

EL REGRESO A LA NATURALEZA

El paisaje en la Hermandad Prerrafaelita y el movimiento Arts & Crafts

Mónica Vergés Alonso

Hacia mediados del siglo XIX, el Reino Unido alcanzó la cumbre de la industrialización y la expansión económica, al tiempo que reveló los primeros inconvenientes del progreso: las desigualdades sociales, el hacinamiento en las ciudades y el descontento estético como resultado de las técnicas productivas. En este contexto, y en oposición al arte académico imperante, nacerá la Hermandad Prerrafaelita, que buscará en la pintura anterior a Rafael, en las leyendas medievales y en la mirada atenta a la naturaleza, la autenticidad que consideraba perdida. La Hermandad contará desde el principio con el respaldo del crítico de arte John Ruskin. Sus escritos sobre una nueva ética económica y el valor creativo y dignificador del trabajo artesanal llegarán a su «discípulo» William Morris y al movimiento Arts & Crafts.

Palabras clave: John Ruskin, prerrafaelitas, Arts & Crafts, paisaje, artes decorativas.

El binomio «belleza y naturaleza» es tan poliédrico y sugerente que puede evocar multitud de imágenes: el Partenón de Atenas; la Casa de la Cascada de Frank Lloyd Wright en el condado de Fayette (EE. UU.); el *Hombre de Vitruvio* de Leonardo da Vinci; un vestido *Delphos* de Mariano Fortuny; la cuenta de Instagram *Fashion Biologique* de Jill Sherman; el león herido del palacio de Nínive; el veloz pura sangre *Whistlejacket* de George Stubbs; la metamorfosis de las mariposas de Maria Sibylla Merian (Schmidt-Loske, 2009); los paisajes de Santiago Rusiñol o Joaquim Sunyer (López Blázquez, 1996); la *Sinfonía antártica* de Ralph Vaughan Williams; la *Canción de los bosques* de Dmitri Shostakóvich; *Campos de Castilla* de Antonio Machado; el poema «A Gredos» de Miguel de Unamuno; los vasos de cristal cuajados de libélulas y lirios de Émile Gallé; la decoración con atauriques de Medina Azahara; el mobiliario orgánico de Eero Saari-

nen, o los diseños nacidos de la biomimética, como el Eastgate Centre en Harare, la capital de Zimbabue, refrigerado de forma pasiva a través de túneles, siguiendo el modelo de los termiteros del desierto. De entre todas

estas manifestaciones de belleza inspiradas en la naturaleza, y de otras miles que podríamos escoger, centraré este artículo en el paisaje de los pintores prerrafaelitas y los diseños creados por el movimiento Arts & Crafts. Pero, insisto, lo que sigue es solo una elección entre las tantísimas posibles para tratar este tema.

«Los fundadores de la Hermandad Prerrafaelita sabían que solo con un respetuoso y profundo estudio de la naturaleza alcanzarían la belleza»

■ «LO SABÍAN LOS TRES»

«Lo sabían los tres», así comienza el poema «Ein Traum» ('El sueño') de Jorge Luis Borges, y así también comenzó la Hermandad Prerrafaelita (*Pre-Raphaelite Brotherhood*) en 1848 en Londres, porque sus tres fundadores –William Holman Hunt (1827-1910), John Everett

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Vergés Alonso, M. (2022). El regreso a la naturaleza: El paisaje en la Hermandad Prerrafaelita y el movimiento Arts & Crafts. *Metode Science Studies Journal*. <https://doi.org/10.7203/metode.13.24203>

Millais (1820-1896) y Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)– «sabían» que solo con un respetuoso y profundo estudio de la naturaleza, «sin rechazar nada, sin seleccionar nada y sin menospreciar nada», alcanzarían la belleza, al tiempo que renovarían la pintura académica dominante en la Inglaterra del siglo XIX. Estos tres jóvenes rebeldes, de entre diecinueve y veintitrés años, matriculados en la Royal Academy of Arts de Londres, impusieron un nuevo estilo basado en la observación directa de la naturaleza. Los tres, en sus excursiones al campo, cargando con sus caballetes a la espalda y pintando *au plein air* el paisaje tal y como se presentaba ante sus ojos, revolucionaron la pintura victoriana decimonónica. La Hermandad buscaba la simplicidad y la verdad que consideraban perdidas desde Rafael –de ahí su nombre–, a través de un arte de luz, de colores vivos y de poesía (Fahr-Becker, 1996). Su ideario entreveraba la belleza de la naturaleza con la seducción de la sencillez, al tiempo que aspiraba a recuperar unos valores hacía tiempo desaparecidos.

■ JOHN RUSKIN Y LA HERMANDAD PRERRAFaelITA

Por entonces, los tres jóvenes ya conocían el ejemplo de los nazarenos, un grupo de pintores románticos alemanes, como Johann Friedrich Overbeck o Peter von Cornelius, que a partir de 1810 volvieron la mirada al arte italiano de los siglos XIV y XV para relacionarse con la naturaleza y los medios artesanales con la vocación de resucitar el arte cristiano medieval (Gibson, 2006). Pero quien realmente inspiró y dio credibilidad a los prerrafaelitas fue el crítico de arte y reformador social John Ruskin (1819-1900). Este, en su obra *Modern painters* (1843), situaba el arte de los primitivos italianos y flamencos en el más alto nivel de excelencia por su autenticidad. Ruskin defendió en sus escritos el objetivo idealista de la Hermandad: el estudio de la naturaleza para recuperar la inocencia estética de la pintura de esos siglos.

El arte prerrafaelita florecerá con la representación del paisaje y del retrato femenino en temas inspirados en la mitología y la literatura antigua y medieval (Birchall, 2018). Su estilo se caracterizará por una precisión extraordinaria y según sus postulados estéticos, la factura de sus obras deberá ser siempre absolutamente bella y verosímil.

■ LA OBSERVACIÓN CIENTÍFICA DEL PAISAJE

Los prerrafaelitas, antes que los impresionistas, plantaron sus caballetes al aire libre, con viento, con frío o

con lluvia, porque lo importante para ellos era observar con precisión casi fotográfica la naturaleza. A ello contribuyó la inestimable ayuda de los recién descubiertos tubos de pintura enrollables de estaño (1841), ya que hasta entonces el óleo solo se mantenía fresco en bolsas de vejiga de cerdo, muy difíciles de transportar una vez abiertas. Con la misma atención que un ilustrador científico, los prerrafaelitas registraban con realismo y exactitud aquello que observaban: trasladaban a la tela, con absoluta fidelidad al modelo, los detalles más pequeños, y dejaban de lado lo anecdótico, lo exótico o pintoresco. En algunos casos se sirvieron de lentes de aumento para apreciar las minúsculas variaciones de formas y colores. Reproducir fielmente la naturaleza se convirtió en una obsesión para la Hermandad. Su trabajo se caracterizaba por pintar cada centímetro de la tela con la misma intensidad, y dedicaban igual atención a todos los elementos que figuraban en el lienzo, tanto a los principales como a los secundarios. Los prerrafaelitas invertían horas, días e incluso semanas en finalizar una parte de la obra. Todo era considerado importante y todo debía ser pintado tal

y como lucía, sin idealizaciones o aditamentos, porque la naturaleza, defendían, es bella en sí misma, tal y como es. No precisa de artificio. Muchas de sus creaciones son paisajes puros, donde lo natural es el único asunto; en otras, el paisaje es la escenografía en la que se desarrolla la historia. Para esta segunda categoría, los artistas trabajaban en dos fases: pintaban el paisaje en

exterior –para empaparse de la luz y los matices de las formas naturales– y las figuras en el taller.

■ WILLIAM HOLMAN HUNT Y WILLIAM DYCE

William Holman Hunt será el primero en ver en el paisaje el medio para romper con la pintura academicista y acercarse a lo esencial. Fue el único miembro de la Hermandad que, con el paso del tiempo, se mantuvo fiel a sus principios originales. Holman Hunt todo lo pinta: la costa, la campiña, los bosques, las formaciones rocosas, los animales o los celajes de Inglaterra, pero también dejará preciosas vistas de la luz blanca de Egipto o de Tierra Santa, a donde viajará en repetidas ocasiones con su compañero Thomas Seddon (1821-1856), otro paisajista prerrafaelita. En *El mar Muerto desde Siloé* (1854-1861) (Figura 1), la profunda espiritualidad de Holman Hunt se refleja en la incidencia detallada de la luz sobre las suaves colinas de Moab. Con el tiempo, Holman Hunt construyó una nueva manera de abordar el paisaje sin olvidar la belleza de la línea y de la forma de sus maestros. Su procedimiento se





Birmingham Museums, Public domain

Figura 1. William Holman Hunt. *El mar Muerto desde Silóé* (1854-1861). Acuarela sobre papel, 34,8×24,8 cm. William Holman Hunt, en su afán de ser fiel en la representación de la naturaleza, construyó una nueva manera de abordar la incidencia de la luz sobre el paisaje basada en el uso de matices claros sobre un fondo blanco. La obra realizada en Tierra Santa representa una vista desde el Monte de la Ofensa –el pico sur y más bajo del Monte de los Olivos–, al sureste de Jerusalén, mirando hacia el mar Muerto y las montañas de Moab.



The Met, Public domain

Figura 2. William Dyce. *Acantilados de Culver, isla de Wight*, 1847. Acuarela sobre papel, 26,2×17 cm. William Dyce reproduce detalladamente la realidad física de la costa inglesa. El artista se sirve de unos hombres recogiendo los restos del casco de un barco en tierra y de unos pescadores en la orilla para representar la longitud de la bahía de Sandown, en la que se distingue con claridad, pero en la distancia, los erosionados acantilados de tiza blanca de Culver Down.

basó en el uso de matices claros sobre un fondo blanco en el compromiso de ser fiel a la representación de la naturaleza. Su preferencia por el dibujo y su nivel de exigencia le llevarán a trabajar en múltiples bocetos sobre el mismo asunto, a los que volvía una y otra vez hasta dar por concluida una obra, como en el caso de esta sobrecogedora vista desde el Monte de la Ofensa mirando al mar Muerto y las montañas de Moab, pieza comenzada siete años antes de considerarla terminada. Para su ejecución, se levantaba antes de la salida del sol, un día tras otro, y un viaje tras otro, realizados en la misma época del año para tratar de captar siempre la luz exacta. Buscando la misma luz, el pintor y escultor Antonio López comenta en su última entrevista en *El Cultural*: «Hay cosas que no dependen de mí, los modelos, el sol, la luna... En mi mano solo está levantarme todos los días a la misma hora...» (Espino, 2022). La acuarela de Holman Hunt es un ejemplo de por qué se reconoce a los prerrafaelitas como pioneros en la observación de los contrastes de luz y color en la naturaleza. Observación que copiarán dos décadas más tarde los pintores impresionistas franceses.

En el retrato de la naturaleza nada se dejaba a la memoria; todos los elementos debían realizarse *in situ* y reproducirse con aplicación científica: una zarza, un insecto o las crestas de las olas. Era obligada la observación «microscópica» del medio natural. Cada detalle importaba y debía ser trasladado con exactitud al lienzo. Estos pintores reproducen meticulosamente todo lo que se presenta ante ellos. Así, William Dyce (1806-1864) –muy cercano al estilo de William Holman Hunt–, mientras estaba trabajando en un encargo real para el castillo de Osborne, en la isla de Wight, pintó para su propio placer *Acantilados de Culver, isla de Wight* (1847) (Figura 2), acuarela en la que copiará la superficie erosionada de los acantilados de tiza blanca de Culver Down con el mismo rigor que lo haría un geólogo. Si introduce figuras en el lienzo, es solo para acercar aún más, si es posible, la mirada del espectador a la magnitud de la bahía de Sandown.

■ JOHN EVERETT MILLAIS, EVELYN DE MORGAN Y JOHN BRETT

También John Everett Millais en *Ofelia* (1852) pinta el sauce, las ortigas, las margaritas o el collar de violetas que lleva la enamorada de Hamlet con la misma prolijidad que lo haría un botánico. Y en su obra *La muchacha ciega* (1856) (Figura 3), la precisión científica que tanto preocupaba a Millais y al resto de pintores de la Hermandad se observa en el orden de los colores del doble arcoíris. El artista, una vez terminada la pintura, fue advertido de que, en los arcoíris dobles, el arco exterior invierte el orden de los colores. Millais originalmente había pintado los colores en idéntica disposición en ambos arcoí-



Birmingham Museums. Public domain

Figura 3. John Everett Millais. *La muchacha ciega*, 1856. Óleo sobre lienzo, 62×83 cm. Dos niñas descansan bajo un cielo sin nubes; acaba de llover. La más pequeña admira el paisaje y el doble arcoíris, mientras la mayor, privada de la vista, no puede disfrutar de la belleza natural que les rodea, como la mariposa ortiguera que descansa en su capa. La precisión científica tan anhelada por los prerrafaelitas se observa hasta en la exactitud del orden de los colores en el doble arcoíris. Cuando este fenómeno ocurre, el arco exterior invierte la disposición de los colores, y así lo representó Millais.

ris, pero rápidamente alteró el orden del segundo para lograr la anhelada exactitud en la copia de la naturaleza.

En la misma línea de determinación y finura, pero cuarenta años más tarde, Evelyn de Morgan (1855-1919) –artista que al principio de su carrera se postuló como prerrafaelita–, en *Flora* (1894) (Figura 4) –con claras reminiscencias de la *Alegoría de la primavera* de Sandro Botticelli–, sitúa a la diosa romana de la naturaleza delante de un níspero japonés cuajado de frutos con dos jilgueros y un pinzón posados en sus ramas. El nivel de detalle de las flores, las aves y el drapeado de la indumentaria es de una precisión naturalista y de una belleza que recuerdan al Quattrocento italiano, movimiento inspirador de la Hermandad Prerrafaelita (De Osma, 2015).

Cuando John Brett (1831-1902), uno de los prerrafaelitas más centrados en el paisaje, pintó *Kynance* (1888) (Figura 5), no solo volcó en la tela su adhesión a



De Morgan Foundation. Public domain

Figura 4. Evelyn de Morgan. *Flora*, 1894. Óleo sobre lienzo, 88×199 cm. En esta pintura, inspirada en la *Alegoría de la primavera* de Sandro Botticelli, el níspero japonés salpicado de frutos, los dos jilgueros y el pinzón posados en las ramas del frutal, las rosas y camelias que Flora sostiene en su mano y las distintas flores que aparecen a los pies de la diosa, son de una precisión naturalista y de una belleza tan destacables que recuerdan al Quattrocento italiano, movimiento inspirador de la Hermandad Prerrafaelita.



The Met. Public domain

Figura 5. John Brett. *Kynance*, 1888. Óleo sobre lienzo, 35,9×17,8 cm. John Brett, conocido por sus meticulosas representaciones del mundo natural y sus conocimientos geológicos, plasmaba en sus obras el credo de John Ruskin: ser fiel a la naturaleza. Esta obra copia la cresta rocosa The Bishop en Kynance Cove, en la costa de Cornualles, conocida por sus impresionantes formaciones rocosas. Las rugosidades rojizas y violáceas de las rocas en un primer plano contrastan con la hierba de tonos otoñales del fondo y los colores brillantes de la espuma de las olas a los pies de la obra.

los principios de Ruskin sobre la belleza y la sublimación de la naturaleza, sino que también dejó constancia de su interés y conocimientos sobre geología (Morel, 2015). Esta obra representa la cresta rocosa The Bishop en Kynance Cove, uno de los lugares naturales más hermosos de la costa de Cornualles conocido por sus impresionantes formaciones rocosas. El óxido violáceo de las rocas en un primer plano contrasta con la hierba pálida de tonos otoñales del fondo y los colores brillantes de la espuma de las olas a los pies de la obra.

Al principio, la observación científica de la naturaleza promovida por los prerrafaelitas atrajo a numerosos imitadores, pero el entusiasmo decayó pronto por la laboriosa técnica que esta investigación exigía. Incluso el propio Millais, uno de los fundadores de la Hermandad, solo cuatro años después de su nacimiento, salvo excepciones como el caso de *La muchacha ciega*, ya pintaba de forma más libre y estilísticamente menos precisa porque para mantener a su numerosa familia —se justificó— no podía invertir tantas horas para consumir únicamente una pequeña parte del lienzo. Rossetti también se alejó del ideal prerrafaelita de representar fielmente la naturaleza, pero por otras razones, ya que terminó interesándose más por los temas propios de la poesía medieval. Pero ambos, Millais y Rossetti, siguieron creando belleza y seducción con sus obras.

■ ¿POR QUÉ LA HERMANDAD PRERRAFaelITA?

En la difícil definición del concepto de *belleza* se encuentran patrones que se repiten en la naturaleza: la proporción, la regularidad, la armonía, la repetición y la simetría. Pensemos, por ejemplo, en la simetría radial de los brazos de una estrella de mar o en la simetría lateral de una mariposa. Pensemos también en la repetición de las curvas de un meandro o en la suma de bolsas de vapor que forman la espuma. Cuando estos patrones se dan en los objetos, suelen percibirse como bellos. La escuela pitagórica hablaba de la belleza matemática y de la simetría como una de sus cualidades. La arquitectura griega clásica está basada en estos principios, en el equilibrio y la armonía de proporciones, en el orden y la geometría. Y aunque la naturaleza no es siempre literalmente simétrica ni sus formas geométricas, sí cuenta con patrones regulares, repetitivos y ordenados cuya contemplación es fuente de inspiración para crear belleza. Como dijo el poeta romano Juvenal: «Nunca la sabiduría dijo una cosa y la naturaleza otra».

Desde la Grecia de Pericles hasta hoy, con mayor o menor intensidad según el momento, los artistas se han fijado en las proporciones y reglas de la naturaleza para conseguir la belleza en sus creaciones. Para la Hermandad,

la belleza consistía en captar la realidad natural, entendiendo por *natural* todo aquello que existe y está determinado por sus propias leyes, excluyendo los objetos artificiales creados por la acción del hombre.

John Ruskin y la Hermandad surgen en la Europa de la máquina de vapor y de la industrialización, en el cenit de la migración masiva del campo a las ciudades (o a las

colonias). Sus postulados nacen en el momento en que, por primera vez en la historia de la humanidad, esta, de forma intensiva, da la espalda a la naturaleza y se separa físicamente del medio rural. En 1841, el censo revelaba que, en el norte de Inglaterra, ya vivían más personas en las ciudades que en el campo. Las fábricas y factorías cambian y afean el perfil de las urbes. La abrupta metamorfosis de la vida diaria y la nueva pertenencia a un orden urbano, organizado según criterios económicos, que no mira a la naturaleza y abandona los valores tradicionales, fueron el detonante de la reivindicación de Ruskin y de los prerrafaelitas. Pero Ruskin iba más allá, al volver la mirada hacia la arquitectura gótica, la belleza de los edificios medievales y el buen hacer de los artesanos que los crearon, frente a la producción mecanizada moderna que negaba la libertad creativa del individuo y deshumanizaban su trabajo.

«En la definición de *belleza* se encuentran patrones que se repiten en la naturaleza: la proporción, la regularidad, la armonía, la repetición y la simetría»

■ WILLIAM MORRIS Y LA RED HOUSE

En el segundo tercio del siglo XIX y con la segunda generación de prerrafaelitas, como el emblemático pintor Edward Burne-Jones (1833-1898) y el arquitecto y diseñador William Morris (1834-1896), las preocupaciones de orden estético aprendidas de Ruskin alcanzaron también el universo de las artes decorativas. Burne-Jones y Morris, íntimos amigos y estrechos colaboradores a lo largo de toda su vida, reivindicaron con sus trabajos el valor de las artes aplicadas.

En 1859, Morris encargó a su compañero, el arquitecto Philip Speakman Webb (1831-1915), una vivienda en Bexleyheath, al sureste de Londres, para vivir con su esposa Jane Burden (1839-1914), casados ese mismo año. Burden, una joven de extracción humilde, encarnó el ideal de belleza prerrafaelita por su altura, delgadez, larga melena oscura y rizada, grandes ojos y elegancia natural. Con dieciocho años se convirtió en musa no solo de Morris, sino especialmente de Rossetti, quien la escogió como modelo de muchas de sus obras como *Proserpina* (1874) o *Astarté siríaca* (1877).

Pero volvamos a la Red House, llamada así por el color rojo de los ladrillos de sus muros. La casa —sencilla, funcional e integrada en el paisaje, descrita por Burne-Jones como el lugar más bello de la tierra— fue decorada íntegramente por Morris, Webb, Burne-Jones y otros prerrafaelitas ante la dificultad de Morris y Burden de encontrar productos manufacturados de su gusto. Esta fue la primera obra de arte global de la Hermandad. La arquitectura, el mobiliario, las pinturas murales, las tapiicerías y las vidrieras de la Red House son reflejo de un profundo respeto al trabajo manual. El hogar de Morris puede verse como un paradigma de su doctrina: el arte y la belleza nacen del trabajo artesanal.

La experiencia de la Red House animó a este grupo de amigos unidos por un ideario común —regenerar el trabajo mediante la artesanía creando piezas sencillas, útiles y bellas— a establecer su propia empresa de decoración. Papeles pintados, muebles, telas estampadas y bordadas, tapices, cerámica, azulejos y vidrieras comenzarán a producirse y venderse por la sociedad Morris, Marshall, Faulkner & Co., también conocida como *The Firm*, nacida en 1861, y denominada Morris & Co. cuando en 1875 Morris pasó a ser su único dueño. Morris & Co. se especializó en papeles estampados de pared y en trabajos textiles (Figuras 6 y 7). Los tapices, fabricados a partir de los cartones de Burne-Jones, se consideran los más bellos de la época.

Morris, poniendo el foco en la naturaleza y el trabajo artesanal, fue probablemente quien más trabajó por la educación artística de su país. Adoptó y desarrolló el principal objetivo de Ruskin y de la Hermandad: dotó de belleza los objetos cotidianos incorporando a la decora-



The Cleveland Museum of Art. Public Domain

Figura 6. *Ladrón de fresas* (1883) es quizá uno de los diseños textiles más reconocibles y exitosos de William Morris. Se trata de un homenaje a los zorzales del jardín de su casa de verano Kelmscott Manor, al sur de Inglaterra. En esta pieza, Morris comenzó a experimentar con tintes naturales y recuperó la técnica de estampación conocida como «vertido de índigo», que consiste en teñir primero la tela completamente de azul para después blanquear con lejía las zonas que se estamparán en otros colores con bloques de madera.



Colección particular

Figura 7. Diseños de William Morris (*Pink and rose*, *Wilhelmina*, *Willow bough* y *Golden lily*) para papeles pintados realizados entre 1877 y 1890 y comercializados por Morris & Co. Los lirios, los tulipanes, las hojas de sauce, las rosas, los claveles, las hojas de acanto o madreelva, que inspiraron sus creaciones rebosantes y ordenadas, se siguen reproduciendo en la actualidad en variados objetos, como en esta delicada vajilla.

The Met. Public Domain



Figura 8. *Los jugadores de backgammon* (1861) de Philip Webb, ornamentado con pintura sobre cuero de Edward Burne-Jones, es una obra maestra del movimiento Arts & Crafts en su intento por evitar los males de la industrialización. La papelera, ejemplo de mueble bello y funcional, fusiona las bellas artes con las artes aplicadas. El sencillo diseño de Philip Webb, que muestra la carcasa exterior de la pieza, puso el énfasis en los elementos estructurales que iniciarían la revolución del diseño del siglo siguiente.

ción elementos vegetales y animales de formas rítmicas y orgánicas tomadas de la naturaleza junto con motivos propios de la ornamentación medieval.

■ EL MOVIMIENTO ARTS & CRAFTS

En este contexto –en el que la pintura sale del cuadro y entra en la vida cotidiana– surge el movimiento Arts & Crafts, denominación utilizada por primera vez en 1887. El movimiento reunió a arquitectos, diseñadores y artesanos que compartían el pensamiento de Morris y la preocupación por el impacto negativo de la industrialización en las condiciones laborales, en los oficios tradicionales y en la fealdad de los objetos nacidos de la mecanización. Los miembros de Arts & Crafts, que organizaron influyentes exposiciones entre 1888 y 1916, recuperaron oficios ya en desuso estudiando la naturaleza de los materiales y dotándolos de nuevas posibilidades: la madera, los tintes naturales (no sintéticos), la cerámica, el vidrio soplado, el bordado y los tapices, el repujado de metales y cuero, el trabajo de escayola, el esmaltado o la encuadernación. Cada objeto, cada elemento debía ser diseñado como parte de un todo orgánico, de una obra

de arte total (Figura 8). No en vano para Morris, después de una casa hermosa, la producción más importante del arte era «un libro hermoso» (Fontán del Junco y Zozaya, 2017). Y este fue el último logro de Morris, la fundación en 1891 de Kelmscott Press, una imprenta para la que diseñó tipografías, cientos de portadas, letras capitulares, orlas y adornos menores siempre de inspiración natural y medieval, y editó cuidadosos libros ilustrados de la mano de su más querido y cercano colaborador, Burne-Jones, como *Los cuentos de Canterbury*, de Geoffrey Chaucer, considerados la perfección artesanal de la edición.

Aunque Arts & Crafts fue un movimiento esencialmente urbano, la nostalgia por la vida rural y el trabajo manual fueron sus dos principales ideales. Con el movimiento Arts & Crafts, la naturaleza pasa de ser observada y replicada con precisión científica a convertirse en fuente de inspiración, tanto para los materiales como las formas de los motivos ornamentales –flores, hojas, tallos retorcidos, frutos, pavos reales, palomas, cérvidos– para crear esa casa y ese libro hermosos de los que hablaba Morris.

A finales del siglo XIX, el tiempo de la Hermandad Prerrafaelita y de los rigurosos preceptos de John Ruskin parecían quedar muy lejos, pero es obligado reconocer la considerable influencia que la Hermandad, nacida de tres espíritus inconformistas, William Holman Hunt, John Everett Millais y Dante Gabriel Rossetti, ejerció en el advenimiento del arte moderno inglés y el movimiento Arts & Crafts, impregnando, con muchas de sus características, al simbolismo más poético, y a la corriente artística que surgió con el cambio de siglo y que recibió distintos nombres según los países: *Modernismo* en España, *Art Nouveau* en Francia y Bélgica, *Jugendstil* en Alemania, *Modern Style* en Gran Bretaña y Estados Unidos o *Sezession* en Austria. Movimientos que incorporaron la belleza de la naturaleza a sus creaciones, con la misma vehemencia que hicieron los artistas prerrafaelitas. ☺

REFERENCIAS

- Birchall, H. (2018). *Prerrafaelitas*. Taschen.
De Osma, G. (2015). *Fortuny*. Nerea.
Espino, L. (2022, 14 de marzo). 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
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). *Joaquim Sunyer*. Ediciones Polígrafa.
Morel, G. (2015). *Les préraphaélites, de Rossetti à Burne-Jones*. Éditions Place des Victoires.
Schmidt-Loske, K. (2009). *Maria Sibylla Merian: Insects of Surinam*. Taschen.

MÓNICA VERGÉS ALONSO. Licenciada en Filosofía y Ciencias de la Educación por la Universidad de Barcelona y postgraduada en Documentación por la Universidad Complutense de Madrid. Miembro del Cuerpo de Técnicos de Archivos, Bibliotecas y Museos de la Administración General del Estado desde 2002. Desde 2016, es responsable del Archivo Histórico del Museo Nacional de Ciencias Naturales (Madrid, España). ✉ vergesam@mncn.csic.es