

# EL RETORN A LA NATURA

## El paisatge en la Germandat Preraphaelita i el moviment Arts & Crafts

Mónica Vergés Alonso

Cap a mitjan segle XIX, el Regne Unit va assolir el cim de la industrialització i l'expansió econòmica, alhora que sorgien els primers inconvenients del progrés: les desigualtats socials, l'amuntegament en les ciutats i el malestar estètic com a resultat de les tècniques productives. En aquest context, i en oposició a l'art acadèmic imperant, naixerà la Germandat Preraphaelita, que buscarà en la pintura anterior a Rafael, en les llegendes medievals i en la mirada atenta a la natura, l'autenticitat que considerava perduda. La Germandat comptarà des del principi amb el suport del crític d'art John Ruskin. Els seus escrits sobre una nova ètica econòmica i el valor creatiu i dignificador del treball artesanal arribaran al seu «deixeble» William Morris i al moviment Arts & Crafts.

Paraules clau: John Ruskin, preraphaelites, Arts & Crafts, paisatge, arts decoratives.

El binomi «bellesa i natura» és tan polièdric i suggeridor que pot evocar-nos multitud d'imatges: el Partenó d'Atenes; la Casa de la Cascada de Frank Lloyd Wright en el comtat de Fayette (EUA); l'*Home de Vitruvi*, de Leonardo da Vinci; un vestit *Delphos* de Marià Fortuny; el compte d'Instagram *Fashion Biologique* de Jill Sherman; el lleó ferit del palau de Nínive; el veloç pura sang *Whistlejacket* de George Stubbs; la metamorfosi de les papallones de Maria Sibylla Merian (Schmidt-Loske, 2009); els paisatges de Santiago Rusiñol o Joaquim Sunyer (López Blázquez, 1996); la *Simfonia antàrtica* de Ralph Vaughan Williams; la *Cançó dels boscos* de Dmitri Xostakóvitx; *Campos de Castilla* d'Antonio Machado; el poema «A Gredos» de Miguel de Unamuno; els geros farcits de libèl·lules i lliris d'Émile Gallé; la decoració amb ataurics de Medina Azahara; el mobiliari orgànic d'Eero Saarinen, o els dissenys nascuts de la biomimètica, com l'Eastgate Centre a Harare, la capital de Zimbàbue, refrigerat de forma passiva a través

de túnels, seguint el model dels termiters del desert. D'entre totes aquestes manifestacions de bellesa inspirades en la natura, i d'altres milers que podríem escollir, centraré aquest article en el paisatge dels pintors preraphaelites i els dissenys creats pel moviment Arts & Crafts. Insistisc, però, que el que segueix a continuació és només una elecció entre les tantíssimes possibles per a abordar aquest tema.

### «Els fundadors de la Germandat Preraphaelita sabien que només amb un respectuós i profund estudi de la natura assolirien la bellesa»

#### ■ «HO SABIEN TOTS TRES»

«Ho sabien tots tres»; així comença el poema «Ein Traum» ('El somni') de Jorge Luis Borges, i així també va començar la Germandat Preraphaelita (*Pre-Raphaelite Brotherhood*) en 1848 a Londres, perquè els tres fundadors –William Holman Hunt (1827-1910), John Everett Millais (1820-1896) i Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)– «sabien» que només amb un respectuós i profund estudi de la natura, «sense rebutjar res, sense seleccionar res i sense menysprear res», assolirien la bellesa, alhora que renovarien la pintura acadèmica

#### COM CITAR AQUEST ARTICLE:

Vergés Alonso, M. (2022). El retorn a la natura: El paisatge en la Germandat Preraphaelita i el moviment Arts & Crafts. *Metode Science Studies Journal*. <https://doi.org/10.7203/metode.13.24203>

dominant en l'Anglaterra del segle XIX. Aquests tres joves rebels, d'entre dinou i vint-i-tres anys, matriculats en la Royal Academy of Arts de Londres, van impulsar un nou estil basat en l'observació directa de la natura. Els tres, en les seues excursions al camp, carregant amb els cavallets a l'esquena i pintant *au plein air* el paisatge tal com se'ls presentava davant els ulls, van revolucionar la pintura victoriana decimonònica. La Germandat buscava la simplicitat i la veritat que consideraven perdudes des de Rafael –d'aquí el nom–, a través d'un art de llum, colors vius i de poesia (Fahr-Becker, 1996). El seu ideari barrejava la bellesa de la natura amb la seducció de la senzillesa, alhora que aspirava a recuperar uns valors que considerava desapareguts feia temps.

### ■ JOHN RUSKIN I LA GERMANDAT PRERAFaelITA

En aquell moment, els tres joves ja coneixien l'exemple dels nazarens, un grup de pintors romàntics alemanys, com Johann Friedrich Overbeck o Peter von Cornelius, que a partir de 1810 van dirigir la mirada cap a l'art italià dels segles XIV i XV per a relacionar-se amb la natura i els mitjans artesanals amb la vocació de ressuscitar l'art cristià medieval (Gibson, 2006). Però qui realment va inspirar els preraphaelites i els va donar credibilitat va ser el crític d'art i reformador social John Ruskin (1819-1900). Aquest, en l'obra *Modern painters* (1843), situava l'art dels primitius italians i flamencs en el més alt nivell d'excel·lència per la seua autenticitat. Ruskin va defensar en els seus escrits l'objectiu idealista de la Germandat: l'estudi de la natura per a recuperar la innocència estètica de la pintura d'aquells segles.

L'art preraphaelita prosperarà amb la representació del paisatge i del retrat femení amb temes inspirats en la mitologia i la literatura antiga i medieval (Birchall, 2018). El seu estil es caracteritzarà per una precisió extraordinària i, segons els seus postulats estètics, la factura de les obres haurà de ser sempre absolutament bella i versemblant.

### ■ L'OBSERVACIÓ CIENTÍFICA DEL PAISATGE

Els preraphaelites, abans que els impressionistes, van plantar els cavallets a l'aire lliure, amb vent, amb fred o amb pluja, perquè l'important per a ells era observar amb precisió quasi fotogràfica la natura. Els tubs de pintura enrotllables d'estany (1841), en aquell moment acabats de descobrir, hi van ajudar, ja que fins aleshores

l'oli només es mantenia fresc en bosses de bufeta de porc, molt difícils de transportar una vegada obertes. Amb l'atenció pròpia d'un il·lustrador científic, els preraphaelites registraven amb realisme i exactitud el que veien: traslladaven a la tela, amb absoluta fidelitat al model, els detalls més menuts, i deixaven de costat allò que fora anecdòtic, exòtic o pintoresc. En alguns casos, van fer servir lents d'augment per a apreciar-hi les minúscules variacions de formes i colors. Reproduir fidelment la natura es va convertir en una obsessió per a la Germandat. El seu treball es caracteritzava per pintar cada centímetre de la tela amb la mateixa intensitat, i dedicaven la mateixa atenció a tots els elements que figuraven en el llenç, tant als principals com als secundaris. Els preraphaelites invertien hores, dies i fins i tot setmanes a finalitzar una part de l'obra. Tot era considerat important i tot havia de ser pintat tal com era, sense idealitzacions o addicions, perquè la natura, defensaven, és bella per si mateixa, tal com és. No hi calen artificis. Moltes de les seues creacions són paisatges purs, on la natura és l'únic tema; en altres, el paisatge és l'escenografia en què es desenvolupa la història. Per a aquesta segona

categoria, els artistes treballaven en dues fases: pintaven el paisatge en l'exterior –per a amarar-se de la llum i dels matisos de les formes naturals– i les figures en el taller.

**«En el retrat de la natura res es deixava a la memòria, tots els elements havien de fer-se *in situ* i reproduir-se amb aplicació científica»**

### ■ WILLIAM HOLMAN HUNT I WILLIAM DYCE

William Holman Hunt serà el primer a veure el paisatge com a mitjà per a trencar amb la pintura academicista i apropar-se a l'essencial. Va ser l'únic membre de la Germandat que, amb el pas del temps, va mantenir-se fidel als seus principis originals. Holman Hunt ho pinta tot: la costa, la campanya, els boscos, les formacions rocoses, els animals o els celatges d'Anglaterra, però també deixarà precioses vistes de la llum blanca d'Egipte o de Terra Santa, a on viatjarà en repetides ocasions amb el seu company Thomas Seddon (1821-1856), un altre paisatgista preraphaelita. En *El mar Mort des de Siloé* (1854-1861) (Figura 1), la profunda espiritualitat de Holman Hunt es reflecteix en la incidència detallada de la llum sobre els suaus pujols de Moab. Amb el temps, Holman Hunt va construir una nova manera d'abordar el paisatge sense oblidar la bellesa de la línia i de la forma dels seus mestres. El seu procediment es va basar en l'ús de matisos clars sobre un fons blanc, en el compromís de ser fidel a la representació de la natura. La seua preferència pel dibuix i el seu nivell d'exigència el duran a treballar en múltiples esbossos sobre el mateix tema, als quals tornava una vegada i una altra fins a donar per conclosa l'obra, com





Birmingham Museums, Public domain

Figura 1. William Holman Hunt. *El mar Mort des de Siloé* (1854-1861). Aquarel·la sobre paper, 34,8×24,8 cm. William Holman Hunt, en l'afany de ser fidel en la representació de la naturalesa, va construir una nova manera d'abordar la incidència de la llum sobre el paisatge basada en l'ús de matisos clars sobre un fons blanc. L'obra realitzada a Terra Santa representa una vista des del Mont de l'Ofensa —el pic sud i més baix del Mont de les Oliveres—, al sud-est de Jerusalem, mirant cap al mar Mort i les muntanyes de Moab.



The Met, Public domain

Figura 2. William Dyce. *Penya-segats de Culver, illa de Wight*, 1847. Aquarel·la sobre paper, 26,2×17 cm. William Dyce reproduceix detalladament la realitat física de la costa anglesa. L'artista se serveix d'uns homes recollint les restes del buc d'un vaixell a terra i d'uns pescadors a la vora per a representar la longitud de la badia de Sandown, on es distingeixen amb claredat, però en la distància, els erosionats penya-segats de guix blanc de Culver Down.

en el cas d'aquesta esborronadora vista des del Mont de l'Ofensa mirant al mar Mort i les muntanyes de Moab, peça començada set anys abans de considerar-la acabada. Per a dur-la a terme, s'alçava abans de l'eixida del sol, un dia rere l'altre, i un viatge rere l'altre, tots fets en la mateixa època de l'any per a tractar de captar sempre la llum exacta. Pel que fa a la cerca de la mateixa llum, el pintor i escultor Antonio López comenta en la seua última entrevista a *El Cultural*: «Hi ha coses que no depenen de mi, els models, el sol, la lluna... En la meua mà només està alçar-me cada dia a la mateixa hora...» (Espino, 2022). L'aquarel·la de Holman Hunt és un exemple de per què es reconeix els prerafaelites com a pioners en l'observació dels contrastos de llum i color en la natura. Observació que copiaran dues dècades més tard els pintors impressionistes francesos.

En el retrat de la natura res es deixava a la memòria; tots els elements havien de fer-se *in situ* i reproduir-se amb aplicació científica: un esbarzer, un insecte o les crestes de les ones. Era obligada l'observació «microscòpica» del medi natural. Cada detall hi comptava i havia de ser traslladat amb exactitud al llenç. Aquests pintors reproduïen meticulosament tot el que es presenta davant d'ells. Així, William Dyce (1806-1864) —molt proper a l'estil de William Holman Hunt—, mentre treballava en un encàrrec reial per al castell d'Osborne, a l'illa de Wight, va pintar per al seu propi plaer *Penya-segats de Culver, illa de Wight* (1847) (Figura 2), aquarel·la en què copiarà la superfície erosionada dels penya-segats de guix blanc de Culver Down amb el mateix rigor que ho faria un geòleg. Si introdueix més figures al llenç, ho fa només per apropar més encara, si és possible, la mirada de l'espectador a la magnitud de la badia de Sandown.

#### ■ JOHN EVERETT MILLAIS, EVELYN DE MORGAN I JOHN BRETT

També John Everett Millais a *Ofèlia* (1852) pinta el salze, les ortigues, les margarides o el collaret de violetes que du l'enamorada de Hamlet amb la mateixa proximitat que ho faria un botànic. En l'obra *La noia cega* (1856) (Figura 3), la precisió científica que tant preocupava a Millais i a la resta de pintors de la Germanat s'observa en l'ordre dels colors del doble arc iris. L'artista, una vegada acabada la pintura, va ser advertit que, en els arcs iris dobles, l'arc exterior inverteix l'ordre dels colors. Millais originalment havia pintat els colors en idèntica disposició en ambdós arcs iris, però ràpidament va alterar l'ordre del segon per a aconseguir l'anelhada exactitud en la còpia de la natura.

En la mateixa línia de determinació i finesa, però quaranta anys més tard, Evelyn de Morgan (1855-1919)



Birmingham Museums. Public domain

Figura 3. John Everett Millais. *La noia cega*, 1856. Oli sobre llenç, 62×83 cm. Dues nenes descansen sota un cel sense núvols; acaba de ploure. La més petita admira el paisatge i el doble arc iris, mentre que la més gran, privada de la vista, no pot gaudir de la bellesa natural que les envolta, com la papallona de l'ortiga que descansa sobre la seua capa. La precisió científica tan anhelada pels prerafaelites s'observa fins i tot en l'exactitud de l'ordre dels colors en l'arc iris. Quan aquest fenomen ocorre, l'arc exterior inverteix la disposició dels colors, i així ho va representar Millais.

—artista que a l'inici de la seua carrera es va postular com a prerafaelita—, a *Flora* (1894) (Figura 4) —amb clares reminiscències de l'*Al·legoria de la primavera*, de Sandro Botticelli—, situa la deessa romana de la natura davant d'un nesprrer japonès ple de fruits, amb dues cadernereres i un pinsà posats sobre les branques. El nivell de detall de les flors, les aus i el drapat de la indumentària és d'una precisió naturalista i d'una bellesa que recorden al Quattrocento italià, moviment inspirador de la Germandat Prerafaelita (De Osma, 2015).

Quan John Brett (1831-1902), un dels prerafaelites més centrats en el paisatge, va pintar *Kynance* (1888) (Figura 5), no només va abocar a la tela la seua adhesió als principis de Ruskin sobre la bellesa i la sublimació de la natura, sinó que també va deixar constància del seu interès i coneixements sobre geologia (Morel, 2015). Aquesta obra representa la cresta The Bishop en Kynance Cove, un dels llocs naturals més bells de la



De Morgan Foundation. Public domain

Figura 4. Evelyn de Morgan. *Flora*, 1894. Oli sobre llenç, 88×199 cm. En aquesta pintura, inspirada en l'*Al·legoria de la primavera* de Sandro Botticelli, el nesprrer japonès farcit de fruita, les dues cadernereres i el pinsà posats sobre les branques de l'arbre, les roses i camèlies que Flora sosté en la mà i les distintes flors que apareixen als peus de la deessa, són d'una precisió naturalista i d'una bellesa tan destacables que recorden al Quattrocento italià, moviment inspirador de la Germandat Prerafaelita.



The Met. Public domain

Figura 5. John Brett. *Kynance*, 1888. Oli sobre llenç, 35,9×17,8 cm. John Brett, conegut per les seues meticuloses representacions del món natural i els seus coneixements geològics, plasmava en les seues obres el credo de John Ruskin: ser fidel a la natura. En aquesta obra reproduïx la cresta rocosa The Bishop en Kynance Cove, en la costa de Cornualles, coneguda per les seues impressionants formacions rocoses. Les rugositats rogenques i violàcies de les roques en un primer pla contrasten amb la gespa de tons tardorencs de fons i els colors brillants de l'escuma de les ones als peus de l'obra.

costa de Cornualles, coneguda per les seues impressionants formacions rocoses. L'òxid violaci de les roques en primer pla contrasta amb l'herba pàl·lida de tons tardorencs de fons i els colors brillants de l'escuma de les ones als peus de l'obra.

Al principi, l'observació científica de la natura promoguda pels preraphaelites va atraure nombrosos imitadors, però l'entusiasme va disminuir prompte per la laboriosa tècnica que aquesta investigació exigia. Fins i tot el mateix Millais, un dels fundadors de la Germandat, només quatre anys després del seu naixement, tret d'excepcions com el cas de *La noia cega*, ja pintava de forma més lliure i estilísticament menys precisa perquè per a mantenir la seua nombrosa família –va justificar-se– no podia invertir tantes hores a consumir únicament una petita part del llenç. Rossetti també es va allunyar de l'ideal preraphaelita de representar fidelment la natura, però per altres motius, ja que va acabar més interessat pels temes propis de la poesia medieval. Ambdós, però, Millais i Rossetti, van continuar creant bellesa i seducció amb les seues obres.

#### ■ PER QUÈ LA GERMANDAT PRERAFELITA?

En la difícil definició del concepte de *bellesa* trobem patrons que es repeteixen en la natura: la proporció, la regularitat, l'harmonia, la repetició i la simetria. Pen-

sem, per exemple, en la simetria radial dels braços d'una estrella de mar o en la simetria lateral d'una papallona. Pensem també en la repetició de les corbes d'un meandre o en la suma de bosses de vapor que formen l'escuma. Quan aquests patrons es donen en els objectes, solen percebre's com a bells. L'escola pitagòrica parlava de la bellesa matemàtica i de la simetria com una de les seues qualitats. L'arquitectura grega clàssica està basada en aquests principis, en l'equilibri i l'harmonia de proporcions, en l'ordre i la geometria. I encara que la natura no és sempre literalment simètrica ni de formes geomètriques, sí que compta amb patrons regulars, repetitius i ordenats la contemplació dels quals és font d'inspiració per a crear bellesa. Com va dir el poeta romà Juvenal: «Mai la saviesa diu una cosa i la natura una altra».

Des de la Grècia de Pèricles fins avui, amb més o menys intensitat segons el moment, els artistes es van fixar en les proporcions i regles de la natura per a aconseguir la bellesa en les seues creacions. Per a la Germandat, la bellesa consistia a captar la realitat natural, entenent com a *natural* tot allò que existeix i està determinat per les pròpies lleis, excloent-ne els objectes artificials creats per l'acció de l'home.

John Ruskin i la Germandat sorgeixen en l'Europa de la màquina de vapor i de la industrialització, en el zenit de la migració massiva del camp a les ciutats (o a les colònies). Els seus postulats naixen en el moment en què, per primera vegada en la història de la humanitat, aquesta, de forma intensiva, gira l'esquena a la natura i se separa físicament del medi rural. En 1841, el cens revelava que, en el nord d'Anglaterra, ja hi vivien més persones a

**«En la definició de bellesa es troben patrons que es repeteixen en la natura: la proporció, la regularitat, l'harmonia, la repetició i la simetria»**

les ciutats que al camp. Les fàbriques i factories canvien i enlletgeixen el perfil de les urbs. L'abrupta metamorfosi de la vida diària i la nova pertinença a un ordre urbà, organitzat segons criteris econòmics, que no para atenció a la natura i que abandona els valors tradicionals, van ser el detonant de la reivindicació de Ruskin i dels preraphaelites. Però Ruskin anava més enllà, en situar l'esguard cap a l'arquitectura gòtica, la bellesa dels edificis medievals i la bona faena dels artesans que els van crear, enfront de la producció mecanitzada moderna que negava la llibertat creativa de l'individu i deshumanitzava el seu treball.

#### ■ WILLIAM MORRIS I LA RED HOUSE

En el segon terç del segle XIX, amb la segona generació de preraphaelites, com l'emblemàtic pintor Edward

Burne-Jones (1833-1898) i l'arquitecte i dissenyador William Morris (1834-1896), les preocupacions d'ordre estètic apreses de Ruskin van arribar també a l'univers de les arts decoratives. Burne-Jones i Morris, íntims amics i estrets col·laboradors durant tota la vida, van reivindicar amb els seus treballs el valor de les arts aplicades.

En 1859, Morris va encarregar al seu company, l'arquitecte Philip Speakman Webb (1831-1915), una casa a Bexleyheath, al sud-est de Londres, per a viure amb la seua dona Jane Burden (1839-1914), casats aquell mateix any. Burden, una dona d'extracció humil, va encarnar l'ideal de bellesa prerrafaelita per la seua altura, primesa, llarga cabellera morena i rulla, ulls grans i elegància natural. Amb divuit anys es va convertir en musa no només de Morris, sinó especialment de Rossetti, que la va escollir com a model de moltes de les seues obres com *Proserpina* (1874) o *Astarté siríaca* (1877).

Però tornem a la Red House, anomenada així pel color roig de les rajoles de les parets. La casa –senzilla, funcional i integrada en el paisatge, descrita per Burne-Jones com el lloc més bell de la terra– va ser decorada íntegrament per Morris, Webb, Burne-Jones i altres prerrafaelites davant la dificultat de Morris i Burden de trobar productes manufacturats del seu gust. Aquesta va ser la primera obra d'art global de la Germandat. L'arquitectura, el mobiliari, les pintures murals, les tapisseries i les vidrieres de la Red House són reflex d'un profund respecte al treball manual. La llar de Morris pot veure's com un paradigma de la seua doctrina: l'art i la bellesa naixen del treball artesanal.

L'experiència de la Red House va animar aquest grup d'amics units per un ideari comú –regenerar el treball mitjançant l'artesanía, creant peces senzilles, útils i belles– a establir una empresa de decoració pròpia. Papers pintats, mobles, teles estampades i brodades, tapissos, ceràmica, manises i vidrieres començaran a produir-se i a vendre's per la societat Morris, Marshall, Faulkner & Co., també coneguda com *The Firm*, nascuda en 1861 i denominada Morris & Co. quan Morris en va passar a ser l'únic propietari en 1875. Morris & Co. es va especialitzar en papers de paret estampats i en treballs tèxtils (Figures 6 i 7). Els tapissos, fabricats a partir dels cartons de Burne-Jones, es consideren els més bells de l'època.

Morris, posant el focus en la natura i el treball artesanal, va ser probablement qui més va treballar per l'educació artística del seu país. Va adoptar i desenvolupar el principal objectiu de Ruskin i de la Germandat: va dotar de bellesa els objectes quotidians incorporant-ne a la decoració elements vegetals i animals de formes rítmiques i orgàniques preses de la natura junt amb motius propis de l'ornamentació medieval.



The Cleveland Museum of Art, Public Domain

Figura 6. *Lladre de maduixes* (1883) és potser un dels dissenys tèxtils més reconeixibles i exitosos de William Morris. Es tracta d'un homeatge als tords del jardí de la seua casa d'estiu Kelmscott Manor, al sud d'Anglaterra. En aquesta peça, Morris va començar a experimentar amb tints naturals i va recuperar la tècnica d'estampació coneguda com a «abocament d'indi», que consisteix a tenyir primer la tela completament de blau per a després blanquejar amb lleixiu les zones que s'estamparan en altres colors amb blocs de fusta.



Col·lecció particular

Figura 7. Dissenys de William Morris (*Pink and rose*, *Wilhelmina*, *Willow bough* i *Golden lily*) per a papers pintats fets entre 1877 i 1890 i comercialitzats per Morris & Co. Els lliris, tulipes, fulles de salze, roses, clavells, fulles d'acant o de mare-selva, que van inspirar les seues creacions curulles i ordenades, es continuen reproduint en l'actualitat en diversos objectes, com ara aquesta delicada vaixel·la.



The Met, Public Domain

Figura 8. *Els jugadors de backgammon* (1861) de Philip Webb, ornamentat amb pintura sobre cuir d'Edward Burne-Jones, és una obra mestra del moviment Arts & Crafts en el seu intent d'evitar els mals de la industrialització. L'arxivador, exemple de moble bell i funcional, fusiona les belles arts amb les arts aplicades. El senzill disseny de Philip Webb, que mostra la carcassa exterior de la peça, va posar l'èmfasi en els elements estructurals que iniciarien la revolució del disseny del segle següent.

## ■ EL MOVIMENT ARTS & CRAFTS

En aquest context –en què la pintura surt del quadre i entra en la vida quotidiana– sorgeix el moviment Arts & Crafts, denominació utilitzada per primera vegada en 1887. El moviment va reunir arquitectes, dissenyadors i artesans que compartien el pensament de Morris i la preocupació per l'impacte negatiu de la industrialització en les condicions laborals, en els oficis tradicionals i en la lletjor dels objectes nascuts de la mecanització. Els membres d'Arts & Crafts, que van organitzar influents exposicions entre 1888 i 1916, van recuperar oficis ja en desús estudiant la natura dels materials i dotant-los de noves possibilitats: la fusta, els tints naturals (no sintètics), la ceràmica, el vidre bufat, el brodat i els tapissos, el repujat de metalls i cuir, el treball d'escaiola, l'esmaltatge o l'enquadrernació. Cada objecte, cada element havia de ser dissenyat com a part d'un tot orgànic, d'una forma d'art total (Figura 8). No en va per a Morris, després d'una casa bella, la producció més important de l'art era «un llibre bell» (Fontán del

Junco i Zozaya, 2017). I aquest va ser el darrer triomf de Morris, la fundació en 1891 de Kelmscott Press, una impremta per a la qual va dissenyar tipografies, cants de portades, lletres capitulars, orles i ornaments menors sempre d'inspiració natural i medieval, i va editar curiosos llibres il·lustrats de la mà del seu més estimat i proper col·laborador, Burne-Jones, com ara *Els contes de Canterbury*, de Geoffrey Chaucer, considerats la perfecció artesanal de l'edició.

Encara que Arts & Crafts va ser un moviment essencialment urbà, la nostàlgia per la vida rural i el treball manual van ser els seus dos ideals principals. Amb el moviment Arts & Crafts, la natura passa de ser observada i replicada amb precisió científica a convertir-se en una font d'inspiració, tant per als materials com per a les formes dels motius ornamentals –flors, fulles, talls retorçuts, fruits, paons, coloms, cèrvids– per a crear aquella casa i aquell llibre bells dels quals parlava Morris.

A finals del segle XIX, el temps de la Germandat Preraphaelita i dels rigorosos preceptes de John Ruskin semblaven estar molt lluny, però cal reconèixer la considerable influència que la Germandat, nascuda de tres esperits inconformistes, William Holman Hunt, John Everett Millais i Dante Gabriel Rossetti, va exercir en l'adveniment de l'art modern anglès i el moviment Arts & Crafts, impregnant, amb moltes de les seues característiques, el simbolisme més poètic i el corrent artístic que va sorgir amb el canvi de segle i que va rebre distintes noms segons els països: *Modernisme* a Espanya, *Art Nouveau* a França i Bèlgica, *Jugendstil* a Alemanya, *Modern Style* a Gran Bretanya i als Estats Units o *Sezession* a Àustria. Moviments que incorporaren la bellesa de la natura a les seues creacions, amb la mateixa veheència que van fer els artistes preraphaelites. ☺

## REFERÈNCIES

- Birchall, H. (2018). *Preraphaelitas*. Taschen.  
 De Osma, G. (2015). *Fortuny*. Nerea.  
 Espino, L. (2022, 14 de març). La gran entrevista a Antonio López: «Otros se obsesionan con la muerte, yo por el dinero». *El Cultural*. [https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20220314/gran-entrevista-antonio-lopez-obsesion-muerte-dinero/656434564\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20220314/gran-entrevista-antonio-lopez-obsesion-muerte-dinero/656434564_0.html)  
 Fahr-Becker, G. (1996). *El modernismo*. Koneman.  
 Fontán del Junco, M., & Zozaya, M. (Coords.). (2017). *William Morris y compañía: el movimiento Arts & Crafts en Gran Bretaña*. Fundación Juan March.  
 Gibson, M. (2006). *El simbolismo*. Taschen.  
 López Blázquez, M. (1996). *Joaquín Sunyer*. Ediciones Polígrafa.  
 Morel, G. (2015). *Les preraphaelites, de Rossetti à Burne-Jones*. Éditions Place des Victoires.  
 Schmidt-Loske, K. (2009). *Maria Sibylla Merian: Insects of Surinam*. Taschen.

**MÓNICA VERGÉS ALONSO.** Llicenciada en Filosofia i Ciències de l'Educació per la Universitat de Barcelona i postgraduada en Documentació per la Universitat Complutense de Madrid. Membre del Cos de Tècnics d'Arxius, Biblioteques i Museus de l'Administració General de l'Estat des de 2002. Des de 2016, és responsable de l'Arxiu Històric del Museu Nacional de Ciències Naturals (Madrid, Espanya). ✉ [vergesam@mncn.csic.es](mailto:vergesam@mncn.csic.es)