

/Raíces medievales en el arte, el diseño y la moda contemporáneos. El anonimato como vocación.

Resumen:

Recorrido argumental sobre los invariantes de la moda contemporánea vinculados a la recuperación romántica de una Edad Media mítica: desde el lujo actual de los productos artesanos hasta las vanguardias pioneras del diseño y el arte moderno. En recorrido inverso, la vía marginal de la renovación artística en la Iglesia católica, el movimiento litúrgico y su eclosión en la posguerra española, en sustitución del vacío dejado por el exilio republicano, como vía de transmisión de los principios medievalistas de la vanguardia histórica.

Palabras clave:

Moda, diseño, arquitectura, vanguardia, integración de las artes.

Abstract:

A journey across the foundations of contemporary fashion derived from a romantic recovery of mythical Middle Ages: from today's luxury of craftsmanship to the avant-gardes pioneers of modern design and art. Or, in the opposite direction, the marginal way that runs from the artistic renovation in the Roman Catholic Church and the liturgical movement to its upsurge in Spanish post-war days that filled the gap left out by republican exile, as a way to transfer the medieval principles of the historical vanguards..

Key Words:

Fashion design, design, architecture, avant-garde, arts integration.

Este artículo se plantea como un circunloquio en torno a los aspectos del diseño contemporáneo que entroncan con la tradición medieval, entendida al menos de acuerdo al imaginario colectivo del romanticismo centroeuropeo y anglosajón. No pretende ser, por tanto, un análisis exhaustivo de un caso determinado, sino más bien una puesta en relación de movimientos, fenómenos culturales y producciones artísticas enlazados, al menos, por una idea común: la obra de arte colectiva. Una idea que consolida su carácter fundamental en el devenir del arte contemporáneo en torno a mediados del siglo XIX, en plena Inglaterra victoriana, pero que se extiende al menos hasta algunos episodios de la moda española contemporánea reciente, a finales ya del periodo franquista. Entre medias, una generación de artistas, diseñadores y arquitectos involucrados en la renovación del arte español de posguerra, nexo evidente con su futuro inmediato y difuso respecto a sus influencias internacionales. Un episodio fundamental, aún en el foco de numerosas investigaciones, clave para la comprensión de la llamada “integración de las artes”, paradigma oficial del movimiento moderno de posguerra y motivo ambiguo de confluencia de intereses e ideologías dispares.

Por ser coherentes con la idea de circunloquio, se ha preferido empezar por el final, al hilo de uno de los iconos fundamentales de la moda española contemporánea: el bolso “Amazona” de Loewe, fechado en 1975, cuando “la era de Franco ha llegado a su fin”¹. De Loewe, sí, pero ¿de quién? ¿Cómo acertar con la autoría de esta obra maestra del arte contemporáneo? ¿Dando por válida la paternidad de su autor oficial, el diseñador

Dario Rossi? ¿La del propio Enrique Loewe, personaje fundamental de la internacionalización de la cultura española? ¿La de esos “maestros artesanos que aseguran que cada puntada, dentro y fuera del bolso, sea perfecta”².

¿O tal vez la del pintor Vicente Vela, autor del anagrama de la marca y “conciencia estética de Loewe”³, en palabras de su Presidente?

Personaje fundamental de la marca, insuficientemente estudiado como pintor, como diseñador... Pero, ¿Quién es Vicente Vela? Pintor, diseñador, escenógrafo, artesano. Artista, al cabo, integrado en la generación que desde principios de los años cincuenta, aún en su juventud, tomó un rumbo nuevo para el arte español de la posguerra, constreñido en un arte oficial retardatario y prácticamente agónico. Aquel joven artista llegó a Loewe de la mano de un joven arquitecto, llamado Javier Carvajal Ferrer: otro artista empeñado en la renovación de la cultura española contemporánea, que a principios de los sesenta ya había saltado en peda-

zos gracias a la acción de sus colegas de la “generación de 1940”⁴. Así que de nuevo aparece el espíritu renovador de Enrique Loewe, empeñado en una vuelta de tuerca a una firma ya prestigiosa, pero necesitada de modernidad. Para sus nuevas tiendas, sus nuevas fábricas, Javier Carvajal; para la nueva imagen de la marca, Vicente Vela: “Fue una patada en el trasero, pero de modernidad. Darle a una empresa clásica ese empuje fue algo maravilloso”⁵.

De hecho, en estos primeros tiempos de cambio Enrique Loewe contó con dos jóvenes pintores, Vicente Vela y Gustavo Torner, identificado como director artístico⁶: el mismo Torner que se instalaría en Cuenca y sería cofundador del Museo de Arte Abstracto, hoy integrado en la Fundación Juan March. Pero no eran los únicos: junto a ellos también figuraba



Fig. 1. Bolso “Amazona” de Loewe.

<http://www.expansion.com/directivos/2015/07/08/559d5ce5268e3ee9428b4597.html>

el escultor José Luis Sánchez, protagonista destacado de la integración de las artes españolas, a cargo de los relieves en los muros de las tiendas, tiradores de puertas y otros detalles ornamentales. Un artista que siguió colaborando con Javier Carvajal, como ocurrió en 1964 en el Pabellón español de la Feria Mundial de Nueva York, donde expuso una imponente escultura de Isabel la Católica que, según su propio testimonio, le cerró las puertas de algunos destacados galeristas internacionales. Nombres, una generación entera empeñada, desde ópticas divergentes, en sacar a España de su negro escenario.

En este circunloquio pueden sobrar nombres, pero no deberían perderse conexiones. De ahí el empeño por vincular diseñadores, artistas, arquitectos. Taxonomías, anticuadas taxonomías. En el empeño por romperlas, por asumir una nueva forma de modernidad artística y también industrial, aparece la aventura de SEDI, Sociedad de Estudios para el Diseño Industrial, impulsada en 1959 en Madrid⁷ por los arquitectos Carlos de Miguel, Luis Martínez Feduchi y Javier Carvajal. De nuevo Carvajal, y de nuevo José Luis Sánchez, junto a sus colegas escultores Francisco Farreras y Amadeo Gabino, junto a sus colegas pintores Labra, Molezún, Vaquero Turcios... Una auténtica red social, conectada en los estrechos círculos intelectuales de aquel momento histórico. Bajo el patrocinio de SEDI, José Luis Sánchez diseña una escultura (que acabará siendo icono de las líneas aéreas IBERIA “como logo de lo español”⁸) para la Feria de artesanía de Roma. El mismo año y con el mismo motivo se vuelven a encontrar, esta vez en el pabellón de artesanía de la Exposición de España en México, Sánchez, Farreras, Manuel Suárez



Fig. 2. Iglesia de Nuestra Señora de la Luz, Madrid (arquitecto, José Luis Fernández del Amo).

Fuente: Ángel Cordero

Molezún, Amadeo Gabino y Vicente Vela. Arte y artesanía. De la mano de Luis González Robles, el comisario que hizo internacional la abstracción española.

Reunidos bajo el mismo espíritu de la renovación artística a través de una integración de las artes, la arquitectura y el diseño. En línea con los CIAM de posguerra (ya agotados en Dubrovnik, en 1956, por aquel grupo de jóvenes arquitectos entre los que se integraría José Antonio Coderch); en línea con la Escuela de Ulm, heredera a través de Max Bill de la Bauhaus, hasta cierto punto en línea con los

planteamientos de Tomás Maldonado, allí donde la integración de las artes se vuelve desintegración de las artes... Pero ante todo, en la línea del gran mito de entreguerras: la Staatliche Bauhaus.

Con una historia sobradamente conocida, sobradamente estudiada (aunque a menudo tergiversada), La Bauhaus se crea como escuela para la integración de las artes:

“¡Arquitectos, escultores, pintores, todos debemos volver a la artesanía! Pues no existe un arte como profesión. No existe ninguna diferencia esencial entre el artista y el artesano. El artista es un perfeccionamiento del

artesano. La gracia del cielo hace que, en raros momentos de inspiración, ajenos a su voluntad, el arte nazca inconscientemente de la obra de su mano, pero la base de un buen trabajo de artesano es indispensable para todo artista. Allí se encuentra la fuente primera de la imaginación creadora. Formemos pues un nuevo gremio de artesanos sin las pretensiones clasistas que querían erigir una arrogante barrera entre artesanos y artistas.”⁹

En el experimento pedagógico, Bauhaus descubrió el diseño, mientras sus divergentes protagonistas libraban la lucha entre expresionismo y constructivismo, entre marxismos más o menos revolucionarios, entre vicisitudes político-económicas que les movieron de Weimar (en el viejo edificio de Henry van de Velde) a Dessau, al edificio-manifiesto de su fundador e insigne director, Walter Gropius. De expresionismo a constructivismo. Una nueva modernidad entre modernidades. Pero siempre fiel al espíritu fundador, a la búsqueda del arte colectivo para una nueva sociedad: el arte colectivo.

Es fácil encontrar los principios expresionistas, en especial en los primeros años de la escuela: aquellos principios que, en claras alusiones al Zarathustra de Nietzsche, proclamaban una nueva forma de fe, para un nuevo tipo de hombres:

*“Deseemos, proyectemos, creemos todos juntos la nueva estructura del futuro, en que todo constituirá un solo conjunto, arquitectura, plástica, pintura y que un día se elevará hacia el cielo de las manos de millones de artífices como símbolo cristalino de una nueva fe.”*¹⁰

Palabras que pudieron ilustrarse en aquellas utópicas acuarelas de la “Arquitectura Alpina” creadas por Bruno Taut el mismo año de 1919, en

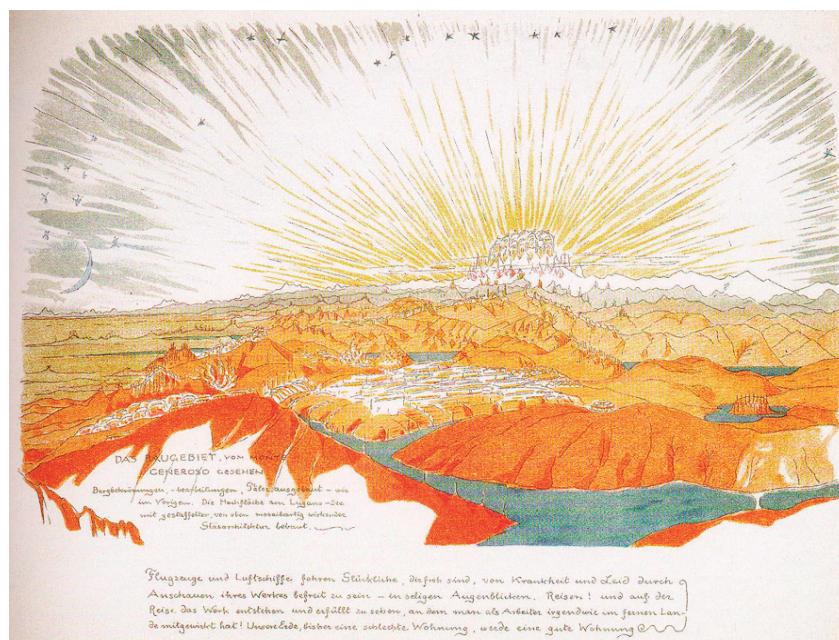


Fig. 3. Bruno Taut: Arquitectura Alpina (vista de ciudad).

<http://juaser11.blogspot.es/juaneserralluch/cuando-color-en-la-historia-de-la-arquitectura/color-en-la-arquitectura-de-las-vanguardias/expresionismo-bruno-taut/>

Extraído de TAUT, Bruno: *Arquitectura Alpina*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2011.

el espíritu del grupo “Gläserne Kette”. Allí coincidieron junto a Taut, en el mismo espíritu revolucionario de posguerra, el propio Gropius y otros artistas y arquitectos expresionistas. Fieles aún al espíritu optimista, que seguía mirando hacia el futuro desde una óptica abiertamente medieval: sin entrar en una crítica más erudita, bastaría comparar la silueta de Le Mont-Saint-Michel con las imágenes de Taut de aquella “Corona de la Ciudad”, si no fuera porque la utopía social es aún más explícita.

No es difícil tampoco poner en relación a la Bauhaus, en sus protagonistas, con los primeros grupos expresionistas alemanes. En 1905 se fundó en Dresde “Die Brücke” (El Puente) por iniciativa de Ernst Ludwig Kirchner, que encontraba

*“sus primeros motivos en el campo de la historia del arte, en Cranach, Beham y otros maestros alemanes de la Edad Media.”*¹¹

Poco después, en 1911, en Munich, el que luego sería profesor fundamen-

tal de Bauhaus, Wassily Kandinsky, había creado el grupo Blaue Reiter (El jinete azul) “considerado el punto culminante del Expresionismo alemán”¹² junto a otros artistas expresionistas, dos de los cuales, Lyonel Feininger y Paul Klee, también acabarían siendo principales profesores de Bauhaus.

La capital bávara también había visto nacer en 1907 la Deutscher Werkbund, “que traslada sobre un plano sistemático el movimiento de Morris de Arts and Crafts”¹³ de la mano de Hermann Muthesius, nombrado en 1903 por el Segundo Reich superintendente de la Escuela Prusiana de Artes y Oficios. La asociación, basada en la colaboración del arte con la industria alemana, mostró en la exposición de Colonia de 1914 sus propias contradicciones: la fábrica Fagus de Walter Gropius y Adolf Meyer como modelo de la nueva arquitectura, frente al pabellón de Taut o el auditorio de Henry van de Velde, manifestos de una arquitectura expresionista. Tal vez, de nuevo, el discurso se enmaraña en los nombres. Pero se trata ante todo de la reunión de intenciones, de inteligencia colectiva. Como la decisiva intervención en la Deutscher Werkbund del maestro de Gropius: Peter Behrens. Director artístico de la AEG, padre del movimiento moderno, artista convencido de su misma fe en “*el arte como producto de colaboración*”, como “*obra colectiva de una sociedad*”¹⁴.

Muthesius, que había sido agregado cultural de la embajada alemana en Londres entre 1896 y 1903, había profundizado en los fundamentos del movimiento Arts&Crafts, ya entonces difundido por todo el Reino Unido, hasta la obra de Charles Rennie Mackintosh (incluida en la taxonomía habitual en el Art Nouveau escocés). Bastaría con una imagen de la

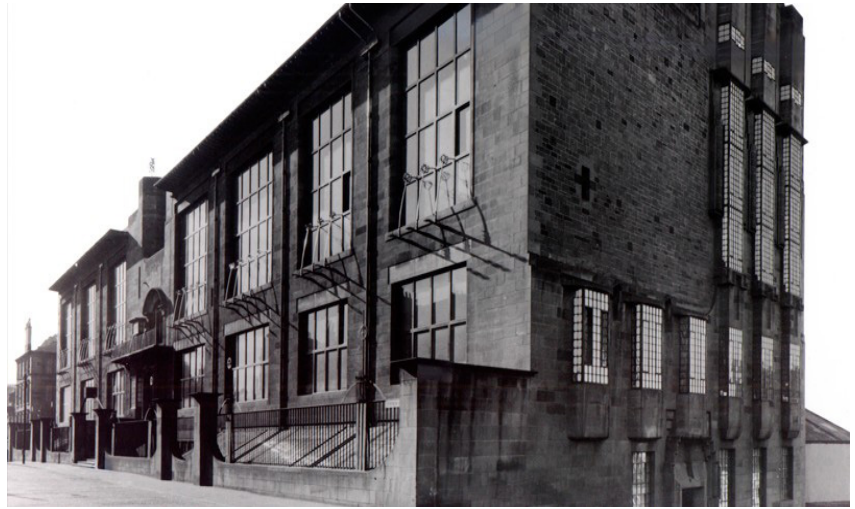


Fig. 4.-Glasgow School of Arts (arquitecto, Charles Rennie Mackintosh).

<http://www.gsa.ac.uk/visit-gsa/mackintosh-building-tours/the-mackintosh-building/>

obra más significativa del escocés, la Escuela de Glasgow, para ir centrandó el problema hacia su punto de partida: la evidente influencia medieval. En el caso de Mackintosh (como en el modernismo catalán) reforzado en la memoria mítica de un pasado nacional, enfrentado como alternativa popular al presente imperial.

Pero el grupo de Glasgow tan solo constituye un epílogo de aquella arquitectura doméstica, sin pretensiones, que Muthesius había podido estudiar durante su empleo como agregado cultural en la embajada alemana de Londres. En sus orígenes, la Red House de William Morris y todo el movimiento que consiguió aglutinar en torno a su personalidad y sus ideas, el movimiento Arts & Crafts:

“En la Edad Media el artista era

*un artesano, orgulloso de ejecutar cualquier encargo con el máximo de habilidad.”*¹⁵

Así, se llega con facilidad desde la vanguardia centroeuropea a William Morris: incansable artista polifacético y líder socialista (fundador de la Liga Socialista en 1884, integrada muchos años después en el Partido Laborista, y pionero del socialismo libertario británico), fundó en 1861 la compañía Morris, Marshall, Faulkner & Co. junto a sus colegas Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne-Jones, Ford Madox Brown y Philip Webb, asociados al también pintor Charles Faulkner y a Peter Paul Marshall. En la empresa, refundada años después como Morris & Co., se creó un catálogo de objetos de todo tipo, creados como un manifiesto de renovación de las artes: basado en la reivindicación de la artesanía como

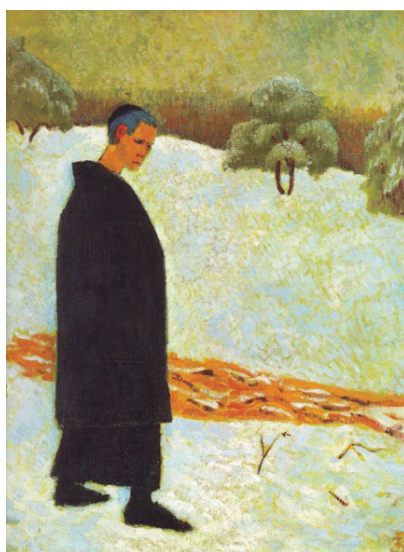


Fig.5. Paul Sérusier, Retrato de Verkade en Beuron, Musée Jardin Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye.

<http://www.comite-serusier.com/185-282-thickbox/interieur-a-la-lampe.jpg>

ción de la autenticidad de la pintura medieval y protorrenacentista. Frente a la falsedad de la nueva burguesía, encarnada en el realismo efectista, el ideal medieval se planteaba como una época mítica de moralidad superior.

En realidad, el origen del ideario de la Hermandad se podría rastrear en el crítico de arte John Ruskin, amigo del grupo y uno de sus principales valedores. En 1849, Ruskin publicó su libro

“Las siete lámparas de la arquitectura” como auténtico manifiesto a favor de un nuevo arte, capaz de recuperar los valores del mítico arte medieval. En él, se planteaban los siete principios que debía iluminar el arte nuevo: la lámpara del sacrificio; la lámpara de la verdad; la lámpara del poder; la lámpara de la belleza; la lámpara de la vida; la lámpara de la memoria y la lámpara de la obediencia. En el último principio, con un sentido religioso que alcanza —en lo místico— a casi todo el resto (como también a muchas de las ideas de la Hermandad Prerrafaelita), se plantea una dedicación del arte al interés de la comunidad, más allá de “las infelices rivalidades de las clases altas y medias”¹⁷.

Un sentido religioso de reacción a la nueva sociedad burguesa, que si en

Ruskin se rebela contra la moralidad victoriana, en Alemania se había manifestado ya de forma opuesta, como reacción católica al neoclasicismo prusiano. En la temprana fecha de 1809 un grupo de pintores alemanes crearon la *Lukasbund* (Hermandad de San Lucas) y el año siguiente se trasladaron a Roma, donde fundaron una comunidad casi monástica y empezaron a conocerse como los Nazarenos. Inspirados, como la Hermandad Prerrafaelita, en la pintura medieval y altorrenacentista, su obra se ha enmarcado como corriente romántica, probablemente debido a su ideología marcadamente retrógrada.

Sin embargo, sus influencias se acabaron integrando en una corriente reaccionaria que se extiende a lo largo del siglo XIX y entronca con algunos movimientos renovadores del siglo XX: la renovación monástica impulsada por el papa Pío IX, de la que fueron protagonistas dos nuevas congregaciones benedictinas: la Abadía de Solesmes en Francia, a cargo del Abad Dom Prosper Guéranger¹⁸, y la Abadía de Beuron en Alemania. Allí ingresó en 1868 como fraile el escultor bávaro Peter Lenz, discípulo de uno de los artistas de la *Lukasbund*, Peter von Cornelius. Lenz se había marchado en 1862 de Munich a Roma, donde concibió una nueva congregación artística que

*“se dedicaría por entero al arte supremo y no pediría al mundo más que el pan de cada día, ni honores ni riquezas... para que todos se reunieran, arquitectos, escultores, pintores, orfebres, carpinteros, canteros; como en las antiguas masonerías que construyeron iglesias enteras, las catedrales más impresionantes, todas sus aportaciones al mismo nivel, integradas para la alabanza del Todopoderoso en el empeño de sus manos y sus mentes.”*¹⁹

Arte (con mayúsculas, extendido a las entonces todavía consideradas “artes menores”) y su disfrute por toda la sociedad a través de la vida cotidiana, como una auténtica revolución democrática:

*“No quiero arte para unos pocos, como no quiero educación para unos pocos o libertad para unos pocos. [Un arte] hecho por el pueblo y para el pueblo, como una dicha para quien lo crea y para quien lo aprovecha.”*¹⁶

De nuevo nombres, de nuevo relaciones. En el grupo de Morris, hablar de relaciones se vuelve escabroso, así que bastaría con citar de nuevo a sus socios, tal vez también a sus esposas, en todo caso sus modelos o amantes. Más allá de lo que pueda resultar anecdótico, esta estrecha amistad recuerda que él también era un pintor de la Hermandad Prerrafaelita, y que su vida, como su obra, se plantea como una reacción frente al puritanismo de la sociedad victoriana. La Hermandad, creada en Londres en 1848 (tres años antes de la I Exposición Universal), plantea un modelo de renovación artística, de sobra conocido, basado en la recupera-

A raíz del encargo de la capilla de San Mauro para la Abadía de Beuron, el grupo se instaló en la abadía, donde acabarían profesando dos de los artistas: Jakob Wüger y el propio Lenz, con el nombre de Desiderius. Allí crearon la Escuela de Beuron, heredera de los principios cristiano-románticos del grupo Nazareno y empeñada, con sus coetáneos ingleses de la Hermandad Prerrafaelita, en una renovación del arte inspirada por los modelos antiguos. Sus obvias referencias medievales aparecieron unos años después, cuando el padre Lenz determinaba los principios de la Escuela de Beuron, en consonancia con los postulados de William Morris para el Arts & Crafts:

“De modo que este arte no se sustenta en personalidades individuales, sino más bien en la energía y la vitalidad interna de aquellas leyes de la forma que permitieron a los antiguos producir obras tan excelsas, poderosas e inmortales.”²⁰

En la difusa religiosidad de los movimientos de vanguardia, en especial del postimpresionismo, aparece otra figura destacada: el pintor holandés Jan Verkade. Desde finales de la década de 1880, Verkade se integra en la Escuela de Pont-Aven, bajo la influencia de Paul Gauguin y más tarde en Pouldu como discípulo de Paul Sérusier, donde se convirtió al catolicismo. En 1891 se integra en París en el grupo “Nabis” como “*Nabi obéliscal*” y a continuación se marcha a Italia, desde donde su fe le mueve a ingresar en 1894 en la abadía de Beuron²¹. Desde allí mantiene sus relaciones con los artistas de vanguardia, hasta su muerte en 1946, acabada la Segunda Guerra Mundial. Incluso después de su ingreso en la abadía, “*compartió estudio por un breve periodo en*



Fig.6.- Altorrelieve en la torre de la iglesia del nuevo pueblo de Belvis de Jarama (Madrid).

Autor desconocido (arquitecto, José Luis Fernández del Amo). Fuente: Ángel Cordero

*1907 con el pintor expresionista Alexei von Jawlensky*²², uno de los integrantes de Blaue Reiter junto a Wassily Kandinsky. Tampoco perdió la relación con numerosos artistas de su tiempo, como el expresionista alemán Gottfried Graf o el cubista francés Albert Gleizes, quien después de la II Guerra Mundial se convirtió en uno de

los principales defensores de la renovación abstracta del arte religioso²³.

Esta experiencia en el arte sacro coincide con una serie de movimientos renovadores en la iglesia católica, iniciados que culminan en el llamado movimiento litúrgico, encabezado por el teólogo alemán de origen ita-

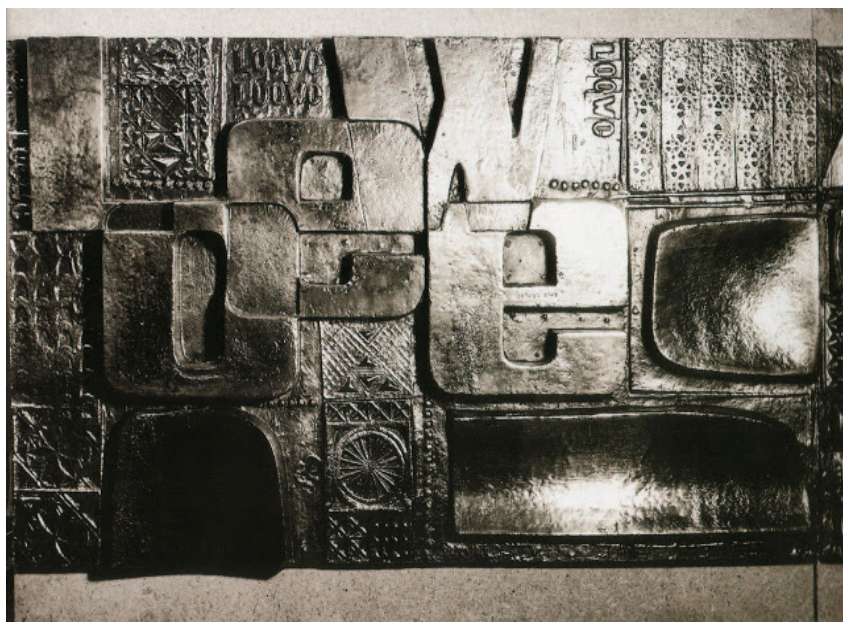


Fig. 7. José Luis Sánchez: Mural de la tienda Loewe, Londres.

<http://www.inshop.es/2011/09/mirando-atras-loewe-y-javier-carvajal-3.html>

liano Romano Guardini. Con el objetivo de la vuelta a los orígenes de la congregación, y también con ciertas difusas mitificaciones de la Iglesia de los orígenes, se propone una nueva liturgia en torno a la llamada “*Misa comunitaria (Gemeinschaftsmesse)*, en la cual se podía realizar una verdadera participación activa de los fieles”²⁴. Estos afanes regeneracionistas llegarían en torno a finales de los años veinte a España, sumida por aquellos tiempos en una auténtica efervescencia de la Regeneración, de la mano de los grupos de jóvenes cristianos de Acción Católica, la Asociación Católica de Propagandistas, Juventudes de Acción Católica, Pax Romana y otras tantas asociaciones influidas por la ideología social cristiana o demócrata cristiana.

Acabada la guerra civil española, con una intelectualidad diezmada por la guerra y el exilio, les corresponde a las nuevas generaciones de arquitectos y artistas tomar el relevo del arte nuevo. Es aquí donde los jóvenes católicos instruidos en el movimiento litúrgico toman el relevo

a las viejas generaciones academicistas, cuyo discurso neoherreriano o simplemente ecléctico, aunque oficial durante la primera posguerra, se había quedado absolutamente hueco. Entre los arquitectos, se encuentra un grupo de titulados entre 1933 y 1944, conocidos como “*generación de 1940*”²⁵: Chueca, Fisac, Fernández del Amo, Sostres, Coderch, Sota, Aburto, Cabrero y Oiza. Ocupados en las tareas de reconstrucción, la casualidad histórica quiso que algunos de ellos acabaran coincidiendo en la Obra Sindical del Hogar o en el Instituto Nacional de Colonización, donde especialmente Sota y Fernández del Amo pudieron poner en práctica una nueva forma de entender la tradición popular: asimilado el carác-

ter anónimo y su racionalismo como elementos de modernidad, llegaron a una síntesis que, en una compleja pirueta, volvió a colocar a España en el debate de la arquitectura contemporánea, por entonces en una crisis incipiente sobre el hábitat.

En su impulso a la renovación del arte español contemporáneo, José Luis Fernández del Amo fue también primer director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo, creado por el nuevo ministro democristiano Joaquín Ruiz-Jiménez en 1951 como escisión del Museo Nacional de Arte Moderno. Autor de su memoria fundacional, inspiración del actual Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, su actividad al frente de la institución se basó en el fomento de los jóvenes artistas con energías para renovar el panorama artístico nacional. Al hilo de sus congresos, sus

exposiciones temporales e incluso de su tertulia personal, fue animando a artistas como Eduardo Chillida, Antonio Saura, Manuel Millares, Rafael Canogar (junto al resto del grupo “El Paso”), José Guerrero, Amadeo Gabino o José Luis Sánchez, por citar algunos de los innumerables artistas a los que prestó apoyo, incluso en sus propias obras de arquitectura, como autores de una compleja integración de las artes.

Se cierra así un círculo que vuelve a través de Gustavo Torner y José Luis Sánchez al comienzo de este circunloquio. Involucrada la firma Loewe, ya a mediados en los cincuenta, en la promoción de las vanguardias artísticas españolas, Torner acaba siendo director artístico en los inicios de su renovación generacional, antes de centrar su actividad en la creación del Museo de Arte Abstracto de Cuenca, su ciudad natal. En cuanto a “Pepus”, estrecho colaborador de José Luis Fernández del Amo y entusiasta de la integración de las artes, entendida como resultado de la obra anónima, colabora de la mano de Francisco Javier Carvajal en las tiendas de Loewe, con idénticos principios a los que desarrolla en su integración del arte sacro.

De esta manera se rastrean una serie de influencias sutiles, que instituyen en la moda española contemporánea principios de referencia al anonimato medieval, entendido como vocación de fe. Unos principios místicos que, paradójicamente, se fueron materializando en logotipos, “casi sinónimos logotipos y blasones” que nos van haciendo pertenecer

“...lenta pero inexorablemente, a colectivos feudales formados alrededor de primarias coincidencias generacionales, deportivas, pro-

fesionales, costumbristas o utilitarias.”²⁶

Vicente Vela, Enrique Loewe, pioneros del Diseño, llevaron en el bolso “Amazona” esta enseña medieval del feudo a su lugar contemporáneo, inexorablemente fundido al concepto de marca. Así arrancaba en España una postmodernidad que echaba sus raíces, más allá de la moda, potente activador socioeconómico, en los fundamentos estéticos de la propia modernidad.

Bibliografía

- ARGAN, G. C. (1983): *Walter Gropius y la Bauhaus, Barcelona, Gustavo Gili.*
- ARIAS, F. (2001): “Loewe: Vicente Vela ha sido la conciencia estética de la empresa” en *ABC edición Sevilla, 17/09/2001.*
- BALDELLOU, M. A. (1975): *Alejandro de la Sota, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.*
- GARCÍA, D. (2014): “La tienda que resolvió el misterio” en *El País. Icon, 12/02/2014.*
- KIRCHNER, E. L. (1979): “Crónica de Unión Artística “Die Brücke”” en *DE MICHELI, M. (1979) Las vanguardias artísticas del siglo XX, Madrid, Alianza Editorial.*
- LENZ, D. (2002): *The Aesthetic of Beuron and other writings, Londres: Francis Boutle Publishers.*
- LOEWE: http://www.loewe.com/eu_es/tradicion-y-origenes/amazona.html, 20/06/2014.
- NEUNHAUSER, B. (2014): *Movimiento litúrgico, http://mercaba.org/LITURGIA/NDL/M/movimiento_liturgico.htm,*

26/03/2014.

OSBORNE, H. (1991): *Guía del arte del siglo XX, Madrid, Alianza Editorial.*

PEVSNER, N. (1977): *Pioneros del Diseño Moderno, Buenos Aires, Ediciones Infinito.*

RUSKIN, J. (1887): *The Seven Lamps of Architecture, Boston, Dana Estes & Co.*

RUIZ TRILLEROS, M.: *La escultura construida de José Luis Sánchez, Tesis doctoral realizada en el seno del Departamento de Historia del Arte II (moderno) de la Universidad Complutense de Madrid, bajo la dirección de Víctor Nieto Alcaide.*

SATUÉ, E. (1992): *Los demiurgos del diseño gráfico, Madrid: Mondadori.*

URRUTIA, A. (2003): *Arquitectura española siglo XX, Madrid, Cátedra.*

Referencias

- 1 http://www.loewe.com/eu_es/tradicion-y-origenes/amazona.html (24/03/2014)
- 2 *Ibidem.*
- 3 Palabras de ENRIQUE LOEWE a ARIAS, F. (2001).
4. No se trata de abrir una polémica historiográfica sobre la autoría del diseño, sino señalar precisamente el carácter coral de la operación acometida por la firma Loewe, que culmina en esta obra maestra.
- 5 Definida por BALDELLOU SANTOLARIA, M. A. (1975).
- 6 Palabras de Enrique Loewe a GARCÍA, D. (2014).
- 7 Según la tesis doctoral de RUIZ TRILLEROS, M.: 165.
- 8 Ver URRUTIA, A. (2003): 510-513.
- 9 RUIZ TRILLEROS: *Op. cit.* p. 162.
- 10 GROPIUS, Walter: *Manifiesto. Weimar: Staatli-*

che Bauhaus, 1919.

11 *Ibidem*.

12 KIRCHNER, E. L.; DE MICHELI, MARIO (1979).

13 OSBORNE, H. (1991)

14 ARGAN, G. C. (1983): 28.

15 *Ibidem*. p. 29, § 3.

16 PEVSNER, N. (1977): 18.

17 *The Collected Works of William Morris*. Citado en *Ibidem*. p. 19.

18 RUSKIN, J. (1887): 198. En el original en inglés: “the unhappy rivalry of the upper and middle classes”.

19 Responsable de la recuperación del ritual gregoriano y, con él, de buena parte de la música religiosa medieval.

20 Carta de Peter Lenz a Johannes Schwendfür del 16 de diciembre de 1864, recogida en KRINS, H.: “Introduction: Peter Lenz and the Nineteenth Century” en LENZ, D. (2002): 6.

Texto original en inglés (traducido del alemán por John Minihane y John Conolly): “...dedicate itself solely to high art and would ask from the world nothing more than their daily bread, neither honour nor wealth...

For all should come together, master builders, sculptors, painters, workers in metal, wood and stone; just as the old masons’ societies which built entire churches, the most magnificent cathedrals, their powers being equal to all tasks, were bonded together to give praise to One with the work of their hands and minds.”

21 *Attempt to an Aesthetic Geometry*. En LENZ, D (2002): 33.

Texto original en inglés (traducido del alemán): “Hence it is not by individual personalities that this art will be sustained; but rather by the power and inner vitality of those laws of form which enabled the ancients to produce such exalted, mighty, immortal works.”

22 BROOKE, Peter: *General Notes*. En LENZ, D (2002): 100-101.

23 *Ibidem*.

Texto original en inglés: “For a short period in 1907 he shared a studio with the Expressionist painter, Alexei von Jawlensky”.

24 Aunque en oposición a las tesis defendidas por el dominico Fray Pie-Raymond Régamy, director de la revista “Art Sacré” e impulsor, entre otras, de las obras religiosas de Le Corbusier o de la capilla de Saint Paul de Vence de Matisse.

25 Según NEUNHAUSER, B.: *Movimiento litúrgico*. En http://mercaba.org/LITURGIA/NDL/M/movimiento_liturgico.htm (última visita, 8 de noviembre de 2014).

26 BALDELLOU, Miguel Ángel: *Op. cit.*

27 Para profundizar en las analogías entre el diseño contemporáneo y la cultura gráfica medieval, consultar el apartado “La heráldica del logotipo” en SATUÉ, E. (1992): 41-50.