



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Artistas de pleno derecho: El papel de las mujeres en el
Movimiento Arts and Crafts

Full-fledged women artists: The Role of Women in the
Arts and Crafts Movement

Autora

Carmen Almárcegui Susín

Directora

Ana María Ágreda Pino

Facultad de Filosofía y Letras.
Departamento de Historia del Arte
Curso 2023-2024

ÍNDICE

RESUMEN.....	1
1. INTRODUCCIÓN.....	2
1.1. Justificación del tema.....	2
1.2. Objetivos.....	2
1.3. Estado de la cuestión.....	3
1.4. Metodología.....	5
2. EL <i>MOVIMIENTO ARTS & CRAFTS</i>.....	5
2.1. Origen, desarrollo y relación con otros movimientos artísticos.....	5
2.2. Ideales y características.....	7
3. SITUACIÓN DE LA MUJER.....	9
3.1. Situación social y limitaciones.....	9
3.2. Situación dentro del contexto artístico general.....	11
3.3. Posición dentro del <i>Movimiento Arts & Crafts</i>.....	13
4. ACTIVIDAD CREATIVA Y POLÍTICA DE LAS MUJERES EN EL <i>MOVIMIENTO ARTS & CRAFTS</i>.....	14
5. CONCLUSIONES.....	21
6. BIBLIOGRAFÍA.....	22
7. ANEXO.....	26

RESUMEN

El *Movimiento Arts and Crafts*, surgido a mediados del siglo XIX, fue una corriente artística de gran importancia. Su legado se extendió mucho más allá de su propio recorrido, podemos ver su influencia sobre otras corrientes artísticas fundamentales del siglo XX. Es un movimiento ampliamente estudiado y reconocido; los hombres que formaron parte de este son artistas renombrados a los que se han dedicado multitud de exposiciones y publicaciones. Sin embargo, es muy poco lo que, aún a día de hoy, se conoce sobre las mujeres que formaron parte de este movimiento y que sin las cuales el desarrollo del mismo no habría sido posible. Por ello, en el presente trabajo se ha querido analizar cuál fue el papel concreto que desempeñaron estas artistas, así como las dificultades a las que debieron enfrentarse; procurando separarlas del papel secundario al que se les ha relegado hasta ahora, reducidas a la posición de hijas o esposas de los verdaderos artistas.

ABSTRACT

The Arts and Crafts Movement, which emerged in the mid-19th century, was a major artistic movement. His legacy extended far beyond his own path, we can see his influence on other fundamental artistic currents of the twentieth century. It is a widely studied and recognized movement; the men who were part of it are recognized artists to whom many exhibitions and publications have been dedicated. However, very little is known about the women who were part of this movement and without whom its development would not have been possible. Therefore, in the present work it has been wanted to analyze what was the concrete role played by these artists, as well as the difficulties they had to face; trying to separate them from the secondary role to which they have been relegated until now, reduced to the position of daughters or wives of true artists.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación del tema

Son diversos los aspectos que han motivado la elección del tema sobre el cual versa el presente trabajo, si bien pueden aglutinarse bajo tres premisas generales. La primera de estas es el interés que tiene profundizar en el estudio de las artes decorativas y el diseño, especialmente en un momento que supone el canto del cisne de las primeras antes del auge de la industrialización.

En este sentido, resulta imprescindible profundizar en el estudio del *Movimiento Arts & Crafts*, tanto por la importancia que tuvo en su tiempo, como por su fundamental impacto en movimientos artísticos posteriores y por su papel clave en la historia del diseño. Se trata de una corriente que ha sido plenamente estudiada en el ámbito anglosajón, pero que no cuenta con tanta presencia en nuestro país, razón por la cual merece la pena ampliar su conocimiento en los países hispanohablantes.

La cuestión de hacer hincapié en el papel de la mujer dentro del movimiento resulta imperativa, puesto que no incluir a las artistas que formaron parte del mismo nos deja con una visión sesgada del mismo. Además, si bien existen numerosas publicaciones dedicadas a este movimiento, hay una laguna considerable en lo respectivo a las mujeres, que no son habitualmente incluidas o se las relega al injusto papel de meras musas, esposas o hijas de los principales representantes, quedando sus aportaciones como algo anecdótico.

1.2. Objetivos

Los objetivos principales del siguiente trabajo son los siguientes:

- Ampliar el conocimiento respecto al *Movimiento Arts & Crafts*, introduciendo en el discurso a las mujeres que han sido olvidadas.
- Comprender los principios ideológicos del *Movimiento Arts & Crafts*, así como la posición que ocupaban las mujeres en el mismo.
- Analizar qué consideración tuvieron estas artistas en su época.

- Estudiar la actividad de las mujeres dentro del *Movimiento Arts & Crafts*.

1.3. Estado de la cuestión

Desde que comenzó a estudiarse el *Movimiento Arts and Crafts*, hasta la actualidad, han sido innumerables las publicaciones dedicadas al estudio general de este movimiento, por lo que, dado que no se trata del objeto principal del presente trabajo, no nos detendremos en el análisis de todas las obras relevantes dedicadas a esta materia; algo por otro lado complejo, dado el vasto volumen de publicaciones existentes.

La monografía de T. J. Cobden-Sanderson, *The Arts and Crafts Movement* (1905),¹ fue una de las primeras publicaciones dedicadas exclusivamente al análisis del *Movimiento Arts and Crafts*, aportándonos una visión directa del mismo, al ser su autor un miembro activo dentro de esta corriente artística. Durante los años siguientes se sucedieron otras aproximaciones de carácter académico y pioneras en la materia, que tuvieron en consideración esta corriente, aunque sin ser estudios exclusivos sobre la misma, por ejemplo *Pioneers of the Modern Movement* (1936), de Nikolaus Pevsner.² Estos primeros enfoques se limitaron a analizar las características generales del movimiento, sus influencias y la repercusión sobre otras corrientes artísticas. La consolidación del interés historiográfico por el *Movimiento Arts and Crafts* tuvo lugar entre las décadas de 1950 y 1960, cuando aparecieron las primeras revistas especializadas y se revalorizó esta corriente artística.³

A partir de aquel momento y en relación con los nuevos enfoques historiográficos, hubo un cambio de planteamiento significativo a la hora de abordar los estudios de esta corriente. Comenzaron a analizarse aspectos ignorados hasta el momento, como la perspectiva de clase o lo que a nosotros nos atañe: el papel en el movimiento de grupos históricamente ignorados, especialmente las mujeres.

¹ COBDEN-SANDERSON, T.J., *The arts and crafts movement*, s. l., Hammersmith Publishing Society, 1905.

² PEVSNER, N., *Pioneers of the modern movement, from William Morris to Walter Gropius*, Londres, Faber & Faber, 1936.

³ Otras obras significativas publicadas en torno a esos años son: NAYLOR, G., *The Arts and Crafts Movement: A Study of Its Sources, Ideals and Influence on Design Theory*, Londres, 1971; WINTER, R. W., «The Arts and Crafts as a Social Movement», *Record of the Art Museum*, Princeton University, vol. 34, nº 2, 1975, pp. 36–40.

Anthea Callen fue pionera en estos estudios de género; autora de *Angel in the studio. Women Artist of the Arts and Crafts movement* (1979).⁴ Esta obra fue de las primeras en centrarse enteramente en el papel que desempeñaron las artistas dentro del *Movimiento Arts and Crafts*, analizando las contribuciones de figuras clave y exponiendo los desafíos a los que tuvieron que enfrentarse. Un artículo fundamental a la hora de aproximarse al estudio de la situación de las mujeres dentro de este movimiento es “Sexual Division of Labor in the Arts and Crafts Movement”, igualmente de Anthea Callen.⁵ Otra autora clave es Jan Marsh, con publicaciones como *Jane and May Morris: a biographical story* (1986), en la que examina sus vidas, obras y contribuciones, estudiando cómo encajaron dentro del mundo artístico de la época.⁶ Publicado en ese mismo año, el artículo de Cheryl Buckley, “Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design”,⁷ resulta fundamental en cuanto a que introduce un marco teórico feminista que ha influido en numerosos estudios posteriores, y ha ayudado a redefinir la historia del diseño para incluir y valorar las contribuciones de las mujeres. Otras publicaciones más recientes pero igualmente muy significativas son las elaboradas por Zöe Thomas, entre ellas hemos de destacar *Women art workers and the Arts and Crafts movement* (2020),⁸ pues es uno de los estudios más recientes publicados sobre el tema que aquí nos ocupa. El ciclo de conferencias *May Morris Conference 2016*, que tuvo lugar entre el 13 y 14 de mayo de ese año en la *William Morris Gallery*,⁹ tuvo su continuación en los años siguientes, -entre el 7 de octubre de 2017 y el 28 de enero de 2018-, y en la exposición *May Morris: Arts & Life*, centrada en reivindicar las aportaciones de May Morris. La publicación de textos críticos y ensayos, así como el libro *May Morris, Arts and Craft designer*,¹⁰ vinculado directamente a la exposición, dan cuenta del creciente interés por el estudio de las artistas del *Movimiento Arts & Crafts* y los procesos emprendidos para reivindicarlas.

⁴ CALLEN, A., *Angel in the studio Women Artist of the Arts and Crafts movement. 1870-1914*, s. l., Astragal Books, 1979.

⁵ CALLEN, A., «Sexual Division of Labor in the Arts and Crafts Movement», *Woman's Art Journal*, vol. 5, nº 2, 1984, pp. 1-6.

⁶ MARSH, J., *Jane and May Morris: a biographical story, 1839-1938*, Londres, Pandora Press, 1986.

⁷ BUCKLEY, C., «Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design», *Design Issues*, vol. 3, nº 2, 1986, pp. 3-14.

⁸ THOMAS, Z., *Women art workers and the Arts and Crafts movement*, Manchester, Manchester University Press, 2020.

⁹ El programa completo puede consultarse en: «May Morris Conference 2016», *Eventbrite*, <https://www.eventbrite.co.uk/e/may-morris-conference-2016-tickets-20273757354>, (fecha de consulta: 14-VII-2024).

¹⁰ BAIN, R., FAURBY, H., LISTER, J., MARSH, J. y MASON, A., *May Morris, Arts and Craft designer*, Londres, Thames and Hudson, 2018.

A pesar de que cada vez hay un mayor avance en cuanto al estudio de las mujeres dentro de la historia del arte, debemos señalar que alguno no aborda el análisis desde una perspectiva de género. Esto debe subsanarse para poder entender la realidad que vivieron estas mujeres y para contribuir a nuestra disciplina de la manera más rigurosa posible, siendo imperativo emprender más estudios relacionados con esta cuestión. Por último, señalar también que resulta notable la falta de bibliografía no anglosajona sobre el tema.

1.4. Metodología

La metodología aplicada en la realización de este trabajo ha sido la siguiente:

- Búsqueda de bibliografía en repositorios digitales (Dialnet, JSTOR, Google Académico, etc.), en la Biblioteca María Moliner, en la Biblioteca de la ESDA y en Bibliotecas municipales. También se han empleado otros recursos web para acceder y consultar otros artículos y contenido audiovisual.
- Lectura detenida de las fuentes y posterior selección de las más adecuadas y relevantes.
- Estructuración del trabajo y delimitación de los apartados a tratar, para poder así abordar de manera idónea la elaboración del mismo.
- Redacción del trabajo a partir de la síntesis y el análisis de las fuentes.
- Búsqueda y selección de imágenes para ilustrar lo expuesto, obtenidas de colecciones digitalizadas y del depósito multimedia Wikimedia Commons.

2. EL MOVIMIENTO ARTS & CRAFTS

2.1. Origen, desarrollo y relación con otros movimientos artísticos

El *Movimiento Arts & Crafts* surgió en Gran Bretaña alrededor de 1860, alcanzando su apogeo hacia 1890, cuando logró establecerse como una de las corrientes más influyentes a nivel estético del momento.¹¹ Centrada en la artesanía y el diseño, esta corriente tuvo un alcance internacional e influyó en corrientes posteriores como *The Glasgow style*, la secesión vienesa o la Bauhaus alemana. El término *Arts & Crafts*, acuñado por Thomas James Cobden-Sanderson, apareció por primera vez en 1887, a raíz de la *Arts and Crafts Exhibition Society*, que buscaba promover el trabajo de los artistas que la componían y reivindicar el papel de las artes decorativas.¹² En 1891 William Morris sustituyó a Walter Crane en el cargo de presidente de esta sociedad y se estableció como el verdadero líder del movimiento.

El *Movimiento Arts & Crafts* se encuentra bajo el paraguas del Prerrafaelismo, ateniéndose a sus mismos principios y metas.¹³ No existió una relación estilística estricta entre los artistas que conformaron estos movimientos; les unía sus valores comunes y el sentimiento de confraternidad. La segunda ola de esta hermandad, constituida en 1884, fue liderada por William Morris y Burne-Jones, enlazando directamente con el surgimiento del *Movimiento Arts & Crafts* y con la creación de la firma *Morris, Marshall, Faulkner & Co.* La construcción en 1859 de la Red House (Fig. 1), obra de Philip Webb, fue el factor culminante para la formación de la firma empresarial, tras ver el potencial de desarrollar los trabajos decorativos que habían llevado a cabo en esta empresa de manera comercial. En 1861, William Morris, P.P. Marshall, Charley Faulkner, Burne-Jones, Dante Gabriel Rossetti y Madox Brown se unieron y crearon esta nueva empresa, especializada en la idea del diseño total; su creación fue posible gracias a la inversión económica de la familia Morris.¹⁴ En 1875 Morris se convirtió en único dueño, cambiando el nombre a *Morris & Co.*

¹¹ LIVINGSTONE, K., «El movimiento Arts and Crafts de 1880 a 1914», en *William Morris y compañía: el movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2017, pp. 95-119.

¹² LEE, J. y KIM, C., «A Study on Arts and Crafts ideas with Works of William Morris», *Journal of Korea Multimedia Society*, vol. 16, no 9, 2013, pp. 1119-1133.

¹³ MARSH, J. y NUNN, G. P., *Women artists and the Pre-Raphaelite movement*, s. l., Virago Press, 1989, pp. 14-15.

¹⁴ MARSH, J., *Jane and May Morris: a biographical story, 1839-1938*, Londres, Pandora Press, 1986, p. 47.



Fig. 1. Parte trasera de la Red House, Bexleyheath.
Fuente: Wikimedia Commons

Para 1880 la empresa estaba plenamente establecida. Sus trabajos eran conocidos por su alta calidad y por el empleo de métodos tradicionales en los procesos de creación. Destaca la recuperación que llevaron a cabo de la técnica de la vidriera, la creación de papeles pintados, como *Peacock and Dragon* (Fig. 2), diseñado por Morris; de bordados y textiles, cerámica, tallado arquitectónico, joyería y creación de muebles, principalmente por Philip Webb, como la silla Sussex (Fig. 3). En los motivos empleados podemos ver que tomaron como fuente de inspiración la cultura literaria anglosajona.



Fig. 2. Peacock and Dragon, 1878
Fuente: Wikimedia Commons



Fig. 3. Silla Sussex
Fuente: Wikimedia Commons

Sus primeros encargos vinieron por parte de clientes eclesiásticos. También trabajaron para las clases medias y altas, especialmente tras 1870, reformando de manera integral el interior de sus hogares.¹⁵ Su actividad se extendió hasta 1940, sin embargo, el *Movimiento Arts &*

¹⁵ HARVEY, C. y PRESS, J., «William Morris: Art and Idealism», *Victorian Values*, vol. 36, no 2, 1993, pp. 258-260.

Crafts como tal comenzó a desaparecer tras la primera década del siglo XX.¹⁶ Más allá de *Morris & Co.*, surgieron a partir de 1880 múltiples asociaciones y talleres que se adherían igualmente a los ideales del movimiento.

2.2. Ideales y características

El *Movimiento Arts & Crafts* apareció con la idea de hacer frente a la decadencia artística y cultural en la sociedad británica. Promulgaron la necesidad de una reforma en el campo de las artes decorativas, como forma también de mejorar la sociedad. Los referentes ideológicos del movimiento son diversos; destaca la impronta de los pensadores y arquitectos neogóticos Augustus Pugin o Viollet-le-Duc. Thomas Carlyle, John Ruskin y William Morris aportaron las ideas esenciales. Carlyle fue el primero en reflexionar sobre el componente moral de la industrialización, defendiendo la necesidad de transformar la sociedad y recuperar el equilibrio social.¹⁷ Ruskin, a través de obras como *Unto this Last* (1862), denunció la deshumanización que acarreaban los procesos de trabajo industriales, defendiendo la artesanía como única alternativa verdaderamente ética. Morris vinculó estas ideas con el socialismo de manera definitiva. Sostenía que la producción de arte debía servir como medio para expresar el placer de estar vivo.¹⁸ Por ello, era preciso que el arte fuese accesible a toda la sociedad, tanto su elaboración como su disfrute. Su creación tenía que ir más allá de la intención de obtener beneficios económicos, sólo debía crearse aquello que fuese necesario y no en función de las demandas del mercado.

Lo necesario se entrelaza con lo funcional, concepto repudiado en el plano artístico general. Estos principios, junto con el de la belleza, se establecen como los verdaderos propósitos de la creación artística. La recuperación de la integridad artística se lograría por medio de la honestidad; siendo fieles a la naturaleza de los materiales y primando la originalidad de los artistas.¹⁹ Los objetos creados debían transmitir el entusiasmo que había generado en su autor la ejecución de los mismos; el verdadero arte era aquel creado por las personas trabajadoras, quienes infunden su labor con autenticidad y propósito.

¹⁶ BLAKESLEY, R., *The arts and crafts movement*, Londres, Phaidon, 2006, p.8.

¹⁷ BLAKESLEY, P. R., *The arts and crafts...*, p. 27.

¹⁸ LEE, J. y KIM, C., «A Study on Arts and Crafts ideas...», pp. 1119-1133.

¹⁹ MARSH, J. y NUNN, G. P., *Women artists...*, pp. 15-18.

Criticaron duramente las prácticas de producción en serie propias del sistema industrial, señalando las nefastas condiciones laborales a las que se veían sometidos los trabajadores y especialmente los artesanos, que rebajaban su valor. Para Ruskin esto venía causado por la división del trabajo, método que consideraban incompatible con una sociedad próspera y moralmente recta. Era necesario restaurar su dignidad y aumentar el reconocimiento de estas labores manuales. No rechazaban el empleo de máquinas, querían que estas se utilizasen para librar del tedio de las labores repetitivas a los trabajadores, permitiéndoles concentrarse en las tareas que requiriesen inteligencia y creatividad.

Morris se oponía a la separación que el mercado impone entre arte y artesanía. Veía la democratización del arte como esencial, el arte debía estar al servicio del público; las artes aplicadas posibilitaban esto. La visión idealizada que tenían del siglo XIII y del arte gótico conecta con esta idea. Destacaban de este arte su carácter colectivo, libre y profundamente humano, donde los procesos de ejecución habían sido meticulosos, resultando en piezas de alta calidad, que reflejaban el alma del artista. Creían asimismo que la recuperación de los lenguajes medievales era necesaria para renovar la artesanía.²⁰ Otro aspecto clave fue el rescate de los modos de trabajo basados en el sistema gremial medieval de los que hizo uso Morris en su empresa.²¹

Por último, un principio ideológico de este movimiento, que resulta de especial interés en relación con la situación de las mujeres, es que defendían como modelo ideal de trabajo que todas las fases de la producción fuesen ejecutadas por un mismo artesano. Una misma persona debía encargarse tanto de diseñar, como del acto manual de crear la pieza, idea defendida por Morris y por Ruskin, quien además consideraba problemática y dañina cualquier otra alternativa.²²

²⁰ LEE, J. y KIM, C., «A Study on Arts and Crafts ideas...», pp. 1119-1133.

²¹ CANAL DE ESTÉTICA Y TEORÍA DEL ARTE, «Tema 2.1. William Morris y el “renacimiento” gótico» (parte 1 de 2), YouTube, 9-IV-2023, https://www.youtube.com/watch?v=ehwZJ-9w_cg, (fecha de consulta: 7-VII-2024).

²² MACCARTHY, F., «Morris, William (1834–1896), designer, author, and visionary socialist», *Oxford Dictionary of National Biography*, 2004, s. p., consulta en: <https://www.oxforddnb.com/display/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-19322?d=%2F10.1093%2Fref%3Aodnb%2F9780198614128.001.0001%2Fodnb-9780198614128-e-19322&p=emailAAAx0wMUdtRSo> (fecha de consulta: 7-VII-2024).

3. SITUACIÓN DE LA MUJER

3.1. Situación social y limitaciones

En el siglo XIX se concebía a las mujeres como seres que pertenecían naturalmente al hogar; se les atribuían cualidades morales superiores a los hombres, haciéndolas más aptas para manejar la casa, pero limitando su vida en todos los demás aspectos.²³ Generalmente, las mujeres no recibían una educación formal al uso. Su vida se centraba en prepararse para ser buenas esposas y cumplir con las expectativas sociales asociadas. Las jóvenes de clase alta eran mandadas, tras comprometerse, a academias o a un *finishing school*, donde aprendían etiqueta, a llevar a cabo las labores del hogar y adquirían conocimientos culturales básicos, sobre arte, lengua, música y literatura.²⁴

Su propósito vital debía centrarse en obtener una buena posición social y contar con seguridad económica, que en ningún caso debían lograr mediante el trabajo remunerado, pues se veía como deshonoroso.²⁵ Buscando legitimar la división entre el hogar y el trabajo se insistió vehementemente en las diferencias biológicas y funcionales entre mujeres y hombres, hasta tal punto que acabó por considerarse esta organización social como un hecho objetivo derivado de la naturaleza. Este enfoque es conocido como "ideología de la domesticidad" o "doctrina de las esferas separadas".²⁶

Sólo se aceptaba que una mujer trabajase antes de casarse y tener hijos y siempre y cuando la tarea que desempeñase fuese compatible con los ideales de feminidad asociados a la mujer victoriana. Una vez pasaba a ser la mujer de la casa, únicamente podía realizar empleos remunerados si era vital para mantener la economía familiar, cuando el sueldo de su marido no fuese suficiente para mantener a la familia. Estos trabajos habían de desempeñarse en el espacio doméstico, ya que el empleo fuera del hogar no estaba bien visto. Por ello, una opción socialmente aceptada era rentabilizar las labores artesanales.²⁷

²³ CHADWICK, W., *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino, 1992, p. 166.

²⁴ MARSH, J., *Jane and May Morris*..., p. 103.

²⁵ CHADWICK, W., *Mujer, arte*..., p. 166.

²⁶ SCOTT, J., «La mujer trabajadora en el siglo XIX», en *Historia de las mujeres en Occidente*, España, Taurus, 1991, pp. 425-461.

²⁷ CALLEN, A., «Sexual Division...», pp. 1-6.

Las mujeres de la alta sociedad eran vistas como seres débiles, mientras que las de clase obrera eran consideradas más robustas y de buena salud. Esto no era sino una forma de justificar la explotación laboral a la que estas últimas estaban sometidas, pues estas trabajaban en los mismos campos que los hombres y bajo las mismas precarias condiciones. A partir de la segunda mitad del siglo XIX la mujer trabajadora tuvo una presencia significativa en Inglaterra, aunque contrariamente a lo que podría imaginarse sólo el 22% estuvieron empleadas en el sector textil. Donde sí destacó la presencia femenina dentro de la industria textil fue en las organizaciones sindicales. En 1889 se estableció la Liga Sindical Británica de Mujeres, la cual, en 1906, condujo a la formación de la Federación Nacional de Mujeres Trabajadoras. Sin embargo, estas organizaciones sindicales priorizaron las cuestiones de clase sobre las demandas específicamente femeninas. La «segunda» revolución industrial provocó una redefinición de los roles femeninos y con ello una reestructuración de sus funciones y tareas tanto en el contexto del hogar como en la sociedad.²⁸ Para finales del siglo el surgimiento de un nuevo modelo de mujer que se oponía a las expectativas previas ya era una realidad. Los movimientos feministas que demandaban el derecho para trabajar y estudiar constituyeron una pieza más dentro de la complejidad del siglo XIX; fue un periodo donde las problemáticas relativas al género se debatieron intensamente, contribuyendo a que esta época fuese la de mayor progreso social femenino que había existido hasta la fecha.

3.1. Situación dentro del contexto artístico general

Hubo durante este periodo mujeres artistas de gran importancia; sin embargo, su actividad fue muchas veces ignorada y quedó a la sombra de la de los artistas masculinos. También nos encontramos ante la problemática de la autoría de sus piezas, adjudicada frecuentemente a sus compañeros o maridos. En resumen, la mayoría de las contribuciones de estas artistas han sido borradas de la historia. Estas artistas se enfrentaron a la resistencia propia de la estructura patriarcal, que las relegaba sistemáticamente a un rol pasivo, para que no supusieran una amenaza frente al sistema establecido. Existía el estereotipo de que las mujeres que se dedicaban al arte lo hacían de manera amateur, únicamente para desarrollar talentos que resultasen atractivos de cara al matrimonio, siendo habitual que abandonasen esta actividad una vez tuviesen hijos. La falta de profesionalización se suma a que eran vistas

²⁸ SCOTT, J., «La mujer trabajadora...», pp. 425-461.

únicamente como musas, lo que dificultó que se reconociese su papel en el mundo del arte.²⁹ Eran duramente juzgadas cuando se dedicaban a las llamadas “artes mayores”, exceptuando algunos géneros de pintura considerados de menor valor, como la pintura de flores. Sus habilidades eran menospreciadas y sometidas a examen. Los casos en los que reconocían el talento de una artista eran excepcionales y se presentaban como algo inalcanzable para la mayoría de las mujeres. Las artesanías permitían a las artistas crear sin el agravio de las constantes comparaciones, pudiendo además compatibilizarlo fácilmente con la domesticidad, sin desafiar los roles tradicionales femeninos. Además, resultaban óptimas porque se percibían como moralmente apropiadas y encajaban con las capacidades que se presuponían al género femenino, como la meticulosidad o la delicadeza.³⁰

Hasta que no se crearon escuelas especializadas, hacia mediados de siglo, la enseñanza artística que recibían las mujeres se limitaba a las academias que les proporcionaban una formación muy general, siempre antes del matrimonio, como se ha indicado. Aquellas mujeres forzadas a ser económicamente autosuficientes pudieron acercarse al arte gracias a la creación de escuelas donde enseñaban labores artesanales que podían rentabilizar. Un tercer caso es el de las mujeres que pertenecían a una familia de artistas. Estas eran las que tenían más fácil su formación, pues accedían directamente a los estudios de sus padres o hermanos para aprender. En estos casos, que dichas mujeres se formasen como artistas estaba prácticamente decidido.³¹

En 1843 se creó en Inglaterra la *Escuela Femenina de Arte y Diseño*, lo cual, lejos de suponer un avance, aumentó los obstáculos de las posibles artistas. Era habitual que, tras acudir a una escuela de diseño, los hombres entrasen en la *Royal Academy of Arts*. Sin embargo, la existencia de una escuela específica para mujeres sirvió de pretexto para impedir a las artistas seguir ese camino. A partir de 1848 se permitió el ingreso de mujeres a la *Escuela Nacional de Formación Artística*, buscando promover su desarrollo como profesoras de arte. Finalmente, en 1862, se fundó la *Real Escuela femenina de Arte*.³²

²⁹ HELLAND, J., «Frances Macdonald: The Self as Fin-de-Siècle Woman», *Woman's Art Journal*, vol. 14, nº 1, 1993, pp. 15–22.

³⁰ BUCKLEY, C., «Made in Patriarchy...», pp. 3–14.

³¹ MARSH, J. y NUNN, G. P., *Women artists...*, pp. 25-26.

³² CHADWICK, W., *Mujer, arte...*, pp. 168-169.

Resultaba difícil dedicarse al arte, especialmente para aquellas mujeres que no procedían de familias ricas. Además de las dificultades y prejuicios, estaba la cuestión material; crear arte requería tanto de un espacio de trabajo como de materiales, cuyo coste no todas podían asumir. A pesar de esto, muchas artistas lograron contar con sus propios estudios. Estos espacios les permitían moldear sus carreras y formar parte de eventos comunitarios; materializaban su compromiso con las artes.³³

3.3. Posición dentro del Movimiento Arts & Crafts

Dentro del *Movimiento Arts and Crafts* las mujeres tuvieron una presencia significativa, sin embargo su participación se vio eclipsada por los prejuicios de género, que se manifestaron mediante la división del trabajo y con su relegación a las que se consideraron únicamente «actividades femeninas», como las labores de aguja.³⁴ Los estereotipos prerrafaelitas de la mujer como musa, unidos al puritanismo victoriano que insistía en el carácter doméstico que debía tener la mujer, llevaron a que dentro del movimiento las artistas no ocupasen, aparentemente, posiciones de peso. Existía la creencia de que las mujeres poseían habilidades naturales que las hacía óptimas para encargarse de tareas que embelleciesen el hogar. Estas actividades se consideraban consustancialmente femeninas, aunque eran los hombres quienes se ocupaban de diseñar. Las artistas ejecutaban los diseños, razón por la que no se reconocía sus innovaciones, desempeñando un papel sumiso. No se promovía la igualdad creativa e intelectual, amparándose en la necesidad de líderes masculinos de cara al mercado.³⁵ No obstante, muchas artistas vieron en el movimiento el lugar ideal para desarrollar sus carreras y poner en valor las denostadas artes menores, vistas como femeninas o domésticas. El *Movimiento Arts and Crafts* permitía inscribir estas prácticas en nuevas estructuras de consumo y producción, otorgándoles mayor dignidad y posibilitando a las mujeres tener un papel activo dentro del arte.

³³ THOMAS, Z., «At Home with the Women's Guild of Arts: gender and professional identity in London studios, c. 1880–1925», *Women's History Review*, vol. 24, no. 6, 2015, pp. 938-964.

³⁴ GALLOTTA, B., «Una aproximación al lugar de las mujeres en la conformación del campo de las artes decorativas», en González, R. (dir.) y Palermo, A. (coord.), *XIV Jornadas. Interdisciplinariedad y abordajes teórico-metodológicos en la historia de las artes*, Buenos Aires, 14-16 abril 2021, UBA, FFYL, ITHA «JULIO E. PAYRÓ», 2021, s. p., consulta en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JEI/XIVJEI/paper/viewFile/5727/3590>, (fecha de consulta: 7-VII-2024).

³⁵ BUCKLEY, C., «Made in Patriarchy...», pp. 3–14.

Morris, al abogar por unificar los espacios de trabajo con el ámbito doméstico, dio pie a que aquellas mujeres postergadas a trabajar desde sus casas, pudieran formar parte del movimiento y de la empresa Morris & Co.³⁶ Sin embargo, como se ha indicado más arriba, dentro de la firma cristalizó la división del trabajo según el género. Así, se produjo una separación entre las tareas de diseño y las de ejecución, las primeras encomendadas a los hombres y las segundas a las mujeres, a las que se consideraba poseedoras del conocimiento práctico necesario para ejecutar los modelos. A pesar del peso que tenía la oposición a la división del trabajo en las bases ideológicas del movimiento, esto no era visto como problemático. Las mujeres ocupaban los talleres, eran las responsables del trabajo artesanal, pero no de la fase de ideación de la obra. A pesar de su carácter revolucionario, los integrantes del *Movimiento Arts and Crafts* no concebían que las mujeres antepusieran el arte a la familia o que se emplearan plenamente en lo comercial.³⁷ Las propias artistas también renegaban ocasionalmente del trabajo; dada su posición social no querían que pareciese que necesitaban trabajar para mantenerse, lo que pondría en duda su estatus.³⁸

Mención aparte merecen los talleres comunitarios de artesanía, en los que había gran cantidad de mujeres, alguno incluso fundado por ellas, como es el caso de Mary Fraser Tytler, Mary Seton Watts como nombre de casada, y su taller Compton Pottery.³⁹ También era muy distinta la situación de las mujeres dentro del *Movimiento Arts and Crafts* en Estados Unidos. Allí contaban con un mayor sistema de apoyo, además de tener más representación en las exposiciones. Ejemplo de esto fue la primera *American Arts and Crafts Exhibition*, en 1897, donde la mitad de los artistas que participaron eran mujeres.⁴⁰

4. ACTIVIDAD CREATIVA Y POLÍTICA DE LAS MUJERES EN *EL MOVIMIENTO ARTS & CRAFTS*

A lo largo de toda la historia las labores textiles han sido una actividad a la que se han dedicado ampliamente las mujeres. Al llegar a la época victoriana nos encontramos con que se habían convertido en algo inherente a la naturaleza de la mujer y que conformaban parte

³⁶ LEE, J. y KIM, C., «A Study on Arts and Crafts ideas...», pp. 1130.

³⁷ CALLEN, A., «Sexual Division of Labor ...», pp. 1-6.

³⁸ MARSH, J., *Jane and May Morris...*, p. 116.

³⁹ SHINER, L., «Más allá de las Bellas Artes y la artesanía», en *La invención del arte: Una historia cultural*, s.l., University of Chicago Press, 2001, pp. 319-335.

⁴⁰ MAGOULIS, T., y KRAUSE, D., *A Brief history of the American Arts & Crafts Movement, 1887-1930*, Palm Harbor, Two Red Roses Foundation, 2018.

del ideal femenino. Lo textil, unido a la idea del ‘ángel en la casa’, venía a reforzar lo que se esperaba de una mujer, que fuese esposa sumisa, pura y dedicada al cuidado del hogar. Estas ideas fueron ampliamente tratadas en la obra de Rozsika Parker, *The Subversive Stitch* (1984).⁴¹

Bajo este contexto se explica el gran peso que tuvieron las labores textiles dentro de la actividad creativa de las mujeres dentro del movimiento y especialmente en *Morris & Co.* Jane Burden, esposa de William Morris, ha quedado reducida a su papel como musa prerrafaelita; sin embargo, aunque sus contribuciones son escasamente reconocidas, ejecutó encargos de bordado y tapicería para *Morris & Co.*. Su hermana, Elizabeth Burden, trabajó igualmente como bordadora para la empresa. Todo apunta a que las hermanas gestionaron los encargos de bordado que recibía la firma; si bien, al igual que ocurre en las propias obras realizadas mediante el hilo y la aguja, resulta complicado determinar la magnitud de su participación dentro de la compañía.⁴² También trabajaron bordando para la firma Lady Margaret Bell y su hija Florence Johnson. Entre sus trabajos destacan cinco paneles que representan la historia de Geoffrey Chaucer, *The Romaunt of the Rose* (Fig. 4), basados en dibujos originales de Edward Burne-Jones.⁴³ La bordadora Catherine Holiday empezó a



Fig. 4. The Pilgrim and the Heart of the Rose, 1874-1876, 96.5 x 126.4 cm. Fuente: William Morris Gallery

⁴¹ PARKER, R., *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, Londres, Women's Press, 1984.

⁴² MARSH, J., *Jane and May Morris...*, p. 115.

⁴³ ROUSSILLON-CONSTANTY, L. y DICKINSON, R., «Converging Lines: Needlework in English Literature and Visual Arts», *Openedition Journals*, no 16, 2018, s. p., consulta en: <https://journals.openedition.org/erea/6586>, (fecha de consulta: 3-VII-2024).

colaborar con *Morris & Co.* a finales de la década de 1870, después de que la calidad de sus puntadas y su sentido del color llamarán la atención de Morris.⁴⁴

Jenny y May Morris, hijas del matrimonio Morris-Burden, fueron instruidas en el oficio y las labores del taller desde jóvenes.⁴⁵ May sobresalió especialmente; continuó su formación en *The South Kensington School of Design*, donde formó parte de la primera generación de mujeres que cursó estos estudios.⁴⁶ En 1885, con 23 años, pasó a dirigir el departamento de bordado de la firma, convirtiéndose en la primera diseñadora de *Morris & Co.* Este departamento estaba constituido íntegramente por mujeres, ratificando la creencia de que las labores textiles eran una actividad predestinada a ser exclusivamente femenina. Estas mujeres eran en su mayoría esposas o hijas de artistas vinculados también con la firma. May Morris transmitió a las artistas que trabajaban a su alrededor la importancia de participar en el proceso de diseño de las piezas que deberían bordar posteriormente, indicándoles que, en el caso de que esto no fuese posible, se asegurasen al menos de contar con diseños factibles de ejecutar.⁴⁷ Bajo su mando trabajaron artistas como Florence Farr y Lili Yeats, además de otras mujeres como Ellen Wright y Maud Deacon.

Cabe mencionar también a Jessie Newbery, creadora del Departamento de Bordado en la Escuela de Arte de Glasgow; departamento del que también formó parte Ann Macbeth.

Las hermanas Margaret y Frances MacDonald tuvieron un peso decisivo en la difusión del movimiento en Escocia, lugar donde la participación femenina fue vigorosa. En Edimburgo sobresalió Phoebe Anna Traquair, quién se dedicó a diversas manifestaciones, entre ellas la pintura, la joyería y el bordado.⁴⁸

Estas artistas también se interesaron por la renovación de la indumentaria. El vestido prerrafaelista, prenda a la que también se aplicó el bordado, redefinió los códigos de

⁴⁴ MARSH, J., *Jane and May Morris...*, p. 116.

⁴⁵ GALLOTTA, B., «Una aproximación...», s. p.

⁴⁶ MARSH, J., «Feminist, socialist, embroiderer: the untold story of May Morris», *Royal Academy of Arts*, <https://www.royalacademy.org.uk/article/may-morris-art-and-life-william-morris-gallery>, (fecha de consulta: 3-VII-2024).

⁴⁷ GALLOTTA, B., «Una aproximación...», s. p.

⁴⁸ GALLOTTA, B., «Prácticas comunitarias de bordado en la Glasgow School of Art (Escocia, Reino Unido 1894-1920)», en *IV Congreso Internacional artes en cruce: constelaciones de sentido*, Buenos Aires, 6-9 abril 2016, s. p., consulta en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/artesenecruce/AEIV2016/paper/viewFile/3352/1860>, (fecha de consulta: 16-VII-2024).

vestuario. Puede verse representado en obras como *El vestido de seda azul* (Fig. 5), de Rossetti, donde aparece Jane portando las prendas que ella misma había confeccionado.

Enfrentándose al lugar marginal dado al bordado, las creaciones de estas artistas se distinguen por la innovación y la recuperación de técnicas medievales como el *Opus Anglicanum*, utilizada para elaborar vestiduras litúrgicas en la Inglaterra medieval. Podemos ver ejemplos de estas labores en los tapices que colocaban en las casas que reformaron (Fig. 6). Asimismo, May recuperó las encuadernaciones bordadas, que ejecutaron, entre otras, Una Taylor, Mary Frances Crane y Edith Bloxham.⁴⁹



Fig. 5. Jane Morris (*The Blue Silk Dress*), Dante Gabriel Rossetti, 1868. Fuente: Wikimedia Commons



Fig. 6. Embroidered wall hanging of St Catherine, Elizabeth Burden, Kelmscott Manor. Fuente: Society of Antiquaries of London



Fig. 7. Honeysuckle wallpaper, 1883. Fuente: Wikimedia Commons

Igualmente notable fue el trabajo de las mujeres en el ámbito del diseño y la fabricación de joyas, donde destacaron artistas como Jessie Marion King, Ernestine Mills, May Hart Partridge, Edith Brearey Dawson y Georgina Gasking; quien pertenecía, junto con su marido y socio Arthur Gasking, al grupo de artesanos de Birmingham y cuyas obras sirvieron de inspiración para los trabajos de joyería realizados por May para *Morris & Co.*⁵⁰

Existieron otras empresas adscritas al movimiento, como *A & R Garrett House Decorators*, fundada por Rhoda y Agnes Garret, pioneras en la profesionalización de la mujer en el campo

⁴⁹ CALLEN, A., «Sexual Division of Labor...», pp. 1-6.

⁵⁰ ZORN, E., *Jewellery and Metalwork in the Arts and Craft tradition*, Pensilvania, Shiffer Publishing Ltd, 1998.

del diseño de interiores.⁵¹ En Estados Unidos destacó en este ámbito Candace Wheeler, que además desarrolló también el textil y la cerámica. En el campo de la alfarería y la cerámica, las mujeres se dedicaron principalmente a las tareas decorativas y de esmaltado. Margaret, Hannah, Elizabeth y Mary Frances Overbeck, fueron las representantes más destacadas dentro del *Movimiento Arts and Crafts* en Estados Unidos.⁵²

May Morris también diseñó papeles pintados y practicó la impresión en bloque sobre otros materiales como la seda o el lino.⁵³ Debe tenerse en cuenta que los trabajos realizados para *Morris & Co.* debían ajustarse a las demandas de los consumidores, y que no reflejaban en ocasiones toda la capacidad creativa de estas artistas.⁵⁴ Ha de considerarse igualmente que la autoría no siempre se les otorgaba, como ocurre en *Honeysuckle* (Fig. 7), diseño de papel pintado atribuido originalmente a William Morris, obra de su hija May.

La división sexual del trabajo se reflejó también en las normativas y prácticas de los sindicatos, predominantemente masculinos, centrados en proteger sus puestos y salarios. Estos hombres excluyeron de las uniones a las mujeres y, en consecuencia, del propio mercado laboral. A pesar de su compromiso con la organización sindical, las mujeres trabajadoras no lograron modificar la creencia predominante de que no tenían un compromiso vitalicio con el trabajo; nunca serían verdaderas trabajadoras pues dada su estructura física su propósito vital era ser madres y amas de casa, lo que presuntamente les impedía ser trabajadoras productivas y buenas sindicalistas. Hubo excepciones, especialmente en la industria textil, donde existieron sindicatos fundados por mujeres y otros que sí las aceptaban como afiliadas.⁵⁵

En Londres, los gremios de diseño también excluían sistemáticamente a las mujeres, aun cuando muchas artistas constituían gran parte de la plantilla de las firmas más importantes.⁵⁶ El *Art Workers Guild*, fue creado en 1884 por la iniciativa de los arquitectos Mervyn Macartney, Gerald C. Horsley, William Lethaby, Edward Prior y Ernest Newton, con el objetivo de aumentar el prestigio de las artes aplicadas, asociándose directamente con las

⁵¹ HENI TALKS, «Inside Standen House: William Morris, HENI Talks Perspectives», YouTube, 8-VI-2018, <https://www.youtube.com/watch?v=sjdCOUGrNK8>, (fecha de consulta: 7-VII-2024).

⁵² SHINER, L., «Más allá de las Bellas Artes...», p. 328.

⁵³ MARSH, J., *Jane and May Morris...*, p. 161.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 248.

⁵⁵ SCOTT, J., «La mujer trabajadora...», pp. 425-461.

⁵⁶ SHINER, L., «Más allá de las Bellas Artes...», p. 326.

ideas del *Movimiento Arts and Crafts* y fue un elemento esencial en la configuración de esta corriente artística. El gremio estuvo dirigido originalmente por George Blackall Simonds y en 1890 contaba ya con 150 miembros, lo que refleja el aumento de profesionales vinculados a *Arts and Crafts*. Sin embargo, no había ninguna mujer entre sus integrantes, ya que no las admitieron hasta la segunda mitad del siglo XX.⁵⁷

Esta política de exclusión constituye un ejemplo más de la negativa a reconocer a las mujeres como parte vital del movimiento. Así, el 18 de enero de 1907, nació el *Women 's Guild of Arts* como respuesta a esta situación. Ese día tuvo lugar la primera reunión, no oficial, en el estudio de la pintora Mary Sargant Florence, durante la cual se redactó una carta que procedió a mandarse a las artistas más reconocidas de aquel momento, invitándolas a unirse al gremio como fundadoras. El 21 de diciembre del mismo año se celebró la primera reunión oficial en Clifford's Inn Hall, presidida por Mary Seton Watts, diseñadora y ceramista. Entre las fundadoras se encontraban, además de Watts, Jane Burden y May Morris. La presidencia de Watts se extendió hasta 1914, momento en el que fue relevada por May Morris, que había ocupado mientras tanto el puesto de secretaria.⁵⁸ No obstante, la información referente al papel de esta como presidenta es limitada, puesto que no se conservan registros de las actividades del gremio.⁵⁹ Sí sabemos que durante estos años su reputación aumentó considerablemente; fue invitada a realizar un tour por Estados Unidos, viaje que consolidó su posición como defensora acérrima de los sindicatos y asociaciones de artistas textiles femeninas.⁶⁰ Este gremio compartía objetivos con el *Art Workers Guild*, aunque tenían metas particulares, como subsanar el aislamiento al que se veían sometidas muchas artistas, cuya actividad se limitaba a sus hogares, transformados en talleres. El *Women 's Guild of Arts* aspiraba a poner en valor a la mujer como creadora y a su vez crear un espacio para el intercambio de ideas entre sus afiliadas, así como una entidad en la que apoyarse.⁶¹

La conexión entre ambos gremios era inevitable, dado que la existencia de una asociación de mujeres era consecuencia directa de la segregación ejercida por el *Art Workers' Guild*. Pero

⁵⁷ CALLEN, A., *Angel in the studio...*, p. 9.

⁵⁸ THOMAS, Z., «*At Home with the Women's Guild of Arts...*», pp. 2-3.

⁵⁹ MARSH, J., *Jane and May Morris:...*, p. 251.

⁶⁰ THORESON, N., «The Reluctant Reformer: May Morris United States Lecture Tour of 1909-1910», en *Textiles and Politics: Textile Society of America 13th Biennial Symposium Proceedings*, Washington, DC, 18-22 septiembre 2012, s. p., consulta en: <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1748&context=tsaconf>, (fecha de consulta: 16-VII-2024).

⁶¹ THOMAS, Z., «*At Home with the Women's Guild of Arts...*», pp. 3-4.

su relación, aunque compleja, iba más allá; no debe olvidarse que los integrantes de los dos eran con frecuencia cónyuges. Compartían similares ambiciones y tenían igualmente un carácter privado, algo característico de las asociaciones gremiales en general. Además el *Art Workers' Guild* cedía sus espacios a las mujeres para que celebrasen sus reuniones, ya que no contaban con edificios propios.⁶²

Con respecto a las integrantes del *Women 's Guild of Arts*, su admisión dependía del comité rector, ante el que debían demostrar que se encontraban establecidas en su campo y que cumplían con los altos estándares que establecía el gremio como indispensables. Había alrededor de 60 miembros, de clase media y alta, y procedentes de familias dedicadas al comercio o al arte mayoritariamente, por lo que hubo cambios generacionales dentro del propio gremio. Entre sus filas se encontraban artistas como Agnes Garrett, anteriormente nombrada, o la encuadernadora Katharine Adams, elegida como presidenta en 1935. La decisión de estas artistas de afiliarse refleja su compromiso con las creencias *Arts and Crafts* y en último término su lucha por el reconocimiento de las artes aplicadas dentro del mundo del arte.⁶³ Desde el *Women 's Guild of Arts* combatían contra su encasillamiento como artistas femeninas; querían evitar verse arrastradas a debates públicos referentes a la posición de las mujeres dentro del mundo del arte y de la sociedad, por temor a que se las excluyese del mercado artístico londinense. Por esta razón rechazaban participar en exposiciones que las circunscribía a una sección de mujeres, argumentando que su trabajo debía ser juzgado sin considerar su género. Además, temían que la asociación del arte con las ocupaciones domésticas femeninas depreciara la importancia del primero, rebajando el estándar del arte femenino y forzando a las mujeres a trabajar por menos dinero que los hombres. Defendieron que el gremio estaba compuesto por mujeres unidas no por su género, sino por su compromiso con el arte, al igual que las organizaciones masculinas, buscando mantener el más alto nivel en las artes que practicaban y por las que vivían.⁶⁴

5. CONCLUSIONES

Contrariamente al panorama presentado por la historia del arte hegemónica, las mujeres del *Movimiento Arts and Crafts* no sólo existieron, sino que ocuparon un lugar que

⁶² *Ibidem*, p. 18.

⁶³ *Ibidem*, pp. 2-3.

⁶⁴ THOMAS, Z., «*At Home with the Women's Guild of Arts...*», pp. 21-22.

va mucho más allá de la mera posición de musas o de esposas e hijas de los artistas principales al que se han visto relegadas. Fueron artistas de pleno derecho. Lograron hacer suyas aquellas labores textiles que se les imponían como parte del ideal femenino, y demostraron la excelencia que eran capaces de alcanzar. Su trabajo en diversos campos, algunos de ellos supuestamente no aptos para las mujeres, como podría ser la fabricación de muebles o las labores metalúrgicas, dan testimonio de su gran talento; tanto en sus trabajos como en sus diseños, indudablemente a la altura de los artistas masculinos. Además, su valor para formar departamentos de bordado, asociaciones y, en definitiva, de su lucha por el lugar que merecían, nos permite ver que eran mucho más que mujeres dóciles, aisladas en sus casas, que trabajaban a las órdenes de los hombres que lideraban el movimiento.

El caso del *Movimiento Arts and Crafts* es una muestra evidente de cómo la mentalidad patriarcal se antepone a cualquier valor y principio que pudiesen tener los líderes del movimiento, puesto que continuamente denostaron la labor de sus compañeras. El genio creativo del artista parecía merecer más respeto y reconocimiento que la ejecución en sí de los diseños, y esta labor de diseño no era apropiado que la desempeñase una mujer. A pesar de su lucha por dignificar las artesanías, terminaron por minusvalorarlas en el momento que antepusieron el valorar el proceso creativo al resultado final, el objeto resultante, cuando este salía de las manos de una mujer. Sin embargo, sin el trabajo manual de estas artistas es muy probable que el *Movimiento Arts and Crafts* no hubiese pasado a los anales de la historia.

Desde la historiografía actual resulta evidente la necesidad de interesarse en mayor medida en el estudio de estas artistas. Podemos afirmar que se ha avanzado mucho en los últimos años, pero salta a la vista que la gran mayoría de artículos y demás publicaciones sobre el tema corren a cargo de autoras. Parece que, una vez más, todo se ve reducido a que son “asuntos de mujeres”.

6. BIBLIOGRAFÍA

«Arts and Crafts movement», Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Arts_and_Crafts_movement, (fecha de consulta: 7-VII-2024).

BAIN, R., FAURBY, H., LISTER, J., MARSH, J. y MASON, A., *May Morris, Arts and Craft designer*, Londres, Thames and Hudson, 2018.

BETSKY, C., «Review of Women Artists of the Arts and Crafts Movement, 1870-1914, de Callen, A.», *Signs*, vol. 5, nº 3, 1980, pp. 531–534.

BLAKESLEY, R., *The arts and crafts movement.*, Londres, Phaidon, 2006.

BUCKLEY, C., «Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design», *Design Issues*, vol. 3, nº 2, 1986, pp. 3–14.

BURGES, W., *Art applied to industry: a series of lectures*, s. l., John Henry and James Parker, 1865.

CALLEN, A., *Angel in the studio. Women Artist of the Arts and Crafts movement. 1870-1914*, s. l., Astragal Books, 1979.

CALLEN, A., «Sexual Division of Labor in the Arts and Crafts Movement», *Woman's Art Journal*, vol. 5, nº 2, 1984, pp. 1-6.

CANAL DE ESTÉTICA Y TEORÍA DEL ARTE, «Tema 2.1. William Morris y el “renacimiento” gótico» (parte 1 de 2), YouTube, 9-IV-2023, https://www.youtube.com/watch?v=ehwZJ-9w_cg, (fecha de consulta: 7-VII-2024).

CHADWICK, W., *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino, 1992.

COBDEN-SANDERSON, T.J., *The arts and crafts movement*, s. l., Hammersmith Publishing Society, 1905.

DREW EGBERT, D., *Arte y la izquierda en Europa de la revolución francesa a mayo de 1968*, Barcelona, Editorial GG, 1981.

GALLOTTA, B., «Prácticas comunitarias de bordado en la Glasgow School of Art (Escocia, Reino Unido 1894-1920)», en *IV Congreso Internacional artes en cruce: constelaciones de sentido*, Buenos Aires, 6-9 abril 2016, s. p., consulta en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/artesencruce/AEIV2016/paper/viewFile/3352/1860>, (fecha de consulta: 16-VII-2024).

GALLOTTA, B., «Una aproximación al lugar de las mujeres en la conformación del campo de las artes decorativas», en González, R. (dir.) y Palermo, A. (coord.), en *XIV Jornadas. Interdisciplinariedad y abordajes teórico-metodológicos en la historia de las artes*, Buenos Aires, 14-16 abril 2021, UBA, FFYL, ITHA «JULIO E. PAYRÓ», 2021, s. p., consulta en:

<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JEI/XIVJEI/paper/viewFile/5727/3590> (fecha de consulta: 7-VII-2024)

HARVEY, C. y PRESS, J., «William Morris: Art and Idealism», *Victorian Values*, vol. 36, n° 2, 1993, pp. 258-260.

HENI TALKS, «Inside Standen House: William Morris, HENI Talks Perspectives», YouTube, 8-VI-2018, <https://www.youtube.com/watch?v=sjdCOUGrNK8>, (fecha de consulta: 7-VII-2024).

HELLAND, J., «Frances Macdonald: The Self as Fin-de-Siècle Woman», *Woman's Art Journal*, vol. 14, n° 1, 1993, pp. 15–22.

JESSYE SETH BLOOMFIELD, “Kelmscott House – Home of designers Jane & William Morris”, YouTube, 28-IV-2019, <https://www.youtube.com/watch?v=-JqzBCVWBy8>, (fecha de consulta: 7-VII-2024).

JESSYE SETH BLOOMFIELD, “Who was Jane Morris? Arts & Crafts designer”, YouTube, 2-III-2019, https://www.youtube.com/watch?v=CensfrvwfsE&ab_channel=JessyeSethBloomfield, (fecha de consulta: 7-VII-2024).

LEE, J. y KIM, C., «A Study on Arts and Crafts ideas with Works of William Morris», *Journal of Korea Multimedia Society*, vol. 16, n° 9, 2013, pp. 1119-1133.

LIVINGSTONE, K., «El movimiento Arts and Crafts de 1880 a 1914», en William Morris y compañía: el movimiento Arts and Crafts en Gran Bretaña, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2017, pp. 95-119.

MACCARTHY, F., «Morris, William (1834–1896), designer, author, and visionary socialist», *Oxford Dictionary of National Biography*, 2004, s. p., consulta en: <https://www.oxforddnb.com/display/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-19322?d=%2F10.1093%2Fref%3Aodnb%2F9780198614128.001.0001%2Fodnb-9780198614128-e-19322&p=emailAAAx0wMUdtRSo> (fecha de consulta: 7-VII-2024).

MABB, D., «May Morris: Art & Life», *William Morris Society Magazine*, vol. 13, 2018.

MAGOULIS, T., y KRAUSE, D., *A Brief history of the American Arts & Crafts Movement, 1887-1930*, Palm Harbor, Two Red Roses Foundation, 2018.

MARSH, J., *Jane and May Morris: a biographical story, 1839-1938*, Londres, Pandora Press, 1986.

MARSH, J., «Feminist, socialist, embroiderer: the untold story of May Morris», *Royal Academy of Arts*, 2019, <https://www.royalacademy.org.uk/article/may-morris-art-and-life-william-morris-gallery>, (fecha de consulta: 3-VII-2024).

MARSH, J. y NUNN, G. P., *Women artists and the Pre-Raphaelite movement*, s. l., Virago Press, 1989.

«May Morris», Wikipedia, https://es.wikipedia.org/wiki/May_Morris, (fecha de consulta: 7-VII-2024).

«May Morris Conference 2016», *Eventbrite*, <https://www.eventbrite.co.uk/e/may-morris-conference-2016-tickets-20273757354>, (fecha de consulta: 14-VII-2024).

NAYLOR, G., *The Arts and Crafts Movement: A Study of Its Sources, Ideals and Influence on Design Theory*, Londres, 1971.

O'NEILL, M., «Arts and Crafts Painting: The Political Agency of Things», *British Art Studies*, 2015, n° 1, s. p., consulta en: <https://www.britishartstudies.ac.uk/issues/issue-index/issue-1/arts-crafts>, (fecha de consulta: 16-VII-2024).

PARKER, R., *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, Londres, Women's Press, 1984.

PARRADO, D., «La hija de Morris», *AD*, <https://www.revistaad.es/arte/articulos/may-morris-hija-de-william/19683>, (fecha de consulta: 7-VII-2024).

PEVSNER, N., *Pioneers of the modern movement, from William Morris to Walter Gropius*, Londres, Faber & Faber, 1936.

ROUSSILLON-CONSTANTY, L. y DICKINSON, R., «Converging Lines: Needlework in English Literature and Visual Arts», *Openedition Journals*, n° 16, 2018, s. p., consulta en: <https://journals.openedition.org/erea/6586>, (fecha de consulta: 3-VII-2024).

SCOTT, J., «La mujer trabajadora en el siglo XIX», en *Historia de las mujeres en Occidente*, España, Taurus, 1991, pp. 425-461.

SHINER, L., «Más allá de las Bellas Artes y la artesanía», en *La invención del arte: Una historia cultural*, s.l., University of Chicago Press, 2001, pp. 319-335.

TAC SOCIAL MEDIA, «The Life and Times of William Morris: Textile Arts Council of the Fine Arts Museums of San Francisco», YouTube, 16 de noviembre de 2020, https://www.youtube.com/watch?v=fBA7nJgN-ho&ab_channel=TACSocialMedia, (fecha de consulta: 7-VII-2024).

THE SCOTTISH GALLERY, «May Morris: Art and Life, Modern Masters Women Events Programme», YouTube, 12 de agosto de 2020, https://www.youtube.com/watch?v=I1LeZh-HGOE&ab_channel=TheScottishGallery, (fecha de consulta: 7-VII-2024).

THOMAS, Z., «At Home with the Women's Guild of Arts: gender and professional identity in London studios, c. 1880–1925», *Women's History Review*, vol. 24, nº 6, 2015, pp. 938-964.

THOMAS, Z., *Women art workers and the Arts and Crafts movement*, Manchester, Manchester University Press, 2020.

THORESON, N., «The Reluctant Reformer: May Morris United States Lecture Tour of 1909-1910», en *Textiles and Politics: Textile Society of America 13th Biennial Symposium Proceedings*, Washington, DC, 18-22 septiembre 2012, s. p., consulta en: <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1748&context=tsaconf>, (fecha de consulta: 16-VII-2024).

TRIGGS, O., *Chapters in the History of the Arts and Crafts Movement*, Chicago, The Bohemia Guild of the Industrial Art League, 1902.

WALKER, L., «Review of *Women Artists of the Arts and Crafts Movement, 1870-1914*, de Callen, A.», *Woman's Art Journal*, vol. 1, nº 2, 1980, pp. 69–71.

WATT, M., «May Morris: Designer and Advocate», *Art Institute Chicago*, <https://www.artic.edu/articles/953/may-morris-designer-and-advocate>, (fecha de consulta: 7-VII-2024).

WILLIAM MORRIS SOCIETY US, «Anna Wager, Subversive Stitching: May Morris and Embroidery», YouTube, 11-I-2021, https://www.youtube.com/watch?v=0Sn61i_zsY0&ab_channel=WilliamMorrisSocietyUS, (fecha de consulta: 7-VII-2024).

WINTER, R. W., «The Arts and Crafts as a Social Movement», *Record of the Art Museum*, Princeton University, vol. 34, nº 2, 1975, pp. 36–40.

ZORN, E., *Jewellery and Metalwork in the Arts and Craft tradition*, Pensilvania, Shiffer Publishing Ltd, 1998.

7. ANEXO

A continuación desarrollaremos un breve perfil biográfico de algunas de las artistas más destacadas del Movimiento Arts and Crafts, en el que se incluyen, además, algunas de sus obras más significativas. Se han organizado estos breves perfiles de las artistas teniendo en cuenta las actividades que cultivaron, con el fin de mostrar los distintos campos artísticos en los que demostraron sus capacidades creativas. El orden en el que aparecen corresponde con el que han sido mencionadas en el cuerpo del trabajo.

1 .Jane Morris

Jane Burden (de casada Jane Morris) nació en Oxford el 19 de octubre de 1839, en una familia humilde. En octubre de 1857 fue descubierta por Rossetti y Burne-Jones. Rápidamente se convirtió en modelo y musa de estos pintores, encarnando el ideal de belleza prerrafaelita. Fue así como conoció a William Morris, con quien se casó en 1859. Tras casarse se mudaron a la *Red House*, donde nacieron sus hijas Jane Alice “Jenny”, en 1861, y Mary “May” en 1862. Fue una experta costurera y aprendió de manera autodidacta las técnicas antiguas de bordado. Falleció en Bath el 26 de enero de 1914. Son muy pocas las piezas conservadas que se le pueden atribuir de manera clara.

Obras:



Fig. 1. *Bag*, ca. 1878. Seda coloreada y bordada con montura de metal. 220 x 245 x 45 mm.

Bordado diseñado y ejecutado por Jane Morris. Estilísticamente se asemeja al adorno floral que aparecía pintado sobre un cuaderno de versos, actualmente conservado en *Castle Howard*, que Jane Morris regaló a Rosalind Howard en 1878.

Fuente: Victoria & Albert Museum



Fig. 2. *Honeysuckle embroidery*. Bordado de seda sobre lino. 267 x 150 cm.

Diseño atribuido a William Morris, elaborado en 1876, y ejecutado ca.1880 por Jane Morris, junto con su hija Jenny Morris.

Esta versión estuvo presente en la primera *Arts and Crafts exhibition*, que tuvo lugar en 1888. En 1914 formó parte de una exposición en el Louvre, dedicada a las artes decorativas británicas e irlandesas.

Fuente: William Morris Gallery

Fuentes:

- «Bag», Victoria and Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O368440/bag/>, (fecha de consulta: 16-VII-2024).
- «Honeysuckle embroidery», William Morris Gallery, <https://wmgallery.org.uk/object/honeysuckle-embroidery/>, (fecha de consulta: 16-VII-2024).
- «Jane Alice Morris», Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Jane_Alice_Morris, (fecha de consulta: 16-VII-2024).

2. Elizabeth Burden

Conocida como Bessie, Elizabeth Burden nació el 13 de diciembre de 1841 en Oxford. Era la hermana menor de Jane Morris y al igual que esta trabajó como bordadora para *Morris & Co*. A comienzos de 1873 se convirtió en profesora de bordado en la *Royal School of Needlework*. Abandonó esta actividad al cabo de poco tiempo, pero la retomó en abril de

1875 y continuó hasta 1877. Una de sus contribuciones como bordadora y profesora de esta práctica es el llamado “*Burden Stitch*”. Además de continuar con la enseñanza, participó en la primera *Arts and Crafts Exhibition Society*, en 1888. Falleció en Surrey el 22 de agosto de 1924.

Obras:



Fuentes:

- «Elizabeth Burden», Wikipedia, https://en.m.wikipedia.org/wiki/Elizabeth_Burden, (fecha de consulta: 16-VII-2024).
- «Embroidery», National Trust Collections, <https://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/60226>, (fecha de consulta: 16-VII-2024).

3. Lady Margaret Bell

Su nombre de soltera era Margaret Pattinson. Nació en 1820 en Gateshead. Era hija del químico industrial inglés Hugh Lee Pattinson y de Phoebe Walton. El 20 de julio de 1842 se casó con el herrero Sir Isaac Lowthian Bell, compañero de negocios de su padre, con quien tendría seis hijos. Entre 1870 y 1876 el matrimonio se dedicó a diseñar *Rounton Grange*, construido por Philip Webb, en cuyo comedor se dispusieron los cinco paneles (Figs. 1-4) anteriormente nombrados en el cuerpo del presente trabajo. Estos paneles fueron bordados

por Bell y su hija Florence Johnson⁶⁵ entre 1874 y 1876. Margaret Bell falleció en 1886. Por desgracia es muy poca la información que existe sobre su figura.

Obras:



Fig. 4. *The Pilgrim in the Garden of Idleness with the Dancing Figures of the Virtues*. Bordado de lana sobre lino, 86.3 x 628.7 cm. Fuente: William Morris Gallery



Fig. 5. *Love leading the Pilgrim through the Briars*. 88 x 582 cm. Fuente: William Morris Gallery



Fig. 6. *Pilgrim studying images of the Vices on the exterior of the garden of Idleness*. Bordado de seda e hilos de oro sobre lino, 86.3 x 628.7 cm. Fuente: William Morris Gallery



Fig. 7. *The Pilgrim at the Gate of the Garden of Idleness*. 92.1 x 123.2 cm.

Fuente: William Morris Gallery

⁶⁵ No se ha encontrado información biográfica sobre Florence Johnson.

Fuentes:

- «Hugh Lee Pattinson», Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Hugh_Lee_Pattinson, (fecha de consulta: 16-VII-2024).
- «Lowthian Bell», Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Lowthian_Bell, (fecha de consulta: 16-VII-2024).
- «Love leading the Pilgrim through the Briars», William Morris Gallery, <https://wmgallery.org.uk/object/love-leading-the-pilgrim-through-the-briars/>, (fecha de consulta: 16-VII-2024).
- «Pilgrim studying images of the Vices on the exterior of the garden of Idleness», William Morris Gallery, <https://wmgallery.org.uk/object/pilgrim-studying-images-of-the-vices-on-the-exterior-of-the-garden-of-idleness/>, (fecha de consulta: 16-VII-2024).
- «The Pilgrim at the Gate of the Garden of Idleness», William Morris Gallery, <https://wmgallery.org.uk/object/the-pilgrim-at-the-gate-of-the-garden-of-idleness/>, (fecha de consulta: 16-VII-2024).
- «The Pilgrim in the Garden of Idleness with the Dancing Figures of the Virtues», William Morris Gallery, <https://wmgallery.org.uk/object/the-pilgrim-in-the-garden-of-idleness-with-the-dancing-figures-of-the-virtues/>, (fecha de consulta: 16-VII-2024).

4. Catherine Holiday (1839-1924)



Fig. 8. *Bed Cover*, ca. 1876. Lino bordado con sedas. 190.5 x 66.4 cm. 2.46 kg.

Cubrecamas con un patrón vegetal, diseñado por William Morris, y ejecutado ca. 1876, probablemente por Catherine Holliday. Para su bordado se emplearon sedas coloreadas y se utilizaron distintos tipos de puntadas como *long and short*, *stem* y el *satín stitch*.

Fuente: Victoria & Albert Museum

5. May Morris

Mary "May" Morris, hija de William Morris y Jane Burden, nació el 25 de marzo de 1862. Además de lo ya comentado en el cuerpo del trabajo sobre su formación y trayectoria, conviene añadir algún otro dato de interés. Tras la muerte de su padre en 1896 abandonó *Morris & Co.* Comenzó entonces a trabajar de manera independiente y a dar clases de bordado en el *Central School of Arts and Crafts*, en Londres. También fue en aquel momento cuando comenzó a interesarse por el desarrollo de la joyería. En 1888 publicó su primer manual sobre bordado, *Decorative Needlework*.

Obras:



Fig. 9. Autumn and Winter.
Fuente: Wikimedia Commons



Fig. 10. Spring and Summer.
Fuente: Web Gallery of Art

Paneles bordados realizados entre 1895 y 1900. Sedas de colores sobre damasco de seda. 131 x 72 cm.

Fuentes:

- «Florence Farr», Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Florence_Farr, (fecha de consulta: 16-VII-2024).
- SPIRIT, J., «She who would refine the fabric: Contexts for Reading the Embroidering and Writing of Florence Farr and Una Taylor», *Openedition Journals*, nº 16, 2018, s.p.

7. Lili Yeats

Susan Mary Yeats, más conocida como Lily Yeats, fue una bordadora conocida principalmente por su participación en el *revival* celta. Nació en Irlanda el 25 de agosto de 1866. En 1883 comenzó su formación en la *Dublin Metropolitan School of Art*. Entre 1888 y 1894 trabajó bajo el mando de May Morris en el Departamento de Bordado de *Morris & Co*. Regresó a Irlanda y en 1902 fundó, junto a su hermana Elizabeth y Evelyn Gleeson, *Dun Emer*; un taller de artesanía centrado en el bordado, la impresión y la fabricación de alfombras y tapices. El grupo se separó en 1908, momento en el que Yeats fundó el departamento de bordado de *Cuala Industries*, que acabaría por disolverse en 1931 por el delicado estado de salud en el que se encontraba Yeats. Falleció en 1949, pero en sus últimos años continuó elaborando y vendiendo sus bordados.

Obras:



Fig. 12. *Blackbirds and peonies cushion cover*, ca. 1903.

Funda de cojín diseñada por Lily Yeats y bordada por su prima Ruth Pollexfen. Era un producto de *Dun Emer Industries*.

Fuente: Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Blackbirds_and_peonies_cushion_cover.jpg, (fecha de consulta: 15- VII- 2024)

Fuentes:

- «Lily Yeats», Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Lily_Yeats, (fecha de consulta: 16-VII-2024).

8. Jessie Newbery

Jessie Wylie Rowat nació en Paisley el 28 de mayo de 1864. Es conocida por haber pertenecido al grupo de artistas femeninas *The Glasgow Girls*. Se interesó de manera temprana por las artes decorativas y el textil. En 1884 comenzó sus estudios en la *Glasgow School of Art*. Contrajo matrimonio con el director de esta escuela, Francis Henry Newbery, en 1888. Unos años después, concretamente en 1894, comenzó a impartir las primeras clases de costura y bordado en la escuela, además creó el Departamento de Bordado en la *Glasgow School of Art*. Sus trabajos se caracterizaban por incluir elementos del emergente *Glasgow Style*. Fue miembro activo de la *Glasgow Society of Lady Artists* y una sufragista reconocida. Falleció en Dorset el 27 de abril de 1948.

Obras:



Fig. 13. *Cushion Cover*, ca. 1900. Lino bordado con sedas y apliques de lino. 57,8 x 64,8 cm.

Funda de cojín de lino diseñada y bordada por Jessie Newbery. Presenta adornos geométricos y motivos de flores y hojas estilizadas sobre el fondo de lino de color crema. En el centro encontramos una inscripción bordada. Las flores están realizadas en lino y seda en tonos verdes y rosas.

Fuente: Victoria & Albert Museum

Fuentes:

- «Cushion Cover», Victoria and Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O17583/cushion-cover-jessie-newbery/>, (fecha de consulta: 16-VII-2024).
- «Jessie Newbery», Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Jessie_Newbery, (fecha de consulta: 16-VII-2024).

9. Margaret y Frances MacDonald

Margaret Macdonald Mackintosh nació en noviembre de 1864 en Tipton, Inglaterra. Frances Macdonald MacNair, su hermana pequeña, nació en Kidsgrove, en 1873. Ambas son conocidas por su papel como pintoras, ilustradoras y decoradoras. En 1890 comenzaron a acudir a la *Glasgow School of Art*, donde conocieron a sus futuros maridos, Charles Rennie Mackintosh y Herbert MacNair, conformando el grupo conocido como *The Glasgow Four*. A mediados de la década de 1890, estas hermanas dejaron la escuela para abrir su propio estudio. Juntas realizaron trabajos de orfebrería, ilustraciones y diseños textiles. Además, Frances Macdonald también practicó el bordado.

Fuentes:

- «Frances MacDonald», Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Frances_MacDonald, (fecha de consulta: 16-VII-2024).
- «Margaret Macdonald Mackintosh», Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Margaret_Macdonald_Mackintosh, (fecha de consulta: 16-VII-2024).

10. Ann Macbeth



Ann Macbeth (1875-1948) fue una bordadora, diseñadora y reconocida autora británica. Macbeth provenía de una familia artística. Estudió en la *Glasgow School of Art* y, tras completar sus estudios en 1901, se convirtió en asistente de Jessie Newbery. Colaboró con figuras notables como Margaret MacDonald y Charles Rennie Mackintosh, formando parte del grupo conocido como las *Glasgow Girls*. Su notable trabajo en bordado recibió amplia cobertura en la revista *The Studio*. En 1906, Macbeth comenzó a enseñar metalistería en la *Glasgow School of Art*, y más tarde amplió su docencia a la encuadernación (1907-1911) y la decoración cerámica (a partir de 1912). En 1908, sucedió a Jessie Newbery como jefa de la sección de bordado y, en 1912, asumió el cargo de directora de estudios en el *Needlework-Decorative Arts Studio*.

Fuentes:

- «Ann Macbeth», Wikipedia, https://en.m.wikipedia.org/wiki/Ann_Macbeth, (fecha de consulta: 16-VII-2024).

11. Phoebe Anna Traquair

Phoebe Anna Moss nació el 24 de mayo de 1852 en Kilternan, Dublín. Entre 1869 y 1872 estudió arte en la *School of Design de la Royal Dublin Society*. Un año después de concluir su formación académica se casó con Ramsay Heatley Traquair. En 1874 se trasladaron a Edimburgo, donde floreció la carrera artística de Phoebe Anna Traquair. Es conocida por sus murales, el bordado, la joyería y la iluminación de libros.

Obras:



Fuentes:

- «Necklace», Victoria and Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O110906/necklace-traquair-phoebe-anna/>, (fecha de consulta: 16-VII-2024).
- «Phoebe Anna Traquair», Wikipedia, https://en.m.wikipedia.org/wiki/Phoebe_Anna_Traquair, (fecha de consulta: 16-VII-2024).

12. Una Taylor

Una Taylor fue una novelista, periodista y activista social. Su familia estaba muy introducida en los círculos literarios. Dirigió un salón literario junto a su hermana Ida, en *Montpelier Square*, donde ambas residían. A través de Aubrey de Vere, primo de su madre, Una entró en contacto con el *revival* celta, así como con el movimiento *Home Industries*, del cual acabó formando parte. Durante la década de 1890 desarrolló su carrera como bordadora y contribuyó al *Movimiento Arts and Crafts* escribiendo artículos para *The Edinburgh Review* sobre Burne-Jones, William Morris y D.G. Rossetti. Fue amiga íntima de May Morris y trabajó bajo su mando en *Morris & Co*. Expuso sus trabajos en la primera *Arts and Crafts Exhibition Society*, en 1888.

Fuentes:

- SPIRIT, J., «She who would refine the fabric: Contexts for Reading the Embroidering and Writing of Florence Farr and Una Taylor», *Openedition Journals*, nº 16, 2018.

13. Mary Frances Crane

Mary Frances Andrews nació en 1846. A pesar de su actividad como bordadora, es conocida por haberse casado en 1874 con el ilustrador Walter Crane. Su trágica muerte, resultado de un suicidio, tuvo lugar en Kingsnorth en 1914. No se ha logrado encontrar más información biográfica sobre ella que nos permita conocer su actividad artística.

Fuentes:

- «Mary Frances Crane», WalterCrane.com, https://www.waltercrane.com/biography/Mary_Frances_Crane.html, (fecha de consulta: 16-VII-2024).
- «Walter Crane», Wikipedia, https://en.m.wikipedia.org/wiki/Walter_Crane, (fecha de consulta: 16-VII-2024).

14. Jessie Marion King

Esta artista escocesa nació en Bearsden el 20 de marzo de 1875 y falleció en agosto de 1949 tras sufrir un ataque cardíaco. Se dedicó mayormente a la ilustración de libros infantiles, pero también destacó en el campo de la joyería y la cerámica. Fue una de las *Glasgow Girls*. Perteneció a una familia acomodada que no apoyó sus aspiraciones artísticas. En 1892 comenzó sus estudios en la *Glasgow School of Art*. Unos años después, en 1898, ganó su primera medalla de plata en la *National Competition* de South Kensington.

Obras:



Fig. 16. *Clasp*, ca. 1903-1904. Plata con decoración esmaltada. 4.5 x 3.2 cm.

Este corchete consta de piezas, dos hebillas esmaltadas. Diseñado por Jessie M. King y realizado por Haseler & Co., fue producido para la línea *Cymric* de joyería de la empresa *Liberty & Company*.

Fuente: Victoria & Albert Museum



Fig. 17. *Cream Jug*. Loza, vidriada con plomo, y pintada con esmaltes. 8,9 x 11,9 x 9,4 cm.

Realizada en la primera mitad del siglo XX. Cuenta con decoración floral esmaltada. Entre sus inscripciones se encuentra la firma de la artista y sus iniciales.

Fuente: Victoria & Albert Museum

Fuentes:

- «Clasp», Victoria and Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O62439/clasp-king-jessie-marion/>, (fecha de consulta: 16-VII-2024).
- «Cream Jug», Victoria and Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O12297/cream-jug-king-jessie-marion/>, (fecha de consulta: 16-VII-2024).
- «Jessie M. King», Wikipedia, https://en.m.wikipedia.org/wiki/Jessie_M._King, (fecha de consulta: 16-VII-2024).

15. Ernestine Mills

Ernestine Evans Mills fue una artista, escritora y sufragista británica. Nació en Hastings en 1871. Destaca de su producción artística sus trabajos de joyería. Estudió en la *South Kensington School of Art* y en la *Slade School of Art*. Además, fue aprendiz de Frederic Shields y estudió esmaltado con Alexander Fisher. Falleció en febrero de 1959.

Obras:



Fig. 18. *Brooch*, ca. 1930. Plata, esmalte y ópalo. 3,8 x 3,8 x 1,2 cm.

Broche de plata diseñado y ejecutado por Mills. Presenta un esmalte incrustado sobre plata, en el que aparece representado un pavo real esmaltado, y colgante de ópalo.

Fuente: Victoria & Albert Museum



Fig. 19. *Mirror*, 1900-1905. Cobre esmaltado. 30,7 x 39,4 x 3,95 cm.

Marco de espejo ovalado diseñado y ejecutado por Mills. Compuesto por paneles de cobre esmaltados en los que aparecen representados pavos reales y enredaderas.

Fuente: Victoria & Albert Museum

Fuentes:

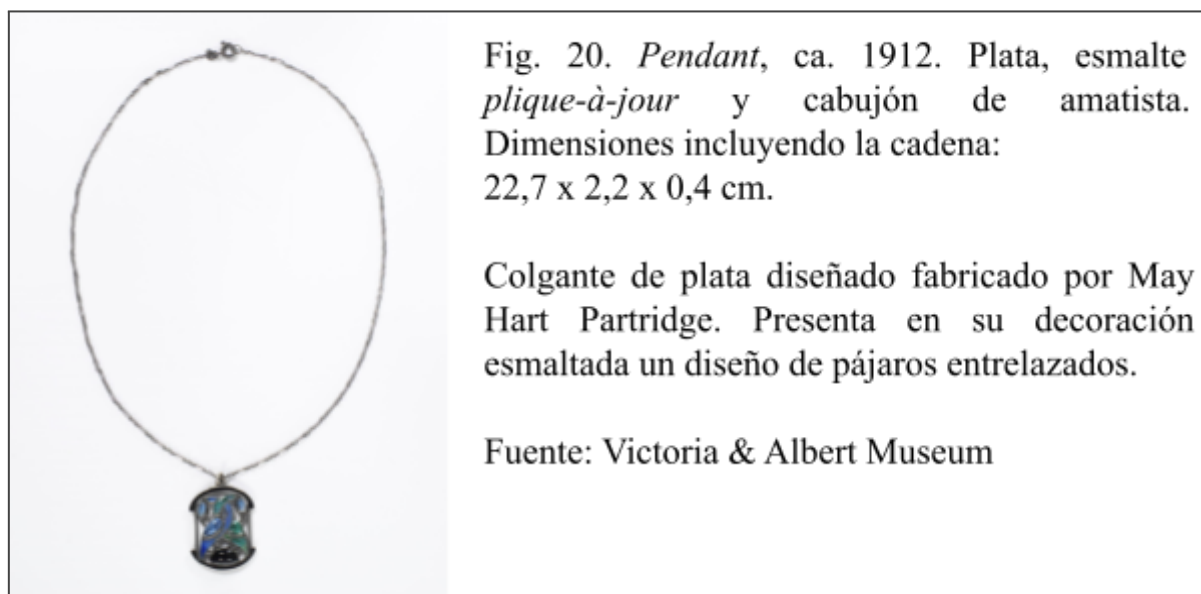
- «Brooch», Victoria and Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O64626/brooch-mills-ernestine/>, (fecha de consulta: 16-VII-2024).

- «Ernestine Mills», Wikipedia, https://en.m.wikipedia.org/wiki/Ernestine_Mills, (fecha de consulta: 16-VII-2024).
- «Mirror», Victoria and Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O64625/mirror-mills-ernestine/>, (fecha de consulta: 16-VII-2024).

16. May Hart Partridge

May Hart Partridge nació en 1881 en Harborne y falleció en 1917. Fue una esmaltadora artística, cuyas obras se encuadran principalmente dentro del *Movimiento Arts and Crafts*. Se formó en la *Birmingham School of Art*; además fue una de las alumnas más notorias de Arthur Joseph Gaskin. Posteriormente trabajó, además de en su propio hogar, en las *London County Council Schools*. Su marido fue el joyero Frederick James Partridge.

Obras:



Fuentes:

- «Frederick James Partridge», Wikipedia, https://en.m.wikipedia.org/wiki/Frederick_James_Partridge, (fecha de consulta: 16-VII-2024).

- «Pendant», Victoria and Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O123269/pendant-partridge-may-hart/>, (fecha de consulta: 16-VII-2024).

17. Edith Brearey Dawson

Edith Brearey Dawson (1862-1929) ejerció como profesora de arte, pero lo que realmente sobresale de su actividad artística son las labores de joyería que realizó como parte del *Movimiento Arts and Crafts*. Desarrolló estas piezas en colaboración con su marido Nelson Dawson, con quien se casó en 1893. Juntos expusieron 125 de sus piezas en la *Fine Art Society*, en Bond Street, en 1900.

Obras:

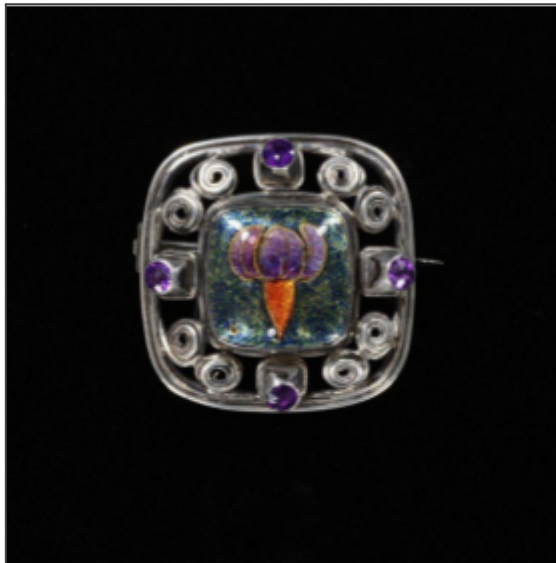


Fig. 21. *Brooch*, ca. 1900. Plata, esmalte y amatistas. 3,2 x 3,6 x 1,5 cm.

Broche de plata calada, engastado con una placa floral esmaltada y amatistas. El diseño fue obra de Nelson Dawson, que colaboró con Edith Dawson en la ejecución.

Fuente: Victoria & Albert Museum

Fuentes:

- «Brooch», Victoria and Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O110913/brooch-dawson-edith-brearey/>, (fecha de consulta: 16-VII-2024).
- «Edith Dawson», Wikipedia, https://en.m.wikipedia.org/wiki/Edith_Dawson, (fecha de consulta: 16-VII-2024).

18. Georgina Gasking

Georgina Evelyn Cave France, nacida en diciembre de 1866, se dedicó a la joyería y en menor medida a la ilustración. Estudió en la *Birmingham School of Art*, donde conoció a Arthur Joseph Gaskin, con quien se casó en 1894. Fue, junto con su marido, miembro original del *Birmingham Group*, un colectivo de artistas y artesanos asociados al *Movimiento Arts and Crafts*. El matrimonio aprendió las técnicas de joyería de manera autodidacta y comenzaron a producir piezas en 1899, bajo el nombre de *Mr and Mrs Arthur Gaskin*, siendo todos los diseños obra de Georgina. También creó obras de manera independiente, principalmente en sus últimos seis años de vida, tras la muerte de su marido en 1928.

Obras:



Fig. 22. *Brooch*, ca. 1922. Alambre de plata, ópalos y cristal. 1.6 x 5.6 x 1.1 cm.

Pieza realizada de manera independiente por Georgina Gaskin. Cuenta con una estructura de alambre de plata, adornada con ópalos y vidrio verde imitando esmeraldas. En el reverso aparece inscrita la inicial G.

Fuente: Victoria & Albert Museum

Fuentes:

- «Brooch», Victoria and Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O110893/brooch-gaskin-georgie-cave/>, (fecha de consulta: 16-VII-2024).
- «Georgie Gaskin», Wikipedia, https://en.m.wikipedia.org/wiki/Georgie_Gaskin, (fecha de consulta: 16-VII-2024).

19. Rhoda y Agnes Garret

Rhoda Garrett (1841-1882) fue una sufragista y pionera, diseñadora de interiores, hija de Elizabeth Henry Pillcock y Revd John Fisher Garrett. Su juventud fue complicada, ya que su padre, tras morir Elizabeth, volvió a casarse y rechazó a los hijos de su primer matrimonio; debiendo Rhoda luchar contra la pobreza para mantener a sus hermanos y a ella misma. En 1867 se trasladó a Londres con la esperanza de convertirse en arquitecta.

Agnes Garrett (1845 – 1935) es conocida, al igual que su prima, por su papel como sufragista y pionera en el diseño de interiores. Creció en una situación acomodada y asistió a un internado en Blackheath, cerca de Londres. Fundó en 1888 la *Ladies Dwellings Company*.

En 1871 Rhoda y Agnes Garret comenzaron a trabajar como aprendices para el arquitecto John McKean Brydon, lo que les permitió recibir una formación que en cualquier otro escenario les habría resultado inaccesible. A mediados de la década de 1870 fundaron *R & A Garrett*, que fue la primera empresa de diseño de interiores en Gran Bretaña dirigida por mujeres. Esta firma ofrecía servicios de decoración de interiores, pero también se hacía cargo del diseño de muebles, textiles, papeles pintados y otros elementos que pudiesen ser susceptibles de ser empleados en las labores de decoración de interiores.

Obras:



Fig. 23. *Cabinet*, 1875. Nogal, caoba, cristal de espejo biselado y elementos de latón. 213.5 x 156.5 x 53 cm.

Este armario es una de las piezas de mobiliario fabricadas por *A. & R. Garrett*. Se adhiere al llamado estilo “*Queen Anne*”. Se desconoce al autor de la ejecución de esta pieza.

Fuente: Victoria & Albert Museum

Fuentes:

- «Agnes Garrett», Wikipedia, https://en.m.wikipedia.org/wiki/Agnes_Garrett, (fecha de consulta: 16-VII-2024).
- «Cabinet», Victoria and Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O1389784/cabinet-garrett-rhoda/cabinet-rhoda-garrett/>, (fecha de consulta: 16-VII-2024).
- «Garrett, Rhoda & Agnes (1874-1905)», *The Furniture History Society*, <https://bifmo.furniturehistorysociety.org/entry/garrett-rhoda-agnes-1874-1905>, (fecha de consulta: 16-VII-2024).
- «Rhoda Garrett», Wikipedia, https://en.m.wikipedia.org/wiki/Rhoda_Garrett, (fecha de consulta: 16-VII-2024).

20. Candace Wheeler

Candace Thurber (1827-1923) es considerada la primera diseñadora de interiores estadounidense. Fue educada en la *Delaware Academy*. En 1849 contrajo matrimonio con Thomas Mason Wheeler, tras lo cual se trasladó a Nueva York, donde comenzó a interesarse por el arte al entrar en contacto con los prerrafaelitas americanos, quienes pertenecían al círculo de amistades del matrimonio. En 1877, fundó en Nueva York la Sociedad de Arte Decorativo y en 1878, la Cámara de Trabajo Femenino de Nueva York. También fue co-fundadora en 1879 de *Tiffany & Wheeler*, empresa dedicada al diseño de interiores. Fue en 1883 cuando Wheeler creó su propia empresa, *Associated Artists*, una firma textil compuesta íntegramente por mujeres.

Fuentes:

- «Candace Wheeler», Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Candace_Wheeler, (fecha de consulta: 16-VII-2024).
- «Candace Wheeler», Moisset, I. (2018, March 9). UN DIA | UNA ARQUITECTA 3, <https://undiaunaarquitecta3.wordpress.com/2017/09/19/candace-wheeler-1827-1923/>, (fecha de consulta: 16-VII-2024).

21. Las hermanas Overbeck

Margaret, Hannah, Elizabeth y Mary Frances fueron unas hermanas alfareras estadounidenses. Situadas en Cambridge City, Indiana, donde en 1911 establecieron *Overbeck Pottery*, con la intención de hacer de la fabricación de piezas de cerámicas únicas y de gran calidad su principal fuente de ingresos. La creación de este estudio coincidió en el tiempo con el momento en el que el *Movimiento Arts and Crafts* se estaba difundiendo por Estados Unidos. La creación de imaginativas figurillas, el dominio de los esmaltes mate y las representaciones estilizadas de flora y animales son lo que las hizo más famosas.

Obras:



Fig. 24. *Flower and Bird Vase*, ca. 1934. Porcelana. Realizado por Elizabeth y Mary Frances Overbeck. Fuente: Fort Wayne Museum of Art

Fuentes:

- «Overbeck Sisters», Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Overbeck_Sisters, (fecha de consulta: 16-VII-2024).
- «The Overbeck Sisters», Wayne County Foundation, <https://www.waynet.org/ency/artist/bio/overbeck-sisters.htm>, (fecha de consulta: 16-VII-2024).

- «Treasures from the Vault: The Overbeck Sisters», Fort Wayne Museum of Art, <https://fwmoa.blog/2021/02/08/treasures-from-the-vault-the-overbeck-sisters/>, (fecha de consulta: 16-VII-2024).