
Acerca de la influencia de William Morris y el movimiento Arts & Crafts en Cataluña. Primeros apuntes y algunas puntualizaciones

ANNA CALVERA

En Barcelona, y por lo general en todas partes, es una idea bastante aceptada que el origen de un fenómeno tan esplendoroso como el Modernismo catalán cabe buscarlo en la Inglaterra victoriana y, más concretamente, en el Londres del último tercio de siglo. No se habla de un origen en el sentido literal de la palabra, sino más bien de una genérica fuente de inspiración, de un polo de atracción y de un marco de referencia, que se fundamenta en la similitud de actitudes y de actividades artísticas emprendidas por los artistas de cada lugar más o menos por la misma época, o con un pequeño *décalage*, siempre posterior en el caso de Cataluña¹. De esta forma, Londres, sea a través de París, sea por vía directa, venía a completar esa imagen de la cultura y la sociedad moderna descubierta en las Exposiciones Internacionales y en la vida parisina, que los principales modernistas se habían hecho en sus viajes al extranjero. Barcelona se incorporaba así al fenómeno internacional del cambio de siglo. Por otra parte, según esta versión, como

* El origen de este texto es una ponencia presentada en las I Jornades sobre Història de l'Educació Artística celebradas en la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona en mayo de 1994, organizadas por el Àrea d'Art, Educació i Cultura.

¹ Habría que matizar esa cuestión a la luz de las más recientes investigaciones y de la comprobación cronológica en el despegue de los distintos sectores de la economía. Si en el caso de las vidrieras, el precedente inglés es anterior en casi 30 años, no sólo por el desarrollo del taller de Morris sino por investigaciones anteriores llevadas a cabo por otras empresas, en el caso de la tipografía, el diseño de libros y la aparición del libro de bibliófilo, Cataluña se adelanta a Inglaterra en algunas décadas. La obra de Marià Aguiló, si bien empezada a publicar en 1872, se inició mucho antes. En el caso de la arquitectura, en cambio, si el Gothic Revival económicamente fructífero antecede al historicismo gótico catalán en algunas décadas, la arquitectura modernista se adelanta considerablemente a las construcciones más modernas de las Arts & Crafts. Vid. MAESTRE ABAD, Vicente: «L'època de la industrialització (c. 1845- c. 1888). Anotacions a l'ebenisteria catalana del segle XIX», in GENERALITAT DE CATALUNYA: *Moble Català* (Catàleg de l'exposició, Barcelona 1994), Barcelona 1994, p. 80 i ss; VÉLEZ, Pilar: *El llibre com a obra d'art a la Catalunya vuitcentista (1850-1910)*, Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 1989, p. 33; TRENC BALLESTER, Eliseu: *Les arts gràfiques a l'època modernista a Barcelona*, Gremi d'Indústries Gràfiques, Barcelona, 1977, i VILA-GRAU, Joan i RODON, Francesc: *Els vitrallers de la Barcelona Modernista*, Edicions Polígrafa, Barcelona, 1982, p. 24.

en casi todos los modernismos y modernidades, también para el fenómeno catalán el precedente obligado era –y continua siendo– la figura de William Morris, y después, ya en un segundo plano, el movimiento de las Arts & Crafts.

Conviene de todos modos comprobar en las fuentes originales la veracidad de esta influencia. Referencias a autores ingleses como Ruskin, Rossetti, Burne-Jones, Morris y Beardsley aparecieron con relativa frecuencia en artículos sobre arte y pensamiento en las revistas más influyentes del momento como *L'Avenç* (1882-1884/1889-1893), *La Ilustración Ibérica* (1883-1898), *Pèl & Ploma* (1899-1903), *Luz* (1897-98), *Joventut* (1900-1906), desde sus primeros números. También se publicaron reproducciones de pinturas y dibujos de algunos de esos autores (*Joventut*), se expusieron algunas de sus obras, aparecieron encomiosas notas necrológicas en su momento y, por último, ya a partir de 1900, se tradujeron algunos de los libros de Ruskin y Morris, aunque pocos. Ahora bien, en el hecho de invocar el fenómeno inglés como precedente, y el ejemplo de William Morris como modelo, no hay nada nuevo. Ya lo hacía, casi por la misma época, el movimiento de las Arts & Crafts en la misma Inglaterra, y poco después, lo hizo el Art Nouveau belga a través de Van der Velde² y, un poco más tarde, el Walter Gropius de la primera Bauhaus.

Esa omnipresencia de Morris en la historia del diseño del siglo XX no deja de ser un fenómeno sorprendente, sobre todo porque han invocado su ejemplo todo tipo de tendencias, muchas de las cuales eran antagónicas entre sí. En Cataluña, sin ir más lejos, la referencia a Morris y las Arts & Crafts sirvió tanto para el Modernismo como para el movimiento que quiso ser su recambio estético y político, el Noucentisme. Pero el interés por la obra de Morris también se desarrolló, en parte de la mano de Nikolaus Pevsner, en la época del Grupo R, cuando algunos arquitectos de Barcelona a principios de los años cincuenta quisieron desarrollar una arquitectura moderna heredera del GATCPAC y superar definitivamente la herencia noucentista; eran los que empezaron a promover el diseño industrial³.

Podría pensarse, y no tendría nada de raro, que esa constante presencia morrisiana sea debida a una falta de cohesión en el pensamiento y la obra de Morris; o, también, a un exceso de eclecticismo por su parte. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que la figura de Morris, a la vez que era invocada como ejemplo y fuente de inspiración, era también reinterpretada y que, muy a menudo, la interpretación no siempre fue fidedigna con el original. Sin ir más lejos, un

² VAN DE VELDE, Henry: *Déblaiement d'Art*, Bruselas, 1894. Para la advocación morrisiana de las Arts & Crafts, vid. LETHABY: *Morris as Workmaster*, Londres, 1902; CRANE, Walter, *The English Revival of Arts en William Morris to Whistler*, Londres, 1911; i ASHBEE: *An Endeavour towards the teaching of John Ruskin and William Morris*, Edward Arnold, Londres, 1901 (privately printed).

³ Vid. BOHIGAS, Oriol: *Dietari de records II, Dit o fet*, Ed. 62, Barcelona, 1992. Con respecto al interés por la obra de Morris y su difusión en la generación del grupo R, vid. AA VV. *Antonio de Moragas, Santa & Cole/ ETSAB*, Barcelona 1991.

buen ejemplo de ello es la revisión de las enseñanzas de Morris llevada a cabo por la gente de las Arts & Crafts, la misma que lo elevó a la categoría del gran maestro artista-artesano; revisión que quedó disimulada por el hecho que el propio Morris participó en las actividades de las Arts & Crafts y que, en algún momento, se sumó a ellas aceptando ese honorífico liderazgo. Éste es el caso de la renovación tipográfica, la impresión de libros y la edición de bibliófilo, desarrollada por Morris en la Kelmscott Press a partir de 1890, siguiendo el ejemplo del *Hobby Horse* de Mackmurdo y la guía de Emery Walker, tipógrafo responsable de la Chiswick Press. Dicho sea de paso, también Van de Velde participó en la reconstrucción artística de Morris y esa fue la versión que más se divulgó en el resto de Europa y prevaleció en Cataluña⁴. Que la idea que se tenía de Morris en Cataluña a principios de siglo no era muy acorde con el verdadero Morris sino con la versión más idealizada del artista lo prueba el hecho de que, según cuentan las crónicas, fue precisamente la traducción de un libro de Morris, su novela utópica *Noticias de ninguna parte* (1890), la que precipitó la «defenestración» de Eugeni d'Ors de su cargo de la Mancomunitat en 1920 acusado de publicar un libro que defendía el amor libre. Si Morris era un autor tan conocido y había sido citado siempre con admiración por personalidades tan «respetables» del Modernismo y del Noucentisme como Maragall, Raimon Casellas, Riquer, Miguel Utrillo, los hermanos Montoliu, o los Folch i Torres, que a esas alturas (1918) un libro suyo se prestara a tamaño escándalo y permitiera emprender una depuración política como ésa, permite pensar que también aquí, en Cataluña, el Morris más admirado era sólo una versión del Morris real, la difundida después de su muerte por los círculos artísticos internacionales, también ellos los más «respetables»⁵.

Por otra parte, la presencia de Morris en tantos frentes oculta la existencia de otras corrientes en el debate cultural inglés de la misma época, que bien pudieron ser mucho más determinantes tanto para el Modernismo catalán como para otras tendencias del diseño anteriores y posteriores, puesto que incidieron tanto como Morris en el ambiente cultural inglés del cambio de siglo. No sería nada raro que, desde otro país como Cataluña, con la lontananza que supone, se las confundiera y se percibiera el fenómeno inglés como un todo cohesionado. Este es el caso del Esteticismo inglés, aquel dandismo clasicista y japonizante que lideró el único tentativo vanguardista en Inglaterra entre 1870 y 1895, año del juicio contra Oscar Wilde, y cuyo fracaso moral y jurídico, si bien lo anuló como movimiento

⁴ Mercè Vidal cree que, en el caso concreto de Joaquín Folch i Torres, autor y promotor del Noucentisme, la visión de Morris le llegó a través de la conferencia de Oscar Wilde sobre el resurgir de las artes decorativas en Inglaterra. Vid. VIDAL JANSÀ, Mercè: *Teoría i Crítica en el Noucentisme: Joaquim Folch i Torres*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat/Institut d'Estudis Catalans, Barcelona 1991.

⁵ Sobre la «defenestración de Xènius», vid. CERDÀ SURROCA: *El Preraphaelitisme a Catalunya*, Curial, Barcelona, 1981, p. 41. Entre los autores catalanes que más al día estaban de las ideas políticas de Morris hay que mencionar a Cebrià de Montoliu, traductor y editor de este mismo libro. En cuanto a la reconstrucción de la figura «artística» de Morris, vid. CALVERA, Anna: *La formació del pensament de William Morris*, Destino, Barcelona 1992, cap. 1.

activo en la propia Inglaterra, difundió sus ideario en un radio de influencia poco explorado como tal, pero muy importante en la historia del diseño. Sin olvidar que también puede haber incidido en el carácter más culto o intelectualizado de algunas de las manifestaciones del Movimiento Moderno, y en la evolución de la vanguardia del diseño, su radio de acción bien puede haber comprendido desde el esteticismo de la Sezession vienesa –como prueba la pervivencia, a pesar de Adolf Loos, de las Wiener Werkstätte después de la Gran Guerra– hasta el mercantilismo del primer Art Decó francés y su éxito internacional a partir de 1925 –a pesar de Le Corbusier–. Se puede afirmar que –ahora a pesar de Morris y de sus mismos protagonistas– el Esteticismo llegó a influir también en las Arts & Crafts, movimiento que le sucedió y que, de alguna manera, se benefició del hálito de sospecha que cayó en Inglaterra sobre el Esteticismo a raíz del juicio contra Wilde. En qué medida el esteticismo fue una alternativa real a la seguida por la vanguardia histórica en las primeras décadas del siglo XX –y sobre todo a la versión difundida por la historiografía moderna– se puede ver en el debate que, en la Barcelona de la II República, protagonizaron los «decoradores a la francesa», con el presidente del FAD a la cabeza, Don Santiago Marco, frente a las propuestas avanzadas de los arquitectos del GATCPAC a través de AC y del MIDVA⁶. Por otra parte, retrocediendo otra vez en el tiempo, habría que analizar por qué Cirici Pellicer, cuando en 1973 lanzó la hipótesis de la existencia de un periodo, al que llamó «Esteticista», para comprender el punto de partida del primer Modernismo catalán y la cantidad de frentes desde los que se emprendió la modernización de la sociedad catalana, eligió precisamente el término «Esteticismo» a pesar de las múltiples diferencias estilísticas que existen entre el Movimiento inglés –Godwin, Whistler, Pater, Beardsley– y la aportación catalana –Domènech i Montaner, el primer Gaudí, Vilaseca, Marià Aguiló, los Talleres Vidal, *L'Avenç*, Apel·les Mestres i Eudald Canivell⁷.

LOS ORÍGENES DEL MODERNISMO CATALÁN: LAS DÉCADAS DE 1870 Y 1880

Al preguntar sobre las posibles influencias extranjeras en el modernismo catalán, no cabe duda que esta primera fase del modernismo, el que Cirici denominaba «Esteticista», se convierte en un momento decisivo. En lo que concierne a la

⁶Vid. MARCO, S.: «El luxe no ha mort encara», in *D'Açí i D'Allà*, 172, Abril 1933, III época. Oriol Bohigas la denominó «teoría del lujo necesario» en BOHIGAS, O.: *Polèmica d'arquitectura catalana*, Ed. 62, Barcelona, 1969.

⁷ Vid. CIRICI PELLICER, Alexandre: «Un període poc estudiat: l'Esteticisme», in *Serra D'Or*, 165, 1973. La influencia del Esteticismo inglés en relación al mobiliario modernista aparece ya reconocida como una posibilidad equiparada a la recibida por las Arts & Crafts en SALA, Teresa M.: «El mobiliari d'interiors a l'època modernista» in *Moble Català*, Barcelona 1994. Con todo, cabe proponer una nueva reflexión al respecto dado que, al menos en Catalunya, tal como destacan muchos estudiosos del Modernismo, el Esteticismo en los términos que lo define Cirici se corresponde con la segunda fase del Modernismo, precisamente aquella liderada por Rusiñol y Casas en que la voluntad de modernización cada vez se percibe como más difícil y el arte se entiende como refugio.

influencia de las Arts & Crafts una mirada a la cronología pone totalmente en entredicho cualquier hipótesis que vea en el modelo Arts & Crafts el resurgir de la artesanía catalana de finales de siglo. En efecto, el primer Modernismo catalán, el de los Talleres Vidal (fundados en 1878), el difundido por la revista *L'Avens* (1882-1884, 1889-1893), las primeras construcciones de Domènech i Montaner (1879), de Vilaseca (1882) y de Gaudí (1879), los primeros libros ilustrados de Apel·les Mestres (1876, 1881) y las actividades de bibliófilo de Marià Aguiló (1872), la época en que se conocieron y empezaban a difundirse los primeros ejemplos de arte chino y japonés en Barcelona (1881); en definitiva, el periodo comprendido entre 1875 y 1888, cuando ser tildado de modernista era todavía un elogio, coincide con el momento en que se están formando los primeros grupos de artistas aplicados y diseñadores que acabarán integrando el movimiento de las Arts & Crafts. En efecto, el Century Guild, The Fifteen, la St. Georges's Art Society, todas estas agrupaciones de artistas se formaron en 1882 y el Art Workers' Guild, en 1884-. De hecho, en estos años ochenta, los más directos protagonistas de las Arts & Crafts, los jóvenes, los que se han formado trabajando en los despachos de los arquitectos del «Domestic Revival» –Philip Webb, Richard Norman Shaw– se están estableciendo por su cuenta. La Arts & Crafts Exhibition Society no nació como tal hasta 1888 y no se celebrará la primera exposición de sus trabajos hasta el otoño del mismo año. Por esa razón, difícil es ver la influencia de las Arts & Crafts en la gestación del Modernismo catalán y, por lo tanto, una probable influencia inglesa sólo podía llegar a Cataluña a través de la generación anterior, es decir, la de los Prerrafaelitas, en arte y literatura, y los Reformadores organizados entorno a Henry Cole, en todo lo referente a artes industriales y la mejora de los productos de la industria.

Varias son las cosas apuntadas que vale la pena considerar más detenidamente y por orden. En primer lugar hay que señalar, aunque sólo sea de pasada puesto que ya ha sido analizado en otra parte⁸, que hubo influencia del Prerrafaelitismo inglés en el primer Modernismo catalán, y que ésta llegó de la mano de la literatura y las artes plásticas pasando a formar parte, junto con otras muchas tendencias europeas coetáneas, del fenómeno intelectual que, en los primeros años de la década de los ochenta, desde la revista *L'Avens*, se autodenominó Modernismo y articuló una alternativa de progreso a la propuesta de afirmación nacional emprendida desde las filas de la Renaixença. En el esfuerzo por modernizar la sociedad catalana, por ponerla culturalmente al día, todas las manifestaciones artísticas, todos los idearios programáticos, todas las concepciones del arte existentes en los distintos focos culturales de la Europa del Norte eran igualmente atrayentes⁹. Cataluña miraba a Europa, había que mirar a Europa para no quedar

⁸ Vid. CERDÀ: *El Prerrafaelitisme...* Sobre el primer modernismo como fenómeno cultural, vid. MARFANY, J.: *Aspectes del Modernisme*, Curial, Barcelona, 1975, aparte de los estudios ya clásicos sobre la cuestión.

⁹ Vid. CIRICI PELLICER, Alexandre: *L'art modernista català*, Aymà, Barcelona, 1951, introducción. También FREIXA, Mireia: *El Modernisme a Catalunya*, Barcanova, Barcelona, 1991.

rezagada, y eso es lo que hicieron los nuevos intelectuales, los modernistas. Esa actitud receptiva e interesada por todo lo que sucedía en el exterior ya de por sí explica que existiera influencia de Inglaterra incluso antes de la celebración de la Exposición Universal de 1888 en Barcelona, ciertamente que supuso la exhibición definitiva de todas las corrientes europeas.

El éxito del Prerrafaelitismo en Cataluña, así como la versión que de él se difundió, depende en buena parte de su proximidad con el simbolismo y el parnasianismo francés; lo cual no tiene nada de raro puesto que el prerrafaelitismo de los años sesenta y setenta, el que ya se aleja de Ruskin y entra en contradicción con las ideas de su antiguo crítico y defensor; el del Rossetti enfermo, amigo de Whistler y coleccionista de porcelanas y grabados japoneses; el que desembocó en el más puro simbolismo a través de la pintura de Burne-Jones; el mismo que había inspirado la fundación de la empresa Morris, Marshall, Faulkner and Co. en 1861 por mediación de Rossetti y orientó la producción de los primeros años de andadura comercial (1861-1865); ese segundo prerrafaelitismo, pues, es la tendencia inglesa que más se aproximó a las actitudes francesas, las de la cultura de *l'art pour l'art*, de las que se hará eco cuando, en la década de los setenta, desembocará en el primer Esteticismo, el difundido por Walter Pater, hecho poesía por Algernon Swinburne y pintado por Whistler. Este Prerrafaelitismo esteticista, en París, había de influir en la paleta de Santiago Rusiñol y la pintura de Ramón Casas (1889). Ahora bien, hay que tener en cuenta que Rusiñol y Casas son los artistas más representativos del segundo Modernismo, el más wagneriano y Art Nouveau, que se instaura en Barcelona a partir de 1893. En este sentido, es probable que el calificativo de esteticista convenga más a esta segunda fase del Modernismo que a la primera.

Lo que el Modernismo catalán recogió de este prerrafaelitismo, como también del resto de influencias recibidas, fue fundamentalmente un nuevo concepto de arte, una idea de lo moderno, de lo nuevo, y, sobre todo, una nueva visión del artista: la del profesional que se dedica al arte y que sólo debe rendir cuentas al mundo del arte. Vió en él una alternativa al arte tradicional y académico, y una manera de pintar independiente de la imitación de los grandes maestros del Renacimiento, o de las «manieras» estandarizadas de los modelos clásicos. Por otra parte, heredó un universo estético y una temática artística, pero esa coincidía con la que ya llegaba de Francia: un mundo de ensueño, a veces feliz, a veces satánico, dominado por infinitud de representaciones de una mujer inaccesible; un refugio para el arte y el artista, descontento con un mundo cada vez más hostil. En eso estriba lo que a menudo se ha considerado el sentimiento trágico del Modernismo¹⁰. Pero si en el Prerrafaelitismo inglés, esta hostilidad provenía, o bien del mundo de la Academia, o bien de la ignorancia artística y la insensibilidad de los

¹⁰ Vid. BORNAY, Erika: *La cabellera femenina*, Cátedra, Madrid, 1994. Para una interpretación del Modernismo como consciencia de las tensiones del artista, vid. MOLAS, Joaquim: «El modernisme i les seves tensions» *Serra d'or*, 1970.

phillistines, en Cataluña la hostilidad llegaba de algunos, muy pocos, *Senyors Esteve*, pero sobre todo de la realidad social, con ya frecuentes atentados anarquistas (1893, bomba del Liceo), y de la realidad política con desastres como el del 98. Lo que en cambio está por ver es si el prerrafaelitismo y su preocupación por el entorno del arte –las habitaciones, los tejidos, los muebles y los enseres pintados en los cuadros, y por el diseño de los marcos– tuvieron alguna influencia en el desarrollo experimentado por las artes aplicadas modernistas y en la actividad de los arquitectos de la misma época; o si, en cambio, sólo sirvió para confirmar la tendencia ya emprendida de mejorar estéticamente el entorno y convertir todo detalle en obra de arte.

En este sentido, volviendo a la generación que Cirici llama Esteticista, una influencia, presente concretamente en el grupo de *L'Avens*, que a menudo se incorpora a la del Prerrafaelitismo, es el pensamiento de Ruskin; pero, de Ruskin, lo que más eco encontró en Cataluña fue, curiosamente, su teoría social y su pensamiento político. Como ha comprobado Mireia Freixa, no parece que las ideas de Ruskin influyeran a los arquitectos del momento, sino todo lo contrario¹¹. Hay que tener en cuenta que los libros de Ruskin no se tradujeron hasta después de su muerte en 1900. En la época del primer modernismo todo lo más aparecieron comentarios sobre sus ideas en revistas. En estas, si bien siempre se destacaba la importancia de las enseñanzas de Ruskin en el desarrollo artístico inglés, lo que más les atraía era su capacidad para explicar el desarrollo del arte vinculado al de la sociedad. En efecto, este fue en gran medida el programa de muchos modernistas de la primera época: desarrollar la sociedad mediante el desarrollo de la cultura, entendiendo el nivel del arte como índice del alcanzado por la civilización. La oposición entre cultura y civilización, es decir entre desarrollo y crecimiento espiritual frente al simple desarrollo material y avance técnico, que había sido el *leitmotiv* de la crítica inglesa a la sociedad industrial, aparece como una componente importante del trasfondo intelectual y político del Modernismo catalán, como lo será más tarde en los debates del Werkbund alemán a partir de 1906. Probablemente, para saber en qué grado se elaboró esa idea habría que mirar el pensamiento regeneracionista de Joan Maragall y de otros pensadores modernistas, así como su teoría estética¹².

Desde la perspectiva inglesa, las relaciones entre Ruskin y los prerrafaelitas, especialmente con Dante Gabriel Rossetti, no fueron tan sencillas como parecían

¹¹ Vid. FREIXA, Mireia: «La influencia de Ruskin en la arquitectura modernista de Cataluña» in *Congreso Internacional de Historia del Arte* (Actas), Universidad de Granada, Granada, 1973. CERDÀ: *El Prerrafaelitisme...*, p. 201, en cambio, piensa que sí se dió esa influencia.

¹² Vid. MARFANY: *Aspectes...*; CERDÀ: *El Prerrafaelitisme...*, p. 203 i ss, sobre el ruskinismo de Maragall, i pp. 206 i ss sobre Cebrià de Montoliu. Ruskin representa la síntesis de los tres grandes valores del modernismo: «la trinidad Naturaleza-Arte-Sociedad». Sobre la teoría estética de Maragall, vid. QUINTANA TRÍAS, Lluís: *La veu misteriosa*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1996; y TRÍAS, Eugenio: *El pensamiento cívico de Joan Maragall*, Península, Barcelona, 1985.

desde lejos. Si bien es verdad que Ruskin salió en defensa de la primera Cofradía Prerrafaelita, no tardó mucho tiempo en alejarse de ellos, en gran parte por razones personales, pero también por divergencias intelectuales en cuanto a la concepción del artista y del arte. Llegó incluso a arrepentirse de haberlos protegido en su momento y confesó sentirse hastiado de ese medievalismo decorativista y superficial difundido por los prerrafaelitas en sus cuadros¹³. No cabe duda que, detrás de la reflexión sobre la moral en el arte y la moralidad del artista presente en el último volumen de *Modern Painters* (1860), está la trayectoria personal y artística de Rossetti. Ruskin fue de los primeros en advertir sobre los peligros que acechaban al arte si seguía por el camino emprendido por Rossetti. Es difícil que en Barcelona se estuviera al tanto de esa polémica, y más cuando el interés por esos autores se dió al cabo de unas décadas, pero también es raro que no se tuviera noticia alguna de ella. Sólo el crítico E. de Baradat lo tuvo en cuenta allá por 1901 en un texto sobre los filósofos modernos y fue el único que no incluyó a Ruskin entre los prerrafaelitas en su comentario. En cualquier caso sorprende que, dada la progresiva separación de Ruskin con respecto a los Esteticistas – que culminó en el juicio que le enfrentó a Whistler en 1872–, a principios de 1900 Maragall aún hablará de Rossetti como de un discípulo de Ruskin; o que Utrillo o Montoliu no advirtieran la crítica al Esteticismo implícita en los escritos ruskinianos de economía política comentados o traducidos por ellos¹⁴.

LA INFLUENCIA INGLESA EN EL DEBATE CATALÁN SOBRE LAS ARTES INDUSTRIALES Y LAS ARTES DECORATIVAS

Con respecto al sector específico de las Artes Industriales y su conceptualización, y la posible influencia inglesa en Cataluña, el panorama cambia substancialmente, sobre todo por qué la influencia más importante llegó mucho antes del primer Modernismo, en el periodo más activo de la Renaixença. Cabe preguntarse por ejemplo si la misma organización de la Exposición Universal de 1888 no es fruto de esa influencia. En cualquier caso, en la década de los setenta, a partir del

¹³ Vid. la carta de Ruskin a J. Watts de 1858 en la que se declara «mareado de tanto gótico según el cliché de Rossetti» (citado por BANHAM, Joanna y HARRIS, Jennifer: *William Morris and the Middle Ages* (Catálogo de la exposición 1984), Manchester University Press, Manchester, 1984, p. 93). Con respecto al enfrentamiento entre Ruskin y los Prerrafaelitas, vid. CALVERA SAGUÉ, Anna: *Sobre la formació del pensament de William Morris*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona, cap. 2.3.4.

¹⁴ Cebrià de Montoliu (1901) en un ensayo publicado en la biblioteca L'Avenç, citaba la frase «There is not wealth but life» que concluía uno de los libros más polémicos de Ruskin desde el punto de vista político, *Unto this Last* (1860). Montoliu fue uno de los principales difusores de Ruskin. Fue también uno de los autores del modernismo más implicado en campañas de reforma con claras implicaciones políticas, como son los proyectos de Ciudad-Jardín, y el hecho de conferenciar en los Ateneos obreros. Vid. CERDÀ: *El Prerafaelisme...*, p. 206 i ss. Con respecto a la versión de Ruskin difundida por E. de Baradat, vid. también CERDÀ: *El Prerafaelisme...* Quién en 1900 citaba a Rossetti como discípulo de Ruskin fue Maragall en un artículo publicado en el *Diario de Barcelona* (1/2/1900) (vid. MARFANY: *Aspectes...*, p. 48). De UTRILLO, M., vid. «L'art usual», *Pel & Ploma*, 11, 12 d'agost de 1899.

momento en que industriales empresarios y artesanos visitaron las exposiciones periódicas celebradas desde 1851 por toda Europa, la calidad estética y técnica de las mercancías nacionales empezó a ser una cuestión que preocupaba a propios y extraños y dió origen, como en la Inglaterra de 1830, a un debate sobre lo que se ha llamado «la regeneración de las artes industriales» o «la aplicación del arte a la industria»¹⁵. En relación a la intervención institucional en el debate hay que destacar el viaje que, en 1870, Salvador Sanpere i Miquel, profesor de Llotja, realizó a Inglaterra, Francia y Alemania por encargo de la Diputación de Barcelona para estudiar las actividades que se llevaban a cabo en esos países para promover la integración del arte en la industria, es decir, en el sector de la producción en general. De las propuestas hechas al volver, así como de los términos en que se planteó posteriormente el debate, se deduce que lo que Sanpere descubrió en Londres fueron las actuaciones llevadas a cabo por Sir Henry Cole en colaboración con el Príncipe Alberto, y que, en cambio, poco o nulo contacto tuvo con los representantes del arte y de la cultura, con las ideas de Ruskin, o con la obra de Morris —por entonces todavía muy limitada en comparación con lo que vino después: en 1870, Morris sólo comercializaba la silla Sussex, vendía bordados, azulejos y vidrieras, y había fracasado en el experimento de diseñar papeles pintados; de Morris, sólo pudo ver el proyecto de decoración del restaurante del South Kensington Museum (1868)—. Así lo prueban los elogios con los que habla de las autoridades inglesas en los escritos y conferencias que Sanpere dió en Barcelona en los años posteriores a su viaje.

Cuando regresó, Sanpere propuso a las instituciones tomar medidas muy parecidas a las que había emprendido Cole: organizar exposiciones de productos industriales, montar un museo de artes decorativas con fines pedagógicos y reformar la enseñanza del diseño. Se hablaba también, aunque en segundo término, de educar el gusto del público. Además, lo planteaba todo en relación al desarrollo de las «industrias artísticas», una noción muy similar al concepto de «art manufactures» acuñado por Cole a mediados de siglo¹⁶. Si bien se puede objetar que esas medidas son características de todo debate que se plantee el problema de la calidad de las mercancías industriales, y que, por lo tanto, han sido moneda común en todos los países en que se abordó la cuestión, no cabe duda que Henry

¹⁵ V. MAESTRE: «L'època...», p. 89 i ss. Vid. también para algunas indicaciones, VIDAL: *Teoria...*

¹⁶ «Creo que originé en 1845 el término «Art Manufactures» con el significado de Bellas Artes o belleza aplicada a la producción mecánica». Henry Cole: *Fifty Years of Public Work*, Londres 1892. Aunque normalmente se traduce el término por Manufacturas de Arte, creo que es mucho más parecido a la idea de Cole el término de «industrias artísticas» aunque siempre quede la ambigüedad de si el término original se refiere a los centros de producción o a los objetos resultado de la producción industrial. Por otra parte, aunque el término industrias artísticas sea un término habitual en el castellano de entonces —y en el de ahora— vale la pena poner de relieve el parecido. Vid. MAESTRE, Vicente: «La producción de bienes de consumo en Cataluña a mediados del siglo XIX» en *Diseño en España. Antecedentes históricos y realidad actual*. (Catálogo de la Exposición presentada en Bruselas en el marco de Europalia '85), Barcelona, 1985, p. 98-103.

Cole, el príncipe Alberto y todo su equipo se avanzaron a todos los demás países y que, además, fueron los que llevaron la reforma más adelante. Ahora bien, si lo que mejor caracteriza la reforma de Cole es su comprensión admonitoria del hecho del diseño industrial, esto fue desapercibido tanto por Sanpere como por los demás autores que participaron en el debate catalán.

Henry Cole, un funcionario público que cuenta en su historial con la invención de los Christmas y la modernización del sistema público de correos, utilitarista de pensamiento y liberal en política, había comprendido perfectamente el funcionamiento del sistema industrial y lo que significaba la ley de la oferta y la demanda. Sabía por tanto que cualquier reforma de las mercancías llevada a cabo sólo por parte de los industriales estaba condenada al fracaso si no se modificaban también los criterios de la demanda. Su actuación política iba dirigida, pues, en un doble sentido: quería mejorar la oferta a la vez que mejoraba la demanda. Así hay que entender su campaña para mejorar «el gusto del público» y fomentar la educación estética de la población, lo que promovía desde las páginas del *Journal of Design and Manufactures* (1849-1852)¹⁷. Organizar la exposición internacional de 1851 le sirvió para conocer el nivel realmente alcanzado por la industria inglesa y si estaba en condiciones de competir con las demás potencias industriales en el mercado internacional, pero también para orientar a los empresarios mostrándoles las distintas opciones posibles.

Sin embargo, para lograr subir el nivel de las mercancías, no se podía confiar solamente en unos empresarios, o unos ingenieros, más preocupados por mejorar el utillaje, los sistemas técnicos y los procesos de producción que por los resultados estéticos que se obtuvieran. Hacía falta un personaje que pudiera trabajar con la industria y se ocupara precisamente de los resultados, de las características estéticas de las mercancías, lo cual era de mucha importancia si se tiene en cuenta que, en el siglo XIX, los sectores industriales económicamente más importantes eran la industria del adorno y la fabricación de enseres para la decoración doméstica, la «quincallería» según la terminología de la época. Ese personaje era evidentemente el diseñador. En ese sentido, si Cole sintió la necesidad de reformar la School of Design fundada en 1837 con el fin de formar «artistas para la industria», y de mejorar la red de escuelas locales de diseño, fue con la intención de formar diseñadores, especialistas en la creación de objetos industriales y su decoración, «artistas para la producción mecánica» en sus palabras, pero que conocieran lo que él y sus colaboradores estaban definiendo como los principios del buen diseño. La reforma pedagógica consistió fundamentalmente en volver a aplicar lo más innovador de lo hecho por William Dyce algunos años antes en la misma escuela: montar talleres, introducir máquinas como tela-

¹⁷ «Improvement in design depends not only in the right intelligence of manufacturers and designers, but quite as much, or even more, on that of the public. If the public are unable to appreciate excellence, surely we cannot call on the manufacturer to produce it as a sacrifice» *Journal of Design* II, n. 7, Septiembre, 1849, Editorial.

res y poner a los alumnos a practicar con ellas antes de emprender proyectos de diseño; profundizar en la formación técnica –Gottfried Semper, por ejemplo, fue profesor de metalurgia en esa escuela–. En cuanto a la enseñanza del dibujo, William Dyce, reincorporado a la Escuela, y Ralph Wornum, desarrollaron un método para la enseñanza del dibujo completamente distinto al tradicional. El diseño de objetos presentaba problemas diferentes a los propios de las artes plásticas y por lo tanto exigía dibujar de otra manera: mucho más geométrico en la estructura, modular en cuanto a su concepción y estilizado en cuanto a la forma. Dyce había escrito un manual de dibujo para diseñadores que fue muy importante en la época: recogía y servía perfectamente a los principios del buen diseño y del buen gusto formulados por Cole y los demás Reformadores en las páginas del *Journal of Design* y otras publicaciones, pero también se adecuaba perfectamente a las que había defendido Pugin, sin la carga goticista de este último arquitecto¹⁸. No he encontrado en Cataluña por el momento ningún indicio de una reforma similar para la enseñanza del dibujo en las escuelas de arte de entonces, como Llotja. Se seguía todavía fiel a aquella concepción del dibujo y su práctica heredados del Neoclasicismo y la Academia, el dibujo adecuado a las artes plásticas.

Finalmente, la decisión de Cole de montar un museo de artes decorativas respondía al mismo criterio que le llevó a organizar la Great Exhibition de Londres, pero esta vez no se trataba tanto de contrastar la realidad de la producción sino de ofrecer a los profesionales del diseño un lugar donde estudiar los mejores ejemplos históricos de su especialidad. El museo, formado con las adquisiciones hechas en la Exposición de 1851 y con parte del material docente empleado en la escuela, abrió sus puertas el 6 de septiembre de 1852 en la sede provisional de Marlborough House. Cuando Sanpere pudo haberlo visitado en 1870 estaba ya ubicado en su sede definitiva, la actual, y se denominaba South Kensington Museum. Desde 1862, disponía de colecciones y de reproducciones de las mejores esculturas de la historia del arte, una idea que promovió Sanpere en Barcelona hasta que, en 1891, se abrió el Museo Municipal de Reproducciones de Arte.

El éxito de la reforma de Cole fue puesto en duda desde buen principio. No cabe decir que Ruskin reaccionó en seguida y polemizó con Cole y su equipo en un libro titulado muy subrepticamente *The Two Paths* (1857). No estaba de acuerdo con ellos en nada, pero más allá de las divergencias ideológicas, que las había y muchas –se puede sólo recordar la caricatura de Cole que su amigo Dickens presentó al inicio de *Hard Times* en la figura del funcionario que visita una escuela

¹⁸ De Dyce, vid. *Drawing-book of the School of Design*, Londres 1842-43. Vid. también artículos en el *Journal of Design*, vol I, a partir nº 2, Londres, 1849. En relación a los planes pedagógicos de la escuela, son bastante reveladores de los planteamientos de Cole y su equipo los muchos artículos aparecidos en el *Journal of Design* sobre artes decorativas, su historia y su realidad técnica del momento. En cuanto al método de Dyce, vid. DURANT, Stuart: *La ornamentación*, Alianza Ed., Madrid, 1991 [Londres, 1986]. La importancia de los Reformadores ha sido una cuestión bastante debatida entre los historiadores del diseño en los últimos años.

primaria—, las críticas de Ruskin se dirigían contra su noción de diseño, su pretensión de poder enseñarlo en una escuela, y su inclinación por los ornamentos estilizados, geométricos y bidimensionales. Por diseño, Ruskin entendía todavía aquella idea que regía un cuadro, el *diseño*, tal como habían teorizado el dibujo los manieristas del siglo XVI y que, mal que le pesara, había constituido el núcleo teórico principal del programa neoclásico. Proponía en cambio una verdadera escuela de artes plásticas donde se enseñara dibujo al natural dibujando directamente la naturaleza, según el método empleado por él en el Working Men's College en 1857¹⁹. En definitiva, si Cole había apostado desde el primer momento por una figura profesional nueva, la del diseñador industrial, Ruskin volvía al modelo del artista plástico puro. Por lo que se refiere a la School of Design, a pesar de la labor reformadora de Cole, en poco tiempo nuevos cambios empezaron a acentuar la formación artística y pronto se convirtió en una escuela de Bellas Artes. No sorprende pues que años más tarde, en 1896, la escuela pasara a llamarse Royal College of Art.

Sin embargo, a pesar de las reservas manifestadas por muchas personas con respecto a la reforma de Cole, como Morris y muchos miembros de las Arts & Crafts en los años ochenta del siglo pasado, la obra de Cole no fue infructuosa. Eso se aprecia en la incidencia que tuvo el libro escrito por Owen Jones, un miembro de su equipo. La *Gramática del Ornamento* (1856) fue uno de los textos que más influjo tuvo entre los industriales ingleses y, probablemente, también entre los extranjeros. En Inglaterra, los cambios de estilo ocurridos en la producción global a partir de los años sesenta se deben en gran parte a ese libro y a la obra de Jones como diseñador. Morris también lo utilizó y se le puede perfectamente considerar uno de los seguidores de Cole y Jones en cuanto a estilo y método de diseño se refiere. Pero es en la obra de Christopher Dresser donde la labor de Cole dió sus mejores frutos. Dresser montó un despacho y trabajó como asesor para cuestiones de diseño —«art director» o «design adviser»— en varias industrias, haciéndose cargo muy a menudo del diseño de los artículos producidos, muchos de los cuales se cuentan entre los más interesantes e innovadores de la década de los setenta. Ahora bien, lo más interesante de Dresser en el contexto que nos ocupa es que fue uno de los pocos diseñadores salidos de una escuela de diseño. Se había formado en la School of Design en la época de la reforma de Cole y había estudiado con Jones y Semper. Si bien es verdad que la reforma de Cole estuvo vigente poco tiempo, la obra y la trayectoria de Dresser ponen en duda ese tan esgrimido fracaso del sistema pedagógico de Cole.

Así pues, varias tendencias se vislumbran en el desarrollo del diseño inglés: una que deriva de los prerrafaelitas, otra que remite a las ideas de Ruskin y otra que proviene de los Reformadores. Cada una de ellas vivió su desarrollo en la tradición victoriana aunque fuera desigual. Sólo Ruskin no tuvo un here-

¹⁹ Vid. de Ruskin el libro *Elements of Drawing* (Londres, 1857). Traducido: *Les tècniques del dibuix*, Barcelona, Laertes, 1983.

dero directo a pesar de que normalmente se asigne a Morris ese papel. Si Dresser fue el continuador indiscutible de Cole, Godwin fue el representante de los esteticistas de orientación ruskiniana y actividad prerrafaelita, mientras que Morris logró una síntesis muy original de las tres. El mensaje de Ruskin, sin embargo estaba en el aire aunque no tuvo aplicación en la práctica. En las dos últimas décadas del siglo, la época de formación del movimiento de las Arts & Crafts, todas pervivían aunque un poco cambiadas de signo. El Esteticismo, con Beardsley y Whistler a la cabeza, suponía la opción más vanguardista, promovida a través de la literatura, la pintura y la arquitectura; las Arts & Crafts, en cambio, heredaban el mensaje artístico de Ruskin, y el ejemplo profesional de Morris, pero se desvincularon de la obra de Dresser y no asumieron su lección sino en el sentido más ruskiniano del arte puro. En efecto, en el momento que la arquitectura entraba en una fase de profesionalización, la respuesta de los maestros de las Arts & Crafts fue relegar los problemas propios del diseño para la industria a un segundo plano mientras que reafirmaban su actividad en términos artísticos y la entendían siempre como complementaria a la arquitectura.

Una situación parecida se aprecia en Cataluña si se tiene en cuenta la evolución global del Modernismo y su disolución en el Noucentisme. A finales de siglo, conviven en Cataluña tres grandes corrientes en lo que al arte y las artes industriales se refiere: una más positivista, vinculada al desarrollo de la industria y al sector productivo que, a través de Sanpere i Miquel pero también de otros autores del momento, se remite a la obra de Cole; una segunda más culturalista, preocupada por cuestiones como el arte y la modernización de la sociedad a través de la cultura, que comparte un genérico ruskinismo intelectual con un Esteticismo prerrafaelita en las propuestas artísticas, y que sólo se ocupa de las artes decorativas como extensión del desarrollo del arte; y una tercera, totalmente original y autóctona, que es la que emana del magisterio de Gaudí y de los demás arquitectos del momento, como Domènech i Montaner y Antoni Gallissà²⁰. La primera inspiraría las primeras escuelas de artes y oficios —como la Escuela Libre Provincial de Artes y Oficios creada en 1868 por D. José de Manjarrés— más vinculadas a la tradición de la ingeniería, informará muchas de las reformas estatales y locales de las escuelas de artes y oficios (decretos de 1900 y años sucesivos), o la formación de los centros docentes para obreros con enseñanzas artísticas —como el Ateneu Obrer Barcelonès de 1883— y, finalmente, culminará con el establecimiento de la Escuela Industrial de Cataluña en 1904. Instalada en la antigua fábrica Batlló de la calle Urgel desde 1906, la también llamada Universidad Industrial, entre cuyos promotores cabe contar a Enric Prat de la Riba, se ocupaba de la formación empresarial, técnica y cultural, donde cultural se entendía en un sentido muy amplio e incluía la educación estética y artística de los técnicos para el desarrollo de proyectos en sectores industriales tan importantes para el país como

²⁰ CIRICI, A.: *L'art modernista...*, recogía el testimonio de Gaspar Homar quien afirmaba que la verdadera influencia provenía no tanto del extranjero como de la obra de Gaudí.

el textil²¹. Si se puede ver la influencia de Cole en esa escuela, dada la distancia de años, es más que dudoso pero, en cualquier caso, supone una medida llevada a la práctica en un sentido más próximo al de la tendencia positivista que preside el debate sobre las artes industriales que a la de la posición más culta e intelectual presente en las discusiones sobre las artes decorativas y la arquitectura del Modernismo simbolista de la década de 1890.

La segunda tendencia, la del Modernismo maduro del periodo del cambio de siglo, generará un sistema educativo totalmente distinto. Empezará en los talleres organizados en torno a arquitectos y sus obras más importantes –el Castell dels Tres Dragons de Domènech i Montaner y de Gallissà desde 1888, las obras de la Sagrada Família de Gaudí y Jujol–, en los talleres de los artesanos–artistas de la fase más Art Nouveau del Modernismo –como el Taller Escuela de grabado de la calle de la Frereria de Alexandre Riquer que funcionó desde 1894–, culminará en 1915 con la fundación de la Escola Superior de Bells Oficis de la Mancomunitat de Cataluña, y resurgirá, ya en los años de la Dictadura de Primo de Rivera (1929), en la Escola Massana organizada por el FAD desde que el Ayuntamiento de la ciudad creó el Patronato en 1923.

En todo este proceso hay que destacar dos cosas: una es la recepción de la cultura de las Arts & Crafts y de qué modo influyó en el Modernismo catalán; la segunda es la evolución seguida por las antiguas artes industriales hasta convertirse en esa expresión tan Noucentista «dels Bells Oficis» y lo que implica esta transformación en cuanto a sectores productivos se refiere. Esta segunda es una evolución compartida por el movimiento de las Arts & Crafts y por el Modernismo, así como, en gran parte, también es característica del Art Nouveau internacional.

RIQUER COMO CATALIZADOR DE LA INFLUENCIA INGLESA EN LAS ARTES APLICADAS MODERNISTAS

En cuanto a la primera cuestión, o sea, a la recepción del ideario de las Arts & Crafts en Cataluña, el personaje clave ahí es sin lugar a dudas Alexandre de Riquer. Tal como se ha dicho muchas veces, Riquer jugó el papel de divulgador del fenómeno inglés. Entró en contacto con el movimiento de las Arts & Crafts en 1894 cuando viajó a Londres por primera vez. Pero allí no sólo conoció las aportaciones de estos artistas; en Londres pudo ver el fenómeno inglés en todo su esplendor: así lo relataba él mismo en 1900 cuando esa revista que tanto le fascinó, *The Studio*, dedicó un artículo a su obra: «*Fue entonces cuando se me reveló el arte inglés en toda la magnitud de su arraigada personalidad: en las galerías estaban frente a mí, tan potentes como siempre, con toda la fuerza del dominio de su arte: Burne-Jones, Millais, Moore, y por encima de todos, desde mi punto*

²¹ Para una explicación del planteamiento docente y los contenidos culturales desarrollados en la Escuela Industrial de Barcelona, la entonces llamada «Universidad industrial», vid. VIDAL, Mercè: *Teoria...*, p.105-115.

de vista, D. G. Rossetti (...) reflejando y reproduciendo la belleza absoluta. Después, fuera ya de las galerías, estaba el cartel de Beardsley para el Avenue Theatre en las paredes de las calles y de la estación del metro, su cubierta para el Yellow Book en todas las vitrinas de las librerías, el cartel Gaiety Girl de Hardy en las puertas del teatro, y el primer número de The Studio en las estanterías de libros. Me quedé deslumbrado por la brillantez de los planteamientos artísticos (...) así como por la originalidad y la riqueza de las creaciones en las artes industriales debidas al genio de William Morris»...²².

Aparte de comprobar sus raíces prerrafaelitas, de fascinarse con el esteticismo decadente y perverso de Beardsley a quién ya siempre más admiró, o con la profesionalidad de Dudley Hardy en el diseño de carteles, Riquer encontró en Londres un equivalente de lo que él venía haciendo en Barcelona, a saber dedicar su arte al sector de las artes aplicadas y a los productos industriales —como es el caso de sus muy citados diseños de pavimentos hidráulicos para la firma Escofet—. Se le puede perfectamente acusar de haber cohesionado el ambiente que se respiraba en Londres en un único fenómeno presentándolo como un universo estético alternativo al que llegaba de Bruselas y de Francia, el cual, por otra parte, se adecuaba mejor a su obra y a la que, por aquel entonces, ya venía desarrollando Apelles Mestres. Bien es verdad que la impresión pudo ser muy fuerte y que se fijó más en la originalidad del fenómeno que en las diferencias que separaban a todos esos autores entre sí, pero no lo es menos que también *The Studio*, estaba contribuyendo no poco a reforzar esta impresión de unidad puesto que promocionaba por igual todo lo que ocurría en Londres.

En realidad, Riquer no se trajo consigo un modelo que imitar, ni un repertorio de temas sobre los que tratar, ni recursos decorativistas; lo que se trajo de Londres fue una actitud frente a las cosas y, sobre todo, la posibilidad de tratar artísticamente cualquier artículo. Más allá de la adopción de un estilo «moderno», como era el «coup de fuet», lo que realmente caracteriza al Modernismo catalán, lo que llevaron realmente a cabo las Arts & Crafts, y lo que puso en práctica el Art Nouveau en todos los países, fue la operación de descubrir todos los intersticios del entorno doméstico susceptibles de tratamiento artístico. No tiene nada de extraño que, por ese camino, la artísticidad de los resultados acabara siendo el rasgo distintivo principal de esos objetos, cayera en la exageración abarrocada y, a la larga, perdiera el sentido decorativo que les había dado origen. De esa manera puede interpretarse muy bien la introducción del cartel como fenómeno artístico en Cataluña a partir de 1896 por el propio Riquer. En cualquier caso y para decir-

²² Recogido por F. ARTEAGA en un artículo en *The Studio*, XIX, Londres, Abril 1900 (citado según TRENC, E. i YATES, A.: *Alexandre de Riquer (1856-1920) The British Connection in Catalan Modernism*, The Anglo-Catalan Society Occasional Publications, Sheffield, 1988, p. 108). Este estudio de Trenc & Yates es el más detallado sobre la relación de Riquer con el universo artístico inglés. Al respecto, vid. también TRENC, E.: *Les arts gràfiques a l'època modernista a Barcelona*, Barcelona, 1976; VÉLEZ: *El llibre com...*; FREIXA: *El Modernisme...*, i CIRICI: *L'art modernista...*

lo «con las malas lenguas», en las artes aplicadas, muchas de las creaciones modernistas fueron ese tipo de objetos de uso «que es una pena usar». No hay que olvidar que el lema común al esteticismo de los años noventa, de Wilde a las Arts & Crafts, al Art Nouveau centroeuropeo y al primer Van de Velde –de quién se cuenta que usaba sólo platos verdes para comer tomates– y al modernismo catalán de la misma época –los jardines de Mestres, el Rusiñol de las Fiestas Modernistas de Sitges, el Utrillo de *Pèl & Ploma*, y el Riquer de los primeros carteles «de arte»– era integrar el arte en la vida.

Y como de arte se trataba, evidentemente el modelo para las artes decorativas pasó a ser indefectiblemente el de las artes plásticas. Esa es la segunda operación importante efectuada tanto por el movimiento de las Arts & Crafts como por el Modernismo catalán a partir de la Exposición de París de 1900: plantear la autonomización de las artes aplicadas como especialidad artística adoptando el modelo productivo y los métodos propios de las artes plásticas. El resultado es el concepto de artesanía artística, el mismo que teorizó Ruskin cuando se opuso a la reforma de Cole, el que inspiró en la práctica la primera fase de la empresa de Morris, cuando todavía era Morris, Marshall, Faulkner & Co. (1861-1870) y la que inspiró la formación de los distintos gremios que, más tarde, formaron el movimiento de las Arts & Crafts. En ese sentido, la sacralización del artesano como único personaje plenamente creador es un modelo que no se deduce tanto de la idealización del artesano de la Edad Media, o del que desarrolló la artesanía de los periodos pre-industriales, sino que refleja el modelo del artista que dedica todo su genio a la creación de unos objetos artísticos cuyo valor depende no tanto de su adecuación funcional inmediata cuanto de su atractivo como obra de arte. El resultado, evidentemente, fue el desarrollo de todas aquellas técnicas cuya industrialización productiva era muy difícil –el arte del tapiz, la decoración pictórica de muebles y la marquetería, la pintura mural, las vidrieras, los bordados, los esmaltes, el mosaico, y, en el sector de la imprenta, la xilografía y la técnica del agua-fuerte–. Si se las observa detenidamente, son técnicas en las que prevalece la representación de una escena, donde pervive el arte imitativo; el tipo de arte que, tanto Morris cuando habló sobre diseño a partir de 1876, como Dyce, Cole y Jones cuando quisieron establecer los principios del diseño y el programa de dibujo (hacia 1849), abandonaron por ser más propio de las artes plásticas que de lo decorativo. Un último detalle. Cuando se hablaba sobre artes industriales se hacía referencia a sectores productivos y a los valores funcionales de lo que se traía entre manos –se hablaba de muebles, de sillas, de recubrimientos, pavimentos, de tejidos para la decoración o para la confección–, mientras que al tratar sobre las artesanías artísticas, las artes aplicadas, o las artes y oficios, sólo se hace referencia a técnicas, en definitiva a oficios.

Así pues, si durante el primer Modernismo catalán, esa época también llamada «Esteticista», las artes industriales atraían la atención de los principales artistas –como prueban, por un lado, la colaboración de Domènech i Montaner ejerciendo de director de arte para las colecciones dirigidas al gran consumo de la Editorial Montaner i Simon y, por el otro, sus experimentos para serializar azulejos y pie-

zas cerámicas, aspecto del Modernismo que todavía está por investigar; o también la colaboración ya citada de Riquer y de otros muchos arquitectos con Escofet—, a partir de 1900, cuando ya se instaura en todos los talleres el Art Nouveau como estilo «moderno» y aumenta considerablemente la producción de objetos de uso de estilo —como indican algunos comentarios favorables o irónicos aparecidos en *Pèl i Ploma, Joventut, La Il·lustració Catalana*²³—, los artistas, incluso Riquer, abandonan las artes industriales para concentrarse en la práctica del arte, aunque el soporte del mismo sea un objeto de uso. Sólo es aún una hipótesis, pero si la estetización de los objetos de uso llevada a cabo por el Modernismo no desembocó en Cataluña en una cultura del diseño industrial, como ha puesto recientemente de relieve Enric Bricall (1991, 1997), las primeras causas cabría buscarlas en la evolución seguida por el segundo Modernismo, el que adopta un arte de evasión, simbolista, y pierde todo interés por la industria y unas posibles artes industriales. De hecho, es el Modernismo que empezó a no sentirse cómodo con esta denominación, bien porque ya sólo servía como retrato de un tipo de artista, bien porque se había convertido en un cliché decorativo. Ahora bien, ¿al rechazar el epíteto renunciaron también a los ideales de modernización originales?, ¿qué quedaba a principios de siglo de los antiguos ideales modernizadores y de la tradición de pensamiento positivista a la hora de considerar el progreso y el desarrollo económico? Las preguntas quedan abiertas a la espera de una investigación más en profundidad.

LA INTERPRETACIÓN NOUCENTISTA DEL IDEARIO DE LAS ARTS & CRAFTS

El proceso iniciado en las artes aplicadas con el cambio de siglo culminaría en el Noucentisme cuando se dispuso de los instrumentos políticos necesarios para articular una política artística y productiva. En ese momento, no cabe duda que, como ha demostrado Mercè Vidal (1991), la sugerente fórmula de los «Bells Oficis» con la que el Noucentisme bautizó las artes decorativas, se establece por equiparación con las Bellas Artes. Una equiparación entre las artes que ya habían defendido los representantes de las Arts & Crafts al formar tanto The Art Worker's Guild como la Exhibition Society, asociaciones que, en gran parte, surgieron como reacción a las repetidas negativas de la Royal Academy a aceptar a estos artistas—artesanos como socios, o a incluir sus trabajos en las exposiciones de la Academia. Asociándose querían que los artistas—artesanos alcanzaran un reconocimiento doctrinal y social de su arte similar al que disfrutaban los artistas plásticos²⁴.

²³ V. JORDÀ, J. M. in *Joventut* (1900) (citado según Marfany: *Aspectes del...*, p. 57) i UTRILLO: «L'Art usual...».

²⁴ Sobre el proceso de gestación del Art Workers' Guild, el enfrentamiento con la Royal Academy y la negativa de los arquitectos miembros a participar en la profesionalización de la arquitectura a través del R.I.B.A. que desembocó en la creación de la Arts & Crafts Exhibition Society, vid. STANSKY, Peter: *Redesigning the World*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1985.

No quiere eso decir que el movimiento de las Arts & Crafts no tuviera detrás un fuerte componente ideológico de oposición al sistema industrial, pero ese sólo es el caso de algunos de sus representantes más notorios. La idea de organizar sus empresas como gremios corporativos de artistas que confeccionaban sus productos en talleres artesanales fue sólo a veces una manera de garantizar mejores condiciones de trabajo a los operarios. Varios de ellos –Ashbee, Crane, Lethaby– militaban en las filas socialistas junto a William Morris, pero otros, la mayoría, no estaban en absoluto de acuerdo con propuestas tan radicales, y algunos ni tan sólo compartían sus inquietudes políticas –es el caso del gran amigo de Morris, Edward Burne Jones, pero también del arquitecto más influyente de esta generación, Charles A. Voysey, o del más claramente diseñador de entre ellos, Lewis F. Day–. En realidad, en sus talleres artesanales prevalecía el sentido del artista que acababa una obra única, una pieza, aunque a veces, mucho más a menudo de lo que parece, algunos artículos, cuando su carácter lo requería, se llevaran a producir a fábricas. Lo que unió efectivamente a todos esos artistas en organizaciones que todavía perviven fue la necesidad de intercambiar experiencias y conocimientos, coordinar los trabajos que llegaban de los arquitectos socios, y conseguir, frente al rechazo de que fueron objeto por parte de la Royal Academy, el reconocimiento social que merecían como artistas. Incluso los arquitectos prefirieron mantenerse en la gran comunidad del Arte que profesionalizarse como arquitectos.

De hecho, lo que se esconde detrás de ese ideal del artesano-artista, de esa revalorización del trabajo manual que defendía el movimiento Arts & Crafts, de su rechazo a la máquina y al sistema industrial, no es tanto una creencia en la imposibilidad creativa de las máquinas como herramientas, sino la sospecha de que el sistema industrial impide la individualidad del artista, su libertad creativa y el desarrollo de su personalidad. En ese sentido, el tan llevado y traído problema de la máquina, teorizado en términos de diseño sólo por las Arts & Crafts (en el caso de Morris, el rechazo de la máquina era más bien una crítica al sistema capitalista, mientras que en el de Ruskin una crítica al sistema industrial y al sistema de valores burgués, utilitarista y liberal) nunca acabó de ser tal rechazo en la práctica –véanse, si no, las obras de Benson, los muebles de Sedding y los papeles pintados de casi todos los miembros de las Arts & Crafts–. La oposición a la máquina responde a la necesidad teórica de salvaguardar el «elemento personal», como lo denominaba Crane²⁵, o sea esa componente de individualidad, que ya no se reduce a la alegría en el trabajo bien hecho de la que hablara Ruskin, ni es tampoco lo que caracteriza al artesano en el dominio de su oficio, sino lo «propio» del artista que ejerce su arte.

Ese modelo, el de la comunidad de artistas que trabajan juntos en un empeño común, es el que inspiró a Riquer la puesta en marcha y la dinámica de su casa taller de la calle Frenería, la «única escuela de arte auténtica que existió en Barcelo-

²⁵ Vid. CRANE, Walter: *Of the Revival of Design and Handicraft*, in *Arts & Crafts Catalogue*, Londres, 1888, p. 5-8.

na» según afirmó al cabo de unos años Don Eugenio d'Ors. Son varias las similitudes entre este centro y el Century Guild creado por Mackmurdo en 1882, la comunidad de artistas en que se convirtió su casa de Fitzroy Street, o con el Guild of Handicraft de Ashbee, pero, en este caso, sólo si se omite que Ashbee creó su taller-escuela en el East End de Londres con una clara intención regeneracionista hacia la clase obrera. Pero todavía hay muchas más similitudes con los planes y el programa docente articulado en la Escola Superior de Bells Oficis creada en 1915 por la Mancomunitat de Cataluña. Que en este caso el modelo y el referente eran las Arts & Crafts, así como las actividades desarrolladas por este grupo en las escuelas inglesas en las primeras décadas de este siglo, lo ha demostrado suficientemente Mercè Vidal en su estudio sobre Joaquim Folch i Torres (1991). Habiendo documentado la existencia de un viaje de Folch a Inglaterra en 1913 para visitar esas escuelas con el encargo específico de aprehender su estructura docente, sus especialidades y su funcionamiento, y que se entrevistó con el director del reformado Royal College of Art en el que, por aquel entonces, trabajaba Lethaby, el paralelismo es evidente. Pero además, hay que tener en cuenta que el programa político que inspiró, y decidió, la creación de esta escuela era, según explica Mercè Vidal, el mismo que el de las Arts & Crafts: la autonomización dels Bells Oficis. La única diferencia estriba en que, si en Inglaterra muchos artistas optaron individualmente por las artes aplicadas, sea debido a la influencia de Ruskin, sea por el ejemplo de Morris –y el éxito comercial alcanzado por él–, en Cataluña la creación de una escuela especializada en las artes aplicadas responde más bien a un programa político, la decisión de ofrecer a la gente humilde nuevas salidas profesionales socialmente dignas pero alejadas del mundo industrial y de la conflictividad social a él ligado, mediante una red de pequeños talleres autónomos.

Sea cuál sea el motivo, el hecho es que el Noucentisme consolidó en Cataluña lo que sólo estaba apuntado en el Modernismo: la diferenciación tajante entre las artes industriales, es decir el diseño para la industria y la producción mecanizada, como es el caso del diseño textil y de estampados, y las artesanías artísticas, els «Bells Oficis», lo cual supuso un frenazo importante para la reconversión de las antiguas tradiciones artesanas al sistema industrial, proceso que, en cambio, habían iniciado los arquitectos y sus artesanos en el primer Modernismo. Un dato significativo es el hecho de que, desde la Mancomunidad, se reservara el diseño para la industria a las escuelas industriales y técnicas –la «Universitat industrial de Barcelona» de 1906– mientras que se creaba una estructura de nueva planta para formar a los artesanos-artistas. Así pues, esta separación tan tajante consolidada por el programa educativo de la política Noucentista aporta nuevos datos a la cuestión planteada por Enric Bricall (1991, 1997): el retraso histórico en la aparición de una cultura autóctona del diseño industrial en Cataluña y la incomprensión endémica del fenómeno del diseño por parte de una industria que, como la catalana, tenía todas las condiciones para adoptarlo y desarrollarlo, puesto que, en lo básico, era muy parecida a la de los países que así lo hicieron. Por otra parte, esta misma separación podría también estar en la base del fracaso del Noucentisme para generar un estilo de diseño moderno adecuado a la decoración

doméstica (Miralles 1983, Fontbona 1983). El programa Noucentista no fue capaz de articular, frente al Art Decó, una respuesta para la creciente demanda de soluciones de diseño moderno en el sector de la cultura de masas y del producto industrial de consumo –véanse los casos de la empresa de perfumes Myrurgia fundada en 1916; de las revistas satíricas *Cu-Cut*, *Patufet*, *L'Esquella de la Torratxa*; de *Lecturas* de 1921, y de los muebles Decó de Marco, Badrinas, a partir de 1924–. Sólo en el caso del magazine *D'Ací i d'allà* (1ª época: 1918- 1923), el Noucentisme consiguió participar en la cultura de masas con una respuesta propia, pero para lograrlo hubo de renunciar a no pocos de los rasgos gráficos y estéticos que lo identificaban²⁶.

Para terminar, una última cuestión. Puede parecer sorprendente que los ideales de las Arts & Crafts, y también su estilo, fueran más influyentes en el periodo Noucentista que durante el Modernismo. El motivo hay que buscarlo en las propias Arts & Crafts y las razones de su fracaso histórico a partir de 1905. Cabe señalar que los protagonistas de las Arts & Crafts se opusieron al Art Nouveau más por sus exageraciones estilísticas y formales –de «insidious disease» lo calificó Walter Crane– que por sus planteamientos artísticos. Las Arts & Crafts, en parte por influencia de Morris, tampoco no se habían sentido atraídos por el arte del Japón y menos aún por la moda japonesista; tampoco veían con buenos ojos las aportaciones de los esteticistas como Godwin y Beardsley y, por lo general, su obra se desarrolló en un plano antagónico al arte de vanguardia en cualquiera de sus manifestaciones. La suya era una propuesta mucho más comedida, austera, que retomaba los modelos burgueses del siglo XVIII inglés; en definitiva, esa sofisticada sencillez propia de la vida doméstica y confortable del campo –el «cottage style»– y al campo se trasladaron a vivir muchos de esos artistas (Ashbee, Eric Gill). Desde esta perspectiva, no tiene nada de raro que los Noucentistes, que querían superar las «extravagancias» modernistas sin dejar de ser modernos, el historicismo gótico sin renunciar al esplendor medieval de la cultura catalana, y restaurar el espíritu del clasicismo y de lo mediterráneo sin imitarlo, encontraron en las Arts & Crafts un ejemplo de confort moderno y un modelo de domesticidad burguesa menos ostentosa que los ejemplos franceses en boga; pero sobre todo hallaron en las Arts & Crafts un modelo eficaz de cómo usar lo vernáculo, en definitiva del modo como se puede interpretar la tradición para llegar a soluciones modernas.

Lo que, en cambio, los Noucentistes no supieron ver fue la evolución seguida por las Arts & Crafts, su cambio de actitud frente a la máquina iniciado a partir de 1896, su conciencia de fracaso en relación con la artesanía artística, y su labor para

²⁶ Vid. TRESSERRAS, Joan Manuel: *D'Ací i D'Allà, aparador de la modernitat (1918- 1936)*, Llibres de l'índex, Barcelona, 1993. De BRICALL, Enric, ver los dos importantes artículos sobre la misma cuestión «La tensió necessària en l'ensenyament del disseny. L'opció diversificada de l'Escola Elisava», *Temas de diseño*, 6, 1991, p. 285, y «Elisava, la continuïtat d'una presència renovada», *Temas de diseño*, 13, 1996, p. 34-89. De MIRALLES, Francesc i FONTBONA, Francesc, sendos capítulos de *Història de l'art català*, vol VII, Ed. 62, Barcelona, 1983.

comprender, adaptar y sumarse al modelo marcado por el Deutsches Werkbund desde 1906. Fue un cambio de actitud promovido a través del Design and Industries Association (DIA), la organización que había de substituir al Art Workers' Guild desde 1915, precisamente el mismo año de la fundación en Barcelona de l'Escola de Bells Oficis.

En Cataluña, la superación del Noucentisme tuvo lugar en varios frentes, aunque no fue totalmente desplazado en ámbitos como la arquitectura, las artes plásticas y la poesía hasta mucho después de la Guerra Civil. Si, por un lado, el advenimiento de la cultura de masas en los años de la primera guerra mundial puso en evidencia los límites «modernizadores» de la estética noucentista a la hora de abordar el nuevo orden cultural y económico —como demuestra el desarrollo de un diseño Decó en Cataluña por esta época—, por el otro la aparición de una minoritaria pero activa vanguardia plástica a partir de 1917 (cuyo origen, como ha apuntado Solà Morales en varios escritos, cabe encontrarlo en la tercera generación de modernistas —en la cual estuvo el joven Picasso antes de trasladarse a París, y el equipo de Gaudí) tuvo la virtud de replantear todas las cuestiones de nuevo asumiendo otro modelo de modernidad. Pero además, hay que tener en cuenta el desmantelamiento llevado a cabo por la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930) de muchas de las estructuras «normalizadoras» de la cultura del país puestas en marcha por el aparato Noucentista en la época de la Mancomunitat (1914-1923). Todos estos factores explican por qué en los años de la República (1931-37) cuando la creación del GATCPAC (1930), el debate entre artes decorativas y diseño industrial ya no tuvo ningún referente que los vinculara a la tradición de las Arts & Crafts o a la experiencia inglesa, sino que fueron los habituales en la irrupción del Movimiento Moderno en cualquier país. De todos modos, en cuanto a la influencia de William Morris en Cataluña, la investigación debería continuar después de la Guerra Civil resiguiendo su huella en la época de la recepción de la cultura del diseño y su teorización disciplinar en Barcelona durante los años del Estilo Internacional, cuando la fundación del ADI/FAD y la aplicación de los modelos docentes bauhausianos; pero todavía debería fijarse más en la manera cómo Morris acabó siendo una fuente de inspiración alternativa a Ulm cuando la crisis del Movimiento Moderno dió paso a una serie de experimentos más «subversivos» que vanguardistas allá por los años setenta. Carlos Riart y Oscar Tusquets podrían muy bien hablar de la cuestión. De momento, tan sólo se trata de una hipótesis.

A. Calvera
Universitat de Barcelona

RESUM

En considerar el desenvolupament del Modernisme i els seus orígens, se citen Morris i el Moviment de les Arts & Crafts com una de les seves principals fonts d'inspiració. Si convé considerar més en detall aquesta influència és perquè ja no es tracta tant de demostrar la component internacionalista del Modernisme com de comprendre què podia suposar aquest influx i demostrar si era possible que tingués lloc, i quan. El treball es proposa, en

primer lloc, resseguir l'ascendent anglès mitjançant la comparació de les barcelones Modernista i Noucentista amb l'Anglaterra victoriana. Des d'aquesta perspectiva, pel que fa a l'origen del Modernisme, poc o gens va poder tenir lloc aquesta influència car de fet coincideixen en el temps. El període Proto-modernista —o Esteticista, segons els autors— es desenvolupa quan Morris tot just acaba la transformació de la seva empresa (1865-1875) i en els anys de formació de l'Arts & Crafts Exhibition Society (1882-1888); passa el mateix en el cas del Moviment Esteticista anglès, el qual no arribarà a la plenitud fins la dècada de 1880. En aquesta època, només alguns autors compromesos amb la Renaixença tenien una actitud receptiva respecte del que passava a Anglaterra però tan sols van poder conèixer les activitats d'un grup d'autors positivistes que, liderats per Henry Cole, van emprendre la reforma de les arts i les mercaderies industrials. Aquesta línia només és important a la història del disseny industrial. En el segon Modernisme, en canvi, quan Riquer torna de Londres i parla de Morris, Beardley i altres autors anglesos, l'influx del Pre-Rafaelitisme com actitud cultural i proposta estètica ja s'havia estès a Barcelona provinent de París. Que els artistes i artesans modernistes no s'adonessin de les profundes diferències que separaven el Morris empresari, dissenyador i dirigent polític de les idees difoses des de l'ideari artístic Pre-Rafaelita és tant una causa com una conseqüència del nou camí emprès per les arts aplicades modernistes envers l'art, oblidant el disseny i la producció industrials, sectors dels que sí s'havia ocupat a la primera etapa del moviment. Quan el pes de les Arts & Crafts va ser decisiu va ser més endavant, en el Noucentisme, però aleshores el model anglès responia a una intenció política totalment allunyada del llegat de Morris, cosa, d'altra banda, molt similar al que estava passant a Anglaterra en el cas de les Arts & Crafts.

ABSTRACT

It is widely accepted that William Morris and the Arts & Crafts Movement was a major influence in the rise of Catalan decorative arts and the renewal of design at the turn of the century, known as Catalan Modernisme. The actual influence from England has recently been researched by many scholars and has been interpreted quite differently to previous ways of thinking. This paper considers the influence of Morris but also of the broader English movement compared with Catalan tendencies at the time. Late Victorian art is revisited from the perspective of contemporary Catalan artists, designers and art critics. Some conclusions are then suggested. First of all, Morris was not very well known at the time Modernisme began, that is in the 1870s and 1880s. He was considered mainly a Pre-Raphaelite painter, but only during the nineties; only very occasionally is his work as a designer mentioned. Even if Pre-Raphaelite influence was great in the nineties, only Alexandre de Riquer named him among his British models. Furthermore, no Catalan writers noted the major differences between Morris's work and that of Beardsley or Whistler for instance, or even Burne Jones. A similar situation occurred with Ruskin's ideas and books, considered only after 1900 (Freixa 1973). Secondly, the Arts & Crafts Exhibition Society and Early Catalan Modernisme occurred so close in time that it is difficult that the former could act as a major influence. Therefore, the roots of Catalan Modernisme must be sought not in England, but perhaps in Catalonia itself, albeit through the mirror of Paris. After 1911 many things changed in Catalan cultural circles and Arts & Crafts was adopted by the cultural managers of Noucentisme. But by then, Morris's work belonged to a past tradition, even if acknowledged as a great master, and his legacy was interpreted through the Art & Crafts approach. Finally, from the point of view of Catalonia, it is suggested that the discovery of Arts and Crafts attitudes in late Modernisme and Noucentisme might explain why Catalan industry and artists could not adopt industrial design methods as German artists did at the time.