



**UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE  
COMPOSTELA**

**GRADO EN HISTORIA DA ARTE**

Curso 2024-2025

**Traballo de fin de grado**

***A beleza útil: Tradición artesanal e técnica industrial na  
arte do cambio de século***

Autora:

IRENE GARCÍA CASTIÑEIRA

Titora:

ANA PÉREZ VARELA

Departamento de Historia da Arte

**Resumo:** Este traballo aborda a relación entre artesanía e industria na configuración do deseño moderno entre finais do século XIX e comezos do XX, a partir da análise das propostas do movemento *Arts and Crafts* e das distintas interpretacións nacionais do *Art Nouveau*. Explórase como a tensión entre produción manual e técnicas industriais se converte nun dos eixes fundamentais da estética, ideoloxía e crítica da arte aplicada neste período. A través do estudo de casos concretos, reflíctese como distintos contextos culturais negociaron esa dualidade entre tradición e modernidade, e examínase se a recepción crítica valorou máis a autenticidade artesanal ou a integración funcional da técnica industrial. O traballo propón, así, unha lectura matizada da transformación do obxecto artístico no tránsito cara ao deseño como disciplina moderna.

**Palabras chave:** Arts and Crafts, Art Nouveau, Artesanía, Crítica artística, Industria.

**Resumen:** Este trabajo aborda la relación entre artesanía e industria en la configuración del diseño moderno entre finales del siglo XIX e inicios del XX, a partir del análisis de las propuestas del movimiento *Arts and Crafts* y de las distintas interpretaciones nacionales del *Art Nouveau*. Se explora cómo la tensión entre producción manual y técnicas industriales se convierte en uno de los ejes fundamentales de la estética, ideología y crítica del arte aplicado en este período. A través del estudio de casos concretos, se refleja cómo distintos contextos culturales negociaron esa dualidad entre tradición y modernidad, y se examina si la recepción crítica valoró más la autenticidad artesanal o la integración funcional de la técnica industrial. El trabajo propone, así, una lectura matizada de la transformación del objeto artístico en el tránsito hacia el diseño como disciplina moderna.

**Palabras clave:** Arts and Crafts, Art Nouveau, Artesanía, Crítica artística, Industria.

**Abstract:** This paper addresses the relationship between craft and industry in the configuration of modern design between the late 19th and early 20th centuries, through an analysis of the proposals of the Arts and Crafts movement and the different national interpretations of Art Nouveau. It explores how the tension between manual production and industrial techniques became one of the fundamental axis of the aesthetics, ideology and criticism of applied art in this period. Through the study of specific cases, the text

highlights how different cultural contexts negotiated this duality between tradition and modernity and examines whether the critical reception valued craft authenticity or the functional integration of industrial technique. The work thus proposes a nuanced reading of the transformation of the artistic object in the transition towards design as a modern discipline.

**Keywords:** Arts and Crafts, Art Nouveau, Craftsmanship, Artistic Criticism, Industry.

## ÍNDICE

<b>Introdución.....</b>	<b>1</b>
Obxecto de estudo e obxectivos .....	1
Metodoloxía .....	2
Limitacións .....	2
<b>Capítulo 1: O PUNTO DE PARTIDA: UN CONTEXTO PARA O ARTS &amp; CRAFTS E O ART NOUVEAU.....</b>	<b>3</b>
1.1. Contexto histórico da revolución industrial e o seu impacto na arte .....	3
1.2. Nacemento e desenvolvemento do <i>Arts and Crafts</i> .....	6
1.3. A <i>Art Nouveau</i> ligada ao seu contexto histórico .....	11
1.4. A decadencia destes estilos.....	14
<b>Capítulo 2: ENTRE A ARTESANÍA E A INDUSTRIA: EVOLUCIÓN INTERNACIONAL DO ART NOUVEAU .....</b>	<b>17</b>
2.1. Escocia.....	17
2.2. España.....	18
2.3. Estados Unidos .....	20
2.4. Italia .....	22
2.5. Austria .....	23
2.6. Francia .....	25
2.7. Bélxica .....	27
2.8. Alemaña.....	29
<b>Capítulo 3: A BELEZA EN DEBATE: RECEPCIÓN CRÍTICA DE TRES MODELOS DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA .....</b>	<b>31</b>
3.1. Modelo artesanal: Morris & Co.....	31
3.2. Modelo semi-industrial: o caso de Tiffany.....	34
3.3. Integración industrial: o caso da Deutscher Werkbund.....	38
3.4. Conclusión .....	42
<b>Conclusións.....</b>	<b>43</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>45</b>
<b>Anexo fotográfico.....</b>	<b>50</b>

## INTRODUCCIÓN

### **Obxecto de estudio e obxectivos**

O presente traballo ten como obxecto de estudo o proceso de revalorización das artes manuais a partir da obra de William Morris e da influencia que o movemento *Arts and Crafts* exerceu sobre a evolución do deseño moderno. Partindo do contexto da Revolución Industrial, analízase como a súa proposta, baseada na recuperación da artesanía manual e na dignificación do traballo, serviu como punto de partida para unha serie de reaccións estéticas e ideolóxicas que, con diferentes matices, se espallaron por Europa e América baixo a forma do *Art Nouveau* e outras variantes locais. O traballo céntrase, pois, na tensión entre tradición e modernidade, entre técnica artesanal e mecanización industrial, e nas distintas solucións que se articularon ao redor desa dicotomía. A través da análise comparada de diversos casos nacionais e da recepción crítica que espertaron, preténdese comprender ata que punto é posible unha síntese entre arte e industria, e cal foi o modelo máis satisfactorio desde unha perspectiva tanto estética como humana.

O obxectivo principal desta investigación foi explorar o choque entre artesanía e máquina no momento de irrupción da industrialización, atendendo ao impacto sen precedentes que este proceso tivo sobre os modos de produción artística e decorativa. Pretendeuse tamén analizar o grao de integración entre tradición artesanal e nova tecnoloxía nos diferentes países nos que se desenvolveu o Art Nouveau, con especial atención ao contexto sociocultural de cada un. Finalmente, procurouse avaliar, a partir da recepción por parte da crítica e do público da época, cal foi o modelo de integración artística e industrial que resultou máis satisfactorio para a experiencia vital e estética do ser humano, e se é posible extraer conclusións que teñan vixencia no contexto actual.

### **Metodoloxía**

A metodoloxía deste traballo responde a un proceso de baleirado de fontes bibliográficas nas que tivemos en conta estudos de referencia e actualizados sobre o obxecto de estudo, prestando atención tanto a publicacións xerais como específicas, relativas ao estilo en xeral ou ás particularidades propias de cada país. Tras ese traballo coas fontes puidemos delimitar tanto o enfoque temático como a organización dos contidos, optando por un

esquema dividido en tres grandes bloques, que se consideran necesarios para abordar con profundidade a cuestión.

O primeiro bloque está dedicado ao contexto histórico e ideolóxico no que xorde o movemento *Arts and Crafts*. Inclúese nesta parte unha análise do impacto da Revolución Industrial sobre a arte e o deseño, así como unha presentación da figura de William Morris e dos seus referentes intelectuais. Considerouse imprescindible este apartado para comprender as razóns profundas do nacemento dun movemento que non pode entenderse sen a transformación produtiva e social do século XIX.

O segundo bloque céntrase na evolución internacional do estilo, examinando como a proposta de Morris foi reinterpretada en distintos países a través das súas versións do *Art Nouveau*. Este enfoque comparativo permite identificar as diferenzas e semellanzas entre contextos e valorar os distintos graos de integración entre artesanía e industria. A selección de casos responde tanto á súa relevancia histórica como á súa representatividade dentro do movemento.

O terceiro e último bloque abandona o enfoque formal para centrarse na recepción dos obxectos producidos, a través da crítica, os xornais, os informes de exposicións e outras fontes da época. A inclusión desta parte responde á vontade de non analizar só o deseño desde o punto de vista da produción, senón tamén desde a percepción que xerou, entendendo que a arte é tamén experiencia e diálogo co público.

### **Limitacións**

Durante a elaboración deste traballo xurdiron certas limitacións, especialmente no que atinxe ao último capítulo. A principal dificultade foi o acceso restrinxido a fontes primarias, como xornais de época, revistas críticas, publicacións especializadas e reseñas expositivas, que terían permitido afondar nunha análise máis matizada da recepción social e crítica dos obxectos estudados. A pesar do esforzo por localizar materiais dispoñibles en liña ou en bibliotecas, moitos destes documentos non estaban accesibles ou non contaban con edicións dixitalizadas.

De forma particular, no caso da Deutscher Werkbund, a análise viuse condicionada pola escasa dispoñibilidade de fontes en lingua española ou inglesa. A maior parte dos documentos e estudos sobre a recepción crítica da súa produción estaban redactados en alemán, lingua que non domino, o que obrigou a apoiar esta parte do capítulo nun número moi reducido de fontes secundarias traducidas ou en inglés. Esta circunstancia limitou a posibilidade de ofrecer unha visión máis ampla e plural sobre a recepción pública e crítica da obra da Werkbund.

Asemade, tamén considero bastante reducidas as fontes dispoñibles que abordan a fondo as técnicas e procedementos industriais que os diferentes países comezaron a incorporar na arte, e que se abordan no segundo capítulo. Ademais, aqueles medios que sí mencionaban estes procedementos tampouco, polo xeral, describían con moito detalle o funcionamento completo. Como resultado, dáse tanto unha bibliografía máis reducida do desexado en algunhas partes dese segundo capítulo, e un desenvolvemento lixeiramente máis superficial do esperado.

## **CAPÍTULO 1. O PUNTO DE PARTIDA: UN CONTEXTO PARA O ARTS & CRAFTS E O ART NOUVEAU**

### **1.1. Contexto histórico da Revolución Industrial e o seu impacto na arte**

Que o movemento *Arts and Crafts*, reivindicativo dun retorno á artesanía manual, tivese a súa orixe en Inglaterra non é unha coincidencia. O primeiro país do mundo en industrializarse viu nacer entre as súas fronteiras un movemento reaccionario que acadaría grande influencia no campo do deseño internacional, e que incluso nos nosos días segue a ser fonte de inspiración.

Para entender as causas profundas deste movemento, que se configura como unha resposta crítica aos cambios sociais e produtivos da época, resulta imprescindible analizar o contexto histórico no que xurdiu: a Revolución Industrial, cuxo desenvolvemento en Inglaterra transformou radicalmente os procesos produtivos, as estruturas sociais e a concepción mesma do traballo e do deseño.

Aínda que as orixes da sociedade capitalista poden remontarse ao século XVI, o capitalismo industrial que nos concirne data da primeira metade do século XVIII<sup>1</sup>. Ata ese momento, só se empregaban ferramentas de uso manual, cunha eficacia enteiramente dependente da forza e da habilidade con que fosen manexadas. Pero cando se conseguiu transformar a enerxía da natureza en movemento, apareceu o motor, que ao unirse aos instrumentos xerou as máquinas. A máquina foi o axente que causou o maior cambio nas condicións de vida da humanidade, e ademais propulsou o maior cambio da historia en canto á produción de bens, xa que a produción maquinista creou, por primeira vez, condicións para a produción e consumo en masa<sup>2</sup>.

Habitualmente, a historiografía refírese co termo *revolución industrial* a este proceso de invención e perfeccionamento das máquinas e da produción en territorio inglés, mentres que *industrialización* designa a adaptación que se foi dando pouco despois en cada país occidental ás máquinas, nun proceso de recepción no que todos iniciaron por importar máquinas e técnicas de Inglaterra para volverse logo competidores eficientes<sup>3</sup>. Algúns dos primeiros avances en maquinaria ocorreron no sector téxtil, co precedente do torno de fiar (*spinning jenny*) construída por Hargreaves en 1764, ou o tear hidráulico (*water frame*) de Arkwright de 1769, que xa funcionaba con enerxía hidráulica en vez de manual<sup>4</sup>, ou a tear mecánico de Edmund Cartwright (1784)<sup>5</sup>

A invención da máquina de vapor por James Watt en 1765 supuxo proporcionar ás máquinas unha fonte de enerxía máis regularizada e eficaz que a hidráulica, e iso significou un gran avance no proceso da revolución industrial, ao tempo que cada vez máis sectores ían adoptando estas novas tecnoloxías. O crecemento tamén se viu

---

<sup>1</sup> Kirkham, P. (2017). William Morris y el movimiento Arts and Crafts: la época y los ideales. En M. Fontán del Junco & M. Zozaya Álvarez (Eds.), *William Morris y compañía: El movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña*. Fundación Juan March, p. 38.

<sup>2</sup> M. Artola & M. Pérez Ledesma (2014). *Contemporánea: La historia desde 1776*. Alianza Editorial, pp. 61-62.

<sup>3</sup> Gutiérrez Benito, E. (1984). *La Revolución industrial*. Akal, p. 8.

<sup>4</sup> Gutiérrez, 1984, p. 31.

<sup>5</sup> García Martín, P. (1985). *La Revolución industrial*. Grupo 16, p. 18.

impulsado pola produción masiva de aceiro, resultado de fundir o ferro nun crisol a altas temperaturas<sup>6</sup>.

A introdución da máquina de vapor non só fomentou o desenvolvemento das industrias, senón tamén o do transporte. Así, en 1825, Stephenson abriu a primeira liña de ferrocarril entre Stockton e Darlington, a primeira cunha locomotora a vapor<sup>7</sup>. Por outra banda, en 1833, o *Royal William* foi o primeiro buque a vapor en cruzar o Atlántico<sup>8</sup>. Estes avances favoreceron unha maior facilidade nas comunicacións, nos desprazamentos, no transporte e no comercio, o que tamén contribuíu ao crecente desenvolvemento industrial.

A incorporación das máquinas e os novos avances ao proceso produtivo tamén supuxo a aparición das fábricas. O primeiro exemplo rexistrado, en 1771 atribúese a Arkwright e Strutt: tratábase de *Cromford Mill*, e aproveitaba a enerxía hidráulica do río Derwent<sup>9</sup>.

Pero, a pesar do éxito das máquinas a nivel produtivo, pronto supuxeron un problema para o traballo humano, especialmente porque estaban a causar un descenso dos salarios, e mesmo despedimentos. A raíz disto, sucedéronse diversas manifestacións de protesta, das cales o ludismo (coas súas destrucións de máquinas entre 1810 e 1813)<sup>10</sup> é un dos mellores exemplos. Porén, o imparabile crecemento das fábricas e da industria, así como a represión policial, supuxo o fracaso destas manifestacións<sup>11</sup>.

Unha vez iniciada a industrialización en Inglaterra, converteuse nun obxectivo común a todos os países occidentais. Empresarios de toda Europa seguiron con interese o proceso e pronto se uniron á adquisición de máquinas e á contratación de técnicos. Comezaron tamén a copiar os orixinais das máquinas británicas. Foi a transferencia tecnolóxica máis importante da historia dende a invención da agricultura no Neolítico<sup>12</sup>, e tivo como

---

<sup>6</sup> Artola & Pérez Ledesma, 2014, pp. 64-65.

<sup>7</sup> García, 1985, p. 12.

<sup>8</sup> Artola & Pérez Ledesma, 2014, p. 66.

<sup>9</sup> Artola & Pérez Ledesma, 2014, p. 67.

<sup>10</sup> Gutiérrez, 1984, p. 56.

<sup>11</sup> Gutiérrez, 1984, p. 56.

<sup>12</sup> Proporcionou unha mellor alimentación, reduciu a mortalidade infantil e trouxo avances médicos, o que provocou unha duplicación da poboación mundial. Supuxo tamén un éxodo masivo do campo ás cidades, con crecementos urbanos sen precedentes. Ademais, orixinou a división do mundo entre países desenvolvidos e atrasados. Artola & Pérez Ledesma, 2014, pp. 73-74.

resultado a aparición de novos focos de industrialización en Europa Occidental e nos EE.UU<sup>13</sup>. Porén, un cambio tan radical e relativamente rápido non foi recibido sen reaccións, tanto a favor como en contra, a nivel social, político, filosófico e literario.

## 1.2. Nacemento e desenvolvemento do *Arts and Crafts*

O campo artístico foi, precisamente, un dos que reflexou con maior profundidade os cambios que a industrialización estaba a supoñer. A figura de William Morris liderou un movemento, o *Arts and Crafts*, que constituíu a resposta artística máis salientable e vehemente a esta sociedade cambiante. Morris foi unha das figuras intelectuais británicas máis importantes de finais do século XIX<sup>14</sup>. A súa labor política e social foi tan importante como as súas contribucións ao campo das artes, e por iso e polo seu talento polifacético se describiu como “un home renacentista en época vitoriana”<sup>15</sup>.

Especialmente significativos foron os seus aportes ao campo das artes decorativas, ao procurar reunir Belas Artes e artesanía, regresando ao modelo de produción artística medieval, logo da división que no século XVIII, no contexto da Ilustración, se fixo entre “Artes Maiores” —ensinadas aos *artistas* nas Academias— e Artes e Oficios —ensinadas nas escolas creadas para a capacitación técnica dos *artesáns*—. Pretendía, mediante a revolución socialista, eliminar a división entre “arte” e “traballo”, para transformar a arte nunha actividade de disfrute e plenitude, ocupando un papel central na, vida diaria<sup>16</sup>. Esta integración das “artes maiores” e “menores” influíu en movementos posteriores como a Bauhaus, e por iso Nikolas Pevsner dixo en 1936 que Morris foi “un dos pioneiros do deseño moderno”, unha influencia que chega ata hoxe<sup>17</sup>.

---

<sup>13</sup> Artola & Pérez Ledesma, 2014, p. 69.

<sup>14</sup> Se hai algo que sempre o caracterizou, foi a súa paixón polo traballo e o seu afán creador: foi poeta, artista e deseñador, xornalista, empresario e ademais, socialista revolucionario. Browne, P. L. (2018). Introduction. , 13 (1), p. 2. Disponible en: <https://socialiststudies.com/index.php/sss/issue/view/1861> [data de consulta: 13/05/2025].

<sup>15</sup> Fontán del Junco & Zozaya Álvarez, 2017, p. 21.

<sup>16</sup> Browne, P. L. (2018). Work, freedom and reciprocity in William Morris’s *News from Nowhere*. *Socialist Studies*, 13 (1), p. 5. Disponible en: <https://socialiststudies.com/index.php/sss/issue/view/1861> [data de consulta: 13/05/2025].

<sup>17</sup> Fontán del Junco & Zozaya Álvarez, 2017, pp. 21-24.

Aínda que a súa obra se enmarca sobre todo na industrialización e o movemento *Arts and Crafts*, tamén tivo peso o contexto romántico da súa infancia. As novelas de cabalerías, especialmente as de Walter Scott<sup>18</sup>, despertaron nel unha fascinación polo mundo medieval. Esta afinidade reforzouse co amor pola natureza, dende os seus paseos polo bosque de Epping ata os arredores medievais do internado Marlborough College.<sup>19</sup>

En 1852 entrou en Oxford, onde fixo amizade con Edward Coley Burne-Jones (1833-1898). Ambos estaban influídos polo anglo-catolicismo, que empregaba motivos medievais como expresión. Burne-Jones pertencía á Irmandade Prerrafaelita, de forte tendencia medievalista, e acabou influíndo profundamente na visión artística de Morris. En 1855, ambos abandonaron a vocación relixiosa para adicarse á arte. Só catro anos despois, en 1859, Morris encargoulle ao arquitecto Webb o deseño da *Red House*, punto de partida do movemento *Arts and Crafts*<sup>20</sup>.

Unha figura clave na súa formación ideolóxica foi John Ruskin (1819-1900), cuxas ideas foron fundamentais para a base do *Arts and Crafts*. Morris asumiu a concepción de que “a arte é a expresión do desfrute que encontra a humanidade no traballo, e ese desfrute é un dereito de todos os homes”, idea que coñece na súa lectura de *The Stones of Venice* (1851) en 1853<sup>21</sup>. Tamén coincidía con Ruskin na defensa do carácter colaborativo das artes artesanais e na crítica á destrución da cultura manual pola mecanización e os intereses económicos da industrialización<sup>22</sup>. En obras como “The Nature of Gothic” —capítulo de *The stones of Venice*—, propón a figura do mestre canteiro como exemplo dun traballo colaborativo e igualitario. O arquitecto medieval era un máis entre os artesáns, polo que a construción era entendida como un esforzo colectivo. En contraposición, o

---

<sup>18</sup> Kirkham, P. (2017). William Morris, un hombre "renacentista": de diseñador y poeta romántico a activista social y revolucionario. En M. Fontán del Junco & M. Zozaya Álvarez (Eds.), *William Morris y compañía: El movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña*. Fundación Juan March, p. 77.

<sup>19</sup> Clutton-Brock, A. (2007). *William Morris*. Parkstone, pp. 25-26.

<sup>20</sup> Wilmer, C. (2017). John Ruskin y William Morris. En M. Fontán del Junco & M. Zozaya Álvarez (Eds.), *William Morris y compañía: El movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña*. Fundación Juan March, pp. 67-68.

<sup>21</sup> Wilmer, 2017, pp. 57-58.

<sup>22</sup> Ruskin puxo especial atención na arquitectura medieval gótica e formulou unha teoría ética da arte segundo a cal “a arte é o reflexo da sociedade que a produce” (*St Mark's Rest*, 1877-1884). En *The Seven Lamps of Architecture* (1849) denunciaba os efectos negativos da Revolución Industrial sobre o deseño e propoñía a Idade Media como modelo social e produtivo ideal, polo protagonismo que naquela época tiña a artesanía. Wilmer, 2017, pp. 59-62.

Renacemento marcou o inicio dunha división entre artista e obreiro que culminou na alienación do traballador durante a industrialización. A procura da perfección mecánica deshumanizaba o proceso creativo: ao seren os humanos imperfectos, as nosas creacións tamén deberían selo. O traballo a man, coa súa imperfección, reflectía a nosa humanidade. Esta enerxía creativa imperfecta era, para Ruskin, superior<sup>23</sup>.

Estas ideas permitiron revalorizar o traballo artesanal e influíron poderosamente en Morris, que fixo delas o núcleo do seu compromiso coa dignidade do traballo manual e a integración entre arte e vida cotiá. Por iso, fronte á separación imposta dende a Ilustración entre Belas Artes e artesanía, Morris buscou “reunir os espazos autónomos da arte cos da vida”. A súa máxima era a creación dun fogar fermoso, ou *beautiful home*, como ideal de beleza. Fronte ao modelo museístico e moralizante renacentista, Morris e o *Arts and Crafts* defendían que a beleza debía formar parte da vida diaria. A arte debía estar feita “para alguén”, e ser froito do traballo colaborativo dos artesáns, seguindo modelos pre-renacentistas. Así, ao liderar o *Arts and Crafts*, Morris foi pioneiro da reconexión entre estética e sociedade, vontade que máis tarde o conduciría á acción política<sup>24</sup>.

Por fin, ese ideal da *beautiful home* manifestouse por primeira vez na construción da *Red House*. Ese é o nome da súa nova residencia, que tras a súa voda con Jane Burden, en 1859, encargou deseñar ao arquitecto Philip Speakman Webb (1831-1915)<sup>25</sup>. O propio Morris tivo tamén unha participación decisiva neste deseño. En 1860 iniciouse a construción, que foi tan influínte para a arquitectura e deseño do mobiliario desenvolvidos polos seguidores do movemento *Arts and Crafts* que a maioría coinciden en datar aquí o inicio do movemento.

Para a súa construción, Morris aprendeu e mesmo recuperou técnicas artesanais esquecidas<sup>26</sup>. Aprécianse influencias neogóticas na súa arquitectura e mobiliario, aínda que sen un rigor arqueolóxico estrito; pretendíase máis ben recoller estilos e tradicións

---

<sup>23</sup> Ruskin, J., & Tiptree, D. (2019). *La naturaleza del gótico*. Casimiro, pp. 22-25.

<sup>24</sup> Fontán del Junco & Zozaya Álvarez, 2017, pp. 23-24.

<sup>25</sup> Clutton-Brock, 2007, p. 56.

<sup>26</sup> Kirkham, 2017a, p. 29.

vernáculos da arquitectura doméstica, entre elas a estética medievalista<sup>27</sup>. A vivenda presenta un certo aspecto orgánico (ventás de distintos tipos e tamaños, etc.)<sup>28</sup>, e materiais contrastantes<sup>29</sup>. Todo o mobiliario foi deseñado e feito a man en comunidade (Morris, Burne-Jones, Webb, Rossetti...) (Fotografías 1 e 2)<sup>30</sup>.

Esta experiencia colaborativa foi tan orixinal e exitosa que en 1861 fundouse a compañía *Morris, Marshall, Faulkner & Co.*, tamén coñecida como *The Firm*<sup>31</sup>. Foi un dos principais motores do *Arts and Crafts*, tanto polo éxito económico como polos deseños novidosos que promoveu, sempre defendendo o carácter artesanal e colaborativo.. Os primeiros encargos evocaban a *Red House* nas arquitecturas sinxelas de Webb e os interiores coloridos e decorados.<sup>32</sup>No mesmo ano da fundación de *The Firm*, empezaron a multiplicarse en Gran Bretaña outras empresas de decoración de interiores orientadas á clase media. Seguían o consello de Morris: non ter no fogar nada que “non fose útil ou belo”<sup>33</sup>. Na Exposición Internacional de Londres de 1862 exhibíronse traballos da compañía, especialmente vidreiras e bordados, que lle deron gran reputación, polo que nos seguintes centraron a produción neses dous elementos, ampliando gradualmente a variedade<sup>34</sup>. Participaron tamén en proxectos públicos como o salón de té no South Kensington Museum (1861)<sup>35</sup> e o salón de armería e tapices do Palacio de Saint James (1867) (Fotografía 3)<sup>36</sup>.

---

<sup>27</sup> Harris, J. (2017). Más sugerentes que imitativos: tejidos y papeles pintados del movimiento Arts and Crafts. En M. Fontán del Junco & M. Zozaya Álvarez (Eds.), *William Morris y compañía: El movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña*. Fundación Juan March, p. 146.

<sup>28</sup> Webb, influído por Pugin e Ruskin, sostíña que nun bo edificio a función debía condicionar a forma, de aí a variedade e a aparente falta de simetría.

<sup>29</sup> Especialmente, o ladrillo espido do exterior, en oposición aos muros brancos interiores. Triggs, O. L. (2012). *Le Mouvement Arts & Crafts* (1st ed.). Parkstone International, p. 153.

<sup>30</sup> Wilmer, 2017, pp. 68-70.

<sup>31</sup> Fernández Buey, F. J. (2016). William Morris: soñador de nuestros sueños. *Papeles de relaciones ecosociales y cambio global*, 133, p. 17.

<sup>32</sup> Harris, 2017 (p. 145-146)

<sup>33</sup> Kirkham, 2017a, p. 50.

<sup>34</sup> Livingstone, K. (2017). El movimiento Arts and Crafts de 1880 a 1914. En M. Fontán del Junco & M. Zozaya Álvarez (Eds.), *William Morris y compañía: El movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña*. Fundación Juan March, p. 81.

<sup>35</sup> Actualmente, o Victoria and Albert Museum.

<sup>36</sup> Harris, 2017, pp. 149-150.

Na década dos 70 o interese polo movemento aumentou notablemente, e tamén o nivel técnico e formal dos deseños. En 1875, Morris, descontento cos socios, expulsounos, asumiu o control exclusivo e rebautizou a empresa como *Morris & Co*<sup>37</sup>. En 1877 abriu a primeira tenda ao público en Oxford Street. Os deseños, cada vez máis variados, mostraban o seu amor pola flora e fauna e inspirábanse tanto en tecidos medievais como no libro *The Grammar of Ornament*, de Owen Jones<sup>38</sup>.

Xa nos anos 80, *Morris & Co.* acadara fama internacional e o termo *Arts and Crafts* empezou a empregarse para designar o movemento<sup>39</sup>. Durante esta década ampliouse o abano de produtos. Popularizáronse os *kits* de bordado para facer na casa, que permitiron achegar os obxectos a clases máis humildes. Con eses beneficios financiáronse proxectos máis ambiciosos, como os tapices, oficio que Morris valoraba profundamente tras visitar as catedrais de Amiens e Beauvais. En 1881 fundou os talleres de *Merton Abbey*, onde puido instalar teares grandes e producir tapices de gran formato<sup>40</sup>.

Os encargos continuaban chegando das clases altas, como a redecoración da casa de Holland Park ou os interiores da Old Swan House. Buscábase sempre unha combinación de sinxeleza e esplendor, beleza e utilidade. En vivendas urbanas e rurais recuperábanse elementos vernáculos como vigas vistas ou materiais locais, e a decoración concentrábase nas paredes mediante relevos, tapices ou papel pintado<sup>41</sup>.

A consolidación internacional do *Arts and Crafts* nos 80 reforzouse pola conexión co movemento esteticista, a través de figuras como o citado Burne-Jones, ou Walter Crane (1845-1915). Fundáronse tamén as principais organizacións vinculadas ao movemento: o *Century Guild of Artists* (1882), o *Arts Workers' Guild* (1884), a *Guild and School of Handicraft* (1888) e a *Arts and Crafts Exhibition Society* (1887)<sup>42</sup>. Esta última foi a primeira en empregar o nome “Arts and Crafts” para referirse ao movemento. As súas

---

<sup>37</sup> Clutton-Brock, 2007, p. 97.

<sup>38</sup> Livingstone, 2017, pp. 81-82.

<sup>39</sup> Kirkham, 2017a, 31 e 51.

<sup>40</sup> Clutton-Brock, 2007, p.102.

<sup>41</sup> Harris, 2017, pp. 165-158.

<sup>42</sup> Kirkham, 2017a, pp. 50-51.

exposicións aspiraban a dignificar as artes decorativas, igualándoas ás belas artes<sup>43</sup>, e a expandir o gusto artístico á produción industrial.

Nos anos 90, a difusión do movemento foi aínda maior grazas á súa presenza en revistas, como *The Studio*, fundada por Charles Holmes en 1893, que acadou gran difusión internacional. Grazas a ela déronse a coñecer figuras como Voysey, Ashbee, Baillie Scott ou Mackintosh. Moitos talleres e empresas comezaron a empregar o nome “Arts and Crafts”<sup>44</sup>, e mesmo competidores como *Liberty & Co.* copiaban os deseños de *Morris & Co*<sup>45</sup>.

A morte de Morris en 1896 marcou un punto de inflexión. Crane, Ashbee e Voysey tomaron o relevo, impulsando a expansión internacional do movemento, sobre todo cara Europa continental e os Estados Unidos<sup>46</sup>.

### 1.3. O *Art Nouveau* ligada ao seu contexto histórico

A proxección internacional dos ideais do *Arts and Crafts* facilitou a aparición en Europa de novas correntes estéticas que, partillando fundamentos comúns, culminaron no desenvolvemento do *Art Nouveau*. Da revolución artística inglesa non se trasladaron todos os aspectos formais, senón unha idea básica: a defensa das artes decorativas e a reivindicación de estilos nacionais fronte á arte clásica dominante<sup>47</sup>. Esta intención común manifestouse de forma distinta en cada nación, pois non foi unha corrente homoxénea formalmente, senón ideoloxicamente: o obxectivo era romper co anterior<sup>48</sup>.

Considerábase necesario crear unha arte propia dos novos tempos, allea a influencias foráneas. Isto insírese no contexto do auxe dos nacionalismos, onde os estados recorreron

---

<sup>43</sup> Marsh, J. (2017). Las mujeres en el movimiento Arts and Crafts. En M. Fontán del Junco & M. Zozaya Álvarez (Eds.), *William Morris y compañía: El movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña*. Fundación Juan March, pp. 96-98.

<sup>44</sup> Marsh, 2017, pp. 96-100.

<sup>45</sup> Harris, 2017, p. 153.

<sup>46</sup> Kirkham, 2017a, p. 53.

<sup>47</sup> Lahor, J. (2024). *Art History: Art Nouveau*. Parkstone International, p. 7.

<sup>48</sup> Cravino, A. (2021). La metáfora orgánica en la historia del diseño. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, 133, p. 10. Disponible en: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi133.5000> [data de consulta: 15/04/2025]

á arte e á literatura para afirmar a súa identidade<sup>49</sup>. O novo estilo, polo tanto, supuxo unha revolución non só estética, senón tamén poética, filosófica e humanística<sup>50</sup>.

Así, esta nova arte foi un fenómeno singular que marcou a *Belle Époque* e anunciou os cambios sociais do seu tempo, e, anda que non se manifestou igual en toda Europa, nin coas mesmas características, compartían esa idea da liberdade, a xuventude e a ruptura co anterior, que pode visualizarse claramente nas distintas denominacións que acadou nos diferentes países: *Art Nouveau* en Francia, *Modern Style* en Inglaterra, *Jugendstil* en Alemaña, *Sezessionstil* en Austria, *Stile Liberty* en Italia, *Style Tiffany* en EE.UU., e *Modernismo* en España<sup>51</sup>.

O estilo implicaba un desexo de recuperar a ornamentación, presente mesmo nos pequenos obxectos e esquecida no século XIX ante a funcionalidade<sup>52</sup>. Neste sentido, revalorizouse a estética do *Arts and Crafts* e de figuras como Henry Cole (1808-1882) ou Owen Jones (1809-1874), especialmente con *The Grammar of Ornament*, pois defendían unha experiencia estética activa, non restrinxida á obra de arte<sup>53</sup>.

A *Belle Époque* representa este momento de fin de século, de cambios sociais, culturais e científicos. A tensión entre tradición e modernidade levou ao decadentismo, nihilismo e pesimismo. Nietzsche vía a crise da arte como expresión da crise da burguesía liberal. Neste contexto, o *Art Nouveau* presentouse como unha linguaxe ornamental, libre e centrada nas artes aplicadas. Por un lado, mentres os poderes da época trataban de manter a tradición clásica, temendo que os cambios puidesen alterar o benestar xeral e a prosperidade económica, outras voces reclamaban unha evolución artística acorde ao progreso industrial. A nova burguesía, sen referentes na aristocracia tradicional, buscaba unha linguaxe estética propia<sup>54</sup>. Opuxéronse ao Academicismo e Estilo Imperio, reivindicando as artes aplicadas e rompendo coa división entre “belas artes” e “artes

---

<sup>49</sup> Lahor, 2024, p. 7.

<sup>50</sup> Champigneulle, B. (1983). *Enciclopedia del Modernismo*. Polígrafa, p. 28.

<sup>51</sup> Champigneulle, 1983, pp. 9-13.

<sup>52</sup> Lahor, 2024, p. 7.

<sup>53</sup> Cravino, 2021, pp. 4-7; Esta integración das artes aplicadas coas académicas implicou que os artistas modernistas dominasen varias disciplinas. Mesmo grandes pintores e escultores que non formaron parte activa do movemento se viron influídos. Champigneulle, 1983, p. 13.

<sup>54</sup> Cravino, 2021, pp. 9-10.

decorativas”. Exemplos como o *Crystal Palace* (1851), a *Torre Eiffel* (1887-1889) ou a arquitectura de ferro son fitos que ilustran esta transformación funcional<sup>55</sup>.

Ante o rexeitamento das formas clásicas, os artistas buscaron novas fontes. A industrialización e o Romanticismo levaron a mirar cara a Idade Media, época harmónica e natural. Recollendo o legado de Ruskin e Morris de retorno á relación directa co entorno, aos materiais naturais e aos oficios tradicionais crearon patróns de crecemento indefinido inspirados na natureza, formas orgánicas e simbólicas (xuventude, esperanza...). O modelo de cidade-xardín de Ebenezer Howard (1850-1928) —sintetizado en *Tomorrow: a peaceful path to real reform*, 1898) (Fotografía 4)—, é mostra desta vontade de regreso á vida natural<sup>56</sup>.

En paralelo ao Modernismo, desenvolvéronse outros movementos como o Impresionismo, centrado só na pintura. A diferenza do Modernismo, o impresionismo non pretendía transformar a sociedade. Mentres os impresionistas buscaban plasmar sensacións superficiais e empíricas e captar a luz efémera, os modernistas sintetizaban a natureza para fins decorativos. Aínda así, compartiron certas influencias e artistas postimpresionistas como Gauguin ou Toulouse Lautrec participaron de ambos<sup>57</sup>.

O simbolismo tamén influíu profundamente o Modernismo, xa que ambos compartían o desexo de diferenciarse da arte do momento, mesmo nos estilos de vida. Tiñan un fondo místico, próximo ao Prerrafaelismo, e tamén influído por William Blake, que fascinara a Rossetti co seu misticismo e as súas formas ornamentais e alegóricas<sup>58</sup>.

A estampa xaponesa (*ukiyo-e*) foi outra inspiración crucial: imaxes planas, cores nítidas, sen sombras, que coincidían con algunhas das características do Prerrafaelismo<sup>59</sup>. A súa chegada coincidiu co interese europeo polo exotismo oriental, manifestado xa na

---

<sup>55</sup> Champigneulle, 1983, pp. 21-24.

<sup>56</sup> Cravino, 2021, pp. 3-10.

<sup>57</sup> Champigneulle, 1983, p. 18-19 e 89.

<sup>58</sup> Champigneulle, 1983, pp. 9-12, 25 e 62-63

<sup>59</sup> Cravino, 2021, p. 8

Exposición Universal de 1862, pero de forma máis clara na de 1867, cando causaron impacto real, mesmo influíndo en Morris<sup>60</sup>.

No *Art Nouveau* os motivos naturais tamén foron centrais: flores estilizadas, longos talos, follas, lianas ou pavos reais, así como representaban insectos, sobre todo en xoiería, polos seus valores de fragilidade, transparencia e efecto brillante e tornasolado.<sup>61</sup> Maurice Pillard Verneuil (1869-1942) sistematizou estes motivos botánicos e animais nos seus catálogos, para aplicar a todo tipo de obras decorativas<sup>62</sup>.

A figura feminina convértese en outro elemento central das representacións, ligado aos conceptos de feminidade, xuventude e modernidade. Aparece idealizada: con cabelos longos, vestidos florais, movementos serpentinos —como nas obras de Mucha, que representaba mulleres flotando entre elementos naturais<sup>63</sup> (Fotografía 5).

En definitiva, o *Art Nouveau* non xurdiu da nada: recolleu influencias anteriores para crear novos repertorios<sup>64</sup>. Usaron fontes como a arte, a espiritualidade e a poesía, sempre cun obxectivo común: afastarse do Academicismo. Non houbo un mentor común, senón iniciativas paralelas que confluíron. O *Art Nouveau* foi, tralo *Arts and Crafts*, o punto de partida cara novas expresións, das que derivaría o *Art Decó* a partir da década de 1920.

#### 1.4. A decadencia destes estilos

Morris nunca chegou a acadar o seu propósito de transformar a sociedade capitalista-industrial e implementar un novo sistema produtivo baseado no “desfrute no traballo”, pero polo menos el e a súa compañía contribuíron a crear un gusto artístico determinado, continuado en espírito polo *Art Nouveau*<sup>65</sup>. En última instancia o seu éxito consiste en ter chamado a atención sobre o coste humano da industrialización, e en ter cambiado o noso

---

<sup>60</sup> Champigneulle, 1983, pp. 20, 55 e 60-62.

<sup>61</sup> Champigneulle, 1983, pp. 90-94.

<sup>62</sup> Cravino, 2021, p. 9.

<sup>63</sup> Cravino, 2021, pp. 4-9; Champigneulle, 1983, p. 90-92.

<sup>64</sup> Champigneulle, 1983, p. 29.

<sup>65</sup> Livingstone, 2017, p. 86.

xeito de entender o traballo, o deseño e o fogar, así como o noso sentido do lugar e a nosa relación coa paisaxe<sup>66</sup>.

Pero o fin do Art Nouveau acabou chegando. Xa houbera varios “fins locais” antes de 1905, por motivos varios —“excesos estéticos”, rentabilidade económica, etc.—. Pero a pesar diso, permanecía omnipresente en comercios, feiras, publicacións ou exposicións en toda Europa ata finais da primeira década do século XX. Despois, o seu desplome foi tan rápido que, ao iniciarse a Primeira Guerra Mundial en 1914, o estilo xa apenas tiña forza e presenza no ámbito público<sup>67</sup>.

A destrución definitiva do *Art Nouveau*, ademais, xerminouse dende dentro. O obxectivo elemental sempre fora a expresión “do novo”, da nova realidade social e vital, a través da arte. Pero a individualidade que sempre o marcou ocasionou unha oposición de moitas diferentes concepcións de como expresar “o novo” —natural, artificial, racional, místico—. Era unha arte ecléctica que asimilaba todos os estímulos acumulados nas artes decorativas<sup>68</sup>.

As divisións remataron nunha gran brecha interna en dúas ramas. Por unha banda, unha corrente máis radical perseguía o progreso material e social a través do deseño que culminou no desenvolvemento do *Modern Movement*. O Movemento Moderno constituíuse de varios movementos diferentes, como o Construtivismo ruso, *De Stijl* en Holanda, ou mesmo a Bauhaus, que herdaron do *Art Nouveau* elementos morais, políticos, de visión da tecnoloxía e de difusión —mediante manifestos, publicacións ou exposicións—. Porén, atopamos na maioría diferencias fundamentais a un nivel puramente estético: cando se comezou a priorizar a función para acadar os obxectivos de reforma social, alzáronse voces contrarias ao concepto mesmo do ornamento. Unha das voces líderes era Adolf Loos no seu artigo “Ornament and Crime” (1913), no que define a simplicidade e pureza como “valores absolutos”, indicadores da evolución das sociedades. Como consecuencia deste descarte da decoración, as formas de inspiración natural do *Art Nouveau/fin de siècle* pasaron a asociarse non co progreso, senón coa

---

<sup>66</sup> Marsh, 2017, p. 119.

<sup>67</sup> P. Greenhalgh (2000). *Art Nouveau, 1890-1914*. V&A Publications, p. 429.

<sup>68</sup> Greenhalgh, 2000, p. 430.

dexeneración. A Abstracción pronto substituíu á natureza na primeira década do século XX como nova fonte na que buscar unha nova linguaxe universalista representante da modernidade<sup>69</sup>.

En cambio, a outra rama resultado desta ruptura interna no *Art Nouveau* andou outro camiño. Mentras o *Art Nouveau* buscaba un estilo moderno máis alá da estética e éxito comercial, esta nova corrente levou a decoración a un extremo hedonista e exótico, “celebrador” do luxo e consumismo como único obxectivo<sup>70</sup>, conformando unha arte exclusiva limitada a un pequeno número de consumidores. Acabou transformándose, coas súas novas particularidades estilísticas e formais, no *Art Déco*, e gañou especial importancia tras a Primeira Guerra Mundial, simultaneamente á decadencia do *Art Nouveau*. O seu punto álxido deuse na gran Exposición Internacional de Artes Decorativas Modernas, en París en 1925 (Fotografía 6). Nesta década dos anos 20 viviu o seu maior seu esplendor, sobre todo en Francia. Como o *Art Nouveau*, manifestouse principalmente no campo decorativo, pero abarcou campos completamente novos, como a iluminación e o cine (Fotografía 7)<sup>71</sup>.

Aínda que nun inicio continuou o obxectivo do *Art Nouveau* de superar as limitacións da produción industrial, ao ir recollendo diferentes influencias, como o Cubismo, a Bauhaus ou o Estilo Internacional da arquitectura, experimentou tal evolución entre a súa etapa inicial e a final que pode dicirse que sí acabou reflexando a nova era industrial, acadando a conciliación entre máquina e arte finalmente, e poñendo fin a un camiño iniciado coa Revolución Industrial<sup>72</sup>.

Despois da Segunda Guerra Mundial, ocasionalmente recupérase o *Art Nouveau* en exhibicións e libros. Pero sobre todo a partir dos anos 60 e 70, coa dramática liberalización da cultura, volve a espertar un interese académico e popular por el. Tamén nos 80, cando a crise da Modernidade conduciu á Post-modernidade e se replantexou o

---

<sup>69</sup> Greenhalgh, 2000, pp. 431-435.

<sup>70</sup> Greenhalgh, 2000, p. 432.

<sup>71</sup> Malo Toral, G. (2023). Art Decó. Caracterización morfolóxica del estilo, entre convergencias y divergencias con el Art Nouveau, el Modernismo y el Expresionismo. *Cuaderno del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 192, pp. 4-5. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9184297> [data de consulta: 21/04/2025]

<sup>72</sup> Malo Toral, 2023, p. 5.

rol do ornamento nas artes visuais, deuse outra poderosa fase de recuperación desta estética<sup>73</sup>. Na actualidade, pode dicirse que segue gozando do aprecio do público e dos coleccionistas<sup>74</sup>.

## **CAPÍTULO 2. ENTRE A ARTESANÍA E A INDUSTRIA: EVOLUCIÓN INTERNACIONAL DO ART NOUVEAU**

O *Art Nouveau*, influenciado inicialmente polo *Arts and Crafts* británico, foi evolucionando segundo as circunstancias culturais, ideolóxicas e as fases de industrialización de cada país europeo ao que chegaba. Aínda que comezou rexeitando a máquina, os distintos países adoptaron diferentes enfoques na integración das técnicas industriais na produción artesanal, transitando de modelos máis artesanais a outros máis ligados ao novo paradigma industrial. A continuación propónse unha análise comparativa desa progresión no contexto nacional de cada país.

### **2.1. Escocia**

En **Escocia**, a influencia do *Arts and Crafts* inglés adoptou unha expresión propia, máis xeométrica e contida, representada por Charles Rennie Mackintosh (1868-1928). O clima cultural de Glasgow cara a 1900 favoreceu unha renovación visual que combinaba tradición artesanal e innovación no deseño e na arquitectura<sup>75</sup>.

Mackintosh, xunto a Herbert McNair (1868-1955) e as irmás Margaret (1864-1933) e Frances Macdonald (1873-1921), formou o grupo The Four, que desenvolveu o chamado “estilo Glasgow”, cunha estética influenciada por xaponesismo, simbolismo, neogótico e o propio *Art Nouveau* francés, pero máis abstracta e racional. A súa obra destaca pola unificación da arquitectura e as artes decorativas, o uso da luz e o predominio das formas rectas sobre as curvas continentais<sup>76</sup>.

---

<sup>73</sup> Greenhalgh, 2000, p. 435.

<sup>74</sup> Kirkham, 2017a, p. 55.

<sup>75</sup> Duncan, A. (1995). *El Art Nouveau*. Destino, p. 32.

<sup>76</sup> Duncan, 1995, p. 50; Lahor, 2024, p. 65.

A súa parella, Margaret Macdonald, achegou unha iconografía floral e feminina que completaba o seu estilo arquitectónico<sup>77</sup>. O seu edificio máis emblemático é a *Escola de Arte de Glasgow* (1897-1909) (Fotografía 8), onde explora a asimetría, o funcionalismo e o xogo coa luz, anticipando o modernismo racionalista do século XX. Tamén destacan obras como *Hill House* (1902-1904) e *Windy Hill* (1900-1901) (Fotografías 9 e 10).

Malia a súa posible adaptación á produción en serie, a súa obra mantívose artesanal, dirixida a elites culturais e non ao consumo masivo. Ademais, a súa influencia foi decisiva na Secesión vienesa e no deseño moderno<sup>78</sup>. A Escola de Glasgow esmoreceu e Mackintosh morreu afastado dos círculos artísticos, aínda que a súa obra foi revalorizada posteriormente<sup>79</sup>. Así, Escocia mantivo o idealismo artesanal do *Arts and Crafts* inglés, pero con certos pasos cara á racionalización formal que anticipaban o deseño do século XX.

## 2.2. España

No contexto **catalán**, o *Art Nouveau* adoptou o nome de Modernismo<sup>80</sup> e destacou pola combinación de tradición artesanal e vangarda estética. A colaboración con artesáns foi intensa, sobre todo en cerámica, trencadís e ferro forxado, e malia certas innovacións estruturais, non se abandonou a produción manual. O Modernismo, máis que un estilo artístico, foi un movemento cultural ligado á Renaixença e ao nacionalismo catalán que a burguesía de Barcelona impulsou como símbolo de identidade local. Arquitectos como Domènech i Montaner (1850-1923) ou Puig i Cadafalch (1867-1956) buscaron romper co historicismo e crear un estilo catalán propio, influenciado polo neomudéxar e elementos moriscos. Puig<sup>81</sup>.

A figura central foi Antoni Gaudí (1852-1926), que fusionou tradición e innovación, combinando técnicas manuais e solucións estruturais avanzadas, como columnas

---

<sup>77</sup> Lahor, 2024, p. 66.

<sup>78</sup> Lahor, 2024, p. 65-66

<sup>79</sup> Duncan, 1995, p. 32-33.

<sup>80</sup> Duncan, 1995, p. 23.

<sup>81</sup> Duncan, 1995, pp. 50-51

helicoidais e modelos funiculares<sup>82</sup>. A súa obra, afastada da produción industrial, priorizou a sostibilidade e a integración coa natureza<sup>83</sup>, empregando materiais industriais de forma residual<sup>84</sup>, como o ferro laminado na *Casa Milà* (1906-1912)<sup>85</sup>, ou módulos prefabricados no *Parque Güell* (1900-1914)<sup>86</sup>.

As súas arquitecturas emblemáticas, como a *Casa Batlló* (1904-1906), ou as mencionadas a *Casa Milà* e o *Parque Güell*, amosan formas orgánicas e integración co contorno<sup>87</sup>. A *Sagrada Família* (1982-), aínda en construción, reflicte a súa evolución estética e simbolismo persoal<sup>88</sup>, co uso de formigón armado e cun enfoque construtivo adaptado a cada caso (Fotografía 11)<sup>89</sup>. No deseño de mobiliario, creou pezas únicas como as *da Casa Calvet* (1898-1900), próximas a Guimard e Mackintosh (Fotografía 12)<sup>90</sup>. A súa relación con Eusebi Güell permitiulle experimentar co espazo e a cor. Aínda que criticado en vida, hoxe a súa obra é símbolo de Barcelona<sup>91</sup>.

Tamén destacaron outros creadores como Domènech i Montaner, quen integrou artes aplicadas na arquitectura con materiais tradicionais e técnicas modernas<sup>92</sup>. Edificios como o *Palau de la Música Catalana* (1905-1908) ou o *Hospital de Sant Pau* (1902-1930) reflicten esta fusión (Fotografía 13). No deseño, Aelix Clapés Puig (1846-1920), Gaspar Homar (1870-1953) ou Joan Busquets (1874-1949) elaboraron mobiliario refinado,

---

<sup>82</sup> Andrés, O. A. & Ortega, N. F. (1993). Extensión de la técnica funicular de Gaudí a la concepción y génesis de superficies estructurales. *Informes de La Construcción*, 44 (424), pp. 11-13. Disponible en <https://doi.org/10.3989/ic.1993.v44.i424.1194> [data de consulta: 03/06/2025].

<sup>83</sup> Salas Mirat, C., Bedoya Frutos, C. & Adell Argilés, J. M. (2018). Antonio Gaudí, precursor de la sostenibilidad y la biomimética en la arquitectura, con 100 años de antelación. *Architecture, city and environment*, 13 (37), p. 72. Disponible en: <https://upcommons.upc.edu/handle/2117/118767> [data de consulta: 07/06/2025].

<sup>84</sup> Bassegoda Nonell, J. (1990). La construcción tradicional en la arquitectura de Gaudí. *Informes de La Construcción*, 42(408), p. 9. Disponible en: <https://doi.org/10.3989/ic.1990.v42.i408.1424> [data de consulta: 03/06/2025]; Vila Rodríguez, R. (1990). El uso del hierro en la Casa Milá de Barcelona. *Informes de La Construcción*, 42 (408), p. 55. Disponible en: <https://doi.org/10.3989/ic.1990.v42.i408.1431> [data de consulta: 03/06/2025].

<sup>85</sup> Vila, 1990, p. 60.

<sup>86</sup> Salas et al., 2018, p. 81.

<sup>87</sup> Lahor, 2024, p. 54.

<sup>88</sup> Duncan, 1995, p. 52.

<sup>89</sup> Vila, 1990, p. 55.

<sup>90</sup> Duncan, 1995, pp. 74-75.

<sup>91</sup> Lahor, 2024, pp. 53-54.

<sup>92</sup> Duncan, 1995, p. 52.

mentres que Luis Masriera (1872-1958), influenciado polo ourive francés Lalique, destacou como xoieiro con pezas inspiradas na natureza e nas doncelas medievais<sup>93</sup>.

O Modernismo catalán, entón, recolle o espírito artesanal do *Art Nouveau* francés e británico e dálle forma a unha identidade local modernizada. Aínda que incorpora elementos técnicos modernos, faino con moderación, mantendo como prioridade a esencia artística e manual, a diferenza de casos como o belga ou o alemán.

### 2.3. Estados Unidos

Os **Estados Unidos** desempeñaron un papel significativo na confluencia entre artesanía e industria, a través de dúas expresións que dialogan co momento desde claves propias: o estilo Tiffany, continuando a tendencia *Art Nouveau* ao centrarse na artesanía decorativa e o luxo, e a arquitectura funcional moderna, encabezada pola Escola de Chicago.

O estilo Tiffany, desenvolvido por Louis Comfort Tiffany (1848-1933), destacou polo uso innovador do vidro artístico, especialmente en vitrais, lámpadas e obxectos decorativos (Fotografía 14). A súa firma creou o vidro Favrile, que evitaba a pintura superficial e lograba tonalidades naturais mediante mesturas metálicas<sup>94</sup>. Esta estética, que fundía naturalismo e elegancia, recollía os ideais do *Arts and Crafts*, priorizando a beleza sobre a utilidade<sup>95</sup>. Inspirado polos estudos de Breuster, Tiffany desenvolveu técnicas que permitían obter todas as cores do espectro sen degradar o vidro, combinando a súa investigación técnica cun dominio artístico excepcional. Aínda que organizaba a produción de maneira empresarial, mantíñase fiel ao traballo artesanal e aos valores defendidos por Morris<sup>96</sup>.

A súa influencia foi ampla: firmas como Steuben, Handel ou Quetzal Art Glass adaptaron as súas técnicas, producindo pezas únicas e iridiscentes<sup>97</sup>. No ámbito da cerámica, creadores como George Ohr (1857-1918) ou as empresas Grueby Pottery, Rookwood Pottery ou Newcomb College Pottery, destacaron pola decoración naturalista e

---

<sup>93</sup> Duncan, 1995, pp. 159-161.

<sup>94</sup> Duncan, 1995, p. 113.

<sup>95</sup> Harvey, J. L. (1901). Source of Beauty in Favrile Glass. *Brush and Pencil*, 9 (3), p. 168. Dispoñible en: <https://doi.org/10.2307/25505698> [data de consulta: 03/06/2025]; Lahor, 2024, p. 21.

<sup>96</sup> Harvey, 1901, pp. 170-174.

<sup>97</sup> Duncan, 1995, pp. 113-115.

superficies innovadoras<sup>98</sup>. Na xoiería, centros como Newark (New Jersey) ou Providence (Rhode Island) acolleron deseños *Art Nouveau* en prata e cobre, e a propia firma Tiffany destacou tamén neste campo co uso de esmaltes e pedras semipreciosas<sup>99</sup>. En prataría, firmas como Martele asumiron plenamente a estética *Art Nouveau*, mentres outras mantiveron estilos máis clásicos; talleres como Kalo Shops achegáronse máis ao espírito do *Arts and Crafts*<sup>100</sup>.

Paralelamente, a Escola de Chicago emerxeu como referente arquitectónico tras o gran incendio da cidade de 1871. Co uso de ferro, vidro e formigón armado, introducíronse sistemas construtivos modernos, con elementos prefabricados, como no *First Leiter Building* (1879) (Fotografía 15). Figuras como Louis Sullivan (1857-1924), Frank Lloyd Wright (1867-1959) ou Mies van der Rohe (1886-1969) naceron neste contexto, aínda que nun primeiro momento a recepción nacional non foi demasiado favorable, ao prevalecer un retorno ao neoclasicismo, como exemplifica a *White City* —a Exposición Mundial Colombina de 1893—<sup>101</sup>.

Frank Lloyd Wright levou o ideal da obra total á arquitectura, integrando deseño, entorno e función, cun estilo horizontal e orgánico inspirado no *Arts and Crafts*, o xaponesismo e a paisaxe americana, como nas súas *Usonian Houses* (Fotografía 16). Sullivan, máis ornamental, mantivo unha base estrutural sólida, como se ve no *Auditorium Building* (1889) (Fotografía 17), sendo figura clave da Escola<sup>102</sup>. O funcionalismo de Chicago sería recuperado en Europa por figuras como o citado Mies, ou Peter Behrens (1868-1940), Walter Gropius (1883-1969) ou Le Corbusier (1887-1965)<sup>103</sup>.

Estados Unidos, así, articulou dúas respostas ao diálogo entre artesanía e industria: o refinamento artesanal do estilo Tiffany e a funcionalidade moderna da Escola de Chicago. Xuntas, anticipan as dúas caras do deseño moderno: beleza feita a man e eficiencia industrial.

---

<sup>98</sup> Duncan, 1995, pp. 134-142.

<sup>99</sup> Duncan, 1995, pp. 162-164.

<sup>100</sup> Duncan, 1995, pp. 182-184.

<sup>101</sup> Pimenta, E. A. M. (2015). *Arquitectura e Indústria: Preconcebido por Arquitectos, Pré-Fabricado por Especialistas* [Tese de doutoramento], Universidade Lusíada do Porto, pp. 47-49.

<sup>102</sup> Duncan, 1995, p. 52-54; Pimenta, 2015, p. 48.

<sup>103</sup> Pimenta, 2015, p. 49.

## 2.4. Italia

Nun punto intermedio entre o rexeitamento británico da industria e a súa aceptación progresiva noutros países sitúase **Italia**, co *Stile Liberty*, que combinou tradición decorativa e refinamento artesanal cunha apertura limitada á técnica moderna, nun contexto burgués que valoraba a exclusividade e a beleza como signo de distinción. Nun país recentemente unificado, o Liberty funcionou tamén como símbolo dunha modernidade cultural e estética renovada. O nome provén da empresa inglesa *Liberty & Co.*<sup>104</sup>.

O Liberty tivo unha presenza destacada nas exposicións internacionais, especialmente na Exposición de Turín de 1902. Alí destacou a arquitectura de Raimondo d’Aronco (1857-1932), autor de varios pavillóns, e Giuseppe Sommaruga (1867-1917), cuxa obra, como o *Palazzo Castiglioni* en Milán (1903), combinaba decoración floral con innovacións estruturais (Fotografía 18)<sup>105</sup>.

A figura máis relevante do movemento foi Carlo Bugatti (1856-1940), ebanista influenciado polo exotismo oriental, as artes decorativas xaponesas e hispano-morisca. Descrito como un “xenio solitario” por Maxime LeRoy, o seu mobiliario, como a *Sala Caracol* (1902) presentada en Turín, destaca polas formas orgánicas e liñas fluídas, nunha estética claramente artesanal, pensada para mecenas e allea á produción industrial (Fotografía 19). A pesar de trasladarse a París en 1904 e traballar con Hébrard en pezas de prata e vermeil, Bugatti mantivo sempre un enfoque simbólico e individualista<sup>106</sup>.

Tamén participaron outros ebanistas como Eugenio Quarti (1867-1926) ou Carlo Zen (1851-1918), cun estilo máis comedido e próximo á estética parisiense<sup>107</sup>. No campo da cerámica, destacaron talleres como L’Arte della Ceramica ou Richard en Turín, con deseños influenciados pola produción danesa, recoñecibles pola súa elegancia formal e riqueza cromática<sup>108</sup>.

---

<sup>104</sup> Duncan, 1995, p. 23.

<sup>105</sup> Duncan, 1995, p. 48.

<sup>106</sup> Duncan, 1995, pp. 75-78 e 166.

<sup>107</sup> Duncan, 1995, p. 78.

<sup>108</sup> Duncan, 1995, p. 131.

En definitiva, o *Stile Liberty* apostou pola obra única, a excelencia decorativa e a beleza individualizada. A industria actuou como ferramenta auxiliar, pero nunca como fin en si mesma, consolidando unha visión do deseño máis próxima á obra de arte ca ao obxecto funcional.

## 2.5. Austria

No caso de **Austria**, o movemento Art Nouveau adoptou unha forma singular coñecida como *Sezessionstil* ou Secesión vienesa<sup>109</sup>, máis orientada cara á produción industrial que a outros modelos europeos. O exemplo máis refinado desta fusión entre arte e industria foron os *Wiener Werkstätte* (Obradoiros de Viena), fundados en 1903 por Josef Hoffmann (1870-1956), Koloman Moser (1868-1918) e o mecenas Fritz Waerndorfer (1868-1939), co obxectivo de crear unha arte moderna que representase as aspiracións culturais do imperio<sup>110</sup>.

A industrialización tardía de Austria, en comparación con Alemaña ou Francia, impediu competir en produción masiva, polo que a cultura converteuse nun ámbito estratéxico para afirmar unha identidade nacional diferenciada<sup>111</sup>. A Secesión non pretendía romper coa orde social establecida, e o seu éxito debeuse en parte ao apoio das clases altas. Inspirábanse en estilos históricos como o Estilo Imperio para reinterpretalos en clave moderna<sup>112</sup>.

A diferenza da Werkbund alemá, o modelo vienés non combatía a artesanía, senón que buscaba dignificala e poñela ao servizo da nación, aliando técnicas industriais modernas coa calidade e personalidade do traballo manual<sup>113</sup>. Mentres Alemaña orientaba o deseño ao mercado de masas, os *Wiener Werkstätte* centraban a súa produción nas elites e na

---

<sup>109</sup> Duncan, 1995, p. 23.

<sup>110</sup> Hess, H. J. (2006). *The Wiener Werkstaette and its critics* [Tese de Grao], State University of New Jersey, pp. 8-9.

<sup>111</sup> Hess, H. J. & Lee Blaszczyk, R. (2011). The Wiener Werkstätte and the Reform Impulse. En Lee Blaszczyk, R. (ed.). *Producing Fashion*. University of Pennsylvania Press, p. 119.

<sup>112</sup> Hess, 2006, pp. 9-10.

<sup>113</sup> Duncan, 1995, p. 30.

exportación de luxo<sup>114</sup>. Eles mesmos afirmaban pertencer ao mundo da arte, máis ca ao do comercio<sup>115</sup>.

A Secesión foi influenciada por Otto Wagner (1841-1918), arquitecto clave desde 1897, e polos principios do *Gesamtkunstwerk* ou “obra de arte total”. Os citados Hoffmann e Moser, profesores na *Kunstgewerbeschule* —Escola Alemá de Artes e Oficios—, fundaron a comunidade de produción *Werkstätte*, inspirados, entre outros, pola obra de Mackintosh vista en Viena en 1900. Rexeitaron o ornamento floral dominante noutros países e apostaron por formas xeométricas sobrias, como a retícula de Hoffmann<sup>116</sup>. Por iso, o modernismo vienés distínguese polo seu xeometrismo fronte ao naturalismo doutras vertentes<sup>117</sup>. Estes arquitectos, xunto con outros como Joseph Olbrich (1867-1908), lideraron a evolución cara a unha arquitectura máis austera e racional, culminando a transición dende formas ornamentadas a estruturas máis puras co Palacio Stoclet, que marca a superación definitiva do ornamento como fin en si mesmo<sup>118</sup>.

A produción abranguía obxectos decorativos como mobiliario, cerámica, téxtiles e xoiería, feitos en talleres propios por artesáns cualificados que colaboraban con artistas deseñadores. A metodoloxía era artesanal pero sistematizada, organizándose como un modelo preindustrial, con control de calidade e marca individual tanto do deseñador como do artesán, reflectindo o principio de igualdade entre ambos<sup>119</sup>. Hoffmann e Moser foron os principais deseñadores da empresa, pero tamén participaron outros membros da Secesión, como o pintor Gustav Klimt (1862-1918), que achegou unha estética cargada de simbolismo e curvas sensuais, visible na pintura, murais e deseño gráfico<sup>120</sup>.

O *Palacio Stoclet* (1905-1910) (Fotografía 20), proxectado por Hoffmann e decorado por Klimt, é o máximo exemplo da obra de arte total e símbolo dunha nova modernidade sen dependencia da curva<sup>121</sup>. A pesar da súa orientación elitista, os *Werkstätte* foron

---

<sup>114</sup> Hess, 2006, p. 13.

<sup>115</sup> Hess & Lee, 2011, p. 11.

<sup>116</sup> Duncan, 1995, pp. 30-31.

<sup>117</sup> Hess, 2006, p. 10.

<sup>118</sup> Duncan, 1995, pp. 45-46.

<sup>119</sup> Hess, 2006, p. 20; Hess & Lee, 2011, p. 113.

<sup>120</sup> Duncan, 1995, p. 84; Hess & Lee, 2011, p. 112.

<sup>121</sup> Hess, 2006, p. 21; Duncan, 1995, p. 45.

recoñecidos polo seu compromiso social e polas boas condicións laborais que ofrecían aos seus traballadores<sup>122</sup>.

Tamén destacaron os seus deseños de interiores, cuberterías, pratería, xoias e obxectos funcionais, sempre coa intención de transformar a vida cotiá mediante o deseño e a beleza<sup>123</sup>. As colaboracións con firmas como Kohn ou Thonet permitiron a produción de series curtas e exclusivas de pezas de mobiliario e xoiería, baseadas en liñas rectas e materiais de calidade<sup>124</sup>. Polo tanto, a pesar da súa estrutura organizada e uso selectivo de técnicas industriais, os *Wiener Werkstätte* nunca perseguiron a produción masiva. Representan un modelo de deseño autoral e sistematizado, reproducibile en tiradas limitadas e dirixido a un público culto e acomodado. Neste sentido, poden considerarse precursores do deseño contemporáneo de luxo. A Primeira Guerra Mundial, xunto á morte de figuras clave como Klimt, Wagner, Schiele e Moser en 1918, marcou o declive do proxecto. A partir dese momento, a produción volveuse máis comercial e menos innovadora, ata o seu peche definitivo en 1931<sup>125</sup>.

## 2.6 Francia

En **Francia**, a diferenza de Inglaterra, apostouse dende o inicio por unha integración moderada entre arte e industria. Isto reflíctese en figuras como Émile Gallé (1846-1904), renovador da vidraría artística en Nancy, e René Lalique (1860-1945), xoiereiro e deseñador que daría o salto á produción industrial en vidro anos máis tarde.

Gallé destacou polo uso de técnicas refinadas como o gravado, a marquetería vítrea ou o esmaltado. A súa obra combinaba simbolismo, innovación técnica e reproducibilidade limitada; e o seu éxito comercial inspirou talleres como Daum, Delatte ou Richard, que mantiveron a estética incluso despois do peche da cristalería Gallé<sup>126</sup>. Tamén aplicou estes principios ao mobiliario desde 1885, e introduciu procesos semindustriais a partir de 1894, sempre coidando o equilibrio entre reprodución e calidade<sup>127</sup> (Fotografía 21).

---

<sup>122</sup> Hess, 2006, p. 20; Hess & Lee, 2011, p. 113.

<sup>123</sup> Hess & Lee, 2011, p. 111.

<sup>124</sup> Duncan, 1995, pp. 70 e 156.

<sup>125</sup> Duncan, 1995, p. 32.

<sup>126</sup> Duncan, 1995, pp. 101-104.

<sup>127</sup> Duncan, 1995, p. 60.

As relacións entre Gallé e Lalique foron significativas: nos anos 1890, Gallé admiraba o traballo de Lalique como xoeiro. Tras a morte de Gallé, Lalique mercou unha fábrica en Combs-la-Ville (1913), onde comezou a producir frascos de perfume en serie con técnicas como o soprado mecánico en moldes metálicos, que perfeccionaría máis tarde co uso de moldes a presión. Esta evolución influíu directamente nos *Établissements Gallé*, agora dirixidos por Paul Perdrizet (1870-1938), quen, coa colaboración de Émile Lang (1865-1949), implantou procesos industriais inspirados en Lalique: moldes de ferro, soprado mecánico e foco na rendibilidade máis que na visión artística orixinal<sup>128</sup>. Mentres tanto, a Escola de Nancy, presidida por Gallé desde 1901, buscaba a fusión entre arte e industria, promovendo a igualdade entre disciplinas. Xunto a el destacaron nomes como Louis Majorelle (1859-1926), Eugène Vallin (1856-1922) ou Jean Daum<sup>129</sup>. Majorelle, influenciado por Gallé, pasou do historicismo ao *Art Nouveau*, aplicando formas florais ao mobiliario e colaborando con Daum (Fotografía 22)<sup>130</sup>.

En paralelo, Lalique lideraba a transición cara ao vidro industrial. A súa colaboración co perfumista François Coty (1874-1934), combinando deseño e reprodución eficiente, exemplifica a nova etapa do *Art Nouveau* francés, centrada na calidade técnica e na difusión comercial (Fotografía 23)<sup>131</sup>.

París, sen unha escola unificada como Nancy, foi epicentro do *Art Nouveau* arquitectónico e gráfico. Hector Guimard (1867-1942) aplicou o estilo ás entradas do metro, utilizando ferro colado moldeado industrialmente, pero mantendo a linguaxe curvilínea e vexetal (Fotografía 24)<sup>132</sup>. A súa obra xerou polémica e foi parcialmente censurada. Outras propostas, como o pavillón de Henri Sauvage (1873-1932) para Loïe Fuller na Exposición de 1900, mostraban a dimensión decorativa do estilo mesmo con orzamentos limitados<sup>133</sup>.

---

<sup>128</sup> Provost, S. (2018). *Etablissements Gallé and the Industrial Mold-Blown or “Relief” Series of the 1920s*. *Journal of Glass Studies*, 60, pp. 274-276. Disponível en: <https://www.jstor.org/stable/26678018?seq=25> [data de consulta: 04/05/2025].

<sup>129</sup> Duncan, 1995, p. 24.

<sup>130</sup> Lahor, 2024, pp. 61-62.

<sup>131</sup> Provost, 2018, pp. 274-275.

<sup>132</sup> Lahor, 2024, p. 17.

<sup>133</sup> Duncan, 1995, p. 42.

No campo da cerámica, autores como Théodore Deck (1823-1891), Pierre-Adriend Dalpayrat (1844-1910) ou Edmund Lachenal (1855-1948) exploraron os vidrados experimentais e a integración no deseño arquitectónico. En contraste, fábricas como as de Sèvres ou Limoges mantiveron unha estética máis convencional<sup>134</sup>.

Tamén na escultura se aplicaron técnicas de reprodución: o pantógrafo de Achille Collas permitiu escalar bronzes para produción en masa. Escultores como François-Raoul Larche (1860-1912) adoptaron temas florais e femininos de inspiración simbolista en obxectos decorativos<sup>135</sup>.

Tras 1905, a caída do poder adquisitivo da burguesía e a competencia internacional favoreceron a produción estandarizada. Iniciativas como o *Salon des Industries du Mobilier* impulsaron deseños máis contidos<sup>136</sup>.

En resumo, o *Art Nouveau* francés oscilou entre a artesanía refinada de Gallé e a reprodución industrial de Lalique, incorporando a técnica como medio ao servizo da beleza. O equilibrio entre arte, reproducibilidade e estilo nacional permitiu que Francia desenvolvese unha das versións máis coherentes e influentes do movemento.

## 2.7. Bélxica

O contexto **belga** supón un paso máis cara á racionalización da forma e á planificación de obxectos para a reprodución. Trátase xa dun deseño funcional, pensado para integrarse na vida moderna, e adaptado, aínda que non subordinado, á produción seriada.

Bruxelas converteuse nun dos primeiros epicentros do *Art Nouveau* europeo grazas á conxunción dunha burguesía culta e unha industria metalúrxica e vidreira avanzada, o que permitiu integrar técnicas industriais nos proxectos arquitectónicos e decorativos, mantendo sempre a ornamentación subordinada á estrutura e á función. Destacan figuras como Horta, van de Velde ou Serrurier-Bovy, vinculados á Escola de Liège. Estes innovadores afastáronse do academicismo flamengo e apostaron por unha arte moderna, libre de tradicións, que tería influencia internacional<sup>137</sup>.

---

<sup>134</sup> Duncan, 1995, pp. 117-123 e 127-128.

<sup>135</sup> Duncan, 1995, pp. 186-188 e 191-193.

<sup>136</sup> Duncan, 1995, pp. 58-59.

<sup>137</sup> Lahor, 2024, p. 15.

Victor Horta (1861-1947) é considerado “o pai do Art Nouveau arquitectónico”. Obras como o *Hôtel Tassel* (1892-1893) (Fotografías 25 e 26) ou a *Maison du Peuple* (1896-1898) combinan o uso expresivo do ferro e do vidro con interiores dinámicos e fluídos. As estruturas metálicas deixábanse á vista como xesto consciente de modernidade, e o espazo interior deseñábase con continuidade visual, luz natural e sen corredores, nunha nova concepción do espazo doméstico<sup>138</sup>. Cada proxecto era único, pensado para elites cultas e sen intención de reprodución industrial<sup>139</sup>. A súa influencia institucional consolidouse como profesor e director da Academia de Belas Artes de Bruxelas, e tamén participou en obras públicas e exposicións internacionais<sup>140</sup>.

Henry van de Velde (1863-1957) evolucionou da pintura ao deseño funcional, promovendo unha estética baseada na liña fluída, na funcionalidade e na coherencia formal entre forma e uso. A súa *Casa Bloemenwerf* (1895) en Uccle, inspirada no *Arts and Crafts*, foi un manifesto persoal (Fotografía 27). Destacou como deseñador de mobiliario, interiores e xoiería, con pezas pensadas para ser replicadas mantendo a calidade, polo que pode considerarse un precursor do deseño industrial<sup>141</sup>. Como membro do grupo *Les Vingts*, axudou a elevar as artes decorativas á altura das belas artes, visibilizando a influencia inglesa<sup>142</sup>. Desenvolveu tamén unha carreira institucional ampla ata a Segunda Guerra Mundial, interrompida polas súas relacións co contexto alemán<sup>143</sup>.

Gustave Serrurier-Bovy (1858-1910), influído directamente por Morris e formado en Londres, foi unha das conexións máis directas entre o *Arts and Crafts* e o deseño industrial belga. Fundou a súa propia firma en Liège, e logo tamén en Bruxelas e París. O seu deseño destaca pola funcionalidade, a sobriedade formal e o equilibrio entre reproducibilidade e calidade estética (Fotografía 28). Non buscaba a produción masiva, pero sí unha reprodución seriada intelixente e coherente<sup>144</sup>. Nas súas obras finais

---

<sup>138</sup> Duncan, 1995, pp. 37-38.

<sup>139</sup> Duncan, 1995, p. 65.

<sup>140</sup> Lahor, 2024, pp. 45-46.

<sup>141</sup> Duncan, 1995, pp. 65-66.

<sup>142</sup> Duncan, 1995, p. 22.

<sup>143</sup> Lahor, 2024, p. 49.

<sup>144</sup> Lahor, 2024, p. 57.

combinou rusticidade estrutural e refinamento decorativo, traballando tamén con arquitectos como René Dulong (1860-1944)<sup>145</sup>.

Tamén tiveron presenza figuras como Georges Hobé (1854-1936), Paul Hankar (1859-1901) ou Georges Lemmen (1864-1916), que contribuíron á expansión do estilo no país<sup>146</sup>. Tecnicamente, Bélxica destacou polo uso estrutural do ferro e vidro, a introdución de novos materiais como o linóleo ou o vidro esmaltado, o mobiliario modular e funcional —sobre todo en Van de Velde—, e a integración da tipografía e deseño gráfico no ámbito industrial.

No campo da xoiería, sobresaíu Philippe Wolfers (1858-1929), “rival” de Lalique, creador de pezas ricas en simbolismo e materiais preciosos (Fotografía 29), aínda que sen continuidade no país. Van de Velde tamén deseñou xoias con liñas suaves e estilizadas, influíndo en autores como Louis Dubois (1867-1916) ou Van Strydonck (1861-1937). Ambos deixaron pezas notables tamén en pratería e obxectos decorativos<sup>147</sup>.

En resumo, Bélxica simboliza o tránsito do obxecto artístico ao obxecto útil e deseñado. Actuou como ponte entre o *Art Nouveau* decorativo e o racionalismo funcionalista do século XX, sendo clave na evolución cara a un deseño moderno que non renuncia á beleza.

## 2.8. Alemaña

**Alemaña** representa o cumio da integración entre arte, industria e deseño, especialmente a través da súa versión do *Art Nouveau*, o *Jugendstil*, inspirado na revista *Jugend*, que deu a coñecer o movemento, e que en alemán significa “xove” ou “xuventude” e polo tanto se entende como “estilo xove”<sup>148</sup>. Caracterizouse dende o inicio por unha orientación práctica e racional, afastándose dos excesos ornamentais doutras variantes europeas e adoptando unha linguaxe funcional, disciplinada e nacionalista.

O caso alemán está moi próximo ao deseño industrial moderno, cunha figura central como Peter Behrens (1868-1940). Como director artístico da empresa AEG a partir de 1907,

---

<sup>145</sup> Duncan, 1995, pp. 65-66.

<sup>146</sup> Duncan, 1995, p. 65.

<sup>147</sup> Duncan, 1995, pp. 156 e 180-181.

<sup>148</sup> Duncan, 1995, p. 23.

Behrens unificou o deseño dos produtos, edificios e identidade visual da compañía, creando unha linguaxe estética coherente, reproducibile en serie e elegante (Fotografía 30)<sup>149</sup>.

Outra figura clave foi Hermann Muthesius (1861-1927), promotor da asociación *Deutscher Werkbund* (1907), que buscaba a colaboración entre artistas, deseñadores e industria. Tras seis anos en Inglaterra estudando o *Arts and Crafts*, Muthesius quixo adaptar eses principios para elevar a calidade da produción alemá, pero desde unha perspectiva que valoraba a fabricación en serie e o uso da máquina, en contraste co modelo inglés<sup>150</sup>. A *Deutscher Werkbund* agrupou arquitectos, artistas plásticos, artesáns e industriais, influída polas ideas sociais reformistas de William Morris, pero orientada á produción en masa e á arquitectura. Neste contexto, a máquina pasou a ser vista como unha ferramenta para un proceso de fábrica artística, demostrando que a produción en serie non debía comprometer a calidade. A compañía converteuse<sup>151</sup> [?].

Outros focos importantes foron a colonia artística de Mathildenhöhe (Darmstadt), impulsada polo gran duque Ernst Ludwig, que reuniu artistas como Behrens e o xa citado Olbrich, nunha comunidade inspirada no *Arts and Crafts* británico. Con todo, Behrens afastouse pronto da ornamentación curva cara ao funcionalismo arquitectónico, como exemplifica o *Turbinenfabrik* (1909) (Fotografía 31), onde se combinan monumentalidade e eficiencia<sup>152</sup>.

Na produción de mobiliario, cerámica, vidro e xoiería, a atención á calidade técnica e a moderada reinterpretación da estética orgánica foron clave. Deseñadores como Richard Riemerschmid (1868-1957) e Bruno Paul (1874-1868) crearon pezas sobrias e funcionais, onde a decoración subordinábase á forma<sup>153</sup>. No cartelismo e artes gráficas, Behrens e os ilustradores de *Simplicissimus* adoptaron unha linguaxe estilizada e moderna<sup>154</sup>. Na cerámica —as fábricas de Meissen e Nymphenburg— e o vidro —con artistas como Karl

---

<sup>149</sup> Pimenta, 2015, p. 51.

<sup>150</sup> Pimenta, 2015, pp. 49-50.

<sup>151</sup> Pimenta, 2015, p. 49-51; Duncan, 1995, p. 30.

<sup>152</sup> Duncan, 1995, pp. 28 e 47-48.

<sup>153</sup> Duncan, 1995, pp. 68-69.

<sup>154</sup> Duncan, 1995, p. 97.

Koepping (1848-1914) (Fotografía 32) e Friedrich Zitzmann (1840-1906)—, buscou un equilibrio entre innovación formal e tradición técnica<sup>155</sup>.

En definitiva, o *Jugendstil* alemán destacou pola súa capacidade para adaptar a arte decorativa á era industrial, priorizando a función, a reprodución e o uso sobre a estética como fin en si mesma. A sobriedade, estrutura e estandarización substituíron a exuberancia decorativa doutros *Art Nouveau* europeos, distanciándose dos principios iniciais de Morris<sup>156</sup>. Así, o *Jugendstil* alemán, especialmente a través de Behrens e o *Werkbund*, representa un punto de inflexión cara ao deseño racionalista, definindo a beleza pola proporción, eficiencia e integración entre forma e uso, anticipando a Bauhaus e o deseño moderno do século XX.

### **CAPÍTULO 3. A BELEZA EN DEBATE: RECEPCIÓN CRÍTICA DE TRES MODELOS DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA**

A evolución do *Art Nouveau* nos diferentes países occidentais, así como a súa adaptación aos respectivos sistemas industriais nacionais, puxeron en cuestión os principios elaborados por Morris. Demostraron exemplos como o alemán se a técnica produtiva pode condicionar a beleza artística dunha peza? Non hai unha resposta doada ou clara, pois a chegada da era industrial supuxo tamén a aparición dun novo paradigma artístico sen precedentes, que suscitou debates que perduran ata os nosos días. Porén, a comparación entre a recepción de exposicións e producións con exemplos de distintos grados de integración industrial, dende a artesanía pura de Morris & Co., pasando pola vidrería de Tiffany como exemplo intermedio, ata a concepción máis industrial da *Werkbund* alemá, pode axudar a esclarecer o consenso maioritario.

#### **3.1. Modelo artesanal: Morris & Co.**

Comezando por quen iniciou todo, unha das primeiras veces nas que o público coñeceu o traballo de Morris & Co. foi na Exposición Universal de Londres de 1862. Seguindo a

---

<sup>155</sup> Duncan, 1995, pp. 129-130 e 190.

<sup>156</sup> Duncan, 1995, pp. 67-68.

liña de inspiración medieval que marcou os seus primeiros proxectos, presentaron vidreiras que impresionaron a público e crítica (Fotografía 33), ata o punto de gañar dúas medallas de ouro e ser acusados por algúns rivais de competir con auténticas pezas medievais<sup>157</sup>. Esta resposta sinala que a calidade técnica e artesanal rememorativa dos antigos gremios que a compañía desenvolvía destacou dende o inicio. Por outra banda, mentres as vidreiras foron moi celebradas, o mobiliario e os bordados xeraron críticas máis divididas<sup>158</sup>.

Pero o éxito desta primeira exposición significou que a ela seguíronlle xa numerosos encargos de clases adiñeiradas, principalmente para fogares. Eran encargos privados que hoxe son difíciles de avaliar, porque case ningún se conserva no estado orixinal.

Nikolaus Pevsner analiza a evolución do estilo de Morris, que pasou duns primeiros deseños “máis nítidos, lixeiros e estilizados” a outros “máis amplos e maxestosos, o que lle fixo perder parte do encanto xuvenil, aínda que non a forza creativa, xa que a súa sinxeleza compositiva o levaba a formas máis tradicionais”<sup>159</sup>. Destaca que o que máis fascinaba dos seus deseños, sobre todo en tecidos e papeis de parede, era a inspiración en estudos atentos da natureza, o gran sentido compositivo, así como a inspiración coidada en modelos do pasado. Como exemplo, compara o papel *Honeysuckle* (1883) cun chal da Exposición de 1851 (Fotografías 34 e 35) para ilustrar a diferenza entre “inspirarse” e “imitar”: considera o chal “un enredo desordenado de motivos, sen coherencia estilística”, mentres que o deseño de Morris mostra “unha unidade lóxica e un coidado estudo da natureza”<sup>160</sup>. Con esta comparación, está a sinalar a orixe detrás da calidade incomparable que os clientes da Morris & Co. buscaban á hora de decorar os seus fogares.

A combinación ecléctica destes deseños, xunto cos mobles de alta calidade, nos interiores de vivendas deseñados polo grupo, tamén foron motivo de admiración. Un artigo

---

<sup>157</sup> Pascua Morcillo, L. (2024). *La revalorización de las artes decorativas a través de la obra de William Morris* [Traballo de Fin de Grado], Universidad de Valladolid, p. 21.

<sup>158</sup> Morris, B. (1975). William Morris and the South Kensington Museum. *Victorian Poetry*, 13 (3/4), p. 162. Dispoñible en: <http://www.jstor.org/stable/40001842> [data de consulta: 13/05/2025].

<sup>159</sup> Pevsner, N. (2005). *Pioneers of modern design*. Yale University Press, p. 49. Dispoñible en: <https://archive.org/details/pioneersofmodern00niko/page/n7/mode/2up> [data de consulta: 15/05/2025].

<sup>160</sup> Pevsner, 2005, p. 53.

publicado por A. Reid en 2004 analiza o nº 7 de *Hammersmith Terrace*, en Londres, destacando a súa revalorización recente como o único interior urbano verdadeiramente Arts and Crafts que sobreviviu ata hoxe, e “probablemente, o único interior Arts and Crafts auténtico”<sup>161</sup>. Isto débese ao coidado de Dorothy Walker, filla do propietario, Emery Walker, quen tentou manter a casa coa decoración orixinal que el deixara, mesmo catalogando as pezas. A pesar de cambios mínimos por motivos económicos<sup>162</sup>, o conxunto mantén a maioría do seu aspecto orixinal. Nunha visita de expertos que describe o artigo, algúns quedaron desconcertados polo “eclecticismo” de cores, formas e texturas do mobiliario, tapices e papeis de paredes no interior, mais este reflexaba mellor ca ningún outro a verdadeira estética do movemento *Arts and Crafts*<sup>163</sup>, pois era pouco usual ver o interior dunha vivenda deste estilo conservada tan fielmente como esta (Fotografía 36). Outras, como a *Red House*, son en maior ou menor medida recolocacións de mobiliario nas estancias, e é difícil conservar, máis alá de algunha fotografía, rexistros do verdadeiro aspecto que terían. Reid aprecia tamén o contraste entre a fachada austera e o interior dominado pola rica paleta azul e verde de Morris & Co., así como o refinado mobiliario de Webb e o liño de chan, posiblemente o único de Morris & Co. conservado *in situ*<sup>164</sup>.

Tanto as valoracións de Reid como as de Pevsner, ao igual que as dos clientes da propia época, amosan gran decantación polo refinamento do mobiliario e elementos decorativos traballados a man, así como pola orixinalidade e fermosura de cada peza traballada individualmente sen reproducirse en serie. Apréciase, na suma, o resultado de poñer a arte por enriba de todo no proceso de produción de artes decorativas.

Coa primeira exposición da Arts and Crafts Exhibition Society en 1888, Crane destacou o gran público que atraeu pola novidade que supuña, ata o punto de que “en algunhas das conferencias impartidas o aforamento foi tal que era difícil subir á plataforma para falar”. Estas exhibicións demostraron ao público o potencial da artesanía contemporánea e

---

<sup>161</sup> Reid, A. (2004). 7 Hammersmith Terrace, London: The Last Arts and Crafts Interior. *The Journal of the Decorative Arts Society 1850 - the Present*, 28, p. 201. Dispoñible en: <http://www.jstor.org/stable/41809356> [data de consulta: 01/06/2025].

<sup>162</sup> Reid, 2004, pp. 190-191.

<sup>163</sup> Reid, 2004, p. 201.

<sup>164</sup> Reid, 2004, p. 191-192.

elevaron significativamente o estándar do deseño nas escolas<sup>165</sup>. Ademais, o alto nivel de asistencia sinalado por Crane é indicador do prestixio que fora acumulando o *Arts and Crafts* nas décadas anteriores.

As seguintes edicións espertaron unha fascinación semellante polo traballo artesanal, mais co avance cara á Primeira Guerra Mundial e o cambio nas prioridades sociais, a recepción do público e crítica variou. O *Journal of the Royal Society of Arts*, ao describir a exposición de 1915, criticou a súa “incapacidade de adaptarse ás novas condicións impostas pola guerra”, e a súa falla para cumprir a expectativa de contribuír á competencia entre nacións mediante produtos artísticos que expresasen a superioridade nacional. Suxería incorporar procedementos mecánicos e industriais, o que debe comprenderse no contexto de rivalidade entre imperios, especialmente fronte ao avance alemán na arte industrial. Aínda recoñecendo que os obxectos eran “fermosos” e “ben executados”, concluían que “ninguén nega a beleza do traballo manual, pero a xente quere que se lle asegure que o artesán/artista é capaz de sintonizarse cos maiores intereses do país”<sup>166</sup>.

### 3.2. Modelo semiindustrial: o caso de Tiffany

Por outra banda, como se recibiu o momento no que se comezaron a incorporar as primeiras técnicas industriais á produción de obxectos artísticos? Tiffany, coa introdución da técnica *favrile*, é un dos exemplos máis soados de incorporación de novas técnicas de elaboración facilitadas pola Revolución industrial, pero nunca tivo a produción en serie como primeiro obxectivo, como a Werkbund. Concibiunas como unha “axuda” ao traballo artesanal, priorizando sempre por enriba de todo a calidade artística do obxecto.

O resultado, a técnica *favrile*, que permitía unha gradación de cores ata entón imposible na vidreira, impactou dende o comezo ao público estadounidense. Tiffany xa experimentara co vidro decorativo en interiores privados<sup>167</sup> e en vidreiras figuradas de

---

<sup>165</sup> Macdonald, S. (1971). *The Art-Workers' Guild and Schools of Arts and Crafts 1884-1914* ([Tese de Doutoramento], University of Manchester, p. 44. Dispoñible en: <https://www.proquest.com/dissertations-theses/art-workers-guild-schools-arts-crafts-1884-1914/docview/2873257802/se-2> [data de consulta: 17/06/2025].

<sup>166</sup> Anónimo (1915). Arts and Crafts. *Journal of the Royal Society of Arts*, 64 (3291), p. 101. <http://www.jstor.org/stable/41346777> [Data de consulta: 01/06/2025].

<sup>167</sup> Koch, R. (1964). *Louis C. Tiffany, rebel in glass*. Crown Publishers, p. 53.

igrejas, a primeira en 1878<sup>168</sup>, pero non foi ata 1893 cando o público accedeu ás primeiras mostras de cristal *favrile*. Un artigo no *Brooklyn Daily Eagle* en 1895 eloxiaba as súas formas e cores únicas, destacando o seu aspecto pioneiro e revolucionario. Como declaraba a primeira liña: “temos unha nova arte, é estadounidense, é arte en vidro e Louis C. Tiffany é o inventor”<sup>169</sup>.

Algúns dos primeiros paneis de vidro *favrile* accesibles ao público foron dous paneis de ventás para a *pompeian room* da residencia do capitán J. R. de Lamar en Madison Avenue con 37th St. en Manhattan (Fotografía 37), e amosan pavos reais sobre balaustradas de mármore, nun espectro cromático que deixou abraiado ao autor do artigo, quen recoñeceu que “as exquisitas cores iridiscentes da vidreira non poderían describirse con palabras” e que ofrecían “precisión na perspectiva e un efecto atmosférico antes imposible”. As primeiras reaccións ao cristal *favrile*, polo tanto, foron de asombro, fronte ás posibilidades inéditas que ofrecía esta técnica semiindustrial, en contraste coa vidreira medieval tradicional, dependente de esmaltes e cun abano cromático moito máis limitado. Aquí, o método semiindustrial é eloxiado precisamente porque permite un resultado estético superior aos da vidreira artesanal. Así, como expresa o artigo, esta nova técnica marcaría “o inicio dunha nova era da vidrería doméstica”<sup>170</sup>.

E efectivamente, dende o inicio, o *favrile* de Tiffany xerou case sempre fascinación tanto entre a crítica como entre o público. Para entender esta recepción, hai que ter en conta os medios nos que se promocionaba: ademais dos grandes xornais como o *New York Times* ou *The Washington Post*<sup>171</sup>, predominaban as revistas dirixidas ás clases altas, como *House Beautiful*, *Scribner's* ou *Brush and Pencil*. Revistas como *House Beautiful*, que seguían os preceptos de Morris de “non ter no fogar nada que non sexa útil ou fermoso”<sup>172</sup>. Nela, Caryl Coleman destacaba que Tiffany “superou con creces aos seus competidores,

---

<sup>168</sup> Grayburn, C. (2019). *Useful Beauty: Tiffany Favrile, Carnival Glass, and Consumerism at the Turn of the Twentieth Century* [Tese de Doutoramento], University of South Carolina, p. 8. Dispoñible en: <https://scholarcommons.sc.edu/etd/5280/> [data de consulta: 04/05/2025].

<sup>169</sup> Grayburn, 2019, p. 9.

<sup>170</sup> Anónimo (1913). A new era in domestic glass: some recent examples of windows executed in favrile glass. *Arts & Decoration (1910-1918)*, 3 (8), p. 288. Dispoñible en: <http://www.jstor.org/stable/43809090> [Data de consulta: 04/06/2025].

<sup>171</sup> Grayburn, 2019, p. 13.

<sup>172</sup> Grayburn, 2019, p. 10.

nos valores artísticos intrínsecos do seu vidro, na variedade de formas que emprega, nas infinitas cores...”<sup>173</sup>.

Esa admiración polas pezas Tiffany non se limitou unicamente ás vidreiras, senón que pronto se estendeu tamén aos obxectos decorativos aos que tamén se comezou a aplicar a técnica *favrile*. Liz Withney Quisgard describe unha exposición de lámpadas, xerros e outras pezas da colección do Dr. Koch no Peale Museum, Baltimore, celebrada do 12 abril ao 24 maio de 1970 comentando como, en só unha década, pasaron a ocupar un lugar respectado en museos e no mercado de luxo. Tamén comenta o fenómeno paralelo das imitacións baratas que se desenvolveron en paralelo, pero que non podían acadar a mesma fermosura nin calidade<sup>174</sup>.

Este Dr. Robert Koch resulta unha figura de especial importancia na historia de apreciación do cristal Tiffany, ademais, por ser autor dunha obra de referencia: *Louis Comfort Tiffany: Rebel in Glass* (1964). Nela, recolle varias as diferentes opinións que a vidrería de Tiffany despertou en diferentes críticos e artistas da súa época. Por exemplo, de John Ruskin indica a súa oposición ás vidreiras que Tiffany viñera deseñando, replicando o estilo gótico, pois opinaba que o vidro empregado, con esa técnica, tiña o don de producir mosaicos abstractos e iso era no que sobresaía, polo que era preferible a emular obras de pintores do pasado<sup>175</sup>.

Pola súa parte, John Gilbert Lloyd alabou as “escenas de cores brillantes, deseños artísticos de gran realismo e un uso case afroitado da forma e cor” así como o “esfuerzo por mellorar o colorido dos rostros e drapeados”. Comparábaos coas xa mencionadas antigas técnicas de esmaltado de vidreiras, resaltando que lle proporcionaban “máis vida que en séculos”. A fascinación que causaron ocasionou que, a pesar de ser anticuadas (por revitalizar o estilo gótico), condicionasen o gusto do público nas seguintes décadas<sup>176</sup>.

---

<sup>173</sup> Coleman, C. (1899, xaneiro). Bric-a-Brac or What You Will. *House Beautiful*, 5 (2), p. 83. Dispoñible en: [https://archive.org/details/sim\\_house-beautiful\\_1899-01\\_5\\_2/page/82/mode/2up](https://archive.org/details/sim_house-beautiful_1899-01_5_2/page/82/mode/2up) [data de consulta: 11/04/2025].

<sup>174</sup> Quisgard, L. W. (1970). Exhibitions: Louis Comfort Tiffany’s favrile glass. *Craft horizons*, 30 (4), p. 57. Dispoñible en: <https://digital.craftcouncil.org/digital/collection/p15785coll2/id/8477/> [data de consulta: 27/06/2025].

<sup>175</sup> Koch, 1964, p. 58.

<sup>176</sup> Koch, 1964, p. 58.

A xulgar polo que destacan todas estas opinións, a fascinación xeneralizada polo vidro *favrile* debía moito á beleza sen precedentes que permitía a nova técnica grazas ao seu proceso con incorporacións industriais. En certo modo, Tiffany desenvolveu nos EEUU unha labor semellante á de Morris no Reino Unido, reivindicando o valor artístico da artesanía e aplicando a súa arte aos obxectos de uso diario e decoración do fogar. Porén, Bing sinalaba e valoraba que Tiffany acadase ese obxectivo por outras vías, ao non compartir a visión negativa de Morris sobre a máquina. Pola contra, Tiffany confiaba na produción en masa e nas novas técnicas para crear obxectos belos e accesibles para os fogares. Segundo Bing, “quizais sexa pola audacia de tales organizacións que Estados Unidos preparará un futuro glorioso para a súa arte industrial”<sup>177</sup>.

Porén, este modelo semi-industrial tamén causou algunhas críticas ao longo dos anos, se ben foron poucas. Houbo quen, máis alá desa aparencia estética, non sentía especial devoción: para Julius Meier-Grafe, a pesar da “marabillosa mestría técnica”, os seus deseños non merecían grandes eloxios; e para Maurice Grosser, nin as cores nin as texturas compensaban o feito de que fosen “baleiras en sentimento”<sup>178</sup>.

Aínda en 2007, Elizabeth Guffey sinalou a disparidade entre a publicidade de Tiffany e as súas estratexias de mercado, pois anunciaba cada peza como “única” aínda que implementase certos modelos de reprodución, aínda que fose a pequena escala. É difícil atopar, antes desta publicación, críticas que comentasen a situación, porque como afirma Guffey, “a maioría nunca visitaran a fábrica”<sup>179</sup>.

En relación con isto, o modelo de reprodución limitada tamén ocasionou que outras críticas expresasen a exclusividade e falta de accesibilidade que os seus artigos supoñían. Como expresaba *Washington Times* en 1909, eran pezas “de deseños infinitos pero de

---

<sup>177</sup> Koch, 1964, p. 74.

<sup>178</sup> Koch, 1964, p. 58.

<sup>179</sup> Guffey, E. (2007). Illuminating texts: Louis Comfort Tiffany’s lamps and the rethoric of production, authenticity, and consumption. En D. Raizman & C. Gorman (Eds.), *Objects, audiences, and literatures: Alternative narratives in the history of design* (pp. 41-42). Cambridge Scholars Publishing.

prezos desesperanzadores”<sup>180</sup>. Non tardaron en aparecer imitacións no mercado, máis asequibles<sup>181</sup>.

En xeral, a maioría de opinións que suscitou o cristal *favrile* parecen centrarse na fascinación polo fermoso aspecto ata o momento nunca imaxinado

### 3.3. Integración industrial: o caso da Deutscher Werkbund

Coa fundación da Werkbund, nos anos previos á Primeira Guerra Mundial, o interese entre o público medrou rapidamente, e as reunións anuais pronto pasaron a ser grandes convencións con moita asistencia e cobertura mediática. Porén, a recepción inicial desta nova arte non foi sinxela: unha parte da sociedade seguía apegada aos ideais estéticos tradicionais, e custáballes ver nos novos deseños industriais auténticas pezas artísticas merecedoras do calificativo. Outros, aínda que atraídos pola novidade, vían o seu valor só nese aspecto, e non nunha calidade intrínseca e duradeira, que era precisamente o que a Werkbund buscaba transmitir<sup>182</sup>. Así pois, a pesar de que a resposta inicial non fose unha negativa rotunda, en comparación coa boa acollida das obras de Morris & Co. ou Tiffany, a Werkbund tivo que loitar por facer valer novos criterios estéticos: modernidade, funcionalidade, calidade...

A primeira vez que se exhibiu arte industrial alemá nunha feira internacional en EE.UU. foi en 1904, na *Louisiana Purchase Exposition World's Fair en St Louis*. Aínda que había sección alemá no Palacio de Belas Artes, a que causou verdadeiro impacto foi a do Palacio de Industrias Variadas, centrada na decoración de interiores e marcada pola fusión entre *Art Nouveau*, *Jugendstil* e *Secession style*, con forte presenza da artesanía, colaboración artística e integración entre belas artes e artes aplicadas. Pero por enriba de todo, o gran foco era a combinación entre artesanía e deseño industrial<sup>183</sup>.

---

<sup>180</sup> Anónimo (1909). Art ware was never so exquisite. *The Washington Times*, 3 de outubro, p. 9.

<sup>181</sup> Grayburn, 2019, p. 17.

<sup>182</sup> Campbell, J. (1978). *The German Werkbund: The Politics of Reform in the Applied Arts*. Princeton University Press, pp. 35-41. Dispoñible en: <http://www.jstor.org/stable/j.ctt13x18j5> [Data de consulta: 20/06/2025].

<sup>183</sup> Shifman, B. (1998). Design for Industry: The “German Applied Arts” Exhibition in the United States, 1912-13. *The Journal of the Decorative Arts Society 1850-the Present*, 22, p. 19. Dispoñible en: <https://www.jstor.org/stable/41809269> [data de consulta: 30/03/2025]

A primeira exposición de deseño moderno industrial e artes aplicadas alemás nun museo estadounidense foi *German Applied Arts* (1912–1913), impulsada por John Cotton Dana, quen quedara impresionado na Louisiana Purchase Exposition World's Fair.<sup>184</sup> Dana vía necesario expoñer deseño alemán nun museo propiamente dito para aumentar o interese do público americano, xa que percibira unha certa indiferencia a pesar da reacción positiva en Louisiana<sup>185</sup>. A mostra inaugurouse en Newark o 14 de marzo de 1912, con arredor de 1600 obxectos, que segundo o catálogo elaborado por Osthaus, buscaban máis reformar a vida cotiá que producir obxectos comerciais illados”, e que ademais calificou como “elaborados por artistas de primeiro rango”. A selección incluía mesmo pezas de artistas austríacos como Hoffmann ou Moser, grazas á proximidade de Austria con Alemaña, e contou cunha importante representación da Wiener Werkstätte, facilitada polo *The Austrian Museum for Art and Industry in Vienna*<sup>186</sup>.

En canto á recepción desta primeira exposición, aínda que houbo considerables eloxios da prensa e público, para moitos a concepción tradicional das que entendemos por “Belas Artes” como únicas merecedoras de ocupar espazos tan solemnes como museos levounos a amosarse reticentes a esta nova aparición de artes aplicadas. Precisamente, Dana buscaba amosar con esta exposición como ata agora os museos descoidaran a labor de promover as novas artes industriais de maior excelencia para axudar a avanzar o gusto da sociedade, e que os comercios e locais, ata o momento, fixeran moito máis por difundir estas novas tendencias. Algúns membros da prensa que concordaron con esta observación alabaron esta exposición por este motivo<sup>187</sup>.

A revista *Art and Progress* considerou que a importancia da exhibición radicaba en que en EEUU pouco se sabía sobre os grandes avances alemáns no campo artístico grazas aos novos avances industriais. Atribúe a causa a que ata o momento os principais referentes

---

<sup>184</sup> Shifman, 1998, p. 19.

<sup>185</sup> Shifman, 1998, p. 28.

<sup>186</sup> Shifman, 1998, p. 21.

<sup>187</sup> Shifman, 1998, p. 24

eran outros, como Inglaterra ou París. Considera tamén que a exhibición demostra que este tipo de arte se volveu máis importante que a tradicional alemá de cadros e pintura<sup>188</sup>.

Para *New Jersey Volkszeitung*, a exposición demostraba “que a sensibilidade artística e o gusto poden ser levados a calquera obxecto de uso diario”. Enfatizaban como non se estaba a recalcara a grandeza da “artesanía” alemá, senón a capacidade do país de darlle un uso útil e aplicable a todos os sectores da poboación. De xeito similar, tamén o Instituto de Arte de Chicago, que tamén acolleu a exposición, destacou a importancia que tivo esta mostra ao “resultar esclarecedora quen non se percatara nin do alto nivel alcanzado polos artistas alemáns de primeira orde nin do éxito que fora o resultado da súa intelixente cooperación cos fabricantes e as firmas comerciais alemás.”. William French, director do Instituto de Arte, recalcaba o progreso da arte alemá, e do notable éxito que supuxera a “cooperación intelixente e solidaria entre artistas e fabricantes”, así como a revitalización que se dera en diferentes industrias ao colaborar con artistas<sup>189</sup>.

O *Newark Sunday Call* recalcaba a importancia dunha exposición como esta para cidades comerciais estadounidenses, pois demostrou que “os artistas e artesáns americanos non debían durmirse nos laureis se non querían quedarse rezagados...”. Sobre todo, sinalaba a necesidade de tomar exemplo antes de que “Alemaña se estableza como o centro mundial de arte industrial”<sup>190</sup>.

A pesar das críticas iniciais máis reticentes, estas novas artes industrializadas tiveron notable éxito nos EUA, principalmente porque demostraron que artistas e deseñadores podían integrarse nun contexto de enfoque máis comercial e tecnolóxico, nun momento de cambios e avances nos que era cada vez máis difícil evitar a irrupción desta industria en todos os ámbitos.

Iso pronto cambiou: en Europa, pola contra, a exposición de Colonia só dous anos despois, en 1914 xerou decepción, pois pareceu premiar os obxectos con potencial de

---

<sup>188</sup> Anónimo (1912). Modern German Applied Arts. *Art and Progress*, 3 (6), p. 569. Dispoñible en: <http://www.jstor.org/stable/20560648> [data de consulta: 06/06/2025].

<sup>189</sup> Shifman, 1998, pp. 24-25.

<sup>190</sup> Anónimo (1912). Like German art exhibit. *Newark Sunday Call*, 1 de setembro, p. 3.

producción masiva por riba da calidade estética<sup>191</sup>, evidenciando que, mesmo nun mundo industrializado, seguía prevalecendo o valor do estético como ideal artístico.

Ese era precisamente o sentir de Henry Van de Velde, que o levou a separarse da Werkbund na convención de xullo de 1914. Evidenciárase que había unha división na Werkbund entre os defensores da liberdade creadora e individual do artista e os que priorizaban mellorar a calidade xeral das artes industriais alemás e polo tanto da vida. Os que apoiaban a Van de Velde opoñíanse á estandarización e produción en masa que defendía Muthesius, por considerala incompatible co coidado e toque persoal que só podían ofrecer grupos reducidos de artistas, e por derivar, inevitablemente, na opinión deles, en produtos de peor calidade<sup>192</sup>. En definitiva, non lles agradaba que a Werkbund se inclinase tanto cara o lado industrial que se relegase o artístico a un plano tan secundario, e finalmente, moitos dos propios compoñentes do grupo remataron volvéndose os seus principais críticos.

Pero as críticas tamén foron externas ao grupo. Por exemplo destácase o caso de Adolf Loos, que consideraba a Werkbund superflua. Considerando todo ornamento como un crime, sostíña que só o verdadeiramente sinxelo podía calificarse de moderno, e que o “artista aplicado” era unha monstruosidade. Replicou ao eslogan de “calidade” da Werkbund, alegando que as cousas feas, se están mal feitas, polo menos posúen a virtude da rápida obsolescencia. Os obxectos de uso cotián podían ser fermosos, na súa opinión, pero non por estar deseñados por artistas, senón por cumprir perfectamente a súa función e encarnar o máximo potencial da tecnoloxía moderna.<sup>193</sup>

Outro crítico da Werkbund foi o economista Werner Sombart. Ao contrario, el opinaba que a tecnoloxía moderna usada polo capitalismo nunca permitiría desenvolver unha “arte industrial”. porque o artista nunca podería ser máis que un “empregado” nese sistema de produción. E ademais, sacar a arte ao mercado de masas dificultaría aínda máis a reforma cultural, porque a maioría tampouco tiña o gusto ou o diñeiro para escoller os produtos

---

<sup>191</sup> Campbell, 1978, p. 69.

<sup>192</sup> Campbell, 1978, p. 57-63.

<sup>193</sup> Campbell, 1978, p. 29-30.

de calidade, e consideraba que ningunha reforma social ou asociación como a Werkbund podía proporcionarlles ese gusto.<sup>194</sup>

As críticas semellan coincidir na preocupación polo valor estético e a calidade dos produtos, o que indica que a pesar dos intentos da Werkbund, as consideracións de arte como “traballo realizado da man do artista, con capacidade de deleitar ao espectador” arraigadas na sociedade occidental durante séculos resultan máis difíciles de transformar do esperado.

Tras o éxito da exposición de Newark en 1912, intentouse repetir a experiencia, pero a Primeira Guerra Mundial impediuno ata 1922. A nova mostra, titulada “Applied Arts of Modern Germany” e celebrada de novo en Newark, contou sobre todo con pezas da Deutscher Werkbund. Foi tamén un éxito, malia certa polémica por exhibir obxectos alemáns cando o sentimento anti-alemán seguía moi presente<sup>195</sup>.

### **3.4. Conclusión**

A conclusión que se pode extraer deste breve análise da recepción xeral de cada un dos modelos de produción artística sinala que, aínda que o industrial contou cos seus defensores máis acérrimos, parece evidente que a beleza estética resulta, maioritariamente, un valor intrínseco ao ser humano. Por iso, nunha era na que o industrial chegou para quedar, a solución máis sensata parece ser o equilibrio xusto. Exemplos como o de Tiffany demostran que o uso intelixente da técnica industrial, sempre que non suplante a calidade artesanal e artística, pode dar lugar a resultados dunha beleza que, ata entón, semellaba imposible. É certo que esta beleza segue sen ser plenamente accesible a un público xeral, pero quizais haxa que asumir que a arte, tal como a maioría a valoramos, continuará a ser un “ben de luxo”. En calquera caso, as distintas valoracións, tanto do pasado como do presente, tenden a coincidir nun punto: a primacía do valor artístico e persoal. Á man do artista, semella, nunca poderán substituíla as engranaxes dunha máquina.

---

<sup>194</sup> Campbell, 1978, p. 30-31

<sup>195</sup> Shifman, 1998, p. 27-28.

## CONCLUSIÓNS

A Revolución Industrial tivo un impacto profundamente negativo nas artes decorativas e artesanais tradicionais, e manifestouse especialmente en forma da desvalorización tanto social como artística destas artes. Neste contexto, a figura de William Morris xorde como un actor fundamental na recuperación do seu prestixio, formulando unha crítica coherente ao sistema industrial e promovendo, a través do movemento *Arts and Crafts*, un novo modelo que valoraba a artesanía, a beleza e a dignidade do traballo manual.

A expansión do *Arts and Crafts* fóra do Reino Unido produciuse, en boa medida, a través da súa fusión co movemento *Art Nouveau*, co que comparte moitos dos seus principios fundamentais: a reconexión coa natureza, a importancia do deseño orgánico, o rexeitamento da ornamentación mecánica e a reivindicación da arte útil, principalmente. O obxectivo era establecer vínculos estéticos e ideolóxicos que favorecesen unha revalorización das artes decorativas.

A chegada da Primeira Guerra Mundial marcou un punto de inflexión e posterior decadencia do *Art Nouveau*, debido non só á inestabilidade política e económica, senón tamén aos cambios nos gustos estéticos e á crecente influencia de modelos produtivos ligados ao funcionalismo. A arte decorativa pasou a adaptarse aos novos tempos, dando paso a linguaxes máis xeométricas, austeras e industriais.

A evolución do *Art Nouveau* ao longo da xeografía europea reflicte un proceso de adaptación progresiva ao sistema industrial, que varía segundo os contextos culturais. Así, en Escocia mantívose unha orientación próxima ao modelo do *Arts and Crafts*, cunha escasa incorporación tecnolóxica; mentres que en Alemaña se deu unha maior integración coa industria, especialmente a través da *Deutscher Werkbund*, que defendía a colaboración entre artistas, deseñadores e fabricantes.

A análise comparada da recepción crítica de obras de Morris & Co., dos vidros *favrile* de Tiffany e das creacións da *Deutscher Werkbund* revela tres modelos diferenciados de produción decorativa: o artesanal, o semi-industrial e o industrial colaborativo. A través da prensa especializada e da crítica contemporánea, obsérvase como estes tres modelos

foron valorados de maneira distinta, pero sempre desde a procura da beleza e a calidade formal. A constante que se aprecia na maioría de valoracións críticas analizadas é a importancia atribuída ao valor estético e á beleza como elementos esenciais na percepción e na consideración de “obra de calidade” das artes decorativas, independentemente do grao de tecnoloxía ou produción industrial implicado no proceso. Pódese deducir a existencia dunha tendencia persistente, e quizais intrínseca, no ser humano que o orienta buscar formas artísticas que emocionen, enriquezan e dignifiquen o espazo vital.

Tendo en conta que a industrialización xa se trata dun feito irreversible no mundo contemporáneo, unha “nova realidade”, o modelo semi-industrial desenvolvido por Tiffany aparece como unha posible vía de conciliación entre produción técnica e calidade artística. Grazas á súa capacidade para incorporar tecnoloxía de maneira selectiva sen renunciar á beleza nin ao coidado artesanal, parece posible imaxinar a única vía de existencia dun futuro sostible para as artes decorativas, onde a industria e a arte poidan colaborar en harmonía

## BIBLIOGRAFÍA

- Andrés, O. A. & Ortega, N. F. (1993). Extensión de la técnica funicular de Gaudí a la concepción y génesis de superficies estructurales. *Informes de La Construcción*, 44 (424), pp. 11-13. Disponible en <https://informesdelaconstruccion.revistas.csic.es/index.php/informesdelaconstruccion/article/view/1194> [data de consulta: 03/06/2025].
- Anónimo (1909). Art ware was never so exquisite. *The Washington Times*, 3 de outubro p. 9.
- Anónimo (1912). Like German art exhibit. *Newark Sunday Call*, 1 de setembro, p. 3.
- Anónimo (1913). A new era in domestic glass: some recent examples of windows executed in favrile glass. *Arts & Decoration (1910-1918)*, 3 (8), p. 288. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/43809090> [data de consulta: 04/06/2025].
- Anónimo (1915). Arts and Crafts. *Journal of the Royal Society of Arts*, 64 (3291), p. 101. <https://www.jstor.org/stable/41346777> [data de consulta: 01/06/2025].
- Bassegoda Nonell, J. (1990). La construcción tradicional en la arquitectura de Gaudí. *Informes de La Construcción*, 42 (408), pp. 9-14. Disponible en: <https://informesdelaconstruccion.revistas.csic.es/index.php/informesdelaconstruccion/article/view/1424> [data de consulta: 11/05/2025].
- Browne, P. L. (2018). Introduction. *Socialist Studies*, 13 (1), pp. 2-4. Disponible en: <https://socialiststudies.com/index.php/sss/article/view/27246/20116> [data de consulta: 13/05/2025].
- Browne, P. L. (2018). Work, freedom and reciprocity in William Morris's *News from Nowhere*. *Socialist Studies*, 13 (1), pp. 5-22. Disponible en: <https://socialiststudies.com/index.php/sss/issue/view/1861> [data de consulta: 13/05/2025].
- Campbell, J. (1978). *The German Werkbund: The Politics of Reform in the Applied Arts*. Princeton University Press. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/j.ctt13x18j5> [data de consulta: 20/06/2025].

- Champigneulle, B. (1983). *Enciclopedia del Modernismo*. Polígrafa.
- Clutton-Brock, A. (2007). *William Morris*. Parkstone.
- Coleman, C. (1899, xaneiro). Bric-a-Brac or What You Will. *House Beautiful*, 5 (2), pp. 80-89. Disponible en: [https://archive.org/details/sim\\_house-beautiful\\_1899-01\\_5\\_2/page/82/mode/2up](https://archive.org/details/sim_house-beautiful_1899-01_5_2/page/82/mode/2up) [data de consulta: 11/04/2025]
- Cravino, A. (2021). La metáfora orgánica en la historia del diseño. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos*, 133, p. 33-48. Disponible en: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi133.5000> [data de consulta: 15/04/2025]
- Duncan, A. (1995). *El Art Nouveau*. Destino.
- Fernández Buey, F. J. (2016). William Morris: soñador de nuestros sueños. *Papeles de relaciones ecosociales y cambio global*, 133, pp. 13-35. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5487527> [data de consulta: 23/04/2025]
- García Martín, P. (1985). *La Revolución industrial*. Grupo 16.
- Grayburn, C. (2019). *Useful Beauty: Tiffany Favriole, Carnival Glass, and Consumerism at the Turn of the Twentieth Century*. [Tese de Doutoramento], University of South Carolina, p. 8. Disponible en: <https://scholarcommons.sc.edu/etd/5280/> [data de consulta: 04/05/2025].
- Guffey, E. (2007). Illuminating texts: Louis Comfort Tiffany's lamps and the rethoric of production, authenticity, and consumption. En D. Raizman & C. Gorman (Eds.), *Objects, audiences, and literatures: Alternative narratives in the history of design* (pp. 41-42). Cambridge Scholars Publishing.
- Gutiérrez Benito, E. (1984). *La Revolución industrial*. Akal.
- Harris, J. (2017). Más sugerentes que imitativos: tejidos y papeles pintados del movimiento Arts and Crafts. En M. Fontán del Junco & M. Zozaya Álvarez (Eds.), *William Morris y compañía: El movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña* (pp. 167-183). Fundación Juan March.

- Harvey, J. L. (1901). Source of Beauty in Favriile Glass. *Brush and Pencil*, 9 (3), pp. 167-176. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/25505698> [data de consulta: 03/06/2025].
- Hess, H. J. (2006). *The Wiener Werkstaette and its critics* [Tese de Grao], State University of New Jersey.
- Hess, H. J. & Lee Blaszczyk, R. (2011). The Wiener Werkstätte and the Reform Impulse. En Lee Blaszczyk, R. (ed.). *Producing Fashion* (pp. 111-129). University of Pennsylvania Press.
- Koch, R. (1964). *Louis C. Tiffany, rebel in glass*. Crown Publishers.
- Lahor, J. (2024). *Art History: Art Nouveau*. Parkstone International.
- Livingstone, K. (2017). El movimiento Arts and Crafts de 1880 a 1914. En M. Fontán del Junco & M. Zozaya Álvarez (Eds.), *William Morris y compañía: El movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña* (pp. 95-119). Fundación Juan March.
- Quisgard, L. W. (1970). Exhibitions: Louis Comfort Tiffany's favriile glass. *Craft horizons*, 30 (4) p. 57. Disponible en: <https://digital.craftcouncil.org/digital/collection/p15785coll2/id/8477/> [data de consulta: 27/06/2025].
- Macdonald, S. (1971). *The Art-Workers' Guild and Schools of Arts and Crafts 1884-1914* [Tese de Doutoramento], University of Manchester. Disponible en: <https://www.proquest.com/docview/2873257802?sourcetype=Dissertations%20%20Theses> [data de consulta: 17/06/2025].
- Malo Toral, G. (2023). Art Decó. Caracterización morfológica del estilo, entre convergencias y divergencias con el Art Nouveau, el Modernismo y el Expresionismo. *Cuaderno del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 192, pp. 117-139. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9184297> [data de consulta: 21/04/2025].

- Marsh, J. (2017). Las mujeres en el movimiento Arts and Crafts. En M. Fontán del Junco & M. Zozaya Álvarez (Eds.), *William Morris y compañía: El movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña* (pp. 121-141). Fundación Juan March.
- M. Artola & M. Pérez Ledesma (2014). *Contemporánea: La historia desde 1776*. Alianza Editorial.
- Anónimo (1912). Modern German Applied Arts. *Art and Progress*, 3 (6), pp. 568-569. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/20560648> [data de consulta: 06/06/2025].
- Morris, B. (1975). William Morris and the South Kensington Museum. *Victorian Poetry*, 13 (3/4), p. 162. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/40001842> [data de consulta: 13/05/2025].
- Pascua Morcillo, L. (2024). *La revalorización de las artes decorativas a través de la obra de William Morris* [Trabajo de Fin de Grado], Universidad de Valladolid.
- Pevsner, N. (2005). *Pioneers of modern design*. Yale University Press. Disponible en: <https://archive.org/details/pioneersofmodern00niko/mode/2up> [data de consulta: 15/05/2025].
- Provost, S. (2018). Etablissements Gallé and the Industrial Mold-Blown or “Relief” Series of the 1920s. *Journal of Glass Studies*, 60, pp. 269-293. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/26678018?seq=25> [data de consulta: 04/05/2025].
- Reid, A. (2004). 7 Hammersmith Terrace, London: The Last Arts and Crafts Interior. *The Journal of the Decorative Arts Society 1850 - the Present*, 28, p. 201. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/41809356> [data de consulta: 01/06/2025].
- Ruskin, J. & Tiptree, D. (2019). *La naturaleza del gótico*. Casimiro.
- Salas Mirat, C., Bedoya Frutos, C. & Adell Argilés, J. M. (2018). Antonio Gaudí, precursor de la sostenibilidad y la biomimética en la arquitectura, con 100 años de antelación. *Architecture, city and environment*, 13 (37), pp. 71-98. Disponible en: <https://upcommons.upc.edu/handle/2117/118767> [data de consulta: 07/06/2025].
- Triggs, O. L. (2012). *Le Mouvement Arts & Crafts*. Parkstone International.

- Shifman, B. (1998). Design for Industry: The “German Applied Arts” Exhibition in the United States, 1912-13. *The Journal of the Decorative Arts Society 1850-the Present*, 22, pp. 19-31. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/41809269> [data de consulta: 30/03/2025]
- Kirkham, P. (2017). William Morris, un hombre "renacentista": de diseñador y poeta romántico a activista social y revolucionario. En M. Fontán del Junco & M. Zozaya Álvarez (Eds.), *William Morris y compañía: El movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña* (pp. 75-93). Fundación Juan March.
- Kirkham, P. (2017). William Morris y el movimiento Arts and Crafts: la época y los ideales. En M. Fontán del Junco & M. Zozaya Álvarez (Eds.), *William Morris y compañía: El movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña* (pp. 29-55). Fundación Juan March.
- Vila Rodríguez, R. (1990). El uso del hierro en la Casa Milá de Barcelona. *Informes de La Construcción*, 42 (408), pp. 55-61. Disponible en: <https://informesdelaconstruccion.revistas.csic.es/index.php/informesdelaconstruccion/article/view/1431> [data de consulta: 4/6/2025].
- Wilmer, C. (2017). John Ruskin y William Morris. En M. Fontán del Junco & M. Zozaya Álvarez (Eds.), *William Morris y compañía: El movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña* (pp. 57-73). Fundación Juan March.

**ANEXO FOTOGRÁFICO:**



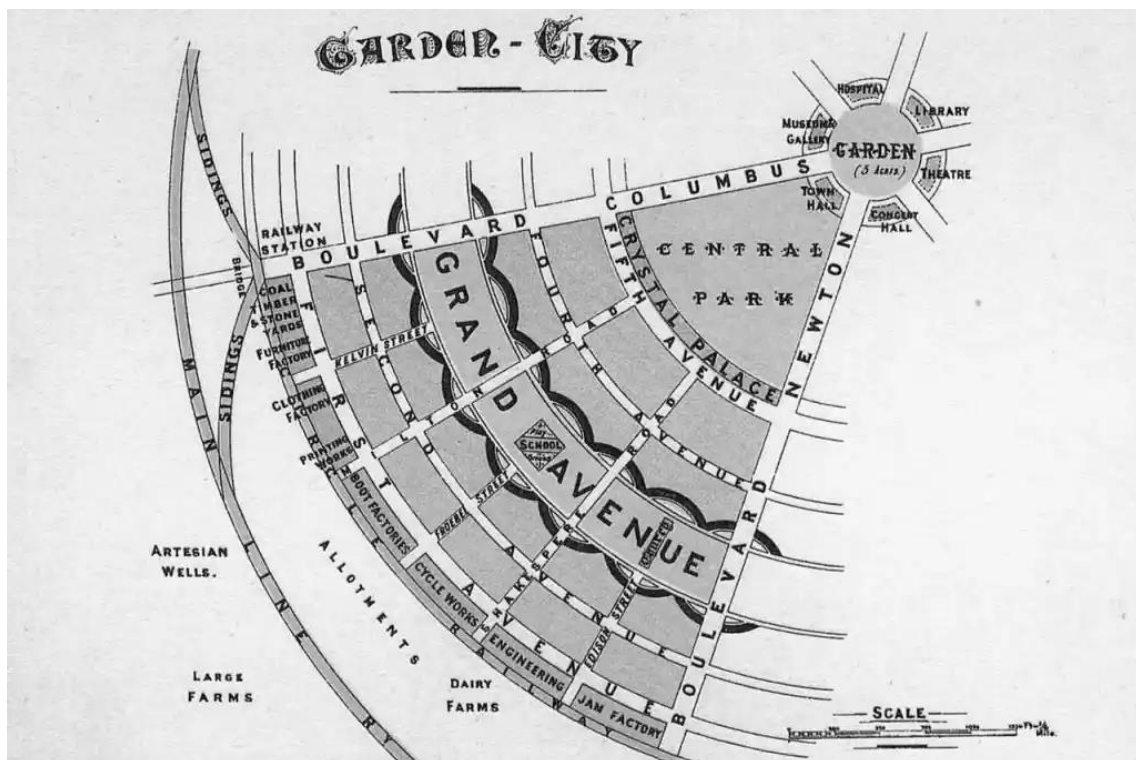
Fotografía 1. Philip Speakman Webb: *Exterior da Red House* (1859)



Fotografía 2. Morris & Co.: *Estancia interior da Red House* (1859)



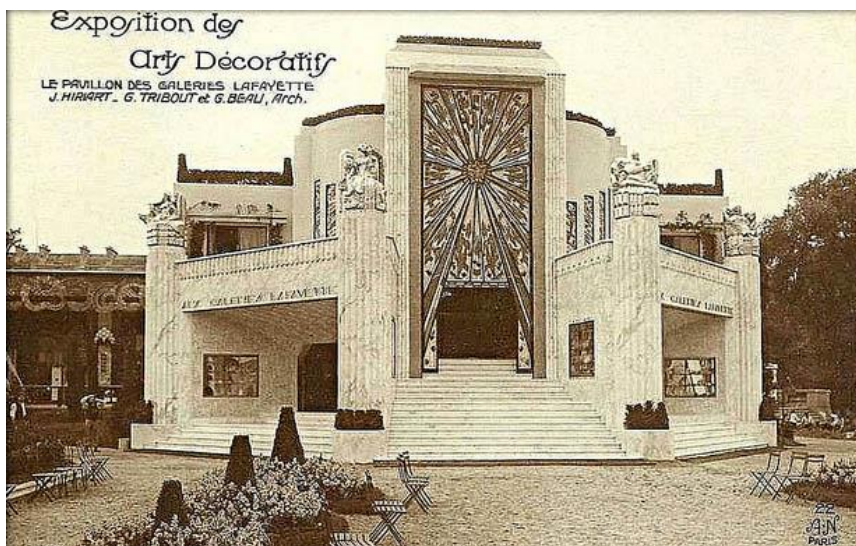
Fotografía 3: William Morris: *Salón de té no South Kensington Museum (Victoria and Albert Museum)* (1861)



Fotografía 4: Ebenezer Howard: *Modelo de cidade-xardín, en 'Tomorrow is a peaceful path to real reform'* (1898)



Fotografía 5: Alphonse Mucha: *Primavera* (1896).



Fotografía 6: Georges Beau, Joseph Hiriart e Georges Tribout: *Pabillón La Maitrise para as Galerías Lafayette* (1925)



Fotografia 7. Timothy L. Pflueger e James Rupert Miller: *Sala dos cines The Paramount*, Oakland, California (1931)



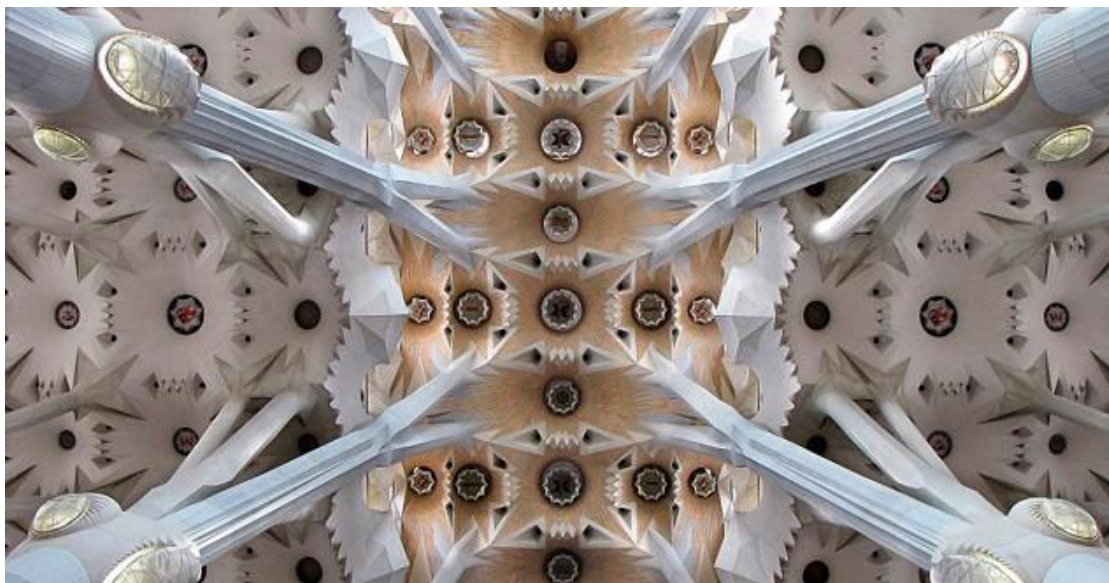
Fotografia 8. Charles Rennie Mackintosh: *Escola de arte de Glasgow* (1899-1909)



Fotografia 9. Charles Rennie Mackintosh: *Interior da Hill House* (1902-1904)



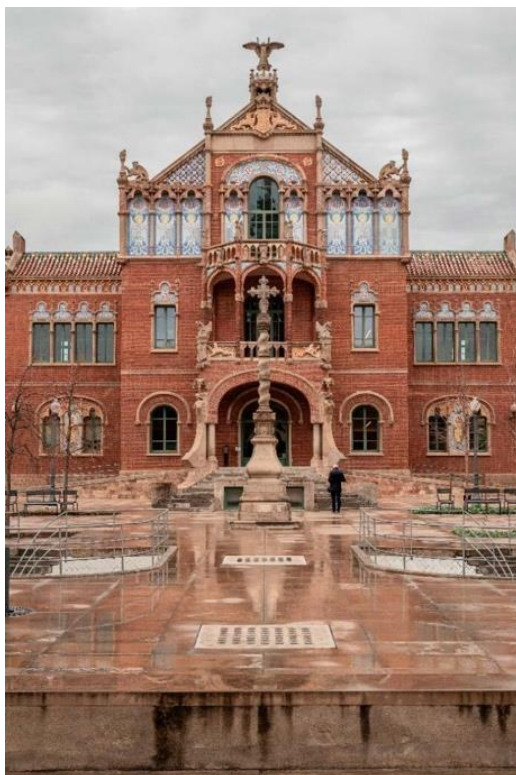
Fotografia 10. Charles Rennie Mackintosh: *Windy Hill* (1900-1901)



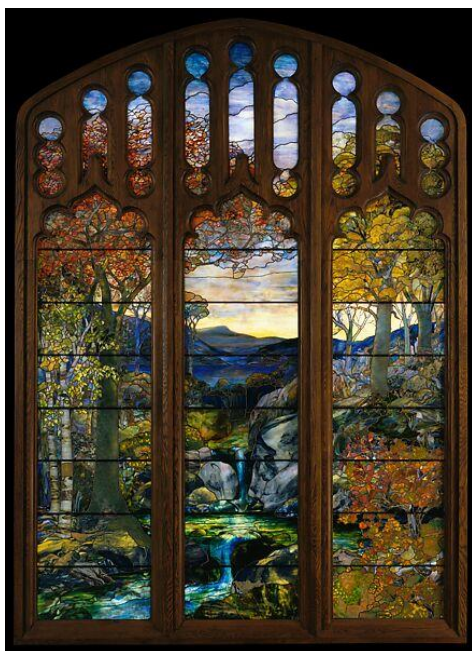
Fotografía 11. Antoni Gaudí: *Estructuras de formigón armado na Sagrada Família* (1892-)



Fotografía 12. Antoni Gaudí: *Sillón e escritorio para a Casa Calvet* (1898-1900)



Fotografia 13. Lluís Domènech i Montaner e Pere Domènech i Roura: *Hospital de Sant Pau* (1902-1930)



Fotografia 14. Tiffany Studios (atribuïda a Agnes F. Northrop): *Vidreira Paisaxe Outonal* (1923-1924)



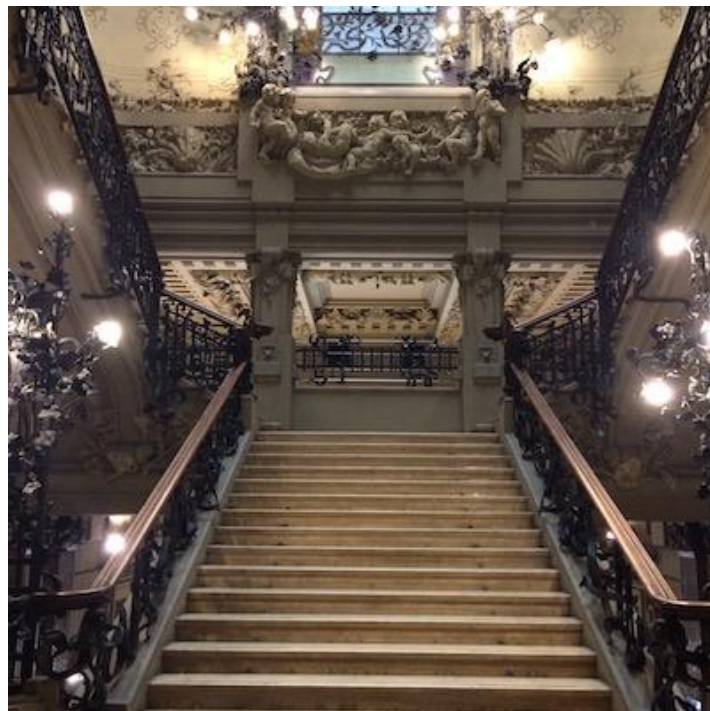
Fotografía 15. William Le Baron Jenney: *First Leiter Building* (1879)



Fotografía 16. Frank Lloyd Wright: *Rosenbaum House* (1939)



Fotografía 17. Louis Sullivan: *Auditorium Building* (1889)



Fotografía 18. Giuseppe Sommaruga: *Interior do Palazzo Castiglioni* (1903)



Fotografía 19. Carlo Bugatti: *Sala Caracol* (1902)



Fotografía 20. Josef Hoffmann: *Palacio Stoclet* (1905-1910)



Fotografía 21. Emile Gallé: *Vitrina de salón* (ca. 1903)



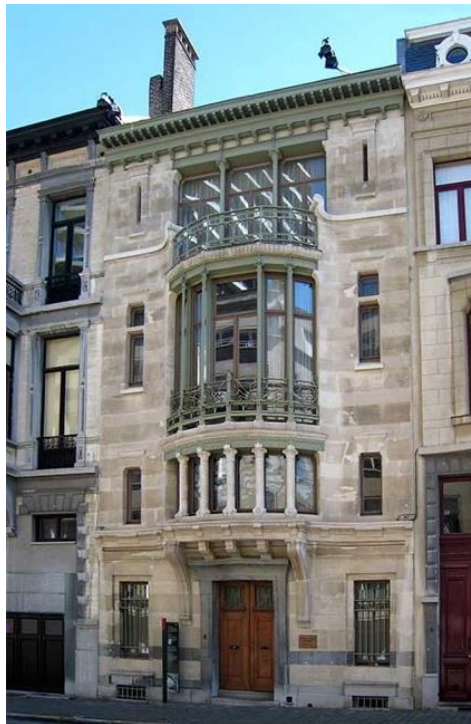
Fotografía 22. Louis Majorelle: *Mesa auxiliar* (ca. 1890)



Fotografía 23. François Coty e René Lalique: *Frasco de perfume L'Effleurt* (1901)



Fotografía 24. Hector Guimard: *Entrada á estación de metro Porte Dauphine en París* (1900)



Fotografia 25. Victor Horta: *Exterior do Hôtel Tassel* (1892-1893)



Fotografia 26. Victor Horta: *Interior do Hôtel Tassel* (1892-1893).



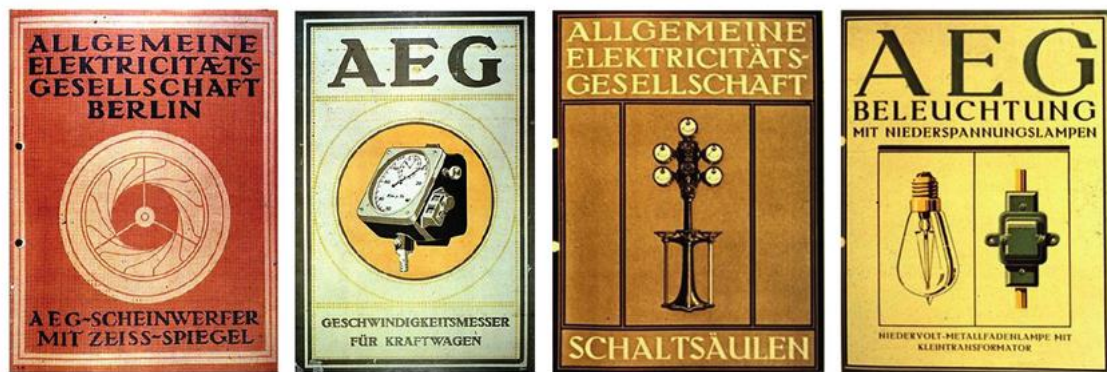
Fotografía 27. Henry van de Velde: *Casa Bloemenwerf* (1895)



Fotografía 28. Gustave Serurier Boyy: *Cama e espello en caoba* (1899)



Fotografia 29. Philippe Wolfers: *Adorno para o cabelo* (1905-1907)



Fotografia 30. Peter Behrens: *Catálogos da empresa AEG* (1908-1912)



Fotografía 31. Peter Behrens: *Turbinenfabrik* (1909)



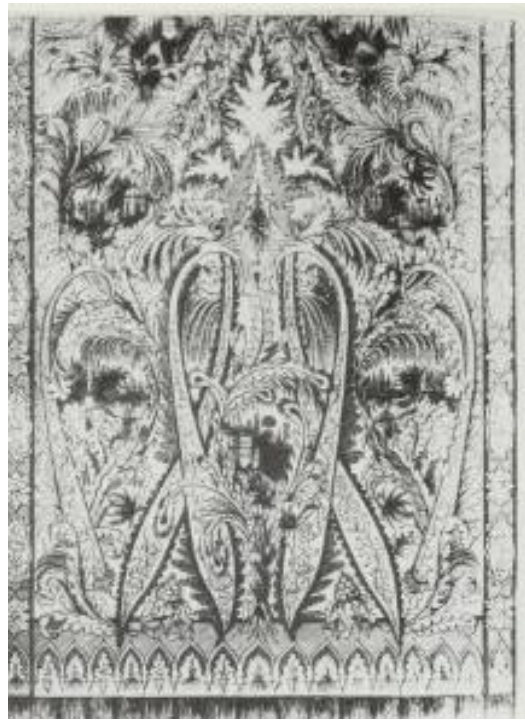
Fotografía 32. Karl Koepping: *Copa* (1896)



Fotografía 33. Dante Gabriel Rossetti: *King René's Honeymoon* (1862). Presentado con Morris & Co. na Exposición Universal de 1862



Fotografía 34: William Morris: *Papel de parede Honeysuckle* (1876)



Fotografía 35. *Chal da Exposición de 1851*



Fotografía 36. Morris & Co.: *Interior do nº 7 de Hammersmith Terrace*



Fotografía 37. Louis Comfort Tiffany: *Paneis de ventás para a Pompeian Room da residencia do capitán J. R. de Lamar* (1913)