

PRESENTACIÓN

El modernismo fue una corriente de renovación artística, surgida y desarrollada entre la última década del siglo XIX y las dos primeras del XX¹. Fue un movimiento cultural nacido del entusiasmo excepcional por lo estético, en consonancia con la teoría burguesa del «arte por el arte»; y de insertar el arte en el conjunto de la vida social. Se presentó como una rebeldía frente a la progresiva industrialización, configurándose como un contrapunto al embrutecimiento y deshumanización que iba a suponer la producción industrial en cadena y la fabricación masiva de objetos en serie. El modernismo tiene pinceladas de movimiento: romántico, individual y anti-histórico abarcando aspectos estéticos, artísticos y literarios.

La Hermandad Prerrafaelista y el Arts and Crafts fueron los principales movimientos culturales históricos precursores del modernismo. Siendo figuras claves inspiradoras del pensamiento modernista John Ruskin (1819-1900) y William Morris (1834-1896). El modernismo se extendió por toda Europa adoptando formas y peculiaridades nacionales: en Francia y Bélgica el Art Nouveau, en Inglaterra el Modern Style, en Italia el Liberty o Floreale, en Alemania el Jugendstil, en Austria la Sezession, en Cataluña el Modernisme.

La influencia del modernismo es general, tanto sobre las artes mayores: arquitectura, escultura y pintura; como sobre las artes aplicadas y las artes decorativas. Una de sus principales características es la aproximación a la naturaleza; tanto al mundo animal, como vegetal. La naturaleza se convierte, de esta manera, en fuente permanente de inspiración. Otra característica primaria del modernismo es la adopción de métodos de trabajo y elaboración artesanal, al estilo y metodología de los métodos medievales. Ello dará origen, en la arquitectura modernista, a una importante colaboración de los artistas y artesanos con los arquitectos. La arquitectura modernista posee trabajos, en

1. El período temporal acotado se refiere al ámbito arquitectónico del modernismo, en otros ámbitos el período es más dilatado.

los distintos oficios, impregnados de un fuerte perfeccionismo; cuando –por contraposición– el dibujo y la representación gráfica arquitectónica a finales del siglo XIX y principios del XX, no poseía ese mismo grado de desarrollo y perfección. El contraste y desproporción entre el nivel de perfeccionismo de la obra modernista ejecutada y el de los planos o representación gráfica histórica de la época –planos en base a los cuales se hicieron las obras–, demuestra la innegable intervención de artistas y artesanos en el embellecimiento de la obra arquitectónica modernista. En algunas ocasiones los artistas y artesanos están identificados, otras veces –la mayoría– su aportación es silenciosa y se realiza desde un injusto anonimato. Actuales trabajos de investigación en el campo de la historia de la arquitectura e historia del arte demuestran y sacan a la luz pública, la valiosa aportación realizada a la arquitectura desde el quehacer profesional de los artistas y obreros artesanales.

Se da la circunstancia –no precisamente casual– de que los principales arquitectos del período modernista, fueron, además de excelentes arquitectos, grandes diseñadores y artesanos. Recordemos a Philip Webb, Antoni Gaudí, Victor Horta, Héctor Guimard, Charles Rennie Mackintosh, Otto Wagner, Joseph María Olbrich, Joseph Hoffman, August Endell, etc. Ellos tuvieron una doble visión: la de los proyectistas y directores de obra, y también la de los artesanos conocedores de todos los pormenores de los distintos oficios artísticos. Su lenguaje a la hora de dirigir las obras tuvo dos dimensiones: la de la abstracción y la de la concreción. Acercarnos a sus biografías, circunstancias y anécdotas profesionales es una tarea sumamente interesante, que ayuda a comprender unas décadas importantes en la historia de la arquitectura, del arte y del diseño: las décadas de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. En la medida en que hemos podido encontrar, hemos incorporado en la bibliografía y archivos, información sobre la identidad y circunstancias de los promotores de las obras, normalmente pertenecientes a la burguesía empresarial. Los edificios que promovieron trascendieron sus propias vidas, se construyeron sin reparar en los costos, únicamente, buscando la perfección y la belleza. Hoy muchos de esos edificios tienen un uso cultural y público, para disfrute de todos los ciudadanos. Ello ha sido posible, precisamente, por la calidad intrínseca de las construcciones. Al final del período modernista se produjo un tránsito hacia el funcionalismo, los criterios funcionalistas sobre la arquitectura y el diseño son manifiestamente contrapuestos a los modernistas, a veces las opiniones adquieren características incisivas, sarcásticas, casi hirientes. Por ello, el texto del libro se detiene en un análisis sosegado sobre las *Conversaciones con Antoni Gaudí* de Joan Bergós y sobre el contenido de la conferencia *Ornamento y Delito* de Adof

Loos. Evolución, tránsito –o tal vez ruptura– que se toma como título del libro y que sintetiza todo su contenido.

Resaltamos, finalmente, que el modernismo no solamente se desarrolló en los grandes núcleos urbanos europeos como Bruselas, París, Viena, Berlín, Glasgow y Barcelona; sino que también existió el modernismo en las pequeñas ciudades. Ese modernismo local disperso es bastante desconocido, está aún –en parte– por descubrir y posee un gran valor testimonial. Evidencia la inquietud desde distintos ámbitos locales hacia las corrientes culturales y estéticas generales, así como el esfuerzo sobreañadido que tuvieron que realizar distintos profesionales de ámbito local, para poder plasmar en la arquitectura y en las artes decorativas –con gran dignidad y acierto–, lo que predominaba en las grandes ciudades europeas. Esa actitud profesional atenta y diligente les honra como ciudadanos. Por ello incorporamos al contenido del libro algunos ejemplos del modernismo local de Alcoy y Novelda, esa incorporación será como un botón de muestra de ese modernismo de carácter disperso. Citamos, por ello, junto con los grandes arquitectos europeos, a los arquitectos locales. El aspecto territorial, limitado a un municipio y provincia de su actividad profesional fue algo, tan sólo, circunstancial; y no supone demérito alguno. Su pericia, competencia y dedicación fue manifiesta, como se deduce de la simple observación de las obras que ellos mismos dirigieron y proyectaron.

I. LOS ANTECEDENTES MODERNISTAS

1.1 LA HERMANDAD PRERRAFaelISTA

Hacia mediados del siglo XIX hubo distintos movimientos culturales que se anticiparon, anunciando la llegada del modernismo, uno de los más significativos fue la Hermandad Prerrafaelista. Para entender a los Prerrafaelistas tendríamos que conocer el contexto en el cual vivieron, las circunstancias en las cuales realizaron su actividad artística. Hay que imbuirse del ambiente que había en la ciudad de Londres, retroceder en el tiempo 162 años a partir de la fecha en que estoy escribiendo este libro. Con un poco de imaginación podemos describir y comprender los pormenores que envolvían la ciudad, el ambiente que se respiraba en Londres en 1848, veamos: se notaba un flujo permanente de personas desde el campo a la ciudad, estaban empezando a aparecer los primeros problemas de hacinamiento, en los barrios periféricos ya se manifestaban las necesidades y pobreza de los obreros, en los centros fabriles habían dado comienzo las producciones masivas de objetos en serie... todos los objetos iguales, idénticos y repetidos; la aristocracia y un sector de los artistas –especialmente pintores y escultores– estaban vinculados por una relación peculiar, como un círculo cerrado de clientelismo; las tendencias estéticas siempre eran de carácter académico y convencional. Esas eran las circunstancias y ambiente general que había en Londres a mediados del siglo XIX, y estando así las cosas, surgió la Hermandad Prerrafaelista.

Los Prerrafaelistas eran pintores, escultores y poetas. El grupo lo constituían entre otros: William Holman Hunt, John Everett Millais, Dante Gabriele Rossetti y su hermano William Michael Rossetti. Se constituyó la Hermandad en casa de John Everett Millais. Sus ideales eran una mezcla de idealismo y pureza en el arte, pensaban que toda la pintura posterior a Rafael (1483-1520) era: falsa, apagada y mediocre... Defendían la sinceridad, el colorido y el perfeccionismo detallista de los pintores italianos y flamencos anteriores a Rafael. Eran muy sensibles a las necesidades y pobreza existente en los barrios obreros de Inglaterra, fueron personas sin doblez al mismo tiempo



Dante Gabriel Rossetti.

que testarudas. Como crítica a la situación social descrita adoptaron una postura estética contraria a la pintura de carácter académico o convencional, atacaron duramente el mercantilismo que había entre algunos artistas y la aristocracia. El ideario Prerrafaelista era: estudiar la naturaleza con detenimiento, expresar ideas sinceras y auténticas, hacer una criba del arte de épocas pasadas reteniendo sólo lo serio y sincero, alejarse de todo convencionalismo, buscar la perfección en la creación de pinturas y esculturas. Estaban también impregna-

dos de un fuerte romanticismo y misticismo; no todos, pero sí algunos de los artistas adoptaron la fe católica en un entorno anglicano.

El movimiento Prerrafaelista está también ligado, indirectamente, a la corriente religiosa del llamado «despertar» católico, que reacciona moderadamente frente a la escandalosa unión entre el puritanismo anglicano con el capitalismo y su correspondiente imperialismo; por lo demás, la componente religiosa era fundamental en un programa como el del grupo Prerrafaelista, que intentaba recuperar a través del arte, la ética y la religiosidad intrínseca al trabajo².

Los Prerrafaelistas propugnaron un retorno a la artesanía medieval y un acercamiento a la naturaleza a la que había que captar en todos sus detalles. Para ellos un color o forma imaginados era ya falso en sí mismo, al no estar tomado de la realidad. Por ello, les gustaba pintar al aire libre y no en recintos cerrados. Algunos críticos de arte calificaron –con razón– su pintura de *hiperrealista*, llegándola a comparar con la fotografía. Cuando la gente iba temprano desde las zonas rurales y desde el campo a Londres, para iniciar una jornada laboral en una cadena de producción industrial, se cruzaba con los Prerrafaelistas, que hacían el trayecto inverso de Londres al campo, cargados con sus caballetes y pinceles. Ese encuentro diario se produciría posiblemente en las estaciones de ferrocarril, aquellos años aún no se había

2. ARGAN, Giulio Carlo, *El arte moderno*, p. 221, Valencia, 1975.

inaugurado la primera línea del metro de Londres³, pero sí circulaban ya líneas de ferrocarril desde hacía algún tiempo; con ese medio se alejaban de la ciudad para encontrarse con la naturaleza de manera directa y reproducir cada uno de sus colores y detalles.

En su propuesta de retorno a la artesanía medieval podemos intuir una nostalgia hacia la Edad Media, explicable y provocada –en parte– por los fuertes contrastes y choques entre su propia visión interior humanista e idealista de la vida y las consecuencias que tuvo la irrupción repentina de la Revolución Industrial. Ellos eran especialmente sensibles, y ese choque les afectó. Ese contraste fue captado con sus propios ojos y con toda su crudeza, vivían en aquella Inglaterra incipientemente industrial de mediados del siglo XIX.

Los Prerrafaelistas originaron sonadas y fortísimas polémicas. En el año 1850 el pintor John Everett Millais expuso un cuadro que denominó *Cristo en casa de sus padres* fue considerado por algunos como irreverente. Charles Dickens, el novelista inglés, manifestó públicamente su oposición a que fuera expuesto el lienzo; y con él, amplios sectores sociales de Inglaterra. El cuadro mostraba a la sagrada familia en una escena del taller de Nazaret, el problema consistía en que los modelos humanos los había tomado Everett Millais de los barrios marginales londinenses. John Ruskin apoyó en todo momento a los Prerrafaelistas. En el cuadro no había posturas indecorosas, como afirmaba Dickens, aunque tal vez los modelos tomados para el lienzo fueran personas conocidas públicamente y de no demasiada buena reputación. Fue éste, un matiz derivado del hiperrealismo de los Prerrafaelistas, ellos tomaron los personajes de la misma realidad –no olvidemos que la realidad era entonces bastante amarga en la Inglaterra industrial– y los plasmaron en el Hogar de Nazaret. Hicieron lo que nosotros –en nuestro mundo virtual y electrónico– y desde nuestro ratón ordenamos: «copiar y pegar». El lienzo *Cristo en casa de sus padres* no tenía intenciones ofensivas hacia los sentimientos y creencias de nadie. John Ruskin defendió en todo momento a los Prerrafaelistas, pues



Proserpina, de Dante Gabriel Rossetti (1873-1877).

3. La primera línea del metro de Londres se inauguró el 10 de enero de 1863, después de múltiples problemas que hubo que resolver en el subsuelo con las excavaciones.



Our English Coasts (Nuestras Costas Inglesas) de William Holman Hunt.

conocía su ideario estético y su extremado *hiperrealismo*. Los Prerrafaelistas «copiaron y pegaron» en el lienzo y para ilustrar una escena bíblica, personajes reales extraídos de los barrios del extrarradio londinense.



Cinderella de John Everett Millais.

Subyacía en los Prerrafaelistas una búsqueda del arte no disociado de la realidad, no contaminado de mercantilismo; al mismo tiempo que llevaban consigo de forma inherente un arte con función social, que incluyera el compromiso moral del artista con su tiempo. Influyeron en los Prerrafaelistas las obras de John Ruskin que manifestaban una concepción estética vinculada a la ética, a la defensa del hombre y de la naturaleza; frente a las premisas de la sociedad industrial que se desarrollaba y avanzaba sin demasiados miramientos: ni hacia el hombre y la naturaleza, ni tampoco hacia ningún tipo de condicionantes éticos.

A los cinco años de su creación, en 1853, los Prerrafaelistas se disgregaron, pero su ideario estético ya se había difundido por toda Inglaterra. Ocho años después en 1861, William Morris fundaba el movimiento Arts and Crafts (Artes y Oficios). Las ideas del grupo fueron muy semejantes a las que defendieron los Prerrafaelistas. Junto a Morris estaban los artistas Burne Jones, Madox Brown y los hermanos Rossetti entre otros. El proceso de industrialización seguía su curso, mientras los artesanos del Arts and Crafts realizaban sus creaciones, en ellas volcaban su imaginación y su sentido estético. Eran objetos impregnados de un fuerte perfeccionismo. A aquellos artistas y artesanos no les importaba el tiempo invertido en el proceso de diseño y fabricación de los objetos. Parecían empeñados –con su testarudez– en plantarle cara al maquinismo y a una sociedad cada vez más impersonal e industrializada. Poseían, en su decidida actitud, fuertes dosis de romanticismo, del mismo modo que un firme propósito de ir contracorriente, negándose a aceptar las consecuencias del proceso de industrialización. Ellos lograron que no hubiera diferencia entre arte y artesanía. La Hermandad Prerrafaelista fue el primer movimiento artístico inspirador de las principales ideas que dieron origen al Modernismo: la aproximación a la naturaleza y el retorno a la artesanía medieval.

1.2 JOHN RUSKIN (1819-1900)

John Ruskin nació en Londres en 1819, era hijo de un rico comerciante, tuvo una personalidad muy polifacética, fue: poeta, crítico de arte, esteta, economista, sociólogo, escritor, filósofo. En 1845 realizó un viaje a Italia quedando impresionado y admirado de su arquitectura medieval. En 1869 obtuvo la cátedra de Slade de Arte de la Universidad de Oxford, cargo que ocupó hasta 1879. Ejerció una influencia muy notable en los gustos y preferencias intelectuales victorianas. Introdujo el neogótico en Inglaterra, siendo conocido por sus extensos estudios sobre la arquitectura y sus implicaciones históricas y sociales. Su pensamiento quedó plasmado en varias obras escritas, siendo las dos principales: *Las siete lámparas de la arquitectura* y *Las piedras de Venecia*. En los últimos años de su vida tuvo diversos episodios de depresión, viéndose inmerso en la inestabilidad psicológica. Falleció en Brantwood el 20 de enero de 1900.

Ruskin estudió y resaltó –según su propia visión– la importancia religiosa, ética, económica y política de la arquitectura. Estableciendo vínculos entre el arte y la moral, siendo uno de los autores que más profundiza en el esteticismo moral. Se rebeló contra las consecuencias negativas de la Revolución Industrial y contra la apatía estética. Consideraba el arte esencialmente



John Ruskin según retrato realizado por el pintor John Everett Millais.

espiritual y según su criterio alcanzó su punto más elevado en el gótico hacia finales de la Edad Media. Así lo expresa textualmente en su libro *Las piedras de Venecia*: «desde un punto de vista determinado, la arquitectura gótica no sólo es la mejor, sino la única racional, puesto que es la que puede satisfacer con mayor facilidad cualquier función, sea vulgar o noble»⁴. En su concepto del arte se mezclan la inspiración religiosa y el entusiasmo moral, para Ruskin el arte no es algo a lo que tengamos que dedicar tiempo cuando tengamos ya satisfechas otras necesidades, sino que es la primera de las necesidades de

un ser que se eleva por encima del estado puramente animal. Defiende la estética del gótico frente a la del románico y utiliza en su discurso –a modo de simbolismo geométrico y gráfico– la comparación entre el arco de medio punto y el arco apuntado...dirá: «el arco apuntado no era sólo una variante atrevida del arco de medio punto, sino que permitió millones de variantes del mismo, ya que las proporciones de un arco apuntado pueden modificarse hasta el infinito, mientras que el arco de medio punto, siempre es igual en sí mismo»⁵. Es acertado y muy ilustrativo citar –como una metáfora– a ambos arcos, como ejemplo de rigidez y flexibilidad dimensional; dado que la altura de la clave, en el arco de medio punto, siempre es constante y equivale a la mitad de la luz del vano; no así el arco apuntado, pues permite infinitas relaciones entre la dimensión de la luz del vano y la altura de la clave. Lo mismo le ocurre al arco rebajado elíptico, que es sumamente versátil si lo comparamos con la rigidez dimensional del arco de medio punto. Ambos arcos –el apuntado y el rebajado elíptico– permiten resolver cualquier distancia entre apoyos, con cualquier altura de clave. Lo cual concede una libertad total al autor del diseño o proyecto cuando los utiliza.

Otra de las ideas básicas de Ruskin es el profundo respecto que tiene por los edificios, así como al marcado carácter histórico que les atribuye,

4. RUSKIN, John, *The Stones of Venice, Las Piedras de Venecia*, London, 1851-1853.

5. RUSKIN, John, *The Stones of Venice, Las Piedras de Venecia*, London, 1851-1853.

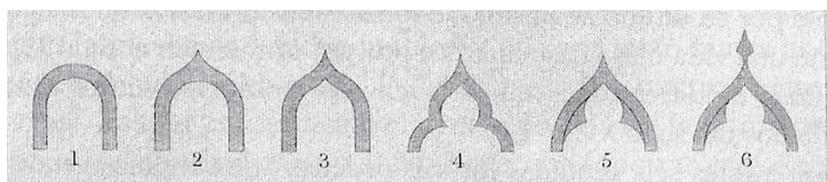
dirá: «Hay dos deberes en lo que se refiere a la arquitectura nacional, cuya importancia es imposible soslayar: el primero que la arquitectura del momento sea histórica; el segundo, preservar como el más valioso de los legados el de los tiempos pasados...»⁶. Insistía nuevamente: «...hemos destruido la mejor arquitectura de nuestras ciudades. La hemos sustituido por otra desprovista de belleza y significado»⁷.

Defendía Ruskin que todos los profesionales deberían ser conocedores directos de todos los trabajos que, por debajo de ellos, realizaran otras personas colaboradoras, a las cuales dirigían; no estaba precisamente descaminado, decía «...en cada una de las profesiones, los más expertos deberían sentirse más orgullosos por el hecho de realizar las tareas más arduas. El pintor debería triturar sus propios colores. El arquitecto debería trabajar en la cantera junto a sus hombres. El encargado de la manufactura debería ser un operario tan hábil como cualquier otro empleado de sus molinos. Y las diferencias entre unos hombres y otros deberían residir tan sólo en su experiencia y su pericia, por la autoridad y la riqueza que obtendrían, de un modo natural y justamente, de las mismas...»⁸.

Ruskin no teorizaba cuando expresaba las ideas expuestas, él mismo, —siendo catedrático de Arte en Oxford— trabajó directamente en diversos oficios manuales como pintor de brocha gorda y picapedrero; tuvo en ese sentido una gran coherencia intelectual, posicionándose inequívocamente en contra de una concepción clasista de las profesiones. Ruskin entró en contacto



John Ruskin (1819-1900).

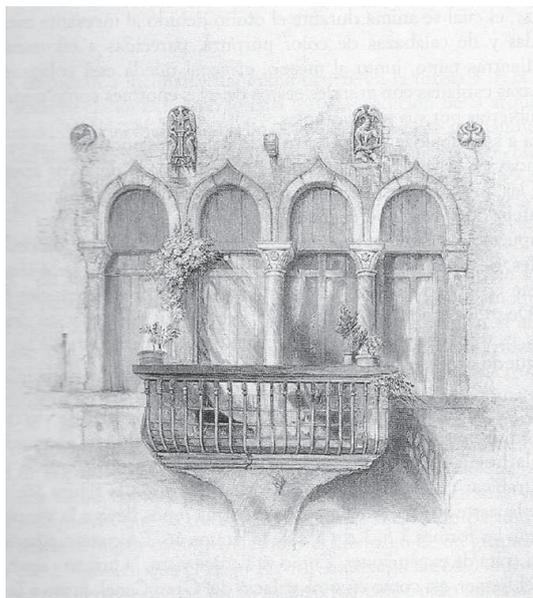


Evolución y órdenes de los arcos venecianos desde el siglo XI hasta el XV, según John Ruskin en *Las Piedras de Venecia*.

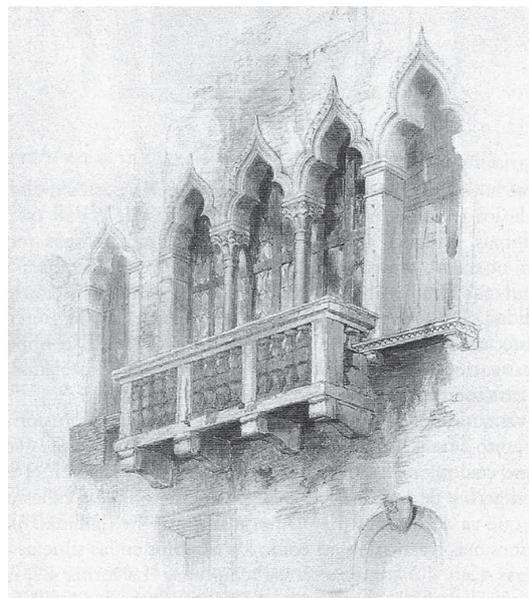
6. RUSKIN, John, *The Seven Lamps of Architecture, Las Siete Lámparas de la Arquitectura*, London, 1849.

7. RUSKIN, John, *The Stones of Venice, Las Piedras de Venecia*, London, 1851-1853.

8. RUSKIN, John, *The Stones of Venice, Las Piedras de Venecia*, London, 1851-1853.



Ventanas del segundo orden y balcón,
Casa Falier de Venecia, según dibujo que
incorporó John Ruskin en su libro
Las piedras de Venecia.



Ventanas del cuarto orden y balcón según
dibujo de John Ruskin en su libro
Las piedras de Venecia.

con los Prerrafaelistas a quienes respaldó desde que se constituyeron como grupo de artistas.

La defensa a ultranza que hace John Ruskin de la arquitectura gótica, puede parecer –a primera vista– maximalista o exagerada. No obstante, después de un estudio y observación detallada de las catedrales góticas, así como de otros edificios civiles góticos, haciendo una valoración global de la época en que fueron construidos, los medios auxiliares de que disponían, el estado de las técnicas constructivas que usaron, los resultados obtenidos, la perfección de sus proporciones y acabados, el tiempo transcurrido desde entonces, en comparación con otros estilos y épocas; tal vez todo ello, convenientemente sopesado y valorado, nos conduzca necesariamente a darle la razón. No puedo evitar citar al escritor contemporáneo Ken Follett, autor de *Los pilares de la Tierra*, él tuvo que documentarse ampliamente sobre la construcción de las catedrales góticas en la Europa medieval, afirmaba en una reciente entrevista, con referencia a la catedral de Salisbury: «un edificio tan grandioso, tan bello, que ha durado 752 años y que sigue vivo plantea muchas cuestiones. Las catedrales no se acaban nunca de construir, porque la piedra está viva y se deteriora y hay que cuidarla para que siga viviendo...», hablando de las dificultades inherentes a la época en que fueron construidas

dice: «Pese a ello construyeron los edificios más hermosos que han existido jamás y lo hicieron tan bien que siguen en pie cientos de años más tarde...»⁹.

Hay frases de Ruskin en las que manifiesta claramente su preferencia hacia la arquitectura gótica, incluso, frente a la del renacimiento. Esa comparación y valoración es –obviamente– muy opinable. No obstante John Ruskin, profundiza y tiene en consideración factores históricos, filosóficos y éticos, además de los puramente arquitectónicos. Él opina –posiblemente con razón– que una sociedad excesivamente orgullosa de sus propios logros intelectuales y artísticos empieza ya a ser una sociedad decadente, pues posee el germen de su propio declive. El siguiente párrafo no tiene desperdicio... «Cuando examiné la naturaleza del gótico, llegué a la conclusión de que uno de los principales componentes de su poder, así como del de toda buena arquitectura, era su aceptación de la energía tosca y no cultivada de sus *artesanos*. Y cuando examiné la naturaleza del renacimiento, llegué a la conclusión de que el principal componente de su debilidad era el orgullo del conocimiento, el cual no sólo rechazaba cualquier forma de tosquedad en la expresión, sino que progresivamente fue mitigando cualquier tipo de energía que sólo pudiera expresarse de un modo tosco. Y no solamente esto sino que, debido a los motivos y al tema de la propia obra, prefería la ciencia a la emoción y la experiencia a la percepción...»¹⁰.

Todo parece indicar que a John Ruskin –que poseía una capacidad de análisis y percepción muy desarrollada– no le pasaron desapercibidas y valoraba en su justa medida las condiciones históricas de precariedad de medios y de extrema dureza con que se construyó la arquitectura gótica, con unos resultados difícilmente igualables; frente a las condiciones refinadas y auto-complacientes que acompañaron a la construcción de la arquitectura del renacimiento. También se deduce de la anterior frase de Ruskin, lo inconsistente de todo planteamiento que desprecie al mundo de los trabajos artesanales frente al mundo del conocimiento y de las ideas, o viceversa; ambos ámbitos son necesarios y se complementan.

Durante la lectura de las dos obras citadas al comienzo, uno tiene la sensación –y no es precisamente infundada– de estar leyendo un texto que, al mismo tiempo e indistintamente, trata sobre: arquitectura, estética, moral, ética, historia del arte, filosofía y teología. John Ruskin influyó en pensadores, artistas, diseñadores, arquitectos e ingenieros posteriores. William Morris –quince años más joven que él– fue uno de los influenciados; dijo de

9. FOLLET, Kent, entrevista publicada el 4 de julio de 2010, en el suplemento dominical *El Periódico*, núm 407, editado por Progres, Madrid, 2010.

10. RUSKIN, John, *The Stones of Venice, Las Piedras de Venecia*, London, 1851-1853.

él y con acierto que «...era una de las pocas voces necesarias e inevitables del siglo XIX...». El retorno y constante referencia a la naturaleza, así como el marcado medievalismo de Ruskin fueron las ideas básicas o cimientos sobre los que se apoyaría el Modernismo. Pienso que el estudio y la lectura de las obras y discursos de John Ruskin y William Morris, respectivamente, son imprescindibles para entender tanto el Modernismo, como otros muchos acontecimientos de índole social que afectan a las sociedades industrializadas, al mismo tiempo que son necesarios para cualquier persona sensible en relación con el arte, la cultura y la defensa del patrimonio.

La importante contribución de los artesanos al embellecimiento y perfección de la obra arquitectónica, que cita Ruskin refiriéndose al período gótico, no fue exclusiva de la época medieval. Se repitió en otros períodos y lugares –la mayoría de las veces desde un injusto anonimato–. Los artesanos fueron los artífices ocultos que colaboraron activamente con los arquitectos en la ejecución de las obras en el período modernista, siendo un ejemplo silencioso de laboriosidad y buen hacer profesional¹¹.

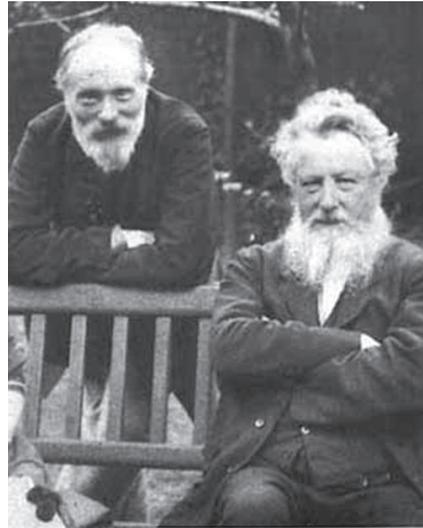
1.3 EL MOVIMIENTO ARTS AND CRAFTS

Arts and Crafts fue un movimiento de renovación de las artes aplicadas que propugnó un retorno al trabajo artesanal frente a los trabajos en serie de las cadenas de producción industrial. Fue, también, la plasmación de ideas románticas y utópicas que volviendo la mirada hacia el espíritu y los métodos de trabajo medievales, retornaba a los gremios artesanales como reacción a la industrialización, por considerar los productos industriales demasiado monótonos y vulgares. Su rechazo a la separación entre arte y artesanía estaba amparado por el hecho del fuerte perfeccionismo con que confeccionaban sus creaciones artesanales, que se convirtieron en auténticas obras de arte. Adoptaron un modelo medieval de trabajo colectivo, a base de agrupaciones de artesanos en talleres. Consideraban la arquitectura como el eje en torno al cual debían girar todas las actividades de diseño. Su concepto de restauración arquitectónica era tan estricto que prácticamente hacía intocables a los edificios. Tanto en el diseño de los objetos cotidianos, como en el de los detalles arquitectónicos de los edificios, unían a la «belleza» la «funcionalidad»; no podía haber belleza sin funcionalidad, ni tampoco, funcionalidad sin belleza. Es claro que los seguidores de Arts and Crafts sobrepasaron, con sus planteamientos, las cuestiones puramente estéticas, para invadir aspectos

11. Ver DOMENECH ROMA, Jorge, *El Modernismo en Alcoy: su contexto histórico y los oficios artesanales*, Salamanca, 2010.

éticos y vitales, vinculando su propia vida y conducta a sus creaciones como artesanos. Algunos Prerrafaelistas, después de disolverse, se unieron a William Morris cuando este creó Arts and Crafts. Veamos cómo fue ese tránsito.

Para ello hemos de hablar de la *Red House* (La Casa Roja). Esta casa situada en Bexleyheath a 15 km de Londres en dirección sureste, fue la primera obra arquitectónica del grupo Arts and Crafts. Se trataba de una vivienda unifamiliar proyectada en 1859 por el arquitecto Philip Webb (1831-1915) en colaboración con el artesano William Morris, siendo Morris su primer propietario. El interior de la casa fue decorado con pinturas murales y vidrieras realizadas por Edward Burne-Jones, y también, el propio Morris. Morris quería una casa, un taller y unas pequeñas estancias a modo de salas de exposiciones, en las que sus amigos Prerrafaelistas pudieran producir y exponer objetos artesanales y obras de arte. Fue en esta casa en el año 1861, cuando durante una cena y por iniciativa de Morris, se fundó la empresa *Morris, Marshall, Faulkner & Co.* Empresa en la que



El pintor Edward Burne-Jones y el artesano William Morris.



La Red House proyectada por Philip Webb en 1859. Bexleyheath (Inglaterra).



Philip Webb (1831-1915).

trabajarían en el diseño de muebles y utensilios cotidianos: Morris, Rossetti, Charles Faulkner, Ford Madox Brown, Philip Webb y Marshall. Empresa de carácter artesanal que se constituyó siguiendo los principios teóricos del Arts and Crafts.

«Decidido a pasar a la acción, Morris empezó haciéndose construir una casa (Red House, 1859) bajo proyecto del arquitecto Philip Webb (1831-1915) que, rompiendo con la tipología tradicional, tanto en su planta como en sus volúmenes, respondía a las exigencias concretas de la vida: un modelo de «ambiente» para el núcleo originario de la socie-

dad, la familia. Después formó (en 1861) un grupo de artistas, ya no según el tipo arcaico de la «confraternidad», sino con la idea de crear un grupo operativo dinámico, comprometido con claros programas de producción; una empresa, en sustancia que pudiese competir, a la larga, con las industrias monopolistas en el plano de la calidad y en el de los precios. Fue la firma Morris, Marshall, Faulkner & Co. Especializada en decoración, muebles, telas, platería, vidrieras, tapicerías etc...»¹². Algunos de los objetivos de Morris se cumplieron, otros no, como el hecho de que sus productos pudieran competir en el precio con los productos industriales. Ello era claramente previsible y la opinión pública se encargó de devolverle este hecho como un arma arrojada. En realidad, la sociedad lanzaba contra Morris críticas por el precio alto de sus objetos, devolviéndole de esta forma sus ataques sobre los derroteros hacia donde se encaminaba la sociedad industrial, como veremos a continuación.

Hoy la Red House está transformada en un museo jardín donde se pueden encontrar varias obras de arte y pinturas de William Morris, Phillip Webb y Edward Burne-Jones. La casa está construida con muros de ladrillo rojo macizo, en los interiores predomina la madera, los azulejos y el vidrio. Los materiales son naturales, provocando un ambiente cálido y acogedor, como recordando siempre a la naturaleza y a la época medieval. Pero, paradójicamente esta casa no era un retorno a un pasado inmovilista, sino un distanciamiento radical de la arquitectura predominante en Inglaterra a mediados del siglo XIX. Phillip Webb, con la influencia de William Morris, concibió una obra total donde todo estaba estudiado y ornamentado, dando importancia al

12. ARGAN, Giulio Carlo, *El arte moderno*, p. 222, Valencia, 1975.

carácter artesanal de los objetos. Morris quería que el jardín fuera como una habitación más de la casa, intentando integrar la naturaleza en la arquitectura, en realidad, realizó a mediados del siglo XIX un tipo de arquitectura precursora de la del siglo XX; en el sentido del urbanismo respetuoso con la ecología, que bastantes décadas posteriores inspirarían la ciudad-jardín. Esta casa está considerada, por muchos, como la primera casa de la época moderna. Posteriormente a Phillip Webb, otros arquitectos como Le Corbusier o Mies van der Rohe defenderían conceptos muy similares. En realidad Morris tenía unas ideas –respecto al trabajo manual– muy vinculadas a los artesanos de la Edad Media, al mismo tiempo que referenciadas a la naturaleza «sus ideas (las de Morris) procedían de Ruskin, con quien tenía una estrecha amistad, que se fue deteriorando a medida que Morris evolucionaba ideológicamente. Pero contrariamente a Ruskin, Morris rechazaría el historicismo. A pesar de todo, no era un revolucionario y se interesaba por la Edad Media, detestaba la vida en las ciudades y amaba la vida en el campo. Su rechazo a la ciudad moderna comenzó por razones estéticas, pero finalmente se fundamentó en convicciones sociales»¹³.

1.4 WILLIAM MORRIS (1834-1896)

William Morris (1834-1896) fue artesano, diseñador, impresor, poeta, activista político, pintor. Estudió arquitectura, arte y religión en la Universidad de Oxford. Fundó en 1861, en las circunstancias que hemos relatado anteriormente, el movimiento Arts and Crafts. A este grupo se incorporaron algunos Prerrafaelistas. Los principios que inspiraron Arts and Crafts sobrepasaron los límites de lo puramente estético, incidiendo en ámbitos filosóficos, políticos y éticos. Sus planteamientos eran entre otros: oposición a los métodos de producción industrial en serie; rechazo a la separación entre arte y artesanía, consideración de los artesanos medievales como auténticos artistas; regreso a la Edad Media, tanto en las artes aplicadas, como en arquitectura; seguimiento del modelo medieval del trabajo colectivo, defendiendo las agrupaciones de artesanos en talleres; consideración de la arquitectura como el eje en torno al cual debían girar todas las actividades de diseño. Morris en 1883 fundó la Federación Socialdemócrata y más tarde organizó la Liga Socialista. La actitud de William Morris ante el arte era consecuencia de su concepción política. Cuando dio su primera conferencia pública sobre las artes decorativas en el Trades Guild of Learning

13. GARCÍA BENEYTO, Carmen, *Història de l'Art del segle XIX*, p. 155, Universitat de València, Valencia, 2000.



Retrato de William Morris. 1880
(National Portrait Gallery).

(Gremio de Aprendices de Oficios) en 1877, impregnó su contenido del concepto de democratizar el arte, como paso previo hacia una campaña más amplia de justicia social. Decía: «No quiero el arte para unos pocos, como tampoco la educación para unos pocos, o la libertad para unos pocos»¹⁴.

William Morris por propia iniciativa, aunque también influenciado por John Ruskin, lanzó fortísimas críticas a la sociedad de su tiempo. Por ejemplo en 1883 en su discurso «Art and People» (El arte y la gente) decía: «Habría que hacer dos preguntas a cualquiera que fuera a producir algo: primera ¿lo que se va a producir será útil al mundo?; segunda ¿el realizarlo proporcionará una ocupación saludable y agradable a quien lo fabrica?»¹⁵.

Para Morris el trabajo artesanal tenía enormes ventajas frente a los trabajos producidos en una cadena industrial «según su parecer, el trabajo diario se edulcoraba en la Edad Media por la creación cotidiana de arte. Según estas teorías, Morris defendía el arte como «la expresión por parte del hombre del placer que encuentra en su trabajo». Morris vio claramente que el restablecimiento del valor de los objetos de uso cotidiano se tenía que fundamentar en una conciencia social que preparase la del diseño»¹⁶.

Morris estaba especialmente sensibilizado con relación a la defensa del patrimonio arquitectónico. Para él, los edificios tenían un valor muy elevado, espiritual, casi «metafísico». Podemos agrupar los valores que atribuía a los edificios en tres apartados: el valor sentimental, el valor testimonial e histórico y el valor artístico. El valor sentimental en el sentido de que los edificios han sido morada de nuestros antepasados y sólo por eso merecen respeto; el valor testimonial e histórico, al haber sido los edificios testigos mudos de importantes acontecimientos y reflejo de toda una época; el valor artístico, al estar impregnados de los parámetros estéticos y artísticos

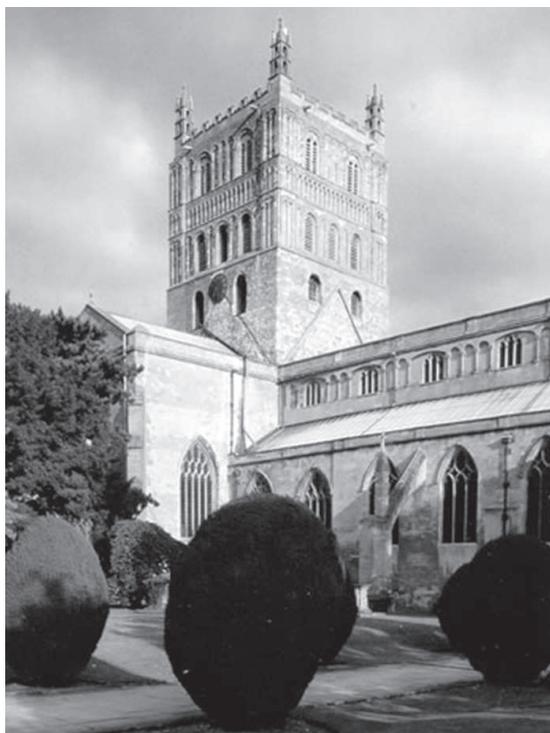
14. NAYLOR, Gillian, *William Morris*, 1984.

15. William Morris, discurso «Art And People», «El arte y la gente», 1883. Citado por NAYLOR Gillian, *opus cit.*, p. 76, 1984.

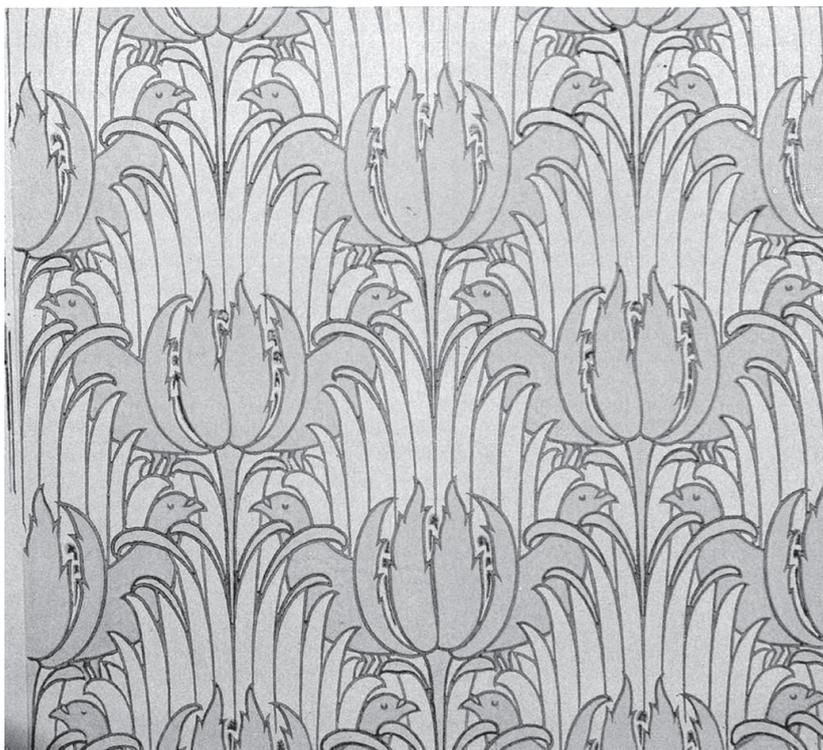
16. GARCÍA BENEYTO, Carmen, *Història de l'Art del segle XIX*, p. 155, Universitat de València, Valencia, 2000.

imperantes en cada período. No obstante, dicho escuetamente, Morris presentaba, con su actitud, aspectos muy avanzados para su época, matices muy sugerentes y novedosos respecto al arte y la defensa del patrimonio. Actualmente esos conceptos siguen en permanente actualidad y vigor. Por eso, cuando el arquitecto George Gilbert Scott inició la restauración de la catedral de Tewkesbury, Morris estaba especialmente pendiente de la marcha de los trabajos. Cuando observó que bajo la palabra y concepto de «restauración», se escondían camuflados conceptos y actuaciones que implicaban la «pérdida de la identidad del edificio» y la «destrucción de la catedral», protestó públicamente. Toda Inglaterra se hizo eco de la carta de protesta publicada el 10 de marzo de 1877 en Atheneum. El 22 de marzo de ese mismo año constituye la *Society for the Protection of Ancient Buildings* (Sociedad para la Protección de Edificios Antiguos), sociedad que nombra al propio Morris como secretario, encargándole de la confección del manifiesto constituyente. El texto de dicho manifiesto supone una encendida defensa del patrimonio arquitectónico y del conjunto de valores que él atribuía a los edificios que hemos mencionado. El arquitecto Philip Webb Colaboró con Morris en la fundación de la SPAB.

Decía Morris en el manifiesto: «Nosotros luchamos por todos estos edificios y monumentos –de todos los tiempos y de todos los estilos– e instamos a quienes competa a que ejerzan sobre ellos una labor de tutela antes que de restauración; les conjuramos a que eviten su degradación con cuidados cotidianos; les apremiamos a que apuntalen los muros ruinosos o reparen las cubiertas deterioradas con los medios usuales para sostener o cubrir sin más pretensiones artísticas y les encarecemos que se resistan a todos los intentos de adulteración de las construcciones, tanto de su estructura como de su ornamentación –estén en el estado que estén–; postulamos que si un edificio ya no es adecuado al uso que se le da en el momento presente, antes de alterarlo o ampliarlo, se



Torre de la Catedral de Tewkesbury, cuya identidad arquitectónica defendió William Morris.



Papel pintado diseñado por William Morris, William Morris Gallery, WALTHAMSTOW.

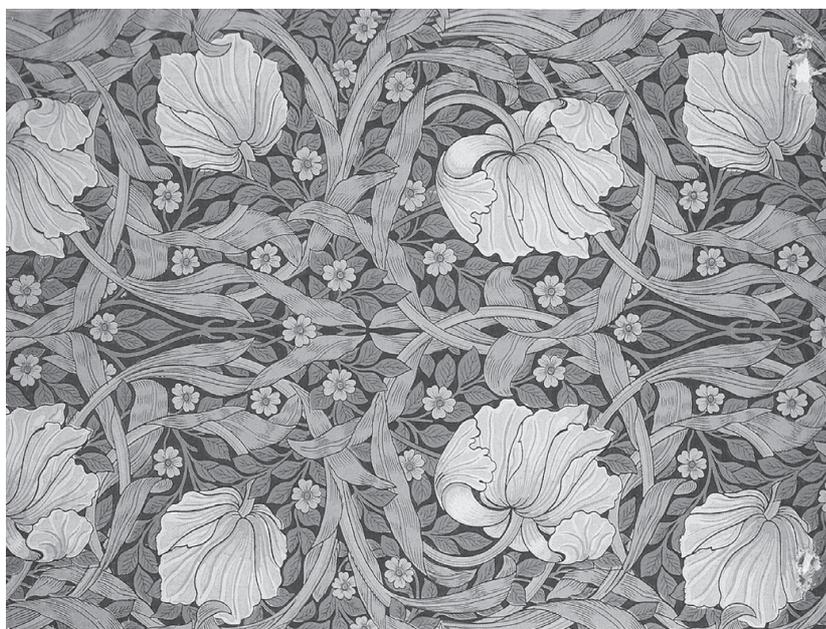
debe construir de nuevo¹⁷; planteamos, por último, que nuestras construcciones antiguas deben tratarse como monumentos de un arte ya no vigente, creado por formas superadas, de tal suerte que el arte moderno no pueda inmiscuirse en ellas, ni destruirlas. Así, únicamente así, evitaremos tener que censurar nuestro propio saber, transmutado en una trampa para nosotros mismos; así, únicamente así, podremos proteger nuestros antiguos edificios y monumentos y conservar su carácter documental y venerable para nuestros descendientes»¹⁸.

Como otros muchos personajes históricos de marcado carácter idealista y utópico, Morris incurrió en abiertas contradicciones. No obstante, antes de desvelar sus contradicciones –hecho que pudiera tildarse por alguien como una descalificación general de su pensamiento– quiero resaltar el carácter positivo, actual y premonitorio de gran parte de sus ideas, en especial las referentes a la defensa del patrimonio arquitectónico. La mayor parte de la argumentación de William Morris, en ese ámbito, es compartida por muchos

17. El Comité hace puntualizar esta idea, al ser malinterpretada.

18. MANIERI ELIA, Mario, *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*, p. 23, 1976.

ciudadanos de nuestro tiempo, entre los que me encuentro. Veamos las contradicciones; Morris propugnaba una socialización y democratización innovadora de las artes, pretendía que el arte materializado en distintos objetos, llegara a todos los estamentos sociales y ello a través, sólo, de la artesanía medieval, sin que mediara una producción industrial en serie de los objetos... y eso era simple y llanamente: un imposible. La contradicción quedó desvelada en una anécdota histórica que protagonizó el propio Morris. En cierta ocasión fue un amigo suyo a visitarle al taller, él, estaba sudoroso fabricando un complejo mueble artesanal, al llamar a la puerta Morris le abrió, su amigo al verle la cara y el mueble le preguntó: –«¿William, qué objetos tan bellos estás haciendo?»– Morris le respondió: –«Estoy haciendo, con el sudor de mi frente, unos muebles muy sencillos, pero van a ser tan caros que sólo los capitalistas muy ricos podrán comprarlos»¹⁹.



Papel pintado por William Morris, Pimpernel (1876), Londres, Victoria and Albert Museum²⁰.

Morris atacó a distintos sectores de la sociedad de su tiempo, especialmente a la burguesía, buscaba una democratización del arte y que éste llegará a todos los estamentos, pero acabó vendiendo sus caros productos a la propia burguesía de Inglaterra. Esa fue su principal contradicción.

19. FAHR-BECKER, Gabriele, *El Modernismo*, Barcelona, 2008.

20. Tomado de BUILLON Jean-Paul, *Diario del Art Nouveau, 1870-1914*, Barcelona, 1990.

Los duros ataques que William Morris lanzó a los sectores sociales acomodados de su país, fueron contestados con la misma contundencia y agudeza. Ese contraste vivo de reproches incita a la reflexión. Morris fundó en 1861, junto con otros socios, según hemos ya indicado, una empresa de artesanía dedicada a fabricación de muebles singulares, papeles pintados, tejidos, impresión de libros, etc. Prefiero citar textualmente un párrafo de Manieri Elia, Mario; de su libro *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*:

Morris se hará con nuevos amigos y se entregará a sus tareas políticas. No es una opción fácil dada la enorme contradicción con que Morris tiene que apechugar como un dato más de su propia vida, pero la gente le recordará tan sistemática, como despiadadamente. Los burgueses, a quien dirige sus diatribas, no le perdonan que sea uno de ellos quien los ataque, y le martillean con unas mismas y reiteradas contestaciones: ¿cómo concilia Morris su socialismo con su condición, de hecho, de capitalista?, ¿cómo puede hablar de arte para el pueblo cuando los productos de la Morris, Marshal & Faulkner son tan caros?, ¿por qué no aplica las relaciones de producción características del socialismo en su empresa?, ¿por qué no reparte su dinero entre los pobres?²¹.

Contradicciones aparte, después de décadas de desarrollismo constructivo; de excesos que han afectado al patrimonio arquitectónico e industrial, al territorio, y a la propia naturaleza, la lectura de los textos de los discursos de William Morris; así como del pensamiento de John Ruskin expresado principalmente en sus libros *Las siete lámparas de la Arquitectura* (1ª ed. Londres, 1849) y *Las piedras de Venecia* (1ª ed. Londres, 1851-1853) resultan muy incisivos y reveladores, a pesar de haberse pronunciado y escrito hace aproximadamente ciento treinta y ciento sesenta años, respectivamente. Sus ideas eran utópicas, no obstante, presentaban matices muy certeros y de directa aplicación ante el rumbo que están tomando los acontecimientos, tanto en la fabricación masiva de objetos en serie —algunos de ellos de dudosa utilidad—, que saturan los mercados; como en la defensa del patrimonio, tanto industrial, como arquitectónico; seriamente dañados por la insensibilidad post-moderna. El discurso de ambos es muy crítico y tropieza frontalmente con la historia moderna, poniendo en evidencia los logros y las carencias de las sociedades industriales nacidas en Europa en el siglo XIX. Los recientes descalabros económicos —que nos afectan— evidencian que nos encontramos inmersos en grandes estructuras y entramados, pero, escasamente cimentados;

21. MANIERI ELIA, Mario, *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*, Roma-Bari, 1976.

como si de un gigante con los pies de barro se tratara. Tiene esto trazas de ser una venganza histórica, nacida espontáneamente, frente a la prepotencia e insensibilidad «desarrollista» de las últimas décadas. La certera intuición de Ruskin y Morris ya lo advirtieron, ellos fueron tildados de soñadores, cuando en realidad manifestaron –con sus ideas y preocupaciones– un gran pragmatismo, un sentido de la realidad y un fino olfato respecto a lo que estaba aún por venir en estas sociedades industriales avanzadas. Donde, en demasiadas ocasiones, se desprecia o infravalora el patrimonio cultural, las señas de identidad, los trabajos artesanales y los vestigios históricos arquitectónicos e industriales de épocas pretéritas.