 35 cm
Colección Paul Reeves, Londres

→ 181

Ambrose Heal para Heal & Son

Aparador Letchworth, c. 1905
Originalmente diseñado para la exposición *Cheap Cottage*, celebrada en Letchworth Garden City (Hertfordshire) en 1905
Madera de roble, nogal y pino, 170 x 122 x 47 cm
The Millinery Works Ltd., Londres



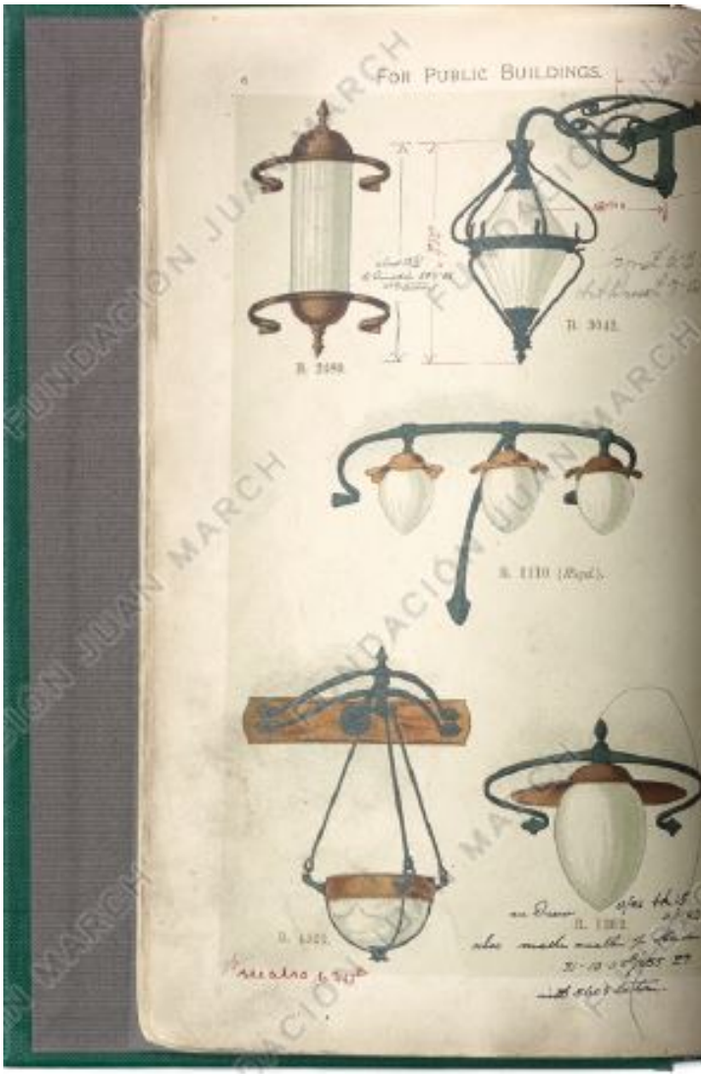
FUNDACIÓN JUAN MARCH

Fundación Juan March



Fundación Juan March





182

Arthur Stansfield Dixon para el Birmingham Guild of Handicraft [Gremio de Artesanía de Birmingham]

Lámpara, c. 1893
Latón, 50,5 x 33 (ø) cm
Victoria and Albert Museum, Londres

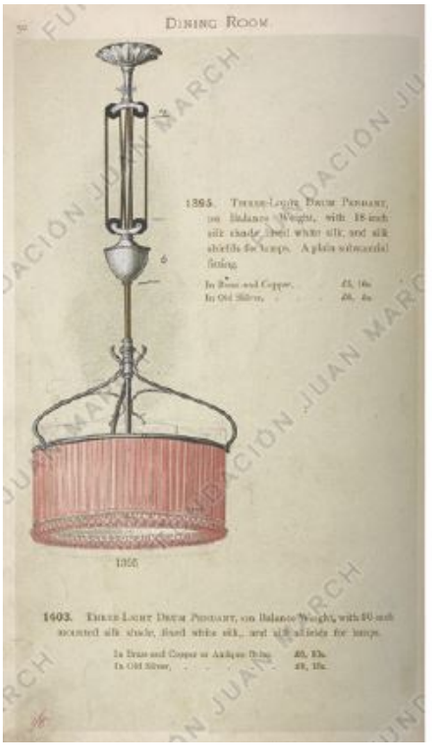
183

Benson Electric Light Fittings Catalogue with Extensive Annotations [Catálogo de lámparas eléctricas de Benson con anotaciones detalladas], 1902
Catálogo comercial, 25,5 x 16,5 cm
Colección Michael and Mariko Whiteway

Fundación Juan March









184
William A.S. Benson
Lámpara de mesa con doble reflector, c. 1895
Latón y bronce, 68 x 20 (ø) cm
Colección Paul Reeves, Londres

Fundación Juan March



185

Alexander Fisher

Estudio preparatorio para tríptico esmaltado con escenas de la vida de San Patricio, 1902
Gouache sobre cartón, 47 x 37 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Fundación Juan March

186

Phoebe Anna Traquair

Passing of Arthur [La muerte de Arturo], 1908
Placa de esmalte sobre cobre, 7,5 x 13 x 8 cm
Victoria and Albert Museum, Londres

187

Phoebe Anna Traquair

Arthur Taking the Sword Excalibur from the Raised Arm in the Lake of Avalon [Arturo cogiendo la espada Excalibur del brazo que emerge del lago de Ávalon], 1908
Placa de esmalte sobre cobre, 8 x 6 cm
Victoria and Albert Museum, Londres

188

Phoebe Anna Traquair

Sir Bedivere Returning Excalibur to the Lake [Sir Bedevere devolviendo Excalibur al lago], 1908
Placa de esmalte sobre cobre, 8 x 6 cm
Victoria and Albert Museum, Londres







189

Harold Stabler

Loving Cup [Copa del amor], c. 1909
Inscripción: "Drink and Fear Not Your Man" [Bebe y no temas a tu hombre]
Copa de plata y marfil esmaltada por May Hart Partridge, 27 x 11,5 (ø) cm
Victoria and Albert Museum, Londres

190

Archibald Knox para Liberty & Co.

Caja de galletas Liberty, 1900
Plata, esmalte y perlas Mabe; realizada por William Hair Haseler, 19,5 x 13 x 13 cm
The Peartree Collection, Londres

Fundación Juan March



191
Robert Martin para Martin Brothers

Jarrón, 1895
Cerámica vidriada a la sal y esgrafiada, 27 x 22,9 (ø) cm
Manchester Art Gallery



192
George Walton

Vaso, 1900
Vidrio soplado; realizado por James Powell & Sons (Whitefriars Glass House), 7,8 x 6,6 (ø) cm
Manchester Metropolitan University Special Collections

Fundación Juan March





193
Walter Crane para Maw & Co.
Virgins Vase [Jarrón de vírgenes], 1899
Cerámica vidriada, 31,5 x 14,2 (ø) cm
Manchester Metropolitan University Special Collections

194
Della Robbia Pottery Co.
Jarrón con rosas, 1890-1905
Cerámica policromada y esgrafiada, 34,5 x 18 (ø) cm
Manchester Metropolitan University Special Collections

Fundación Juan March



195
Charles Robert Ashbee para el Guild of Handicraft [Gremio de Artesanía]
Broche con forma de pavo real, c. 1900
Plata, oro, perlas Mabe, granate talla cabujón y diamantes talla brillante, 13,5 x 6 cm
Victoria and Albert Museum, Londres

196
Henry Wilson
Colgante, c. 1900
Montura calada en oro, perlas, zafiros tallados en forma de perlas Mabe, esmeraldas, rubíes, piedra luna y turquesa, 10,5 x 3,4 cm
Victoria and Albert Museum, Londres

Fundación Juan March



197

Arthur y Georgina Gaskin

Collar, c. 1902
Montura calada en plata y flores de esmalte engarzadas con piedras luna talla cabujón y engastadas en boquillas de oro, 16,5 x 15 cm
Victoria and Albert Museum, Londres



198

Charles Robert Ashbee para el Guild of Handicraft [Gremio de Artesanía]

Broche con forma de pavo real, 1900-1902
Plata, hilo de oro, turmalina y granates almandinos facetados y amatista en talla cabujón, 9,8 x 3,7 cm
The Cheltenham Trust / Cheltenham Borough Council

Fundación Juan March



Cuarto de estar de The Homestead, Frinton-on-Sea (Essex), edificio y mobiliario diseñados por Charles F.A. Voysey, c. 1907-1908. Fotografía reproducida en *Country Life Magazine*. Country Life Picture Library

→ 199

Charles F.A. Voysey

Mesa auxiliar, 1903
Madera de roble; realizada por F.C. Nielsen, 70 x 76 (ø) cm
Leeds Museums and Art Galleries (préstamo de Mrs. M. Cooper)

Fundación Juan March



Fundación Juan March





200
Charles F.A. Voysey
Reloj "Tempus Fugit" para repisa de chimenea, c. 1903
Aluminio y cobre; realizado por W.H. Tingey, 46 (51 con aguja) x 24 x 15 cm
The Peartree Collection, Londres

201
Charles F.A. Voysey para Richard L.B. Rathbone
Tintero doble, c. 1897
Latón y cristal, 7,6 x 26,3 x 15,1 cm
The Cheltenham Trust / Cheltenham Borough Council

Fundación Juan March

"Tanto el trabajador como el que se beneficia del trabajo deben cooperar para insuflar un nuevo hálito a todo aquello que hacen, centrándose en el significado moral y espiritual de los objetos"

— Charles F. A. Voysey





202
Charles F.A. Voysey para Thomas Elsley & Co.
Candelero, c. 1900
Latón, 34,2 x 11,2 x 10 cm
Victoria and Albert Museum, Londres

203
Charles F.A. Voysey para Thomas Elsley & Co.
Tetera con hornillo y soporte, c. 1896
Latón y estaño, 26 x 23 x 18 cm
Victoria and Albert Museum, Londres

Fundación Juan March



Dormitorio de Charles F.A. Voysey en su residencia The Orchard [Los frutales], Chorleywood (Hertfordshire), con chimenea y mobiliario diseñados por el propio Voysey, 1899. Fotografía reproducida en Charles Holme (ed.), *Modern British Domestic Architecture and Decoration*. Londres, París y Nueva York: The Studio, 1901, p. 192

Fundación Juan March



204

Charles F.A. Voysey

Chimenea, 1899
Hierro fundido; realizada por
Falkirk Iron Co., 132 x 85 x 30 cm
The Cheltenham Trust / Cheltenham
Borough Council
Fotografía del modelo Antique,
cortesía de The Fireplace Restoration
Company

Fundación Juan March



"Una vida sencilla, incluso la más austera, no es pobreza, sino el fundamento mismo del refinamiento"

— William Morris

Fundación Juan March

←

Cuarto de estar de Ernest William Gimson en su casa de Pinbury Park (Gloucestershire), con mobiliario y objetos domésticos diseñados por el propio Gimson, c. 1900. Fotografía de Herbert Barnsley. The Cheltenham Trust / Cheltenham Borough Council

205

Ernest William Gimson

Pareja de apliques para velas, c. 1906
Latón, 25,4 x 18 x 9 cm (cada uno)
Colección John Beer. Cortesía de Paul Reeves, Londres

206

Ernest William Gimson

Caja para escritorio, c. 1904
Madera de ébano Macasar y de cedro, piel, incrustaciones de nácar y concha de oreja marina, 17,8 x 30,5 x 19 cm
Colección particular, Reino Unido





Fundación Juan March



207
Ernest William Gimson

Pareja de morillos, c. 1904
Acero pulido y hierro forjado,
57,4 x 30 cm (cada uno)
Colección particular, Reino Unido



208
Ernest William Gimson

Boceto para morillos de hierro, 1908
Tinta y cera sobre papel,
31,2 x 24,7 cm
The Cheltenham Trust /
Cheltenham Borough Council

Fundación Juan March

209
Ernest William Gimson
Friso con motivos vegetales,
c. 1905-1915
Yeso, 26,3 x 95,3 cm
Colección particular



210
Ernest William Gimson
Caja decorada con rosas
isabelinas, 1893-1910
Madera de roble y yeso,
22,6 x 45,6 x 22,5 cm
Leicester Arts and Museums
Service

Fundación Juan March



211

Peter Henry Emerson

A Stiff Pull [Un empellón], 1890
Lámina 3 de la carpeta *The Pictures of East Anglian Life* [Imágenes de la vida en East Anglia]
Fotograbado, 29,6 x 39,2 cm
Victoria and Albert Museum, Londres



212

Peter Henry Emerson

In the Barley Harvest
[En la cosecha de cebada], 1890
Lámina 8 de la carpeta *The Pictures of East Anglian Life* [Imágenes de la vida en East Anglia]
Fotograbado, 42,5 x 34 cm
Victoria and Albert Museum, Londres

Fundación Juan March

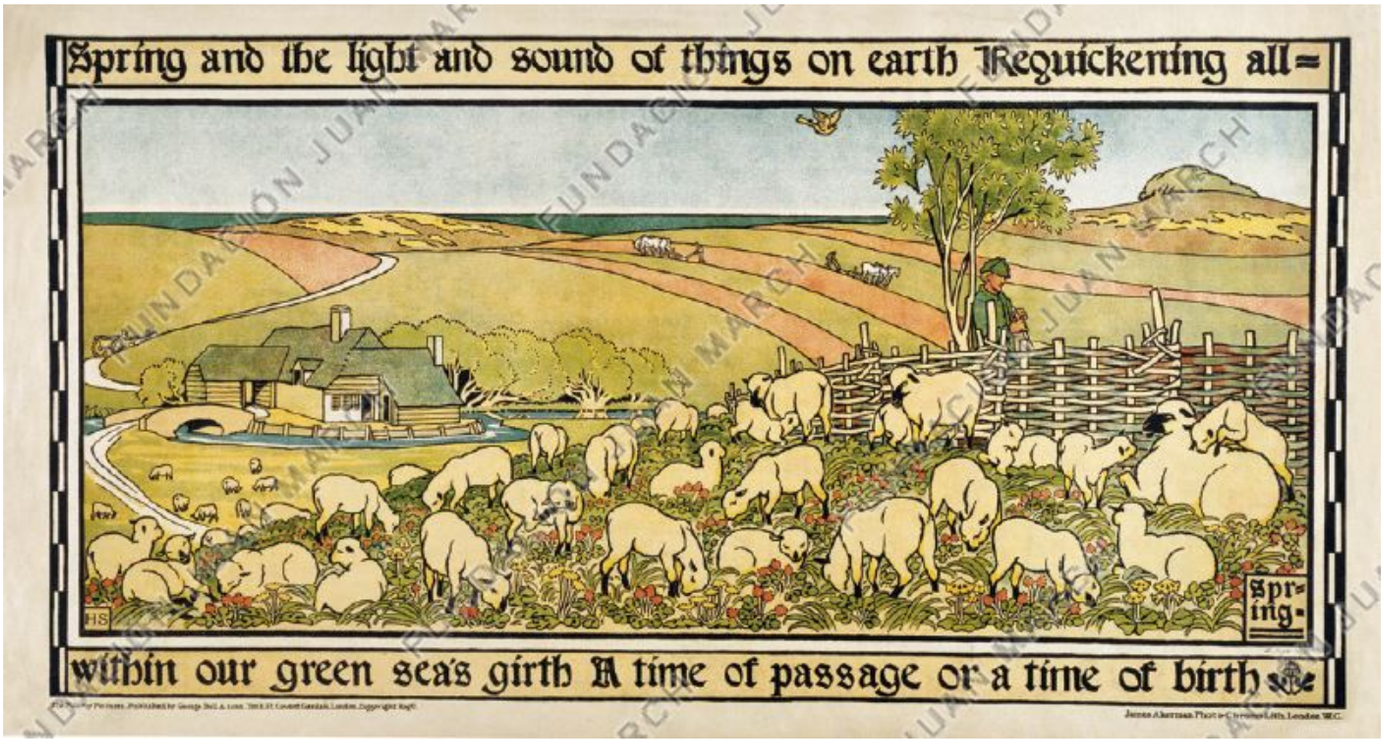
213

Ernest William Gimson

Armario con escenas de los Cotswolds realizado para Iles Farm, la residencia del artista William Rothenstein en Far Oakridge (Gloucestershire), 1913
Madera de roble pintada por Alfred y Ada Louise Lessore Powell, 166 x 190 x 53 cm
Colección particular



Fundación Juan March





214-217

George Heywood Maunoir Sumner

Four Seasons: Spring, Summer, Autumn, Winter [Cuatro estaciones: primavera, verano, otoño, invierno], 1893

Litografías sobre papel, 43,2 x 85,1 cm; 43,8 x 85,7 cm; 42,9 x 84,5 cm; y 42,9 x 85,1 cm
Victoria and Albert Museum, Londres

Fundación Juan March





Fundación Juan March



218

George Price Boyce

An Ancient Tithe-Barn and Farm Buildings, near Bradford-on-Avon, Wiltshire [Antiguo granero y granja, cerca de Bradford-on-Avon, Wiltshire], 1878
Acuarela sobre papel,
40,6 x 72,5 cm (con marco)
Victoria and Albert Museum,
Londres

Fundación Juan March





219
Philip Clissett
Silla, 1890-1913
Diseño inspirado en un modelo tradicional de silla de West Midlands con modificaciones del arquitecto escocés James MacLaren
Madera de fresno y enea, 114,3 x 58,4 x 48,9 cm
The Cheltenham Trust / Cheltenham Borough Council
Fotografía cortesía de Dr. B.D. Cotton

Fundación Juan March



"Toda obra de arte manifiesta que ha sido hecha por un ser humano para otro ser humano. El arte es la humanidad hecha oficio, el resto es esclavitud"

— William Richard Lethaby

Fundación Juan March

←

Ernest Barnsley en la biblioteca de la Upper Dorval House, su residencia de Pinbury Park (Gloucestershire), c. 1910-1920. Fotografía de época. The Cheltenham Trust / Cheltenham Borough Council



220

John Pearson

Plato, 1889
Cobre, 5 x 40 (ø) cm
Colección John Beer. Cortesía de Paul Reeves, Londres

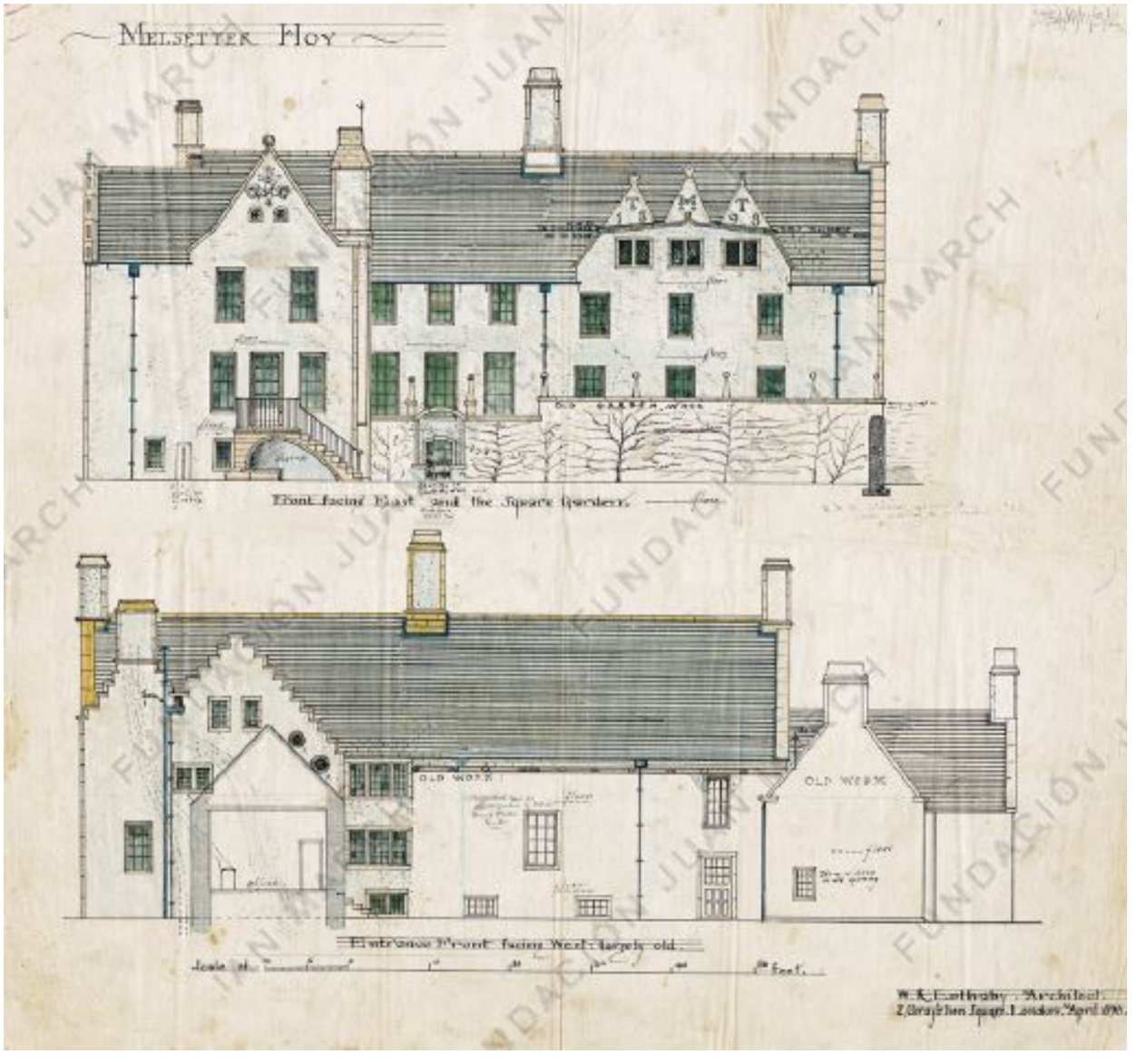
221

William Richard Lethaby

Baúl, c. 1891
Madera de roble con ensamblaje tipo cola de pato o milano; realizado por Kenton & Co., 59,5 x 122,5 x 59,5 cm
Rodmarton Manor, Cirencester



Fundación Juan March



222

William Richard Lethaby

Alzados este y sur de la Melsetter House, Hoy (Islas Orcadas), 1898
Tinta y aguada sobre papel,
42,5 x 42,5 cm
Orkney Library & Archive

Fundación Juan March

223

Ernest Barnsley

Armario, c. 1890-1895
Madera de roble, 152 x 80 x 80 cm
Rodmarton Manor, Cirencester



Fundación Juan March



Clase de metalistería en la Central School of Arts and Crafts [Escuela Central de Artes y Oficios], Camden (Londres), 1911. Fotografía de época

Fundación Juan March

224

Charles Robert Ashbee para el Guild of Handicraft [Gremio de Artesanía]

Cáliz con tapa esmaltada, c. 1893
Plata, esmalte y crisoprasa, 10,5 x 13 (ø) cm (cáliz) y 3 x 13 (ø) cm (tapa)
The Peartree Collection, Londres







225

Charles Robert Ashbee

Cáliz "Painter-Stainer's", 1900-1901
Encargo de Harris Heal para conmemorar su retiro de la empresa Painter-Stainer's de Londres
Plata, piedras semipreciosas y esmalte; realizado por W. Poyser, 44,5 x 12 cm
Victoria and Albert Museum, Londres

226

Charles Robert Ashbee para el Guild of Handicraft [Gremio de Artesanía]

Azucarero, 1906
Plata, 7,5 x 11,5 (ø) cm
The Cheltenham Trust / Cheltenham Borough Council

Fundación Juan March



"Los oficios suponen una protección contra el despilfarro; son una necesidad educativa; [...] son, en breve, una verdadera necesidad humana que, en una época mecanicista, se van integrando en las humanidades"

— Charles Robert Ashbee

Fundación Juan March





←

Cuatro miembros del Guild of Handicraft [Gremio de Artesanía] en Chipping Campden (Cotswolds), c. 1902. Fotografía de época. The Cheltenham Trust / Cheltenham Borough Council

227

Edith Rawnsey (atribuido) para la Keswick School of Industrial Art [Escuela de Arte Industrial de Keswick]

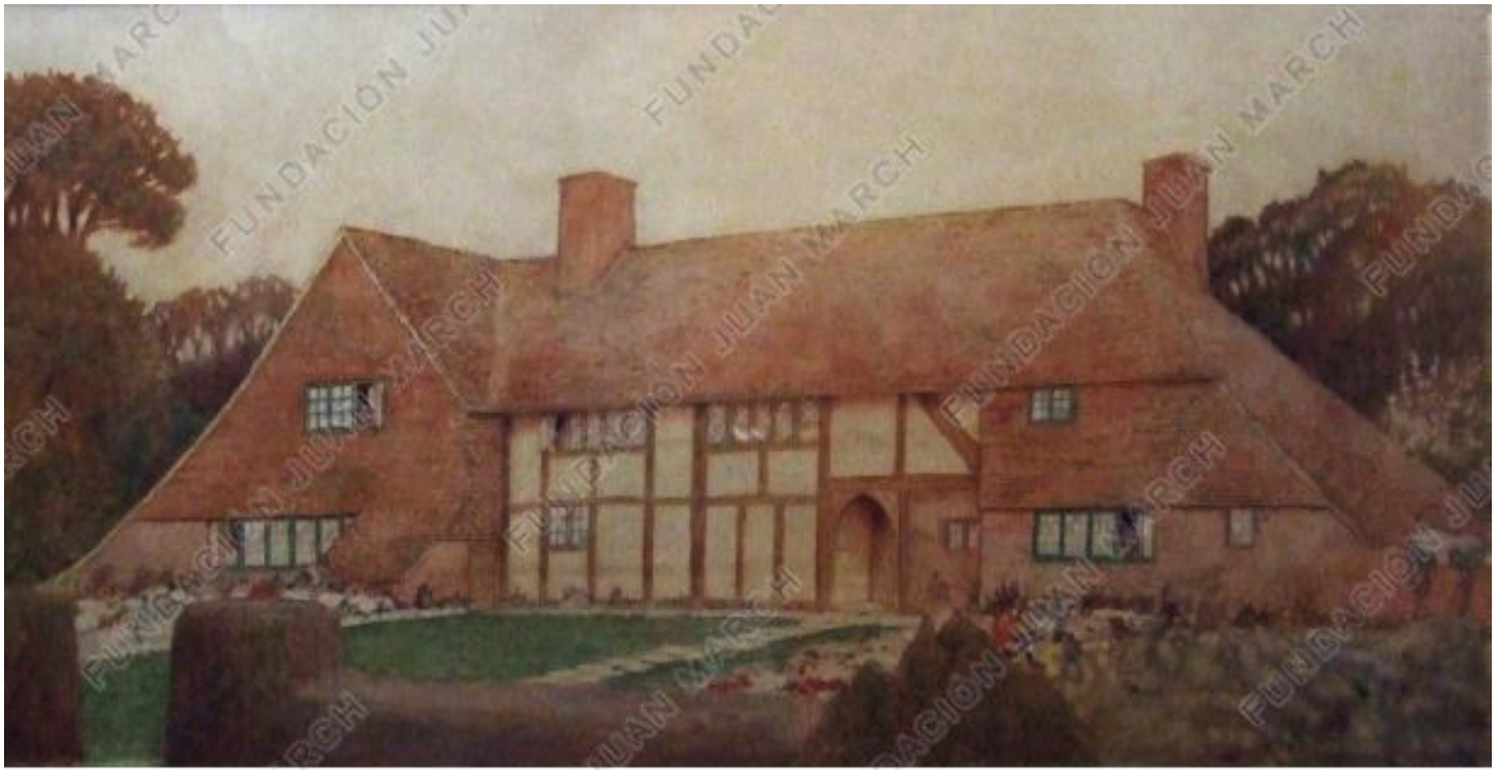
Caja de té, 1891
Plata y plata dorada; realizada por Robert Temple, 12 x 10 x 8 cm
The Peartree Collection, Londres

228

Herbert Maryon (o Harold Stabler) para la Keswick School of Industrial Art [Escuela de Arte Industrial de Keswick]

Jarra, 1913
Plata y mimbre; realizada por Thomas Hartley, 17 x 10,5 (ø) cm
The Peartree Collection, Londres

Fundación Juan March



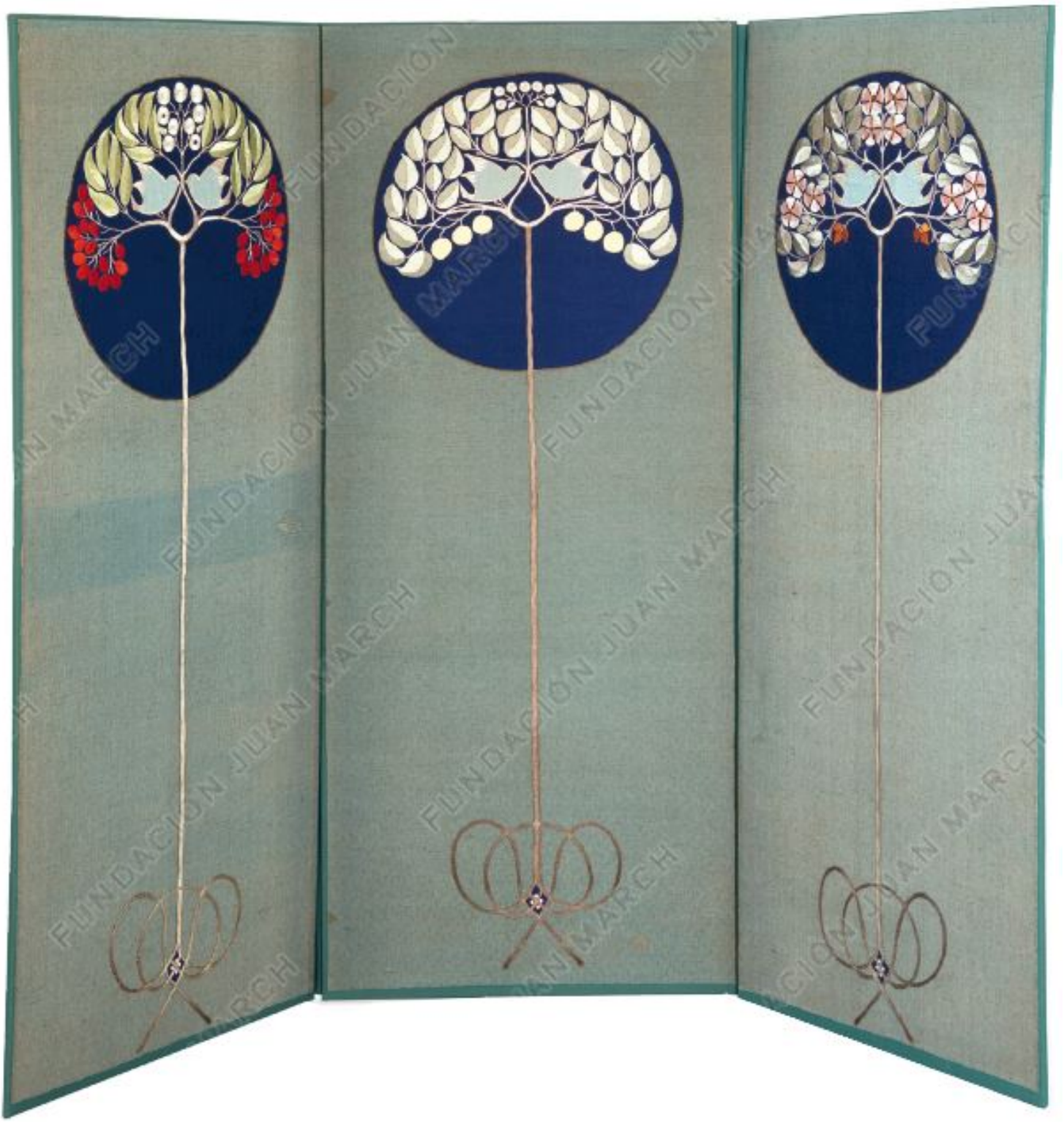
229
Mackay Hugh Baillie Scott
Great Meadow, Ottershaw. View from the Road [Great Meadow, Ottershaw. Vista desde la carretera], s.f.
Dibujo mostrado en la *Exhibition of British Architecture* [Exposición de Arquitectura Británica], organizada por la Royal Academy of Arts en Londres en 1937
Acuarela sobre papel, 30 x 60 cm
The Millinery Works Ltd., Londres

Fundación Juan March

230

Mackay Hugh Baillie Scott

Biombo de tres paneles, 1896
Algodón y cáñamo con seda, aplicaciones de seda y lino, y trenzas de plata; bordado por Florence Baillie Scott, 158 x 208 cm
Victoria and Albert Museum, Londres



Fundación Juan March



231

Charles Robert Ashbee para el Guild of Handicraft [Gremio de Artesanía]

Panel de cuero procedente de Bryngwyn Manor, Wormelow Tump (Herefordshire), 1892
Cuero repujado teñido en rojo, gris y dorado, 95 x 52 cm
Colección Paul Reeves, Londres

Fundación Juan March



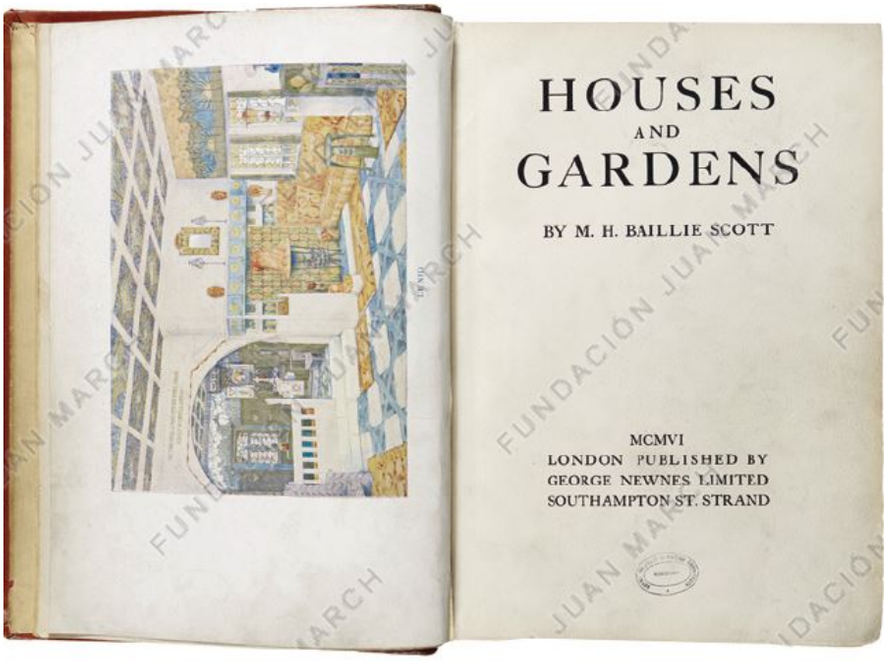
232
Fleetwood C. Varley (atribuido)
Comedor de Magpie and Stump [Urraca y tocón], casa diseñada por Charles Robert Ashbee para su familia en Londres, 1901
Dibujo reproducido en la revista *Kunst und Kunsthandwerk*, 4 (1901), p. 464
Lápiz y acuarela sobre papel, 51 x 65,4 cm
Victoria and Albert Museum, Londres

Fundación Juan March



233
Mackay Hugh Baillie Scott

Vaciado original para panel de yeso de Blackwell, residencia de Edward Holt en el Distrito de los Lagos, c. 1900
Madera de peral tallada, 80 x 80 cm
Colección Paul Reeves, Londres

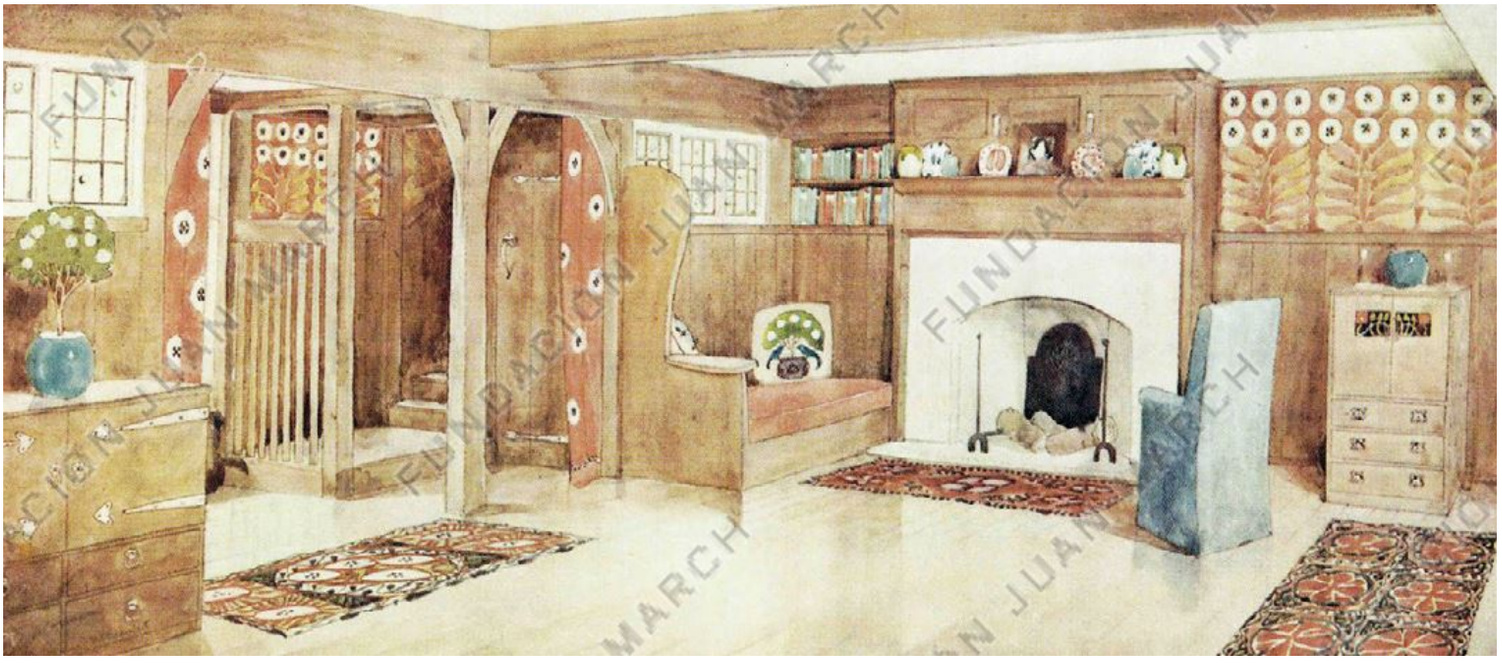


234
Mackay Hugh Baillie Scott

Houses and Gardens [Casas y jardines].
Londres: George Newnes, 1906
Libro, 33 x 25 cm
Ilustraciones: *Le Nid* [El nido], portada y frontispicio; *Falkewood: The Drawing-room* [Falkewood: la sala de estar], p. 23; y *Falkewood: The Dinning-Hall* [Falkewood: el comedor], p. 20
RIBA Library Drawings and Archive Collections, Londres

Fundación Juan March





Fundación Juan March

"Esperemos que no esté lejano el día en que la gente que ama este estilo de vida hogareño inglés llegue a identificarlo con las casas que hoy habitan y en que la demanda creciente de edificios mejor construidos aliente la fabricación de casas de las que podamos sentirnos orgullosos de llamar nuestro hogar"

— Mackay Hugh Baillie Scott

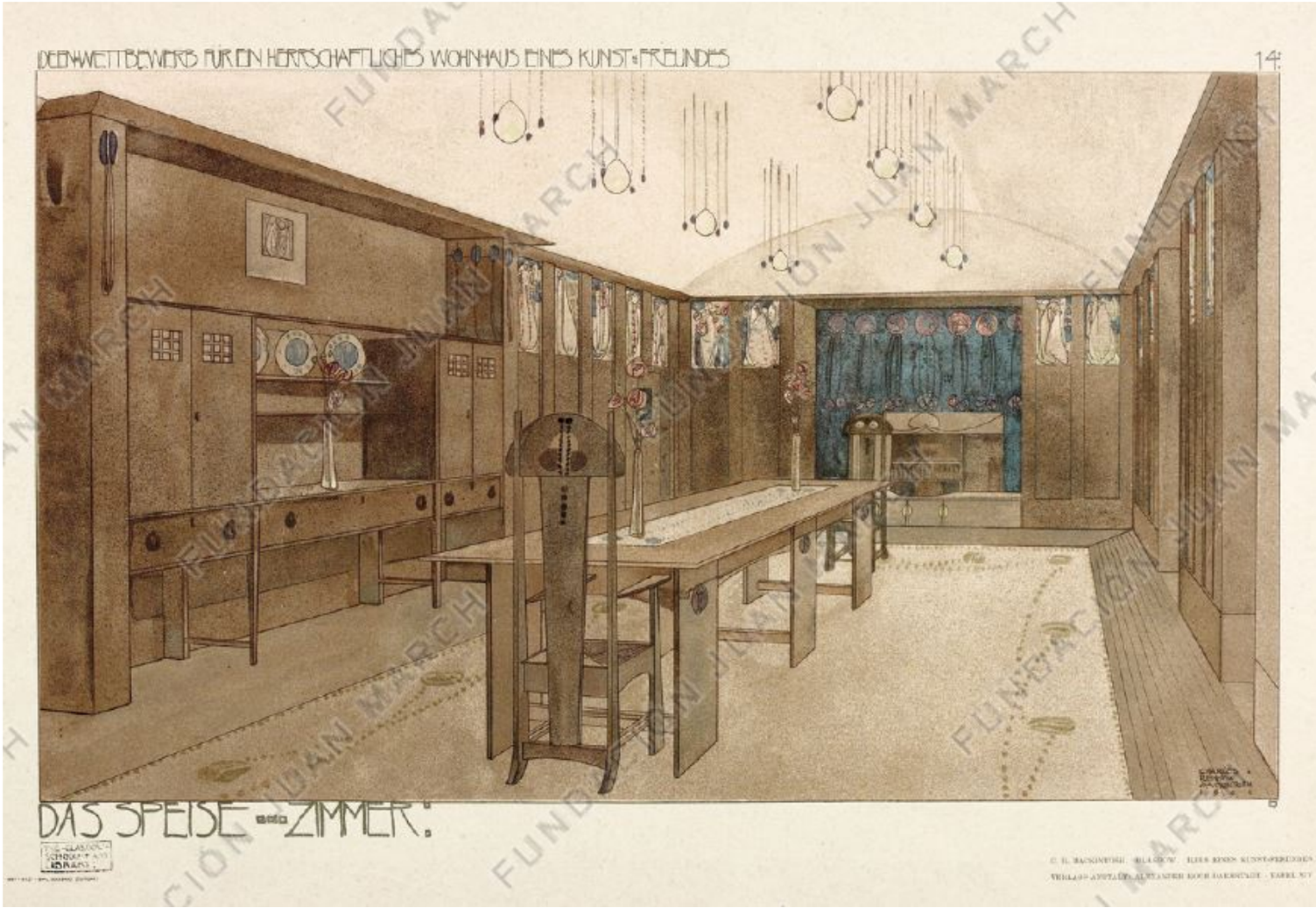


235

Mackay Hugh Baillie Scott

Dining Room [Comedor], propuesta para el concurso de ideas "Haus eines Kunstfreundes" [Casa para un amante del arte], 1901
Lámina publicada en *Meister der Innen-Kunst* [Maestros del interiorismo] (Darmstadt: Alexander Koch), conjunto de tres carpetas con las propuestas de Baillie Scott, Charles Rennie Mackintosh y Leopold Bauer
Litografía sobre papel, estampada por Emil Hochdanz, 39,8 x 52,9 cm
The Hunterian, University of Glasgow

Fundación Juan March



236

Charles Rennie Mackintosh

Das Speise Zimmer [El comedor], propuesta para el concurso de ideas "Haus eines Kunstfreundes" [Casa para un amante del arte], 1901
Lámina publicada en *Meister der Innen-Kunst* [Maestros del interiorismo] (Darmstadt: Alexander Koch), conjunto de tres carpetas con las propuestas de Mackay Hugh Baillie Scott, Mackintosh y Leopold Bauer
Litografía sobre papel, estampada por Emil Hochdanz, 26 x 37 cm
The Glasgow School of Art

Fundación Juan March



237
Charles Rennie Mackintosh

Silla diseñada para la residencia del matrimonio Mackintosh y para el comedor del salón de té de Argyle Street, Glasgow, 1899
Madera de roble y tapicería de crin, 137,5 x 52,2 x 48,4 cm
The Glasgow School of Art

→ 238
Charles Rennie Mackintosh

Silla para el vestíbulo de Windyhill [Colina ventosa], residencia de William Davidson en Kilmacolm (Escocia), 1901
Madera de roble y enea, 133,7 x 73,2 x 54,5 cm
The Hunterian, University of Glasgow

Fundación Juan March



Fundación Juan March



Grupo de estudiantes de la Glasgow School of Art [Escuela de Arte de Glasgow] conocido como "The Immortals" [Los Inmortales]. De izquierda a derecha y de arriba abajo: Frances Macdonald, Margaret Macdonald, Katherine Cameron, Janet Aitken, Agnes Raeburn, Jessie Keppie, John Keppie, Herbert MacNair y Charles Rennie Mackintosh, c. 1893. Fotografía de época. Glasgow School of Art Archives

→ 239

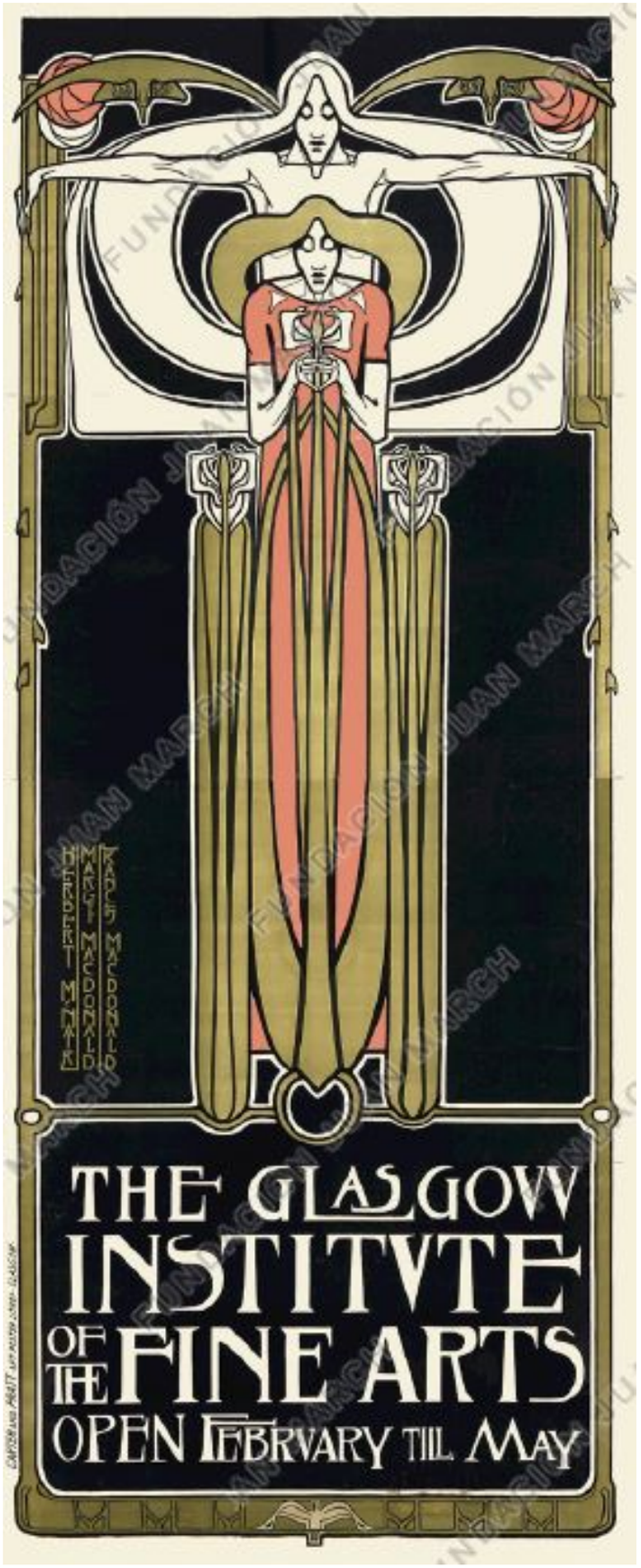
Charles Rennie Mackintosh

Silla para el "Rose Boudoir" [Salón de la Rosa] de la Exposición Internacional de Arte Decorativo de Turín, 1902
Madera de roble pintada en blanco con respaldo de tela estarcida y asiento con tapicería de seda (no original), 152,5 x 68 x 56,2 cm
The Hunterian, University of Glasgow

Fundación Juan March



Fundación Juan March





Fundación Juan March



← 240

Frances Macdonald, Margaret Macdonald y James Herbert McNair

The Glasgow Institute of Fine Arts
[El Instituto de Bellas Artes de Glasgow], c. 1894
Cartel. Litografía sobre papel estampada por Carter & Pratt, 226,5 x 92,8 cm
Colección Merrill C. Berman

← 241

Charles Rennie Mackintosh

The Scottish Musical Review
[La revista musical escocesa], 1896
Cartel. Litografía sobre papel estampada por Banks & Co., 246,4 x 99,7 cm
Colección Merrill C. Berman

242

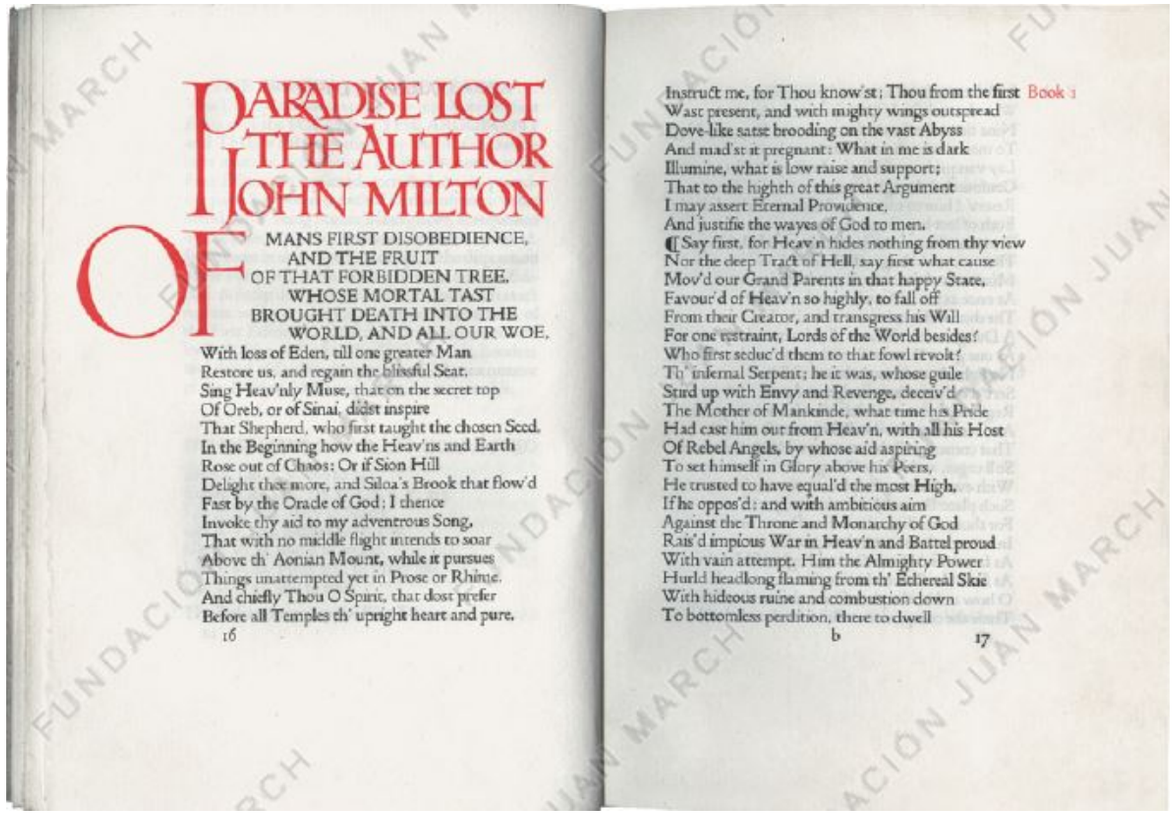
John Duncan

The Riders of the Sidhe
[Los jinetes de Aes Side], 1911
Témpera sobre lienzo, 114,3 x 175,2 cm
Dundee City Council (Dundee's Art Galleries and Museums)

Fundación Juan March



243
Prayer Book of King Edward VII [Libro de oraciones del rey Eduardo VII]. Londres y Chipping Campden: Essex House Press, 1903
Libro con ilustraciones y orlas diseñadas por **Charles Robert Ashbee** y grabadas por W.H. Hooper y Clemence Houseman, 38 x 30 cm
The Cheltenham Trust / Cheltenham Borough Council


PARADISE LOST
THE AUTHOR
JOHN MILTON

OF MANS FIRST DISOBEDIENCE,
AND THE FRUIT
OF THAT FORBIDDEN TREE,
WHOSE MORTAL TAST
BROUGHT DEATH INTO THE
WORLD, AND ALL OUR WOE,

With loss of Eden, till one greater Man
Restore us, and regain the blissful Seat,
Sing Heav'nly Muse, that on the secret top
Of Oreb, or of Sinai, didst inspire
That Shepherd, who first taught the chosen Seed,
In the Beginning how the Heav'ns and Earth
Rose out of Chaos: Or if Sion Hill
Delight thee more, and Siloa's Brook that flow'd
Fast by the Oracle of God; I thence
Invoke thy aid to my adventrous Song,
That with no middle flight intends to soar
Above th' Aonian Mount, while it pursues
Things unattempted yet in Prose or Rhime.
And chiefly Thou O Spirit, that dost prefer
Before all Temples th' upright heart and pure.

16

Instruct me, for Thou know'st; Thou from the first Book 1
Wast present, and with mighty wings outspread
Dove-like satst brooding on the vast Abyss
And mad'st it pregnant: What in me is dark
Illumine, what is low raise and support;
That to the highth of this great Argument
I may assert Eternal Providence,
And justifie the wayes of God to men.
¶ Say first, for Heav'n hides nothing from thy view
Nor the deep Tract of Hell, say first what cause
Mov'd our Grand Parents in that happy State,
Favour'd of Heav'n so highly, to fall off
From their Creator, and transgress his Will
For one restraint, Lords of the World besides?
Who first seduc'd them to that foul revolt?
Th' infernal Serpent; he it was, whose guile
Stird up with Envy and Revenge, deceiv'd
The Mother of Mankinde, what time his Pride
Had cast him out from Heav'n, with all his Host
Of Rebel Angels, by whose aid aspiring
To set himself in Glory above his Peers,
He trusted to have equal'd the most High,
If he opposd: and with ambitious aim
Against the Throne and Monarchy of God
Rais'd impious War in Heav'n and Battel proud
With vain attempt. Him the Almighty Power
Hurld headlong flaming from th' Ethereal Skie
With hideous ruine and combustion down
To bottomless perdition, there to dwell

b 17

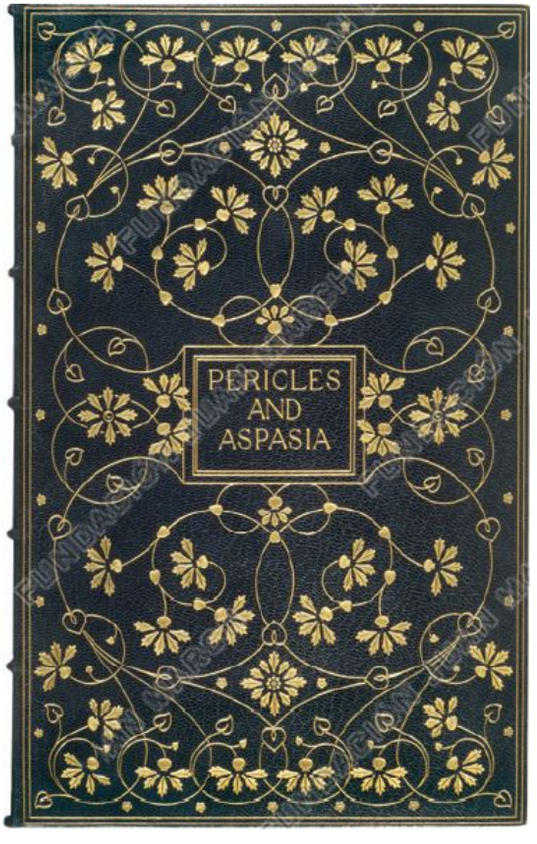
244
John Milton
Paradise Lost [El paraíso perdido]. Hammersmith (Londres): The Doves Press, 1902
Libro diseñado por **Edward Johnston** y **Graily Hewitt**, 44,6 x 31,6 cm
The Cheltenham Trust / Cheltenham Borough Council

Fundación Juan March

245
Gloria in Altissimis Deo, 1905
Texto del Evangelio según
San Lucas (11:14)
Hoja de pergamino manuscrita por **Ada Louise Lessore Powell** en oro sobre un fondo floral iluminado, 20 x 15 cm
Victoria and Albert Museum, Londres



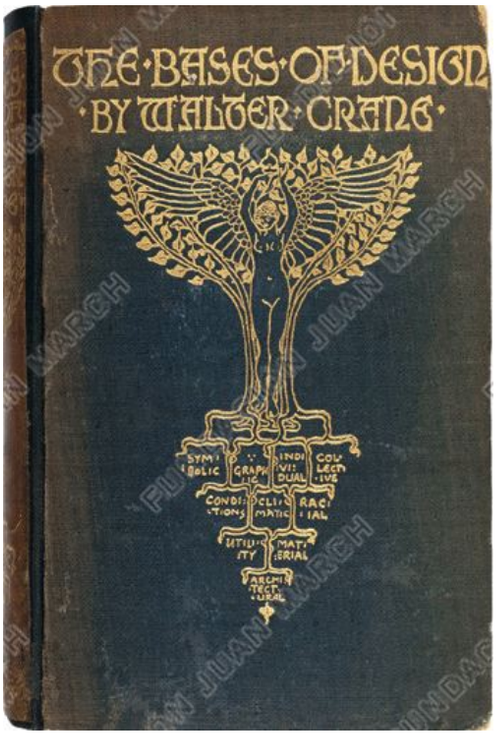
246
Walter Savage Landor
Pericles and Aspasia. Nueva York: Scott-Thaw Co., 1903
Libro encuadernado por **Thomas James Cobden-Sanderson** en piel de cabra teñida de azul y estampada en oro, 35 x 22,3 cm
Victoria and Albert Museum, Londres

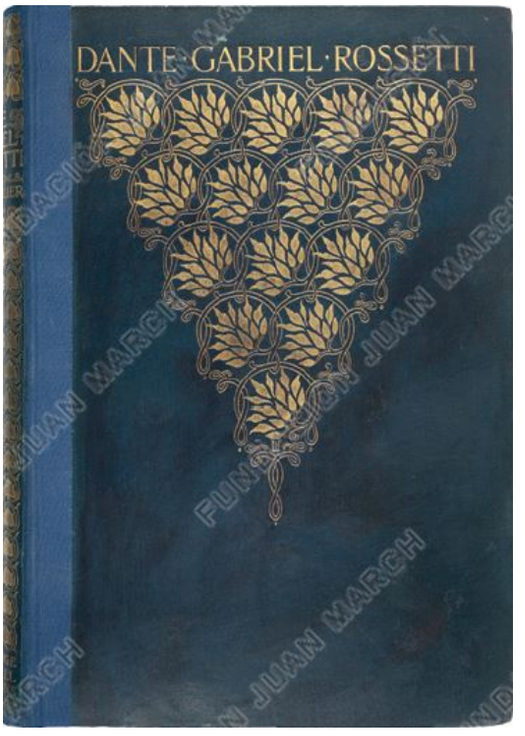


247
Marco Aurelio Antonino
Marcus Aurelius Antoninus to Himself [Marco Aurelio Antonino a sí mismo]. Londres: Macmillan, 1898
Libro encuadernado por el **Guild of Women Binders** [Gremio de Encuadernadoras] en piel de cabra teñida de azul y estampada en rojo y oro con motivos florales, 19,4 x 13,4 cm
Victoria and Albert Museum, Londres



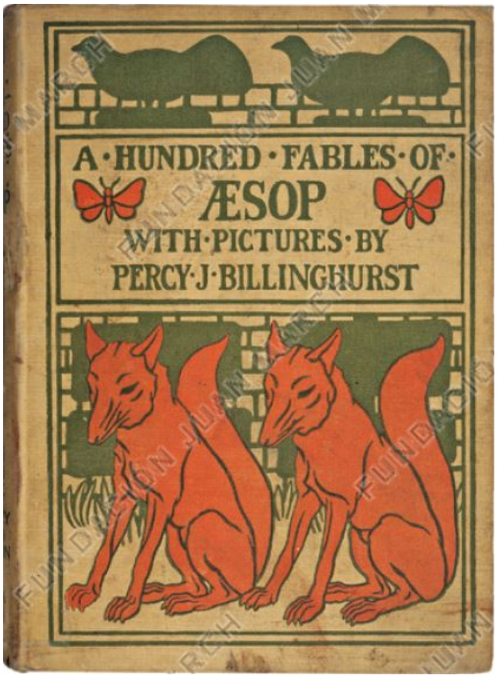
Fundación Juan March

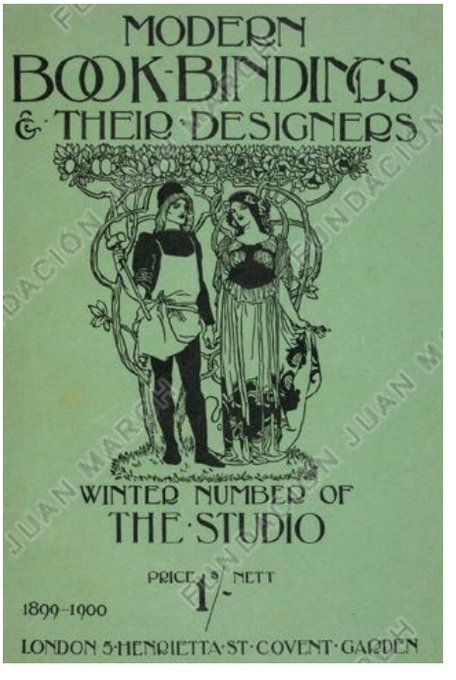


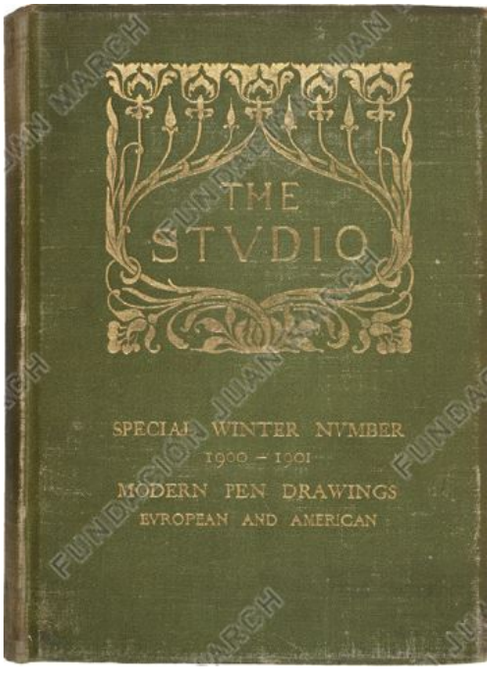


248
Walter Crane
The Bases of Design [Las bases del diseño]. Londres: George Bell & Sons, 1898
Libro con cubierta diseñada por **Walter Crane**, 24,2 x 16,3 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

249
Henry Currie Marillier
Dante Gabriel Rossetti: An Illustrated Memorial of His Art and Life [Dante Gabriel Rossetti: un memorial ilustrado de su vida y obra]. Londres: George Bell & Sons, 1899
Libro con cubierta diseñada por autor desconocido, 34,7 x 16,3 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona







250
Esopo
A Hundred Fables of Aesop [Cien fábulas de Esopo]. Londres: The Bodley Head, 1899
Libro ilustrado por **Percy J. Billinghurst**, 24 x 18 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

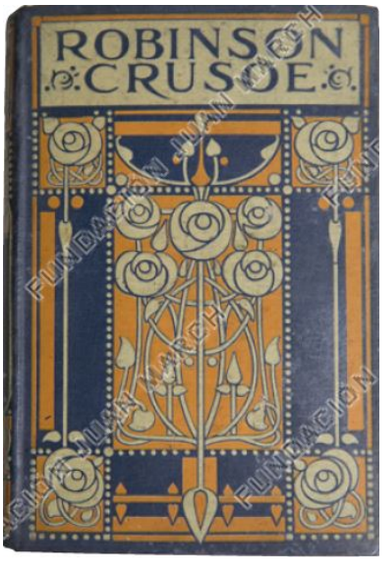
251
Modern Book-Bindings & Their Designers [Encuadernaciones modernas y sus diseñadores], *The Studio*, Londres, número de invierno (1899-1900)
Revista, 29 x 21 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

252
Modern Pen Drawings: European and American [Dibujos modernos a pluma: europeos y americanos], *The Studio*, Londres, París y Nueva York, número especial de invierno (1900-1901)
Revista encuadernada, 29 x 21 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Fundación Juan March

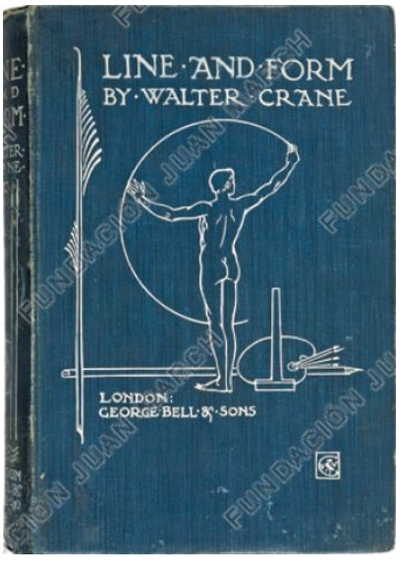
253
Daniel Defoe

Robinson Crusoe. Londres: Blackie & Son, c. 1900
Libro con cubierta diseñada por **Ethel Larcombe**, 19 x 12 cm
Colección particular



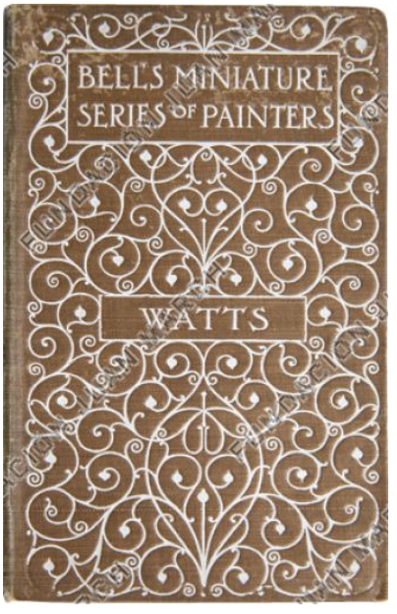
254
Walter Crane

Line and Form [Línea y forma]. Londres: George Bell & Sons, 1902
Libro con cubierta diseñada por **Walter Crane**, 19 x 13 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona



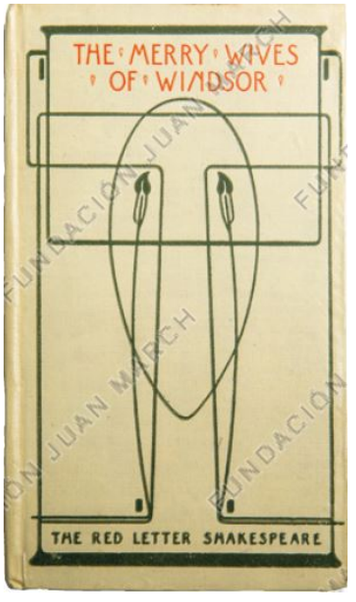
255
Malcolm Bell

Watts. Londres: George Bell & Sons (colección Bell's Miniature Series of Painters), 1905
Libro con cubierta diseñada por autor desconocido, 15,5 x 10 cm
Colección particular



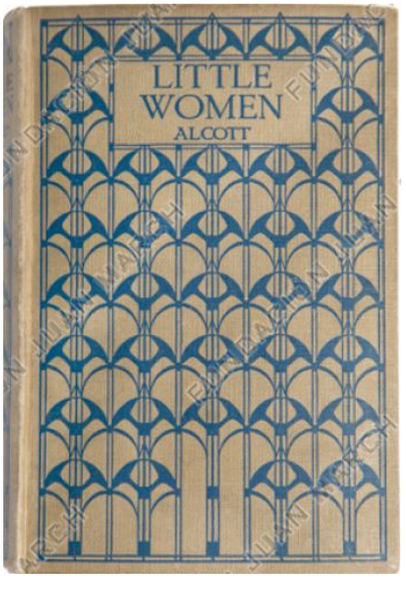
256
William Shakespeare

The Merry Wives of Windsor [Las alegres comadres de Windsor]. Londres: Gresham (colección The Red Letter Shakespeare), 1906
Libro con cubierta diseñada por **Talwin Morris**, 16 x 9,5 cm
Kirkham Archive

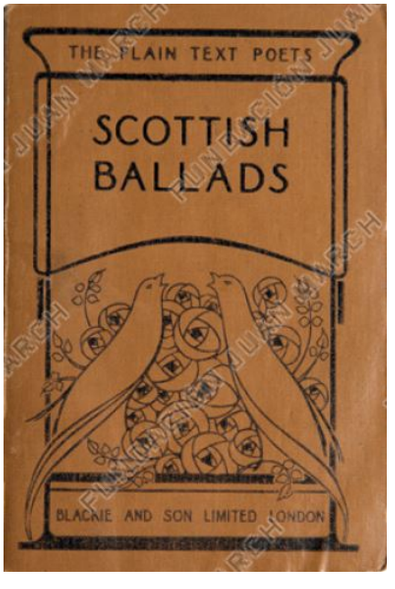


257
Louisa May Alcott

Little Women [Mujercitas]. Londres y Glasgow: Blackie & Son, 1907
Libro con cubierta diseñada por **Charles Rennie Mackintosh**, 18 x 12 cm
Colección particular



258
Scottish Ballads [Baladas escocesas]. Londres: Blackie & Son, c. 1912
Libro con cubierta diseñada por **Talwin Morris**, 16 x 11 cm
Colección particular



Fundación Juan March

4.

La difusión internacional de los ideales Arts and Crafts (1890-1914)

La influencia del movimiento Arts and Crafts comenzó a extenderse fuera de Gran Bretaña a partir de la década de 1890. Diseñadores, fabricantes y comerciantes minoristas de Estados Unidos y Europa continental acostumbraban a visitar las exposiciones organizadas por el movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña y muchos diseñadores británicos exponían en el extranjero. Sus productos, en especial los textiles, se vendían en tiendas de moda como la Maison de l'Art Nouveau de Siegfried Bing, en París, y Sub Rosa en Estocolmo, así como en establecimientos de Barcelona, Berlín, Copenhague, Frankfurt o Zúrich, entre otras ciudades. Revistas europeas de nuevo cuño se ocupaban del diseño británico, la revista ilustrada londinense *The Studio* publicaba versiones en francés, alemán y español, y la revista estadounidense *The Craftsman*, dirigida por Gustav Stickley, incluía asiduamente información sobre las últimas novedades del diseño extranjero. Cada país adoptó de forma diferente las prácticas del movimiento. Así, mientras que Gran Bretaña ofrecía un modelo a seguir respecto al trabajo en el taller y la recuperación de las técnicas artesanales, siempre imbuidas de un espíritu colaborativo, en Estados Unidos y el resto de Europa se exploraron con éxito distintas formas de relación con la industria.

En Estados Unidos, Frank Lloyd Wright introdujo cambios revolucionarios en el diseño arquitectónico, abriendo los espacios interiores, desterrando cualquier tipo de ornamentación mural e integrando elementos decorativos como las vidrieras. En gran parte de Europa, las artes decorativas estuvieron estrechamente ligadas a los cambios sociales y políticos, y en muchos países se vieron impulsadas por el creciente sentimiento nacionalista y el deseo de promover una cultura y un estilo propios.

En Alemania, los talleres ligados al movimiento Arts and Crafts se centraron en la producción de artículos cotidianos de calidad y buen diseño a precios asequibles para la gran mayoría. A diferencia del modelo británico, para conseguir su objetivo combinaron la producción mecanizada con el trabajo manual, abiertos a las ventajas que ofrecía la tecnología siempre y cuando la calidad del producto final no se viera afectada. La obra del diseñador holandés Hendrick Petrus Berlage evidenciaba esa misma aspiración a la honestidad y la pureza en el diseño y la construcción arquitectónica, aludiendo al ideal socialista del arte para el pueblo. En Austria, en cambio, los talleres de la Wiener Werkstätte [Talleres vieneses] produjeron artículos caros hechos a mano, cuyo estilo decorativo geométrico estaba dirigido a satisfacer a la élite pudiente y cosmopolita de Viena.

En los países escandinavos se recuperaron técnicas y estilos artesanales autóctonos, sobre todo en las telas, la talla de madera, la cerámica y la arquitectura. En Noruega y en Suecia, el énfasis en las tradiciones vernáculas llevó a la utilización de imaginería vikinga y de temas extraídos de cuentos populares y leyendas clásicas. En Noruega destacó el trabajo de Gerhard Munthe, que incorporó a su obra colores y técnicas de tejer tradicionales. En Finlandia, el mundo rural y la vida idílica doméstica cobraron forma en la casa de Carl y Karin Larsson, Ett Hem [Un hogar], donde la vida familiar se convirtió en el modelo a seguir para lograr una sociedad satisfecha, segura y estable. Por su parte, los talleres rurales rusos se centraron en el estudio de los oficios artesanales locales y las comunidades campesinas.

En otros países de Europa, como fue el caso de España, la obra de los diseñadores del movimiento Arts and Crafts se dio a conocer gracias a la celebración de exposiciones, así como a las revistas y las tiendas que ofrecían sus artículos. De este modo, algunas paredes de la Casa Amatller de Barcelona se decoraron con telas diseñadas por el artista británico Harry Napper. Los coleccionistas también jugaron un papel importante en la difusión del estilo del movimiento Arts and Crafts. Por ejemplo, con motivo de la V Exposición Internacional de Bellas Artes e Industrias Artísticas celebrada en Barcelona en 1907, Alexandre de Riquer contribuyó a que el Museo de Barcelona adquiriera obras de artistas británicos como Alexander Fisher, influyente artista especializado en esmaltes y obras en metal.

Casa Behrens, residencia de Peter Behrens en la Colonia de Artistas de Darmstadt diseñada por él mismo, c. 1901. Fotografía reproducida en *Deutshe Kunst und Dekoration*, 9 (1901-1902), p. 134

Fundación Juan March



Fundación Juan March



259

Peter Behrens

Darmstadt: Mai-1901-Okt.
[Darmstadt: mayo-octubre de 1901], c. 1900
Cartel. Litografía sobre papel, 127 x 43,18 cm
Colección Merrill C. Berman

Fundación Juan March

260

Richard Riemerschmid

Mesa triangular con esquinas canteadas y tres patas interconectadas, 1898-1899
Madera de roble teñida; realizada por los Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk de Múnich, 77 x 65 x 57 cm
Victoria and Albert Museum, Londres



Fundación Juan March



←

Josef Maria Olbrich y Ludwig Habich (autor de las esculturas *Mann* [Hombre] y *Frau* [Mujer]) en la entrada de la casa Ernst-Ludwig, construida en honor al gran duque de Hesse en la Colonia de Artistas de Darmstadt, 1900. Fotografía de Franz Stoedtner. Deutsche Digitale Bibliothek, Berlín

261

Joseph Maria Olbrich

Darmstadt: Mai-October 1901. Die Ausstellung der Künstler-Kolonie [Darmstadt: mayo-octubre de 1901. Exposición de la Colonia de Artistas], 1901
Cartel. Litografía sobre papel estampada por H. Hohmann, 81 x 47,6 cm
Colección Merrill C. Berman



Fundación Juan March



262-264
Hendrik Petrus Berlage
Candelabros y reloj de péndulo, 1900
Latón, 42 x 16,5 x 16,5 cm
(cada candelabro); y latón y
cobre, 36,3 x 23,2 x 15 cm (reloj);
realizados por el taller Amstelhoek
Rijksmuseum, Ámsterdam

→ 265
Ferdinand Andri
Ver Sacrum. IV Jahr. X Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs. Secession. [Primavera sagrada. Año IV. X Exposición de la Asociación de Artistas Plásticos de Austria. Secesión], 1901
Cartel. Litografía sobre papel,
189 x 63 cm
Colección Merrill C. Berman

→ 266
Alfred Roller
Secession. 16 Ausstellung der Vereinigung Bild: Künstler Österreichs [Secession. 16 Exposición de la Asociación de Artistas Plásticos de Austria], 1902
Cartel. Litografía sobre papel
estampada por A. Berger,
92,7 x 32,1 cm
Colección Merrill C. Berman

Fundación Juan March





Fundación Juan March



Fundación Juan March

←

Operarios trabajando en el taller de piel de la sede de los Wiener Werkstätte [Talleres vieneses], 1906. Fotografía de época. MAK – Austrian Museum of Applied Arts / Contemporary Art

267

Koloman Moser

Ver Sacrum. V Jahr. XIII Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs. Secession [Primavera sagrada. Año V. XIII Exposición de la Asociación de Artistas Plásticos de Austria. Secesión], 1902
Cartel. Litografía sobre papel estampada por A. Berger, 187,5 x 63,4 cm
Colección Merrill C. Berman



Fundación Juan March



Fundación Juan March







←

Entrada a la tienda de los Wiener Werkstätte [Talleres vieneses] en el n.º 15 de la calle Graben, Viena, diseñada por Josef Maria Hoffmann, con piezas del propio Hoffmann en la vitrina izquierda, 1907. Fotografía de época. MAK – Austrian Museum of Applied Arts / Contemporary Art

268

Josef Maria Hoffmann y Koloman Moser

Cesta, 1905
Zinc lacado en blanco, 18,7 x 18,7 x 18,7 cm
Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburgo

269

Josef Maria Hoffmann y Koloman Moser

Caja para galletas, 1905
Zinc lacado en blanco, 18 x 11,8 (ø) cm
Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburgo

270

Josef Maria Hoffmann y Koloman Moser

Cuenco, 1905
Zinc lacado en blanco, 6,8 x 24,7 (ø) cm
Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburgo

Fundación Juan March



271

Gustav Klimt

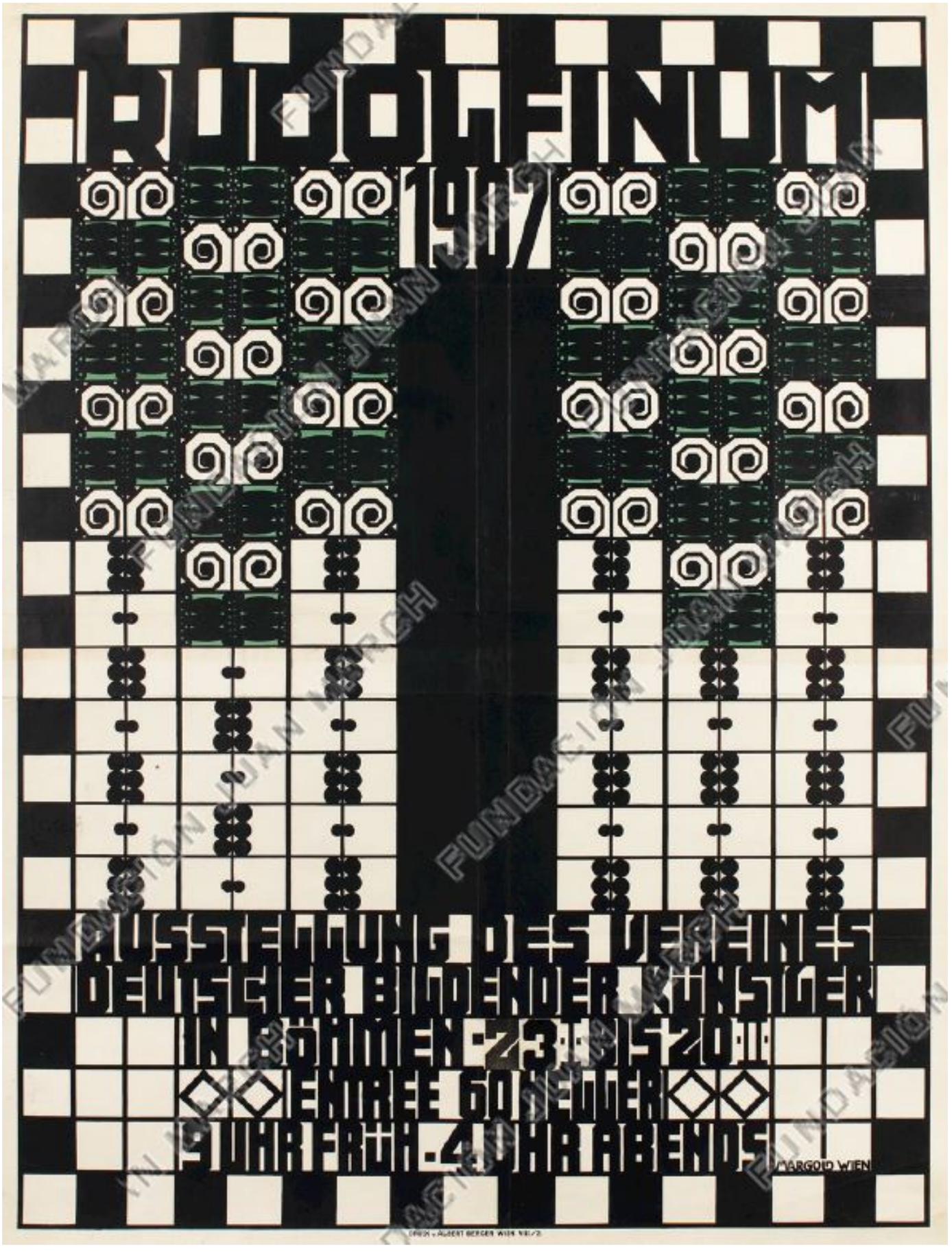
Secession. XVIII Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs [Secesión. XVIII Exposición de la Asociación de Artistas Plásticos de Austria], 1903
Cartel. Litografía sobre papel, 93,1 x 29 cm
Colección Merrill C. Berman

→ 272

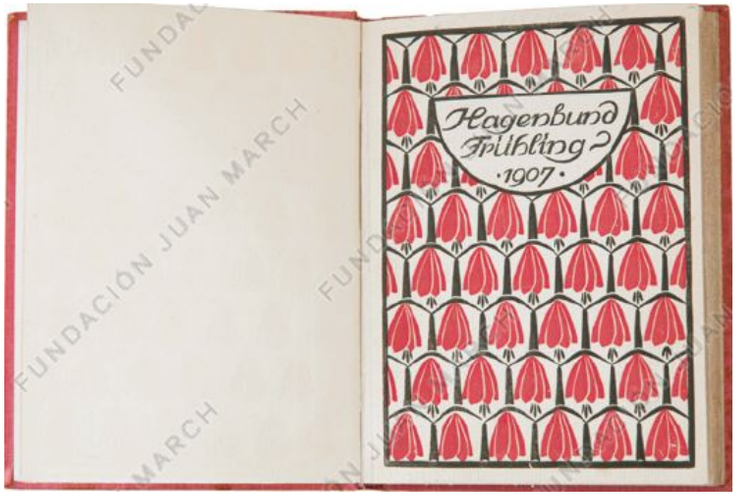
Emanuel Josef Margold

Rudolfinum. 1907. Ausstellung des Vereines Deutscher Bildender Künstler in Böhmen [Rudolfinum. 1907. Exposición de la Asociación de Artistas Plásticos de Alemania en Bohemia], 1907
Cartel. Litografía sobre papel, 106 x 80 cm
Colección Merrill C. Berman

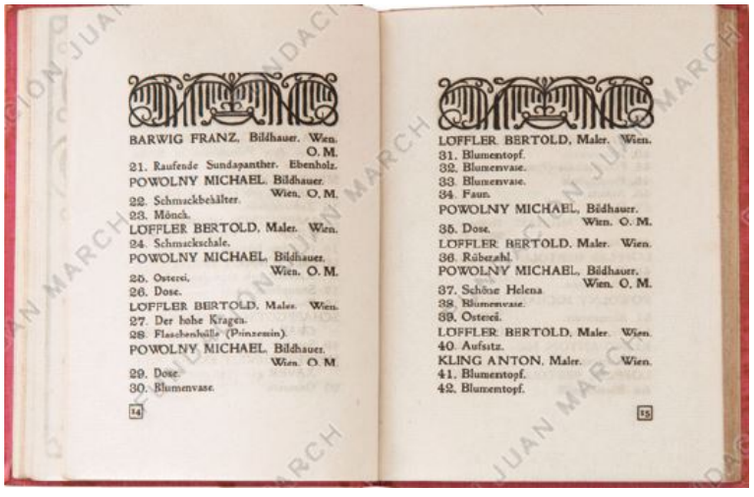
Fundación Juan March

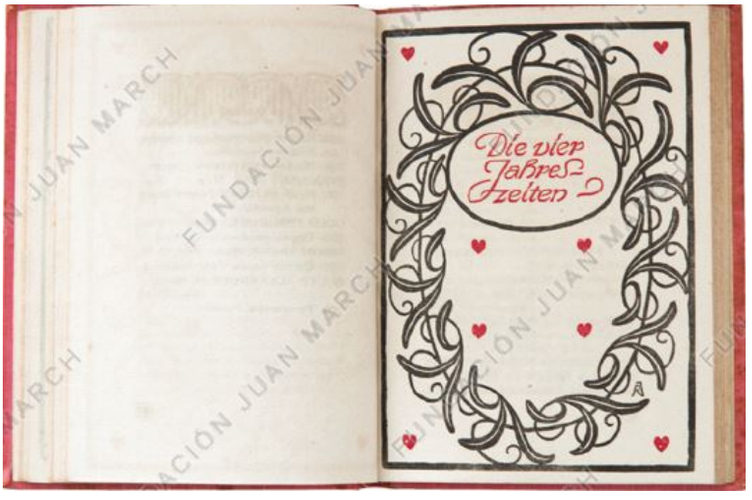


Fundación Juan March



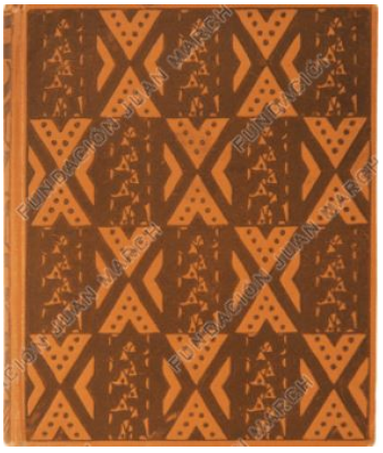




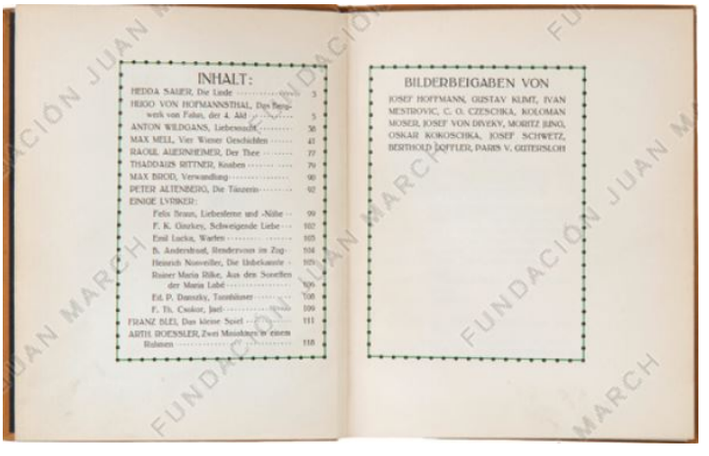


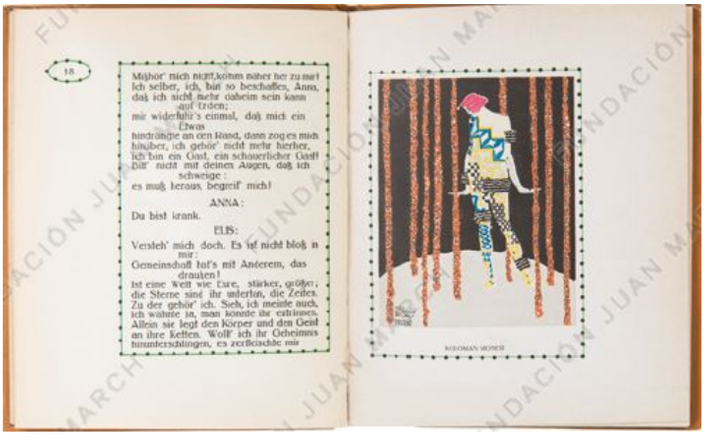
273
Katalog der zweiundzwantigsten Ausstellung des Künstlerbundes Hagen
[Catálogo de la 22 Exposición de la Asociación de Artistas de Hagen].
Viena: Verlag des Künstlerbundes Hagen, 1907
Catálogo de exposición con diseño de autor desconocido, 19 x 14,3 cm
Colección Pächt

Fundación Juan March











274
Hedda Sauer y Max Mell
Almanach der Wiener Werkstätte
[Almanaque de los Talleres vieneses]. Viena: Verlag Brüder Rosenbaum, 1911
Libro encuadernado en piel gofrada y con ilustraciones de **Josef Maria Hoffmann, Gustav Klimt, Koloman Moser** y **Oskar Kokoschka**, entre otros, 16,5 x 14 cm
Colección Pächt

Fundación Juan March



275
Josef Maria Hoffmann para los Wiener Werkstätte [Talleres vieneses]

Cuenco agallonado, 1922
Cristal transparente violeta; realizado por la firma Moser, 9,5 x 18,7 (ø) cm
Colección Pächt

276
Wiener Werkstätte [Talleres vieneses]

Jarrón, 1914
Cristal blanco opaco, 13 x 8,4 (ø) cm
Colección Pächt



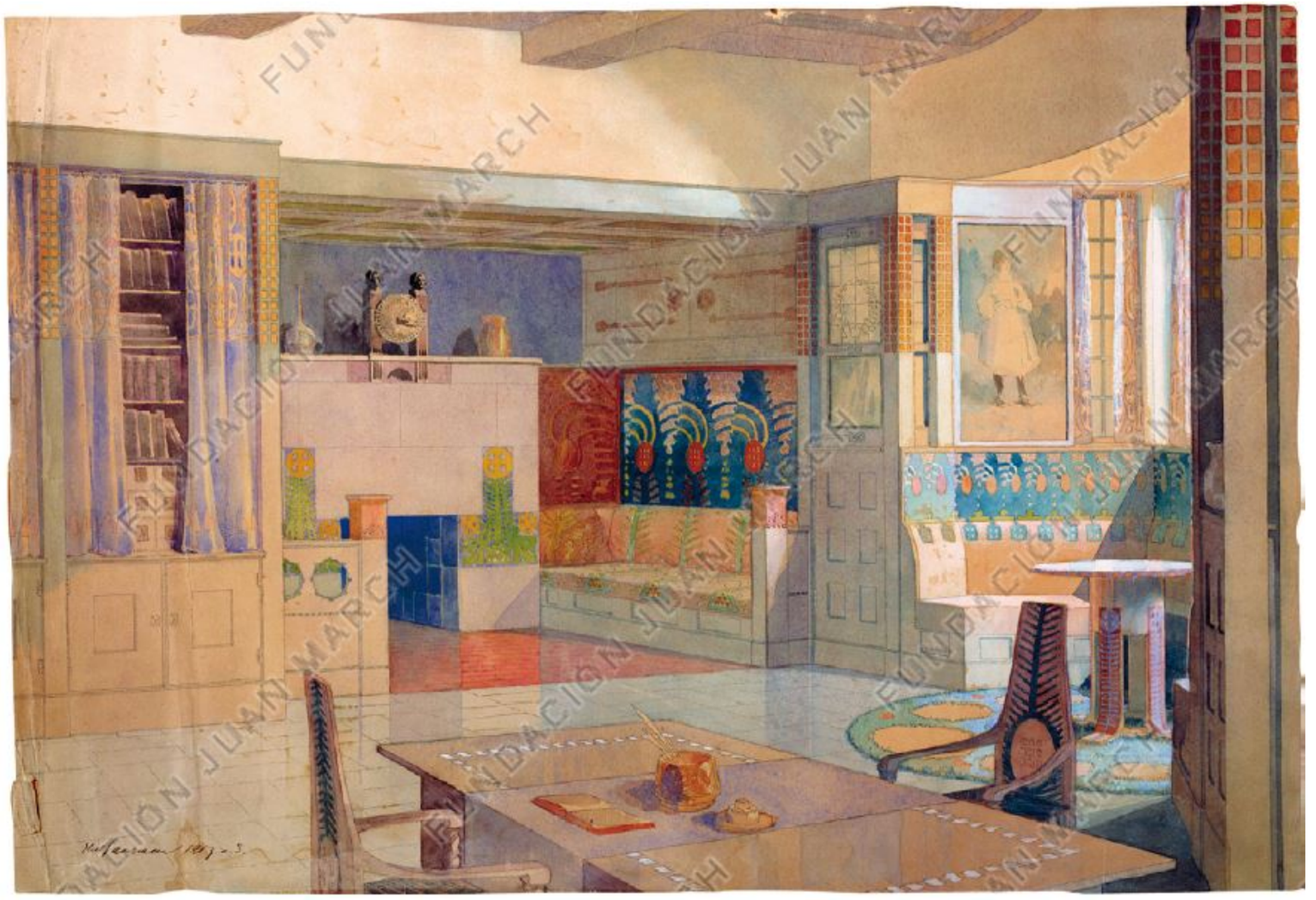
→ 277
Michael Powolny

Cuenco, 1914
Uno de los ocho objetos diseñados por Powolny para la exposición de la Deutscher Werkbund [Asociación Alemana de Artesanos] celebrada en Colonia en 1914
Vidrio azul; realizado por Johann Lötz Witwe, 12 x 22 (ø) cm
Colección Pächt

Fundación Juan March



Fundación Juan March



278
Eliel Saarinen (estudio de arquitectura Gesellius, Lindgren & Saarinen)
Biblioteca de la casa Suur-Merijoki, 1903
Tinta y acuarela sobre papel, 46 x 67 cm
National Board of Antiquities. Museum of Finnish Architecture, Helsinki

Fundación Juan March

279
Lars Kinsarvik

Sillón, c. 1900
Madera tallada y pintada,
116 x 63 x 54 cm
The Trustees of the Cecil
Higgins Art Gallery
(Higgins Bedford)



Fundación Juan March





280

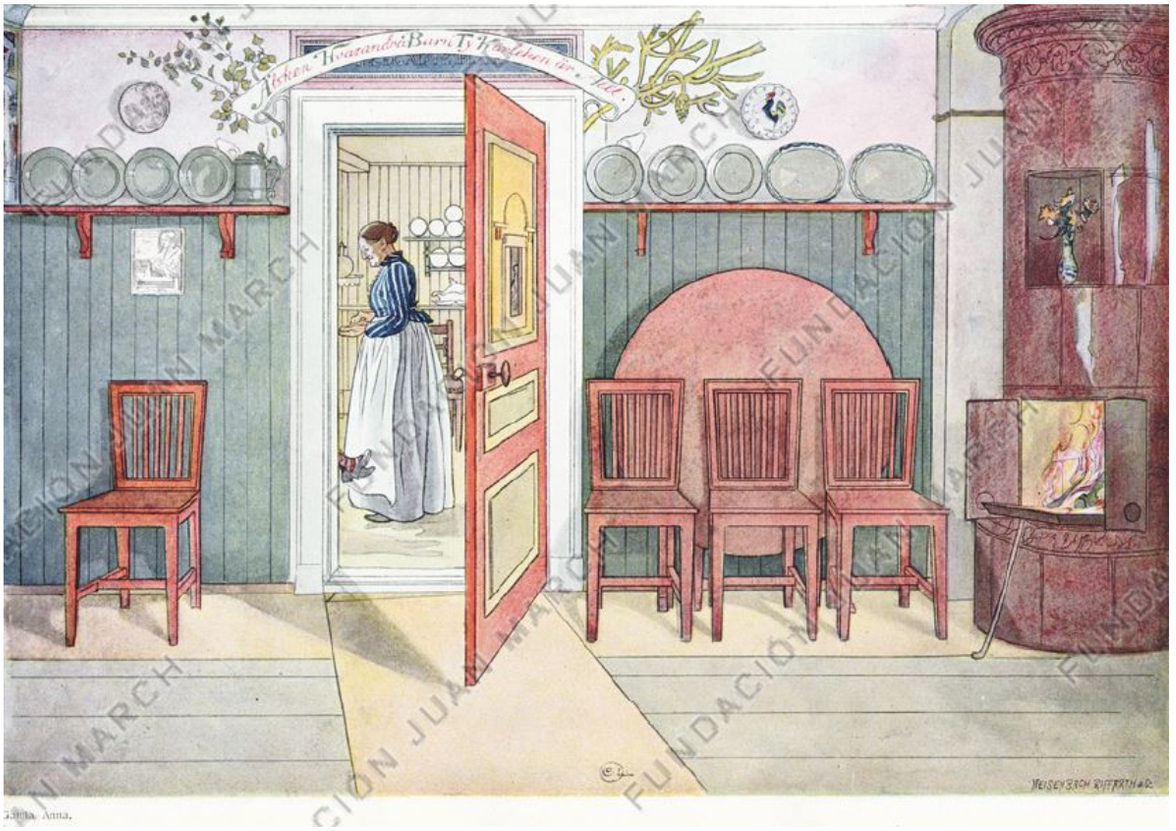
Carl Larsson

Ett Hem [Un hogar]. Estocolmo: Albert Bonniers Förlag, 1913
Libro con ilustraciones del autor, 27 x 20 cm
Ilustraciones: *Lathörnet* [Rincón de la pereza]; *Atelieren, ena hälften* [El taller, una parte]; *Britas tupplur* [La siesta de Brita]; y *Gamla Anna* [La vieja Anna]
Colección particular

Fundación Juan March



Brita sofvar.



Lilla Anna.

Fundación Juan March



Fundación Juan March

←

Comedor de la Casa Amatller. Fotografía de Pau Audouard incluida en el "Álbum de fotografías de la suntuosa casa de D. Antoni Amatller", 1901. Cortesía del Institut Amatller d'Art Hispànic, Barcelona

281

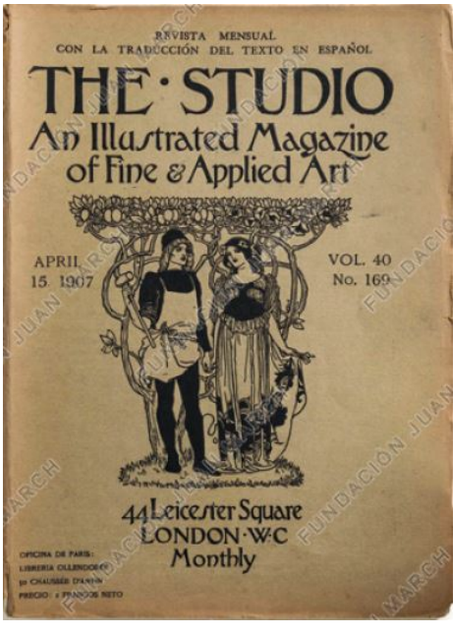
Josep Puig i Cadafalch

Lámpara de techo con decoración floral, c. 1900
Latón repujado con elementos de fundición y vidrio, 136 x 57,5 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Depósito del Institut Amatller d'Art Hispànic, 1970



Fundación Juan March





282
Pere Torné Esquius

Interior de salita, 1913
Óleo sobre cartón, 40 x 48 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

283

The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art [El Estudio. Una revista ilustrada de bellas artes y artes aplicadas], 40/169 (15 de abril), 1907
Revista mensual con textos traducidos al español, 30 x 21 cm
Biblioteca Fundación Juan March, Madrid



284
Lluís Masriera

Colgante con ninfa alada, c. 1906-1908
Oro, esmalte translúcido *plique-à-jour*, marfil, diamantes y perla, 6,9 x 3,6 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Depósito de la colección Bagués-Masriera, 2007



285
Juli González

Joyero, 1915-1920
Madera, cobre repujado con marcas de punzón y coralinas azules, 5,7 x 14,5 x 9 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Fundación Juan March

286

Joan Busquets

Licorera, c. 1911
Madera de caoba con marquetería, talla, metal dorado y placas de esmalte de Limoges, 170 x 122 x 38,5 cm
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona



Fundación Juan March



287

Frank Lloyd Wright

Silla de comedor para la casa de Isabel Roberts en River Forest (Illinois), 1908
Madera de roble teñida y piel, 100 x 38 x 43 cm
Victoria and Albert Museum, Londres

Fundación Juan March



"Una idea es la salvación por medio de la imaginación"

— Frank Lloyd Wright

288
Frank Lloyd Wright
Kindersymphony [Sinfonía de infancia], 1912
Ventana. Vidrio transparente, opaco y coloreado, 101,3 x 167,3 x 11,7 cm
Victoria and Albert Museum, Londres

Fundación Juan March



289

Jeremy Deller

We Sit Starving Amidst Our Gold. William Morris Throwing Roman Abramovich's Yacht, Luna, into the Venetian Lagoon [Morimos de hambre rodeados de oro. William Morris arrojando el yate de Román Abramóvich, Luna, a la laguna de Venecia], 2013
Pintura mural realizada originalmente para el pabellón británico de la Bienal de Venecia de 2013 y reproducida por Stuart Sam Hughes en las sedes de la Fundación Juan March (Madrid, 2017) y del Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona, 2018) con ocasión de la exposición *William Morris y compañía: el movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña*, 280 x 500 cm
Cortesía del artista y The Modern Institute Andrew Hamilton / Toby Webster Ltd., Glasgow

Fundación Juan March



Fundación Juan March



Fundación Juan March


Fundación Juan March

← página anterior
Detalle de cat. 87

Fundación Juan March

Apéndices

—. Ruskin, Morris y el movimiento Arts and Crafts: una antología de textos (1849-1935)

—. Biografías: de Augustus W.N. Pugin a Ambrose Heal

—. Relación de obras en exposición

—. Índice alfabético de arquitectos, artesanos, artistas y diseñadores

—. Selección bibliográfica

Fundación Juan March

Ruskin, Morris y el movimiento Arts and Crafts: una antología de textos (1849-1935)

Selección de Manuel Fontán del Junco
y María Zozaya Álvarez



Fundación Juan March

Nota de los editores

La antología de textos que se presenta a continuación no ha sido elaborada con pretensión alguna de exhaustividad. Partiendo de la colaboración y las sugerencias para una primera selección de Pat Kirkham, Clive Wilmer, Joanna Banham y Karen Livingstone, su objetivo es reunir textos (o fragmentos de textos), escritos entre 1849 y 1935, que ofrezcan, desde las fuentes, un panorama de las ideas y los ideales del movimiento Arts and Crafts. La selección final de veinticinco textos de catorce autores incluye también a antecesores del movimiento como Augustus W.N. Pugin y John Ruskin, al igual que a uno de sus testigos, Henry James. Además de haber tenido en cuenta los numerosos fragmentos ya reproducidos en los ensayos de esta publicación, el criterio utilizado para la elección ha sido doble: que los textos fueran relevantes en relación a los grandes temas del movimiento, por una parte, y que la antología diera voz, junto a la de Morris, a otros protagonistas menos conocidos, pero también exponentes brillantes de los ideales del movimiento.

La inmensa mayoría de los textos seleccionados estaban inéditos en castellano y catalán. Todos han sido traducidos expresamente para esta antología por Yolanda Morató [YM] y Elvira Villena [EV]. Al final de cada uno de ellos se indica su fuente original y, a menos que estén entrecomillados, sus títulos son meramente descriptivos y no pertenecen a sus autores. Se indica en cada texto la fecha en la que fue escrito o, en su defecto, la de su publicación. Para la elaboración de esta antología ha sido decisiva, además de las ediciones críticas de las obras completas de Ruskin y Morris, la magnífica antología editada por Mary Greensted, *An Anthology of the Arts & Crafts Movement: Writings by Ashbee, Lethaby, Gimson and Their Contemporaries* (Londres: Lund Humphries, 2005).

Charles Robert Ashbee
Mackay Hugh Baillie Scott
Sidney Barnsley
Edward Coley Burne-Jones
Walter Crane
Lewis Foreman Day
Ernest William Gimson
Henry James
William Richard Lethaby
May Morris
William Morris
Augustus W.N. Pugin
John Ruskin
Charles F.A. Voysey

Detalle de fig. 12 (p. 92)

Fundación Juan March

Augustus W.N. Pugin. "Sobre la función de la naturaleza" (1849)

La presente obra tuvo su origen en las siguientes circunstancias: estando de visita en el estudio de Durlet, arquitecto de la catedral de Amberes y diseñador de la nueva sillería del coro, me llamó mucho la atención la belleza de un capitel, vaciado en escayola, arrinconado junto a toda clase de modelos, que parecía ser una magnífica obra del siglo XIII. Cuando le pregunté si podía darme un trozo, Durlet consintió al instante, informándome, para mi sorpresa, de que las hojas que lo adornaban habían sido cogidas en su jardín y que él mismo lo había vaciado y dado forma geométrica valiéndose de un capitel con molduras ojivales. Esto me reveló un aspecto completamente nuevo sobre la talla medieval e, investigando sobre el tema, llegué al convencimiento de que la espléndida vegetación tallada en los edificios góticos era una excelente reproducción de la naturaleza y de que era en la manera en que había sido concebida y dispuesta donde residía su peculiar carácter. En el mismo viaje conseguí una hoja seca de cardo de un barco que estaba descargando en el puerto de Le Havre. Nunca había visto un espécimen más bello de lo que calificamos como vegetación gótica, con los bordes de sus hojas dados la vuelta, exponiendo de forma alternativa las nervaduras interiores y exteriores, de la misma manera que era tallada en los paneles del siglo XV o dibujada en las cenefas que ilustraban los libros miniados. Cuanto más de cerca examinaba las obras de los artistas medievales en las vidrieras, en las esculturas decorativas o en el trabajo en metal, más convencido estaba de su conformidad con las formas de la naturaleza. [EV]

Augustus W.N. Pugin, "About the Role of Nature", en *Floriated Ornament*. Londres: Henry G. Bohn, 1849, pp. I y II.

John Ruskin. "La lámpara de la memoria" (1849)

Ni el público ni aquéllos que velan por los monumentos públicos entienden el verdadero significado de la palabra *restauración*. Significa la destrucción más completa que pueda sufrir un edificio: una destrucción de la que no se puede recuperar ni un solo resto; una destrucción que se acompaña de la falsa descripción de aquello que es destruido. No nos engañemos con este importante asunto; es *imposible*, tan imposible como resucitar a los muertos, restaurar nada que alguna vez haya sido grande o hermoso arquitectónicamente. Aquello en lo que he insistido antes como la vida del conjunto, ese espíritu que sólo la mano y el ojo del trabajador aportan, no puede rememorarse jamás. Puede que otra época aporte un nuevo espíritu, pero entonces tendremos un nuevo edificio, pues no se puede invocar el espíritu del trabajador difunto ni se le puede ordenar que dirija otras manos y otros pensamientos. En cuanto a la copia directa y simple, es algo visiblemente imposible. ¿Qué copia puede hacerse de unas superficies que se han desgastado más de un centímetro? Todo el acabado de la obra se encontraba en el centímetro que ya no está; si intentas restaurar ese acabado, te basarás en conjeturas; y si copias lo que queda, dando por seguro que la fidelidad será posible (¿y qué cuidado, o vigilancia, o coste pueden garantizar algo así?), ¿en qué será mejor la obra nueva que la antigua? En la antigua aún queda *algo* de vida, alguna misteriosa sugerencia de lo que fue, de lo que perdió; algún encanto en las suaves líneas talladas por la lluvia y el sol. No puede haber nada de ello en la tosca rigidez de la nueva talla.

[…]

No hablemos entonces de restaurar. Esta cuestión es una Mentira de principio a fin. Se puede construir la maqueta de un edificio, al igual que se puede hacer el molde de un cadáver; y puede que la maqueta tenga la estructura de las antiguas paredes, al igual que puede que el molde muestre el esqueleto; con qué ventaja, ni lo sé ni me importa; pero al proceder así el antiguo edificio queda destruido, sin piedad alguna y en mayor grado que si hubiera quedado reducido a una montaña de polvo, o se hubiera fundido en un bloque de arcilla […]. Algunos mantienen

John Ruskin, "The Lamp of Memory", en *The Seven Lamps of Architecture*. Londres: Smith, Elder & Co., 1849. Reeditado en *The Works of John Ruskin*. Londres: George Allen, 1903-1912, vol. 8, pp. 242-245.

Fundación Juan March

que puede llegar un momento en el que sea necesario restaurar. Así es. Entonces tendrás que enfrentarte a esa necesidad cara a cara y entenderla en sus propios términos. Es una necesidad de destrucción. Acéptala así, derriba el edificio, arroja sus piedras a lugares abandonados, conviértelo en grava, o en mortero si quieres; pero hazlo con honradez, y no coloques una Mentira en su lugar. Enfréntate cara a cara a esa necesidad antes de que llegue; puede que consigas evitarla. El principio de los tiempos modernos [...] es, primero, abandonar edificios y, después, restaurarlos. Cuida de tus monumentos adecuadamente y no tendrás necesidad de restaurarlos [...]. Vigila un edificio antiguo con extremo cuidado; protégelo lo mejor que puedas y evita a *toda costa* cualquier posible dilapidación. Cuenta sus piedras como lo harías con las joyas de una corona; coloca vigilantes a su alrededor como si fueran las puertas de una ciudad bajo asedio; asegúralo con hierro allí donde pierda consistencia; apuntálalo con madera donde muestre deterioro; no te preocupes por la fealdad del refuerzo: mejor unas muletas que perder un miembro; y hazlo con afecto y reverencia, y de manera constante, y así habrá muchas generaciones que nazcan y mueran bajo su sombra. [YM]

John Ruskin. "La naturaleza del gótico" (1853)

O bien conviertes a la criatura en un instrumento o haces de ella un hombre, pero no las dos cosas a la vez. Los hombres no fueron creados para trabajar con la precisión de los instrumentos, para ser exactos y perfectos en todas sus acciones. Si quieres conseguir esa precisión de ellos, que sus dedos midan grados como ruedas dentadas y sus brazos tracen curvas como compases, deberás deshumanizarlos. Toda la energía de sus espíritus deberá ser empleada en hacer piñones y compases de sí mismos. Toda su atención y fuerza deberá enfocarse en el logro de este acto mezquino [...]. Por otra parte, si quieres hacer un hombre de la criatura trabajadora, no podrás conseguir un instrumento. Déjale que empiece a imaginar, a pensar, a intentar hacer algo que merezca la pena; la precisión convertida en máquina se desvanecerá al momento. Se revelará toda su rudeza, toda su estupidez, toda su incapacidad; vergüenza tras vergüenza, fracaso tras fracaso, pausa tras pausa, pero surgirá también en toda su majestuosidad; y sólo conoceremos su altura cuando veamos las nubes cernirse sobre él y, ya sean nubes luminosas o plomizas, se producirá una transfiguración, tanto detrás como dentro de ellas. [EV]

John Ruskin, "The Nature of Gothic", en *The Stones of Venice, Vol. II*. Londres: Smith, Elder & Co., 1853. Reeditado en *The Works of John Ruskin*. Londres: George Allen, 1903-1912, vol. 10, p. 192.

William Morris. Acerca de los fines de la compañía (1861)

El desarrollo del arte decorativo en este país ha alcanzado tal punto en la actualidad, gracias al esfuerzo de los arquitectos ingleses, que no es de extrañar que reputados artistas quieran dedicarle su tiempo. Aunque sin duda es posible citar ejemplos concretos de éxito, debemos reconocer que hasta el momento, por lo general, los intentos llevados a cabo han sido burdos e inconexos. La falta de supervisión artística, la única capaz de dotar de armonía a las distintas partes de una obra lograda, ha sido suplida, necesariamente, con el sacrificio excesivo que supone apartar a un artista de su trabajo pictórico.

Los artistas cuyos nombres se citan arriba [Arthur Hughes, P.P. Marshall, Philip Speakman Webb, Dante Gabriel Rossetti, Charles Faulkner, Edward Coley Burne-Jones, Ford Madox Brown y William Morris] esperan con su asociación acabar con este problema. Habiendo entre ellos hombres de diferentes aptitudes, serán capaces de asumir toda clase de obras decorativas, desde pinturas propiamente dichas hasta el más pequeño objeto susceptible de belleza artística. Se prevé con esta cooperación, basada principalmente en un trabajo de artistas bajo constante

William Morris, en folleto comercial de la compañía Morris, Marshall, Faulkner & Co., abril de 1861. Reproducido en Christine Poulson, *William Morris on Art and Design*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1996, pp. 22-23.

Fundación Juan March

supervisión, conseguir, por fuerza, con el menor gasto posible, una obra mucho más completa que si se empleara para ello a un único artista de manera intermitente.

Habiendo dedicado muchos años al estudio exhaustivo de las artes decorativas de todas las épocas y países, estos artistas han sentido, más que la mayoría de la gente, la necesidad de disponer de un sitio donde adquirir o poder encargar una obra genuina y hermosa.

[…]

Por último es necesario aclarar que toda obra perteneciente a las diferentes artes decorativas arriba mencionadas [pintura mural, talla, vidrieras, metalistería y mobiliario] será presupuestada y realizada de manera profesional y, es de suponer, que como decoración de calidad, que consiste más en un gusto lujoso que en el lujo de pagar un alto precio, será considerada menos cara de lo que generalmente se espera. [EV]

Henry James. Carta a su hermana describiendo a Jane Morris (1869)

Imagina a una mujer alta y delgada que lleva puesto un vestido largo de un color morado apagado, liberada de pendientes (o de cualquier otro adorno, debería aclarar), con una abundante cabellera encrespada y negra reunida a ambos lados de las sienes en grandes ondulaciones, de cutis pálido, con un par de extraños ojos como los de Swinburne, tristes, profundos y oscuros, unas cejas arqueadas, pronunciadas y espesas que se juntan en el centro y ocultan sus extremos bajo la melena, una boca como la de Oriana en nuestra edición ilustrada de Tennyson, un cuello esbelto sin collar alguno, pero con una docena de sartas de cuentas estrafalarias […]. Es difícil decir si ella representa en sí una síntesis completa de todas las pinturas prerrafaelitas que se han hecho hasta el momento —o éstas un "análisis perspicaz" de ella—; si es el original o una copia. En todo caso, es una maravilla. [EV]

Carta de Henry James a su hermana Alice, 10 de marzo de 1869. Reproducida en Percy Lubbock (ed.), *The Letters of Henry James*. Nueva York: Scribner, 1920, p. 15.

William Morris. Carta a Aglaia Corono sobre el proceso de teñir (1876)

Paso prácticamente todo el día, en blusón y zuecos, trabajando en la tintorería del señor Wardle, tiñendo con amarillos y rojos. Los amarillos son fáciles de conseguir, lo mismo que muchas de las tonalidades salmón y carne, beige y naranja; mi dificultad primordial es obtener un rojo sangre intenso, pero espero lograrlo antes de marcharme. Aunque todavía no conseguí un azul índigo apropiado para teñir la lana, soy capaz de teñir de azul el algodón, consiguiendo verdes preciosos y el amarillo más vivo que se puede extraer del gualdo. Esta mañana he colaborado en el teñido de veinte libras de seda para nuestro damasco en la tina azul; ha sido realmente emocionante porque hoy en día no es frecuente usar un disolvente durante el teñido y hemos corrido el riesgo de echar a perder la seda.

[…]

Como todos los tintes, los colores no son eternos; el sol, al aclararlos y embellecerlos, los consume, aunque de forma gradual y benévola en la mayoría de los casos […]. Estos colores, al desvaírse, se mantienen todavía hermosos y nunca, incluso tras un uso prolongado, desaparecen por completo, pasando por esa fase de lívida fealdad que hace de los tintes comerciales algo engorroso, peor incluso que su corta y, más que dudosa, vida alegre.

Debo también apuntar que no existen tejidos teñidos en azul o verde, aparte del índigo, que mantengan un color agradable a la luz de las velas: la mayoría de los verdes vivos se tornan en algo completamente apagado. Un azul de moda que imita al índigo se convierte, a la luz de las velas, en un morado pizarroso; iluminación que también daña el espectro de los azules de Prusia. De esta condena sólo salvo un verde comercial conocido como verde gas, que es, tanto a la luz del día como

Carta de William Morris a Aglaia Corono, 28 de marzo de 1876. Reproducida en John William Mackail, *The Life of William Morris, Vol. I*. Londres: Oxford University Press, 1899, p. 335.

Fundación Juan March

a la del gas, tan abominable como su nombre y que, por supuesto, uno imagina convirtiendo una medianoche sin iluminar en algo espantoso. [EV]

William Morris. "'Anti-raspaduras': la necesidad de una asociación" (1877)

Señor director, mis ojos acaban de percibir la palabra "restauración" en el diario de la mañana y, al mirar con más atención, he visto que lo que va a destruir Sir Gilbert Scott en esta ocasión no es ni más ni menos que la abadía de Tewkesbury. ¿De verdad es demasiado tarde para salvar la abadía y lo que quiera que tenga valor histórico y belleza y todavía perdure entre los antiguos edificios que en otro momento nos proporcionaron celebridad? ¿No sería de alguna utilidad que, de una vez por todas, y con la menor demora posible, creáramos una asociación con el fin de vigilar y proteger estas reliquias, que, tan escasas como resultan ahora, siguen siendo tesoros maravillosos y, aún más, de incalculable valor en esta época en la que el recién inventado estudio de la historia viva se ha convertido en el principal gozo de tantos de nosotros? Su periódico se ha opuesto con tal firmeza y valentía a los actos de barbarie que el arquitecto moderno, el párroco y el hacendado llaman "restauración" que sería un gasto inútil de palabras profundizar ahora en la ruina que han forjado sus manos; pero, para proteger lo que queda, creo que puedo escribir unas palabras de aliento y decir que de ninguna manera están solos en esta cuestión, sino que hay mucha gente sensata que se mostraría feliz de sacrificar tiempo, dinero y comodidad en defensa de estos monumentos antiguos: además, aunque admito que, salvo contadas excepciones, debemos abandonar toda esperanza en los arquitectos, amarrados como están por el interés, el hábito y la ignorancia, así como en el clero, amarrado por su orden, su hábito y una ignorancia aún más zafia, debe de haber todavía mucha gente cuya ignorancia no sea inveterada, sino accidental, y con cuyo buen juicio se podría contar si se les explicara con claridad que están destruyendo lo que ellos o, con mayor seguridad, sus hijos y los hijos de sus hijos, añorarán fervientemente algún día, y que eso es algo que ninguna riqueza o energía podrá volver a comprar jamás. Lo que deseo, por tanto, es que se cree una asociación que vele por los monumentos antiguos, que proteste contra toda forma de "restauración" que conlleve algo más que resguardar los edificios del viento y el clima y que, por todos los medios, literarios y de otra índole, despierte la conciencia de que nuestros edificios antiguos no son simples juguetes eclesiásticos, sino monumentos sagrados del desarrollo y la esperanza de la nación. [YM]

William Morris, "'Anti-scrape': The Need for an Association". Carta al editor de *The Athenaeum*, 10 de marzo de 1877. Citada en Asa Briggs (ed.), *William Morris: Selected Writings and Designs*. Harmondsworth: Penguin Books, 1968, p. 81.

John Ruskin. Carta al conde Zorzi sobre la profesión de arquitecto (1877)

El propósito principal con el que emprendí, hace veinte años, mi tarea de contar la historia de la arquitectura veneciana fue explicar cómo su belleza estaba relacionada con la felicidad e imaginación del trabajador, y mostrar al mismo tiempo cómo ningún arquitecto podía asumir el título y la autoridad de "maestro" sin trabajar al frente de sus hombres, convirtiéndose en capitán de la habilidad manual, al igual que el mejor caballero era capitán de los ejércitos.

Sin embargo, el sistema moderno de superintendencia, favorecido por una posición social más alta, hace que sea imposible obtener un trabajo esmerado, ya que, por una doble desgracia, sitúa a la cabeza de las operaciones a hombres que desconocen el manejo del cincel y que piensan que lo meritorio es la regularidad mecánica [...] haciendo que el superintendente esté más interesado en contratar a un gran número de obreros formados en una simple actividad repetitiva [...] que a unos pocos en cuya destreza se pueda confiar, pero cuyo temperamento reclame empatía y requiera de una orientación reflexiva que tenga en cuenta la excelencia en el trabajo y no su cantidad. [EV]

Carta de John Ruskin al conde Zorzi, 1877. Reproducida en *The Works of John Ruskin*. Londres: George Allen, 1903-1912, vol. 24, pp. 406-407.

Fundación Juan March

Lewis Foreman Day. "Casa y hogar" (1882)

El arte, sin duda, tiene su coste, pero no es tan caro como algunos quieren hacernos creer. Considerarlo una extravagancia ruinosa es un error tan grande como pensar que basta con pedirlo para conseguirlo. El posible coste excesivo de decorar y amueblar reside en hacer aquello que no es necesario. El exceso, la elaboración, la prodigalidad son lo que más cuesta. Que no haya malentendidos: el trabajo meticuloso siempre es la mejor inversión; cuesta más, pero vale más que la vistosa manufactura realizada únicamente con la intención de venderla. Lo que se presenta como ornamento se añade muy a menudo con el único propósito de ocultar la evidencia de una chapuza. En un trabajo perfectamente sencillo, hasta un niño puede decir si las juntas son inexactas, si las líneas resultan falsas o si está inacabado. No hay florituras que oculten los fallos. Es como si un torpe copista intentara escribir con caracteres romanos: la tortuosidad de las líneas saltaría a la vista, desnuda; pero, vestida con florituras, hasta una letra muy temblorosa puede pasar desapercibida. Eso es lo que hace que un trabajo sencillo y honesto cueste tanto más que el pretenciosamente florido. Una buena obra carente de arte vale más, incluso comercialmente, que una obra pobre recubierta de adornos baratos; e, intrínsecamente, una buena pieza de artesanía vale más que todo el adorno barato que se le pueda añadir a algo que sería imposible vender sin éste. Los muebles más baratos de las tiendas son los que resultan más caros, tengan el precio que tengan. A su lado, por su precio económico, se sitúan las obras sencillas que son buenas dentro de su clase y que carecen de pretensión alguna. Luego está el trabajo elaborado, que vale más o menos lo que cuesta; pero el incremento del valor artístico no es, en absoluto, proporcional al incremento en el precio, ni siquiera es proporcional al trabajo que se le ha dedicado a la pieza. Cada exposición proporciona numerosos ejemplos que ilustran de inmediato lo que *se puede* hacer, y lo que nunca *debería* haberse intentado en términos de ornamentación.

El trabajo sencillo tiene más probabilidades de valer lo que cuesta que el elaborado. Rara vez se encuentra un buen ornamento ligado a una construcción poco sólida. Y, con todo, la excelencia de dicha construcción no debe aceptarse como garantía de su condición artística. [YM]

Lewis Foreman Day, "House and Home", en *Every-day Art: short essays on the arts not fine*. Londres: B.T. Batsford, 1882, pp. 174-175.

William Morris. "Un esbozo bastante elaborado de una vida sin incidentes" (1883)

Nací en marzo de 1834 en Walthamstow, Essex, un pueblo cercano a Londres que linda con el bosque de Epping y que antes era un lugar agradable, pero que ha sido terriblemente vulgarizado y asfixiado por los malos constructores. Mi padre era un hombre de negocios de la ciudad y pertenecía a la clase acomodada; vivíamos con las comodidades propias de los burgueses; y, como formábamos parte de la sección evangelista de la Iglesia de Inglaterra, fui educado en lo que debo denominar un rico puritanismo institucional; una religión por la que, incluso siendo niño, nunca sentí apego alguno.

Me matriculé en el Exeter College de Oxford en 1853; los estudios en aquel lugar me ponían enfermo, pero me entregué con gran brío a la historia, sobre todo a la medieval, tal vez más porque por aquel entonces estaba bajo la influencia del anglo-catolicismo; esa fase, sin embargo, no duró mucho, ya que fue enmendada por los libros de John Ruskin, que en aquel momento fueron una especie de revelación para mí; también me influyeron bastante las obras de Charles Kingsley, que me llenaron la cabeza con algunas ideas sociopolíticas en las que probablemente hubiera ahondado de no ser por la atracción que sentía por el arte y por la poesía. Todavía en Oxford, descubrí, ante mi propio asombro, que podía escribir poesía; y en aquel momento, en el que tenía gran amistad con otros jóvenes de ideas entusiastas, creamos una revista mensual que

William Morris, "A Rather Long-Winded Sketch of My Very Uneventful Life" (carta escrita a Andreas Scheu el 5 de septiembre de 1883). Citada en Asa Briggs (ed.), *William Morris: Selected Writings and Designs*. Harmondsworth: Penguin Books, 1968, pp. 29-31.

Fundación Juan March

duró (a mis expensas) un año; se llamaba *Oxford and Cambridge Magazine* [Revista de Oxford y Cambridge] y, sin duda, carecía de madurez. Cuando superé los requisitos de Oxford, ¡yo, que supuestamente iba a ingresar en la Iglesia!, decidí dedicarme a alguna rama del arte y escribí a G.E. Street (el arquitecto que más tarde diseñaría los nuevos tribunales de justicia), que por aquel entonces ejercía en Oxford. No obstante, sólo estuve con él nueve meses; en Londres, Burne-Jones, el pintor, además de mi gran amigo de la universidad, me presentó a Dante Gabriel Rossetti, el líder de la Escuela Prerrafaelita, y decidí convertirme en pintor; incluso estudié arte durante algún tiempo, aunque de manera muy inconstante.

Por aquel entonces, el resurgir de la arquitectura gótica cada vez cobraba más peso en Inglaterra y, naturalmente, su influencia también alcanzó al movimiento prerrafaelita; yo me entregué de lleno a ambos movimientos: hice que un amigo me construyera una casa de espíritu muy medieval en la que viví cinco años y que me propuse decorar; entonces, junto a mi amigo el arquitecto, descubrí que las artes menores estaban sumidas en un estado de absoluta degradación, especialmente en Inglaterra, y, en consecuencia, con la jactancia propia de los jóvenes, en 1861 me propuse resolver el problema; y creé una especie de compañía para producir artículos decorativos. D.G. Rossetti, Ford Madox Brown, Burne-Jones y P. Webb, el arquitecto de mi casa, fueron sus principales colaboradores en lo que al diseño se refiere. Burne-Jones empezaba a labrase una reputación en aquella época; hizo muchos diseños para vitrales y se volcó en el proyecto con gran entusiasmo; y pronto logramos algunos progresos, aunque naturalmente fuimos objeto de amplia burla. Yo abordé el asunto como si de un negocio se tratara y, haciendo frente a dificultades que no son fáciles de concebir, gané algo de dinero: la compañía se deshizo hace unos diez años, quedando yo como único socio, aunque P. Webb y Burne-Jones todavía me ayudan y contribuyen con sus diseños.

Durante todo este tiempo he dedicado todos mis esfuerzos a mi compañía, con la que he tenido un éxito considerable, incluso desde el punto de vista comercial; creo que si hubiera cedido en algunas cuestiones de principios podría haberme convertido en un hombre extremadamente rico; pero, en la situación actual, tampoco puedo quejarme de nada, a pesar de que los últimos años han sido muy flojos comercialmente. Casi todos los diseños que utilizamos para decorar superficies, papeles pintados, textiles y similares, son obra mía. He tenido que aprender la teoría y, en cierta medida, la práctica de tejer, de teñir y de estampar telas: debo admitir que todo ello me ha aportado, y aún me aporta, un gran placer. Pero, a pesar del éxito que he cosechado, nunca he dejado de ser consciente de que el arte que he contribuido a producir desaparecerá con la muerte de aquellos de nosotros que realmente nos ocupamos de él, pues una reforma artística basada en el individualismo debe perecer necesariamente con los individuos que la han llevado a cabo. Tanto mis estudios de historia como mi conflicto práctico con el filisteísmo de la sociedad moderna me han hecho albergar la convicción de que el arte no puede prosperar ni tener una existencia real en el actual sistema de mercantilismo y avaricia económica. He intentado desarrollar esta visión, que en realidad no es sino el socialismo visto a través de los ojos de un artista, en varias conferencias, la primera de ellas impartida en 1878. [YM]

Edward Coley Burne-Jones. "Primeras impresiones de William Morris" (c. 1890)

Desde el primer momento supe lo diferente que era de todos los hombres que había conocido hasta entonces. Hablaba con vehemencia, a veces incluso con violencia. Nunca lo vi desalentado o cansado. En esa época era de complexión delgada, con una cabellera muy densa de pelo castaño oscuro, la nariz recta, ojos de color avellana y una boca delicada y bonita en demasía. [EV]

Edward Coley Burne-Jones, "First Impressions of William Morris", en John William Mackail, *The Life of William Morris, Vol. 1*. Londres: Oxford University Press, 1899, p. 35.

Fundación Juan March

Edward Coley Burne-Jones. "Resumiendo la carrera de William Morris" (c. 1890)

Cuando conocí a Morris por primera vez, su única aspiración era hacerse monje e ir a Roma, después decidió ser arquitecto, convirtiéndose en discípulo de Street durante dos años, pero, cuando llegué a Londres y comencé a pintar, lo abandonó todo por la pintura, hasta que luego lo dejó por la poesía, para pasar a continuación a diseñar colgaduras para ventanas y cosas preciosas, apartándolo, una vez dominado, para volver a ser poeta otra vez y, tras dedicar dos o tres años al *Earthly Paradise* [Paraíso terrenal], resolvió que tenía que aprender a teñir, viviendo inmerso en una tina, y a tejer, sabiéndolo todo sobre moda, para publicar tras ello más libros y tejer tapices, para después querer hacer todo añicos y comenzar de nuevo, y ahora lo único que le preocupa es el arte de imprimir y editar maravillosos libros de gran lujo, y, todo lo que hace, lo hace de forma espléndida, y, si sigue con vida, dejará también la imprenta —espero que no antes de finalizar el *Chaucer* y la *Morte d'Arthur* [Muerte de Arturo]— y no sé qué es lo que hará después, pero haga lo que haga vivirá cada minuto intensamente. [EV]

Edward Coley Burne-Jones, "Summing up William Morris's Career", c. 1890. Reproducido en Frances Horner, *Time Remembered*. Londres: Heinemann, 1933, p. 14.

Sidney Barnsley. "El propósito de esta compañía [Kenton & Co.]" (c. 1891)

El propósito de esta compañía es suministrar mobiliario bien diseñado y de excelente factura, así como objetos decorativos en general. Todos los miembros de la compañía serán diseñadores y supervisarán personalmente la ejecución de sus obras, llevadas a cabo por su propio grupo de operarios. La compañía proporcionará igualmente diseños y presupuestos de muebles y objetos decorativos.

Cada mueble llevará la firma de su diseñador con la esperanza de que así, gracias al sustento de una excelente calidad, tanto en el diseño como en la ejecución, parte del reconocimiento reservado hasta ahora a las obras de escultura y pintura se extienda a ciertos tipos de mobiliario. Asimismo, se espera que esta asociación de diseñadores, trabajando bajo directrices comunes e inspeccionando personalmente a sus operarios, logren establecer de nuevo una escuela de mobiliario como la que existió en el sur de Inglaterra a finales del siglo XVIII. [EV]

Sidney Barnsley, "The Object of This Company". Circular de Kenton & Co., c. 1891. Arts and Crafts Archive, Cheltenham Art Gallery & Museum (CAGM), Cheltenham.

Walter Crane. "Arte y trabajo" (1892)

Se me ha descrito como una persona "totalmente implicada con el socialismo". No sé de dónde ha salido esa idea, pues pensaba que había abandonado esa vía hace mucho tiempo, pero, socialista o no, creo que hay que reconocer que el hombre ha llegado a ser lo que es gracias al desarrollo de su instinto social o, de lo contrario, la raza humana hubiera desaparecido y, por consiguiente, es razonable que uno aspire a conseguir una sociedad mejor, más justa y más humana.

[…]

El problema del futuro se puede resumir en pocas palabras: *la organización del trabajo*, algo quizá difícil de solucionar, pero que tendrá que ser resuelto algún día. La organización del trabajo conlleva la cuestión del arte, de hecho conlleva todas las cuestiones. Considero más que factible que toda sociedad llegue a declarar que ninguno de sus miembros deba carecer de comida, ropa, cobijo o trabajo y, sin imponer restricciones al desarrollo individual, siempre y cuando ese desarrollo no coarte la libertad de otros, fije al menos un nivel de vida mínimo. Es posible imaginar, partiendo de esta base, que el trabajo útil y necesario de esa comunidad se

Walter Crane, "Art and Labour", en *The Claims of Decorative Art*. Londres: Lawrence and Bullen, 1892, pp. 60-61.

Fundación Juan March

lleve a cabo mediante un sistema de cooperación [...] en el que participen todos los miembros sanos de ésta, reduciéndose necesariamente la jornada laboral, en días y horas, ya que no se planteará la cuestión de obtener ganancias para nadie y, por la misma razón, ningún trabajo se hará toscamente o con prisa, disponiendo así de tiempo libre para educarse y divertirse. Si, desde un principio, el mundo [...] fue considerado un lugar donde la gente debía vivir felizmente ¿deberíamos seguir ennegreciéndolo con humo o afeándolo de forma despiadada, destruyendo la belleza de la ciudad o el campo, una vez que la competencia acérrima ya no nos acose, cuando toda aspiración al beneficio económico cese y los problemas y la especulación se hayan dejado de lado?

Entonces, quizá, será cuando hagamos algo encaminado a forjar una vida humana noble y hermosa: una vida de trabajo útil y placentero, no forzado o excesivo; de trabajo lleno de gozo gracias a sus repetidas fiestas, aliadas íntimamente con la imaginación y el color del arte; una vida donde el individuo pueda gozar de ilimitadas posibilidades que potencien su carácter, liberado de la propiedad "real" y de su excesivo poder, pero con un sentido social primordial de la vida en común; una vida de la que sólo somos una parte, que existía antes de que llegásemos y que continuará mucho tiempo después de que nos hayamos ido; esa vida que integra al mismo tiempo que protege, que dota de libertad al hombre y a la mujer, humanizándolos gracias al amor mutuo y dependiente, mientras los fortalece con la fuerza del espíritu público y del deber; colectivamente hablando, la única vida digna de ser considerada un estado libre. [EV]

Walter Crane. "Acerca del gusto y los interiores de mediados de siglo" (1892)

Un catálogo ilustrado de la Exposición de 1851 basta para mostrar las monstruosidades que entonces eran consideradas algo artístico dentro del mobiliario y la decoración. Se había alcanzado el último grado de descomposición, abriéndose un periodo espantoso, quizá sin precedentes, en mobiliario, indumentaria y decoración que duró lo que el Segundo Imperio y pereció justamente con éste. Las reliquias de este periodo [...] se materializan en grandes espejos y cortinas de encaje fabricadas a máquina, mientras que el mobiliario padece de desviación de la columna y, a la menor oportunidad, el mármol se llena de deprimentes bultos de bronce y latón. Monstruosidades de todo tipo se amparan bajo paneles de cristal, a la vez que toda clase de diseños degenerados se permiten en alfombras, cortinas, *chintzes* y papeles pintados, empleándose antimacasares para cubrir multitud de pecados. Cuando estas ideas decorativas, cuyos orígenes y modelos provenían del esplendor insulso de los salones imperiales, tuvieron que acomodarse al bolsillo y al tamaño de la casa de un ciudadano corriente, se convirtieron en algo absurdo y espantoso. Por otra parte, las baratas y retorcidas patas de los sillones —ya no tan cómodos— y de los sofás se caían solas, y los asientos tapizados, con su alarde de mullida comodidad, resultaban una desilusión y un engaño. Hacía mucho tiempo que la casa inglesa tradicional, con su gran chimenea de esquina, había dado paso a la distribución burguesa de comedor y salón.

[...]

Introducir en semejante distribución una silla sencilla, sin barnizar, con el asiento hecho de cuerdas de esparto, sólida, hecha en Buckinghamshire, es algo imposible de imaginar. Y, no obstante, es posible afirmar que ha sido una silla con el asiento de esparto y tela de algodón estampada, de diseño y colores discretos, de una casa sin pretensiones y un tanto inaccesible en Queen Square, la que ha aniquilado las falsas ideas de vulgar elegancia en la decoración del hogar, al menos donde quiera que se hayan puesto en práctica el refinamiento y la sensibilidad. [EV]

Walter Crane, "On Mid Century Taste and Interiors", *The English Revival of Decorative Art*, 52 (diciembre de 1892), pp. 811-812.

Fundación Juan March

William Richard Lethaby. "El arte del constructor y el artesano" (1892)

En toda obra de arte existe un equilibrio entre el motivo y el método, entre el tema y el estilo, aunque, para ser más exactos, son el método y el estilo los que conforman el arte: una obra bien concebida en su conjunto y con una correcta ejecución. El arte de la arquitectura es, en consecuencia, la coordinación de diversos oficios artesanales con el fin de conseguir un edificio correcto o hermoso no sólo en su exterior, en sus adornos, sino también en su estructura y anatomía. La arquitectura es el tratamiento natural y expresivo de los materiales en un edificio experimental. Es la puesta en escena de los artesanos.

Si quieres saber de arquitectura, tienes que estudiar arquitectura, es decir, saber de edificación arquitectónica, no de esas acrobacias que saltarán por encima del acto de la construcción. Debes indagar sobre los materiales. Debes aprender el verdadero "saber" del trabajador. Si trabajas manualmente en un oficio artesano acabarás aprendiendo otros muchos, no con el objetivo de ganar "experiencia práctica", sino para dominar la auténtica expresión artística de los materiales.

[...]

Si eliges la parte técnica de la profesión todavía podrás considerarte un arquitecto. Aunque la tendencia no se dirige en esa dirección, probablemente tendrás la oportunidad de lograr el éxito, de pedir cien guineas como honorarios y de ver tu idea materializada. Si exclusivamente eliges desarrollar tu arte, serás pobre con toda seguridad, ya que una persona sola no puede llevar a cabo correctamente una gran obra. Es posible, asimismo, que durante algún tiempo tu patrón te desdeñe por ser un trabajador manual, pero gozarás de la satisfacción que todo artesano siente al realizar su oficio. Encontrarás sitio en la vida para una ambición sin condiciones, para el mejor de todos los anhelos: la noble ambición de realizar una gran obra antes de morir, de ser un líder, quizás, de hacer arte de esas cosas para las que el hombre vive, de acercar un poco más ese momento en el que todo en la vida sea bello.

De hecho, este movimiento va progresando en lo que respecta a los oficios artesanales. Cuando trabajaba en un estudio de arquitectura, William Morris fue uno de los primeros en poner a prueba la afirmación de que el arte de hacer cosas sólo puede mostrarse haciéndolas —estudiando detenidamente los materiales y los instrumentos— y de que el "progreso técnico" estaba forzosamente alejado del arte. [EV]

William Richard Lethaby, "The Builder's Art and the Craftsman", en Richard Norman Shaw y Thomas Graham Jackson (eds.), *Architecture: A Profession or an Art: Thirteen Short Essays on the Qualifications and Training of Architects*. Londres: J. Murray, 1892, pp. 157-170.

May Morris. "El bordado" (1892)

Los principios elementales que garantizan el acierto de una pieza bordada son: (1) un buen diseño, (2) saber seleccionar y combinar los colores, (3) la destreza e inventiva en el tipo de puntadas empleadas, y (4) la elección de los materiales, así como la adecuación de la obra realizada a un propósito definido de antemano de manera que no carezca de sentido, sino que, por el contrario, sea útil e interesante.

[...]

Por lo que al color se refiere, el primer requisito es que todos los tonos sean lo más vivos e intensos posible, ignorando por completo el consejo del diletante que te pide que emplees verdes mates y azules desvaídos por ser "colores suaves y discretos". Saber manejar colores vivos con destreza es parte del arte del bordador y sólo es posible conseguirlo tras muchos experimentos y fracasos, es decir, con la experiencia. El efecto general de un buen ejemplo de colorido no debe ser nunca sorprendente o chillón, sino más bien tender a lo tenue, a pesar de que, al observarlo de cerca, los colores empleados revelen ser de las tonalidades más vivas y luminosas posibles, pudiéndose encontrar un claro azul turquesa contorneado con un naranja, un carmesí contrapuesto a un verde

May Morris, "Embroidery", en Arthur Heygate Mackmurdo (ed.), *Plain Handicrafts: Being Essays by Artists Setting Forth the Principles of Design and Established Methods of Workmanship*. Londres: Percival, 1892, pp. 46-47.

Fundación Juan March

y un naranja al lado de éste; todas las combinaciones imaginables de unos colores que, aunque muy vivos en sí mismos, están tan bien equilibrados y dispuestos los unos junto a los otros que forman un mosaico de colores armonioso, tranquilo y sosegado en toda su riqueza. [EV]

William Morris. Prólogo a *The Nature of Gothic* [La naturaleza del gótico] de John Ruskin (1892)

William Morris, Prólogo a John Ruskin, *The Nature of Gothic*. Londres: Kelmscott Press, 1892, pp. i-v.

El capítulo que el lector encuentra aquí bien podría ser considerado como una obra separada, a pesar de que contiene numerosas alusiones a temas tratados con anterioridad en *The Stones of Venice* [Las piedras de Venecia]. Para mí, y creo que para otros también, es uno de los textos más importante escritos por este autor y, en el futuro, llegará a ser considerado como uno de los pocos enunciados esenciales e ineludibles de este siglo.

Para algunos de nosotros, cuando lo leímos por vez primera —hace ya muchos años— parecía indicar el nuevo rumbo que el mundo debía tomar y, a pesar de todas las desilusiones de estos cuarenta años, aunque algunos de nosotros, John Ruskin entre ellos, hayamos aprendido desde entonces cuál es el bagaje necesario para ese trayecto y las muchas cosas que deben cambiar para poder estar preparados, aún no hemos conseguido encontrar otra vía para escapar de la locura y degradación de esta civilización.

Pues la primera lección que Ruskin nos enseña aquí es que el arte es la expresión de la satisfacción del hombre en el trabajo; que es posible para éste regocijarse en su obra, ya que, por extraño que nos pueda parecer hoy, hubo un tiempo en que el hombre se regocijaba en ella; que, a menos que la obra del hombre vuelva a ser de nuevo objeto de satisfacción para él, siendo el signo de este cambio el que la belleza vuelva a ser algo normal y consustancial al trabajo productivo, todos, excepto los inútiles, trabajarán con sufrimiento y, en consecuencia, vivirán con sufrimiento. De esta manera, el resultado de miles de años de esfuerzo del hombre en la tierra será la infelicidad general y la degradación universal; infelicidad y degradación cuya carga deliberada aumentará en proporción con la inteligencia, el conocimiento y el poder del hombre sobre la naturaleza material.

Si esto es cierto, como creo firmemente, se deduce de ello que la santificación del trabajo por el arte debe convertirse ahora en nuestro principal objetivo.

Para que la política fuese algo más que un juego vacuo, más emocionante pero menos inocente que los juegos de habilidad o suerte reconocidos como tales, tendría que orientarse, por fuerza, hacia este objetivo de la felicidad en el trabajo.

La ciencia ha alcanzado últimamente progresos tan formidables y se ha visto sustentada por un número tan grande de incondicionales, muchos de los cuales son, sin duda, sinceros y rinden culto no a la riqueza y el poder, sino al acervo de conocimientos, que tan sólo parece necesitar de un poco de humildad para atemperar la insolencia de su triunfo, que nos ha enseñado todo, excepto cómo ser felices. El hombre ha conseguido la victoria de lo mecánico sobre la naturaleza logrando que en épocas venideras sea posible disfrutarla en lugar de morir de privación en medio de ella. En ese tiempo, la ciencia podrá igualmente ser feliz, pero no antes de que se produzca un segundo nacimiento del Arte que, acompañado de la felicidad en el trabajo, la libere del yugo del Comercio.

Finalmente, es posible que la raza humana nunca cese en su esfuerzo por dilucidar la razón de su propia existencia, sin embargo, pienso que lo hará con un ánimo más reposado y adecuado cuando no tenga que preguntarse por qué nacimos para ser tan desdichados, sino por qué nacimos para ser tan felices.

Sería posible afirmar, sin embargo, que tenemos tiempo suficiente para resolver este problema y que no es necesario ocupar para ello toda la energía de la humanidad, cuando existe tanto que hacer en otras partes.

Fundación Juan March

Pero, para el propósito de alcanzar finalmente la felicidad a través de nuestro obligado trabajo diario, el tiempo es tan corto, la necesidad tan urgente, que bien podemos asombrarnos de que aquéllos que gimen bajo el peso de la infelicidad no puedan pensar en otra cosa; y bien podemos admirar y amar al hombre que llama aquí la atención de los angloparlantes sobre este tema tan trascendental, haciéndolo con una perspicacia tan franca y evidente que sus palabras no pueden ser ignoradas.

Bien sé que Ruskin no ha sido el primero en proponer la posible y urgente necesidad de que los hombres encuentren la felicidad en el Trabajo. Robert Owen mostró cómo, con camaradería y buena voluntad, el trabajo puede hacerse, al menos, algo más soportable. En su obra, Charles Fourier trató este tema en profundidad, basando todo su complejo sistema de reorganización de la sociedad en la aspiración incuestionable de sentir satisfacción en el trabajo. Pero, en su época, ni Owen ni Fourier pudieron encontrar la solución al problema, como lo ha hecho Ruskin. En Fourier, la fuerza motriz para alcanzar esa felicidad en el trabajo depende, por una parte, no del arte, sino de incentivos que, aunque no están de más en toda sociedad decente, son más bien una parte secundaria y no esencial del trabajo placentero; y, por otra parte, de una planificación razonable que ciertamente aligeraría la carga del trabajo, pero sin procurarnos el elemento de placer sensual que es esencial a todo arte verdadero. No obstante, se debe reconocer que Fourier y Ruskin estuvieron guiados por el mismo instinto, y es revelador, así como esperanzador, darse cuenta de cómo ambos llegaron al mismo punto partiendo de caminos muy diferentes.

Algunos lectores se asombrarán quizá de que en este capítulo tan importante de Ruskin me haya parecido necesario tener más en cuenta, al contrario de lo que normalmente se pondera, el punto de vista ético y político que el artístico. Debo responder que, a pesar de lo encantadora que es esa parte de la obra de Ruskin que describe, analiza y crítica el arte, tanto antiguo como moderno, no es al fin y al cabo la faceta más característica de sus escritos. En efecto, desde la época en que escribió este capítulo, ahora reimpreso, estas consideraciones éticas y políticas no han estado nunca ausentes de su crítica del arte y, en mi opinión, es esa parte de su obra, que justamente comenzó con "The Nature of Gothic" y alcanzó su punto culminante en ese gran libro titulado *Unto This Last* [A este último], la que ha producido un efecto más duradero y beneficioso en sus contemporáneos y, a través de ellos, llegará a ejercerlo en generaciones sucesivas.

En la crítica de arte, John Ruskin no sólo ha proporcionado un intenso placer a miles de lectores gracias a sus vívidas descripciones y a lo ingenioso y delicado de sus análisis de las obras de arte, sino que ha proyectado un foco de luz sobre la nebulosa de estupideces pseudotécnicas que constituyeron en su día la identidad esencial de la "crítica de arte" y que todavía son su base, y eso ya es mucho. Pero todavía lo es más el hecho de que John Ruskin, maestro de moral y política (no uso esta palabra en el sentido de la prensa), ha hecho un trabajo serio y sólido encaminado a la regeneración de la sociedad, sin el cual el arte verdadero, esa expresión de la satisfacción del hombre en su trabajo manual, cesaría inevitablemente de existir y con él toda esperanza de felicidad para la humanidad. [EV]

Mackay Hugh Baillie Scott. "Una casa ideal en las afueras" (1894)

Mackay Hugh Baillie Scott, "An Ideal Suburban House", *The Studio*, v (1894), pp. 127-131.

Todo aquél que haya experimentado las incomodidades de la típica casa de las afueras de una ciudad reconocerá que hay en su distribución mucho que mejorar; y con la intención de demostrar cómo pueden corregirse al menos algunos de sus defectos más notorios, el presente escritor ha diseñado la casa que [se describe a continuación].

[...]

En el tratamiento de las habitaciones [...] se sugiere introducir la máxima variedad posible. Una habitación puede tener un acabado en esmalte blanco, quizás con papel pintado azul; otra puede

Fundación Juan March

tratarse con amarillos dorados o tonos encendidos; mientras que una tercera puede sugerir el carácter hogareño de la sala de estar. En cualquiera de los casos, siempre hay que tener en cuenta el efecto final que se busca y evitar la habitual acumulación de objetos que, por hermosos que puedan ser en sí mismos, no guardan relación alguna con un plan sólidamente concebido. Al seleccionar el mobiliario es más fácil señalar qué se debe evitar que indicar qué se debe elegir. Por una parte, tenemos el hermoso conjunto de caoba; por otra, el conjunto "Artístico" de pino pintado; pero ninguno de los dos posee la sencilla condición de dignidad que consideramos esencial. El empleo de objetos que no son esenciales a menudo tendrá resultados muy positivos, pero deben usarse con la debida consideración de sus limitaciones en aquellas habitaciones que tengan un diseño lo suficientemente parcelado como para que se aconseje esta manera de proceder.

Para el arquitecto no resulta fácil trazar una línea ininterrumpida entre la arquitectura de la casa y el mobiliario de ésta. El diseño de un interior debe incluir necesariamente los muebles que se emplearán en él, lo cual conduce inevitablemente a la conclusión de que el arquitecto debería diseñar tanto las sillas y las mesas como la casa en sí. [YM]

William Richard Lethaby. "Morris como maestro de oficios" (1901)

William Richard Lethaby, "Morris as a Workmaster". Conferencia impartida en el Birmingham Municipal School of Art [Escuela Municipal de Arte de Birmingham] el 26 de octubre de 1901. Londres y Birmingham: John Hogg y Cornish Bros, 1901.

Al hablar de Morris, espero que hallen ustedes una actitud de reverencia que resulte menos cansina que el artificio de la contención crítica: esa actitud de desapego que, para lograr que la valoración de una vida parezca verdadera e imparcial, salpica el relato con el debido número de injusticias. Además, hay que decir que gran parte de lo que suele pasar por crítica de arte en Inglaterra consiste en decir lo hermosa que sería una obra si fuera diferente de cómo es en realidad. En este tipo de diatriba, el crítico no hace sino medir su propia estatura contra la norma establecida. El anhelo de un crítico así parece consistir en dibujar las limitaciones de su propia mente.

En la primera parte de este texto boceto la vida y las lecciones de arte de Morris, para después intentar explicar algunas de las ideas y los principios de las que sus obras son ejemplo.

[…]

Los escritos más técnicos de Morris están ligados a una filosofía que relaciona el arte con los aspectos prácticos de la vida; [consideremos] las cuatro doctrinas principales que parecen destacar en el conjunto general de sus enseñanzas. La primera cláusula de este evangelio actual versaría sobre la necesidad de reinventar nuestra mirada y el inmediato imperativo de limpiar Inglaterra que surge como resultado de ello. La Naturaleza y el Arte nos hablan directamente a través de la vista. Lo que dicen no puede filtrarse a través del intelecto de otras personas ni embotellarse en argumentos expresados en palabras, sino que hablan en lenguas sencillas, directas y universales que llegan a todo aquél que tenga ojos para ver y corazón para amar. Uno de los fenómenos más extraños de nuestro tiempo es el sometimiento de nuestra visión. No deberíamos ver *meramente* para recopilar información, sino para leer las verdades esenciales que alcanzan directamente el espíritu a través de los ojos; algo que resulta esencial para lo que los antiguos pensadores llamaban las cinco puertas del alma. Resulta interesante encontrar en los escritos de Durero, cuyo pensamiento describía Morris como "gótico en esencia", esta afirmación: "La vista es el sentido más noble del hombre, lo que se ve es más fácil de creer que lo que se oye".

[…]

Morris entendió que el espíritu del hombre estaba moldeado por su entorno material, que impulsa el pensamiento; y que, de todos los canales de inspiración de los que disponemos, el contacto con la naturaleza es el más necesario.

La segunda proposición versa sobre el valor del trabajo manual en la educación del hombre. Una vez más, aquí su actitud era exactamente la contraria a la defendida por los ideales y

Fundación Juan March

prejuicios modernos. No debemos evitar el trabajo, sino aceptarlo alegremente como el mejor camino hacia el ejercicio de la energía, que es la vida. Es el Trabajo lo que más valor confiere a la energía, así como agrado al descanso. "La recompensa del trabajo", dijo Morris, "es la propia vida". La educación ha llegado a significar, ante todo, el conocimiento de los libros. No obstante, en *News from Nowhere* [Noticias de ninguna parte] nos dice que los amantes de los libros son personas más bien apesadumbradas; y un hombre rico en lecturas dice de su amigo artesano: "Sé que me considera alguien entregado a la monotonía del trabajo y me desprecia por no ser hábil con las manos. Por lo que he leído en la literatura del siglo XIX, tengo claro que se trata de una especie de venganza por la estupidez de aquella época que despreciaba a todos los que eran *capaces* de utilizar sus manos".

A Morris la educación moderna le parecía algo muy similar a lo que Herbert Spencer llama una Institución Ceremonial, algo parecido a los pies cojos de una dama china o a las largas uñas de un mandarín, cuyo objeto es demostrar que la gente rica no repara en gastos para volverse inútil. Aquí, de nuevo, Morris regresaba al ideal medieval, en el que la educación no era una cosa, sino muchas, y un Maestro Tejedor, un Maestro Albañil y un Maestro Sastre estaban a la misma altura que un Doctor en Letras. En los días venideros, cuando los gremios recuperen su oficio y su poder, no cabe duda de que no tendremos únicamente Doctores en Leyes o en Medicina, sino también Doctores en Carpintería, en Herrería y en Horneado.

El tercer punto de mi tosca tentativa por resumir la filosofía del arte de Morris es la opinión que sostiene que la función del arte consiste en redimir al trabajo de su condición de maldición. Si el arte no endulza el trabajo, es decir, si no lo vuelve interesante mediante el pensamiento y las estrategias y el orgullo que se siente ante un buen trabajo, entonces embrutecerá a quienes se ocupan de él. No sólo la *mano*, sino también el *alma* del tintorero se somete a aquello con lo que trabaja. Como dice Ruskin: "La vida sin industria es remordimiento; la industria sin arte es embrutecimiento".

Uno casi teme hablar de arte; ha recibido tanta parodia, tanta vulgarización y abuso que huele, por así decirlo, a habitación cerrada. Resulta blando por sus estúpidas insignificancias y aburre por su pretenciosidad. No era así cuando Ruskin y Morris hicieron uso de la palabra por primera vez para referirse a los artículos de buena calidad, de aptitud congruente y naturaleza agradable, que son comunes al trabajo hecho a mano con el fin de prestar un servicio necesario. Para Morris el arte era el espíritu del hombre aplicado al objeto de su trabajo; aquel principio que resulta intrínsecamente correcto en la elaboración de las cosas [...] la religión del Trabajo. Por encima de todo, y en primer lugar, el arte es demostración de seriedad. En su primer ensayo artístico, el que publicó sobre Ruskin en la revista *Oxford and Cambridge Magazine*, establecía que el objetivo del arte, al igual que el de cualquier otra potestad humana, no es "entretener a las personas, sino hacerlas valientes, justas y amorosas".

"Lo que entiendo por arte", dice, en la que probablemente sea la definición más sugerente de esta palabra que jamás se haya propuesto, "es una creación del hombre que apela a sus emociones y a su intelecto a través de sus sentidos". Lejos de ser lo mismo que el lujo, el arte es algo que siempre ha estado sofocado por éste. El arte es lo que aporta la armonía entre el hombre y la naturaleza, pues "lo feo es algo que degrada nuestras cualidades humanas".

El cuarto punto cardinal de las enseñanzas de Morris podría describirse como el amor consciente hacia la naturaleza y la comunión con ella. Todo ataque contra lo bello y puro que hay en la naturaleza es una lesión que nos hacemos a nosotros mismos, pues no sólo dependemos *de* la naturaleza, sino que somos parte de ella, y no podemos sino sufrir con su sufrimiento. La idea de que la naturaleza debe verse desde fuera, de que la tierra es un mero patio trasero que resulta oportuno para los fabricantes y las montañas de desechos del mercantilismo, deberá ser sustituida algún día por la conciencia reverente de que la tierra es una prolongación de nuestro cuerpo, algo que bajo ningún concepto debemos agotar movidos por nuestro ánimo de lucro. Cuando hayamos dilapidado nuestra herencia por un fajo de billetes de

Fundación Juan March

cinco libras cobraremos conciencia de que ya no queda nada que merezca la pena comprar con todos esos billetes [...]. Debemos entender que el mundo no es una mina y un vertedero, sino un hogar y un cielo en el que morar y al que amar.

Era justamente esa tierra afable, común y corriente, así como los antiguos edificios que sostiene en su regazo, lo que Morris amaba con la pasión de una especie de druida. Véase esta descripción de Inglaterra: "La tierra es una tierra pequeña; demasiado encerrada entre los estrechos mares, según parece, como para tener el espacio necesario para crecer hasta la inmensidad; no hay grandes terrenos baldíos que la opriman en su monotonía, ni grandes soledades boscosas, ni terribles laderas de montañas inexploradas; todo está medido, mezclado y lleno de variedad, cada cosa se torna con facilidad en otra; pequeños ríos, pequeñas llanuras, tierras altas que cambian rápidamente y se ensanchan, todas ellas rodeadas de hermosos y ordenados árboles, pequeñas colinas, pequeñas montañas, entretejidas por los muros de las dehesas; todo es pequeño y, al mismo tiempo, nada resulta grotesco ni vacío, sino más bien serio y con abundante significado para quienes lo buscan. No es ni una prisión ni un palacio, sino un digno hogar".

[...]

En cuanto a su concepción del arte, [Morris] consideraba éste un lenguaje esencial. Al igual que hay un lenguaje de signos y un lenguaje hablado, el arte, a través de los ojos, como sucede con la música a través de los oídos, comunica ideas a la mente a través de un código propio, por así decirlo. [EV]

Charles Robert Ashbee. "Un libro de casas de campo y pequeñas casas para propietarios, arquitectos, constructores y otros" (1906)

A menudo se ha hecho hincapié en que toda reforma social, como la serpiente que se muerde la cola, debe comenzar y terminar por la educación. No podemos proporcionar una buena educación hasta que tengamos ciudadanos lo suficientemente inteligentes como para ver la necesidad de ello, y no podemos alcanzar un ideal superior de ciudadanía hasta que los eduquemos o, enfocándolo desde otro punto de vista, no podemos ofrecer trabajo al desempleado porque no es empleable y no lo es porque nunca le hemos dado la educación necesaria para poder ejercer ese trabajo.

Charles Robert Ashbee, *A Book of Cottages and Little Houses for landlords, architects, builders and others: with suggestions as to cost, the housing difficulty & the improvement of taste in these matters*. Londres y Chipping Campden: Essex House Press, 1906, pp. 2-5.

La educación y la reforma del taller deben avanzar al unísono. Ahora bien, en la vida hay tres condiciones para alcanzar una buena educación: tener salud, sentir satisfacción por nuestro trabajo o estar interesados en él, y contar con una ciudadanía adecuada.

[...]

Yo abogaría por un buen edificio rural como expresión de las necesidades prácticas de la vida. Abogaría por su cualidad humana y por el control y la limitación de los desechos, en especial los de la producción mecánica. Abogaría por la tradición, por su actitud reverente hacia la obra antigua y por la manera en que trasmite esta actitud a la obra nueva que tenemos que hacer. Abogaría por que los propietarios y los constructores rurales asumieran de forma consciente estos problemas que afectan al oficio e hicieran una valoración rigurosa de su peso económico. Por último, abogaría por un estudio definitivo sobre lo positivo y lo negativo de la producción mecánica, por la consideración de la máquina como un problema ético y no meramente económico.

[...]

En resumen, debemos identificar lo bueno y lo malo, lo positivo y lo negativo de las cosas que hacemos y manejamos, ya que la cuestión ética de la producción es el problema fundamental de nuestras escuelas de artes y oficios. [EV]

Fundación Juan March

Charles F.A. Voysey. "Ideas que forman parte de los objetos" (1909)

Esta era en la que vivimos es intensamente material; ha sido testigo de un poderoso desarrollo de las cosas materiales. La máquina de vapor y la electricidad han transformado el mundo; las ideas materiales han absorbido nuestras mentes hasta el punto de que apenas dedicamos ya la atención al lado espiritual de nuestra naturaleza que éste merece.

[…]

Nuestra naturaleza siempre ha tenido una doble vertiente, es decir, material y espiritual. Y es de puro sentido común reconocer esta naturaleza dual. *Debemos* distinguir entre aquellas cosas que ayudan a desarrollar el cuerpo y aquéllas que conducen a la purificación y el avance del carácter.

[…]

Ni por un momento menospreciaría la importancia de todas las condiciones materiales y corporales. Pero, en la causa del arte y de las cualidades superiores del hombre, debemos prestar más atención al espíritu y menos a la carne, pues, sin base espiritual, ningún arte es digno de serlo.

[…]

La actual presencia de tanta fealdad en nuestras vidas se debe en gran medida al carácter materialista de nuestros hábitos mentales. Valoramos la facilidad por encima de la belleza, la utilidad por encima de la inspiración y, como consecuencia, no nos resulta fácil reconocer las "ideas que forman parte de los objetos". Antes de proseguir, es necesario que en nuestras mentes quede clara la distinción entre ideas asociadas e ideas intrínsecas. Por ejemplo, algunos creen que el dinero es la raíz de todo mal. Ésa es una idea asociada, que se debe, en nuestra opinión, a un razonamiento erróneo. Es la manera equivocada de emplear el dinero la que causa el mal.

[…]

Todo arte es expresión o manifestación del pensamiento y el sentimiento; por tanto, el conocimiento técnico de cualquier arte, por sí mismo, no es sino un lenguaje con el que expresar pensamientos y sentimientos. La precisión, el orden, la pulcritud, la precisión, la franqueza, el amor a la verdad y, por encima de todo, la veneración, son algunas de las cualidades mentales a las que denominamos espirituales, porque ofrecen una mayor satisfacción a nuestro carácter que a nuestra comodidad corporal. Podemos hacer puertas, ventanas, sillas y mesas con precisión mecánica y recibir dinero a cambio de ello, pero ni nosotros ni los que pagan obtendremos ningún beneficio espiritual de esta labor a menos que hayamos entregado a ella todo nuestro corazón y nuestra mente, con la inquietud de intentar compartir buenos pensamientos y sentimientos saludables.

[…]

Una vez se reconozca que las verdades espirituales son de primordial importancia, y que podemos contribuir al desarrollo de la virtud, tanto la propia como la de nuestros vecinos, entregando el pensamiento y el sentimiento a nuestro trabajo, encontraremos una alegría añadida en nuestra tarea que es de naturaleza más valiosa que cualquier recompensa material […]. Todos gozamos de la posibilidad de transmitir pensamientos y sentimientos. Lo que necesitamos es la capacidad de discriminar entre pensamientos y sentimientos buenos y nobles y aquéllos de tipo más básico. ¿Qué han hecho nuestras escuelas para avanzar en esta dirección? ¿Qué hacen actualmente? En muchas de ellas se enseña que en otros tiempos se realizó un trabajo muy hermoso y que no es posible lograr esa belleza en esta edad oscura […]. Amigos míos, estamos ante un falso adoctrinamiento. Hay tanta capacidad para la bondad en nuestros días como la hubo en cualquier época anterior. Los hombres pueden producir obras tan perfectas en todas sus cualidades materiales como ninguna que haya visto el mundo hasta ahora.

[…]

Charles F.A. Voysey, "Ideas in Things", en Thomas Raffles Davison (ed.), *The Arts Connected with Building: Lectures on Craftsmanship and Design Delivered at Carpenters Hall*. Londres: B.T. Batsford, 1909, pp. 103-108.

Fundación Juan March

En muchos casos, la máquina ha expulsado la cualidad humana de los objetos familiares. Sin embargo, la máquina también ha liberado la mente de los hombres, permitiéndoles entregarse a un trabajo más intelectual que aquél que se obtiene en un aserradero, aunque aún hay muchos trabajos en el mundo que requieren poca o ninguna inteligencia [...]. No olvidemos que todavía nos queda nuestro sentido del deber; y miles de personas pueden dar fe de que ese sentido ha transformado en múltiples ocasiones una tarea fastidiosa en una labor agradable. Pero, más allá de la reconfortante idea de que el trabajo desagradable supone un deber, encontraremos que muchas ocupaciones monótonas pueden volverse placenteras si se les infunde una cualidad espiritual. La diligencia, el amor a la verdad y el odio hacia cualquier forma de engaño nos ayudarán a lograr que las partes ocultas de nuestro trabajo sean de la misma calidad que aquéllas que son visibles. No creo que haya nadie presente aquí a quien no le gustara crear muebles de una calidad uniforme, en lugar de emplear madera de roble en la parte de delante y de pino en la de detrás. Y, si comparten este sentimiento, nuestros clientes estarán dispuestos a pagar por evitar este tipo de estafa. Si reconociéramos con franqueza la necesidad estructural de clavar nuestros tablones, no tendríamos que forzar nuestro ingenio para inventar técnicas para que los clavos queden fuera del alcance de la vista. Valoramos en exceso la perfección mecánica. Ese amor por las superficies lisas y pulidas es demasiado materialista; eso es algo que se puede lograr sin cerebro y que, en la mayoría de los casos, sólo se consigue mediante la eliminación de cualquier pensamiento y sentimiento de índole humana. Resulta delicioso observar la habilidad con la que trabajan juntos la mano y el ojo. Toda señal de esmero es un placer para la vista. Pero en nuestro materialismo hemos perseguido la perfección de la máquina, optando por ésta en lugar de por la perfección del corazón humano.

[...]

No propongo regresar en todos los casos al trabajo manual ni rechazo tampoco la ayuda de la máquina. Lo que precisamos es reconocer su valor material, y su imperfección espiritual, y aportar a nuestro trabajo manual ese pensamiento y ese sentimiento que constituyen el aliento de la vida. Tanto el trabajador como aquél que es receptor de su trabajo deben cooperar para insuflar un nuevo hálito a todo aquello que hacen, preocupándose por el significado moral y espiritual de los objetos. [YM]

William Richard Lethaby. "Arte y oficio" (1913)

Nos hemos acostumbrado a escribir sobre el arte y el temperamento del artista de una manera tan poética que el hombre común de la calle, que a menudo vive una existencia miserable, lo ve ciertamente como algo alejado y "lujoso", no destinado a "hombres como él". Existe el peligro, en este lenguaje grandilocuente tan habitual, de asustar al hombre sencillo. Es de temer que la controversia más reciente en torno a la posición y el propósito del arte contribuya a ensanchar la brecha entre éste y la gente corriente.

William Richard Lethaby, "Art and Workmanship", *The Imprint*, 1 (enero de 1913).

La verdadera función de la crítica debería ser fomentar nuestras artes nacionales y no asustar a los timoratos con definiciones superlativas y metáforas sostenidas por los pelos, mezcladas —como dice Morris— con un torrente de "falsas estupideces técnicas". Es una lástima convertir en misterio aquello que puede ser fácilmente entendido. No existe nada hermético en la idea de que todas las cosas pueden estar mal o bien hechas. Una obra de arte es algo bien hecho; eso es todo. Puede ser una estatua bien hecha o una silla bien hecha o, incluso, un libro bien hecho. El arte no es una salsa especial que se añada a la comida corriente, es la comida en sí misma cuando está bien cocinada. La forma más sencilla, por regla general, es concebir el arte como *lo bien hecho entre aquello que es necesario hacer*. Si algo no merece hacerse, difícilmente será una obra de arte, a pesar de lo bien hecho que esté. Aquello que valga la pena hacer, pero se haga mal, no es nada.

Fundación Juan March

Resulta más que improbable que actualmente seamos capaces de formar una escuela de pintura destacada; de hecho, parece que estamos empeñados en destacar en Europa en el momento equivocado. Sin embargo, no cabe duda de que existe la posibilidad de ponernos a la cabeza en lo que a las artes nacionales se refiere. Prueba de ello es el gran interés que el movimiento Arts and Crafts ha despertado entre los observadores extranjeros. En efecto, los alemanes, que conocen la historia de este movimiento mejor que nosotros mismos y son conscientes de su importancia desde un punto de vista económico, han implantado una rama especial de economía política dedicada a este tema. Creo que una universidad alemana ha creado un puesto de catedrático dedicado al aspecto económico de las artes y los oficios artesanales; y la fina caligrafía inglesa se ha materializado en Alemania en tipos que los propios impresores ingleses adquieren con avidez.

Durante los últimos treinta años, muchos diseñadores ingleses se han dedicado a aprender los oficios artesanales para poder lograr, de este modo, una maestría total, tanto en el diseño como en la ejecución. Debo señalar aquí que una característica de la obra de arte es que el diseño impregne su técnica de ejecución, como sucede en una pintura, de manera que sea imposible distinguir dónde termina el diseño y dónde empieza la técnica. Es más, el maestro artesanal debe poseer un control absoluto desde el comienzo hasta el final, con el fin de darle una forma y acabado acorde con su idea. Contamos en la actualidad con muchos hombres altamente cualificados que serían capaces de hacer libros tan sobresalientes como los de las mejores imprentas si existiera una demanda constante de obras contemporáneas de primera calidad. Si se me preguntara por un medio sencillo para reconocer una obra de arte cuando la ves, diría que *toda obra de arte manifiesta que ha sido hecha por un ser humano para otro ser humano*. El arte es la humanidad hecha oficio; el resto es esclavitud. La diferencia entre una obra creada para el hombre y otra hecha con fines comerciales es la misma que entre una piedra preciosa y una falsa. Quizás, en un primer momento no seamos capaces de apreciar la diferencia, pero, al mirarla detenidamente, el valor intrínseco de la piedra auténtica se hace evidente. No obstante, es de suma importancia que la obra comercial sea debidamente fabricada de acuerdo con sus propias reglas.

A pesar de que un objeto fabricado con una máquina nunca puede llegar a ser una obra de arte propiamente dicha, no existe razón alguna por la que no pueda, en un orden secundario, estar bien hecho —que tenga la forma apropiada, que sea liso, resistente, adecuado a su fin, útil—, es decir, lo mismo que una máquina. Una obra hecha a máquina debe denotar con toda franqueza que es hija de una máquina. Es la afectación y el subterfugio de muchos objetos fabricados a máquina lo que los hace repugnantes.

Es importante señalar que, como reacción a la aburrida monotonía de los primeros tiempos victorianos, muchos artesanos cayeron en la extravagancia de diseñar sus obras en exceso. Bien entendido, el "diseño" no debe ser una contorsión agónica, sino un esfuerzo por alcanzar aquello que es apropiado y auténtico. El mejor diseño es aquél que, descontando su coste, se convierte en algo común. Una pieza de mobiliario excelente o una encuadernación admirable deben configurarse, por fuerza, de la misma forma que un violín.

Devolver el arte al oficio no es, entre los muchos problemas que existen, el menos serio ni el más esperanzador. Es lamentable darse cuenta de que hace más o menos un siglo la gran mayoría de la gente ejercía un oficio artesanal —eran zapateros, encuadernadores, silleros, herreros…—; sin embargo, ahora, debido a la mecanización y al sistema de producción a gran escala, una enorme cuña se ha interpuesto entre artesanos y clientela. Es cierto que "no podemos volver atrás", pero también es cierto que no podemos permanecer en el lugar en el que nos encontramos ahora.

Permítanme aclarar, una vez más, cómo los pensadores instruidos consideran arte no sólo las pinturas o los objetos pintorescos o curiosos —o aquéllos inevitablemente costosos, aunque ciertamente no los lujosos—, sino todo trabajo digno y esmerado llevado a cabo por artesanos capaces. EL ARTE ES OFICIO REFLEXIVO. [EV]

Fundación Juan March

Ernest William Gimson. Carta a William Richard Lethaby sobre los oficios artesanales (1916)

La cuestión parece ser, sintetizando, *quién está interesado por los oficios artesanales*, y me gustaría descubrir cuál es exactamente la diferencia entre nosotros, por qué opinas, al contrario que yo, que sería bueno que diseñara estanterías que después fueran fabricadas a máquina. Supongo que todo diseñador con taller propio ha tenido que enfrentarse, en momentos de penuria, al problema de la mecanización. Es algo a lo que yo he tenido que hacer frente con frecuencia, llegando a plantearme en ocasiones la disyuntiva entre maquinaria o taller, y he llegado a flaquear ante esta situación, para terminar por saber que puesto en esa tesitura siempre preferiría renunciar al taller. Espero que esto te parezca lo acertado *desde el punto de vista del artesano*. Si el interés de uno mismo por su obra se redujera al diseño y la utilidad, sería diferente, pero, como bien sabes, también se centra en el hombre y en su forma de trabajar y, a través de ello, en el resto de las cosas de la vida.

Al igual que tú, quisiera que hubiera mejores monedas y sellos, y más inteligencia en el urbanismo de nuestra ciudades; y me produce más placer un buen motor por su trabajo que la mayoría de los museos, y mucho más placer aún que la acostumbrada exposición de Artes y Oficios. ¿Acaso no necesitan las artesanías purgarse y *tener sentido* —como dicen aquí—, del mismo modo que los productos hechos a máquina? En efecto, no puedo negar a nuestras importantes y viriles obras de ingeniería su justo lugar en nuestras ciudades, como ejemplos de que a menudo contienen auténtica belleza y *algo* artístico. De hecho, todos debemos reconocer que existe y existirá siempre un gran campo para los motores y las máquinas, siempre y cuando la gente quiera esos productos y sea feliz haciéndolos y reparándolos. [EV]

Carta de Ernest William Gimson a William Richard Lethaby, 18 de abril de 1916. Burroughs Archive, Cheltenham Art Gallery & Museum, Cheltenham.

Charles Robert Ashbee. El arte consiste en hacer las cosas bien (1935)

¿Cuál es la posición de los oficios hoy en día? ¿Qué son, de hecho, los oficios? ¿Y qué relación existe entre nuestros artesanos de los Cotswolds y los oficios? Si a la hora de contestar estas preguntas nos limitáramos a tener en cuenta Campden y los Cotswolds, o incluso Inglaterra, podríamos sentir cierta inclinación hacia el pesimismo. Pero aquellos de nosotros que hemos estudiado la cuestión de forma práctica, que hemos practicado los oficios con nuestras propias manos, que, como diseñadores, dibujantes u organizadores, les hemos dedicado la mejor parte de nuestra vida, y que observamos lo que está sucediendo en otros lugares del mundo —en América, Sudáfrica, Austria, Alemania, Italia, Hungría, Escandinavia y las colonias inglesas— sabemos que formamos parte de un movimiento de mayor envergadura que ocupa un lugar de privilegio en el nuevo orden.

Los oficios son una forma de protección contra el derroche; son una necesidad educativa; son parte del ocio de una comunidad —y ellos mismos nacen del ocio—; son, en pocas palabras, una necesidad humana que, en una era mecanizada, forma parte de las humanidades.

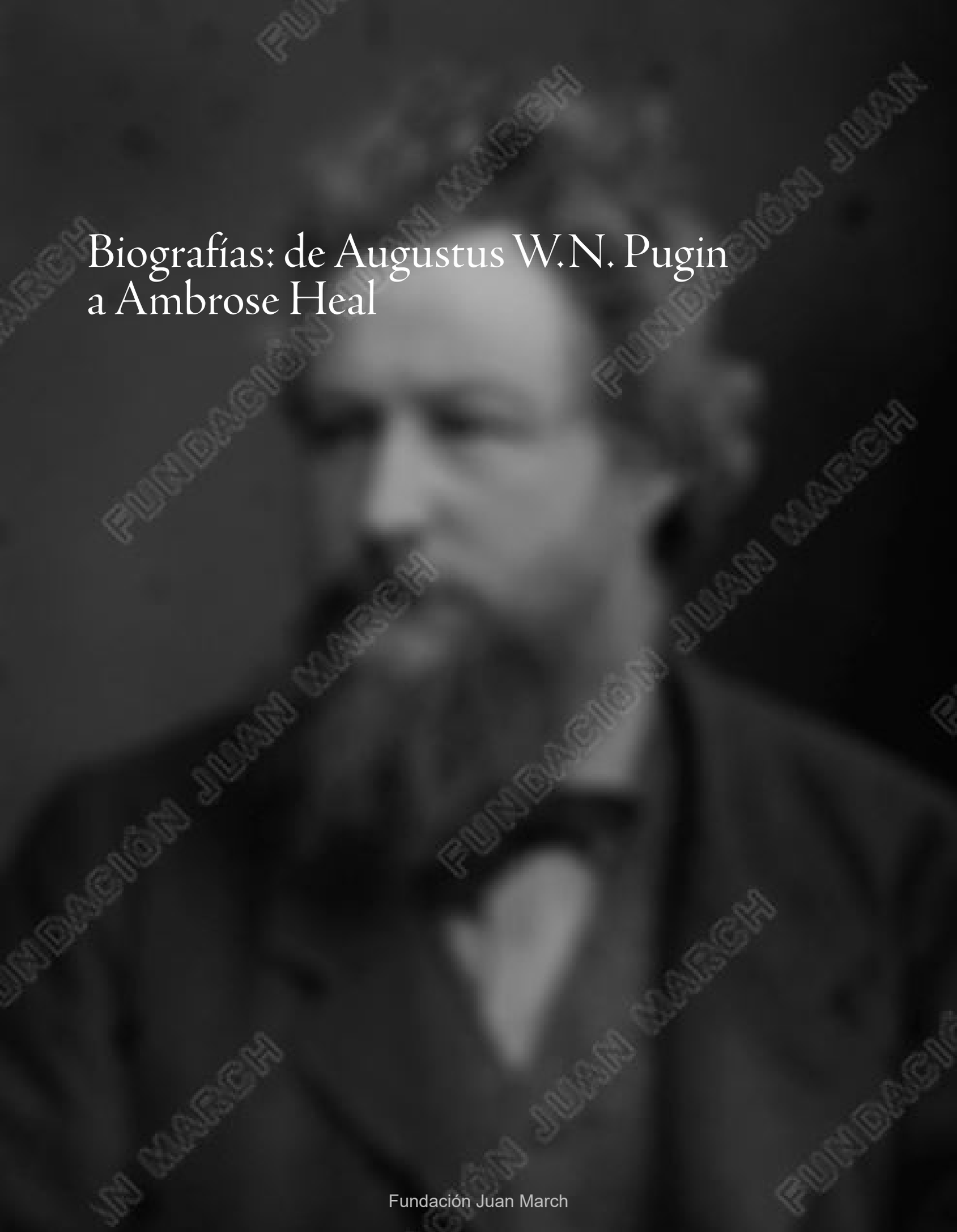
[…]

No creo que el tipo de producción artesanal importe demasiado. Que un hombre sea grabador o techador, herrero o platero, joyero o jardinero, tiene poca trascendencia; puede que trabaje con piedra, con madera, con vidrio o con arcilla; lo que importa es que *trabaja* y que hace bien su trabajo, porque el Arte consiste en *hacer las cosas bien*. [YM]

Charles Robert Ashbee, introducción al catálogo de la exposición *An Exhibition of Cotswold Arts and Craftsmanship*. Chipping Campden: Cheltenham Art Gallery, 1935, pp. 3-5.

Fundación Juan March

Biografías: de Augustus W.N. Pugin a Ambrose Heal



FUNDACIÓN JUAN MARCH

Charles Robert Ashbee

Mackay Hugh Baillie Scott

Ernest y Sidney Barnsley

William Arthur Smith Benson

Hendrik Petrus Berlage

Edward Coley Burne-Jones

Walter Crane

Lewis Foreman Day

John Henry Dearle

William De Morgan

Ernest William Gimson

Ambrose Heal

Josef Maria Hoffmann

George Washington Henry Jack

Lars Kinsarvik

Archibald Knox

William Richard Lethaby

Arthur Lasenby Liberty

Margaret Macdonald

Charles Rennie Mackintosh

Arthur Heygate Mackmurdo

Mary (May) Morris

William Morris

Augustus Welby Northmore Pugin

Richard Riemerschmid

Dante Gabriel Rossetti

John Ruskin

Phoebe Anna Traquair

Charles Francis Annesley Voysey

Emery Walker

Philip Speakman Webb

Frank Lloyd Wright



Charles Robert Ashbee

Isleworth (Middleesex), 1863-
Sevenoaks (Kent), 1942

La trayectoria de Charles Robert Ashbee abarcó campos tan diversos como la arquitectura, el diseño, la reforma social, la conservación de edificios y la literatura, convirtiéndole en uno de los miembros más heterogéneos de todo el movimiento Arts and Crafts. Actualmente Ashbee es recordado principalmente por sus innovadores trabajos en joyería y vajillas de plata.

Hijo de Herbert Spencer Ashbee, próspero hombre de negocios y coleccionista de libros eróticos, Ashbee estudió historia en la Universidad de Cambridge. Muy influenciado por las enseñanzas de John Ruskin y William Morris, empezó a trabajar en el estudio de arquitectura de George Frederick Bodley y Thomas Garner. En 1888 creó el Guild and School of Handicraft [Gremio y Escuela de Artesanía] en la localidad de Toynbee Hall. Aunque la escuela cerró en 1895, el gremio continuó activo, especializándose en metalistería —joyería, esmalte y forjado manual de cobre y hierro— y en la fabricación de muebles. El gremio se registró como sociedad mercantil en 1898 y organizó exposiciones de éxito en Gran Bretaña, Europa continental y Estados Unidos. Alarmado por la decadencia urbana y animado por una visión nostálgica y romántica de la vida rural, en 1902 Ashbee trasladó los talleres del gremio de artesanía a Chipping Campden, en los Cotswolds, donde emprendió labores de restauración de edificios antiguos y abrió una escuela de oficios. A partir de 1905 el gremio entró en decadencia, aunque siguió activo, con una estructura más reducida, hasta 1910. Por su parte, la compañía mercantil fue liquidada en 1907.

Además de su actividad al frente del gremio, Ashbee trabajó en proyectos arquitectónicos como la construcción de siete casas de artistas en la calle Cheyne Walk de Chelsea (Londres); entre ellas la que sería su residencia y estudio, ubicada en el número 37 y conocida como Magpie and Stump [Urraca y tocón], en referencia a la posada que desde el siglo XVI había ocupado ese mismo lugar. Asimismo, diseñó dos nuevas tipografías —Endevour y Prayer Book—, estuvo involucrado en la edición de más de setenta libros y fue el responsable de la puesta en marcha en 1898 de la imprenta Essex House Press, tras el cierre de la imprenta Kelmscott Press de Morris. En 1922 Ashbee se retiró a Godden Green (Kent) y falleció en Sevenoaks (Kent) en 1942.

Fundación Juan March







Mackay Hugh Baillie Scott

Saint Peters (Kent), 1865-
Brighton (East Sussex), 1945

Arquitecto y diseñador de gran influencia en el movimiento Arts and Crafts, Mackay Hugh Baillie Scott es conocido principalmente por su innovadora aproximación a la planificación de espacios domésticos y por la introducción del concepto de interiores diáfanos.

Nacido en Saint Peters (Kent) en el seno de la familia de un rico terrateniente escocés, Baillie Scott inicialmente estudió Agricultura en el Royal Agricultural College [Real Colegio de Agricultura] de Cirencester (Gloucestershire), aunque pronto se decidió por la arquitectura, trabajando primero para Charles E. Davis en Bath y posteriormente para el topógrafo Frederick Saunderson en la Isla de Man. En 1891 empezó a impartir clases en la School of Art [Escuela de Arte] de Douglas, donde conoció al diseñador Archibald Knox, y en 1893 se estableció como arquitecto independiente. A partir de 1895 comenzó a publicar artículos sobre el diseño de casas en la revista *The Studio* [El Estudio]. Su influyente libro *Houses and Gardens* [Casas y jardines], en el que plasmó sus ideas acerca de la planificación de los hogares, fue publicado en 1906 y se reeditó en una edición ampliada en 1933. Después vería la luz *Garden Suburbs, Town Planning and Modern Architecture* [Ciudades jardín, planificación urbana y arquitectura moderna], escrito en colaboración con Raymond Unwin. En 1901 trasladó su negocio a Bedford y comenzó a colaborar con los talleres de John P. White, en Pyghtle Works, en la fabricación de muebles. Posteriormente también diseñaría muebles, interiores y tapices para los Deutscher Werkstätten [Talleres alemanes] y para los grandes almacenes Wertheimer, en Berlín.

En 1897 Baillie Scott fue contratado para decorar y amueblar el palacio ducal de Darmstadt, en Alemania, y en 1901 fue uno de los ganadores del concurso "Haus eines Kunstfreundes" [Casa para un amante del arte], que le aportó fama en toda Europa. Algunos de sus trabajos más relevantes fueron los realizados para las viviendas Red House [Casa roja], en Douglas; Blackwell, en Bowness; Sandford House, en Kilmany; y Waldbühl, en Uzwil (Suiza). Baillie Scott se mudó a Londres en 1919 y fue elegido miembro del Royal Institute of British Architects [Real Instituto de Arquitectos Británicos] en 1927. En 1939 se retiró a Brighton, donde murió en 1945.

Ernest y Sidney Barnsley

Birmingham (West Midlands), 1861 y 1865-Gloucestershire, 1926

Arquitectos, diseñadores y fabricantes de muebles, los hermanos Ernest y Sidney Barnsley nacieron en Birmingham en una familia de albañiles y fabricantes de barnices. Sidney estudió en la Birmingham School of Art [Escuela de Arte de Birmingham] y en la Royal Academy's Architecture School [Escuela de Arquitectura de la Real Academia] entre 1885 y 1888. Tras finalizar sus estudios, trabajó en el estudio del arquitecto londinense Richard Norman Shaw, cuyo ayudante principal era William Richard Lethaby y, entre 1890 y 1892, fue uno de los cinco arquitectos que, junto a Ernest William Gimson y Lethaby, crearon la compañía de mobiliario Kenton & Co.

En abril de 1893 los dos hermanos Barnsley y Gimson se mudaron a Gloucestershire, atraídos por el resurgir de los oficios y las artes tradicionales, así como por la vida rural. Los tres se asociaron, abrieron un taller y construyeron sus casas en Pinbury Park, en la finca con construcciones del siglo XVII de lord Bathurst, cerca de Sapperton. Ernest se convirtió en la cara pública de la comunidad de artesanos y fue el responsable de los proyectos de restauración en Pinbury Park y de la casa Daneway. Sidney se dedicó a la carpintería, diseñando y fabricando baúles, armarios y mesas que combinaban un diseño elegante y austero con técnicas de carpintería vernáculas que dejaba a la vista como motivos decorativos. Fue el miembro más solitario e intelectual del grupo de Sapperton. Prefería fabricar sus muebles personalmente, sin ayuda, y no era partidario de diseñar para otros artesanos; ejemplificaba así el ideal de John Ruskin, defensor del artesano como pensador y del pensador como artesano: "El trabajador debe pensar frecuentemente y el pensador debe estar siempre trabajando".

Ernest abandonó el grupo en 1903. Fue pionero del conservacionismo y miembro entusiasta de la Society for the Protection of Ancient Buildings [Sociedad para la Protección de Edificios Antiguos]; en 1902 diseñó su casa, Upper Dorval, a partir de dos residencias rurales del siglo XVII. Su proyecto arquitectónico más importante fue la mansión Rodmarton Manor, cerca de Cirencester, para Claud y Margaret Biddulps.

Sidney participó en 1911 en el encargo recibido por Gimson para el salón de actos y la biblioteca de la Bedales School, cuya construcción supervisó y finalizó en 1920-1921. Tras su fallecimiento, ocurrido en Gloucestershire en septiembre de 1926, nueve meses después de su hermano Ernest, su hijo Edward Barnsley continuó la tradición familiar, convirtiéndose en una figura relevante de la artesanía del siglo XX.

Fundación Juan March



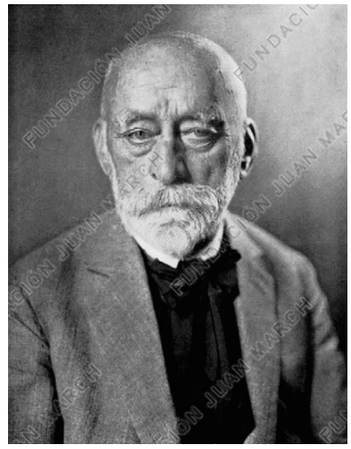
William Arthur Smith Benson

Londres, 1854-Manorbier (Pembrokeshire), 1924

Conocido como Mr. Brass Benson [Sr. Latón Benson], William A.S. Benson fue el principal diseñador de metalistería asociado al movimiento Arts and Crafts, alcanzando fama y prestigio con lámparas y sistemas de iluminación que en muchos casos fueron producidos industrialmente para funcionar mediante electricidad.

Benson estudió en Winchester y en Oxford antes de empezar a trabajar en 1877 con el arquitecto Basil Champneys. Ese mismo año conoció a Edward Coley Burne-Jones y, a través de éste, a William Morris, quienes le animaron a poner en marcha su propio taller de metalistería en Hammersmith (Londres) en 1880. En 1882 abrió un taller de forja en Chiswick, un establecimiento de venta directa al público en Kensington y un segundo taller en Hammersmith, en este caso equipado con maquinaria para producir en serie todo tipo de teteras, jarrones, mesas, platos y pantallas protectoras para chimeneas. Sus sistemas de alumbrado fueron expuestos en la Maison de l'Art Nouveau de Siegfried Bing en París y fueron empleados por Morris en los interiores de Wightwick Manor, en West Midlands, y de la residencia Standen, en West Sussex. Etiquetados como "arte metálico", sus diseños se vendieron tanto en Morris & Co. como en su propia tienda de Bond Street, que permaneció abierta hasta 1887.

Benson diseñó chimeneas y rejillas de calefacción para las fundiciones Coalbrookdale y Falkirk y muebles para J.S. Henry & Co. y para Morris & Co., compañía de la que fue nombrado gerente tras la muerte de Morris en 1896. Miembro fundador del Art Workers' Guild [Gremio de Trabajadores del Arte], la Home Arts and Industries Association [Asociación de Artes e Industrias del Hogar] y la Arts and Crafts Exhibition Society [Sociedad para la Exposición de Artes e Industrias], en 1914 participó en la creación de la Design and Industries Association [Asociación de Diseño e Industrias].Tras abandonar todos sus negocios en 1920, falleció en su casa de campo de Manorbier el 5 de julio de 1924.



Hendrik Petrus Berlage

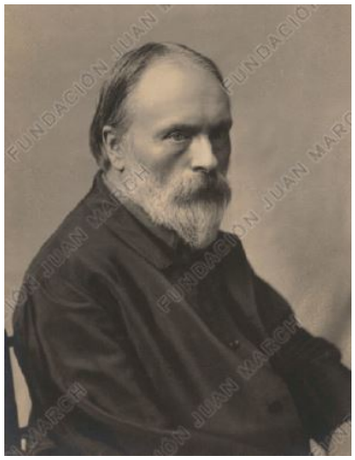
Ámsterdam, 1856-La Haya, 1934

Reconocido como el padre de la arquitectura holandesa moderna, Hendrik Petrus Berlage creó diseños racionales y sencillos que reflejaban su defensa de la honestidad en la construcción, el uso de materiales modernos y la necesidad de eliminar toda decoración innecesaria.

Nacido en Ámsterdam, Berlage viajó extensamente por Alemania, Austria e Italia antes de estudiar arquitectura en la Eidgenössische Technische Hochschule [Escuela Politécnica Federal] de Zúrich entre 1875 y 1878. En la década de 1880 se asoció con Theodore Sanders y en 1889 abrió su propio estudio de arquitectura en Ámsterdam. Durante los primeros años de la década de 1900 realizó proyectos de planificación urbana para áreas residenciales de numerosas ciudades holandesas. Entre los grandes proyectos llevados a cabo por Berlage destacan el edificio de la Bolsa de Ámsterdam y el Gemeentemuseum [Museo Municipal] de La Haya. En paralelo a su labor arquitectónica, también diseñó mobiliario e interiores para muchos de sus edificios, incluyendo el pabellón de caza Kroller Muller y Villa Berlage. En 1900 abrió junto a Jac van den Bosch la galería "t Binnenhuis", en la que se vendían muebles y objetos de artesanía que ellos mismos diseñaban.

Un viaje a Estados Unidos en 1911 introdujo a Berlage a la arquitectura de Frank Lloyd Wright y Louis Sullivan, quienes ejercieron una gran influencia en sus construcciones; posteriormente Berlage impartiría conferencias que contribuyeron a difundir las ideas de Wright en Alemania. Asimismo, escribió numerosos e influyentes libros en los que detalló su filosofía del diseño, como *Over Stijl in Bouw- en Meubelkunst* [Sobre el estilo en el arte de la construcción y de los muebles], publicado en 1903. A pesar de ser uno de los fundadores de la escuela arquitectónica "tradicionalista", el trabajo de Berlage contó con la admiración de los miembros del movimiento moderno durante los años veinte y treinta del siglo XX. Entre los numerosos galardones que recibió a lo largo de su vida, destaca la medalla de oro del Royal Institute of British Architects [Real Instituto de Arquitectos Británicos], otorgada en 1932, dos años antes de fallecer en La Haya.

Fundación Juan March



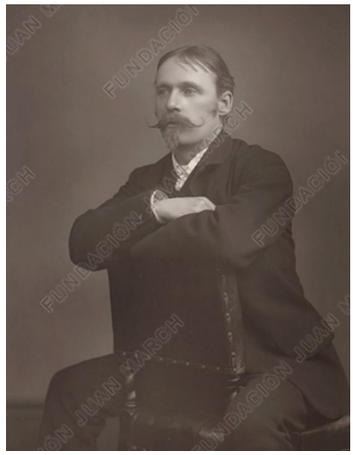
Edward Coley Burne-Jones

Birmingham (West Midlands), 1833-Londres, 1898

Artista y diseñador estrechamente relacionado con la segunda etapa del movimiento prerrafaelita, Edward Coley Burne-Jones colaboró con William Morris en diferentes proyectos de artes decorativas, destacando especialmente por su contribución al rejuvenecimiento de la tradición del vidrio policromado en Gran Bretaña.

Hijo de un dorador y tallista, Burne-Jones nació en Birmingham y estudio en la St. Edward's School de dicha ciudad. Entre 1853 y 1856 estudió Teología en la Universidad de Oxford, con la intención de ingresar en la Iglesia. En Oxford conoció a William Morris, del que sería compañero y amigo durante el resto de su vida y con el que compartiría la influencia de John Ruskin y los prerrafaelitas. Aunque Burne-Jones recibió lecciones de pintura de Dante Gabriel Rossetti, al que conoció en 1856 —el mismo año que estableció su residencia en Londres—, fue ante todo un artista autodidacta. Participó en el proyecto para la decoración de la sociedad de debates Oxford Union junto a Rossetti y Morris, entre otros, y fue socio fundador de la compañía Morris, Marshall, Faulkner & Co., a la que aportó numerosos diseños para vidrieras, azulejos, tapices y motivos decorativos.

El característico estilo artístico de Burne-Jones se vio influenciado por sus viajes a Italia en 1862, 1871 y 1873, antes de que su reputación se consolidara a finales de la década de 1870 y principios de la siguiente. A partir de 1877 expuso con regularidad en la Grosvenor Gallery de Londres y, a partir de 1887, en la New Gallery de París, que celebró una muestra retrospectiva de su obra en 1892-1893, consolidando la reputación de Burne-Jones en Francia. En 1891 fue elegido miembro del Art Workers' Guild [Gremio de Trabajadores del Arte]. Durante los últimos años de su vida, Burne-Jones centró sus esfuerzos en la realización de ilustraciones para la imprenta Kelmscott Press de Morris, particularmente para las obras completas de *Chaucer* publicadas en 1896. Murió en 1898 y fue enterrado en Rottingdean, cerca de su casa de campo.



Walter Crane

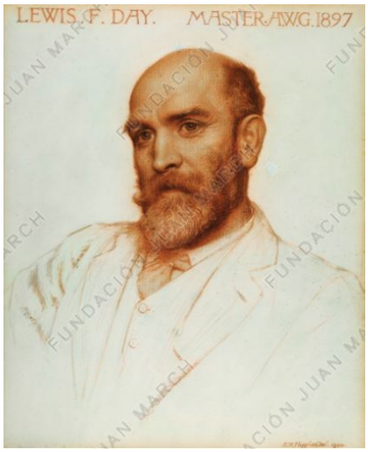
Liverpool (Lancashire), 1845-Horsham (West Sussex), 1915

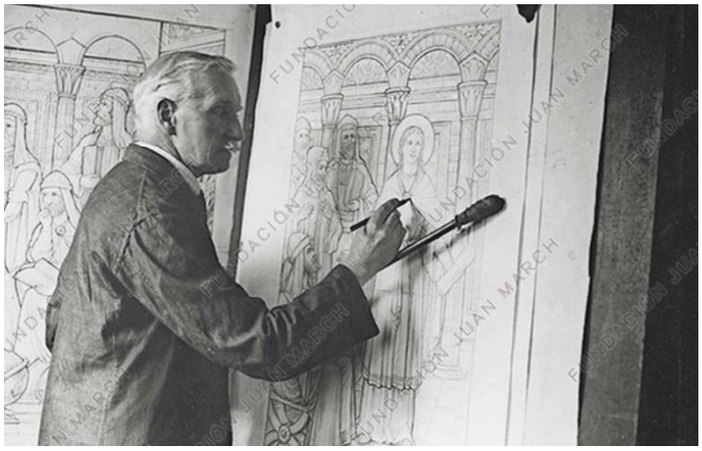
Una de las figuras más destacadas del movimiento Arts and Crafts, Walter Crane dispuso de un prolífico y versátil talento que le permitió compaginar la pintura, la ilustración y el diseño.

Hijo de un pintor de miniaturas, Crane inició su trayectoria artística junto al revolucionario grabador de libros William James Linton. A partir de 1870 gozó de gran reputación como artista gráfico e ilustrador de libros infantiles, colaborando con Edmund Evans y con la editorial George Routledge & Sons. Fue también un prolífico pintor, exponiendo regularmente en la Royal Academy de Londres. Asimismo, diseñó cientos de motivos para telas y papeles pintados, vidrieras y objetos decorativos en cerámica y fue responsable del diseño y la ejecución de numerosos frisos, mosaicos y bajorrelieves para interiores.

Influenciado por su amigo y mentor William Morris, al que conoció en 1871, Crane fue un socialista comprometido, se adhirió a numerosas organizaciones políticas y produjo regularmente tiras cómicas y satíricas en apoyo de la causa socialista. Asimismo, publicó numerosos artículos y libros defendiendo la unidad de las artes y los oficios y fue un diligente y aplicado director de varias escuelas de arte, incluyendo la Manchester School of Art [Escuela de Arte de Mánchester] y el Royal College of Art [Real Colegio de Arte]. Además fue miembro fundador del Art Workers' Guild [Gremio de Trabajadores del Arte] y miembro y primer presidente de la Arts and Crafts Exhibition Society [Sociedad para la Exposición de Artes y Oficios]. El trabajo de Crane gozó de gran prestigio y aceptación tanto en Gran Bretaña como a nivel internacional, especialmente en el este de Europa y en Estados Unidos. Participó activamente en la Exposición Internacional de Arte Decorativo de Turín de 1902 y en la organización de la Exhibition of British Arts and Crafts [Exposición de Artes y Oficios Británicos] celebrada en París en 1914. Crane falleció en Horsham en 1915.

Fundación Juan March





Lewis Foreman Day

Londres, 1845-1910

Escritor, educador, figura fundamental en la transformación del diseño durante la última etapa del periodo victoriano y prolífico diseñador, Lewis Foreman Day abogó decididamente por el uso de métodos de producción modernos que hicieran accesible el diseño de calidad al gran público.

Tras estudiar en Inglaterra y Alemania, Day comenzó su carrera en 1865 como diseñador de vidrieras en la empresa Lavers & Barraud y posteriormente trabajó para Clayton & Bell y para Heaton, Butler & Bayne. En 1880 se estableció como diseñador independiente de tejidos, papeles pintados, vidrieras, bordados, alfombras, azulejos, alfarería, muebles, plata, joyería y cubiertas de libros. Diseñó azulejos para Maw's & Co. y para Pilkington's Tile & Pottery Co.; vidrieras y papeles pintados para W.B. Simpson & Sons; papeles pintados para The Jeffrey Manufacturing Company; y telas para Turnbull & Stockdale, empresa de la que fue nombrado director de arte en 1881. Asimismo, fue miembro fundador y secretario del llamado "grupo de los quince" y participó en la formación del Art Workers' Guild [Gremio de Trabajadores del Arte] y la Arts and Crafts Exhibition Society [Sociedad para la Exposición de Artes y Oficios].

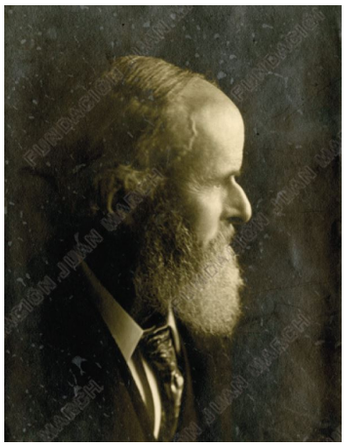
Day contribuyó activamente a la enseñanza del diseño, abogando por el uso de formas naturales y por un alto nivel de destreza artesanal. Escribió varios libros sobre ornamento y diseño, entre los que cabe destacar *Anatomy of Pattern* [Anatomía del patrón], *Application of Ornament* [Aplicación del ornamento], *Principles of Everyday Art* [Principios del arte cotidiano] y *Pattern Design* [Diseño de patrones], y publicó artículos con regularidad en las revistas de arte *Art Journal* y *Magazine of Art*. Asimismo, ejerció como conferenciante en la School of Design [Escuela de Diseño] de Londres y en el Glasgow College of Art and Handicraft [Colegio de Arte y Artesanía de Glasgow]. Aunque fue un fiel colaborador de Walter Crane, William Morris y William Richard Lethaby, no por ello dejó de criticar la actitud poco comercial de numerosos diseñadores del movimiento Arts and Crafts. Day falleció en Londres en 1910.

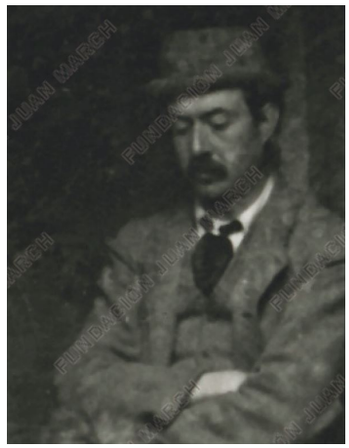
John Henry Dearle

Londres, 1859-1932

Diseñador de tejidos y vidrieras, John Henry Dearle se educó en la Gledhill's Collegiate School [Escuela Colegiada de Gledhill] de Londres y posteriormente estudió Dibujo, Pintura y Diseño. En 1878 comenzó a trabajar como ayudante en Morris & Co., donde, tras un breve periodo en el taller de vidrieras, William Morris le convirtió en aprendiz jefe de tejido de tapices. Al poco tiempo, Dearle empezó a hacerse cargo de la educación de otros aprendices y no tardó en diseñar los detalles de fondo de los tapices de Morris. En 1885 comenzó a diseñar bordados a gran escala y dos años más tarde, motivos para telas y papeles pintados. En 1890 se convirtió en diseñador jefe de Morris & Co., asumiendo la dirección de encargos para la decoración de interiores, como la de la mansión Stanmore Hall, y la supervisión de los departamentos de tapices, tejidos y estampación de los talleres de Merton Abbey, al sur de Londres. Tras la muerte de Morris, Dearle se convirtió en el director de arte de la prestigiosa compañía, cuyas labores textiles continuó dirigiendo hasta el final de su vida. Sus diseños se mostraron en numerosas exposiciones del movimiento Arts and Crafts, aunque con frecuencia fueran atribuidos a Morris. Aunque muchos de los diseños florales de Dearle mostraban una clara influencia de su mentor, fue el responsable de la introducción de elementos de Oriente Medio en los diseños textiles tardíos de Morris & Co. Dearle falleció en Londres en 1932.

Fundación Juan March





William De Morgan

Londres, 1839-1917

William De Morgan fue el ceramista más célebre del movimiento Arts and Crafts, además del responsable directo del resurgimiento de la cerámica decorativa. Se formó como pintor, estudiando primero en la academia de arte regentada por F.S. Caryen en Bloomsbury y después en las Royal Academy Schools [Escuelas de la Real Academia]. A partir de 1863 trabajó como diseñador de vidrieras y pintor de paneles en Morris, Marshall, Faulkner & Co. Su interés por la iridiscencia obtenida al quemar pintura de plata sobre una vidriera le llevó a experimentar con el mismo efecto sobre cerámica y en 1873 abrió en Chelsea su propio estudio y un local de venta directa al público de sus creaciones de cerámica decorativa. La mayor parte de su producción se centró en azulejos pintados con esmaltes brillantes.

En 1879 De Morgan realizó los azulejos para la sala "árabe" de la casa de lord Frederic Leighton (actualmente Leighton House Museum [Casa-museo Leighton]) y en 1882 expandió su negocio, mudándose a un local más amplio cerca del taller londinense de William Morris. Durante la década de 1880, De Morgan continuó experimentando con esmaltes brillantes y desarrolló su propio estilo "persa" de decoración, basado en los ornamentos de Oriente Medio, que ejecutaba en colores turquesas, azules y verdes. Sus piezas de cerámica lustrada incluían bandejas, fuentes y jarrones.

En 1888 De Morgan participó en la primera exposición del movimiento Arts and Crafts, se asoció con el arquitecto Halsey Ricardo y abrió una nueva fábrica de cerámica en Fulham (Londres). A partir de 1892, pasó los inviernos en Florencia, donde realizó diseños para la fábrica de cerámica Cantagalli. Tras dar por terminada su asociación con Ricardo, en 1898 formó una nueva sociedad junto a sus empleados más veteranos, incluidos el hornero Frank Iles y los pintores de azulejos Charles y Fred Passenger. De Morgan abandonó su labor como ceramista en 1907, fecha a partir de la cual inició una exitosa carrera como novelista. Murió en Londres en 1917.

Ernest William Gimson

Leicester (East Midlands), 1864-Sapperton (Gloucestershire), 1919

Descrito por el crítico Nikolaus Pevsner como "el más grande de los arquitectos-diseñadores ingleses", el trabajo de Ernest William Gimson —especialmente sus muebles— ilustra a la perfección los criterios de sencillez, fidelidad a los materiales y funcionalismo que caracterizaron el movimiento Arts and Crafts. Entre sus proyectos arquitectónicos destacan las casas de campo de Charnwood Forest y de Stoneywell.

Nacido en Leicester en el seno de una familia de cuáqueros, Gimson se formó en la Leicester School of Art [Escuela de Arte de Leicester] y trabajó como aprendiz del arquitecto Isaac Barradale en su ciudad natal. Un encuentro con William Morris le animó a mudarse a Londres en 1885, donde trabajó como aprendiz para John Dando Sedding y donde conoció a William Richard Lethaby y a Ernest y Sidney Barnsley, con quienes compartía su interés por la artesanía y el diseño de muebles.

Gimson fue miembro del Art Workers' Guild [Gremio de Trabajadores del Arte] y participó en los comités de la Arts and Crafts Exhibition Society [Sociedad para la Exposición de Artes y Oficios] y la Society for the Protection of Ancient Buildings [Sociedad para la Protección de Edificios Antiguos]. En 1890 fundó junto a Lethaby, Sidney Barnsley y Detmar Blow la pequeña compañía de ebanistería Kenton & Co., cuyos trabajos se mostraron en la tercera exposición de la Arts and Crafts Exhibition Society en 1890 y en una exposición monográfica celebrada en el Barnards Inn en diciembre de 1891. La empresa cesó su actividad en 1892. En 1893 Gimson se mudó junto a los hermanos Barnsley a los Cotswolds, donde crearon un taller de ebanistería con artesanos de la zona bajo la dirección de Peter van der Waals. Además, Gimson estudió diseño de sillas con Philip Clisset en Bosbury (Gloucestershire) y enyesado en la empresa londinense Whitcombe & Priestley. Pueden verse ejemplos de su trabajo de enyesado en Avon Tyrrell (Christchurch), en Pinbury Park (Gloucestershire) y en el Council Chamber [Consejo de la Cámara] de Bradford. Aunque su asociación con los hermanos Barnsley terminó en 1905, Gimson continuó diseñando y fabricando muebles por su cuenta. En 1907 celebró una gran exposición de mobiliario en el comercio londinense Debenham & Freebody y en 1916 diseñó dos espacios para la exposición de la Arts and Crafts Exhibition Society. Gimson murió en Sapperton en 1919.

Fundación Juan March





Ambrose Heal

Londres, 1872-Beaconsfield (Buckinghamshire), 1959

Diseñador, escritor y hombre de negocios de gran talento, Ambrose Heal contribuyó a la propagación del movimiento Arts and Crafts mediante el diseño de mobiliario y de objetos que aunaban belleza y utilidad, pero cuya producción industrial permitía su venta a precios asequibles.

Bisnieto de John Harris Heal, quien estableciera la tienda de muebles Heal & Son en 1810, Ambrose Heal estudió en el Marlborough College [Colegio de Marlborough] y en la Slade School of Art [Escuela Slade de Arte] de Londres. Tras ingresar como aprendiz de ebanistería en la empresa familiar, se convirtió en socio de la misma en 1893 y, a partir de 1897, comenzó a diseñar sus propios muebles, ascendiendo a director gerente de Heal & Son en 1907 y a presidente en 1913. Los primeros catálogos publicados bajo su responsabilidad, "Plain Oak Furniture" [Muebles sencillos de roble] (1898) y "Simple Bedroom Furniture" [Muebles sencillos de dormitorio] (1899), contenían numerosos y estilizados diseños al estilo del movimiento Arts and Crafts. Los muebles diseñados por Heal fueros expuestos regularmente por la Arts and Crafts Exhibition Society [Sociedad para la Exposición de Artes y Oficios]. Además, en 1907 amuebló una casa de campo para la exposición *Urban Cottages and Rural Homesteads* [Cabañas urbanas y granjas rurales], celebrada en Letchworth. Ambrose fue elegido miembro del Art Workers' Guild [Gremio de Trabajadores del Arte] en 1910 y fue uno de los fundadores de la Design and Industries Association [Asociación de Diseño e Industrias] en 1915. A partir de 1930 empezó a experimentar con nuevos materiales —tubos de acero y maderas laminadas—, dotando a sus muebles de una estética más moderna.

Al margen de sus diseños para Heal & Son, Heal también realizó una activa labor de investigación, publicando varios libros de relevancia sobre la historia de la ebanistería y otros oficios en Londres. Heal fue nombrado Sir en 1933 y falleció en 1959 en Beaconsfield.

Josef Maria Hoffmann

Brtnice (actualmente República Checa), 1870-Viena, 1956

Miembro fundador de la Wiener Secession [Secesión vienesa], los Wiener Werkstätte [Talleres vieneses] y la Deutscher Werkbund [Asociación Alemana de Artesanos], Josef Maria Hoffmann fue uno de los arquitectos europeos más importantes de su época. Aunque sus primeros trabajos estuvieron influenciados por el movimiento Arts and Crafts, su estilo fue haciéndose paulatinamente más abstracto, hasta el punto de llegar a ser alabado por Le Corbusier, entre otros, por incluir elementos que anticipaban el funcionalismo arquitectónico.

Nacido en Brtnice, Hoffmann estudió Arquitectura y Diseño con Otto Wagner en la Akademie der bildenden Künste [Academia de Bellas Artes] de Viena, donde se graduó con honores en 1895. En el estudio de Wagner conoció a Joseph Maria Olbrich y ambos fundaron la Secesión vienesa en 1897 junto a Gustav Klimt y Koloman Moser. Durante los años siguientes, Hoffmann diseñó espacios para las exposiciones de la Secesión, colaboró en la publicación de la revista del grupo, *Ver Sacrum* [Primavera sagrada], e incluso diseñó una casa para Moser. En 1899 fue nombrado profesor de la Kunstgewerbeschule [Escuela de Artes y Oficios] de Viena, donde impartió clases en los departamentos de Arquitectura, Metalistería, Esmaltado y Artes aplicadas hasta su jubilación en 1936.

Hoffmann diseñó espacios para la Kunstgewerbeschule y la Secesión vienesa en la Exposición Universal de París de 1900 (posteriormente incidiría en esta actividad diseñando el Pabellón de Austria en las Exposiciones Universales de 1911, 1914 y 1925). Ese mismo año visitó Gran Bretaña, donde conoció a Charles Rennie Mackintosh y visitó los talleres del Guild of Handicrafts [Gremio de Artesanía] de Charles Robert Ashbee. El contacto directo con los principales promotores del movimiento Arts and Crafts afianzó la idea de Hoffmann de que los elementos arquitectónicos y la decoración interior debían estar integrados. Así, en 1905 abandonó la Secesión y creó los Wiener Werkstätte con el objetivo de elevar los oficios al nivel de las bellas artes. En este contexto, se concentró en el diseño de muebles, metalistería, cerámica y otros elementos decorativos.

Entre los proyectos arquitectónicos realizados por Hoffmann destacan el sanatorio de Purkesdorf (Austria), el palacio Stocleten de Bruselas y la casa de campo que realizó en Winkelsdorf (actualmente República Checa) para Otto Primavesi. Durante la Segunda Guerra Mundial fue nombrado comisionado especial para las Artes y los Oficios de Viena y colaboró en diversos proyectos para el gobierno nazi. Una vez finalizada la guerra ejerció distintos cargos oficiales, incluido el de comisionado general de Austria para la Bienal de Venecia. Hoffmann murió en Viena en 1956.

Fundación Juan March





George Washington Henry Jack

Long Island (Nueva York), 1855-Londres, 1931

Diseñador de muebles, arquitecto, tallista, vidriero y profesor, George W.H. Jack encarnó el prototipo del diseñador-artesano del movimiento Arts and Crafts. A pesar de ser conocido principalmente por su labor, a partir de 1890, como jefe del departamento de diseño de muebles de Morris & Co., Jack también trabajó con Philip Speakman Webb y William Richard Lethaby y participó activamente en proyectos como el de la catedral de Westminster, la casa Debenham de Londres, la catedral de Rochester o la iglesia de Brockhampton.

Nacido en Long Island, Jack se trasladó junto a su familia a Glasgow en 1861 y al cumplir los dieciséis años entró a trabajar como aprendiz de Horatio Kelson Bromhead. En 1875 se trasladó a Londres, donde trabajó en el estudio del arquitecto Charles Vinall. Durante la década de 1880 comenzó a realizar trabajos con madera tallada y a moldear en arcilla. En 1884 Vinall le convirtió en su principal ayudante y en 1900, a raíz de la jubilación de éste, se hizo cargo del estudio. En paralelo, Jack colaboró con Webb en diversos proyectos del movimiento Arts and Crafts, como los de la Clouds House, en Wiltshire; Standen, en West Sussex; y Great Tangley Manor, en Wonersh. Entre 1885 y 1906 fue contratado regularmente por Morris & Co. para diseñar muebles y realizar trabajos de ebanistería; su aportación consistía principalmente en la producción de elaboradas piezas de marquetería e incomparables tallas en madera, inspiradas por el movimiento Arts and Crafts pero con un estilo más libre. Jack fue miembro de la Arts and Crafts Exhibition Society [Sociedad para la Exposición de Artes y Oficios], del Art Workers' Guild [Gremio de Trabajadores del Arte] y de la Society for the Protection of Ancient Buildings [Sociedad para la Protección de Edificios Antiguos], y enseñó talla de madera en el Royal College of Art [Real Colegio de Arte] de Londres. Durante las dos primeras décadas del siglo xx recibió numerosos encargos para tallas en madera y piedra, además de para monumentos y mosaicos para iglesias. Jack murió en Londres en 1931.

Lars Kinsarvik

Srfjorden (Noruega), 1846-Hardanger (Noruega), 1925

El noruego Lars Kinsarvik estudió pintura en la Fakultet for kunst, musikk og design [Facultad de Artes, Música y Diseño] de Bergen antes de dedicarse al estudio de la talla tradicional noruega. Tras estudiar las iglesias medievales de madera de su país, y cada vez más influenciado por las tallas antiguas, Kinsarvik desarrolló una versión personal de los estilos ornamentales noruegos conocidos como "dragón" o "vikingo", con los que pretendía promover la identidad nacional noruega. Su obra se caracteriza por la presencia de elementos vegetales entrelazados, figuras, criaturas míticas y animales procedentes de cuentos populares y canciones tradicionales de su país. Kinsarvik diseñó armarios, sillas y diversos tipos de muebles para hoteles en Hardanger, así como púlpitos, fuentes, marcos para retablos y elementos decorativos de paredes y techos para importantes iglesias en Nordfjord y Møre. A partir de 1895 gran parte de su trabajo incorporó color y elementos pintados.

Entre 1905 y 1917, Kinsarvik dirigió escuelas de talla en Hardanger, Ørsta y Volda. Junto a Halvdan Koht escribió *Gamall norsk prydkunst* [Arte ornamental noruego]. Su encargo más importante fue la decoración de la iglesia de Nordfjordeid, en Eiden. Mientras trabajaba en este proyecto su vista le comenzó a fallar y, en 1917, regresó ya casi ciego a Hardanger, donde falleció en 1925.

Fundación Juan March





Archibald Knox

Cronkbourne (Isla de Man), 1864-
Douglas (Isla de Man), 1933

Nacido en la Isla de Man, Archibald Knox estudió en la Douglas School of Art [Escuela de Arte de Douglas], donde conoció al diseñador Mackay Hugh Baillie Scott, junto al que trabajó en diferentes proyectos. Tras mudarse a Londres, impartió clases en la Redhill School of Art [Escuela de Arte de Redhill] y en el Kingston College of Art [Colegio de Arte de Kingston], al tiempo que trabajaba para el Silver Studio. Alrededor de 1899, comenzó una prolífica asociación con Arthur Lasenby Liberty, propietario de la tienda Liberty & Co. de Regent Street, diseñando objetos de plata y joyería de inspiración celta para la colección Cymric y utensilios domésticos de peltre para la colección Trudic. En suma, entre 1904 y 1912, Knox produjo para Liberty & Co. más de cuatrocientos diseños de alfombras, telas y metalistería. Los diseños para joyas y utensilios de plata, en los que interpretó motivos celtas con gran originalidad, se han asociado en ocasiones con el *art nouveau* continental.

En 1912, tras las críticas recibidas por sus métodos de enseñanza, Knox abandonó el Kingston College of Art; un grupo de alumnos disconformes con su salida creó el Knox Guild of Craft and Design [Gremio de Artesanía y Diseño de Knox], que organizaría exposiciones con regularidad entre 1913 y 1937. Tras una breve visita a Filadelfia y Nueva York, Knox regresó a la Isla de Man, donde diseñó la lápida para la tumba de Liberty, y pasó el resto de su vida enseñando y pintando las acuarelas que expuso en la galería Whitechapel en 1921 y en la National Gallery de Canadá en 1926. Falleció en la Isla de Man en 1933.

William Richard Lethaby

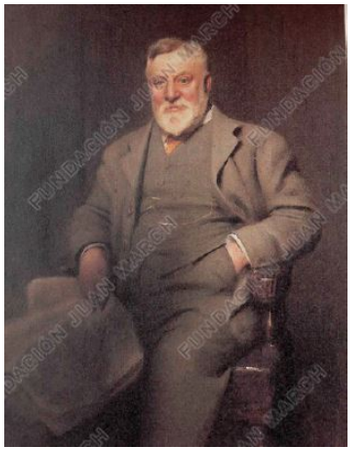
Barnstaple (Devon), 1857-
Bayswater (Middlesex), 1931

Miembro destacado de la segunda generación de arquitectos del movimiento Arts and Crafts, la reputación de William Richard Lethaby se debe principalmente a su labor docente, a su trabajo para diferentes organismos públicos y a sus escritos teóricos.

Hijo de un tallista y dorador, Lethaby nació en Barnstaple y estudió arquitectura con maestros locales y en las Royal Academy Schools [Escuelas de la Real Academia], aunque fue principalmente autodidacta. En 1879 entró a trabajar como ayudante en el estudio de Norman Shaw. Influenciado por Philip Speakman Webb y William Morris, durante este periodo Lethaby diseñó mobiliario y utensilios de hierro fundido y cerámica y colaboró en el diseño de interiores de Morris & Co. En 1890 fundó junto a Ernest William Gimson y a Sidney Barnsley la compañía de diseño y fabricación de muebles Kenton & Co. y abrió su propio estudio de arquitectura en Londres, diseñando varias residencias al estilo del movimiento Arts and Crafts, para cuyos interiores utilizó mobiliario y telas de Morris & Co.

La labor de Lethaby fue especialmente relevante en su faceta de reformador de la enseñanza y de escritor. Entre 1896 y 1911 fue director y primer rector de la Central School of Art [Escuela Central de Arte] y entre 1901 y 1918 profesor de Ornamento y Diseño en el Royal College of Art [Real Colegio de Arte] de Londres. Fue miembro fundador y maestro del Art Workers' Guild [Gremio de Trabajadores del Arte], así como miembro de la Arts and Crafts Exhibition Society [Sociedad para la Exposición de Artes y Oficios], y participó en la creación de la Design and Industries Association [Asociación de Diseño e Industrias]. También contribuyó a la conservación de edificios como miembro de la Society for the Protection of Ancient Buildings [Sociedad para la Protección de Edificios Antiguos] y como inspector de obra en la abadía de Westminster. Entre sus libros destacan *Architecture, Mysticism and Myth* [Arquitectura, misticismo y mito] y *Architecture: An Introduction to the History and Theory of the Art of Building* [Arquitectura: una introducción a la historia y la teoría del arte de la construcción], así como las biografías de Webb y Gimson. Lethaby murió en Bayswater en 1931.

Fundación Juan March



Arthur Lasenby Liberty

Chesham (Buckinghamshire), 1843-1917

Fundador de Liberty & Co., comercio londinense asociado al esteticismo británico, al movimiento Arts and Crafts y al estilo *art nouveau*, Arthur Lasenby Liberty supo aunar su interés por el arte con una gran visión para los negocios, produciendo artículos que, además de su calidad estética, podían producirse industrialmente y venderse a un precio razonable.

Nacido en Chesham, Liberty comenzó su carrera como vendedor en 1862 en Farmer & Roger's Oriental Wharehouse, un almacén de objetos orientales emplazado en la calle londinense de Regent Street. En 1875 abrió su propia tienda, la East India House [Casa de las Indias Orientales] en el número 218-A de Regent Street, especializándose inicialmente en la venta de sedas orientales y muebles de India, Japón y el resto de Extremo Oriente. En 1884 abrió un departamento de ropa, dirigido por Edward William Godwin, cuyos diseños alcanzaron gran éxito, y en la década de 1890 incorporó a su catálogo muebles cercanos al movimiento Arts and Crafts, diseñados principalmente por George Walton a partir de 1903. Tras convertir Liberty & Co. en sociedad anónima en 1894, Liberty abrió una tienda en París en 1900. En 1899 lanzó la colección Cymric de plata y joyería, seguida en 1903 por la colección Tudric de artículos domésticos de peltre, anunciados como "acabados a mano" a pesar de estar fabricados casi por completo de manera industrial. Junto con los tejidos de Liberty & Co., estos productos figuraron entre los diseños más populares del *art nouveau* británico. El nombre de Liberty no tardó en adquirir fama en toda Europa gracias a los diseños de William Richard Lethaby, Lewis Foreman Day, Archibald Knox y el Silver Studio; a pesar de que la política de la empresa no permitía que los diseños fueran firmados por sus autores. Liberty fue nombrado Sir en 1913 y en 1914 se retiró a su casa de campo de Buckinghamshire, donde falleció en 1917.



Margaret Macdonald

Tipton (West Midlands), 1864-Londres, 1933

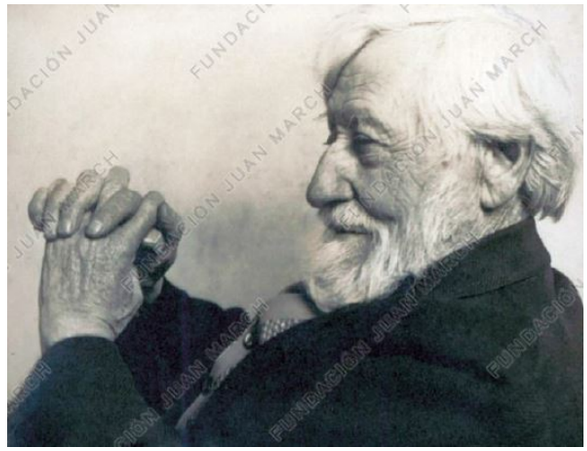
Los diseños de la artista escocesa Margaret Macdonald, inspirados en la imaginería y el simbolismo celta, así como en su literatura y folclore, se convirtieron en una de las señas de identidad del llamado "estilo Glasgow".

Nacida en Tipton, Macdonald estudió Diseño junto a su hermana menor Frances en la Glasgow School of Art [Escuela de Arte de Glasgow]. Ambas trabajaron en diversos campos, como la ilustración, la metalistería, el bordado y la confección de tejidos, antes de abrir el Macdonald Sisters Studio [Estudio de las Hermanas Macdonald] en Glasgow en 1890.

Aunque Margaret Macdonald pintó acuarelas y diseñó telas y metalistería, destacó sobre todo por sus bordados y sus diseños en yeso. La temática de su obra era fruto de su imaginación, aunque ocasionalmente se inspirase en otras fuentes, como la poesía de Dante Gabriel Rossetti y William Morris o los escritos de Maurice Maeterlinck. A partir de los últimos años de la década de 1890, Macdonald colaboró con su marido, el arquitecto y diseñador Charles Rennie Mackintosh, en el diseño de bordados y paneles de metal y yeso para los proyectos arquitectónicos de éste, entre los que cabe destacar el salón de música del concurso para una "Haus eines Kunstfreundes" [Casa para un amante del arte]; el Rose Boudoir [Salón de la Rosa], que se presentó en la Exposición Internacional de Arte Decorativo de Turín de 1902; y el Room de Luxe [Salón de lujo] para los Willow Tearooms [Salones de té de Willow], en Glasgow. Macdonald también expuso junto a Mackintosh en la Wiener Secession [Secesión vienesa] y su trabajo obtuvo fama internacional gracias a revistas como *The Studio* [El Estudio], *Dekorative Kunst* [Arte decorativo], *Deutsche Kunst und Dekoration* [Arte y decoración alemán] y *Ver Sacrum* [Primavera sagrada]. A partir de 1910 la producción de Macdonald descendió, en parte debido a su delicada salud, y en 1921 dejó de trabajar definitivamente. Falleció en Chelsea (Londres) en 1933.

Fundación Juan March





Charles Rennie Mackintosh

Glasgow (Escocia), 1868-
Londres, 1928

Arquitecto, pintor y diseñador de gran originalidad cuyos interiores combinaban la tradición popular escocesa con el *art nouveau* y el funcionalismo industrial, el trabajo de Charles Rennie Mackintosh ayudó a definir el "estilo Glasgow" y tuvo gran influencia en toda Europa.

Nacido en Glasgow, Mackintosh simultaneó inicialmente su trabajó como aprendiz del arquitecto John Hutchison con sus estudios en la Glasgow School of Art [Escuela de Arte de Glasgow]. Tras completar su aprendizaje entró a trabajar en Honeyman & Keppie y en 1891 ganó la beca Alexander Thomson, que le permitió viajar a Italia. A su regreso continuó trabajando para Honeyman & Keppie, firma de la que pasó a ser socio en 1904. En 1896 Mackintosh y su amigo Herbert Mcnair expusieron junto a las hermanas Frances y Margaret Macdonald —bajo el nombre de los "Glasgow Four" [Cuatro de Glasgow]— en la exposición de la Arts and Crafts Exhibition Society [Sociedad para la Exposición de Artes y Oficios] y posteriormente amueblaron y decoraron juntos sendos espacios en la Wiener Secession [Secesión vienesa] de 1900 y en la Exposición Internacional de Arte Decorativo de Turín de 1902. En 1895 Mackintosh obtuvo el encargo para la ampliación de la Glasgow School of Art y en 1901 fue galardonado en el concurso para una "Haus eines Kunstfreundes" [Casa para un amante del arte]. Asimismo, diseñó los edificios y la decoración interior de la residencia Windyhill [Colina ventosa] y la Hill House [Casa de la cuesta], ambas en Escocia.

Entre sus trabajos más célebres destacan los salones de té construidos en Glasgow, en los que su mujer, la artista Margaret Macdonald, contribuyó con motivos decorativos para el Room de Luxe [Salón de lujo] de los Willow Tearooms [Salones de té de Willow], un conjunto enteramente blanco en el que destacan los estilizados muebles del mismo color. Mackintosh también diseñó junto a George Walton viviendas en las calles Buchanant, Argyle e Ingram de Glasgow.

En 1913 abandonó la arquitectura y poco tiempo después se mudó a Walberswick, en Suffolk. En 1916 se trasladó a Londres, donde trabajó principalmente como diseñador gráfico y de telas, y en 1923 a Port-Vendres, en Francia, dedicándose exclusivamente a pintar acuarelas hasta 1927. Mackintosh murió en Londres en 1928.

Arthur Heygate Mackmurdo

Londres, 1851-Wickham Bishops (Essex), 1942

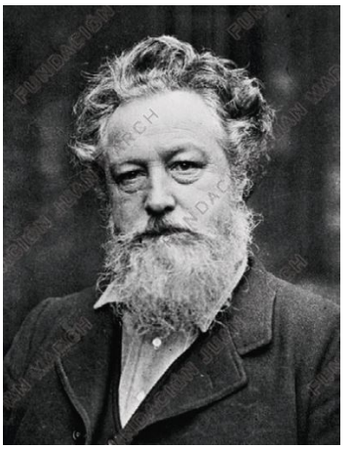
Arquitecto, diseñador y teórico, Arthur Heygate Mackmurdo anticipó el trabajo de artistas como Charles F.A. Voysey y los "Glasgow Four" [Cuatro de Glasgow] y tuvo un papel relevante tanto en el nacimiento del movimiento Arts and Crafts como en el *art nouveau* británico y en las *private presses* [imprentas artesanales], creadas para fomentar las buenas prácticas en las artes gráficas.

Nacido en Londres en la familia de un acaudalado fabricante de productos químicos, Mackmurdo comenzó a trabajar en 1869 como aprendiz del arquitecto Chatfield Clark. Pronto entró en contacto con destacados artistas e intelectuales, como William Morris y John Ruskin, acudiendo en 1873 a las clases de dibujo que este último impartía en Oxford y acompañándole en su visita a Italia de 1874. Mackmurdo estableció su propio estudio de arquitectura en Londres en 1874 y a partir de 1890 trabajó también en Mánchester. En 1896 ingresó en el estudio de arquitectura de Latham Withall, en el que trabajó hasta su jubilación. Diseñador de muebles, telas y papeles pintados, metalistería e interiores a partir de 1880, en 1882 fundó junto a Selwyn Image y Herbert Percy Horne el Century Guild of Artists [Gremio de Artistas del Siglo], una cooperativa abierta de diseñadores que recibía encargos para amueblar y decorar interiores. Antes de su disolución en 1890, el Century Guild of Artists participó en una serie de grandes exposiciones en Londres, Liverpool y Mánchester y estuvo a cargo de proyectos tan relevantes como la decoración de los interiores de la mansión Pownall Hall, en Cheshire.

Al margen de su trabajo como arquitecto y diseñador de interiores, Mackmurdo se interesó por la tipografía y por el diseño gráfico, publicando numerosos escritos que profundizaban en la relación entre el diseño y la sociedad, entre los que destacan los artículos publicados en el periódico del Century Guild, *The Hobby Horse* [El caballito], y los libros *Wren's City Churches* [Iglesias urbanas de Wren] y *The Human Hive: Its Life and Law* [La colmena humana: su vida y sus leyes]. Mackmurdo dedicó los últimos años de su vida al desarrollo de sus ideas sobre la reforma socioeconómica. Murió en 1942 en Wickham Bishops.

Fundación Juan March





Mary (May) Morris

Red House (Bexleyheath), 1862-
Kelmscott (Oxfordshire), 1938

Diseñadora, bordadora, activista socialista y editora, May Morris fue una figura relevante en el movimiento conocido como Art Needlework [Labores Artísticas de Aguja], que contribuyó a elevar el bordado al rango de arte.

Hija menor de William y Jane Morris, May nació en Bexleyheath, al sudeste de Londres. Aprendió a bordar siendo niña y asistió a la South Kensington School of Design [Escuela de Diseño de South Kensington] de Londres, donde estudió Dibujo y Bordado. Alrededor de 1883 comenzó a trabajar en el departamento de bordado del negocio familiar, Morris & Co., del que fue nombrada directora en 1885. Al frente de dicho departamento supervisaba los encargos y el trabajo de las bordadoras y realizaba sus propios diseños. También diseñó papeles pintados y joyería. Su trabajo fue expuesto en la mayoría de las exposiciones organizadas por la Arts and Crafts Exhibition Society [Sociedad para la Exposición de Artes y Oficios] entre 1888 y 1931, así como en diversas muestras celebradas en la Europa continental.

Comprometida con la causa socialista, Morris participó en la formación de la Socialist League [Liga Socialista] y fue miembro de la Hammersmith Socialist Society [Sociedad Socialista de Hammersmith] y de la Society for the Protection of Ancient Buildings [Sociedad para la Protección de Edificios Antiguos]. En 1907, dado el carácter exclusivamente masculino del Art Workers' Guild [Gremio de Trabajadores del Arte], fue una de las fundadoras del Women's Guild of Arts [Gremio Femenino de las Artes].

Tras la muerte de su padre, Morris abandonó la empresa familiar y se volcó en la enseñanza y la escritura. Entre 1897 y 1910 impartió clases en la Central School of Arts and Crafts [Escuela Central de Artes y Oficios] y conferencias por toda Gran Bretaña. Además, escribió sobre las técnicas y la historia del bordado y de otros oficios relacionados con el sector textil. Entre sus obras destaca el libro *Decorative Needlework* [Labores decorativas de aguja]. Asimismo, fue la responsable de la edición de los veinticuatro volúmenes de las *Collected Works of William Morris* [Obras completas de William Morris], publicadas entre 1910 y 1915.

Tras la muerte de su madre, repartió su tiempo entre Londres y la residencia familiar de Kelmscott Manor, Oxfordshire, donde se estableció definitivamente hacia 1925 junto a su compañera Miss Lobb. Morris participó activamente en la vida de esta localidad, donde falleció en 1938.

William Morris

Walthamstow (Essex), 1834-
Londres, 1896

Nacido en Walthamstow, William Morris fue el tercer hijo de Emma Shelton y William Morris, un próspero agente de Bolsa londinense. Estudió en el Marlborough College [Colegio de Marlborough] de Wiltshire y, a partir de 1853, en el Exeter College de Oxford con la intención de ser ordenado pastor. En la universidad conoció a Edward Coley Burne-Jones, quien sería su colaborador y gran amigo durante el resto de su vida y con quien compartiría su admiración por los escritos de John Ruskin y por el trabajo de la Hermandad Prerrafaelita. Tras graduarse, Morris trabajó en el estudio del arquitecto George Edmund Street, donde entabló amistad con Philip Speakman Webb. En 1856 Dante Gabriel Rossetti le convenció de que se dedicara a la pintura y ambos colaboraron en el proyecto para decorar la sede de la sociedad de debates Oxford Union. Ese mismo año se trasladó a vivir con Burne Jones a Red Lion Square, en Londres. En 1859 contrajo matrimonio con Jane Burden, con quien tendría dos hijas, Jenny y May. En el verano de 1860, Morris y Jane se instalaron en la Red House [Casa roja], en la localidad de Bexleyheath, al sudeste de Londres, diseñada específicamente para ellos por Webb. Ante la imposibilidad de encontrar muebles y objetos de su gusto, el grupo de amigos colaboró en la decoración de la casa. En 1865 Morris y su familia se trasladaron a vivir a Queen Square, Bloomsbury (Londres), ciudad donde tendría diferentes residencias y talleres a lo largo de su vida, además de la casa que entre 1871 y 1873 compartió con Rossetti en la localidad de Kelmscott, en Oxfordshire, y que daría nombre a su casa de Hammersmith y a su imprenta.

En 1861 Morris promovió la fundación de la empresa de decoración Morris, Marshall, Faulkner & Co., con sede en Red Lion Square y conocida como "the firm" [la firma], con la que participó en la Exposición Universal de Londres de 1862, además de recibir importantes encargos, como los del palacio de Saint James y el South Kensington Museum. En 1875 la compañía fue reestructurada y, bajo la dirección exclusiva de Morris, pasó a llamarse Morris & Co., abriendo dos años más tarde un local de venta directa al público en el número 274 de Oxford Street. En 1881, Morris & Co. adquirió los talleres de Merton Abbey, equipados para la producción de vidrieras, teñido de tejidos y estampación, así como para el tejido de alfombras y tapices. En 1891 Morris fundó la imprenta Kelmscott Press, cuya producción culminó con la publicación de la edición de

Fundación Juan March



Morris de las obras completas de Geoffrey Chaucer en 1896.

La actividad política de Morris se inició con su involucración en el debate sobre la Eastern Question Association [Asociación de la Cuestión Oriental] surgida en 1876 a raíz de la guerra entre Rusia y Turquía. En 1877 fue unos de los miembros fundadores de la Society for the Protection of Ancient Buildings [Sociedad para la Protección de Edificios Antiguos]. Ese mismo año dio por primera vez su famosa conferencia "The Lesser Arts" [Las artes menores]. En 1882 se incorporó a la Social Democratic Federation [Federación Democrática Social] y pocos años después fundó la Socialist League [Liga Socialista], cuya publicación periódica, *The Commonweal* [El bien común], financió y editó personalmente. En 1890 fundó la Hammersmith Socialist Society [Sociedad Socialista de Hammersmith], entregándose con pasión a la causa socialista, a la que contribuyó participando en mítines, pronunciando discursos y escribiendo artículos.

Morris también fue un reconocido traductor, poeta y escritor. Sus primeros poemas se publicaron en 1858 y entre sus libros en prosa destacan *A Dream of John Ball* [El sueño de John Ball] (1888) y *News from Nowhere* [Noticias de ninguna parte] (1890). Asimismo, jugó un papel central en el movimiento Arts and Crafts como miembro del Art Workers' Guild [Gremio de Trabajadores del Arte] y de la Arts and Crafts Exhibition Society [Sociedad para la Exposición de Artes y Oficios], de la que fue presidente desde 1889 hasta 1896. Morris falleció en la Kelmscott House, su casa de Hammersmith (Londres), el 3 de octubre de 1896 y fue enterrado tres días después en el cementerio de la iglesia de Kelmscott (Oxfordshire).

Augustus Welby Northmore Pugin

Londres, 1812-Ramsgate (East Kent), 1852

Arquitecto, diseñador y teórico polemista, Augustus W.N. Pugin jugó un papel fundamental en la revalorización de la arquitectura medieval durante los años centrales del siglo XIX, defendiendo la pertinencia del estilo gótico aplicado a edificios y mobiliario. Pugin también abogó por una nueva compresión del uso del ornamento en la arquitectura y en los objetos decorativos, haciendo hincapié en la necesidad de respetar la función, los materiales y la construcción. Sus escritos, críticos respecto a la arquitectura, la moral y la problemática social de la época, fueron claves para el desarrollo de la corriente contraria al desarrollo industrial que posteriormente cristalizaría en los trabajos de William Morris y el movimiento Arts and Crafts.

Hijo de un arquitecto, Pugin nació en Londres y se formó junto a su padre. Realizó varios viajes de estudio a Francia a mediados de 1820, antes de empezar a estudiar Arquitectura en 1832. Entre sus primeros trabajos destacan los muebles de estilo neogótico diseñados para el castillo de Windsor en 1827. Centrado en la decoración de interiores, colaboró con John Hardman en la manufactura de metalistería y vidrieras, con Herbert Minton en el diseño de cerámica y azulejos pintados y con John Webb y J.G. Crace & Sons en el diseño de muebles, papeles y pintados y elementos decorativos. Los diseños para la decoración de los interiores del palacio de Westminster realizados en 1835 fueron el encargo más relevante de su carrera.

Tras convertirse al catolicismo en 1835, publicó artículos y libros sobre arquitectura y artes decorativas que tendrían gran influencia en la época, como *Contrasts* [Contrastes] y *The True Principles of Pointed or Christian Architecture* [Los verdaderos principios de la arquitectura ojival o cristiana]. Fue nombrado comisionado para las Bellas Artes y supervisó el diseño y la planificación del Medieval Court [Patio medieval] en la Exposición Universal de Londres de 1851.

A partir de 1850, Pugin sufrió periodos de inestabilidad mental agravados por la presión del trabajo. Murió en 1852 en Ramsgate y fue enterrado en el cementerio anejo a The Grange [La finca], la casa que él mismo había construido y amueblado entre 1843 y 1844.

Fundación Juan March



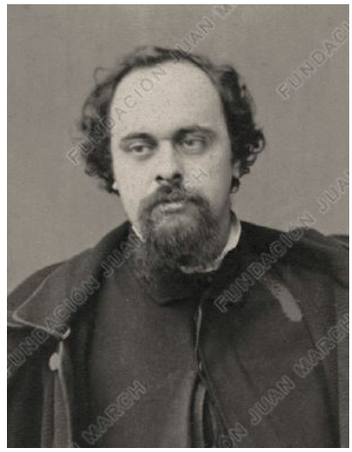
Richard Riemerschmid

Múnich (Alemania), 1868-1957

Arquitecto, pintor, diseñador y poeta, Richard Riemerschmid fue una figura destacada en el contexto del *art nouveau* alemán. Aunque su trabajo se centró fundamentalmente en la artesanía, también fue pionero en el uso de maquinaria para la manufactura de objetos artísticos.

Entre 1888 y 1890, Riemerschmid estudió Pintura en la Akademie der bildenden Künste [Academia de Bellas Artes] de Múnich, donde comenzó su carrera como pintor impresionista y simbolista. Posteriormente se centró en la arquitectura y el diseño y fue cofundador de la Vereinigte Werkstätte für Kunst im Handwerk [Unión de Talleres para el Arte en los Oficios] y de la Deutscher Werkbund [Asociación Alemana de Artesanos], que dirigió entre 1920 y 1926. También fue profesor y director de la Kunstgewerbeschule [Escuela de Artes y Oficios] de Múnich y de la Werkschulen [Escuela de Artes Aplicadas] de Colonia, y jugó un importante papel en la Deutsche Gewerbeschau [Feria Alemana del Comercio], celebrada en Múnich en 1922, además de publicar numerosos libros acerca de la enseñanza del arte.

Riemerschmid diseñó muebles, alfombras, telas y papeles pintados, cerámica y vajillas, así como numerosos interiores, entre los que destacan la sala de música expuesta en Dresde en 1899 y la "Habitación para un amante del arte" diseñada para la Exposición Universal de París de 1900. Influenciado por el movimiento Arts and Crafts, que combinó con elementos del *art nouveau*, su trabajo para la Vereinigte Werkstätte incluyó el diseño de muebles con componentes fabricados en serie que posteriormente eran ensamblados a mano. Sus diseños industriales incluyeron lámparas para K. König, vajillas de porcelana para la factoría Meissen y cerámica de gres para la empresa Reinhold Merkelbach. Riemerschmid falleció en Múnich en 1957.



Dante Gabriel Rossetti

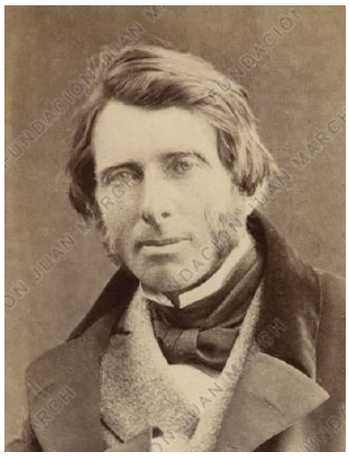
Londres, 1828-Birchington-on-Sea (Kent), 1882

Poeta, pintor, ilustrador, diseñador y traductor, Dante Gabriel Rossetti jugó un papel primordial en la fundación de la Hermandad Prerrafaelita y fue una de las principales fuentes de inspiración para los miembros de la siguiente generación de artistas y escritores, especialmente para William Morris y Edward Coley Burne-Jones.

Nacido en Londres, Rossetti, que era hijo de un refugiado político italiano, poeta y especialista en Dante, estudió Pintura en las Royal Academy Schools [Escuelas de la Real Academia] entre 1845 y 1847 y, posteriormente, con el artista Ford Madox Brown. Compartió estudio con William Holman Hunt y, junto a John Everett Millais, fundó la Hermandad Prerrafaelita en 1848. En abril de 1854 entabló amistad con John Ruskin y en 1856 con Burne-Jones y Morris, con los que colaboró en el proyecto mural para la sociedad de debates Oxford Union. En 1860 contrajo matrimonio con la artista y modelo Elizabeth Siddal. Socio fundador de Morris, Marshall, Faulkner & Co. en 1861, diseñó para la firma vidrieras, artículos decorativos, muebles pintados y sillas con asientos de enea. Rossetti también fue un prolífico escritor; entre sus obras destacan *The Early Italian Poets* [Poetas italianos tempranos], *Poems* [Poemas] y *Ballads and Sonnets* [Baladas y sonetos].

A partir de aproximadamente 1869, Rossetti inició una relación íntima con la esposa de Morris, la modelo Jane Morris, con la que convivió durante largas temporadas en Kelmscott Manor, Oxfordshire. Por aquella época su salud comenzó a deteriorarse y en 1872 sufrió un severo colapso nervioso provocado, entre otras cosas, por las críticas a su poesía, experimentando en lo sucesivo periodos de inestabilidad tanto mental como física. Su relación con William Morris terminó amargamente cuando éste le compró su parte de Morris, Marshall, Faulkner & Co. en 1875 y se hizo con el control absoluto de la compañía. Rossetti murió en Birchington-on-Sea en 1882.

Fundación Juan March





John Ruskin

Londres, 1819-Brantwood (Cumbria), 1900

Escritor y teórico, John Ruskin fue el principal crítico de arte de la era victoriana, además de mecenas de artistas, acuarelista de talento, crítico social y precursor del ecologismo. Su énfasis en la relación entre la naturaleza, el arte y la sociedad, así como su defensa del arte gótico y la artesanía medieval, ejercieron una profunda y duradera influencia en William Morris y en el conjunto del movimiento Arts and Crafts.

Hijo de un acaudalado importador de vinos, Ruskin estudió en la Universidad de Oxford, donde recibió el premio de poesía Newdigate. Su interés por el arte creció a raíz de las lecciones de dibujo que recibió de Joseph Mallord William Turner, al que conoció en 1840. El primer volumen de su obra *Modern Painters* [Pintores modernos], en el que hacía una decidida defensa de Turner, fue publicado en 1843, seguido por un segundo volumen en 1846. A estas primeras publicaciones les siguieron numerosos libros y artículos relevantes, como *Pre-Rafaelitism*, escrito en defensa de la Hermandad Prerrafaelita en 1851, así como los dos volúmenes de *The Stones of Venice* [Las piedras de Venecia], publicados en 1853, que contenían su célebre ensayo "The Nature of Gothic" [La naturaleza del gótico].

Contrajo matrimonio con Euphemia Chalmers en 1846, aunque éste fue anulado en 1854. Las décadas de 1850 y 1860 fueron muy productivas para Ruskin, que escribió profusamente e impartió numerosas conferencias sobre arte y economía social y política. En 1870 obtuvo la cátedra Slade de Bellas Artes de la Universidad de Oxford y comenzó a escribir sus *Fors Clavigera*, o cartas a los obreros británicos, y en 1878 fundó el Guild of St. George [Gremio de San Jorge]. Ese mismo año perdió el pleito que le había enfrentado durante años al pintor James McNeill Whistler. En 1884 pronunció por primera vez su célebre conferencia "The Storm Cloud of the Nineteenth Century" [La nube de tormenta del siglo XIX] y un año después comenzó a escribir su autobiografía, titulada *Praeterita*.

Durante las dos últimas décadas de su vida, Ruskin sufrió episodios intermitentes de locura que le obligaron a abandonar su cátedra de Oxford y a reducir sus apariciones públicas. En 1888 se retiró a su casa de Brantwood, donde falleció en 1900.

Phoebe Anna Traquair

Kilternan (Irlanda), 1852-Edimburgo (Escocia), 1936

Figura esencial del movimiento Arts and Crafts en Escocia, Phoebe Anna Traquair obtuvo reconocimiento internacional por su trabajo como pintora, ilustradora y bordadora, así como por su joyería esmaltada.

Nacida como Phoebe Anna Moss cerca de Dublín e hija de un cirujano, Traquair estudió en la Royal Dublin Society Design School [Escuela de Diseño de la Real Sociedad Dublinesa] entre 1869 y 1872. Tras contraer matrimonio con el paleontólogo escocés Ramsay Heatley Traquair, en 1874 se trasladó a Edimburgo, donde empezó a diseñar bordados domésticos, exlibris y manuscritos iluminados. Su primer encargo importante de decoración mural llegó en 1885, cuando se hizo cargo del diseño de la capilla mortuoria del Royal Hospital for Sick Children [Hospital Real Infantil], institución para cuyo nuevo edificio diseñó una segunda capilla entre los años 1896 y 1898. Posteriormente, sus murales para la escuela de canto de la catedral de St. Mary, realizados entre 1893 y 1901, le valieron reconocimiento internacional. Durante ese mismo periodo, Traquair realizó bordados de gran tamaño —entre los que destacan *The Progress of a Soul* [El progreso de un alma], mostrado en la Exposición Universal de San Luis de 1904— y encuadernaciones e ilustraciones para libros de William Morris y Dante Gabriel Rossetti, entre otros. Aprendió a esmaltar en 1901, exponiendo más de treinta pieza en la muestra de la Arts and Crafts Exhibition Society [Sociedad para la Exposición de Artes y Oficios] de 1903, y en 1920 fue la primera mujer en ser elegida miembro honorario de la Royal Scottish Academy [Real Academia Escocesa]. Traquair murió en Edimburgo en 1936 tras diseñar la lápida de su propia tumba.

Fundación Juan March



Charles Francis Annesley Voysey

Hessle (Yorkshire), 1857-
Winchester (Hampshire), 1941

El arquitecto y diseñador Charles F.A. Voysey fue uno de los miembros menos convencionales del movimiento Arts and Crafts. Tanto su vida como su obra se caracterizaron por la pasión con la que abogó por un estilo de vida sencillo y honesto, centrado en el hogar y próximo a la naturaleza.

Hijo de un clérigo de Yorkshire que fue expulsado de la Iglesia escocesa por negar la doctrina del "infierno eterno", en 1871 Voysey se trasladó junto a su familia a Londres, donde estudió en el Dulwich College [Colegio de Dulwich]. Antes de abrir su propio estudio en 1882, trabajó para los arquitectos J.P. Seddon y George Devey. Su primer encargo para el diseño de una vivienda como arquitecto independiente llegó en 1888, fecha a partir de la cual diseñaría 117 casas, incluida la suya propia, conocida como The Orchard [Los frutales]. En la tradición de sus maestros neogóticos, los arquitectos Augustus W.N. Pugin y Seddon, Voysey diseñaba tanto los edificios como cada detalle de los interiores —desarrollando el concepto de la *Gesamtkunstwerk*, u obra de arte total—, al tiempo que aunaba estilos tradicionales con materiales y equipamientos modernos, como fontanería y electricidad.

En paralelo a su labor arquitectónica, aprendió a diseñar estampados de mano de Arthur Heygate Mackmurdo y vendió sus primeros modelos para papel pintado en 1883; aproximadamente en las mismas fechas en las que comenzó a diseñar tejidos estampados. Su reputación como diseñador en este campo no tardó en afianzarse, tanto en Gran Bretaña como en el extranjero, como también lo hicieron sus diseños para cuberterías, chimeneas, lámparas y azulejos.

Miembro de numerosas organizaciones y sociedades, incluida la Home Arts and Industries Association [Asociación de Artes e Industrias del Hogar] y el Art Workers' Guild [Gremio de Trabajadores del Arte], en 1940 fue premiado con la medalla de oro del Royal Institute of British Architects [Real Instituto de Arquitectos Británicos]. Entre sus escritos sobre arquitectura y diseño destacan *Reason as a Basis for Art* [La razón como fundamento del arte] e *Individuality* [Individualidad]. Voysey también participó en numerosas exposiciones del movimiento Arts and Crafts y mostró su trabajo en las Exposiciones Universales de Chicago, San Luis y París, así como en la Exposición Internacional de Arte Decorativo de Turín de 1902. Murió en Winchester en 1941.



Emery Walker

Londres, 1851-1933

Grabador, fotógrafo e impresor, Emery Walker desempeñó un papel fundamental en la recuperación de las imprentas artesanales, tanto dentro como fuera de Gran Bretaña, y participó activamente en muchas de las organizaciones ligadas al movimiento Arts and Crafts, como el Art Workers' Guild [Gremio de Trabajadores del Arte], la Society for the Protection of Ancient Buildings [Sociedad para la Protección de Edificios Antiguos] y la Arts and Crafts Exhibition Society [Sociedad para la Exposición de Artes y Oficios].

Hijo de un constructor de carruajes, a los trece años tuvo que abandonar los estudios para comenzar a trabajar, primero como aprendiz de un comerciante de telas y después en la Typographic Etching Company [Empresa de Grabado Tipográfico].

En 1885 fundó junto con su amigo Walter Boutall la compañía Walker and Boutall, Automatic and Photographic Engravers [Walker y Boutall, grabadores automáticos y fotográficos], empresa que desarrolló una técnica de fotograbado de gran trascendencia para la reproducción de fotografías y obras de arte para ilustrar libros.

Walker conoció a William Morris —del que era vecino en Hammersmith (Londres)— en la Social Democratic Federation [Federación Democrática Social], en la que ambos colaboraban. Pronto entablaron una gran amistad, cimentada en la pasión compartida por los libros, la arquitectura y el diseño. De hecho, fue Walker quien introdujo a Morris en el diseño tipográfico y la impresión de libros y su asesoramiento resultaría clave para el éxito de la imprenta Kelmscott Press, fundada por Morris en 1890.

El gran legado de Walker fue su influencia en la recuperación de las imprentas artesanales. Fue asesor técnico de la imprenta Ashendene Press, propiedad de Charles Harold St. John Hornby, y estuvo estrechamente relacionado con el impresor norteamericano Bruce Rogers y con el editor y activista político anglo-alemán Harry Kessler. En 1900 fundó junto a T.J. Cobden-Sanderson —encuadernador y miembro del círculo de amigos de Morris— su propia imprenta artesanal, la Doves Press, al frente de la cual publicó una serie de magníficas ediciones caracterizadas por la austeridad de sus adornos. Aunque su asociación con Cobden-Sanderson terminaría ocho años después —cuando el enfrentamiento entre ambos llevó a este último a arrojar las tipografías, las matrices y los punzones de la imprenta al río Támesis—, Walker continuaría imprimiendo libros durante el resto de su vida.

En 1930 fue nombrado Sir y, a lo largo de su vida recibió diversas distinciones por su aportación a las imprentas en general y a las de tipo artesanal en particular. Walker falleció en Londres en 1933 y fue enterrado en el cementerio de la iglesia de Sapperton (Gloucestershire).

Fundación Juan March



Philip Speakman Webb

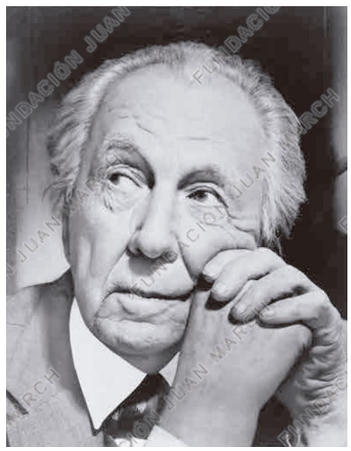
Oxford (Oxfordshire), 1831-
Worth (Sussex), 1915

Arquitecto, diseñador y conservacionista, Philip Speakman Webb está considerado como el "padre" de la arquitectura del movimiento Arts and Crafts. Su estilo, práctico, sencillo y basado en la tradición vernácula inglesa, tuvo una gran influencia en la siguiente generación de arquitectos.

Nieto del grabador de medallas Thomas Webb, nació en Oxford, donde trabajó con el arquitecto John Billing hasta 1854, fecha en la que empezó a ejercer como secretario jefe del también arquitecto George Edmund Street. Dos años más tarde conoció a William Morris, quien se convertiría en su mejor amigo durante el resto de su vida. En 1859 abrió su propio estudio, siendo su primer encargo la Red House [Casa roja], la vivienda del matrimonio Morris en Bexleyheath, al sudeste de Londres. Webb también fue miembro fundador y gerente de Morris, Marshall, Faulkner & Co., compañía para la que, entre 1861 y 1875, diseñó muebles, vidrieras y cuberterías, entre otros elementos decorativos; entre los proyectos de la firma en los que participó destacan los del palacio de Saint James y el Green Dining Room [Comedor verde] del South Kensington Museum (actual Victoria and Albert), ambos en Londres.

Webb diseñó un gran número de viviendas adosadas —entre las que destacan en Londres las situadas en el número 1 de la calle Palace Green y en el número 2 de Holland Park Road, ambas en Kensington, así como la West House de Chelsea— y participó en importantes encargos estrechamente asociados al movimiento Arts and Crafts, como Great Tangley Manor, en Wonerish, la casa Clouds, en Wiltshire, y Standen en West Sussex.

Miembro fundador de la Society for the Protection of Ancient Buildings [Sociedad para la Protección de Edificios Antiguos], sus ideas socialistas le llevaron a incorporarse a la Socialist League [Liga Socialista] y a la Hammersmith Socialist Society [Sociedad Socialista de Hammersmith] junto a Morris. En el año 1900 cedió la dirección de su estudio a su principal ayudante, George W.H. Jack, y se retiró a Caxtons, su casa de campo de Worth, donde falleció en 1915.



Frank Lloyd Wright

Richland Center (Wisconsin, Estados Unidos), 1867-Phoenix (Arizona, Estados Unidos), 1959

Considerado el arquitecto norteamericano más importante de todos los tiempos, Frank Lloyd Wright se caracterizó por su originalidad y por su gran productividad. Creador de la "arquitectura orgánica", un concepto que promovía la armonía de los edificios tanto con quienes los habitaban como con el entorno natural, diseñó algunas de las construcciones más celebres del siglo XX.

Wright estudió Ingeniería en Madison (Wisconsin) antes de trasladarse a Chicago, donde trabajó como aprendiz de dibujante en el estudio de Allan D. Conover. Posteriormente fue contratado por Charles Silsbee y por el estudio Adler & Sullivan, donde trabajó a las órdenes del célebre arquitecto Louis Sullivan entre 1888 y 1896. Estableció su propio estudio en Oak Park (Illinois) en 1896 y un año después se trasladó a Chicago, donde trabajó hasta 1909. Durante este periodo, Wright desarrolló el estilo arquitectónico conocido como "de la pradera", caracterizado por edificios de escasa altura, con ventanas horizontales y construidos con materiales procedentes del entorno y madera sin pintar; entre los ejemplos más conocidos de este estilo destacan la casa Robie de Chicago y el Templo Unitario de Oak Park. Wright, que también acostumbraba a diseñar los interiores y el mobiliario de la mayoría de sus edificios, viajó a Europa entre 1909 y 1911 y a su regreso a Estados Unidos construyó su propia vivienda, conocida como Taliesin, en Wisconsin. Entre 1915 y 1920 abrió un estudio en Tokio mientras trabajaba en el Hotel Imperial de esa ciudad y en 1928 inauguró un nuevo estudio en Chandler, Arizona. En 1932 creó la escuela-taller Taliesin Fellowship, que a partir de 1938 tendría su sede invernal en Taliesin West, edificio construido junto a sus alumnos en Paradise Valley, Arizona.

Wright diseñó su primer rascacielos en la década de 1920 y durante la siguiente década desarrolló sus casas "usonianas", construcciones de un solo piso y bajo coste concebidas para personas de ingresos medios. Durante los últimos años de su vida se concentró en el diseño de edificios públicos y residencias privadas.

Además de su actividad arquitectónica, Wright escribió libros e impartió conferencias sobre arquitectura y diseño. Entre los numerosos galardones recibidos destacan la medalla de oro del Royal Institute of British Architects [Real Instituto de Arquitectos Británicos] y la medalla de oro del American Institute of Architects [Instituto Americano de Arquitectos]. Wright falleció en Phoenix, Arizona, en 1959.

Fundación Juan March

Relación de obras en exposición

I. De los orígenes a la Red House (1834-1860)

1
David Roberts. *Interior at Abbotsford* [Interior en Abbotsford], 1834. Acuarela sobre papel, 21 x 31 cm. Colección particular

2
Daniel Maclise. *Sir Francis Sykes and His Family in Medieval Dress, Standing on a Stairway* [Sir Francis Sykes y su familia con trajes medievales, en una escalera], 1837. Acuarela sobre papel, 112 x 65 cm. Colección Sir John Sykes, Bt.

3
The Grand Tournament at Eglinton Castle [El gran torneo en el castillo de Eglinton], 1839. Litografía sobre papel estampada por A. Park, 19,5 x 30 cm. Colección Stephen Calloway

4
Augustus W.N. Pugin. Pareja de candelabros, 1850. Latón moldeado y grabado, 35 x 16 cm (cada uno). Colección Paul Reeves, Londres

5
Augustus W.N. Pugin. *Contrasts or a Parallel between the Architecture of the 15 & 19 Centuries* [Contrastes, o una comparación entre la arquitectura de los siglos xv y xix]. Salisbury: edición del autor, 1836. Libro, 29 x 23 cm. Colección Stephen Calloway

6
Walter Scott. *The Lady of the Lake* [La dama del lago]. Londres: Charles Tilt, 1839. Libro con encuadernación en tafilete carmesí con diseño gótico estampado y dorado, 16,7 x 10,5 cm. Colección Stephen Calloway

7
Augustus W.N. Pugin. *The True Principles of Pointed or Christian Architecture* [Los verdaderos principios de la arquitectura ojival o cristiana]. Londres: Henry G. Bohn, 1853. Libro, 26 x 13,5 cm. Colección Stephen Calloway

8
Augustus W.N. Pugin. Diseño para papel pintado, 1851. Lápiz y aguada sobre papel, 53,3 x 58,5 cm. Victoria and Albert Museum, Londres [Inv.: D.699-1908]

9
Augustus W.N. Pugin para Minton & Co. *Waste Not Want Not* [No malgastes no anheles], 1849. Plato de cerámica con incrustaciones de pasta decorada con esmaltes polícromos, 2 x 32,5 (ø) cm. Colección particular

10
Augustus W.N. Pugin. Mesa para el convento de St. Mary, Handsworth (Birmingham), 1841. Madera de r oble, 86 x 73 x 56 cm. Colección particular

11
George Edmund Street. Mesa para Cuddesdon College, Oxford, realizada por George Myers, 1854. Madera de roble, 68 x 102 x 98 cm. Victoria and Albert Museum, Londres [Inv.: W.88-1975]

12
Owen Jones. *Moresque* [Morisco], 1858. Papel pintado, estampado con bloques de madera por John Trumble & Sons, 62 x 51,5 cm. Morris & Co.

13
John Ruskin. *The Stones of Venice* [Las piedras de Venecia]. Londres: Smith, Elder & Co., 1853. Libro, 26 x 18 cm. Colección Michael and Mariko Whiteway

14
John Ruskin. *Byzantine Ruin in the Rio di Ca' Foscari* [Ruina bizantina en el canal de Ca' Foscari], 1849. Lápiz, acuarela y *gouache* sobre papel, 24,2 x 48,2 cm. Ruskin Foundation (Ruskin Library, Lancaster University) [Inv.: RF 1583]

15
John Ruskin. *Modern Painters* [Pintores modernos]. Sunnyside, Orpington: George Allen, 1888, 5 vols. Libros, 30 x 21 cm (cada uno). Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

16
John Ruskin. *Venetian Notebook: Gothic Book* [Cuaderno de Venecia: libro gótico], c. 1849-1850. Cuaderno de dibujo. Lápiz, tinta y acuarela sobre papel, 19,5 x 12,2 cm. Ruskin Foundation (Ruskin Library, Lancaster University) [Inv.: RF 1616]

17
John Ruskin. *Venetian Notebook: House Book 2* [Cuaderno de Venecia: libro de casas 2], c. 1849-1850. Cuaderno de dibujo. Lápiz, tinta y acuarela sobre papel, 19,3 x 12,3 cm. Ruskin Foundation (Ruskin Library, Lancaster University) [Inv.: RF 1618]

18
John Ruskin. *Study of an Acanthus Boss, Archivolt of the Central Door, San Marco, Venice, Italy* [Estudio de bóveda de acanto, arquivolta de la puerta central, San Marcos, Venecia, Italia], 1877. Lápiz y *gouache* sobre papel, 20,9 x 13,8 cm. Collection Guild of St. George, Museums Sheffield [Inv.: CGSG00050]

19
Detalle de la puerta noroeste de la catedral de Ruan, 1880. Fotografía realizada para Arthur Burgess, 40 x 32,1 cm. Collection Guild of St. George, Museums Sheffield [Inv.: CGSG03500]

20
Max Beerbohm. *Rossetti and His Circle* [Rossetti y su círculo]. Londres: W. Heinemann, 1922. Libro, 26,2 x 19,2 cm. Colección Stephen Calloway

21
W. & D. Downey. John Ruskin y Dante Gabriel Rossetti en el jardín de la casa de Rossetti en Cheyne Row, Londres, 29 de junio de 1863. Albúmina sobre papel adherido a cartón, 14,5 x 10,2 cm. Colección Stephen Calloway

22
Dante Gabriel Rossetti. *St. Cecilia* [Santa Cecilia], 1857. Ilustración para "The Palace of Art" [El palacio del arte], en Alfred Tennyson, *Poems* [Poemas]. Londres: Edward Moxon, 1857. Estampa xilográfica, 9,3 x 8 cm. Colección Stephen Calloway

23
Dante Gabriel Rossetti. *King Arthur and the Weeping Queens* [El rey Arturo y el llanto de las reinas], 1857. Ilustración para "The Palace of Art" [El palacio del arte], en Alfred Tennyson, *Poems* [Poemas]. Londres: Edward Moxon, 1857. Estampa xilográfica, 8 x 9,4 cm. Colección Stephen Calloway

24
Alfred Tennyson. *Poems* [Poemas]. Londres: Edward Moxon, 1857. Libro, 22,5 x 16,5 cm. Colección Stephen Calloway

Fundación Juan March

25
Dante Gabriel Rossetti. *The Tune of Seven Towers* [La melodía de las siete torres], 1857. Acuarela sobre papel, 31,4 x 36,5 cm. Tate: adquirido con ayuda de Sir Arthur Du Cros Bt y Sir Otto Beit KCMG a través del Art Fund 1916, Londres [Inv.: N03059]

26
Dante Gabriel Rossetti. *The Blue Closet* [La estancia azul], 1857. Acuarela sobre papel, 35,4 x 26 cm. Tate: adquirido con ayuda de Sir Arthur Du Cros Bt y Sir Otto Beit KCMG a través del Art Fund 1916, Londres [Inv.: N03057]

27
Max Beerbohm. *Topsy and Ned Jones Settled on the Settle in Red Lion Square* [Topsy y Ned Jones sentados en el banco de Red Lion Square], 1916. Grafito y acuarela sobre papel, 31,1 x 38,7 cm. Tate: legado por Sir Hugh Walpole 1941, Londres [Inv.: A01049]

28
Edward Coley Burne-Jones. *William Morris Reading Poetry to Burne-Jones* [William Morris leyendo poesía a Burne-Jones], 1861. Lápiz y tinta sobre papel, 18 x 11,5 cm. Victoria and Albert Museum, Londres [Inv.: E.450-1976]

29
Philip Speakman Webb. Detalles constructivos de la cubierta del pozo de la Red House, Bexleyheath (Londres), 1859. Lápiz, tinta y aguada sobre papel, 53 x 65,7 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Donación de Lady Burne-Jones [Inv.: D E.64-1916]

30
George Frederic Watts. *William Morris*, 1870. Óleo sobre lienzo, 64,8 x 52,1 cm. National Portrait Gallery, Londres [Inv.: NPG 1078]

31
Dante Gabriel Rossetti. *La Donna della finestra* [La mujer de la ventana], 1870. Tizas sobre papel, 84,8 x 72,1 cm. Museums and Galleries, City of Bradford MDC [Inv.: D 1926-104]

32
Charles Fairfax Murray. *Philip Speakman Webb*, 1873. Aguada sobre papel, 31,8 x 25,4 cm. National Portrait Gallery, Londres [Inv.: NPG 4310]

33
George Frederic Watts. *Dante Gabriel Rossetti*, 1871. Óleo sobre lienzo, 66,1 x 53,5 cm. National Portrait Gallery, Londres [Inv.: NPG 1011]

34
Philip Burne-Jones. *Sir Edward Coley Burne-Jones, 1st Bt*, 1898. Óleo sobre lienzo, 100,7 x 75 cm. National Portrait Gallery, Londres [Inv.: NPG 1864]

35
Jean Froissart. *Chronicles of England, France, Spain, and the adjoining countries… from the latter part of the reign of Edward II to the coronation of Henry IV* [Crónicas de Inglaterra, Francia, España y los países adyacentes… desde los últimos años del reinado de Eduardo II hasta la coronación de Enrique IV]. Londres: Henry G. Bohn, 1849. Libro, 15 x 19 cm. Colección particular

36
William Morris para Morris, Marshall, Faulkner & Co. *Daisy* [Margarita], 1868. Papel pintado, estampado con bloques de madera por Jeffrey & Co., 84 x 49 cm. William Morris Society, Londres

37
William Morris para Morris, Marshall, Faulkner & Co. *Daisy* [Margarita], 1870. Azulejo. Cerámica con vidriado de estaño, 15,2 x 15,2 cm. William Morris Society, Londres

38
William Morris. *Daisy* [Margarita], 1860. Tela de lana teñida y bordada a hilos tendidos de lana por Jane Morris y Bessie Burden, 167 x 299 cm. Society of Antiquaries of London (Kelmscott Manor), Londres

39
Philip Speakman Webb. Panel de azulejos, posiblemente para el cuarto de los niños de la Red House, c. 1859-1860. Vidrio coloreado, pintado y emplomado, 50 x 50 cm. Victoria and Albert Museum, Londres [Inv.: C.63-1979]

40-43
William Morris, Edward Coley Burne-Jones y Dante Gabriel Rossetti. Conjunto de cuatro paneles, posiblemente parte de un mueble de la Red House, 1860. Óleo sobre tabla, 61 x 41 x 3,2 cm (cada uno). Victoria and Albert Museum, Londres [Inv.: CIRC.128-1953; 129-1953; 310-1960; 311-1960]. Donación de Mrs Christabel Marillier [Inv.: CIRC.128-1953; 129-1953]

44
Edward Coley Burne-Jones. *The Backgammon Players* [Los jugadores de backgammon], 1861. Tiza negra y *gouache* sobre papel, 60,2 x 102,9 cm. Fitzwilliam Museum, Cambridge [Inv.: 2004]

45
Edward Coley Burne-Jones. *The Wedding Procession of Sir Degrevaunt* [El cortejo nupcial de Sir Degrevaunt], 1860. Lápiz y tinta sobre cartón, 26,5 x 26,5 cm. Fitzwilliam Museum, Cambridge [Inv.: 869]

46
Ford Madox Brown. *King René's Honeymoon* [La luna de miel del rey René], 1864. Grafito, acuarela, *gouache* y goma arábiga sobre cartón, 27,6 x 18,6 cm. Tate: Adquirido en 1917, Londres [Inv.: N03229]

47-48
Philip Speakman Webb para Morris, Marshall, Faulkner & Co. Pareja de candelabros diseñados para la Red House, 1862-1863. Cobre moldeado y grabado, 26,7 x 17,8 cm (cada uno). William Morris Gallery, London Borough of Waltham Forest, Londres [Inv.: L1a] y Colección James Joll. Cortesía de Paul Reeves, Londres

49
Philip Speakman Webb. Banco, 1880. Madera de nogal decorada con pintura al óleo por John Henry Dearle, 200 x 195 x 60 cm. Colección Jimmy Page. Cortesía de Paul Reeves, Londres

50
Philip Speakman Webb para Morris, Marshall, Faulkner & Co. Mesa, 1865. Madera de roble, 73,7 x 165 x 59,8 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Donación de Mrs J.W. Mackail [Inv.: W.45-1926]

51
Ford Madox Brown para Morris, Marshall, Faulkner & Co. Lavabo diseñado para un dormitorio de la Red House, 1862. Madera pintada, 88 x 93 x 63 cm. Society of Antiquaries of London (Kelmscott Manor), Londres

II. William Morris y compañía (1861-1896)

52
Fachada de la tienda de Morris & Co. en 449 Oxford Street, c. 1879. Fotografía de época, 20 x 15 cm. William Morris Gallery, London Borough of Waltham Forest, Londres

53
William Morris para Morris, Marshall, Faulkner & Co. *Guinevere and Iseult* [Ginebra e Isolda], 1862. Grafito, tiza y acuarela sobre papel, 61 x 68,5 cm. Tate: donación de los consejeros del Chantrey Bequest 1940, Londres [Inv.: N05222]

54
Edward Coley Burne-Jones para Morris, Marshall, Faulkner & Co. *The Flight into Egypt* [La huida a Egipto], 1862. Grafito, tinta y acuarela sobre papel adherido a cartón, 15,5 x 13,2 cm (cada uno). Fitzwilliam Museum, Cambridge [Inv.: 720]

55
William Morris para Morris, Marshall, Faulkner & Co. *Minstrel. Woman Playing Lute* [Trovadora. Mujer tocando el laúd], c. 1868-1870. Vidriera. Vidrio coloreado, pintado y emplomado, 98 x 34 cm. William Morris Gallery, London Borough of Waltham Forest, Londres [Inv.: C221i]

56
Edward Coley Burne-Jones para Morris & Co. *Sir Galahad Sees the Holy Grail* [Sir Galahad encuentra el Santo Grial], c. 1880-1890. Vidriera. Vidrio coloreado, pintado y emplomado, 75,1 x 38,7 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Donación de Sir Philip Burne-Jones, Bart [Inv.: C.626-1920]

57
Dante Gabriel Rossetti para Morris, Marshall, Faulkner & Co. *Jacob and the Mess of Pottage* [Jacob y el plato de lentejas], 1863. Vidriera. Vidrio coloreado, pintado y emplomado, 44,8 x 29,4 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Legado de J.R. Holliday [Inv.: C.322-1927]

58
Edward Coley Burne-Jones para Morris, Marshall, Faulkner & Co. *Saint Andrew* [San Andrés], 1890. Vidriera. Vidrio coloreado, pintado y emplomado, 176 x 44 cm. Colección Haslam and Whiteway

59
Edward Coley Burne-Jones para Morris, Marshall, Faulkner & Co. *Cinderella* [Cenicienta], 1863. Azulejos. Cerámica con vidriado de estaño pintada por Lucy Faulkner, 71 x 154 cm. Walker Art Gallery, National Museums Liverpool [Inv.: 1989.210]

60
Edward Coley Burne-Jones para Morris, Marshall, Faulkner & Co. *Penelope*, c. 1865. Azulejo. Cerámica vidriada y esmaltada por Lucy Faulkner, 15,2 (ø) cm. Fitzwilliam Museum, Cambridge [Inv.: C.3-1922]

Fundación Juan March

61
Edward Coley Burne-Jones para Morris, Marshall, Faulkner & Co. *Sancta Cecilia*. 1865. Azulejo. Cerámica vidriada y esmaltada por Lucy Faulkner, 15,2 (ø) cm. Fitzwilliam Museum, Cambridge [Inv.: C.2-1922]

62
Morris & Co. *Wall-Papers* [Papeles pintados], c. 1909-1912. Catálogo comercial, 28,4 x 22,6 cm. William Morris Society, Londres

63
William Morris para Morris, Marshall, Faulkner & Co. *Fruit* (o *Pomegranate*) [Fruta (o Granada)], 1864. Papel pintado, estampado con doce bloques de madera por Jeffrey & Co., 85 x 49 cm. William Morris Society, Londres

64
William Morris y Philip Speakman Webb para Morris, Marshall, Faulkner & Co. *Trellis* [Espaldera], 1862. Papel pintado, estampado con bloques de madera por Jeffrey & Co., 86 x 49 cm. William Morris Society, Londres

65
William Morris para Morris & Co. Bloque de madera para estampar el papel pintado *Ceiling* [Techo], 1877. Madera tallada, 57 x 61 x 5 cm. Morris & Co.

66
William Morris para Morris, Marshall, Faulkner & Co. Bloque de madera para estampar el papel pintado *Daisy* [Margarita], 1864. Madera tallada, 43,8 x 56,5 x 5,7 cm. The Whitworth, The University of Manchester [Inv.: W.1998.100]

67
William Morris. Hoja del libro de registro de papeles pintados de Morris & Co. (n.º 71: *Dark Jasmine* [Jazmín oscuro]; n.º 72: *Green Fruit* [Fruta verde]; y n.º 73: *Blue Daisy* [Margarita azul]), 1875. Tinta y papeles pintados estampados con bloques de madera por Jeffrey & Co. sobre papel, 37 x 22,5 cm. Morris & Co.

68
William Morris para Morris & Co. *Acanthus* [Acanto], 1875. Papel pintado, estampado con treinta bloques de madera por Jeffrey & Co., 85,5 x 56 cm. Morris & Co.

69
William Morris para Morris & Co. Papel utilizado en la escalinata principal del palacio de Saint James, Londres, 1881. Papel pintado, estampado con 68 bloques de madera por Jeffrey & Co., 104,6 x 55,7 cm. Morris & Co.

70
William Morris para Morris & Co. *Pimpernel* [Pimpinela], c. 1876. Papel pintado, estampado con once bloques de madera por Jeffrey & Co., 68,5 x 57 cm. Morris & Co.

71
William Morris. Boceto para el papel pintado *Willow Bough* [Rama de sauce], 1887. Lápiz y acuarela sobre papel, 84,7 x 62,7 cm. The Whitworth, The University of Manchester [Inv.: D.1981.15]

72
William Morris para Morris & Co. *Willow Bough* [Rama de sauce], 1887. Papel pintado, estampado con bloques de madera por Jeffrey & Co., 85 x 48 cm. William Morris Society, Londres

73
William Morris para Morris & Co. *Triple Net* [Triple red], 1891. Papel pintado, estampado con diez bloques de madera por Jeffrey & Co., 71,5 x 56 cm. Morris & Co.

74
John Henry Dearle para Morris & Co. *Golden Lily* [Lirio dorado], 1896. Papel pintado, estampado con bloques de madera, 61,5 x 55,7 cm. The Whitworth, The University of Manchester [Inv.: W.1969.5]

75
Morris & Co. *Embroidery Work* [Bordados], c. 1912. Catálogo comercial, 28,4 x 22,6 cm. William Morris Society, Londres

76
William Morris. *Artichoke* [Alcachofa], c. 1875-1899. Tela de lino bordada con lana, 213,5 x 983,6 cm. Fitzwilliam Museum, Cambridge [Inv.: T.1-1979]

77
William Morris. *Honeysuckle* [Madreselva], 1876. Colgadura. Tela de lino estampada y bordada con seda por Jane y Jenny Morris, 267 x 150 cm. William Morris Gallery, London Borough of Waltham Forest, Londres [Inv.: F434]

78
May Morris. *Vine* [Vid], c. 1885. Tela de lino bordada, 46,8 x 92,8 cm. William Morris Society, Londres

79
Theodosia Middlemore bordando *Fruit Garden* [Fruta del jardín], 1895. Fotografía de época adherida a cartón, 19,7 x 25 cm. Colección Stephen Calloway

80
William Morris para Morris & Co. *Rose and Olive* [Rosa y olivo], 1906. Pantalla de chimenea. Tela de algodón bordada con seda, 58 x 58 cm. The Whitworth, The University of Manchester [Inv.: T.1985.114]

81
Morris & Co. *Morris Chintzes, Silks, Tapestries, etc.* [*Chintzes*, sedas, tapices, etc.], c. 1912. Catálogo comercial, 28,4 x 22,6 cm. William Morris Society, Londres

82
Morris & Co. Change of Address [Cambio de dirección], c. 1917. Folleto comercial, 19,7 x 26 cm. William Morris Gallery, London Borough of Waltham Forest, Londres [Inv.: J2180]

83
Thomas Wardle (estampador) para Morris & Co. Muestrario de pruebas para la estampación de tejidos, 1875-1877. Libro, 32,8 x 20,5 cm. The Whitworth, The University of Manchester [Inv. T. 14003.27-28]

84
William Morris para Morris & Co. *Hancyondle su Luien*, 1876. Tafetán de algodón estampado con bloques de madera, 92,5 x 95 cm. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid [Inv.: CE24089]

85
William Morris para Morris & Co. *Strawberry Thief* [Ladrón de fresas], 1883. Tela de algodón tratada mediante vertido de índigo y estampada con bloques de madera en los talleres de Merton Abbey, 241 x 141 cm. The Whitworth, The University of Manchester [Inv.: T.11727.3]

86
William Morris para Morris & Co. Bloques de madera para estampar *Strawberry Thief* [Ladrón de fresas], 1883. Madera tallada por Barrett's, 24,5 x 46,5 x 5 cm; 30,5 x 46,5 x 5 cm; y 31 x 46,5 x 5 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Donación de John Lewis & Co. Ltd. [Inv.: T.15 a C-1981]

87
William Morris para Morris & Co. *Rose* [Rosa], 1883. Tafetán de algodón estampado con bloques de madera, 90 x 97 cm. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid [Inv.: CE24087]

88
William Morris para Morris & Co. *Wandle*, 1884. Tela de algodón tratada mediante vertido de índigo en los talleres de Merton Abbey (primera prueba), 160,1 x 96,5 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Donación de Mrs Lucius Grubbins [Inv.: CIRC.427-1953]

89
William Morris para Morris & Co. *Wandle*, 1884. Tela de algodón tratada mediante vertido de índigo y estampada con 32 bloques de madera en los talleres de Merton Abbey, 140 x 96,5 cm. Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid [Inv.: CE24088]

90
William Morris para Morris & Co. *Cray*, 1884. Tela de algodón estampada con 34 bloques de madera en los talleres de Merton Abbey, 269,5 x 92 cm. The Whitworth, The University of Manchester [Inv.: T.11724.2]

91
John Henry Dearle para Morris & Co. *Daffodil* [Narciso], 1891. Cretona de algodón estampada con bloques de madera, 148 x 98 cm. The Whitworth, The University of Manchester [Inv.: T.1996.99]

92
William Morris. *Bird* [Pájaro], 1878. Tela doble de lana tejida en telar tipo Jaquard en los talleres de Queen Square y Merton Abbey, 222 x 126,5 cm. The Whitworth, The University of Manchester [Inv.: 8886.4]

93
William Morris. *Peacock and Dragon* [Pavo real y dragón], 1878. Tela de lana tejida en telar tipo Jaquard en los talleres de Queen Square y Merton Abbey, 261 x 159 cm. The Whitworth, The University of Manchester [Inv.: T.1985.111]

94
William Morris para Morris & Co. *Hammersmith*, 1879. Alfombra de nudo tejida a mano con lana, 113,5 x 163 cm. William Morris Society, Londres

95
William Morris para Morris & Co. *Peacock and Bird* [Pavo real y pájaro], 1880. Alfombra de lana sobre urdimbre de algodón, 410 x 410 cm. William Morris Gallery, London Borough of Waltham Forest, Londres [Inv.: N17] [Sólo en exposición en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona]

96
Edward Coley Burne-Jones. *Philomene at the Loom* [Filomena en el telar], c. 1890-1896. Grafito sobre papel, 15,4 x 19,3 cm. Fitzwilliam Museum, Cambridge [Inv.: PDP.1050.65]

Fundación Juan March

97
Edward Coley Burne-Jones. *William Morris Working on a Tapestry, Viewed from Behind* [William Morris trabajando en un tapiz, visto por detrás], c. 1890-1896. Grafito sobre papel, 13,6 x 9,2 cm. Fitzwilliam Museum, Cambridge [Inv.: PD. 58-1998.f.4]

98
Telar utilizado en los talleres de Merton Abbey para enseñar a tejer alfombras, 1885. Madera, metal y lana, 68 x 56 x 29,5 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Donación de William Morris [Inv.: 293-1893]

99
William Morris y John Henry Dearle para Morris & Co. *The Orchard* (o *The Seasons*) [Los frutales (o Las estaciones)], 1890. Tapiz tejido con tramas de lana, seda y mohair y urdimbres de algodón en los talleres de Merton Abbey, 221 x 472 cm. Victoria and Albert Museum, Londres [Inv.: 154-1898]

100
William Morris, Edward Coley Burne-Jones y John Henry Dearle para Morris & Co. *The Attainment: The Vision of the Holy Grail to Sir Galahad, Sir Bors and Sir Perceval* [La conquista: Sir Galahad, Sir Bors y Sir Perceval encuentran el Santo Grial], 1890-1894. Tapiz tejido con tramas de lana y seda y urdimbres de algodón en los talleres de Merton Abbey, 239 x 749 cm. Colección Jimmy Page. Cortesía de Paul Reeves, Londres

101
Frederick Hollyer. Fotograbados de la serie de tapices del Santo Grial de Stanmore Hall, Middlesex, c. 1894. Fotograbados con marcos de Morris & Co., 30 x 64 cm; y 30 x 87 cm (dos). William Morris Society, Londres

102
Morris & Co. *Interior Decoration, Furniture, Panelling, etc.* [Decoración de interiores, muebles, paneles, etc.], 1900-1910. Catálogo comercial, 28,6 x 22 cm. William Morris Society, Londres

103
Morris & Co. "The Sussex Rush-Seated Chairs" [Las sillas Sussex con asiento de enea], en *Specimens of Furniture* [Tipos de muebles], c. 1912. Hojas de catálogo comercial. Reproducción fotomecánica, 28,4 x 22 cm (cada una). William Morris Society, Londres

104
Ford Madox Brown (atribuido) para Morris, Marshall, Faulkner & Co. Silla "Sussex" con asiento circular, c. 1865. Madera ebonizada y enea, 83 x 42 x 43 cm. William Morris Society, Londres

105
Dante Gabriel Rossetti (atribuido) para Morris, Marshall, Faulkner & Co. Silla "Rossetti" con respaldo en forma de lira, c. 1863. Madera ebonizada y enea, 89 x 50 x 47 cm. William Morris Society, Londres

106
Philip Speakman Webb (atribuido) para Morris, Marshall, Faulkner & Co. Banco "Sussex", c. 1870. Madera ebonizada y enea, 85,1 x 137,2 x 41 cm. William Morris Gallery, London Borough of Waltham Forest, Londres [Inv.: G28]

107
Philip Speakman Webb para Morris & Co. Sillón con respaldo ajustable, c. 1886. Madera de ébano y tapicería de terciopelo de Utrecht, 96,5 x 73,7 x 83,8 cm. William Morris Gallery, London Borough of Waltham Forest, Londres [Inv.: G2]

108
Philip Speakman Webb para Morris, Marshall, Faulkner & Co. Aparador, 1862. Madera ebonizada pintada y dorada, cuero gofrado y tiradores y bisagras de cobre y latón, 195 x 197,5 x 66 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Donación de Ben Weinreb [Inv.: CIRC.540:1 a 5-1963]

109
George W.H. Jack para Morris & Co. Aparador, 1895. Madera de caoba con incrustaciones de ébano y boj, 153,5 x 206,5 x 59 cm. Colección Paul Reeves, Londres

110
William De Morgan para De Morgan & Co. Cuenco decorado con peces, 1888-1904. Cerámica de lustre pintada, 9 x 27,2 (ø) cm. De Morgan Collection. Cortesía de De Morgan Foundation [Inv.: C WDM 2003 08]

111
William De Morgan para William De Morgan Pottery. Plato decorado con pavo real, 1888-1907. Cerámica de lustre pintada por Charles Passenger, 3,4 x 36 (ø) cm. De Morgan Collection. Cortesía de De Morgan Foundation [Inv.: C WDM 0147]

112
William De Morgan para De Morgan & Co. *Floral: Marlborough*, 1888-1897. Azulejo. Cerámica con vidriado de estaño, 20,4 x 20,2 cm. De Morgan Collection. Cortesía de De Morgan Foundation [Inv.: C WDM T0369]

113
William De Morgan para De Morgan & Co. *Floral: Gillow*, 1888-1897. Azulejo. Cerámica con vidriado de estaño, 15,4 x 15,4 cm. De Morgan Collection. Cortesía de De Morgan Foundation [Inv.: C WDM T0538]

114
William De Morgan para De Morgan & Co. *Carnation* [Clavel], 1898. Azulejo. Cerámica con vidriado de estaño, 15,4 x 15,4 cm. De Morgan Collection. Cortesía de De Morgan Foundation [Inv.: C WDM T0556]

115
William De Morgan para William De Morgan Pottery. *Bedford Park Daisy* [Margarita de Bedford Park], c. 1898. Azulejo. Cerámica con vidriado de estaño, 15,5 x 15,5 cm. De Morgan Collection. Cortesía de De Morgan Foundation [Inv.: C WDM T0495]

116
William De Morgan para De Morgan & Co. *Prunus*, 1888-1897. Azulejo. Cerámica con vidriado de estaño, 15,4 x 15,3 cm. De Morgan Collection. Cortesía de De Morgan Foundation [Inv.: C WDM T0329]

117
William De Morgan para De Morgan & Co. *Dog Rose* [Rosa canina], 1888-1897. Azulejo. Cerámica con vidriado de estaño, 15,5 x 15,5 cm. De Morgan Collection. Cortesía de De Morgan Foundation [Inv.: C WDM T0560]

118
William De Morgan para De Morgan & Co. *Blue Flower and Palmettes* [Flor azul y hojas de palma], 1888-1897. Azulejo. Cerámica con vidriado de estaño, 15,5 x 15,5 cm. De Morgan Collection. Cortesía de De Morgan Foundation [Inv.: C WDM T0540]

119
William De Morgan para De Morgan & Co. *Parrot Facing Right* [Loro mirando hacia la derecha], 1888-1897. Azulejo. Cerámica con vidriado de estaño, 20,5 x 20,5 cm. De Morgan Collection. Cortesía de De Morgan Foundation [Inv.: C WDM T0614]

120
William De Morgan para De Morgan & Co. *Hoopoe* [Abubilla], 1888-1897. Azulejo. Cerámica con vidriado de estaño, 15,5 x 15,4 cm. De Morgan Collection. Cortesía de De Morgan Foundation [Inv.: C WDM T0615]

121
William De Morgan para De Morgan & Co. *Partridge* [Perdiz], 1872-1904. Azulejo. Cerámica de lustre, 15,3 x 15,3 cm. De Morgan Collection. Cortesía de De Morgan Foundation [Inv.: C WDM T0626]

122
William De Morgan para De Morgan & Co. *Ruby Lustre Snake* [Serpiente rubí], 1872-1907. Azulejo. Cerámica de lustre, 15,4 x 15,4 cm. De Morgan Collection. Cortesía de De Morgan Foundation [Inv.: C WDM T0384]

123
William De Morgan para De Morgan & Co. *Multi-Lustre Dodo*, 1898. Azulejo. Cerámica de lustre, 15,4 x 15,5 cm. De Morgan Collection. Cortesía de De Morgan Foundation [Inv.: C WDM T0624]

124
William Morris. *How I Became a Socialist* [Cómo me hice socialista]. Londres: Twentieth Century Press, 1894. Folleto, 19 x 13 cm. William Morris Society, Londres

125
William Morris. *Labour and Pleasure versus Labour and Sorrow* [Trabajo y placer contra trabajo y pesar]. Birmingham: Cund Brothers Printers, 1880. Folleto, 21 x 14 cm. William Morris Society, Londres

126
Tarjeta de afiliado de William Morris a la sección central de la Democratic Federation [Federación Democrática] (trasera), 1883. Impresión sobre papel, 8,5 x 14,5 cm. William Morris Society, Londres

127
Tarjeta de afiliado de William Morris a la Socialist League [Liga Socialista], 10 de diciembre de 1884. Impresión sobre tela, 7,5 x 11,5 cm. William Morris Society, Londres

128
William Morris. *Chants for Socialists* [Cantos para socialistas]. Londres: Socialist League Office, 1885. Folleto diseñado por Walter Crane, 22,5 x 14,5 cm. William Morris Society, Londres

129
The Manifesto of The Socialist League [Manifiesto de la Liga Socialista]. Londres: Socialist League Office, 1885. Folleto diseñado por Walter Crane, 19 x 13 cm. William Morris Society, Londres

Fundación Juan March

130
Ernest Belfort Bax, Victor Dave y William Morris. *A Short Account of the Commune of Paris* [Una breve historia de la comuna de París]. Londres: Socialist League Office (The Socialist Platform, n.º 4), 1886. Folleto diseñado por Walter Crane, 19 x 13 cm. William Morris Society, Londres

131
William Morris. *True and False Society* [Sociedad verdadera y falsa]. Londres: Socialist League Office (The Socialist Platform, n.º 6), 1888. Folleto diseñado por Walter Crane, 19 x 13 cm. William Morris Society, Londres

132
Tarjeta de afiliado de William Morris a la sección de Hammersmith de la Socialist League [Liga Socialista], firmada por el secretario (Emery Walker) y el tesorero (William Morris), 1890. Impresión sobre papel; diseñada por Walter Crane, 12 x 8 cm. William Morris Society, Londres

133
Tarjeta de afiliado de William Morris a la sección de Hammersmith de la Socialist Society [Sociedad Socialista], firmada por el secretario (Emery Walker) y el tesorero (A. Beasley), 1890. Impresión sobre papel; diseñada por Walter Crane, 12 x 8 cm. William Morris Society, Londres

134
Walter Crane. *Cartoons for the Cause, 1886-1896* [Dibujos para la causa, 1886-1896]. Londres: The Twentieth Century Press, 1896. Carpeta con doce xilografías, 50,8 x 30,8 cm. Colección particular

135
William Morris. *Monopoly, or How Labour Is Robbed* [El monopolio, o como se roba el trabajo]. Londres: William Reeves, 1891. Folleto diseñado por Walter Crane, 19 x 13 cm. William Morris Society, Londres

136
William Morris. *Useful Work versus Useless Toil* [Trabajo útil frente a esfuerzo inútil]. Londres: Socialist League Office (The Socialist Platform, n.º 2), 1891. Folleto diseñado por Walter Crane, 19 x 13 cm. William Morris Society, Londres

137
H.M. Hyndman y William Morris. *A Summary of the Principles of Socialism* [Un resumen de los principios del socialismo]. Londres: The Twentieth Century Press, 1899. Folleto, 14 x 10,5 cm. William Morris Society, Londres

138
William Morris. *Communism. A Lecture by William Morris* [Comunismo. Una conferencia de William Morris]. Londres: The Fabian Society (Fabian Tract, n.º 113), 1907. Folleto, 21 x 13,5 cm. William Morris Society, Londres

139
William Morris. *A Dream of John Ball* [El sueño de John Ball]. Hammersmith (Londres): Kelmscott Press, 1892. Libro diseñado por William Morris e ilustrado por Edward Coley Burne-Jones; impresión tipográfica y xilografías, 21 x 15 cm. William Morris Society, Londres

140
Nota de Kelmscott Press con las tres tipografías diseñadas por William Morris: Golden, Troy y Chaucer. Hammersmith (Londres): Kelmscott Press, 1897. Impresión tipográfica, 23,6 x 15, 3 cm. William Morris Society, Londres

141
William Morris. *News from Nowhere* [Noticias de ninguna parte]. Hammersmith (Londres): Kelmscott Press, 1892. Libro diseñado por William Morris; impresión tipográfica y xilografías, 21 x 14 cm. William Morris Society, Londres

142-143
Edward Coley Burne-Jones. *The Story of Cupid and Psyche*, 1860. Xilografías sobre papel para William Morris, *The Earthly Paradise: A Poem* [El paraíso terrenal: un poema]. Londres: F.S Ellis, 1868, 20 x 15 cm (cada una). Colección Michael and Mariko Whiteway

144
William Morris. *The Earthly Paradise: A Poem* [El paraíso terrenal: un poema]. Londres: F.S. Ellis, 1868. Libro ilustrado con xilografías de Edward Coley Burne-Jones grabadas por William Morris, George Y. Wardle, G.F. Campfield, C.J. Faulkner y Elizabeth Burden, 18,8 x 13,5 cm. Colección Stephen Calloway

145
William Morris. *The Earthly Paradise: A Poem* [El paraíso terrenal: un poema]. Londres: Reeves and Turner, 1890. Libro con encuadernación en tela diseñada por William Morris, 22 x 15 cm. Colección Stephen Calloway

146
William Morris. *The Earthly Paradise* [El paraíso terrenal], *Vol. I*. Hammersmith (Londres): Kelmscott Press, 1896. Libro diseñado por William Morris; impresión tipográfica y xilografías, 24 x 17 cm. William Morris Society, Londres

147
Dante Gabriel Rossetti. *Hand and Soul* [Mano y alma]. Hammersmith (Londres): Kelmscott Press, 1895. Libro diseñado por William Morris; impresión tipográfica y xilografías, 16 x 11 cm. William Morris Society, Londres

148
John Ruskin. *The Nature of Gothic* [La naturaleza del gótico]. Hammersmith (Londres): Kelmscott Press, 1892. Libro con prólogo y diseño de William Morris; impresión tipográfica y xilografías, 21 x 15 cm. William Morris Society, Londres

149
William Morris. *Love Is Enough* [Con el amor basta]. Londres: Ellis and White, 1873. Libro con encuadernación en tela diseñada por William Morris, 19,7 x 15 cm. Colección Stephen Calloway

150
William Morris. *The Story of the Volsungs and Niblungs* [La historia de los volsungos y los nibelungos]. Londres: Ellis and White, 1877. Libro con encuadernación en piel diseñada por William Morris y Philip Speakman Webb, 19,8 x 13,7 cm. Colección Stephen Calloway

151
Geoffrey Chaucer. *The Works of Geoffrey Chaucer now newly imprinted* [Las obras de Geoffrey Chaucer ahora nuevamente impresas]. Hammersmith (Londres): Kelmscott Press, 1896. Libro diseñado por William Morris; impresión tipográfica y 87 xilografías grabadas por W.H. Hooper a partir de dibujos de Edward Coley Burne-Jones, 44,6 x 31,6 cm. The Cheltenham Trust / Cheltenham Borough Council [Inv.: 1991.1016.996.G1]

III. El movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña (1887-1914)

152
Arts & Crafts Exhibition Society. Catalogue of the First Exhibition [Sociedad para la Exposición de Artes y Oficios. Catálogo de la primera exposición]. Londres: Chiswick Press, 1888. Catálogo diseñado por Walter Crane, 20 x 15 cm. William Morris Gallery, London Borough of Waltham Forest, Londres [Inv.: K300]

153
Walter Crane. Boceto de cartel para una exposición de la Arts and Crafts Exhibition Society [Sociedad para la Exposición de Artes y Oficios], 1899. Tinta sobre papel, 16,5 x 45,8 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Donación de Emslie John Horniman [Inv.: E.4199-1915]

154
Invitación para una visita privada a la séptima exposición de la Arts and Crafts Exhibition Society [Sociedad para la Exposición de Artes y Oficios], celebrada en la New Gallery de Londres, 1903. Diseño de Walter Crane, 13,2 x 8 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Donación de Emslie John Horniman [Inv.: E.4165-1915]

155
The Century Guild Hobby Horse [Gremio de Artistas del Siglo. El caballito], 1 (abril), 1884. Revista diseñada por Selwyn Image, Arthur Heygate Mackmurdo, Herbert Percy Horne y George Allen, 25,4 x 20,3 cm. William Morris Gallery, London Borough of Waltham Forest, Londres [Inv.: K920]

156
The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art [El Estudio. Una revista ilustrada de bellas artes y artes aplicadas], 1/1 (abril), 1893. Revista diseñada por Aubrey Beardsley, 30 x 21,5 cm. Colección Stephen Calloway

157
Walter Crane para Jeffrey & Co. *Meadow Flowers* [Flores de la pradera], 1896. Papel pintado, estampado con bloques de madera, 74,5 x 55 cm. Victoria and Albert Museum, Londres [Inv.: E.5085-1919]

158
Walter Crane para Jeffrey & Co. *Orange Tree* [Naranjo], 1902. Papel pintado, estampado con bloques de madera, 159 x 110 cm. The Whitworth, The University of Manchester [Inv.: W.1967.581]

159
Harry Napper para Jeffrey & Co. *May Day* [Día de mayo], c. 1905. Papel pintado, estampado a máquina, 62 x 55,2 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Donación de Miss Mary Peerless [Inv.: CIRC. 587-1967]

Fundación Juan March

160
Charles F.A. Voysey para Essex & Co. *Grategus*, 1901. Papel pintado, estampado a máquina, 57 x 51,5 cm. The Whitworth, The University of Manchester [Inv.: W.1967.65]

161
Charles F.A. Voysey para Essex & Co. *Squire's Garden* [Jardín del galán], 1898. Papel pintado, estampado a máquina, 71,4 x 55,5 cm. The Whitworth, The University of Manchester [Inv.: W.1967.62]

162
Charles F.A. Voysey para Essex & Co. *Glade* [Claro], c. 1897. Papel pintado, estampado con bloques de madera, 61,5 x 52,3 cm. Morris & Co.

163
Charles F.A. Voysey para Essex & Co. *Savaric*, c. 1897. Papel pintado, estampado con bloques de madera, 61,5 x 52,3 cm. Morris & Co.

164
W. Dennington para W. Shand Kydd. *Peacock Frieze* [Friso con pavo real], 1900. Papel pintado, estampado con bloques de madera y estarcido, 76,5 x 106 cm. The Whitworth, The University of Manchester [Inv.: W.1987.298.1]

165
George Heywood Maunoir Sumner para Jeffrey & Co. *Fig and Olive* [Higuera y olivo], 1898. Papel pintado, estampado a máquina, 68,7 x 53,4 cm. The Whitworth, The University of Manchester [Inv.: W.1966.5]

166
Arthur Heygate Mackmurdo. Colgadura, c. 1888. Tejido de lana y algodón; realizada por A.H. Lee & Sons, 215 x 120 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Donación de Miss Elinor M. Pugh [Inv.: T.84-1953]

167
Margaret Macdonald. Pareja de paneles bordados, c. 1902-1904. Lino bordado con seda, hilo de metal, seda trenzada, cintas, cuentas de cristal y botones de lino pintados en oro; rostros pintados con acuarela sobre piel de cabrito adherida a cartón, 187 x 50 cm (cada uno). The Glasgow School of Art [Inv.: MC/A/1B]

168
Ernest William Gimson. Mantel, 1890. Lino bordado con seda por Margaret Gimson, 38,5 x 125 cm. Leicester Arts and Museums Service [Inv.: L.C1004.1967.4.0]

169
Ernest William Gimson. Bolsa para pañuelos, 1890. Lino bordado con seda por Margaret Gimson, 21 x 30 cm. Leicester Arts and Museums Service [Inv.: L.C1004.1967.2.0]

170
Godfrey Blount. Colgadura, 1896. Lino con aplicaciones de satén y de lino; realizada por Haslemere Peasant Industries, 210 x 180 cm. Victoria and Albert Museum, Londres [Inv.: T.173-1978]

171
Herbert Percy Horne para el Century Guild of Artists [Gremio de Artistas del Siglo]. *The Angel with the Trumpet* [El ángel con la trompeta], 1884. Tela de algodón estampada con bloques de madera por Simpson & Godlee, 82,6 x 81,3 cm. William Morris Gallery, London Borough of Waltham Forest, Londres [Inv.: F78]

172
Sidney G. Mawson para Liberty & Co. *The Grindley*, 1890-1895. Tela de lino estampada con bloques de madera por Thomas Wardle, 89,3 x 99,7 cm. The Whitworth, The University of Manchester [Inv.: T.1985.53]

173
John Dando Sedding. Tejido de amueblamiento, 1880-1889. Tela de algodón estampada con bloques de madera por Thomas Wardle, 86 x 97 cm. The Whitworth, The University of Manchester [Inv.: T.10176]

174
Lindsay Philip Butterfield para Alexander Morton & Co. *Iris*, 1900. Tejido doble de seda y lana, 138 x 122,5 cm. The Whitworth, The University of Manchester [Inv.: T.11851]

175
Lindsay Philip Butterfield. Tejido de amueblamiento, 1890-1899. Tela de terciopelo de algodón estampada a máquina, 91,5 x 68,5 cm. The Whitworth, The University of Manchester [Inv.: T10160]

176
Allan F. Vigers. *Liberty Art Fabric* [Tela artística Liberty], 1903. Cretona de algodón estampada con bloques de madera por Thomas Wardle, 104 x 86 cm. The Whitworth, The University of Manchester [Inv.: T.1986.12]

177
Charles F.A. Voysey para Alexander Morton & Co. *Seagulls* [Gaviotas] (modelo *Rowallan*), 1897-1899. Tejido doble de seda y lana, 126 x 122,5 cm. The Whitworth, The University of Manchester [Inv.: T.11828]

178
Charles F.A. Voysey para Alexander Morton & Co. *Union of Hearts* [Unión de corazones] (modelo *Psyche* [Psique]), 1897-1899. Tejido doble de seda y lana, 184 x 122,5 cm. The Whitworth, The University of Manchester [Inv.: T.11823]

179
Charles F.A. Voysey para Alexander Morton & Co. Fragmento textil, 1890-1910. Tejido doble de seda y lana, 161 x 120 cm. The Whitworth, The University of Manchester [Inv.: T.11850]

180
Leonard Wyburd para Liberty & Co. Mesa de juego, c. 1900. Madera de caoba, 76,2 x 76,2 x 35 cm. Colección Paul Reeves, Londres

181
Ambrose Heal para Heal & Son. Aparador Letchworth, c. 1905. Madera de roble, nogal y pino, 170 x 122 x 47 cm. The Millinery Works Ltd., Londres

182
Arthur Stansfield Dixon para el Birmingham Guild of Handicraft [Gremio de Artesanía de Birmingham]. Lámpara, c. 1893. Latón, 50,5 x 33 (ø) cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Donación de Felicity Ashbee [Inv.: CIRC.277-1961]

183
Benson Electric Light Fittings Catalogue with Extensive Annotations [Catálogo de lámparas eléctricas de Benson con anotaciones detalladas], 1902. Catálogo comercial, 25,5 x 16,5 cm. Colección Michael and Mariko Whiteway

184
William A.S. Benson. Lámpara de mesa con doble reflector, c. 1895. Latón y bronce, 68 x 20 (ø) cm. Colección Paul Reeves, Londres

185
Alexander Fisher. Estudio preparatorio para tríptico esmaltado con escenas de la vida de San Patricio, 1902. *Gouache* sobre cartón, 47 x 37 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Adquirido probablemente en la V Exposición Internacional de Bellas Artes e Industrias Artísticas de Barcelona, 1907 [Inv.: 006836-D]

186
Phoebe Anna Traquair. *Passing of Arthur* [La muerte de Arturo], 1908. Placa de esmalte sobre cobre, 7,5 x 13 x 8 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Donación de Mrs H.V. Bartholomew [Inv.: M.199-1976]

187
Phoebe Anna Traquair. *Arthur Taking the Sword Excalibur from the Raised Arm in the Lake of Avalon* [Arturo cogiendo la espada Excalibur del brazo que emerge del lago de Ávalon], 1908. Placa de esmalte sobre cobre, 8 x 6 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Donación de Mrs H.V. Bartholomew [Inv.: M.190-1976]

188
Phoebe Anna Traquair. *Sir Bedivere Returning Excalibur to the Lake* [Sir Bedevere devolviendo Excalibur al lago], 1908. Placa de esmalte sobre cobre, 8 x 6 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Donación de Mrs H.V. Bartholomew [Inv.: M.201-1976]

189
Harold Stabler. *Loving Cup* [Copa del amor], c. 1909. Copa de plata y marfil esmaltada por May Hart Partridge, 27 x 11,5 (ø) cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Donación de Miss M. McLeish [Inv.: CIRC.501:1-1956]

190
Archibald Knox para Liberty & Co. Caja de galletas Liberty, 1900. Plata, esmalte y perlas Mabe; realizada por William Hair Haseler, 19,5 x 13 x 13 cm. The Peartree Collection, Londres

191
Robert Martin para Martin Brothers. Jarrón, 1895. Cerámica vidriada a la sal y esgrafiada, 27 x 22,9 (ø) cm. Manchester Art Gallery [Inv.: 1979.4]

192
George Walton. Vaso, 1900. Vidrio soplado; realizado por James Powell & Sons (Whitefriars Glass House), 7,8 x 6,6 (ø) cm. Manchester Metropolitan University Special Collections [Inv.: MANMU:1903h]

193
Walter Crane para Maw & Co. *Virgins Vase* [Jarrón de vírgenes], 1899. Cerámica vidriada, 31,5 x 14,2 (ø) cm. Manchester Metropolitan University Special Collections [Inv.: MANMU:1895.26]

Fundación Juan March

194
Della Robbia Pottery Co. Jarrón con rosas, 1890-1905. Cerámica policromada y esgrafiada, 34 x 18 (ø) cm. Manchester Metropolitan University Special Collections [Inv.: MANMU:1906.18]

195
Charles Robert Ashbee para el Guild of Handicraft [Gremio de Artesanía]. Broche con forma de pavo real, c. 1900. Plata, oro, perlas Mabe, granate talla cabujón y diamantes talla brillante, 13,5 x 6 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Aceptado por el gobierno del Reino Unido en lugar del impuesto de sucesiones y asignado al Victoria and Albert Museum, 2005 [Inv.: M.31-2005]

196
Henry Wilson. Colgante, c. 1900. Montura calada en oro, perlas, zafiros tallados en forma de perlas Mabe, esmeraldas, rubíes, piedra luna y turquesa, 10,5 x 3,4 cm. Victoria and Albert Museum, Londres [Inv.: CIRC.331-1960]

197
Arthur y Georgina Gaskin. Collar, c. 1902. Montura calada en plata, flores de esmalte engarzadas con piedras luna talla cabujón y engastadas en boquillas de oro, 16,5 x 15 cm. Victoria and Albert Museum, Londres [Inv.: CIRC.348-1963]

198
Charles Robert Ashbee para el Guild of Handicraft [Gremio de Artesanía]. Broche con forma de pavo real, 1900-1902. Plata, hilo de oro, turmalina y granates almandinos facetados y amatista en talla cabujón, 9,8 x 3,7 cm. The Cheltenham Trust / Cheltenham Borough Council [Inv.: 1983.197]

199
Charles F.A. Voysey. Mesa auxiliar, 1903. Madera de roble; realizada por F.C. Nielsen, 70 x 76 (ø) cm. Leeds Museums and Art Galleries (préstamo de Mrs M. Cooper) [Inv.: LEEAG. COOPER35]

200
Charles F.A. Voysey. Reloj "Tempus Fugit" para repisa de chimenea, c. 1903. Aluminio y cobre; realizado por W.H. Tingey, 46 (51 con aguja) x 24 x 15 cm. The Peartree Collection, Londres

201
Charles F.A. Voysey para Richard L.B. Rathbone. Tintero doble, c. 1897. Latón y cristal, 7,6 x 26,3 x 15,1 cm. The Cheltenham Trust / Cheltenham Borough Council [Inv.: 1998.130]

202
Charles F.A. Voysey para Thomas Elsley & Co. Candelero, c. 1900. Latón, 34,2 x 11,2 x 10 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Aceptado por el gobierno del Reino Unido en lugar del impuesto de sucesiones y asignado al Victoria and Albert Museum, 2014 [Inv.: M.67-2014]

203
Charles F.A. Voysey para Thomas Elsley & Co. Tetera con hornillo y soporte, c. 1896. Latón y estaño, 26 x 23 x 18 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Aceptado por el gobierno del Reino Unido en lugar del impuesto de sucesiones y asignado al Victoria and Albert Museum, 2014 [Inv.: M.69:1 a 5-2014]

204
Charles F.A. Voysey. Chimenea, 1899. Hierro fundido; realizada por Falkirk Iron Co., 132 x 85 x 30 cm. The Cheltenham Trust / Cheltenham Borough Council [Inv.: 2008.19]

205
Ernest William Gimson. Pareja de apliques para velas, c. 1906. Latón, 25,4 x 18 x 9 cm (cada uno). Colección John Beer. Cortesía de Paul Reeves, Londres

206
Ernest William Gimson. Caja para escritorio, c. 1904. Madera de ébano Macasar y de cedro, piel, incrustaciones de nácar y concha de oreja marina, 17,8 x 30,5 x 19 cm. Colección particular, Reino Unido

207
Ernest William Gimson. Pareja de morillos, c. 1904. Acero pulido y hierro forjado, 57,4 x 30 cm (cada uno). Colección particular, Reino Unido

208
Ernest William Gimson. Boceto para morillos de hierro, 1908. Tinta y cera sobre papel, 31,2 x 24,7 cm. The Cheltenham Trust / Cheltenham Borough Council [Inv.: 1941.223.219]

209
Ernest William Gimson. Friso con motivos vegetales, c. 1905-1915. Yeso, 26,3 x 95,3 cm. Colección particular

210
Ernest William Gimson. Caja decorada con rosas isabelinas, 1893-1910. Madera de roble y yeso, 22,6 x 45,6 x 22,5 cm. Leicester Arts and Museums Service [Inv.: L.D85.1958.1.0]

211
Peter Henry Emerson. *A Stiff Pull* [Un empellón], 1890. Lámina 3 de la carpeta *The Pictures of East Anglian Life* [Imágenes de la vida en East Anglia]. Fotograbado, 29,6 x 39,2 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Donado por Mr P.H. Emerson el 18 de julio de 1890 [Inv.: PH.2115-1896]

212
Peter Henry Emerson. *In the Barley Harvest* [En la cosecha de cebada], 1890. Lámina 8 de la carpeta *The Pictures of East Anglian Life* [Imágenes de la vida en East Anglia]. Fotograbado, 42,5 x 34 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Donado por Mr P. H. Emerson el 18 de julio de 1890 [Inv.: PH.2117-1896]

213
Ernest William Gimson. Armario con escenas de los Cotswolds para Iles Farm, la residencia del artista William Rothenstein en Far Oakridge (Gloucestershire), 1913. Madera de roble pintada por Alfred y Ada Louise Powell, 166 x 190 x 53 cm. Colección particular

214-217
George Heywood Maunoir Sumner. *Four Seasons: Spring, Summer, Autumn, Winter* [Cuatro estaciones: primavera, verano, otoño, invierno], 1893. Litografías sobre papel, 43,2 x 85,1 cm; 43,8 x 85,7 cm; 42,9 x 84,5 cm y 42,9 x 85,1 cm. Victoria and Albert Museum, Londres [Inv.: E.398-1895; E.399-1895; E.400-1895; E.401-1895]

218
George Price Boyce. *An Ancient Tithe-Barn and Farm Buildings, near Bradford-on-Avon, Wiltshire* [Antiguo granero y granja, cerca de Bradford-on-Avon, Wiltshire], 1878. Acuarela sobre papel, 40,6 x 72,5 cm (con marco). Victoria and Albert Museum, Londres [Inv.: 175-1894]

219
Philip Clissett. Silla, 1890-1913. Madera de fresno y enea, 114,3 x 58,4 x 48,9 cm. The Cheltenham Trust / Cheltenham Borough Council. Fotografía cortesía de Dr B.D. Cotton [Inv.: 1953.33]

220
John Pearson. Plato, 1889. Cobre, 5 x 40 (ø) cm. Colección John Beer. Cortesía de Paul Reeves, Londres

221
William Richard Lethaby. Baúl, c. 1891. Madera de roble con ensamblaje tipo cola de pato o milano; realizado por Kenton & Co., 59,5 x 122,5 x 59,5 cm. Rodmarton Manor, Cirencester

222
William Richard Lethaby. Alzados este y sur de la Melsetter House, Hoy (Islas Orcadas), 1898. Tinta y aguada sobre papel, 42,5 x 42,5 cm. Orkney Library & Archive

223
Ernest Barnsley. Armario, c. 1890-1895. Madera de roble, 152 x 80 x 80 cm. Rodmarton Manor, Cirencester

224
Charles Robert Ashbee para el Guild of Handicraft [Gremio de Artesanía]. Cáliz con tapa esmaltada, c. 1893. Plata, esmalte y crisoprasa, 10,5 x 13 (ø) cm (cáliz) y 3 x 13 (ø) cm (tapa). The Peartree Collection, Londres

225
Charles Robert Ashbee. Cáliz "Painter-Stainer's", 1900-1901. Plata, piedras semipreciosas y esmalte; realizado por W. Poyser, 44,5 x 12 cm. Victoria and Albert Museum, Londres [Inv.: M.106&A-1966]

226
Charles Robert Ashbee para el Guild of Handicraft [Gremio de Artesanía]. Azucarero, 1906. Plata, 7,5 x 11,5 (ø) cm. The Cheltenham Trust / Cheltenham Borough Council [Inv.: 1982.1127]

227
Edith Rawnsey (atribuido) para la Keswick School of Industrial Art [Escuela de Arte Industrial de Keswick]. Caja de té, 1891. Plata y plata dorada; realizada por Robert Temple, 12 x 10 x 8 cm. The Peartree Collection, Londres

228
Herbert Maryon (o Harold Stabler) para la Keswick School of Industrial Art [Escuela de Arte Industrial de Keswick]. Jarra, 1913. Plata y mimbre; realizada por Thomas Hartley, 17 x 10,5 (ø) cm. The Peartree Collection, Londres

229
Mackay Hugh Baillie Scott. *Great Meadow, Ottershaw. View from the Road* [Great Meadow, Ottershaw. Vista desde la carretera], s.f. Acuarela sobre papel, 30 x 60 cm. The Millinery Works Ltd., Londres

230
Mackay Hugh Baillie Scott. Biombo de tres paneles, 1896. Algodón y cáñamo con seda, aplicaciones de seda y lino y trenzas de plata; bordado por Florence Baillie Scott, 158 x 208 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Donación de Mrs Lister Wallis [Inv.: T.127 to B-1953]

Fundación Juan March

231
Charles Robert Ashbee para el Guild of Handicraft [Gremio de Artesanía]. Panel de cuero procedente de Bryngwyn Manor, Wormelow Tump (Herefordshire), 1892. Cuero repujado teñido en rojo, gris y dorado, 95 x 52 cm. Colección Paul Reeves, Londres

232
Fleetwood C. Varley (atribuido). Comedor de Magpie and Stump [Urraca y tocón], casa diseñada por Charles Robert Ashbee para su familia en Londres, 1901. Lápiz y acuarela sobre papel, 51 x 65,4 cm. Victoria and Albert Museum, Londres [Inv.: E.1903-1990]

233
Mackay Hugh Baillie Scott. Vaciado original para panel de yeso de Blackwell, residencia de Edward Holt en el Distrito de los Lagos, c. 1900. Madera de peral tallada, 80 x 80 cm. Colección Paul Reeves, Londres

234
Mackay Hugh Baillie Scott. *Houses and Gardens* [Casas y jardines]. Londres: George Newnes, 1906. Libro, 33 x 25 cm. RIBA Library Drawings and Archive Collections, Londres

235
Mackay Hugh Baillie Scott. *Dining Room* [Comedor], propuesta para el concurso de ideas "Haus eines Kunstfreundes" [Casa para un amante del arte], 1901. Lámina publicada en *Meister der Innen-Kunst* [Maestros del interiorismo] (Darmstadt: Alexander Koch). Litografía sobre papel, estampada por Emil Hochdanz, 39,8 x 52,9 cm. The Hunterian, University of Glasgow [Inv.: GLAHA 41913]

236
Charles Rennie Mackintosh. *Das Speise Zimmer* [El comedor], propuesta para el concurso de ideas "Haus eines Kunstfreundes" [Casa para un amante del arte], 1901. Lámina 1 de *Meister der Innen-Kunst* [Maestros del interiorismo] (Darmstadt: Alexander Koch). Litografía sobre papel, estampada por Emil Hochdanz, 26 x 37 cm. The Glasgow School of Art [Inv.: MC/G/36A]

237
Charles Rennie Mackintosh. Silla diseñada para la residencia del matrimonio Mackintosh y para el comedor del salón de té de Argyle Street, Glasgow, 1899. Madera de roble y tapicería de crin, 137,5 x 52,2 x 48,4 cm. The Glasgow School of Art [Inv.: MC/F/20]

238
Charles Rennie Mackintosh. Silla para el vestíbulo de Windyhill [Colina ventosa], residencia de William Davidson en Kilmacolm (Escocia), 1901. Madera de roble y enea, 7 x 73,2 x 54,5 cm. The Hunterian, University of Glasgow [Inv.: GLAHA 52700]

239
Charles Rennie Mackintosh. Silla para el "Rose Boudoir" [Salón de la Rosa] de la Exposición Internacional de Arte Decorativo de Turín, 1902. Madera de roble pintada en blanco con respaldo de tela estarcida y asiento con tapicería de seda (no original), 152,5 x 68 x 56,2 cm. The Hunterian, University of Glasgow [Inv.: GLAHA 41213]

240
Frances Macdonald, Margaret Macdonald y James Herbert McNair. *The Glasgow Institute of Fine Arts* [El Instituto de Bellas Artes de Glasgow], c. 1894. Cartel. Litografía sobre papel estampada por Carter & Pratt, 226,5 x 92,8 cm. Colección Merrill C. Berman

241
Charles Rennie Mackintosh. *The Scottish Musical Review* [La revista musical escocesa], 1896. Cartel. Litografía sobre papel estampada por Banks & Co., 246,4 x 99,7 cm. Colección Merrill C. Berman

242
John Duncan. *The Riders of the Sidhe* [Los jinetes de Aes Side], 1911. Témpera sobre lienzo, 114,3 x 175,2 cm. Dundee City Council (Dundee's Art Galleries and Museums) [Inv.: 178-1912]

243
Prayer Book of King Edward VII [Libro de oraciones del rey Eduardo VII]. Londres y Chipping Campden: Essex House Press, 1903. Libro con ilustraciones y orlas diseñadas por Charles Robert Ashbee y grabadas por W.H. Hooper y Clemence Houseman, 38 x 30 cm. The Cheltenham Trust / Cheltenham Borough Council [Inv.: CAGM1986.1140]

244
John Milton. *Paradise Lost* [El paraíso perdido]. Hammersmith (Londres): The Doves Press, 1902. Libro diseñado por Edward Johnston y Graily Hewitt, 44,6 x 31,6 cm. The Cheltenham Trust / Cheltenham Borough Council [Inv.: 1991.1016.996.X14]

245
Ada Louise Powell. *Gloria in Altissimis Deo*, 1905. Hoja de pergamino manuscrita en oro sobre un fondo floral, 20 x 15 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. [Inv.: NAL 38041800857658]

246
Walter Savage Landor. *Pericles and Aspasia*. Nueva York: Scott-Thaw Co., 1903. Libro encuadernado por Thomas James Cobden-Sanderson en piel de cabra teñida de azul y estampada en oro, 35 x 22,3 cm. Victoria and Albert Museum, Londres [Inv.: NAL 38041800778664]

247
Marco Aurelio Antonino. *Marcus Aurelius Antoninus to Himself* [Marco Aurelio Antonino a sí mismo]. Londres: Macmillan, 1898. Libro encuadernado por el Guild of Women Binders [Gremio de Encuadernadoras] en piel de cabra teñida de azul y estampada en rojo y oro con motivos florales, 19,4 x 13,4 cm. Victoria and Albert Museum, Londres [Inv.: NAL 38041800857559]

248
Walter Crane. *The Bases of Design* [Las bases del diseño]. Londres: George Bell & Sons, 1898. Libro con cubierta diseñada por Walter Crane, 24,2 x 16,3 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Biblioteca Joaquim Folch i Torres. Adquisición Alexandre de Riquer i Inglada, 1921 [R. 2.632]

249
Henry Currie Marillier. *Dante Gabriel Rossetti: An Illustrated Memorial of His Art and Life* [Dante Gabriel Rossetti: un memorial ilustrado de su vida y obra]. Londres: George Bell & Sons, 1899. Libro con cubierta diseñada por autor desconocido, 34,7 x 16,3 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Biblioteca Joaquim Folch i Torres. Adquisición Alexandre de Riquer i Inglada, 1921 [R. 2.428]

250
Esopo. *A Hundred Fables of Aesop* [Cien fábulas de Esopo]. Londres: The Bodley Head, 1899. Libro ilustrado por Percy J. Billinghurst, 24 x 18 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Biblioteca Joaquim Folch i Torres. Adquisición Alexandre de Riquer i Inglada, 1921 [R. 2.341]

251
Modern Book-Bindings & Their Designers [Encuadernaciones modernas y sus diseñadores], *The Studio*, Londres, número de invierno (1899-1900). Revista, 29 x 21 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Biblioteca Joaquim Folch i Torres. Adquisición Alexandre de Riquer i Inglada, 1921 [R. 2.436]

252
Modern Pen Drawings: European and American [Dibujos modernos a pluma: europeos y americanos], *The Studio*, Londres, París y Nueva York, número de invierno (1900-1901). Revista encuadernada, 29 x 21 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Biblioteca Joaquim Folch i Torres. Adquisición Alexandre de Riquer i Inglada, 1921 [R. 2.635]

253
Daniel Defoe. *Robinson Crusoe*. Londres: Blackie & Son, c. 1900. Libro con cubierta diseñada por Ethel Larcombe, 19 x 12 cm. Colección particular

254
Walter Crane. *Line and Form* [Línea y forma]. Londres: George Bell & Sons, 1902. Libro con cubierta diseñada por Walter Crane, 19 x 13 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Biblioteca Joaquim Folch i Torres. Adquisición Alexandre de Riquer i Inglada, 1921 [R. 2.633]

255
Malcolm Bell. *Watts*. Londres: George Bell & Sons (colección Bell's Miniature Series of Painters), 1905. Libro con cubierta diseñada por autor desconocido, 15,5 x 10 cm. Colección particular

256
William Shakespeare. *The Merry Wives of Windsor* [Las alegres comadres de Windsor]. Londres: Gresham (colección The Red Letter Shakespeare), 1906. Libro con cubierta diseñada por Talwin Morris, 16 x 9,5 cm. Kirkham Archive

257
Louisa May Alcott. *Little Women* [Mujercitas]. Londres y Glasgow: Blackie & Son, 1907. Libro con cubierta diseñada por Charles Rennie Mackintosh, 18 x 12 cm. Colección particular

258
Scottish Ballads [Baladas escocesas]. Londres: Blackie & Son, c. 1912. Libro con cubierta diseñada por Talwin Morris, 16 x 11 cm. Colección particular

Fundación Juan March

IV. La difusión internacional de los ideales Arts and Crafts (1890-1914)

259
Peter Behrens. *Darmstadt: Mai-1901-Okt* [Darmstadt: mayo-octubre 1901], c. 1900. Cartel. Litografía sobre papel, 127 x 43,18 cm. Colección Merrill C. Berman

260
Richard Riemerschmid. Mesa, 1898-1899. Madera de roble teñida; realizada por los Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk de Múnich, 77 x 65 x 57 cm. Victoria and Albert Museum, Londres [Inv.: W.1-1990]

261
Joseph Maria Olbrich. *Darmstadt: Mai-October 1901. Die Ausstellung der Künstler-Kolonie* [Darmstadt: mayo-octubre de 1901. Exposición de la Colonia de Artistas], 1901. Cartel. Litografía sobre papel estampada por H. Hohmann, 81 x 47,6 cm. Colección Merrill C. Berman

262-264
Hendrik Petrus Berlage. Candelabros y reloj de péndulo, 1900. Latón, 42 x 16,5 x 16,5 cm (cada candelabro); y latón y cobre, 36,3 x 23,2 x 15 cm (reloj); realizados por el taller Amstelhoek, Ámsterdam. Rijksmuseum, Ámsterdam [Inv.: BK-1977-136-B; BK-1977-136-C; BK-1977-136-A]

265
Ferdinand Andri. *Ver Sacrum. IV Jahr. X Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs. Secession.* [Primavera sagrada. Año IV. X Exposición de la Asociación de Artistas Plásticos de Austria. Secesión], 1901. Cartel. Litografía sobre papel, 189 x 63 cm. Colección Merrill C. Berman

266
Alfred Roller. *Secession. 16 Ausstellung der Vereinigung Bild: Künstler Österreichs* [Secession. 16 Exposición de la Asociación de Artistas Plásticos de Austria], 1902. Cartel. Litografía sobre papel estampada por A. Berger, 92,7 x 32,1 cm. Colección Merrill C. Berman

267
Koloman Moser. *Ver Sacrum. V Jahr. XIII Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs. Secession* [Primavera sagrada. Año V. XIII Exposición de la Asociación de Artistas Plásticos de Austria. Secesión], 1902. Cartel. Litografía sobre papel estampada por A. Berger, 187,5 x 63,4 cm. Colección Merrill C. Berman

268
Josef Maria Hoffmann y Koloman Moser. Cesta, 1905. Zinc lacado en blanco, 18,7 x 18,7 x 18,7 cm. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburgo [Inv.: 1975.15.c]

269
Josef Maria Hoffmann y Koloman Moser. Caja para galletas, 1905. Zinc lacado en blanco, 18 x 11,8 (ø) cm. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburgo [Inv.: 1975.15.s]

270
Josef Maria Hoffmann y Koloman Moser. Cuenco, 1905. Zinc lacado en blanco, 6,8 x 24,7 (ø) cm. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburgo [Inv.: 1975.15.b]

271
Gustav Klimt. *Secession. XVIII Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs* [Secesión. XVIII Exposición de la Asociación de Artistas Plásticos de Austria], 1903. Cartel. Litografía sobre papel, 93,1 x 29 cm. Colección Merrill C. Berman

272
Emanuel Josef Margold. *Rudolfinum. 1907. Ausstellung des Vereines Deutscher Bildender Künstler in Böhmen* [Rudolfinum. 1907. Exposición de la Asociación de Artistas Plásticos de Alemania en Bohemia], 1907. Cartel. Litografía sobre papel, 106 x 80 cm. Colección Merrill C. Berman

273
Katalog der zweiundzwantigsten Ausstellung des Künstlerbundes Hagen [Catálogo de la 22 Exposición de la Asociación de Artistas de Hagen]. Viena: Verlag des Künstlerbundes Hagen, 1907. Catálogo de exposición con diseño de autor desconocido, 19 x 14,3 cm. Colección Pächt

274
Hedda Sauer y Max Mell. *Almanach der Wiener Werkstätte* [Almanaque de los Talleres vieneses]. Viena: Verlag Brüder Rosenbaum, 1911. Libro encuadernado en piel gofrada y con ilustraciones de Josef Maria Hoffmann, Gustav Klimt, Koloman Moser y Oskar Kokoschka, entre otros, 16,5 x 14 cm. Colección Pächt

275
Josef Maria Hoffmann para los Wiener Werkstätte [Talleres vieneses]. Cuenco agallonado, 1922. Cristal transparente violeta; realizado por la firma Moser, 9,5 x 18,7 (ø) cm. Colección Pächt

276
Wiener Werkstätte [Talleres vieneses]. Jarrón, 1914. Cristal blanco opaco, 13 x 8,4 (ø) cm. Colección Pächt

277
Michael Powolny. Cuenco, 1914. Vidrio azul; realizado por Johann Lötz Witwe, 12 x 22 (ø) cm. Colección Pächt

278
Eliel Saarinen (estudio de arquitectura Gesellius, Lindgren & Saarinen). Biblioteca de la casa Suur-Merijoki, 1903. Tinta y acuarela sobre papel, 46 x 67 cm. National Board of Antiquities. Museum of Finnish Architecture, Helsinki

279
Lars Kinsarvik. Sillón, c. 1900. Madera tallada y pintada, 116 x 63 x 54 cm. The Trustees of the Cecil Higgins Art Gallery (Higgins Bedford) [Inv.: F.123]

280
Carl Larsson. *Ett Hem* [Un hogar]. Estocolmo: Albert Bonniers Förlag, 1913. Libro con ilustraciones del autor, 27 x 20 cm. Colección particular

281
Josep Puig i Cadafalch. Lámpara de techo con decoración floral, c. 1900. Latón repujado, con elementos de fundición y vidrio, 136 x 57,5 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Depósito del Institut Amatller d'Art Hispànic, 1970 [Inv.: 114835-000]

282
Pere Torné Esquius. *Interior de salita*, 1913. Óleo sobre cartón, 40 x 48 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Antiguo fondo de Museos [Inv.: 024668-000]

283
The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art [El Estudio. Una revista ilustrada de bellas artes y artes aplicadas], 40/169 (15 de abril), 1907. Revista mensual con textos traducidos al español, 30 x 21 cm. Biblioteca Fundación Juan March, Madrid

284
Lluís Masriera. Colgante con ninfa alada, c. 1906-1908. Oro, esmalte translúcido *plique-à-jour*, marfil, diamantes y perla, 6,9 x 3,6 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Depósito de la colección Bagués-Masriera, 2007 [Inv.: 212892-000]

285
Juli González. Joyero, 1915-1920. Madera, cobre repujado con marcas de punzón y coralinas azules, 5,7 x 14,5 x 9 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Donación de Roberta González, hija del artista, 1972; ingreso, 1973 [Inv.: 113594-000]

286
Joan Busquets. Licorera, c. 1911. Madera de caoba con marquetería, talla, metal dorado y placas de esmalte de Limoges, 170 x 122 x 38,5 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Adquirido en la VI Exposició Internacional d'Art de Barcelona, 1911 [Inv.: 000225-000]

287
Frank Lloyd Wright. Silla de comedor para la casa de Isabel Roberts en River Forest (Illinois), 1908. Madera de roble teñida y piel, 100 x 38 x 43 cm. Victoria and Albert Museum, Londres [Inv.: W.11-1982]

288
Frank Lloyd Wright. *Kindersymphony* [Sinfonía de infancia], 1912. Ventana. Vidrio transparente, opaco y coloreado, 101,3 x 167,3 x 11,7 cm. Victoria and Albert Museum, Londres. Adquirido con la ayuda de The Art Fund [Inv.: C.115:1-1992]

289
Jeremy Deller
We Sit Starving Amidst Our Gold. William Morris Throwing Roman Abramovich's Yacht, Luna, into the Venetian Lagoon [Morimos de hambre rodeados de oro. William Morris arrojando el yate de Román Abramóvich, Luna, a la laguna de Venecia], 2013. Pintura mural realizada originalmente para el pabellón británico de la Bienal de Venecia de 2013 y reproducida por Stuart Hughes en las sedes de la Fundación Juan March (Madrid, 2017) y del Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona, 2018) con ocasión de la exposición *William Morris y compañía: el movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña*, 280 x 500 cm. Cortesía del artista y The Modern Institute / Toby Webster Ltd., Glasgow

Fundación Juan March

Índice alfabético de arquitectos artesanos, artistas y diseñadores

Allen, George: cat. 155
Andri, Ferdinand: cat. 265
Ashbee, Charles Robert: cat. 195, 198, 224-226, 231, 243

Baillie Scott, Florence: cat. 230
Baillie Scott, Mackay Hugh: cat. 229, 230, 233-235
Barnsley, Ernest: cat. 223
Beardsley, Aubrey: cat. 156
Beerbohm, Max: cat. 20, 27
Behrens, Peter: cat. 259
Berger, A.: cat. 266, 267
Berlage, Hendrik Petrus: cat. 262-264
Benson, William A.S.: cat. 183, 184
Billinghurst, Percy J.: cat. 250
Blount, Godfrey: cat. 170
Boyce, George Price: cat. 218
Brown, Ford Madox: cat. 46, 51, 104
Burden, Bessie: cat. 38
Burden, Elizabeth: cat. 144
Burden (Morris), Jane: cat. 38, 77
Burne-Jones, Edward Coley: cat. 28, 40-43, 44, 45, 54, 56, 58-61, 96, 97, 100, 139, 142-144, 151
Burne-Jones, Philip: cat. 34
Busquets, Joan: cat. 286
Butterfield, Lindsay Philip: cat. 174, 175

Campfield, G.F.: cat. 144
Clissett, Philip: cat. 219
Cobden-Sanderson, Thomas James: cat. 246
Crane, Walter: cat. 128, 129-136, 152-154, 157, 158, 193, 248, 254
Cuff, R.P.: cat. 13, 15

De Morgan, William: cat. 110-123
Dearle, John Henry: cat. 49, 74, 91, 99, 100
Della Robbia Pottery: cat. 194
Deller, Jeremy: cat. 289
Dennington, W.: cat. 164
Dixon, Arthur Stansfield: cat. 182
Downey, W. & D.: cat. 21
Duncan, John: cat. 242

Emerson, Peter Henry: cat. 211, 212

Faulkner, C.J.: cat. 144
Faulkner, Lucy: cat. 50-61
Fisher, Alexander: cat. 185
Froissart, Jean: cat. 35

Gaskin, Arthur: cat. 197
Gaskin, Georgina: cat. 197
Gere, C.M.: cat. 141
Gimson, Ernest William: cat. 168, 169, 205-210, 213
Gimson, Margaret: cat. 168, 169
Godman, Ada Phoebe: cat. 76
González, Juli: cat. 285
Guild of Women Binders: cat. 247

Hartley, Thomas: cat. 228
Haseler, William Hair: cat. 190
Heal, Ambrose: cat. 181
Hewitt, Graily: cat. 244
Hoffmann, Josef Maria: cat. 268-270, 274, 275
Hohman, H.: cat. 261
Hollyer, Frederick: cat. 101
Holman Hunt, William: cat. 24
Hooper, W.H.: cat. 141, 151, 243
Horne, Herbert Percy: cat. 155, 171
Houseman, Clemence: cat. 243
Hughes, Stuart Sam: cat. 289

Image, Selwyn: cat. 155

Jack, George W.H.: cat. 109
Jones, Owen: cat. 12
Johnston, Edward: cat. 244

Kinsarvik, Lars: cat. 279
Klimt, Gustav: cat. 271, 274
Knox, Archibald: cat. 190
Kokoschka, Oskar: cat. 275

Larcombe, Ethel: cat. 253
Larsson, Carl: cat. 280
Lethaby, William Richard: cat. 221, 222
Lötz Witwe, Johann: cat. 277

Macdonald (McNair), Frances: cat. 240
Macdonald (Mackintosh), Margaret: cat. 167, 240
Mackintosh, Charles Rennie: cat. 236-239, 241, 257
Mackmurdo, Arthur Heygate: cat. 155, 166
Maclise, Daniel: cat. 2
Margold, Emanuel Josef: cat. 272
Martin, Robert: cat. 191
Maryon, Herbert: cat. 228
Masriera, Lluís: cat. 284
Mawson, Sidney G.: cat. 172
McNair, James Herbert: cat. 240
Morris, May: cat. 78
Morris, Jenny: cat. 77
Morris, Talwin: cat. 256, 258
Morris, William: cat. 36-38, 40-43, 53, 55, 63-73, 76, 77, 80, 84-90, 92-95, 99, 100, 124-126, 128, 130, 131, 135, 136-141, 144-151
Moser, Koloman: cat. 267-269, 270, 274
Murray, Charles Fairfax: cat. 32
Myers, George: cat. 11

Napper, Harry: cat. 159
Nielsen, F.C.: cat. 199

Olbrich, Joseph Maria: cat. 261

Park, A.: cat. 3
Partridge, May Hart: cat. 189
Passenger, Charles: cat. 111
Pearson, John: cat. 220
Powell, Ada Louise: cat. 213, 245
Powell, Alfred: cat. 213
Powolny, Michael: cat. 277
Poyser, W.: cat. 225
Pugin, Augustus W.N.: cat. 4, 5, 7-10
Puig i Cadafalch, Josep: cat. 281

Rawnsey, Edith: cat. 227
Riemerschmid, Richard: cat. 260
Roberts, David: cat.1
Roller, Alfred: cat. 266
Rossetti, Dante Gabriel: cat. 22, 23, 25, 26, 31, 40-43, 57, 105
Ruskin, John: cat. 13-18, 148

Saarinen, Eliel: cat. 278
Sedding, John Dando: cat. 173
Stabler, Harold: cat. 189, 228
Street, George Edmund: cat. 11
Sumner, George Haywood Maunoir: cat. 165, 214-217

Temple, Robert: cat. 227
Tingey, W.H.: cat. 200
Torné Esquius, Pere: cat. 282
Traquair, Phoebe Anna: cat. 186-188

Varley, C. Fleetwood: cat. 232
Vigers, Allan F.: cat. 176
Voysey, Charles F.A.: cat. 160-163, 177-179, 199-204

Walton, George: cat. 192
Wardle, George Y.: cat. 144, 172, 173, 176
Wardle, Thomas: cat. 83
Watts, George Frederick: cat. 30, 33
Webb, Philip Speakman: cat. 29, 39, 47-50, 106-108, 150
Wilson, Henry: cat. 196
Wright, Frank Lloyd: cat. 287, 288
Wyburd, Leonard: cat. 180

Fundación Juan March

Selección bibliográfica

Esta selección de fuentes y bibliografía secundaria sobre John Ruskin, William Morris, el movimiento Arts and Crafts, sus principales protagonistas y su difusión internacional no es exhaustiva. Sobre todo quiere facilitar una primera orientación al lector, además de presentar una amplia panorámica de la numerosa bibliografía secundaria existente y de los catálogos de las principales exposiciones dedicadas a este movimiento.

La selección no incluye un listado de las fuentes originales de la vasta obra literaria de Ruskin y Morris. Para ello, además de las referencias a las ediciones originales de muchos de los textos de ambos recogidos en los ensayos de esta publicación, el lector puede consultar con provecho *A Bibliography of William Morris*, de Eugenne Dennis LeMire (New Castle: Oak Knoll Press, 2006) y, con respecto a la labor de Morris como editor, impresor y traductor, *A Bibliography of the Kelmscott Press*, de William S. Peterson (Oxford: Oxford University Press, 1984). Con todo, los elencos más completos y precisos de las obras de Ruskin y Morris, en sus ediciones originales y en las reediciones y antologías de escritos que se han sucedido desde la publicación de casi todas ellas, pueden encontrarse en los recursos digitales continuamente actualizados que proporcionan las páginas web de The William Morris Society (www.morrissociety.org), Ruskin Library and Research Center de la Universidad de Lancaster (www.lancaster.ac.uk), The William Morris Internet Archive (www.marxists.org/archive/morris/works/index.htm/) y, más cercana al espíritu de esta selección, la International Arts & Crafts Reading List del Victoria and Albert Museum (www.vam.ac.uk).

En un punto, sin embargo, esta bibliografía sí ha querido ser lo más completa posible: el dedicado a las traducciones y ediciones en castellano, catalán, euskera y gallego de las obras de ambos autores. El orden cronológico en el que se presentan manifiesta claramente que el interés por la obra literaria de Ruskin y Morris en nuestro país ha sido muy temprano y sigue plenamente vigente en la actualidad.

La selección bibliográfica ha sido llevada a cabo por Manuel Fontán del Junco con la ayuda de Jorge Hernández y Lara Martí (Universidad Autonóma de Madrid), a quienes la Fundación Juan March agradece su trabajo de compilación de la multitud de referencias bibliográficas que existen en torno al movimiento Arts and Crafts.

I. John Ruskin y la época victoriana

I.1. Textos de John Ruskin publicados en castellano, catalán, euskera y gallego
I.2. Escritos sobre John Ruskin
I.3. El contexto histórico

II. William Morris

II.1. Textos de William Morris publicados en castellano, catalán, euskera y gallego
II.2. Escritos sobre William Morris

III. El movimiento Arts and Crafts

III.1. Fuentes originales
III.2. Escritos sobre el movimiento Arts and Crafts

IV. La difusión internacional de los ideales Arts and Crafts

IV.1. Europa continental
IV.2. Norteamérica

V. Catálogos de exposiciones

V.1. Exposiciones monográficas sobre William Morris
V.2. Exposiciones de la Arts and Crafts Exhibition Society [Sociedad para la Exposición de Artes y Oficios]
V.3. Exposiciones sobre el movimiento Arts and Crafts
V.4. Exposiciones sobre el movimiento Arts and Crafts en Europa continental y Norteamérica

Fundación Juan March

I. John Ruskin y la época victoriana

I.1. Textos de John Ruskin publicados en castellano, catalán, euskera y gallego

Economía política. Buenos Aires: Tor, s.f.

Obras escogidas de Ruskin. Madrid: La España Moderna, s.f.

Unto the last (hasta este último). Estudios sociales: cuatro estudios sobre los primeros principios de economía política. Madrid: Francisco Beltrán, 1900.

Estudios sociales. Madrid: Francisco Beltrán, 1901.

John Ruskin: fragments traduits de l'ingles. Barcelona: L'Avenç, 1901.

Las siete lámparas de la arquitectura: el sacrificio, la verdad, la fuerza, la belleza, la vida, el recuerdo, la obediencia. La corona de olivo silvestre: el trabajo, el comercio, la guerra. Madrid: La España Moderna, 1901.

Natura: aplech d'estudis i descripcions de sus bellesas, triat d'entre las obras de John Ruskin. Barcelona: Juventut, 1903.

Els lliris del jardí de la reina. Barcelona: L'Avenç, 1905.

La biblia de Amiens: bosquejo de la historia del cristianismo. Madrid: Daniel Jorro, 1907.

Lo que nos han contado nuestros padres: la Biblia de Amiens: bosquejo de la Historia del Cristianismo. Madrid: Ginés Carrión, 1907.

Munera pulveris: sobre económica política. Madrid: Daniel Jorro, 1907.

Sésamo y azucenas: tres lecciones. Madrid: Daniel Jorro, 1907.

La belleza de lo que vive. Barcelona: Presa Hermanos, 1911.

Las piedras de Venecia: guía estética de Venecia y de Verona. Madrid: La España Moderna, 1912.

La corona de olivo silvestre. Valencia: F. Sempere y Compañía, 1913.

Las mañanas en Florencia: estudios sencillos de arte cristiano. Valencia: F. Sempere y Compañía, 1913.

Las piedras de Venecia. Valencia: F. Sempere y Compañía, 1913.

Las siete lámparas de la arquitectura: el sacrificio, la verdad, la fuerza, la belleza, la vida, el recuerdo, la obediencia. Valencia: F. Sempere y Compañía, 1913.

Los pintores modernos: el paisaje. Valencia: Prometeo, 1913.

El reposo de San Marcos: historia de Venecia para los raros viajeros que se ocupan todavía de sus monumentos. Valencia: Prometeo, 1915.

Prerrafaelismo y conferencias sobre arquitectura y pintura. Madrid: s.d., 1915.

La biblia de Amiens. Valencia: Prometeo, 1916.

Ética del barro. Madrid: Renacimiento, 1917.

La naturaleza y el arte. Madrid: Imp. L. Rubio, 1933.

La naturaleza y el hombre. Madrid: Espasa Calpe, 1933.

John Ruskin. Buenos Aires: Poseidón, 1943.

Obras de John Ruskin seleccionadas por Ramón Gómez de la Serna para su edición de Buenos Aires, 1943. Buenos Aires: Siglo XX, 1943.

Arte primitivo y pintores modernos. Buenos Aires: El Ateneo, 1944.

Elementos de dibujo, colorido y composición. Buenos Aires: Talcahuano, 1944.

Las siete lámparas de la arquitectura: el sacrificio, la verdad, la fuerza, la belleza, la vida, el recuerdo, la obediencia. Buenos Aires: El Ateneo, 1944.

Elementos de dibujo, colorido y composición. Ciudad de México: Ediciones Centauro, 1946.

El rey del rio de oro o los hermanos negros. Barcelona: Seix Barral, 1947.

Sésamo y lirios: Ensayos sociales. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1950.

Arte y artistas ingleses. Buenos Aires: s.d., 1959.

Las piedras de Venecia y otros ensayos sobre arte. Barcelona: Iberia, 1961.

Las siete lámparas de la arquitectura. Madrid: Aguilar, 1963.

Les tècniques del dibuix. Barcelona: Laertes, 1983.

El rei del riu d'or. Barcelona: Els Llibres de Glauco, 1986.

Las siete lámparas de la arquitectura. Barcelona: Stylos, 1987.

El rey del rio de oro. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1989.

La biblia de Amiens. Barcelona: Alta Fulla, 1989.

Las siete lámparas de la arquitectura. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1989.

El rey del rio de oro o los hermanos negros. Palma: José J. de Olañeta, 1990.

Sobre Turner. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

Urrezko ibaiaren erregea edo Anaia Beltzak. San Sebastián: Erein, 1998.

Técnicas de dibujo. Barcelona: Laertes, 1999.

Las piedras de Venecia. Madrid: Consejo General de Arquitectura Técnica de España, 2000.

Las piedras de Venecia. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 2000.

Cuentos de hadas victorianos. Madrid: Siruela, 2001.

A este último: cuatro ensayos sobre los principios básicos de la economía política. Salobreña: Alhulia, 2002.

Sésamo y lirios. Sobre la lectura. Valencia: Universitat de València, 2003.

La biblia de Amiens. Madrid: Abada, 2006.

Las siete lámparas de la arquitectura. Ciudad de México: Coyocan, 2006.

Os elementos do debuxo en tres cartas aos principiantes. Santiago de Compostela: Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 2009.

Técnicas de dibujo. Barcelona: Laertes, 2012.

El sueño imperativo: fragmentos sobre arte, naturaleza y sociedad. Madrid: Vaso Roto, 2014.

Imitación y verdad. Madrid: Casimiro, 2014.

La lámpara de la memoria. Madrid: Taurus, 2014.

Las siete lámparas de la arquitectura. Barcelona: Biblok, 2014.

Prerrafaelismo y conferencias sobre arte y arquitectura. Pamplona: Analecta, 2014.

Las siete lámparas de la arquitectura: el sacrificio, la verdad, la fuerza, la belleza, la vida, el recuerdo, la obediencia. Valladolid: Maxtor, 2015.

Mañanas en Florencia. Valencia: Pre-Textos, 2015.

Sésamo y lirios. Madrid: Cátedra, 2015.

El bienestar de todos. Santiago de Chile: Ediciones UC, 2016.

El rey del rio dorado o los hermanos siniestros: una leyenda de Estiria. Madrid: Espuela de Plata, 2016.

Las piedras de Venecia y otros ensayos sobre arte. Barcelona: Biblok Book Export, 2016.

El rey del Río Dorado = The King of the Golden River. San Lorenzo de El Escorial: Cuadernos de Langre, 2017.

La reina del aire. Un estudio sobre los mitos griegos de la nube y la tormenta. Logroño: Pepitas de calabaza, 2017.

I.2. Escritos sobre John Ruskin

ABSE, Joan. *John Ruskin: The Passionate Moralist*. Nueva York: Viking, 1980.

ALEXANDER, Edward. *Matthew Arnold, John Ruskin and the Modern Temper*. Columbus: Ohio State University Press, 1973.

ANTHONY, P.D. *John Ruskin's Labour: A Study of Ruskin's Social Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

ATKINSON, John. *John Ruskin: Social Reformer*. Boston: D. Estes, 1898.

ATWOOD, Sara. *Ruskin's Eduactional Ideals*. Londres: Ashgate, 2011.

Fundación Juan March

BARDOUX, Jacques. *Le mouvement idéaliste et social dans la littérature anglaise au XIX siecle: John Ruskin*. París: P. Brodard, 1900.

BATCHELOR, John. *John Ruskin: A Life*. Nueva York: Carroll & Graf, 2000.

BATCHELOR, John. *John Ruskin: No Wealth but Life*. Londres: Chatto & Windus, 2000.

BELL, Quentin. *Ruskin*. Londres: Hogarth, 1978.

BENSON, A.C. *John Ruskin: A Study in Personality*. Nueva York: G.P. Putnam's Sons, 1911.

BESSER, Reinhold. *John Ruskins Beziehungen zu Thomas Carlyle*. Dresde: Ramming, 1907.

BORIS, Eileen. *Art and Labour. Ruskin, Morris and the Craftsman Ideal in America*. Filadelfia: Temple University Press, 1986.

BROICHER, Charlotte. *John Ruskin und sein Werk*. Leipzig: Diederichs, 1903.

BROWBELL, Robert. *Marriage of Inconvenience: Euphemia Chalmers Gray and John Ruskin: The Secret History of the Most Notorious Marital Failure of the Victorian Era*. Londres: Pallas Athene, 2013.

CASTERAS, Susan. *John Ruskin and the Victorian Eye*. Nueva York: Harry Abrams, 1993.

CLARK, Kenneth. *Ruskin at Oxford: Inaugural Lecture Delivered before the University of Oxford*. Oxford: Clarendon Press, 1947.

CLARK, Kenneth. *Ruskin Today*. Londres: John Murray, 1964.

COCHRANE, Robert. *The English Essayists: A Comprehensive Selection from the Works of the Great Essayists from Lord Bacon to John Ruskin*. Edimburgo: W.P. Nimmo, Hay & Mitchell, 1920.

COLLINGWOOD, W.G. *The Art Teaching of John Ruskin*. Nueva York: G.P. Putman's Sons, 1891.

COLLINGWOOD, W.G. *The Life and Work of John Ruskin*. Londres: Methuen & Co., 1893.

COOK, Edward. *Studies in Ruskin: Some Aspects of the Work and Teaching of John Ruskin*. Sunnyside, Orpington: Geirge Allen, 1890.

COOK, Edward. *The Life of John Ruskin*. Londres: George Allen, 1911.

COOK, Edward. *Turner at the National Gallery and in Mr. Ruskin's Collection*. Londres: George Allen, 1902.

DAVEY, Peter. "The Eighth Lamp", *Architectural Review*, 203 (1998), pp. 63-68.

DAY, Brian J. "The Moral Intuition of Ruskin's 'Storm-Cloud'", *Studies in English Literature 1500-1900*, 45/4 (otoño de 2005), pp. 917-933.

DÍAZ-PÉREZ, Viriato. *John Ruskin y sus "Siete lámparas de la arquitectura"*. Palma: Imp. Mossén Alcover, 1974.

DIXON, John, y Faith HOLLAND. *The Ruskin Polygon: Essays on the Imagination of John Ruskin*. Mánchester: Manchester University Press, 1982.

DOWNES, David Anthony. *Ruskin's Landscape of Beautitude*. Nueva York: P. Lang, 1984.

DOWNES, Robert, *John Ruskin: A Study*. Norwood, Pensilvania: Norwood Editions, 2009.

EVANS, Joan. *John Ruskin*. Nueva York: Doubleday, 1954.

FAGENCE COOPER, Suzanne. *The Passionate Lives of Effie Gray, John Ruskin and John Everett Millais*. Nueva York: St. Martin's Press, 2010.

FISHMAN, Solomon. *The Interpretation of Art: Essay on Art Criticism of John Ruskin, Walter Pater, Clive Bell, Roger Fry and Herbert Read*. Berkeley: University of California Press, 1973.

FORSTER, Joseph. *Four Great Teachers: John Ruskin, Thomas Carlyle, Ralph Waldo Emerson and Robert Browning*. Sunnyside, Orpington: George Allen, 1890.

FROST, Mark. *The Lost Companions and John Ruskin's Guild of St. George*. Londres: Anthem Press, 2014.

GAMBLE, Cynthia. *John Ruskin, Henry James and the Shropshire Lads*. Londres: New European Publications, 2008.

GARCIA, Amelia. *La educación femenina en la obra de John Ruskin*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1963.

GARRIGAN, K.O. *Ruskin on Architecture: His Thought and Influence*. Madison: University of Winsconsin Press, 1973.

GOEDECKE, Heinrich. *John Ruskin's Stil: inj der Entwicklung der englischen Prosa des XIX Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung des Einflusses der Bibel*. Münster: Universität Münster, 1916.

GOLDMAN, Lawrence. *From Art to Politics: John Ruskin and William Morris*. Toronto: Williams Morris Society, 2005.

HAGSTOTZ, Hilda. *Educational Theories of John Ruskin*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1912.

HANLEY, Keith, y John K. Walton. *Constructing Cultural Tourism: John Ruskin and the Tourism Gaze*. Bristol: Channel View Publication, 2010.

HARRISON, Frederick. *John Ruskin*. Londres: Sangorski & Sutcliffe, 1902.

HELARD, André. *John Ruskin et les cathedrales de la terre*. Chamonix: Guerin, 2006.

HENDERSON, Willie. *John Ruskin's Political Economy*. Londres: Routledge, 2000.

HERBERT, Robert. *The Art Criticism of John Ruskin*. Nueva York: Doubleday Anchor Books, 1964.

HERVEY, Matthew. *John Bellini: John Ruskin and the Art of Giovanni Bellini*. Londres: University of London, 1997.

HEWSON, Robert. *John Ruskin: The Argument of the Eye*. Princeton: Princeton University Press, 1976.

HEWSON, Robert. *Ruskin, Turner and the Pre-Raphaelites*. Londres: Tate Gallery, 2000.

HILL, Eldon. *The Social Ethics of John Ruskin*. Madison: University of Winsconsin Press, 1930.

HILTON, Tim. *John Ruskin: The Early Years*. New Haven: Yale University Press, 1984.

HILTON, Tim. *John Ruskin: The Late Years*. New Haven: Yale University Press, 2000.

HOBSON, J.A. *John Ruskin: Social Reformer*. Londres: James Nisbet & Co., 1898.

JACKSON, Kevin. *The Worlds of John Ruskin*. Londres: Pallas Athene, 2010.

JOHNSON, Paul. *The Ideological Form of Architectural Description in John Ruskin's The Stones of Venice*. Madison: University of Winsconsin, 1990.

KEMP, Wolfgang. *John Ruskin, 1819-1900. Leben und Werk*. Múnich: C. Hanser, 1983.

KEMP, Wolfgang. *The Desire of My Eyes: The Life and Work of John Ruskin*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1990.

KIRCHHOFF, Frederick. *John Ruskin*. Boston: Twayne, 1984.

KITE, Stephen. *Building Ruskin's Italy*. Londres: Ashgate, 2012.

LADD, H.A. *The Victorian Morality of Art: An Analysis of Ruskin's Esthetic*. Nueva York: Octagon Books, 1932.

LANDOW, George P. *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*. Princeton: Princeton University Press, 1971.

LANG, Michael. *Designing Utopia: John Ruskin's Urban Visión for Britain and America*. Montreal: Black Rose Books, 1999.

LARG, David. *John Ruskin*. Whitefish, Montana: Kessinger Publishing, 2005.

LEON, D. *Ruskin: The Great Victorian*. Londres: Routledge, 1949.

MASEFIELD, John, y Laurence BINYON. *Ruskin the Prophet, and Other Centenary Studies*. Londres: George Allen, 1920.

MCDONALD, Eva. *John Ruskin's Wife*. Londres: R. Hale, 1979.

MEASHAM, Donald. *John Ruskin – the Last Chapter: A Study of John Ruskin's Autobiography. Praeterita*. Sheffield: Sheffield Arts Department, 1989.

MILSAND, J. *L'esthétique anglaise: étude sur M. John Ruskin*. París: s.d., 1864.

MONEO, R., e Ignasi de SOLÀ-MORALES. *Apuntes sobre Ruskin y Villet-le-Duc*. Barcelona: s.d., 1973.

MORLEY, Catherine. *John Ruskin. Late Work, 1870 to 1890. The*

Fundación Juan March

Museum and Guild of St. George: An Educational Experiment. Nueva York: Garland Publishing, 1984.

NEWEY, K., y J. RICHARDS. *John Ruskin and the Victorian Theatre*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2010.

O'GORMAN, Francis. *The Cambridge Companion to John Ruskin*. Londres: Cambridge University Press, 2015.

PEROSA, Sergio. *Ruskin e Venezia: la belleza in declino*. Florencia: Leo S. Olschki, 2001.

PEVSNER, Nikolaus. *Ruskin and Viollet-le-Duc*. Londres: Thames and Hudson, 1969.

PROUST, Marcel. *On Reading Ruskin*. New Haven: Yale University Press, 1987.

QUENNELL, Peter. *John Ruskin*. Londres: Collins, 1949.

QUILL, Sarah. *Ruskin's Venice: The Stones Revised*. Londres: Ashgate, 2000.

ROE, F.W. *The Social Philosophy of Carlyle and Ruskin*. Nueva York: Harcourt, Brace & Co., 1921.

SAENGER, Samuel. *John Ruskin, sein Leben und Lebenwerk*. Stuttgart: Fr. Frommanns Verlag, 1901.

SCALINGER, G.M. *L'Estetica di Ruskin*. Napoli: s.d., 1900.

SCUDDER, Vida. *An Introduction to the Writings of John Ruskin*. Boston: Leach, Shewell & Sanborn, 1890.

SEVERN, Arthur. *The Profesor: Arthur Severn's Memoir of John Ruskin*. Londres: George Allen & Unwin, 1967.

SHAW, G.B. *Ruskin's Politics*. Oxford: Oxford University Press, 1919.

SHERBURNE, James Clark. *John Ruskin or the Ambiguities of Abundance: A Study in Social and Economic Criticism*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1972.

SIZERANNE, Robert. *Ruskin et la religión de la beauté*. París: Librairie Hachette, 1899.

SMART, William. *John Ruskin: His Life and Work*. Mánchester: Heywood & Son, 1883.

SPUYBROEK, Lars. *The Sympathy of Things: Ruskin and the Ecology of Design*. Londres: Bloomsbury, 2016.

STEIN, Roger. *John Ruskin and Eesthetic Thought in America, 1840-1900*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1967.

SYMON, James. *John Ruskin: His Homes and Haunts*. Londres: T.C. & E.C. Jack, s.f.

TOWNSHEND, F.G. *Ruskin and the Landscape Feeling: A Critical Analysis of His Thought During the Crucial Years of His Life, 1843-1856*. Urbana: University of Illinois Press, 1951.

UNRAU, John. *Looking at Architecture with Ruskin*. Toronto: University of Toronto Press, 1978.

UNRAU, John. *Ruskin and St. Mark's*. Londres: Thames and Hudson, 1984.

WALDSTEIN, Charles. *The Work of John Ruskin: Its Influence on Modern Thought*. Londres: Methuen & Co., 1894.

WELTMAN, Sharon. *Performing the Victorian: John Ruskin and Identity in Theater, Science and Education*. Columbus: Ohio University Press, 2007.

WETTLAUFER, Alexandra. *In the Mind's Eye: The Visual Impulse in Diderot, Baudelaire and Ruskin*. Ámsterdam: Rodopi, 2003.

WILENSKI, Reginald Howard. *John Ruskin: An Introduction to Further Study of His Life and Work*. Londres: The Bowering Press, 1933.

WILLIAMS-ELLIS, A. *John Ruskin*. Londres: Jonathan Cape, 1933.

WILLIAMS-ELLIS, A. *The Exquisite Tragedy: An Intimate Life of John Ruskin*. Londres: s.d., 1928.

YORK, Frederick. *John Ruskin and Thoughts on Democracy*. Saint George: Saint George Press, 1905.

I.3. El contexto histórico

ANDERSON, Perry. "Modernity and Revolution", *New Left Review*, 1/44 (marzo-abril de 1984), pp. 96-113 [https://newleftreview.org/I/144/perry-anderson-modernity-and-revolution (consulta: 1-1-2017)].

ASLIN, Elizabeth. *The Aesthetic Movement: Prelude to Art Nouveau*. Nueva York: Frederick A. Praeger, 1969.

BALKAYA, Mehmet Akif. *The Industrial Novels: Charlotte Brontë's Shirley, Charles Dickens' Hard Times and Elizabeth Gaskell's North and South*. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015.

BENERJEE, Jacqueline. "The Cambridge Camden Society and the Ecclesiological Society", *The Victorian Web: Literature, History & Culture in the Age of Victoria* [http://www.victorianweb.org/religion/eccles.html (consulta: 1-1-2017)].

BLOMFIELD, Reginald. *Modernismus*. Londres: Macmillan, 1934.

BRENNER, Robert. "The Agrarian Roots of European Capitalism", *Past and Present*, 97 (1982), pp. 16-113.

BRINE, Judith. "The Religious Intentions of the Cambridge Camden Society and their Effect on the Gothic Revival", *Fabrications*, 2/1 (1991), pp. 4-18.

BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Londres: John C. Nimmo, 1757 [http://www.gutenberg.org/files/15043/15043-h/15043-h.htm (consulta: 1-1-2017)].

CALLOWAY, Stephen, Michael SNODIN y Clive WAINWRIGHT. *Horace Walpole and Strawberry Hill*. Londres: London Borough of Richmond-on-Thames, 1980.

CHADWICK, Owen. *The Victorian Church, Part One: 1829-1859*. Londres: A. & C. Black, 1966.

CROOK, J.M. *The Dilemma of Style: Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern*. Chicago: Chicago University Press, 1987.

CROSSMAN, Colette. "Seeing the Sacred: Burne-Jones's Reception as a 'Great Religious Painter'", *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 14/2 (verano de 2015) [http://www.19thc-artworldwide.org/ summer15/crossman-on-burne-jones-s-reception-as-a-great-religious-painter (consulta: 1-1-2017)].

CURRAN, Stuart (ed.). *The Cambridge Companion to British Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

DAVISON, Carol Margaret. *Gothic Literature, 1764-1824*. Cardiff: University of Wales Press, 2009.

FAUGHT, Brad C. *The Oxford Movement: A Thematic History of the Tractarians and Their Times*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2003.

FELLUGA, Dino Franco. *Critical Theory: The Key Concepts*. Nueva York: Routledge, 2015.

FLOWER, Margaret Cameron Coss. *Victorian Jewellery*. Londres: Cassell, 1967.

FORD, Boris (ed.). *The Cambridge Cultural History of Britain. Volume 6: The Romantic Age in Britain*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

FORWARD, Stephanie. "The Romantics", en *British Library*, página web [https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/the-romantics (consulta: 1-1-2017)].

FOTHERGILL, Brian. *The Strawberry Hill Set: Horace Walpole and His Circle*. Londres: Faber & Faber, 1983.

GERE, Charlotte. *Victorian Jewellery Design*. Londres: Kimber, 1972.

HARRIES, John Glen. *Pugin: An Illustrated Life of Augustus Welby Northmore Pugin, 1812-1852*. Aylesbury: Shire Publications, 1973.

HILL, Rosemary. *God's Architect: Pugin and the Building of Romantic Britain*. Londres: Allen Lane, 2007.

HINKS, Peter. *Nineteenth Century Jewellery*. Londres: Faber & Faber, 1975.

HOBSBAWM, Eric. *Industry and Empire: The Birth of the Industrial Revolution*. Londres: Penguin, 1969.

Fundación Juan March

KIRKHAM, Pat, y Susan WEBER (eds.). *History of Design: Decorative Arts and Material Culture, 1400-2000*. New Haven: Yale University Press, 2013.

KIRKHAM, Pat. "The Inter-War Handicrafts Revival", en Judy Attfield y Pat Kirkham (eds.). *A View from the Interior: Feminism, Women and Design*. Londres: Women's Press, 1989, pp. 175-183.

KIRKHAM, Pat. *The London Furniture Trade, 1700-1870*. Leeds: Maney Publishing for the Furniture History Society, 1988.

MACCARTHY, Fiona. *All Things Bright and Beautiful, 1830 to Today*. Londres: Allen & Unwin, 1972.

MITCHELL, Sally (ed.). *Victorian Britain: An Encyclopedia*. Londres: Routledge, 2011.

MORRIS, William, *et al. A Short Account of the Commune of Paris*. Londres: Socialist League Office, 1886.

MORRIS, William. "The Labour Question from the Socialist Standpoint", en *The Claims of Labour. A Course of Lectures Delivered in Scotland in the Summer of 1886, on Various Aspects of the Labour Problem*. Edimburgo: Edingburgh Co-Operative Printing Company Ltd., 1886, pp. 155-185.

MORRIS, William. *The Manifesto of The Socialist League*. Londres: Socialist League Office, 1885.

NOCKLES, Peter B. *The Oxford Movement in Context: Anglican High Churchmanship, 1760-1857*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

PARKER, Rozsika. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. Londres: Women's Press, 1984.

PUGIN, Augustus Welby. *The True Principles of Pointed or Christian Architecture: Set Forth in Two Lectures Delivered at St. Marie's, Oscott*. Londres: John Weale, 1841.

RIGNALL, John H., Gustav KLAUS y Valentine CUNNINGHAM. *Ecology and the Literature of the British Left: The Red and the Green*. Farnham: Ashgate, 2012.

SAMUEL, Raphael. "Workshop of the World: Steam Power and Hand Technology in Mid-Victorian Britain", *History Workshop Journal*, 3/1 (1977), pp. 6-72 [doi:10.1093/hwj/3.1.6 (consulta: 1-1-2017)].

SMITH, Richard. *Green Capitalism: The God That Failed*. Londres: WEA y College Publications 2016.

"Story of England: Victorians, 1837-1901", en *English Heritage*, página web [http://www.english-heritage.org.uk/learn/story-of-england/victorian/religion/ (consulta: 1-1-2017)].

WALKER, Lynne. "Architecture and Reputation: Eileen Gray, Gender and Modernism", en Brenda Martin y Penny Sparks (eds.). *Women's Places: Architecture and Design 1860-1960*. Londres: Routledge, 2003, pp. 87-112.

WORDSWORTH, William. "Preface to the Lyrical Ballads" (1802), en Fiona Stafford (ed.). *Lyrical Ballads, 1798 and 1802*. Oxford: Oxford University Press, 2013, pp. 95-116.

"Writing Scotland: Walter Scott, 1771-1832", en *BBC*, página web [http://www.bbc.co.uk/programmes / rofiles/6ybQ7x2H4s0 LFoZlL8jKjo /walter-scott (consulta: 1-1-2017)].

II. William Morris

II.1. Textos de William Morris publicados en castellano, catalán, euskera y gallego

Noticias de ninguna parte. Barcelona: Mancis, 1903.

La sociedad futura después de la revolución mundial. Barcelona: Maucci, 1913.

News from Nowhere. Extracte. Barcelona: Minerva, 1918.

Noticias de ninguna parte. Buenos Aires: La Protesta, 1928.

Noticias de ninguna parte. Madrid: Ciencia Nueva, 1968.

Noticias de ninguna parte. Madrid: Zero, 1972.

Arte y sociedad industrial. Valencia: Fernando Torres, 1975.

Noticias de ninguna parte. Barcelona: Hacer, 1980.

Noticias de ninguna parte. Barcelona: José Battló Samón, 1984.

Poemas pre-rafaelistas. Móstoles: Swan, 1985.

El bosque del fin del mundo. Madrid: Miraguano, 1990.

Fantasia heroica. Barcelona: Laertes, 1996.

Las aguas de las islas encantadas. Madrid: Huerga y Fierro, 1998.

Noticias de ninguna parte. Gerona: Abraxas, 2000.

Cómo vivimos y cómo podríamos vivir. Barcelona: Virus, 2004.

Noticias de ninguna parte. Madrid: Minotauro, 2004.

Cómo vivimos y cómo podríamos vivir. Trabajo útil o esfuerzo inútil. El arte bajo la plutocracia. Logroño: Pepitas de calabaza, 2005.

Escritos sobre arte, diseño y política. Sevilla: Doble J, 2006.

La reina campesina; seguido de La casa de los lirios. Barcelona: Siete Noches, 2006.

El sueño de John Ball. Barcelona: Barataria, 2007.

O bosque do alén do mundo. La Coruña: Urco, 2010.

Arte y artesanía – Arts & Crafts, 1881-1893. San Lorenzo de El Escorial: Cuadernos de Langre, 2011.

Noticias de ninguna parte. Madrid: Capitán Swing, 2011.

O clan dos lupercos. La Coruña: Urco, 2012.

Escritos sobre arte, diseño y política. Aracena: Gegner, 2013.

Historia de la Llanura Esplendente. Madrid: Cátedra, 2014.

Trabajo y comunismo. Madrid: Maia, 2014.

La Era del Sucedáneo y otros textos contra la civilización moderna. Logroño: Pepitas de calabaza, 2016.

Noticias de ninguna parte. San Lorenzo de El Escorial: Cuadernos de Langre, 2016.

II.2. Escritos sobre William Morris

AJIOKA, Chiaki. "A Revaluation of Morris's Influence in Japan", *Journal of William Morris Studies*, Londres, 12/4 (primavera de 1998), pp. 21-28.

ARSCOTT, Caroline. *William Morris and Edward Burne-Jones: Interlacings*. New Haven: Yale University Press, 2008.

ASHMORE, Sonia, y Yasuko SUGA. "Red House and Asia: A House and its Heritage", *Journal of William Morris Studies*, Londres, 17/1 (invierno de 2006), pp. 5-26.

BACON, Alan K. "Morris's View of the History of Industrialism", *Journal of William Morris Studies*, Londres, 5/1 (verano de 1982), pp. 2-8.

BAISSUS, Jean-Marie. *William Morris, Poete*. Lille: Universite de Lille, 1980.

BAKER, Lesley A. "Morris and Music", *Journal of William Morris Studies*, Londres, 10/3 (otoño de 1993), pp. 6-9.

BAKER, Lesley A. "The Kelmscott Press: To What Purpose?", *Journal of William Morris Studies*, Londres, 12/2 (primavera de 1997), pp. 36-38.

BARTELS, Dennis. "The Moral Marxism of William Morris", *Journal of William Morris Studies*, Londres, 13/4 (primavera de 2000), pp. 10-15.

BARTER, Judith A. (ed.). *Apostles of Beauty: Arts and Crafts from Britain to Chicago*. New Haven: Yale University Press, 2009.

BECKWITH, Alice H.R.H. "Commentary on *The Story of the Glittering Plain*", *The Victorian Web: Literature, History & Culture in the Age of Victoria* [http://www.victorianweb.org/art/design/morris/3.html (consulta: 1-1-2017)].

BENNETT, Phillippa. *The Last Romances and the Kelmscott Press*. Londres: William Morris Society, 2009.

BIRCHALL, Ian H. "Morris, Bax and Babeuf", *Journal of William Morris Studies*, Londres, 12/1 (otoño de 1996), pp. 41-47.

Fundación Juan March

BLAKESLEY, Rosalind P. *The Arts and Crafts Movement*. Londres: Phaidon, 2006.

BOOS, Florence S. *Socialist Aesthetics and the Shadows of Amiens*. Londres: William Morris Society, 2011.

BOOS, Florence, y Carole SILVERS (eds.). *Socialism and the Literary Artistry of William Morris*. Columbia: University of Missouri Press, 1990.

BOOS, Florence. *The Design of William Morris' The Earthly Paradise*. Nyack, Nueva York: Mellen Press, 1990.

BOWE, Nicola Gordon (ed.). *Art and the National Dream: The Search for Vernacular Expression in Turn-of-the-Century Design*. Blackrock: Irish Academic, 1993.

BRIGGS, Asa (ed.). *William Morris: Selected Writings and Designs*. Harmondsworth: Penguin Books, 1968.

BUICK, Adam. "A Revolutionary Socialist", *Journal of William Morris Studies*, Londres, 6/1 (verano de 1984), pp. 18-28.

BUICK, Adam. "William Morris and Incomplete Communism: A Critique of Paul Meier's Thesis", *Journal of William Morris Studies*, Londres, 3/2 (verano de 1976), pp. 16-32.

CALHOUN, Blue. *The Pastoral Vision of William Morris: The Earthly Paradise*. Athens: University of Georgia Press, 1975.

CALVERA, Anna. *La formació del pensament de William Morris*. Barcelona: Destino, 1992.

CAROLYN MILLER, Elizabeth. "Collections and Collectivity: William Morris in the Rare Book Room", *Journal of William Morris Studies*, Londres, 17/2 (verano de 2007), pp. 73-88.

COLEMAN, Roger. *By Accident or Design?* Londres: William Morris Society, 1996.

CRAWFORD, Alan. *After Kelmscott: The Arts and Crafts Movement in the Cotswolds*. Londres: William Morris Society, 2010.

CRICK, Martin. *The History of the William Morris Society*. Londres: William Morris Society, 2011.

DAVIS, Virginia. "William Morris and Indigo Discharge Printing", *Journal of William Morris Studies*, Londres, 11/3 (otoño de 1995), pp. 8-18.

DONOVAN, Andrea Elizabeth. *William Morris and the Society for the Protection of Ancient Buildings*. Nueva York: Routledge, 2008.

EISENMAN, Stephen F. "Class Consciousness in the Design of William Morris", *Journal of William Morris Studies*, Londres, 15/1 (invierno de 2002), pp. 17-37.

EISENMAN, Stephen F. "Communism in Furs: A Dream of Prehistory in William Morris's 'John Ball'", *The Art Bulletin*, 87/1 (marzo de 2005), pp. 92-110.

ELLETSON, Helen. *A History of Kelmscott House*. Londres: William Morris Society, 2009.

EVANS, B. Ifor. *William Morris and His Poetry*. Londres: G.G. Harrup & Co., 1925.

FAIRCLOUGH, Oliver, y Emmeline LEARY. *Textiles by William Morris and Morris & Co., 1861-1940*. Londres: Thames and Hudson, 1981.

FAULKNER, Peter. "Murry, Marx and Morris", *Journal of William Morris Studies*, Londres, 12/4 (primavera de 1998), pp. 7-14.

FAULKNER, Peter. "Ruskin and Morris", *Journal of William Morris Studies*, Londres, 14/1 (otoño de 2000), pp. 6-17.

FAULKNER, Peter. "William Morris and Oscar Wilde". *Journal of William Morris Studies*, Londres, 14/4 (verano de 2002), pp. 25-40.

FAULKNER, Peter. *Against the Age: An Introduction to William Morris*. Londres: Harper Collins, 1980.

FAULKNER, Peter. *Fifty Years of Morris Studies: A Personal View*. Londres: William Morris Society, 2014.

FAULKNER, Peter. *Wilfrid Scawen Blunt and the Morrises*. Londres: William Morris Society, 1981.

FAULKNER, Peter. *William Morris and Eric Gill*. Londres: William Morris Society, 1975.

FAULKNER, Peter. *William Morris: The Critical Heritage*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1973.

FRANKLIN, Colin. "The Kelmscott Press: An Album for the Nineties", *Journal of William Morris Studies*, Londres, 2/2 (verano de 1968), pp. 14-18.

GALLASCH, Linda. *The Use of Compounds and Archaic Diction in the Works of William Morris*. Berna: Peter Lang, 1979.

GARDNER, Delbert. *An "Idle Singer" and His Audience: A Study of William Morris' Poetic Reputation in England, 1858-1900*. La Haya: Mouton, 1975.

GILLOW, Norah. *William Morris, dibujos y diseños*. Alcobendas: Libsa, 1989.

GOLDMAN, Lawrence. *From Art to Politics: John Ruskin and William Morris*. Londres: William Morris Society, 2005.

GOODWIN, K.L. "William Morris's 'New and Lighter Design'", *Journal of William Morris Studies*, Londres, 2/3 (invierno de 1968), pp. 24-31.

GOODWIN, K.L. *A Preliminary Handlist of Manuscripts and Documents of William Morris*. Londres: William Morris Society, 1983.

GRENNAN, Margaret R. *William Morris: Medievalist and Revolutionary*. Nueva York: King's Crown Press, 1945.

HAGGERTY, Martin. "William Morris: Open Spaces Champion", *Open Spaces Society* (verano de 2002) [http://www.oss.org.uk/who-we-are/about-us/william-morris-open-spaces-champion (consulta: 1-1-2017)].

HANSON, Ingrid. *William Morris and the Uses of Violence, 1856-1890*. Londres: Anthem, 2013.

HARVEY, Charles, y Jon PRESS. "William Morris and the Royal Commission on Technical Instruction, 1881-1884", *Journal of William Morris Studies*, Londres, 11/1 (otoño de 1994), pp. 31-44.

HARVEY, Charles, y Jon PRESS. *Art, Enterprise and Ethics: The Life and Works of William Morris*. Londres: Frank Cass, 1996.

HARVEY, Charles, y Jon PRESS. *William Morris: Design and Enterprise in Victorian England*. Mánchester: Manchester University Press, 1991.

HELSINGER, Elizabeth. *Poetry and the Pre-Raphaelite Arts: William Morris and Dante G. Rossetti*. New Haven: Yale University Press, 2008.

HENDERSON, Philip. *William Morris: His Life, Work and Friends*. Londres: Longmans, 1967.

HILTON, Rodney. *The Change Beyond the Change: A Dream of John Ball*. Londres: William Morris Society, 1990.

HODGSON, Amanda. *The Romances of William Morris*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

HODGSON, Amanda. *The Witch in the Wood: William Morris's Romance Heroines & the Late Victorian "New Woman"*. Londres: William Morris Society, 2000.

HOLLAND, Owen (ed.). *Journal of William Morris Studies*. Londres: William Morris Society, 2016.

JOHNSON, Paul. "William Morris and Gustav Holst's Fantasia on the Dargason", *Journal of William Morris Studies*, Londres, 14/2 (primavera de 2001), pp. 54-58.

"Kelmscott Press", en *Arts and Crafts Museum*, página web [http://www.artsandcraftsmuseum.org.uk/Arts_and_Crafts_Movement/Emery_Walker_Library/The_Private_Press_Movement/Kelmscott_Press.aspx (consulta: 1-1-2017)].

KELVIN, Norman. *Letters as Biography & Autobiography: Morris's Letters to Jane & Jenny Morris*. Londres: William Morris Society, 1999.

KENNEDY, Maev. "Pre-Raphaelite Mural Discovered in William Morris's Red House", *The Guardian*, Londres, 18-8-2013 [https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/aug/18/hidden-mural-william-morris-house (consulta: 1-1-2017)].

KIRCHHOFF, Frederick. *William Morris*. Boston: Twayne, 1979.

Fundación Juan March

KIRCHHOFF, Frederick. *William Morris: The Construction of a Male Self, 1856-1872*. Athens: Ohio University Press, 1990.

KIRKHAM, Pat. "William Morris's Early Furniture", *Journal of William Morris Studies*, Londres, 4/3 (verano de 1981), pp. 25-28.

LETHABY, William Richard. *William Morris as Artist*. Londres: William Morris Society, 2007.

LEVITAS, Ruth. *Morris, Hammersmith and Utopia*. Londres: William Morris Society, 2005.

LINDSAY, Jack. *William Morris: His Life and Work*. Londres: Constable, 1975.

LUCAS, Caroline. *William Morris in the Twenty-First Century*. Londres: William Morris Society, 2013.

MACCARTHY, Fiona. *Telling the Tale of Topsy: William Morris's Biographers*. Londres: William Morris Society, 1996.

MACCARTHY, Fiona. *William Morris: A Life for Our Time*. Londres: Faber, 1994.

MACDONALD, Bradley. "Morris after Marcuse: Art, Beauty and the Aestheticist Tradition of Ecosocialism", *Journal of William Morris Studies*, Londres, 19/3 (invierno de 2011), pp. 39-49.

MACKAIL, John William. *The Life of William Morris*. Londres: Longmans Green & Co., 1899.

MANIERI ELIA, Mario. *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

MARSH, Jan. "La Belle Iseult", *Journal of William Morris Studies*, Londres, 19/2 (verano de 2011), pp. 9-19.

MERCER, Olive, y Jane EVANS. "The Glazed Screen at Red House", *Journal of William Morris Studies*, Londres, 17/4 (verano de 2008), pp. 33-51.

MIELE, Chris (ed.). *From William Morris: Building Conservation and the Arts and Crafts Cult of Authenticity, 1877-1939*. Londres: Yale University Press, 2005.

MORRIS, Barbara. *William Morris and the South Kensington Museum*. Londres: William Morris Society, 1987.

MORTON, A.L. "Morris, Marx and Engels", *Journal of William Morris Studies*, Londres, 7/1 (otoño de 1986), pp. 45-54.

NASLAS, Michael. "Medievalism in Morris's Aesthetic Theory", *Journal of William Morris Studies*, Londres, 5/1 (verano de 1982), pp. 16-24.

NAYLOR, Gillian. *William Morris by Himself: Designs and Writings*. Nueva York: New York Graphic Society, 1988.

NINEHAM, Chris. "Socialist by Design". *Socialist Review*, 196 (abril de 1996) [http://pubs.socialistreviewindex.org.uk/sr196/nineham.htm (consulta: 1-1-2017)].

O'SULLIVAN, Patrick. "¡Homenaje a Aragón!: *News from Nowhere*, Collectivisation and the Sustainable Future", *Journal of William Morris Studies*, Londres, 19/3 (invierno de 2011), pp. 93-111.

O'SULLIVAN, Patrick. "'Morris the Red, Morris the Green': A Partial Review", *Journal of William Morris Studies*, Londres, 19/3 (invierno de 2011), pp. 22-38.

OBERG, Charlotte H. *The Pagan Prophet: William Morris*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1978.

OMEROD, James. *The Poetry of William Morris*. Folcroft, Pensilvania: Folcroft Library Editions, 1938.

PARRY, Linda (ed.). *William Morris*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1996.

PARRY, Linda. *William Morris Textiles*. Harmondsworth: Penguin, 1983.

PETERSON, William S. (ed.). *The Kelmscott Press Golden Legend: A Documentary History of its Production Together with a Leaf from the Kelmscott Edition*. College Park: University of Maryland, 1990.

PETERSON, William S. *The Kelmscott Press: A History of William Morris's Typographical Adventure*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

PEVSNER, Nikolaus. *Pioneers of the Modern Movement: From William Morris to Walter Gropius*. Londres: Faber & Faber, 1936.

PEVSNER, Nikolaus. *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius*. Buenos Aires: Infinito, 2000.

PHIMISTER, Evelyn J. "John Ruskin, William Morris, and the Illuminated Manuscript", *Journal of William Morris Studies*, Londres, 14/1 (otoño de 2000), pp. 30-36.

PINCKNEY, Tony. "The Dialectic of Nature in Nowhere", *Journal of William Morris Studies*, Londres, 19/3 (invierno de 2011), pp. 50-63.

PINCKNEY, Tony. *We Met Morris: Interviews with William Morris, 1885-1896*. Reading: Spire Books, 2005.

PINCKNEY, Tony. *William Morris in Oxford: The Campaigning Years, 1879-1895*. Grosmont: Illuminati Books, 2007.

POULSON, Christine. *Morris, Burne-Jones & the Quest for the Holy Grail*. Londres: William Morris Society, 2001.

PRESTON, Peter. *Morris, Dreaming London: The Future City in Morris & Others*. Londres: William Morris Society, 2007.

PURKIS, John. *The Icelandic Jaunt: A Study of the Expeditions Made to Iceland in 1871 and 1973*. Londres: William Morris Society, 1991.

"Red House", en *National Trust Collections*, página web [http://www.nationaltrustcollections.org.uk/place/red-house (consulta: 1-1-2017)].

Red House: A Guide. Londres: William Morris Society, 1993.

SALMON, Nicholas, y Derek BAKER. *A William Morris Chronology*. Bristol: Thoemmes, 1996.

SALMON, Nicholas. "William Morris the Socialist Reviewer", *Journal of William Morris Studies*, Londres, 13/4 (primavera de 2000), pp. 57-63.

SEWTER, A.C. *The Stained Glass of William Morris and His Circle*. Londres: Yale University Press, 1975.

SILVER, Carole. *The Romance of William Morris*. Athens: Ohio University Press, 1982.

SKOBLOW, Jeffrey. *Paradise Dislocated: Morris, Politics, Art*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1993.

STANSKY, Peter. *Redesigning the World: William Morris, the 1880s and the Arts and Crafts*. Princeton: Princeton University Press, 1985.

SWANNELL, J.N. *William Morris and Old Norse Literature: A Lecture Given on 18 December 1958*. Londres: William Morris Society, 1961.

SWETER, A.C. "Notes on Morris & Co.'s Domestic Stained Glass", *Journal of William Morris Studies*, Londres, 1/1 (invierno de 1961), pp. 22-28.

"The Kelmscott Chaucer", en *British Library*, página web [https://www.bl.uk/collection-items/the-kelmscott-chaucer (consulta: 1-1-2017)].

THOMPSON, Paul. "William Morris" (1959), en *Persons and Polemics, Historical Essays*. Londres: Merlin Press 1994, pp. 66-76 [https://www.marxists.org/archive/thompson-ep/1959/william-morris.htm (consulta: 1-1-2017)].

THOMPSON, Paul. *The Work of William Morris*. Londres: Quartet Books, 1967.

THOMPSON, Paul. *Why William Morris Matters Today: Human Creativity and the Future World Environment*. Londres: William Morris Society, 1991.

THOMPSON, Paul. *William Morris: de romántico a revolucionario*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1988.

THOMPSON, Paul. *William Morris: Romantic to Revolutionary*. Londres: Lawrence & Wishart, 1955.

TOMPKINS, J.M.S. *William Morris: An Approach to the Poetry*. Londres: Cecil Woolf, 1984.

VANINSKAYA, Anna. *William Morris and the Idea of Community: Romance, History and Propaganda, 1880-1914*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2010.

WAGGONER, Diane (ed.). *The Beauty of Life: William Morris and the Art of Design*. Londres: Thames and Hudson, 2003.

WAGGONER, Diane. *William Morris and the Arts of Design*. Londres: Thames and Hudson, 2003.

Fundación Juan March

WAITHE, Marcus. *William Morris's Utopia of Strangers: Medievalism and the Idea of Hospitality*. Woodbridge, Suffolk: Boydell & Brewer, 2006.

WALSDORF, John. *William Morris in Private Press and Limited Editions*. Phoenix: Oryx Press, 1983.

WATKINSON, Ray. "Morris's Beginnings in Embroidery", *Journal of William Morris Studies*, Londres, 8/1 (otoño de 1988), pp. 25-28.

WATKINSON, Ray. "Red House Decorated", *Journal of William Morris Studies*, Londres, 7/4 (primavera de 1988), pp. 10-15.

WILHIDE, Elizabeth. *William Morris: Decor and Design*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1991.

III. El movimiento Arts and Crafts

III.1. Fuentes originales

A Brief Sketch of the Morris Movement and of the Firm Founded by William Morris to Carry Out His Designs and the Industries Revived or Started by Him. Written to Commemorate the Firm's Fiftieth Anniversary in June 1911. Londres: Morris & Co., 1911.

ADAMS, John Duncan. *Arts-Crafts Lamps*. Chicago: Popular Mechanics, 1911.

Arts and Crafts Exhibition Society: Rules. Londres: Arts and Crafts Exhibition Society y Welbecson Press, 1948.

Arts and Crafts Exhibition Society: Handicrafts and Reconstruction. Noted by Members of the Arts and Crafts Exhibition Society. Londres: Arts and Crafts Exhibition Society y J. Hogg, 1919.

ASHBEE, Charles Robert. *A Description of the Work of the Guild of Handicraft*. Londres: Guild of Handicraft, 1902.

ASHBEE, Charles Robert. *Should We Stop Teaching Art?* Londres: B.T. Batsford, 1911.

BAILLIE SCOTT, Mackay Hugh. *Houses and Gardens: Arts and Crafts Interiors*. Woodbridge: Antique Collectors' Club, 1995.

BURNE-JONES, Edward Coley. *Libro de flores*. Palma: José J. de Olañeta, 2016.

COBDEN-SANDERSON, T.J. *The Arts and Crafts Movement*. Hammersmith: Hammersmith Publishing Society, 1905.

CRANE, Walter. "Of the Arts and Crafts Movement: Its General Tendency and Possible Outcome", en *Ideals in Art: Papers Theoretical Practical Critical*. Londres: Bell & Sons, 1905, pp. 1-34.

CRANE, Walter. "Of The Revival of Design Handicraft: With Notes on the Work of the Arts and Crafts Exhibition Society", en *Arts and Crafts Essays*. Londres: Rivington, Percival & Co., 1893, pp. 1-21.

CRANE, Walter. "Work of Walter Crane with Notes by the Artist", *Art Journal*, Londres (1898).

CRANE, Walter. *William Morris to Whistler: Papers and Addresses on Art and Craft and The Commonweal*. Londres: Bell & Sons, 1911.

GANETT, William C. *The House Beautiful*. River Forest: Auvergne Press, 1898.

JEKYLL, Gertrude, y Lawrence WEAVER. *Arts and Crafts Gardens: Gardens for Small Country Houses*. Woodbridge: Garden Art Press, 1999.

KOCH, Alex. *L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs Modernes á Turin, 1902*. Darmstadt: Koch, 1902.

LETHABY, William Richard. "Town Tidying", en *Form in Civilization: Collected Papers on Art and Labour*. Londres: Oxford University Press, 1922, pp. 17-21.

LETHABY, William Richard. *Philip Webb and His Work*. Oxford: Oxford University Press, 1935.

MARSH, Jan, y Frank SHARP (eds.). *The Collected Letters of Jane Morris*. Londres: Boydell & Brewer, 2012.

NACHT, Leo. *Turin 1902*. Berlín: E. Wasmuth, s.f.

POWELL, Alfred. *Ernest Gimson: His Life and Work*. Londres: Shakespeare Head Press, 1924.

SCOTT, George Gilbert. *Personal and Professional Recollections*. Londres: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1879.

Society of Arts and Crafts: Handicraft. Boston: Society of Arts and Crafts, 1902-1904.

TRIGGS, Oscar Lovell. *Chapters in the History of the Arts and Crafts Movement*. Chicago: Bohemia Guild of the Industrial Art League, 1902.

VOYSEY, Charles. *Individuality*. Londres: Chapman & Hall, 1915.

VOYSEY, Charles. *Theism, or The Religion of Common Sense*. Londres: Williams & Northgate, 1894.

VV.AA. *Architektur: Vollständiger Nachdruck der drei Originalbände von 1901-1914*. Tübingen: E. Wasmuth, 1988.

VV.AA. *Arts and Crafts at Campden*. Londres: Guild of Handicraft, s.f.

WILDE, Oscar. *Las artes y el artesano*. Madrid: Gaodir, 2010.

III.2. Sobre el movimiento Arts and Crafts

ANSCOMBE, Isabelle, y Charlotte GERE. *Arts and Crafts in Britain and America*. Londres: Academy Editions, 1978.

ANSCOMBE, Isabelle. *Arts and Crafts Style*. Oxford: Phaidon, 1991.

BENTON, Tim, y Sandra MILIKIN. *El movimiento Arts and Crafts*. Madrid: Adir, 1982.

BURMAN, Peter. "Supper at Gatti's: The SPAB and the Arts and Crafts Movement", en Chris Miele (ed.). *From William Morris: Building Conservation and the Arts and Crafts Cult of Authenticity, 1877-1939*. New Haven: Yale University Press, 2005, pp. 101-128.

CALLEN, Anthea. "Sexual Division of Labour in the Arts and Crafts Movement", en Judy Attfield y Pat Kirkham (eds.). *A View from the Interior: Feminism, Women and Design*. Londres: Women's Press, 1989, pp. 148-162.

CALLEN, Anthea. *Angel in the Studio: Women in the Arts and Crafts Movement, 1870-1914*. Londres: Astragal Books, 1979.

CARRUTHERS, Annette. *Ashbee to Wilson: Aesthetic Movement, Arts and Crafts and Twentieth Century*. Cheltenham: Cheltenham Art Gallery and Museums, 1986.

CARRUTHERS, Annette. *Edward Barnsley and His Workshop: Arts and Crafts in the Twentieth Century*. Wendlebury, Oxon: White Cockade Publishing, 1992.

CARRUTHERS, Annette, y Frank JOHNSON. *The Guild of Handicraft, 1888-1988*. Cheltenham: Cheltenham Art Gallery and Museums, 1988.

CARRUTHERS, Annette, y Mary GREENSTED (eds.). *Simplicity or Splendour: Arts and Crafts Living: Objects from the Cheltenham Collection*. Londres: Lund Humphries, 1999.

CARRUTHERS, Annette, y Mary GREENSTED. *Good Citizen's Furniture: The Arts and Crafts Collections at Cheltenham*. Londres: Lund Humphries, 1994.

CORMACK, Peter. *Arts and Crafts Stained Glass*. New Haven: Yale University Press, 2015.

CRAWFORD, Alan. *C.R. Ashbee: Architect, Designer and Romantic Socialist*. New Haven: Yale University Press, 2005.

CUMMING, Elizabeth, y Wendy KAPLAN. *The Arts and Crafts Movement*. Londres: Thames and Hudson, 1991.

DAVEY, Peter. *Arts and Crafts Architecture: The Search for Earthly Paradise*. Londres: Architectural Press, 1980.

DAVIS, John. "'A Most Important and Necessary Thing': An Arts and Crafts Collection in Manchester", *DAS Journal*, 18 (1994), pp. 15-24.

DUNLOP, Beth (ed.). *Arts and Crafts Masterpieces I*. Londres: Phaidon Press, 1999.

DUNLOP, Beth (ed.). *Arts and Crafts Masterpieces II*. Londres: Phaidon Press, 1999.

FULLER, Peter. "William Lethaby, Keeping Art Ship-Shape", en Sylvia Backmeyer y Theresa Gronberg (eds.). *William Richard Lethaby, 1857-1931: Architecture, Design, and Education*. Londres: Lund Humphries, 1984, pp. 32-41.

Fundación Juan March

GEBHARD, David. *Charles F.A. Voysey, Architect*. Los Ángeles: Hennessey & Ingals, 1975.

GERE, Charlotte, y Geoffrey C. MUNN. *Pre-Raphaelite to Arts and Crafts Jewellery*. Woodbridge: Antique Collectors' Club, 1996.

GIBELING, Keith E. *"Peter Paul Marshall: The Forgotten Member of the Morris Firm", Journal of William Morris Studies*, Londres, 12/1 (otoño de 1996), pp. 8-16.

GOULANCOURT, André, y Gavin STAMP. *The English House, 1860-1914: The Flowering of English Domestic Architecture*. Londres: Faber, 1986.

GREENSTED, Mary. *The Arts and Crafts Movement in Britain*. Oxford: Shire Publications, 2010.

GREENSTED, Mary. *The Arts and Crafts Movement in the Cotswolds*. Stroud, Cloucestershire: Alan Sutton, 1993.

GREENSTED, Mary, y Sophia WILSON (eds.). *Originality and Initiative: The Arts and Crafts Archives at Cheltenham*. Londres: Lund Humphries, 1999.

HASLAM, Malcolm. *Arts and Crafts Carpets*. Londres: David Black, 1991.

HAWORTH-MADEN, Clare. *Arts and Crafts Glass and Pottery*. Hoo, Kent: Grange Books, 1999.

HINKS, Peter. *Twentieth Century British Jewellery, 1900-1980*. Londres: Faber & Faber, 1983.

HITCHMOUGH, Wendy. *Arts and Crafts Gardens*. Londres: Pavillion, 1997.

KIRKHAM, Pat. "The Inter-War Handicrafts Revival", en Judy Attfield y Pat Kirkham (eds.). *A View from the Interior: Feminism, Women and Design*. Londres: Women's Press, 1989, pp. 175-183.

KIRKHAM, Pat. *Harry Peach: Dryad and the DIA*. Londres: Design Council, 1986.

KORNWOLF, James D. *M.H. Baillie Scott and the Arts and Crafts Movement: Pioneers of Modern Design*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1972.

KUZMANOVIC, N. Natasha. *John Paul Cooper: Designer and Craftsman of the Arts and Crafts Movement*. Stroud: Alan Sutton, 1999.

LARMOUR, Paul. *The Arts and Crafts Movement in Ireland*. Belfast: Friar's Bush Press, 1992.

LAWSON, Tom J. *Charles Horner of Halifax: A Celebration of His Life and Work*. Leicester: GML Publishing, 2002.

LISTER, Jenny, Jan MARSH y Anna MASON (eds.). *May Morris: Arts & Crafts Designer*. Londres: Thames and Hudson, 2017.

LIVINGSTONE, Karen. *Essential Arts and Crafts*. Londres: V & A, 2005.

LIVINGSTONE, Karen, Max DONNELLY y Linda PARRY. *C.F.A. Voysey: Arts & Crafts Designer*. Londres: V & A, 2016.

MACCARTHY, Fiona. "Lethaby, William Richard (1857-1931)", en *Oxford Dictionary of National Biography*, 2004 [http://dx.doi.org/10.1093/ref:odnb/34503 (consulta: 1-1-2017)].

MACCARTHY, Fiona. *British Design since 1880: A Visual History*. Londres: Lund Humphries, 1982.

MACCARTHY, Fiona. *The Simple Life: C.R. Ashbee in the Cotswolds*. Londres: Lund Humphries, 1981.

MARSH, Jan. *Jane and May Morris: A Biographical Story, 1839-1938*. Londres: Pandora, 1986.

MARTIN, Stephen A. (ed.). *Archibald Knox*. Londres: Academy Editions, 1995.

MAURIÈS, Patrick. *Cabinets of Curiosities*. Londres: Thames and Hudson, 2002.

NAYLOR, Gillian. *The Arts and Crafts Movement: A Study of Its Sources, Ideals and Influences on Design Theory*. Londres: Studio Vista, 1971.

NAYLOR, Gillian. *William Morris by Himself: Designs and Writings*. Londres: Macdonald & Co., 1988.

O'NEIL, Morna. "On Walter Crane and the Aims of Decorative Art", *Britain, Representation and Nineteenth-Century History* [http://www.branchcollective.org/?ps_articles=morna-oneill-on-walter-crane-and-the-aims-of-decorative-art (consulta: 1-1-2017)].

O'NEIL, Morna. *Walter Crane: The Arts and Crafts, Painting and Politics, 1875-1890*. New Haven: Yale University Press, 2010.

ROSE, Peter. "'It Must Be Done Now': The Arts and Crafts Exhibition at Burlington House, 1916", *DAS Journal*, 17 (1993), pp. 3-12.

ROWBOTHAM, Sheila. "Arts, Crafts & Socialism: Sheila Rowbotham Introduces the 'Hands-On' Utopian, C.R. Ashbee, and the Guild of Handicraft He Established in 1888, Shedding Light on Late Nineteenth and Early Twentieth Century Arts and Crafts Ideas about Work, Consumption and Society", *History Today*, 59/2 (febrero de 2008), pp. 44-50.

RUBENS, Godfrey. *William Richard Lethaby: His Life and Work, 1857-1931*. Londres: Architectural Press, 1986.

SERVICE, Alastair. *Edwardian Architecture: A Handbook to Building Design in Britain, 1890-1914*. Londres: Thames and Hudson, 1977.

SERVICE, Alastair. *London, 1900*. Londres: Granada Publications, 1979.

SKIPWORTH, Peyton. "C.F.A. Voysey's Designs Reveal His 'Puritanical Love of Simplicity'", *Apollo* (13 de agosto de 2016) [http://www.apollo-magazine.com/c-f-a-voyseys-designs-reveal-his-puritanical-love-of-simplicity/ (consulta: 1-1-2017)].

THOMPSON, Paul, y Eileen YEO (eds.). *The Unknown Mayhew: Selections from the Morning Chronicle, 1849-1850*. Nueva York: Schocken Books, 1971.

VV.AA. *Mobiliario y metalistería Arts & Crafts*. Madrid: Edimat, 1999.

VV.AA. *Textiles e interiores Arts and Crafts*. Madrid: Edimat, 1999.

VV.AA. *Vidrio y cerámica Arts and Crafts*. Madrid: Edimat, 1999.

WALKER, Lynne. "Review: *Women Artists of the Arts and Crafts Movement, 1870-1914* by Anthea Callen", *Woman's Art Journal*, 1/2 (otoño de 1980-invierno de 1981), pp. 69-71.

WALKER, Lynne. "The Arts and Crafts Alternative", en Judy Attfield y Pat Kirkham (eds.). *A View from the Interior: Feminism, Women and Design*. Londres: Women's Press, 1989, pp. 163-174.

WELTER, Volker M., y Iain Boyd WRIGHT. *Biopolis: Patrick Geddes and the City of Life*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2002.

IV. La difusión internacional de los ideales Arts and Crafts

IV.1. Europa continental

BARONI, Danielle, y Antonio D'AURIA. *Josef Hoffmann e la Wiener Werkstätte*. Milán: Electa, 1981.

BILLCLIFFE, Roger, y Peter VERGO. "Charles Rennie Mackintosh and the Austrian Art Revival", *The Burlington Magazine*, CXIX/896 (noviembre de 1977), pp. 739-746.

BORSI, Franco Ezio. *Vienne 1900*. Londres: Lund Humphries, 1986.

Charles P. Limbert Co.: Limberts Holland Dutch Arts and Crafts Furniture. Nueva York: Turn of the Century Editions, 1981.

CREMONA, Italo. *Il tempo dell'art nouveau: Modern Style, Sezession, Jugendstil, Arts and Crafts, Floreale, Liberty*. Florencia: Vallecchi, 1964.

CROWLEY, David. "The Uses of Peasant Design in Austria-Hungary in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries", *Studies in the Decorative Arts*, Nueva York, 11/2 (1995), pp. 2-28.

Die Wiener Werkstätte, 1903-1928: modernes Kunstgewerbe und sein Wag. Viena: Krystall Verlag, 1929.

HOWARD, Jeremy. *Art Nouveau: International and National Styles in Europe*. Mánchester: Manchester University Press, 1996.

KAPLAN, Wendy (ed.). *The Encyclopedia of Arts and Crafts: The International Arts and*

Fundación Juan March

Crafts Movement, 1850-1920. Nueva York: E.P. Dutton, 1989.

KOSOLEK, Lisa Schlansker. *The Invention of Chic: Thérèse Bonney and Paris Moderne*. Londres: Thames and Hudson, 2002.

KOSSATZ, Horst-Herbert. "The Vienna Secession and Its Early Relations with Great Britain", *Studio International*, 181/929 (1971), pp. 9-23.

LATHAM, Ian (ed.), *New Free Style: Arts and Crafts: Art Nouveau, Secession*. Londres: Architectural Design, 1980.

LEVETUS, A.S. "The Imperial Arts and Crafts Schools in Vienna", *The Studio* (1906), pp. 323-334.

OGATA, Amy. *Art Nouveau and the Social Vision of Modern Living: Belgian Artists in a European Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

POSENER, Julius. *Anfänge des Funktionalismus: von Arts und Crafts zum Deutschen Werkbund*. Berlín: Ullstein, 1964.

RENNHOFER, Maria. *Koloman Moser: Master of Viennese Modernism*. Londres: Thames and Hudson, 2002.

SÁRMÁNY-PARSON, Ilona. "The Influence of the British Arts and Crafts Movement in Budapest and Vienna", *Acta Historiae Artium*, Budapest, 33 (1987-1988), pp. 179-198.

SCHWEIGER, Werner J. *Wiener Werkstätte: Kunst und Handwerk 1903-1932*. Londres: Thames and Hudson, 1984.

ULMER, Renate. *Art Nouveau: Symbolismus und Jugendstil in Frankreich*. Stuttgart: Arnolsche, 1999.

ULMER, Renate. *Jugendstil in Darmstadt*. Darmstadt: Eduard Roether, 1997.

VÖLKER, Angela. *Stoffe der Wiener Werkstätte, 1910-1932*. Londres: Thames and Hudson, 1994.

WIMMER, Hansen. *Wiener Werkstätte Mode: Stoffe, Schmuck, Accesoires*. Viena: C. Brandstätter, 1984.

IV.2. Norteamérica

ANSCOMBE, Isabelle, y Charlotte GERE. *Arts and Crafts in Britain and America*. Londres: Academy Editions, 1978.

BOSLEY, Edward R. *Gamble House: Greene and Greene*. Londres: Phaidon, 1992.

BOWMAN, Leslie Greene. *American Arts and Crafts: Virtue in Design*. Nueva York: American Federation of Arts, 1994.

CARDOZO, Christopher. *Native Nations: First Americans as Seen by Edward S. Curtis*. Boston: Little Brown, 1993.

CATHRES, David M. *Stickley Style: Arts and Crafts Homes in the Craftsman Tradition*. Nueva York: Simon & Schuster, 1999.

CONFORTI, Michael (ed.). *Minnesota 1900: Art and Life on the Upper Mississippi, 1890-1915*. Newark: University of Delaware Press, 1994.

DARLING, Sharon S. *Teco: Art Pottery of the Prairie*. Erie: Erie Art, 1989.

DENKER, Bert (ed.). *The Substance of Style: Perspectives on the American Arts and Crafts Movement*. Winterthur: Henry Francis du Pont Winterthur Museum, 1996.

DUNCAN, Alastair. *Modernism: Modernist Design, 1880-1940: The Norwest Collection, Norwest Corporation, Minneapolis*. Woodbridge: Antique Collector's Club, 1998.

GRAY, Stephen, y Robert Edwards (eds.). *Collected Works of Gustav Stickley*. Nueva York: Turn of the Century Editions, 1981.

HEINZ, Thomas A. *Frank Lloyd Wright*. Londres: Academy Editions, 1992.

HEWITT, Mark A. *Gustav Stickley's Craftsman Farms: The Quest for an Arts and Crafts Utopia*. Syracuse: Syracuse University Press, 2001.

KIRKHAM, Pat. *Women Designers in the USA, 1900-2000: Diversity and Difference*. Nueva York y New Haven: Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts y Yale University Press, 2000.

LEARS, T.J. Jackson. *No Place of Grace: Antimodernism and the Transformation of American Culture, 1880-1920*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

MASSEY, James C. *Arts and Crafts Design in America: A State-by-State Guide*. San Francisco: Chronicle Books, 1998.

MAYER, Barbara. *In the Arts and Crafts Style*. San Francisco: Chronicle Books, 1992.

MCCARTER, Robert. *Frank Lloyd Wright*. Londres: Phaidon Press, 1997.

MCCONNELL, Kevin. *Heintz Art Metal: Silver-on-Bronze Wares*. West Chester: Schiffer Publications, 1990.

MCCONNELL, Kevin. *Roycroft Art Metal*. West Chester: Schiffer Publications, 1990.

MUÑOZ, Ricardo. *Arquitectura modernista en Estados Unidos, Arts and Crafts y sus influencias en los estilos tradicionales americanos*. Madrid: Mablaz, 2017.

SANDERS, Barry. *A Complex Fate: Gustav Stickley and the Craftsman Movement*. Nueva York: Preservation Press, 1996.

SMITH, Bruce. *Greene and Greene: Master Builders of the American Arts and Crafts Movement*. Londres: Thames and Hudson, 1998.

SMITH, Mary Ann. *Gustav Stickley: The Craftsman*. Syracuse: Syracuse University Press, 1983.

THOMAS, George E. *William L. Price: Arts and Crafts to Modern Design*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2000.

TWOMBLY, Robert C. *The Prairie School: Design Vision for the Midwest*. Chicago: Art Institute of Chicago, 1995.

ÚLEHLA, Karen Evans. *The Society of Arts and Crafts, Boston Exhibition Record, 1897-1927*. Boston: Trustees of the Public Library of the City of Boston, 1981.

VOLPE, Tod M., y Beth CATHERS (eds.). *Treasures of the American Arts and Crafts Movement*. Londres: Thames and Hudson, 1988.

WINTER, Robert (ed.). *Toward a Simpler Way of Life: The Arts and Crafts Architects of California*. Berkeley: University of California Press, 1997.

WOLFE, Richard J., y Paul MCKENNA. *Louis Herman Kinder and Fine Bookbinding in America: A Chapter in the History of the Roycroft Shop*. Newtown: Bird & Bull Press, 1985.

V. Catálogos de exposiciones

V.1. Exposiciones monográficas sobre William Morris

Catalogue of an exhibition of the work of William Morris [Municipal School of Art, Mánchester]. Mánchester: Municipal School of Art, 1908.

You are invited to view an exhibition of finely-printed books since William Morris, of which this is the catalogue [Lakeside Press Galleries, Chicago]. Chicago: R.R. Donnelley & Sons Co., 1932.

William Morris Centenary Exhibition [Victoria and Albert Museum, Londres]. Londres: Victoria and Albert Museum, 1934.

A Memorial to William Morris, the Nineteenth Century Artist, Poet and Craftsman [William Morris Gallery, Londres]. Londres: William Morris Gallery y Brangwyn Gift, 1951.

The Typographical Adventure of William Morris [William Morris Society, Londres]. Londres: William Morris Society, 1957.

William Morris and the Kelmscott Press [Library of Brown University, Providence, Rhode Island]. Providence: Brown University, 1960.

Morris & Co. Centenary Exhibition [Victoria and Albert Museum, Londres]. Londres: William Morris Society, 1961.

Morris & Co. [Stanford Art Gallery, Stanford, California]. Stanford: Stanford University, 1975.

Fundación Juan March

In Fine Print: William Morris as Book Designer [William Morris Gallery y Brangwyn Gift, Londres]. Londres: London Borough of Waltham Forest, 1976.

William Morris and the Art of the Book [Pierpont Morgan Library, Nueva York]. Nueva York: Oxford University Press, 1976.

The Work of William Morris: An Exhibition Arranged by the William Morris Society [Times Bookshop, Londres]. Londres: Norwood Editions, 1977.

The Art of the Book: William Morris and After, 1892-1977 [Fitzwilliam Museum, Cambridge]. Cambridge: Fitzwilliam Museum, 1978.

Morris and Company [Fine Art Society, Londres]. Londres: Fine Art Society, 1979.

William Morris, 1834-1896: Persönlichkeit und Werk [Museum Bellerive, Zúrich]. Zúrich: Museum Bellerive, 1979.

Morris & Company in Cambridge [Fitzwilliam Museum, Cambridge]. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

Textiles by William Morris & Co, 1861-1940 [City Museums and Art Gallery, Birmingham]. Londres: Thames and Hudson, 1981.

William Morris and Kelmscott [West Surrey College of Art and Design, Farnham, Surrey]. Londres: The Design Council, 1981.

William Morris [Museu d'Art Modern, Parc de la Ciutadella, Barcelona]. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1984.

William Morris, 1834-1896 [Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Madrid]. Madrid: Servicio de Publicaciones, Secretaría General Técnica, MOPU, 1984.

William Morris and the Middle Ages [Whitworth Art Gallery, Mánchester]. Mánchester: Manchester University Press, 1984.

William Morris: From the Collections of the Victoria and Albert Museum, William Morris Gallery [Isetan Museum of Art, Tokio; y Daimaru Museum, Osaka]. Tokio: William Morris Catalogue Committee, 1989.

William Morris. The Sanford and Helen Berger Collection [The Bancroft Library and University Art Museum of the University of California, Berkeley]. Berkeley: University Art Museum, 1984.

William Morris Today [Institute of Contemporary Arts, Londres]. Londres: Institute of Contemporary Arts, 1984.

William Morris and the Kelmscott Press: Selected Works from the Collection of John J. Walsdorf, Supplemented by Works from the Collections of Bucknell University [University of Scranton, Pensilvania]. Scranton: University of Scranton, 1994.

Celebrating William Morris: Selections from the Sanford and Helen Berger Collection [The Huntington y The Virginia Steele Scott Galleries, San Marino, California]. San Marino: The Huntington, 1996.

Morris & Company Stained Glass [William Morris Gallery, Londres]. Londres: William Morris Gallery, 1996.

William Morris [Victoria and Albert Museum, Londres]. Londres: Philip Wilson, 1996.

William Morris Revisited: Questioning the Legacy [Whitworth Art Gallery, Mánchester; Crafts Council Gallery, Londres; y Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham]. Londres: Crafts Council, 1996.

William Morris: The Collector as Creator [Grolier Club, Nueva York]. Nueva York: Grolier Club, 1996.

The Holy Grail Tapestries: Designed by Edward Burne-Jones, William Morris and J.H. Dearle for Morris & Co. [Birmingham Museums and Art Gallery, Birmingham]. Birmingham: Birmingham Museums and Art Gallery, 1997.

William Morris [The National Museum of Modern Art, Kioto; The National Museum of Modern Art, Tokio; y Aichi Prefectural Museum of Art, Nagoya]. Osaka: NSK, 1997.

Morris & Co. [Art Gallery of South Australia, Adelaida]. Adelaida: Art Gallery of South Australia, 2002.

The Beauty of Life: William Morris and the Art of Design [The Huntington Library, Art Collections and Botanical Gardens, San Marino, California; y Yale Center for British Art, New Haven, Connecticut]. Londres: Thames and Hudson, 2003.

William Morris [Whitworth Art Gallery, Mánchester]. Mánchester: Whitworth Art Gallery, 2004.

William Morris: Story, Memory, Myth [Two Temple Place, Londres]. Londres: Two Temple Place, 2011.

Anarchy & Beauty: William Morris and His Legacy, 1860-1960 [National Portrait Gallery, Londres]. Londres: National Portrait Gallery, 2014.

Love Is Enough: William Morris & Andy Warhol [Modern Art, Oxford]. Oxford: Modern Art, 2014.

V.2. Exposiciones de la Arts and Crafts Exhibition Society [Sociedad para la Exposición de Artes y Oficios]

Arts and Crafts Exhibition Society: Catalogue of the First Exhibition. Londres: New Gallery, 1888 [https://archive.org/details/ACESExhib01AAD19801797 (consulta: 13-1-2017)].

Arts and Crafts Exhibition Society: Catalogue of the Second Exhibition. Londres: New Gallery, 1889 [https://archive.org/details/ACESExhib02AAD19801798 (consulta: 13-1-2017)].

Arts and Crafts Exhibition Society: Catalogue of the Third Exhibition. Londres: New Gallery, 1890 [https://archive.org/details/ACESExhib03AAD1980175 (consulta: 13-1-2017)].

Arts and Crafts Exhibition Society: Catalogue of the Fourth Exhibition. Londres: New Gallery, 1893 [https://archive.org/details/ACESExhib04AAD1980176 (consulta: 13-1-2017)].

Arts and Crafts Exhibition Society: Catalogue of the Fifth Exhibition. Londres: New Gallery, 1896 [https://archive.org/details/ACESExhib05AAD1980182 (consulta: 13-1-2017)].

Arts and Crafts Exhibition Society: Catalogue of the Sixth Exhibition. Londres: New Gallery, 1899 [https://archive.org/details/ACESExhib06AAD19801805 (consulta: 13-1-2017)].

Arts and Crafts Exhibition Society: Catalogue of the Seventh Exhibition. Londres: New Gallery, 1903 [https://archive.org/details/ACESExhib07AAD1980199 (consulta: 13-1-2017)].

Arts and Crafts Exhibition Society: Catalogue of the Eighth Exhibition. Londres: Grafton Galleries, 1906 [https://archive.org/details/ACESExhib08AAD19801107 (consulta: 13-1-2017)].

Arts and Crafts Exhibition Society: Catalogue of the Ninth Exhibition. Londres: New Gallery, 1910 [https://archive.org/details/ACESExhib09AAD19801810 (consulta: 13-1-2017)].

Arts and Crafts Exhibition Society: Catalogue of the Tenth Exhibition. Londres: Grosvenor Galleries, 1912 [https://archive.org/details/ACESExhib10AAD19801112 (consulta: 13-1-2017)].

Arts and Crafts Exhibition Society: Catalogue of the Eleventh Exhibition. Londres: Royal Academy of Arts, 1916 [https://archive.org/details/ACESExhib11AAD19801117 (consulta: 13-1-2017)].

Arts and Crafts Exhibition Society: Catalogue of the Thirteenth Exhibition. Londres: Royal Academy of Arts, 1926 [https://archive.org/details/ACESExhib13AAD19801121 (consulta: 13-1-2017)].

Arts and Crafts Exhibition Society: Catalogue of the Fourteenth Exhibition. Londres: Royal Academy of Arts, 1928 [https://archive.org/details/ACESExhib14AAD19801123 (consulta: 13-1-2017)].

Arts and Crafts Exhibition Society: Catalogue of the Fifteenth Exhibition. Londres: Royal Academy of Arts, 1931 [https://archive.org/details/ACESExhib15AAD19801124 (consulta: 13-1-2017)].

Fundación Juan March

V.3. Exposiciones sobre el movimiento Arts and Crafts

Ghent International Exhibition, 1913. Catalogue of the British Arts and Crafts Section [Exposición Universal de Gante]. Londres: Board of Trade. Exhibitions Branch, 1913.

Exhibition of Victorian and Edwardian Decorative Arts [Victoria and Albert Museum, Londres]. Londres: H.M. Stationery, 1952.

An Exhibition of the Decorative Art of Burne-Jones and Morris [Birmingham Art Gallery, Birmingham]. Birmingham: Birmingham Art Gallery, 1957.

The Arts and Crafts Movement: Artists, Craftsmen and Designers 1890-1930 [Fine Art Society, Londres]. Londres: Fine Art Society, 1973.

Liberty's, 1875-1975 [Victoria and Albert Museum, Londres]. Londres: Victoria and Albert Museum, 1975.

Arthur and Georgie Gaskin [Birmingham Museum and Art Gallery, Birmingham]. Birmingham: Birmingham Museum and Art Gallery, 1981.

Beauty's Awakening: The Centenary of the Art Workers Guild 1884-1984 [Brighton Museum, Brighton]. Brighton: Royal Pavilion Art Gallery and Museum, 1984.

The Glasgow Style, 1890-1920 [Glasgow Museums and Art Galleries, Glasgow]. Glasgow: Glasgow Museums and Art Galleries, 1984.

Women Stained Glass Artists of the Arts and Crafts Movement [William Morris Gallery, Londres]. Londres: Waltham Forest Libraries & Arts Department, 1985.

Arts and Crafts in Edinburgh, 1880-1930 [Scottish National Portrait Gallery, Edimburgo]. Edimburgo: Scottish National Portrait Gallery, 1985.

May Morris, 1862-1938 [William Morris Gallery, Londres]. Londres: William Morris Gallery, 1989.

"Glasgow Girls": Women in Art and Design, 1880-1920 [Glasgow Art Gallery and Museum, Glasgow]. Glasgow: Art Gallery & Museum, 1990.

Art with a Mission: Objects of the Arts and Crafts Movement [Spencer Museum of Art, Lawrence, Kansas]. Lawrence: Spencer Museum of Art, 1991.

Good Workmanship with Happy Thought: The Work of Alfred and Louise Powell [Cheltenham Museums and Art Gallery, Cheltenham]. Cheltenham: Cheltenham Museums and Art Gallery, 1992.

Le Paradis terrestre : l'artisanat d'art selon William Morris et ses disciples dans des collections canadiennes [Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto; Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa; Musée du Québec, Quebec; y Winnipeg Art Gallery, Winnipeg]. Toronto: Key Porter Books, 1993.

Phoebe Anna Traquair [Scottish National Portrait Gallery, Edimburgo]. Edimburgo: Mansfield Traquair Trust, 1993.

Arts and Crafts: von Morris bis Mackintosh: Reformbewegung zwischen Kunstgewerbe und Sozialutopie [Institut Mathildenhöhe, Darmstadt]. Darmstadt: Institut Mathildenhöhe, 1994.

By Hammer and Hand: The Arts and Crafts Movement in Birmingham [Birmingham Museums and Art Gallery, Birmingham]. Birmingham: Birmingham Museums and Art Gallery 1994.

Von William Morris bis Jean Dubuffet: Künstlerbuch der Moderne aus einer Privatsammlung [Kunstmuseum Winterthur, Winterthur]. Winterthur: Kunstmuseum Winterthur, 1995.

Charles Rennie Mackintosh [Glasgow Museum and Art Gallery, Glasgow]. Nueva York: Abbeville Press, 1996.

M.H. Baillie Scott: The Surrey Contribution: Work of an Arts and Crafts Architect [Kettle's Yard, Cambridge]. Guildford: Guildford Borough Council, 1996.

George Jack, 1855-1931: Architect and Designer-Craftsman [William Morris Gallery, Londres]. Londres: William Morris Gallery, 2006.

Art and Labour's Cause Is One: Walter Crane and Manchester, 1880-1915 [The Whitworth Art Gallery, Mánchester]. Mánchester: The Whitworth Art Gallery, University of Manchester, 2008.

Rossetti's Obsession: Images of Jane Morris [Cartwright Hall Art Gallery, Bradford, Yorkshire; Lady Lever Art Gallery, Liverpool; y William Morris Gallery, Londres]. Bradford: Bradford Museums and Galleries, 2014.

Morris and Company Tiles: Decorative Work by William Morris, Edward Burne-Jones and Others [Court Barn, Chipping Campden, Gloucestershire]. Chipping Campden: Court Barn, 2015.

William Morris y compañía: el movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña [Fundación Juan March, Madrid]. Madrid: Fundación Juan March / Editorial de Arte y Ciencia, y Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2017.

William Morris i el moviment Arts and Crafts a Gran Bretanya [Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona]. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya y Fundación Juan March / Editorial de Arte y Ciencia, 2018.

V.4. Exposiciones sobre el movimiento Arts and Crafts en Europa continental y Norteamérica

German Arts and Crafts at the Brussels Exhibition 1910 [Exposición Universal de Bruselas]. Stuttgart: Julius Hoffmann, 1910.

The Arts and Crafts in North Carolina, 1699-1840 [Museum of Early Southern Decorative Arts, Winston-Salem, Carolina del Norte]. Winston-Salem: Museum of Early Southern Decorative Arts, 1965.

Die Wiener Werkstätte: modernes Kunsthandwerk von 1903-1932: Ausstellung des Bundesministeriums für Unterricht [Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Viena]. Viena: Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, 1967.

Az Európai iparművészet remekei: száz éves az Iparművészeti Múzeum, 1872-1972 / Masterpieces of European Applied Arts: Centenary Exhibition of the Museum, 1872-1972 [Iparművészeti Múzeum, Budapest]. Budapest: Iparművészeti Múzeum / Museum of Applied Arts, 1972.

The Arts and Crafts Movement in America 1876-1916 [Art Museum, Princeton, Nueva Jersey; Art Institute of Chicago, Chicago; y Smithsonian American Art Museum, Washington D.C.]. Princeton: Princeton University Press, 1972.

Ein Dokument deutscher Kunst: Darmstadt, 1901-1976 [Hessisches Landesmuseum, Darmstadt]. Darmstadt: Eduard Roether, 1976.

Vienna: Turn of the Century Art and Design. Including Works by Hoffmann, Klimt, Kokoschka, Loos, Moser, Schiele, Teschner, Wagner [Fischer Fine Art Gallery, Londres]. Londres: Fischer Fine Art, 1979.

German Arts and Crafts [Auswärtiges Amt der Bundesrepublik, Berlín]. Alemania: Auswärtiges Amt der Bundesrepublik, 1980.

Möbel des Jugendstils: Sammlung des Österreichischen Museums für Angewandte Kunst in Wien [Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Viena]. Múnich: Prestel, 1981.

Scandinavian Modern Design, 1880-1980 [Cooper-Hewitt, Nueva York]. Nueva York: Harry N. Abrams, 1982.

Frank Lloyd Wright and the Prairie School [Cooper-Hewitt Museum, Nueva York]. Nueva York: George Braziller, 1984.

Wiener Mode + Modefotographie: die Modeabtelung der Wiener Werkstätte 1911-1932 [Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Viena]. Múnich: Schneider-Henn, 1984.

High Styles: Twentieth-century American Design [Whitney Museum of American Art, Nueva York]. Nueva York: Whitney Museum of American Art, 1985.

Important 20th Century Decorative Arts. Including Art Nouveau, Art Deco, Secessionist, Wiener

Fundación Juan March

Werkstätte and Related Works of Art, Bookbindings and Posters [Sotheby's, Nueva York]. Nueva York: Sotheby's, 1986.

In Pursuit of Beauty: Americans and the Aesthetic Movement [Metropolitan Museum of Art, Nueva York]. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1986.

Vienna 1900: Art, Architecture and Design [Museum of Modern Art, Nueva York]. Boston: New York Graphic Soc. Books, 1986.

Vienna 1900: At the End of an Ancient Monarchy: Birth of a New Culture [Museum of Modern Art, Nueva York]. Nueva York: Museum of Modern Art, 1986.

Viennese Design and the Wiener Werkstätte [Galerie St. Etienne, Nueva York]. Nueva York: G. Braziller y Galerie St. Etienne, 1986.

Rockwood Pottery and the Arts and Crafts Movement, 1880-1915 [Milwaukee Art Museum, Milwaukee]. Milwaukee: Milwaukee Art Museum, 1987.

"The Art That Is Life": The Arts and Crafts Movement in America, 1875-1920 [Museum of Fine Arts, Boston]. Boston: Museum of Fine Arts, 1987.

American Art Pottery [Cooper-Hewitt, Nueva York]. Nueva York: Cooper-Hewitt Museum, 1988.

From Architecture to Object: Masterworks of the American Arts and Crafts Movement [Hirschl & Adler Galleries, Nueva York; y Struve Gallery, Chicago]. Nueva York: Dutton Studio Books y Hirschl & Adler Galleries, 1989.

The Arts and Crafts Studio of Dick Van Erp [San Francisco Craft and Folk Art Museum, San Francisco]. San Francisco: San Francisco Craft and Folk Art Museum, 1989.

Bauhaus, Wiener Werkstätte and Other Important 20th Century Design: The Property of Torsten Bröhan [Sotheby's, Londres]. Londres: Sotheby's, 1991.

Arts and Craft to Avant-Garde: Essays on the Crafts from 1880 to the Present [Royal Festival Hall, Londres]. Londres: South Bank Centre, 1992.

From Classicism to Biedermeier: An Exhibition from the Collection of the Budapest Museum of Applied Arts [Iparművészeti Múzeum, Budapest]. Budapest: Iparművészeti Múzeum / Museum of Applied Arts, 1992.

Josef Hoffman Designs: MAK-Austrian Museum of Applied Arts, Vienna [Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Viena]. Múnich: Prestel Verlag, 1992.

The American Arts and Crafts Movement in Western New York, 1900-1920 [Rochester Institute of Technology, Rochester]. Rochester: Rochester Institute of Technology, 1992.

Wiener Werkstätte Lederobjekte aus den Sammlungen des Österreichischen Museums für Angewandte Kunst [Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Viena]. Viena: Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, 1992.

American Arts and Crafts: From the Collection of Alexandra and Sidney Sheldon [Palm Springs Desert Museum, Palm Springs]. Palm Springs: Palm Springs Desert Museum, 1993.

Decorative Arts 1900: Highlights from Private Collections in Detroit [Detroit Institute of Arts, Detroit]. Detroit: Detroit Institute of Arts, 1993.

Early Modern Textiles: From Arts and Crafts to Art Deco [Museum of Fine Arts, Boston]. Boston: Museum of Fine Arts, 1993.

The Arts and Crafts Metalwork of Janet Payne Bowls [Indianapolis Museum of Art, Indianapolis]. Indianapolis: Indianapolis Museum of Art, 1993.

The Arts and Crafts Movement in California: Living the Good Life [The Oakland Museum, Oakland; Smithsonian American Art Museum, Washington D.C.; y Cincinnati Art Museum, Cincinnati, Ohio]. Nueva York: Abbeville Press, 1993.

The Distinction of Being Different: Joseph P. McHugh and the American Arts and Crafts Movement [Munson-Williams-Proctor Arts Institute, Utica, Nueva York]. Utica: Munson-Williams-Proctor Institute, 1993.

The Ideal Home, 1900-1920: The History of Twentieth-century American Craft [American Craft Museum, Nueva York]. Nueva York: Harry N. Abrams y American Craft Museum, 1993.

C.A. Lion Cachet, 1864-1945 [Drents Museum, Assen; y Museum Boymans-van Beuningen, Róterdam]. Assen y Róterdam: Drents Museum y Museum Boymans-van Beuningen, 1994.

Head, Heart and Hand: Elbert Hubbard and the Roycrofters [Memorial Art Gallery, Rochester, Nueva York; Akron Art Museum, Akron, Ohio; Allentown Art Museum, Allentown, Pensilvania; Frederick R. Weisman Museum of Art, Minneapolis, Minesota; Virginia Museum of Fine Art, Richmond, Virginia; y New York State Museum, Albany, Nueva York]. Rochester: University of Rochester Press, 1994.

Morris and Company: Pre-Raphaelites and the Arts and Crafts Movement in South Australia [Art Gallery of South Australia, Adelaida]. Adelaida: Art Gallery Board of South Australia, 1994.

Textilen der Wiener Werkstätte [Städtische Kunstsammlungen Chemnitz, Chemnitz]. Chemnitz y Stuttgart: Städtische Kunstsammlungen Chemnitz y DACO-Verlag G. Bläse, 1994.

Designing Modernity: The Arts of Reform and Persuasion, 1885-1945. Selections from the Wolfsonian [Wolfsonian, Palm Beach, California; Los Angeles County Museum of Art, Los Ángeles; Seattle Art Museum, Seattle; y Carnegie Museum of Art, Pittsburgh]. Nueva York: Thames and Hudson, 1995.

The Bungalow Lifestyle and the Arts and Crafts Movement in the Intermountain West [Utah Museum of Fine Arts, Salt Lake City]. Salt Lake City: Utah Museum of Fine Arts, University of Utah, 1995.

Style 1900: A Great Experiment of Modernism in the Applied Arts. An Exhibition from the Collection of the Budapest Museum of Applied Arts [Iparművészeti Múzeum, Budapest]. Budapest: Iparművészeti Múzeum / Museum of Applied Arts, 1996.

Inspiring Reform: Boston's Arts and Crafts Movement [Davis Museum – Wellesley College, Wellesley; y Smithsonian American Art Museum, Washington D.C.]. Wellesley: Davis Museum and Cultural Centre, Wellesley College, 1997.

Plastics + Design: die Neue Sammlung, Staatliches Museum für Angewandte Kunst, München [Die Neue Sammlung – Staatliches Museum für angewandte Kunst, Múnich]. Stuttgart: Arnoldsche, 1997.

Frank Lloyd Wright and George Mann Niedecken: Prairie School Collaborators [Milwaukee Art Museum, Milwaukee]. Milwaukee: Milwaukee Art Museum, 1999.

The American Century: Art and Culture, 1900-1950 [Whitney Museum of American Art, Nueva York]. Nueva York: Whitney Museum of American Art, 1999.

Arthur Wesley Dow and American Arts and Crafts [Gerald Cantor Center for Visual Arts, Stanford University, Stanford, California; Terra Museum of American Art, Chicago; Georgia O'Keeffe Museum y Museum of Fine Arts, Santa Fe, Nuevo México; y Blanden Memorial Art Museum, Fort Dodge, Iowa]. Nueva York: American Federation of Arts y Harry N. Abrams, 2000.

Fired by Ideals: Arequipa Pottery and the Arts and Crafts Movement [Oakland Museum of California, Oakland]. San Francisco: Pomegranate Artbooks, 2000.

Glass and Radiance: Iridescent and Lustered Glass from the Second Half of the Nineteenth Century to the 1910s in the Collection of the Museum of Applied Arts [Iparművészeti Múzeum, Budapest]. Budapest: Iparművészeti Múzeum / Museum of Applied Arts, 2000.

Aemilia Ars: Arts and Crafts in Bologna, 1893-1903 [Collezioni comunali d'arte, Bolonia]. Milán: A+G, 2001.

International Arts and Crafts [Fine Arts Museums, San Francisco; Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, Indiana; y Victoria and Albert Museum, Londres]. Londres: Victoria and Albert Museum, 2005.

Sala de tapices de Kelmscott Manor, Oxfordshire, 1896. Fotografía de Frederick H. Evans. Cortesía del Metropolitan Museum of Art, Nueva York

Fundación Juan March



Fundación Juan March

FUNDACIÓN JUAN MARCH

PRESIDENTE
Juan March Delgado

VICEPRESIDENTE
Carlos March Delgado

PATRONATO
Alfredo Lafita Pardo
Catalina March Juan
Juan March de la Lastra
Enrique Piñel López
Pablo Vallbona Vadell
José Luis Yuste Grijalba

DIRECTOR
Javier Gomá Lanzón

COLABORADORES
Banca March
Corporación Financiera Alba

MUSEU NACIONAL D'ART DE CATALUNYA

Generalitat de Catalunya
Ministerio de Educación, Cultura y Deportes
Ajuntament de Barcelona

PRESIDENTE
Miquel Roca i Junyent

VICEPRESIDENTES
Lluís Puig Gordi
Fernando Benzo Sáinz
Jaume Collboni i Cuadrado

VOCALES
Isak Andic
Octavi Bono i Gispert
Jusèp M. Boya i Busquet
Helena Cambó i Mallol
Jordi Carulla i Font
Isidre Fainé i Casas
Manuel Forcano Aparicio
Miguel González Suela
Lluís Juste de Nin
Luis Lafuente Batanero
Xavier Marcé Carol
Jèp de Montoya e Parra
Valentí Oviedo Cornejo
M. Dolors Portús Vinyeta
Óscar Sáenz de Santamaría Gómez-Mampaso
Eulàlia Serra Budallés
Ana Vallès Blasco
Rafael Villaseca Marco

SECRETARIA
Anna Bernadàs Mena

DIRECTOR
Pepe Serra Villalba

ADMINISTRADOR
Víctor Magrans Julià

MECENAS
Obra Social "la Caixa"

BENEFACTORES
Gas Natural Fenosa, Santander

PROTECTORES
Abertis, Endesa, Fira Barcelona, Fundació DAMM,
Transports Metropolitans de Barcelona

COLABORADORES
Agrolimen, Antiga Fàbrica de Medalles Ausió,
Confraria del Cava Sant Sadurní, Fundació
Agbar, Hewlett Packard Espanyola S.L., Laie,
Magma Cultura, Valoriza Facilities

MEDIOS DE COMUNICACIÓN
Ara, Barcelona Televisió, Cadena 100, Cadena SER,
El 9 Nou, El País, El Periódico de Catalunya,
El Punt Avui, La Vanguardia, Rac1/Rac105,
Regió 7, Segre, Televisió de Catalunya/Catalunya
Ràdio, Time Out Barcelona

Fundación Juan March

Este catálogo, y su edición en catalán, se publican con ocasión de la exposición

William Morris y compañía: el movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña

Fundación Juan March, Madrid
Del 6 de octubre de 2017 al 21 de enero de 2018

Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona
Del 22 de febrero al 21 de mayo de 2018

EQUIPO CURATORIAL

Fundación Juan March
Manuel Fontán del Junco,
Director de Museos y Exposiciones
María Zozaya Álvarez,
Jefe de Proyecto Expositivo

Comisarias invitadas
Joanna Banham, Pat Kirkham y Karen Livingstone

EXPOSICIÓN

ORGANIZACIÓN Y PRODUCCIÓN
Fundación Juan March
Museu Nacional d'Art de Catalunya

DIRECCIÓN Y ORGANIZACIÓN
Manuel Fontán del Junco
Pepe Serra Villalba
María Zozaya Álvarez
Susana López González

MUSEOGRAFÍA
Teresa J. Cuevas y Departamentos de Exposiciones de la Fundación Juan March y del Museu Nacional d'Art de Catalunya

REGISTRO, COORDINACIÓN DE SEGUROS, TRANSPORTE Y MONTAJE
José Enrique Moreno, Registro,
Departamento de Exposiciones
Rocío Chillida, Asistente de Coordinación
Fundación Juan March

Susana López González, Jefe de Registro y Exposiciones
Maria Jesús Cabedo, Departamento de Exposiciones
Joaquim Soler, Área de Registro y Exposiciones
Museu Nacional d'Art de Catalunya

INSTALACIÓN
Montaje: Momex
Enmarcación: Decograf
Diseño gráfico y señalización: Adela Morán y Taller de Serigrafía (Madrid), Jordi Ortiz (Barcelona)

SEGUROS
Blackwall Green Ltd., Kühn & Bülow, March JLT

TRANSPORTE
Tti

RESTAURACIÓN
Lourdes Rico, Celia Martínez, María Victoria de las Heras
Fundación Juan March

Mireia Mestre, Pere de Llobet, Elena López, Vicenç Martí, Àlex Masalles, Núria Pedragosa, Carme Ramells
Museu Nacional d'Art de Catalunya

CATÁLOGO

EDITA
© Fundación Juan March / Editorial de Arte y Ciencia, Madrid, y Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2017-2018

TEXTOS
© Fundación Juan March
© Museu Nacional d'Art de Catalunya
© Joanna Banham
© Mariàngels Fondevila
© Manuel Fontán del Junco
© Jennifer Harris
© Pat Kirkham
© Karen Livingstone
© Jan Marsh
© Francesc Quílez Corella
© Clive Wilmer
© María Zozaya Álvarez

COORDINACIÓN EDITORIAL
María Zozaya Álvarez, Jefe de Proyecto Expositivo
Fundación Juan March

Núria Giralt, Jefe de Publicaciones
Museu Nacional d'Art de Catalunya

PRODUCCIÓN EDITORIAL
Jordi Sanguino, Responsable de Publicaciones
Rocío Chillida, Asistente de Coordinación
Fundación Juan March

Núria Giralt, Jefe de Publicaciones
Joana Rosa, Departamento de Publicaciones
Museu Nacional d'Art de Catalunya

EDICIÓN Y REVISIÓN DE TEXTOS
Exilio Gráfico y Departamento de Exposiciones, Fundación Juan March (edición en castellano)
Susanna Méndez Jiménez (edición en catalán)

TRADUCCIONES
Inglés/castellano: Julio Monteverde (ensayos y biografías), Elvira Villena (antología e introducciones a las secciones de Obras en exposición), Yolanda Morató (antología)
Inglés/catalán: Xavier Pàmies

Fundación Juan March

DISEÑO
Adela Morán
Encarnación Fernández Lena

TIPOGRAFÍA Jenson
PAPEL Gardamatt Ultra 130 gr y Cyclus Print 90 gr

MIXTO
Papel procedente de fuentes responsables
FSC® C016626
www.fsc.org

FOTOMECÁNICA E IMPRESIÓN
Estudios Gráficos Europeos S.A., Madrid

ENCUADERNACIÓN
Ramos S.A., Madrid

© de esta edición: Fundación Juan March / Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2017-2018
Todos los derechos reservados

De la edición en castellano (tela):
ISBN: 978-84-7075-648-1 (Fundación Juan March)
Depósito Legal: M-20652-2017
ISBN: 978-84-8043-322-8 (MNAC)
Depósito legal: B-19651-2017

De la edición en castellano (cartoné):
ISBN: 978-84-7075-649-8 (Fundación Juan March)
Depósito Legal: M-20653-2017
ISBN: 978-84-8043-324-2 (MNAC)
Depósito legal: B-21359-2017

De la edición en catalán (tela):
ISBN: 978-84-8043-323-5 (MNAC)
Dipòsit legal: B-19652-2017

De la edición en catalán (cartoné):
ISBN: 978-84-8043-325-9 (MNAC)
Dipòsit legal: B-21360-2017

Cubierta en tela: encuadernación en cartoné forrada con el tejido *Marigold* [Caléndula], de lino y algodón, diseñado por William Morris para Morris & Co. en 1875. © Morris & Co., 2017

Cubierta en cartoné al cromo: reproducción del tejido *Marigold* [Caléndula] diseñado por William Morris para Morris & Co. en 1875. © Morris & Co., 2017

Páginas 3 y 454: William Morris fotografiado por Emery Walker, 1880. © National Portrait Gallery, Londres / **página 4**: Jane Morris fotografiada por John Robert Parsons, 1865. © Birmingham Museums Trust / **página 5**: May Morris (probablemente) fotografiada por Emery Walker, 1904. © William Morris Gallery, London Borough of Waltham Forest, Londres / **página 6**: Dante Gabriel Rossetti y John Ruskin fotografiados por W. & D. Downey, 1863. © National Portrait Gallery, Londres / **página 7**: Edward Coley Burne-Jones y William Morris fotografiados por Frederick Hollyer, 1980. © National Portrait Gallery, Londres / **página 8**: William Morris. *News From Nowhere* [Noticias de ninguna parte], 1892 [cat. 141] / **páginas 16-17**: William De Morgan para De Morgan & Co. Azulejos, c. 1890 [cat. 112-123]. © De Morgan Collection. Cortesía de De Morgan Foundation

Fundación Juan March
Castelló 77
28009 Madrid
www.march.es

Museu Nacional d'Art de Catalunya
Parc de Montjuïc
08038 Barcelona
www.museunacional.cat

Junto a este catálogo se publican, en edición aparte, las biografías y ensayos sobre William Morris y John Ruskin contenidos en este libro (pp. 75-93 y 57-73): *William Morris y compañía (Los breves de la March)*, Madrid, 2017. ISBN: 978-84-7075-650-4

Fundación Juan March

© Archivo fotográfico del Museo del Cau Ferrat (Consorcio del Patrimonio de Sitges): fig. 1, p. 186
© Austrian Archive/Scala, Florencia, 2017: cat. 265
© Avery Architectural & Fine Arts Library, Columbia University: fig. 9, p. 110
© Bilblioteca Fundación Juan March: cat. 19, 288
© Birmingham Museums Trust: p. 4
© Bridgeman Images: fig. 5, p. 80
© BR/Historisches Archiv: p. 468 (Riemerschmid)
© Cátedra Gaudí-ETSAB-UPC1878, Gaudi Experiencia, Barcelona: fig. 4, p. 190
© Colección Haslam and Whiteway/Michael and Mariko Whiteway. Fotos: Prudence Cuming Associates: cat. 13, 58, 142, 143, 183; p. 260
© Colección Jimmy Page. Foto: Cortesía de Sotheby's, Londres: cat. 100; p. 293
© Colección Merril. C. Berman. Fotos: Jim Frank/Joelle Jensen: cat. 240, 241, 259, 261, 266, 267, 271, 272
© Colección Pächt. Fotos: Gabriella Andréewitch: cat. 273-277
© Colección Rodmarton Manor. Fotos: Kay Ransom Photography: cat. 221, 223
© Colección Sir John Sykes, Bt.: cat. 2
© Colección Stephen Calloway: cat. 3, 5-7, 20-24, 79, 144, 145, 149, 150, 156; fig. 5, p. 69
© Collection of the Guild of St George, Museums Sheffield: cat. 18, 19
© Cortesía de Christopher Brown, Phillips Gallery, Londres: fig. 4, p. 203
© Cortesía de Irene Cockroft. Archivo Familia Mills VIC1004/1705: fig. 5, p. 135
© Cortesía de National Museums Liverpool, Walker Art Gallery: cat. 59
© Cortesía de Paul Reeves, Londres: cat. 4, 48, 49, 100, 109, 180, 184, 205, 220, 231, 233
© Cortesía de RIT Archives Collection, Rochester Institute of Technology: fig. 8, p. 110
© Cortesía de The Antique Fireplace Restoration Company: cat. 204
© Cortesía de The Art Workers' Guild. Foto: Dr. B.D. Cotton/www.philipclisset.co.uk: cat. 219. Foto: Graham Miller: fig. 1, p. 97
© Cortesía de The British Library: fig. 3, p. 147
© Cortesía de The British Museum: fig. 9, p. 85
© Cortesía de TU Delft: p. 457 (Berlage)
© Cortesía del artista y de The Modern Institute/Toby Webster Ltd, Glasgow. Foto: British Council/Cristiano Corte: cat. 289
© Country Life Picture Library, Londres: fig. 10, p. 157; pp. 238, 358
© Dean and Chapter of Westminster: p. 463 (Lethaby)
© Delaware Art Museum, Wilmington, USA/Bridgeman Images: fig. 6, p. 80
© Deutsche Digitale Bibliothek, Berlín: p. 404
© De Morgan Collection. Cortesía de De Morgan Foundation: cat. 110-123; pp. 16-17
© Dundee City Council (Dundee's Art Galleries and Museums): cat. 242
© Fitzwilliam Museum, Cambridge: cat. 44, 45, 54, 60, 61, 76, 96, 97
© Foto: J.F. Ainaud: fig. 7, p. 195
© Fotos: Dolores Iglesias: cat. 15, 35, 253, 255-258, 280, 283
© Fotos: Prudence Cuming Associates: cat. 1, 9, 10, 134, 209
© Gertrude Bell Archive, Newcastle University, PERS_U_037: fig. 5, p. 151
© GSA Archives/Glasgow School of Art: cat. 167, 236, 237; fig. 1, p. 123; pp. 392, 464 (Macdonald)
© Heritage Image Partnership, Ltd/Alamy Stock Photos: p. 78
© Historic England Archive, Swindon: fig. 6, p. 152; fig. 8, p. 255; p. 325
© Institut Amatller d'Art Hispanic, Barcelona: fig. 12, p. 118; p. 422
© Lebrecht Authors/Digital Images from Lebrecht Music & Arts: p. 268
© Leeds Museums and Galleries/Bridgeman Images: cat. 199
© Leicester Museum & Art Gallery, Leicestershire, UK/Bridgeman Images: cat. 168, 169, 210
© MAK – Austrian Museum of Applied Arts/Contemporary Art: pp. 408, 410, 461 (Hoffmann)
© Manchester Art Gallery/Bridgeman Images: cat. 191
© Manchester Metropolitan University Special Collections: cat. 192-194
© Manx National Heritage collections: p. 463 (Knox)
© Museum of London: fig. 9, p. 140
© Museu de Mataró: fig. 2, p. 186
© Museo Nacional de Artes Decorativas. Madrid. Fotos: Lucía Morate Benito. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: cat. 84, 87, 89; p. 466 (W. Morris)
© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2017. Fotos: Calveras\Mérida\Sagristà: cat. 185, 248-252, 254, 281, 282, 284-286; fig. 3, p. 189; fig. 5, p. 191; fig. 8, p. 195; fig. 1, p. 201; fig. 3, p. 203; fig. 5, p. 203; fig. 6, p. 204
© Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburgo. Fotos: Maria Thrun: cat. 268-270
© Museums and Galleries, City of Bradford MDC: cat. 31
© National Museums Scotland, Edimburgo: fig. 8, p. 139; p. 469 (Traquair)
© National Portrait Gallery, Londres: cat. 30, 32-34; fig. 1, p. 76; fig. 12, p. 92; fig. 1, p. 61; fig. 2, p. 99; fig. 2, p. 127; fig. 4, p. 133; fig. 7, p. 137; pp. 3, 6, 7, 206-207, 209, 228, 230, 236, 458, 461 (Heal), 465 (Mackintosh), 467 (Pugin), 468 (Rossetti), 469 (Ruskin), 470, 471 (Webb)
© National Trust Images. Foto: Claudia Fiocchetti: fig. 7, p. 71/Sophia Schorr-Kon: fig. 2, p. 147/John Hammond: p. 244
© Orkney Library & Archive: cat. 222
© Palau Güell – Diputación de Barcelona Foto: Jordi Puig: fig. 6, p. 192.
© Parliamentary Archives, HC/LB/1/111/1/20: p. 216.
© Peg Syveron/Steve Cadman/David Evans/Flickr: fig. 3, p. 79; fig. 6, p. 71; fig. 3, p. 102
© Reproducida con permiso de Morris & Co: cat. 12, 65, 67-70, 73, 162, 163; fig. 6, p. 175
© RIBA Collections: cat. 234; fig. 4, p. 105; fig. 12, p. 162; fig. 3, p. 22; p. 330
© Rijksmuseum, Amsterdam: cat. 262-264
© Royal Collection Trust/Her Majesty Queen Elizabeth II 2017: p. 212
© Ruskin Foundation (Ruskin Library, Lancaster University): cat. 14, 16, 17; fig. 2, p. 61; fig. 3, p. 63; fig. 4, p. 64
© Society of Antiquaries of London. Fotos: Andy Stammers: cat. 38, 51; fig. 3, p. 35; fig. 4, p. 79
© Tate, London, 2016: cat. 25-27, 46, 53; fig. 2, p. 79
© The Art Workers' Guild Trustees Limited, London, UK/Bridgeman Images: p. 459 (Day)
© The Cheltenham Trust/Cheltenham Borough Council/Bridgeman Images: cat. 151, 198, 201, 226, 243, 244; fig. 1, p. 20
© The Cheltenham Trust/Cheltenham Borough Council: cat. 208; fig. 2, p. 32; fig. 4, p. 37; fig. 6, p. 106; pp. 304, 312, 364, 374, 380, 455 (Ashbee), 456 (Barnsleys), 460
© The Estate of Sir Max Beerbohm: cat. 27
© The Hunterian, University of Glasgow, 2017: cat. 235, 238, 239
© The Ivar Aasen Centre, Hovdebygda: p. 462 (Kinsarvik)
© The Millinery Works, Ltd: cat. 181, 229
© The Museum of Finnish Architecture (MFA): cat. 278; fig. 11, p. 116
© The Peartree Collection, Londres: cat. 190, 200, 224, 227, 228
© The Stapleton Collection/Bridgeman Images: fig. 11, p. 52; pp. 276, 308
© The Whitworth, The University of Manchester: cat. 66, 71, 74, 80, 83, 85, 90-93, 158, 160, 161, 164, 165, 172-179; fig. 4, p. 171; fig. 8, p. 182
© The Wormsley Library, J.P. Getty Collections, Buckinghamshire: fig. 4, p. 24
© Trustees of the Cecil Higgins Art Gallery, Bedford (The Higgins Bedford): cat. 279
© United States Library of Congress' Prints: p. 471 (Wright)
© Victoria and Albert Museum, Londres: cat. 8, 11, 28-30, 39-43, 50, 56, 57, 86, 88, 98, 99, 108, 153, 154, 157, 159, 166, 170, 182, 186-189, 195-197, 202, 203, 211-218, 225, 230, 232, 245-247, 260; fig. 8, p. 43; fig. 9, p. 48; fig. 7, p. 80; fig. 8, p. 82; fig. 6, p. 135; fig. 4, p. 148; fig. 1, p. 169; fig. 2, p. 171; fig. 2, p. 20; fig. 5, p. 26; pp. 18, 282, 301, 314, 457 (Benson), 466 (May Morris)
© Westminster City Archives/Liberty Archive, Londres: p. 344
© William Morris Gallery, London Borough of Waltham Forest: cat. 47, 52, 55, 77, 82, 95, 106, 107, 152, 155, 171; fig. 1, p. 30; fig. 1, p. 145; fig. 3, p. 171; fig. 3, p. 130; pp. 5, 250, 462 (Jack)
© William Morris Society, Londres: cat. 140; fig. 10, p. 87
© William Morris Society, Londres. Fotos: Ilya Krylov Photography: cat. 36, 37, 62-64, 72, 75, 78, 81, 94, 101-105, 124-133, 135-139, 141, 146-148; fig. 11, p. 91; fig. 8, p. 72; p. 8
© Carl Larsson: cat. 280; Ernestine Mills: fig. 6, p. 135; fig. 5, p. 135; Fondation Oskar Kokoschka, 2008: cat. 274; Frances Macdonald: cat. 240; Frank Lloyd Wright: cat. 287, 288; fig. 9, p. 110; p. 455(Ashbee); Henry Wilson: cat. 196; Jeremy Deller: cat. 289; John Duncan: cat. 242; Lluís Masriera: cat. 284; Richard Riemerschmid: cat. 260; Robert Martin: cat. 191; VEGAP, Madrid, 2017

Fundación Juan March



Este libro se terminó de imprimir
el XXV de septiembre de MMXVII en los talleres
de Estudios Gráficos Europeos,
Madrid

"The life so short, the craft so long to learn"
(Ars longa, vita brevis)

Edward Burne Jones, *William Morris Cutting a Wood Block* [William Morris tallando un bloque de madera], 1886. Lápiz sobre papel, 59 x 68 cm. The Trustees of the British Museum

Fundación Juan March

Fundación Juan March

Fundación Juan March

Fundación Juan March


William Morris
y compañía:
el movimiento
Arts & Crafts
en Gran Bretaña