

## Trabajo Fin de Grado

***William De Morgan (1839-1917)  
y la renovación de la cerámica  
en la Inglaterra victoriana***

*William De Morgan (1839-1917)  
and the pottery's renovation  
in the Victorian England*

Autor

Guillermo Juberías Gracia

Directoras

María Isabel Álvaro Zamora  
María Pilar Poblador Muga

Departamento de Historia del Arte  
Universidad de Zaragoza

Curso 2015/2016

# WILLIAM DE MORGAN (1839-1917) Y LA RENOVACIÓN DE LA CERÁMICA EN LA INGLATERRA VICTORIANA



Autor: Guillermo Juberías Gracia  
Directoras: Dra. María Isabel Álvaro Zamora  
Dra. María Pilar Poblador Muga

## ÍNDICE

1. Introducción	1
2. Desarrollo analítico:	4
2.1. La Revolución Industrial y sus consecuencias en las artes: las <i>Arts &amp; Crafts</i> y el <i>Aesthetic Movement</i>	4
2.2. La renovación de la cerámica victoriana: William De Morgan	10
2.2.1 Formación y etapas de su producción	10
2.2.1.1 Aprendizaje y contacto con William Morris	10
2.2.1.2 Etapa de Cheyne Row, Chelsea (1872-1882)	11
2.2.1.3 Etapa de Merton Abbey	13
2.2.1.4 Etapa de Sands End	14
2.2.2 Principales fuentes de inspiración para la obra de De Morgan	15
2.2.2.1 Influencia Iznik	15
2.2.2.2 Influencia española	16
2.2.2.3 Influencia italiana	18
2.3. Impacto de la cerámica de William De Morgan	20
3. Conclusiones	20
4. Anexos	22
Anexo I: Bibliografía y webgrafía	22
Anexo II: Apéndice gráfico	26
Anexo III: Textos seleccionados, comentarios y conclusiones a escritos de interés	55
Anexo IV: Glosario de términos sobre el contexto artístico victoriano	73

## **Resumen:**

El presente TFG tiene como principal objetivo analizar en qué contexto tuvo lugar la renovación de la cerámica victoriana y para ello hemos escogido la figura de William De Morgan. En la misma época y lugar en el que se desarrollaron movimientos tan relevantes para las artes y el diseño como las *Arts & Crafts* o el *Aesthetic Movement*, De Morgan llevó a cabo importantes encargos artísticos. No solamente se interesó por la recuperación del pasado desde un punto de vista formal, sino que se preocupó también por investigar los aspectos técnicos de la cerámica. Estudiamos las diferentes etapas en las que se ordena su producción artística, que coinciden con los distintos talleres que tuvo en Inglaterra y analizamos las influencias estilísticas de las que bebe su arte, fundamentalmente la cerámica otomana de Iznik, la loza dorada española y la mayólica italiana.

## **1. Introducción**

### **1.1 Justificación del tema, objetivos y metodología**

El presente Trabajo de Fin de Grado (en adelante TFG) está dedicado al estudio de la obra del ceramista William De Morgan y su relación con el ambiente artístico británico de finales del siglo XIX, con tendencias tan relevantes como las *Arts & Crafts* o el *Aesthetic Movement*. Para ello se analizarán las diferentes etapas de su producción y las principales influencias de las que beben sus obras. El tema responde a nuestro interés por el estudio del arte de finales del siglo XIX y en concreto por el fenómeno de las *Arts & Crafts*, fundamental para entender el devenir de las artes decorativas y el diseño industrial contemporáneo.

Así, los objetivos de este TFG son:

- Recopilar y sintetizar la bibliografía básica relacionada con las *Arts & Crafts* y con el *Aesthetic Movement*.
- Agrupar y resumir las principales aportaciones bibliográficas sobre William De Morgan.
- Analizar las diferentes etapas de la carrera artística de De Morgan.
- Estudiar las influencias más directas sobre su obra.

Para lograrlo, se ha aplicado la siguiente metodología de trabajo:

- Reunión de fuentes bibliográficas dedicadas al estudio de las *Arts & Crafts*, del *Aesthetic Movement*, de William de Morgan y obras dedicadas a la cerámica. Para ello se han revisado los fondos de la Biblioteca María Moliner, la Biblioteca de Aragón y la Biblioteca del Museo del Prado, gracias también a la consulta de numerosos recursos web, así como de libros disponibles *online* y a la compra de monografías dedicadas a la obra de William De Morgan.
- Recopilación de fuentes gráficas sobre las *Arts & Crafts*, al *Aesthetic Movement* y a William De Morgan. A partir de todas ellas, localizadas en diferentes publicaciones y luego obtenidas *online*, se ha creado un Anexo con las ilustraciones.
- Contemplación directa de las obras de William De Morgan en el Museo Victoria & Albert de Londres.
- A partir del proceso de lectura, comprensión y síntesis, redacción del presente trabajo, estructurado en cuatro partes, tal y como se aprecia en el Índice, al que remitimos.

De esta manera, comenzamos haciendo una necesaria introducción acerca del contexto artístico británico de finales del siglo XIX, con tendencias de relevancia como las *Arts & Crafts* y el *Aesthetic Movement*. Luego pasamos a analizar la obra de William De Morgan, abordando sus principales etapas de producción con sus rasgos más característicos. A continuación, se ordenan y estudian las influencias más importantes para la cerámica de De Morgan. Por último, se señala cuál es el impacto posterior de su obra cerámica y se presentan unas conclusiones. En los Anexos se incluyen las imágenes y los textos más interesantes para completar la información aportada en el Desarrollo analítico. Finalmente se incluye un Glosario de términos sobre el contexto artístico victoriano.

## **1.2 Estado de la cuestión**

La búsqueda y análisis de la bibliografía ha llevado consigo algunas dificultades. La principal, que ninguna de las obras dedicadas a William De Morgan están traducidas del inglés y no se encuentran fácilmente en bibliotecas españolas. Por ello, hemos tenido que adquirir algunas a través de Internet. Algo similar sucede con los estudios sobre el



*Aesthetic Movement*, aunque en este caso sí se ha encontrado bibliografía en la Biblioteca del Museo del Prado.

Las publicaciones sobre el contexto histórico-artístico de la Inglaterra victoriana son numerosas. Para adentrarnos en aspectos históricos sobresale, *Historia de Inglaterra*, de E. L. Woodward, de 1982.<sup>1</sup> Para el estudio de las *Arts & Crafts*, contamos con la ventaja de disponer de muchos textos originales de los autores que más influyeron en sus planteamientos. En el caso de William Morris destaca: *Arte y sociedad industrial, antología de escritos de William Morris*, de 1972.<sup>2</sup> En el caso de Ruskin, su clásico: *Las siete lámparas de la arquitectura*, de 1849.<sup>3</sup> Pero además, importantes teóricos del diseño como Renato de Fusco abordan detalladamente la cuestión de las *Arts & Crafts*. Aquí cabe remarcar su *Historia del diseño*, de 2005,<sup>4</sup> donde ofrece una visión muy clara del diseño británico de la segunda mitad del XIX. En lo relativo al *Aesthetic Movement*, existen numerosas publicaciones, fundamentalmente anglosajonas, ya desde el siglo XIX, cuando Walter Hamilton publica *The Aesthetic Movement in England*,<sup>5</sup> en 1882. En el siglo XX otras publicaciones han abordado su análisis, especialmente interesante es *The Late Victorians, Art, Design and Society 1852-1910*,<sup>6</sup> de B. Denvir, que trata cuestiones directamente relacionadas con el tema objeto de estudio, fundamentales para comprender la estética británica de la época. Una obra más actual e igualmente imprescindible es *The Cult of Beauty, The Victorian Avant-Garde 1860-1900*,<sup>7</sup> de 2012, catálogo de la exposición homónima del Victoria & Albert Museum, en el que se analiza detalladamente el origen de este movimiento y sus características.

Para el estudio de la obra de William De Morgan, se han consultado diferentes publicaciones, pero es interesante señalar que no hay demasiados libros dedicados de forma monográfica a su figura. Siempre ha quedado bajo la sombra de otros grandes nombres de las *Arts & Crafts* como el propio Morris. Uno de los primeros investigadores en dedicar sus trabajos al estudio de este ceramista fue John Catleugh,

---

<sup>1</sup> WOODWARD, E. L., *Historia de Inglaterra*, Madrid, Alianza, 1982.

<sup>2</sup> MORRIS, W., *Arte y sociedad industrial, antología de escritos de William Morris*, Valencia, Fernando Torres, 1977.

<sup>3</sup> RUSKIN, J., *Las siete lámparas de la arquitectura*, Barcelona, Alta Fulla, 2000.

<sup>4</sup> DE FUSCO, R., *Historia del diseño*, Barcelona, Santa & Cole, 2005.

<sup>5</sup> HAMILTON, W., *The Aesthetic Movement in England*, London, Reeves & Turner, 1882.

<sup>6</sup> DENVER, B., *The Late Victorians Art, Design and Society 1852-1910*, New York, Logman, 1986.

<sup>7</sup> FEDERLE ORR, L. y CALLOWAY, S., *The Cult of Beauty, The Victorian Avant-Garde 1860-1900*, London, V&A Publishing, 2012.

que elaboró un detallado análisis sobre él en *William De Morgan, tiles*, cuya primera edición es de 1991.<sup>8</sup> Pero especialmente útil ha resultado ser la biografía: *Rare spirit, a life of William De Morgan* de Mark Hamilton, de 1997.<sup>9</sup> Tiene un gran interés para este trabajo, pues en ella no solo se señalan cuestiones relacionadas con su vida personal, sino también con su actividad como ceramista, además de incluir un apéndice con interesantes textos del artista. Por último, señalar que el catálogo más completo de las cerámicas de William De Morgan, así como de sus diseños y dibujos, es *The designs of William De Morgan* de Martin Greenwood, publicado en 1989.<sup>10</sup>

## **2. Desarrollo analítico**

### **2.1 La Revolución Industrial y sus consecuencias en las artes: las Arts & Crafts y el Aesthetic Movement**

*Beautiful art can only be produced by people  
who have beautiful things about them,*  
John Ruskin

La era victoriana fue un periodo largo y complejo que vino determinado por el prolongado mandato de la reina Victoria, desde 1837 hasta su fallecimiento en 1901. El Imperio Británico alcanza en este siglo su máxima expansión, creando un complicado entramado administrativo para el control de sus territorios, algunos especialmente extensos como la India (fig. 1). El modelo imperial recibía todo el apoyo de las clases medias y altas de la metrópoli, pues constituía una manera segura de labrarse una carrera militar o política. Sin embargo, esta ambiciosa empresa supuso el empeoramiento de las condiciones de vida de los habitantes de los territorios británicos en África o en la India, al prevalecer siempre el interés del Imperio.

La industrialización, en la que Inglaterra fue pionera, permitió que el país también llegase a ser una potencia económica de primer orden. Será la introducción del ferrocarril la que posibilite el florecimiento de la industria y además, mejore la opinión pública acerca de la misma, al ver las clases obreras la utilidad de esta maquinaria.<sup>11</sup> Las condiciones laborales de los trabajadores, la explotación infantil, la contaminación

---

<sup>8</sup> CAUTELUGH, J., *William De Morgan, tiles*, London, Richard Dennis, 2007.

<sup>9</sup> HAMILTON, M., *Rare spirit, a life of William De Morgan*, London, Constable, 1997.

<sup>10</sup> GREENWOOD, M., *The designs of William De Morgan*, London, Richard Dennis, 1989.

<sup>11</sup> WOODWARD, E. L., *Historia de Inglaterra, op. cit.*, pp. 177-187.

de las urbes y el hacinamiento en espacios insalubres, motivarán el desarrollo de todo un movimiento obrero contestatario ante estas desigualdades. Surgen las sociedades de amigos, conformadas por trabajadores de un mismo gremio, que de manera cooperativa buscaban asegurarse un nivel de vida digno. Sin embargo, las condiciones del proletariado apenas mejoraron hasta finales de siglo. La influencia de la burguesía creció, sobre todo a medida que el Estado fue creando nuevos puestos administrativos. Tanto los funcionarios como los profesionales solían formarse en colegios privados y posteriormente asistían a las universidades de Oxford o Cambridge, donde se dedicaban fundamentalmente al estudio del pasado y las lenguas clásicas, una sólida formación humanística a diferencia de lo que sucedía en Alemania donde solían centrarse en las ciencias y la economía. Esta educación favorecía que muchos de ellos se alejasen del mundo industrial y se dedicasen a otros asuntos, tal y como sucedió con William Morris y su círculo. La época victoriana también es el momento en el que las mujeres comenzaron a reivindicar el reconocimiento de sus derechos y libertades.<sup>12</sup>

A partir de los años 30, los empresarios británicos frenan su espíritu emprendedor a pesar del progreso industrial, lo que repercutirá en una deficiencia de la producción.<sup>13</sup> Surgirá un cierto escepticismo acerca de la calidad del arte decorativo británico,<sup>14</sup> por lo que algunos diseñadores se plantearán una nueva forma de producción: arte (diseño) e industria (calidad) deberán ir unidos, buscando además que el producto llegue a un público más amplio.<sup>15</sup>

Uno de los pioneros en defender esta máxima en el diseño victoriano va a ser Henry Cole (1808-1882), a partir de 1845. Acuña el concepto de *art manufacturer*, un anticipo de la figura del artista-diseñador moderno. Va a ser el artífice de la Exposición Universal celebrada en Londres en 1851. Al año siguiente crea un museo de manufacturas como centro de exposiciones e investigación sobre artes aplicadas, que será el germen del Victoria & Albert Museum. Cole defenderá el utilitarismo en los objetos, tal y como postulaba John Stuart Mill. Les concede una destacada atención,

---

<sup>12</sup> TOWNSON, D., *Breve historia de Inglaterra*, Madrid, Alianza, 2004, pp. 370-397.

<sup>13</sup> PEVSNER, N., *I pioneri del Movimento Moderno da William Morris a Walter Gropius*, Milán, Rosa e Ballo, 1945, p. 3.

<sup>14</sup> GREENHALGH, P., "Le Style Anglais: English Roorts of the New Art", en GREENHALGH P., *Art Nouveau 1890-1914*, London, V&A Publications, 2000, pp. 127-145.

<sup>15</sup> DE FUSCO, R., *Historia del diseño*, op. cit., pp. 57-98.



elevándolos a un grado de contemplación antes reservado a las Bellas Artes. Para ello retomará repertorios decorativos de diferentes épocas y culturas, como proponía Owen Jones en su *Grammar of Ornament*.

Frente a Cole, el proyecto de Morris también es el de un renovador, pero sin un vínculo tan sólido con políticos ni empresarios, y rechazando la producción seriada. Morris decoró el estudio de D. G. Rossetti en 1856, con miembros de su equipo como Webb, Burne-Jones, Holman Hunt, Madox Brown, Marshall y Faulkner. En 1859, el arquitecto Philip Webb construye para Morris la *Red House* con obras de los artistas citados (figs. 2, 3 y 4). En 1861, se crea la empresa *Morris, Marshall, Faulkner & Co*, publicando un folleto explicativo de sus planteamientos para posibles clientes, donde presenta los ideales de las *Arts & Crafts*. La fundación de su fábrica de alfombras en Merton Abbey tendrá lugar en 1881 y, en 1890, la de un taller de tipografía, la *Kemscott Press*. Desde 1888 organiza las exposiciones llamadas *Arts and Crafts*. Tomaba como modelo los gremios y los procesos de fabricación del medievo, una época caracterizada por la sinceridad de las relaciones sociales y por el uso correcto de los materiales, siguiendo las propuestas de Ruskin.

El utilitarismo y la revalorización de las artes industriales serán puntos en común entre los proyectos de Cole y de Morris.

Es en este contexto de debate cuando surge la citada Exposición Universal de 1851, que fue el primer encuentro entre el gran público y el diseño industrial, además de ser un gran negocio, visitado por seis millones de personas. Algunos clientes comienzan a reclamar dos cualidades en los productos industriales: que su diseño sume calidad y estética, y que aunque se trate de obras producidas en serie, tengan un aspecto artesanal y único.

A la vez aparecen en Inglaterra dos importantes movimientos, las *Arts & Crafts* y el *Aesthetic Movement*. William Morris fue el principal impulsor del primero.<sup>16</sup> El trabajo teórico y práctico de Morris entrañará una gran contradicción cuando hable de un arte para el pueblo, pues con este término a lo que en realidad se refiere siempre es a una extensión de su propia clase social, la burguesía. Sin embargo hay que reconocerle su

---

<sup>16</sup> MEGGS, P. B., *Historia del diseño gráfico*, México D. F., Trillas, 1991, pp. 225-245.

gran importancia para el desarrollo del diseño moderno. Fue una reacción contra el desconcierto artístico, moral y social derivado de la Revolución Industrial en el que se rechazaron los artículos producidos en serie. El inspirador de los preceptos de Morris fue John Ruskin, quien quiso fusionar arte y trabajo. Siguió una propuesta romántica, tomando como ejemplo la construcción de las catedrales góticas, reconciliando de nuevo arte y sociedad, y mejorando las condiciones del trabajador.

William Morris decide dedicarse al diseño a raíz de colaborar en el proyecto de su propia casa, la *Red House*, para la que supervisó la elaboración de la tapicería, vitrales y mobiliario. Tras esta experiencia, en 1861, se asoció con seis amigos para la creación de la ya citada *Morris, Marshall, Faulkner & Co.* La empresa creció rápidamente y estableció grupos de trabajadores en Londres, integrados por tejedores, tintoreros, ebanistas, vidrieros, ceramistas y arquitectos, y, bajo una ideología socialista, buscó mejorar las condiciones de vida del proletariado en la periferia de las urbes industriales. La empresa fue reorganizada en 1875 como *Morris & Co.*, con William Morris como único propietario. Para él trabajaría William De Morgan, objeto de nuestro TFG.

Pero no todos los movimientos que adoptan una actitud contestataria frente a la Revolución Industrial van a tener como meta el que el arte llegue a las clases más populares. Paralelamente a la formulación de los postulados de las *Arts & Crafts*, van a aparecer una serie de promotores artísticos que van a preocuparse tan solo por el *Art for sake*, “el arte por el arte”. Esta es la máxima del *Aesthetic Movement*. En este contexto es donde debemos entender las decoraciones que realizará De Morgan para las mansiones victorianas.

La consigna del *Art for Sake*, es una creación de mediados del siglo XIX de Théophile Gautier y de Charles Baudelaire. Esteticismo procede del griego *asthesis*, que se utilizaría para denominar la percepción de las cosas por medio de los sentidos. Será a través de su estudio de la obra del poeta y pintor William Blake, realizado entre 1862 y 1867, como Swinburne comience a desarrollar sus teorías acerca del *Art for sake*.<sup>17</sup> Conocerá a Dante Gabriel Rossetti en 1857 y mantendrán una prolongada amistad.

---

<sup>17</sup> PRETTEJOHN, E., *After the Pre-Raphaelites...*, op. cit., pg. 59.

La propia figura de William Morris, como amigo y uno de los principales apoyos de la Hermandad Prerrafaelita, nos permite enlazar el fenómeno de las *Arts & Crafts* con el *Aesthetic Movement* triunfante en la Inglaterra del momento. Los estudios sobre este último, tienen sus orígenes en 1882, cuando Walter Hamilton publica *The Aesthetic Movement in England*. Este autor afirmó que el Esteticismo no era ningún movimiento reglado, sino la común búsqueda del arte por el arte de una serie de artistas y literatos.<sup>18</sup>

Morris se había formado en Oxford, la más medieval de las ciudades inglesas,<sup>19</sup> en la que se conservaban ciertas normas de vida perdidas en las urbes industriales.<sup>20</sup> Parece lógico que allí cobrase aliento la corriente medievalista del prerrafaelismo, con la presencia de William Morris y de Edward Burne-Jones como sus defensores (fig. 5). Morris era seguidor de *Pintores modernos*, de Ruskin y era tennysonian.<sup>21</sup> Ambos admiraban a los poetas románticos ingleses y tendrán noticia de los prerrafaelitas gracias a *Lecciones de Edimburgo* de Ruskin. Pasaban tardes juntos, frente a los manuscritos iluminados de la biblioteca Bodleyana y visitaban iglesias medievales. Los dos coincidieron finalmente en no seguir una carrera religiosa y emprender otros caminos, el de pintor en el caso de Burne-Jones y el de arquitecto en el de Morris.

La relación de Morris con la pintura prerrafaelita se establece en cuanto a la fuente de inspiración, el mundo medieval, el mismo referente que así mismo tendrá De Morgan, tal y como veremos después. Rechazó el bajo nivel de las producciones presentadas a la Exposición Universal de 1851 y, en la de 1862, su firma contó con un pabellón donde se mostraban sus propias creaciones. Morris comenzó a diseñar papeles en 1862 y sus primeros diseños se pusieron a la venta en ese mismo año (figs. 6 y 7). En 1877, Morris se procuró un telar y empezó a tejer piezas creadas por él junto a Burne-Jones (figs. 8, 9 y 10). También llevaron a cabo vidrieras con los diseños de este último y de Rossetti (figs. 15 y 16).

Dentro del ideal de belleza del esteticismo, que huye de la fealdad industrial, encontramos a Dante Gabriel Rossetti y su grupo, los prerrafaelitas, pero también a otras figuras que se salen del academicismo como James McNeill Whistler y los

<sup>18</sup> FEDERLE ORR, L. y CALLOWAY, S., *The Cult of Beauty...*, op. cit.

<sup>19</sup> HILTON, T., *Los prerrafaelitas*, Barcelona, Destino, 1993, pp. 161-173.

<sup>20</sup> ARNOLD, M., *The scholar gipsy*, <http://www.poetryfoundation.org/poem/172862>, (fecha de consulta: 29/7/2016)

<sup>21</sup> Véase Anexo IV.

Olympians, seguidores del clasicismo de autores como Frederic Leighton. Los objetos creados por manufacturas como las de Morris, abarrotarán las casas de los adalides del *Aesthetic Movement*.

Buena parte de los objetos decorativos de estas casas inglesas tendrán como referente la Italia del Renacimiento, tal y como podremos ver después en las cerámicas de William De Morgan. La recuperación de este paraíso perdido no se hará de manera objetiva, sino que Rossetti y su círculo, así como los artistas de las *Arts & Crafts*, buscarán evocar un mundo imaginario, un pasado ideal.

Los autores del *Aesthetic Movement* fueron abriéndose paso progresivamente en la Inglaterra victoriana,<sup>22</sup> y será sobre todo en la primera mitad de los años 70, cuando los artistas y escritores asociados al esteticismo serán reconocidos. La Grosvenor Gallery, inaugurada en 1877, fue un escaparate idóneo para sus obras (fig. 11).

El éxito del esteticismo en pintura corrió paralelo a su desarrollo en el ámbito de las artes decorativas. Bajo la noción de la *House Beautiful*, tanto la alta sociedad, como los propios artistas enriquecidos debido al éxito de sus propias empresas, acumularon en sus respectivas residencias suntuosos objetos manufacturados. No faltó una contestación crítica a esta tendencia, y autores como Georges Du Maurier ridiculizarán este gusto excesivo por la refinada decoración (fig.12).

Durante los años 60 y 70 del siglo XIX se desarrolló no solo un interés por las obras de arte de los creadores del esteticismo, sino por la propia vida de estos artistas. Sus talleres fueron vistos como “lugares divinos”, consagrados a introspectivos ritos practicados por los adalides de este nuevo culto a la belleza, repletos de armaduras, cerámicas antiguas y retales de brocados medievales (fig. 13). El propio De Morgan intentará hacer de sus residencias lugares dedicados al culto esteta (fig. 14). El poema de Tennyson *The Palace of Art*, describe todos estos opulentos estudios, los cuales terminarán marcando el gusto en la decoración de interiores en Inglaterra con la creación de la *House Beautiful*. Mary Eliza Haweis escribe *Beautiful Houses* (1882), en donde nos aporta un estudio directo y de primera mano sobre cómo eran estas mansiones.

---

<sup>22</sup> FEDERLE ORR, L. Y CALLOWAY, S., *The Cult of Beauty...*, op. cit.

## **2.2. La renovación de la cerámica victoriana: William De Morgan**

### **2.2.1 Formación y etapas de su producción**

#### **2.2.1.1 Aprendizaje y contacto con William Morris**

William De Morgan nace en Londres en 1839.<sup>23</sup> A los dieciséis años entró en el University College de la misma ciudad para llevar a cabo una formación en estudios clásicos. Sin embargo no la terminó, algo que generaría una profunda decepción en su padre. Antes de salir del College, empezó a seguir las clases de la escuela de John Stephen Cary. La principal ocupación de los estudiantes era la copia de yesos de esculturas de la Antigüedad. Posteriormente pasó a la Royal Academy School. A pesar de ello, quedó decepcionado por el tipo de enseñanza artística imperante en el Londres de su época, y también por el resto de estudiantes y el mundo del arte en general.<sup>24</sup>

A pesar de sus desengaños, obtuvo dos importantes logros. Por un lado, se dio cuenta de que su futuro como artista no estaba en la pintura. Prefirió empezar a trabajar la vidriera y la cerámica (fig. 17 y 18). En sus trabajos en cristal es posible apreciar una gran similitud con las obras de Morris.<sup>25</sup> Por otro, fue muy positivo para él conocer a algunos compañeros como George Richmond, Henry Holiday y Simeon Salomon, entusiastas de la obra de los prerrafaelitas. Será a través de ellos cómo De Morgan conozca a William Morris y a Edward Burne-Jones.

Entre los años 1860 y 1872 transcurre su segundo periodo de formación. Un hecho de especial relevancia fue que, en 1863, Henry Holiday le presentó a William Morris. El encuentro tuvo lugar en la casa estudio de Red Lion Square, donde Morris había establecido la sede de la *Morris, Marshall, Faulkner & Co.*, creada en 1861. Ninguno de los artistas que trabajaban para la compañía eran especialistas en cerámica, lo que supuso un lecho de mercado para las obras de William De Morgan. Nunca llegó a ser un miembro oficial de esta empresa, pero sí que trabajó para ella por encargo. De Morgan pondrá en venta muchas de sus piezas, pero buena parte de su producción fueron obras demandadas por comitentes particulares capaces de apreciar su calidad.

---

<sup>23</sup> HAMILTON, M., *Rare spirit...*, op. cit., pp. 5-21.

<sup>24</sup> DENVIR, B., *The Late Victorians...*, op. cit., pp. 168-172.

<sup>25</sup> Véase Anexo II, fig. 17: comparación de vidriera de De Morgan con otra de Morris y Burne-Jones.

De Morgan elige un momento idóneo para comenzar sus obras de cerámica. La época dorada de la cerámica inglesa había sido la Edad Media. A raíz de la reforma anglicana la producción vivió un descenso notable. A comienzos del siglo XIX los azulejos en Inglaterra eran entendidos como una forma sencilla de decoración. Pero, a partir de los años sesenta, se vuelve la mirada a esta técnica, sobre todo a raíz de la Exposición Universal de París de 1867 donde se dedicó un pabellón para la cerámica inglesa y francesa. Grandes encargos fueron realizados a firmas como *Minton*, *Maw & Co.* y *Copeland*, pero lo que hace única la obra de De Morgan es que en ella hay un interés por la investigación de la técnica de la cerámica. Él, a diferencia de otros, realizaba obras con un diseño propio, tal y como hacía Morris en sus creaciones para tejidos o papel de pared. De Morgan experimenta sobre todo con la loza dorada, una cerámica que procede del mundo islámico, en concreto del Próximo Oriente, Turquía, Egipto, España e Italia. Esta profunda investigación, que vino acompañada de toda una reflexión teórica, demuestra que a este ceramista no le interesaba simplemente el diseño de sus obras sino también la técnica mediante la cual eran realizadas. Ya en los años 70 la cerámica contemporánea será reconocida como una manifestación plenamente artística. Las obras de De Morgan constituyen uno de los mejores ejemplos de la combinación de arte e industria, a través de sus diseños medievalistas.<sup>26</sup> Todo ello lo aplica a lo largo de los tres periodos en los que May Morris, hermana de William Morris, agrupa su producción: las fases de Chelsea, Merton Abbey y Sans End.

#### **2.2.1.2 Etapa de Cheyne Row, Chelsea (1872-1882)**

En 1872 tuvo que abandonar su residencia en Fitzroy Square a causa de un incendio. Decide mudarse al número 30 de Cheyne Row en Chelsea, un barrio que ya contaba con un pasado de producción de cerámica, a partir de que aquí se asentase Wedgwood.<sup>27</sup> De Morgan instaló su taller en la *Orange House*, una residencia sita en la misma calle. Él se encargaba de la realización de los diseños, mientras un equipo de pintores se ocupaba de la policromía de sus cerámicas. Estos trabajadores tenían prohibido modificar sus diseños o incluir otros propios.

A nivel técnico, los colores que más utiliza son el azul oscuro, el turquesa brillante, el verde malaquita, el púrpura del manganeso, el rojo de la India o el amarillo limón.

<sup>26</sup> MCCARTHY, J. F., *Great Industries of Great Britain*, London, Cassel & Co., 1875, vol. 3, p. 73.

<sup>27</sup> Empresa fundada en 1759 por Josiah Wedgwood. Sus productos se inspiraban en la Antigüedad.

Sus azulejos llegan además a aguantar heladas y humedades por las altas temperaturas de cocción. De esta manera, se han conservado sus decoraciones en la entrada de *Debenham House* en Kensington. Justo antes de abandonar Chelsea, De Morgan dice haber encontrado la técnica perfecta para la loza dorada, que mantendrá durante los siguientes veinticinco años.

May Morris destacará la libertad de las creaciones, que enlaza con la tradición del arte mediterráneo de la Antigüedad, aunque algunos rasgos de los animales que representa vienen del arte oriental. También resalta la sencillez de sus composiciones lineales. Entre 1872 y 1882 produce trescientos diseños. Los primeros creados en la *Orange House* acusan una cierta influencia del arte de Morris, pero llegó a utilizar muy pocos modelos de este artista. Al principio de esta etapa, tan importantes eran los temas florales como los animales. En 1875 alcanzaron un gran protagonismo los motivos de aves (fig. 19), aunque tras esta fecha acabarán por imponerse los diseños vegetales (fig. 20). A partir finales de los 70, sus diseños serán cada vez más complejos, de lo que es ejemplo un plato del Victoria & Albert Museum que muestra un pavo real ante un arbusto frondoso (fig. 21).

De Morgan tuvo durante esta década dos importantes encargos. El primero, explicado más adelante, era para la residencia de Frederic Leighton, que había construido en Holland Park Road y donde vivía desde 1866. El segundo encargo de gran relevancia fue en los años 70, para el yate del zar de Rusia, el *Livadia* (fig. 22 y 24). Por desgracia este navío fue destruido en 1926. Podemos conocer el tipo de diseño que fue empleado a través de unos paneles cerámicos para la *Old Battersea House*,<sup>28</sup> perdidos hace más de dos décadas en un incendio. Uno de ellos representaba a un caballero y el otro a un tesorero mayor del Imperio, con una simbólica bolsa de dinero en sus manos (fig. 23).

Gracias a estos encargos y a la creciente demanda de sus obras, tanto de azulejería arquitectónica como de vasos cerámicos, al final de la década De Morgan conoció una época muy próspera. Sin embargo, pronto quedó patente su falta de talento para el mundo de los negocios, debida sobre todo al escaso capital.

---

<sup>28</sup> Casa de Mrs. Wilhelmina Stirling, hermana de Evelyn De Morgan.



### **2.2.1.3 Etapa de Merton Abbey (1882-1887)**

Finalmente De Morgan decide trasladar su producción a Merton Abbey, en 1882. Él mismo explica los motivos. De Morgan y Morris ubicaron sus respectivos talleres de cerámica y de tejidos muy cerca el uno del otro, contando con el agua del río Wandle disponible para estas manufacturas.

En esta etapa queda patente cómo las fuentes de inspiración de las cerámicas de William De Morgan son muy variadas, cuestión analizada más adelante. Además es bastante evidente el impacto que tuvieron en él las obras de los prerrafaelitas (fig. 26). Es en esta época cuando conoce a la que será su esposa, la pintora prerrafaelita Evelyn, de soltera Pickering (figs. 27 y 28).

Desde el punto de vista técnico, resulta remarcable el esfuerzo que llevó a cabo De Morgan para crear grandes hornos de cerámica. Progresivamente irá perfeccionando el acabado de sus piezas.<sup>29</sup> Además encargó analizar las aguas del citado río para conocer su idoneidad en la elaboración de los pigmentos cerámicos. Las obras de Merton Abbey se caracterizan por la utilización de esmaltes sobre los que se puede apreciar la delicadeza de la pincelada y de los dibujos.

En esta etapa, destacan las composiciones florales, muy en la línea de las creaciones de William Morris. También recurre a la representación de animales, siendo muy célebres sus series de fauna sobre fondos verdes.<sup>30</sup>

Será a raíz de 1884 cuando William De Morgan comience a preocuparse más por su precaria salud y decidirá abandonar su taller de Merton Abbey, en busca de emplazamientos más cercanos a la ciudad.

### **2.2.1.4 Etapa de Sands End (1887-1898)**

En 1887 William decide trasladarse a otro taller de mayores dimensiones ubicado en Fulham, creando allí la *Sands End Pottery*.

---

<sup>29</sup> GOODMAN, J., "William De Morgan at Merton Abbey", *Journal of William Morris Studies*, 13.4, London, William Morris Society, 2000, pp.16-20.

<sup>30</sup> HIGGINS, R., Y STOLBERT ROBINSON, C., *William De Morgan: Arts and Crafts Potter*, Oxford, Share Publications Ltd., 2010, pp. 29-32.

Sands End estaba cerca del centro de Londres. Además decidió asociarse con Halsey Ricardo, arquitecto por formación, pero siempre más interesado por el ámbito de la decoración que por el de la construcción. En este proyecto que emprendieron juntos, De Morgan se encargó de diseñar los hornos y Ricardo los edificios. Según este último, De Morgan aplicaba un sentido del humor único a sus composiciones por la manera en la que trataba sus diseños de aves y peces, adaptándolos a veces de forma casi imposible al espacio de cada cerámica.

Durante este periodo volvieron a aparecer las influencias del diseño de Morris y también las llamadas flores persas. Además, mantuvo durante toda esta época contacto con el ilustrador Walter Crane y el experto en ornamento Lewis Day.

De Morgan continúa sus investigaciones técnicas. En 1892 la *Society of Arts* le pidió dar una conferencia sobre su especialidad, la loza dorada, por la que consiguió una medalla de plata y que fue publicada en 1892 en el *Society's journal*. En 1894 redactó un estudio sobre la posibilidad de establecer una manufactura de cerámica en Egipto.

En 1892 William y Evelyn se trasladan a Florencia, siguiendo las recomendaciones de su médico. Además, en Florencia vivía el tío de Evelyn, Roddam Spencer Stanhope. En esta época la capital toscana tenía una nutrida comunidad de ingleses. Creó un taller en la ciudad y enseñó su trabajo a numerosos artesanos locales. Pero con De Morgan en Florencia y Ricardo en Londres, fue complicado mantener la empresa. También siguió colaborando para compañías navales. En total fueron doce los barcos para los que hizo revestimientos cerámicos. Pero los problemas financieros eran cada vez más complicados y, además, los encargos que Halsey Ricardo recibía como arquitecto le impedían mantener una dedicación plena en su proyecto con De Morgan. La sociedad Morgan-Ricardo fue disuelta en 1898. El segundo pasó el testigo a Reginald Blunt, un ingeniero con bastante talento que se propuso salvar las finanzas de la empresa. Sin embargo, con William en Florencia la mitad del año, era imposible conseguirlo.

Con la actividad en Sands End más o menos parada, De Morgan consiguió encargos de la fábrica *Cantagalli* en Florencia. Estas piezas fueron modeladas por Evelyn, diseñadas por De Morgan y manufacturadas por *Cantagalli*.

Las razones que llevaron al colapso a la *Morgan & Co.* fueron varias. En primer lugar la ya citada incompetencia financiera, unido a que los gustos en cuanto a la decoración en Inglaterra a finales del siglo XIX cambiaron y las obras de De Morgan resultaban ya anticuadas y de precios muy elevados. Evelyn De Morgan donará al Victoria & Albert Museum 1.248 diseños de azulejos, platos, jarrones y los diseños de hornos de su esposo.

## **2.2.2 Principales fuentes de inspiración para la obra de De Morgan**

### **2.2.2.1 Influencia Iznik**

Una de las fuentes de inspiración para la obra de William De Morgan, fue la cerámica de Iznik. Estambul, la capital del Imperio Otomano, fue durante siglos uno de los centros de mayor tráfico comercial de la Ruta de la Seda. Allí llegaron cantidades ingentes de piezas chinas de la dinastía Ming. Esta cerámica blanca y azul fue muy admirada por las élites otomanas y enseguida fue copiada por sus propios talleres. Durante los siglos XVIII y XIX gran cantidad de piezas de Iznik salen del Imperio Otomano hacia Europa occidental, a la vez que llegaban a Turquía porcelanas europeas. Así, en el momento de génesis del South Kensington Museum se incluyeron estas cerámicas entre sus colecciones y fueron estudiadas por los artistas del siglo XIX.

Un ejemplo del estudio que De Morgan hace de la cerámica de Iznik es su decoración para la *Leighton House*. Frederic Leighton había viajado por el Próximo Oriente y había conseguido formar una extensa colección de cerámica de Damasco, Rodas y El Cairo. Ideó un excéntrico hall central, el *Arab Hall*, construido por el arquitecto George Aitchison.

En los años 70 y 80, los diseños de Aitchison para los interiores de las casas londinenses con sus delicados dibujos, cuidados colores y su subyacente clasicismo, eran entendidos como el contenedor perfecto para las obras de arte del esteticismo. Integrando las Bellas Artes en estos interiores y comisionando a los artistas de este movimiento para diseñar ricos paneles decorativos, Aitchison tiene el mérito de haber conseguido acabar con la separación entre las Bellas Artes y las artes decorativas.

No había suficientes cerámicas, debido a que buena parte de ellas se partieron en su transporte hasta Londres y también porque algunas tenían defectos de fábrica. Leighton

encargó a De Morgan que completase todo aquello que faltaba, un trabajo que este artista llevó a cabo entre 1877 y 1881. Resulta difícil distinguir cuáles son las originales de cuáles son las llevadas a cabo por William De Morgan. Los azulejos aparecen bordeados por una moldura de oro, que contribuye al impactante efecto que tiene el Arab Hall en todos sus visitantes (fig. 29).

En la planta calle, frente al jardín, se dispusieron los elegantes, aunque extravagantes, sala de dibujo y comedor. De un hall de entrada partían tres tiros de escaleras con balaustrada, que daban acceso al estudio de la primera planta (figs. 30 y 31). Queda en el centro de la vivienda y también se utilizaba para las veladas musicales. El propio Leighton añadió elementos decorativos que contribuyeron a la mejora del diseño original. Configuró el *Arab Hall*, una estancia muy celebrada, decorada con azulejos de Damasco y ornamentación pintada y esculpida. Walter Crane diseñó el friso de mosaicos y Sir Edward Boehm esculpió las aves de los capiteles de las columnas. La propia Mrs. Haweis, al describir este edificio, advierte del eclecticismo de la sala con elementos de la Antigüedad, de la Edad Media y del Renacimiento, todos ellos reinterpretados bajo el tamiz del gusto contemporáneo.

#### **2.2.2.2 Influencia española**

Una de las influencias palpables en la cerámica de De Morgan es la de la loza dorada española. Esto se debe a décadas de coleccionismo de esta cerámica en Inglaterra. El South Kensington Museum, inaugurado en 1852, había sido concebido como un espacio en el que los artistas pudieran completar su formación observando modelos decorativos de diferentes partes del mundo. Su creador, Sir Henry Cole, promotor de la Exposición Universal de 1851, ya coleccionaba arte español con el objetivo de enriquecer las colecciones del propio museo.<sup>31</sup> John Charles Robinson, el primer conservador del Museo, realizó tres viajes a España y a Portugal en 1863, 1865 y 1879. Adquirió sobre todo escultura, plata y textiles.<sup>32</sup> Será Juan Facundo Riaño una de las personalidades de referencia en este propósito, pues era el encargado de enriquecer las colecciones del South Kensington Museum con arte español. Será nombrado *art referee* del Museo en

---

<sup>31</sup> AGUILÓ ALONSO, M. P., “La fortuna de las colecciones de artes decorativas españolas en Europa y América: estudios comparativos”, en CABAÑAS BRAVO, M., *XI Jornadas de Arte el arte español fuera de España*, Madrid, Instituto de Historia, CSIC, 2003, pp. 275-277.

<sup>32</sup> GLENDINNING, N. Y MACARTNEY, H., *Spanish Art in Britain and Ireland, 1750-1920: Studies in Reception*, Woodbridge, Tamesis, 2010, pp. 77-79.

1870.<sup>33</sup> Terminó donando su colección de cerámica española al Victoria & Albert en 1892. A él también se deben buena parte de las adquisiciones de pintura española para la National Gallery.<sup>34</sup> Se quisieron incluir entre las colecciones del museo piezas del arte nazarí, sobre todo tras los estudios de Owen Jones. Lo primero que se incorporó fueron obras de cerámica, en concreto dos vasos que imitaban la tipología del vaso de la Alhambra. Fueron realizados por E. D. Honoré y Jules Ziegler para la Exposición de la Industria Francesa de 1844. El célebre director de la manufactura de Sèvres, Theodor Deck, será el autor de otra de estas piezas que también pasará a las colecciones del Museo. Muchas de las obras que entraron a formar parte de las colecciones del South Kensington Museum fueron enviadas por fabricantes españoles, conscientes de la fascinación que ejercía la Alhambra en Inglaterra. Rafael Contreras, el restaurador del palacio nazarí, envió vaciados y mantuvo una relación muy estrecha con el Museo.<sup>35</sup>

El South Kensington Museum ya debía de albergar una importante cantidad de piezas españolas a comienzos de los años 70 del siglo XIX, tal y como se aprecia en el catálogo, *Maiolica, Hispano-Moresco, Persian, Damascus and Rhodian Wares in the South Kensington Museum*, publicado por C. Drury E. Fortnum, en 1873.<sup>36</sup>

El impacto de estas cerámicas españolas en la producción de William De Morgan puede apreciarse en los motivos decorativos. De Morgan quedó fascinado por los platos malagueños que representan grandes navíos. A mediados del siglo XV, estos talleres andalusíes continuaban produciendo obras de extraordinaria calidad. De ellas hay ejemplos entre los fondos del Victoria & Albert (fig. 32). Además entre las colecciones de cerámica española del Museo, destacan los azulejos que representan animales. William De Morgan se interesará mucho por la representación de diferentes especies en sus diseños, pudiendo apreciarse paralelismos entre estos y los españoles (fig. 34).

---

<sup>33</sup> <http://www.vam.ac.uk/content/articles/j/juan-facundo-riano-1829-1901/> (fecha de consulta 11/5/2016)

<sup>34</sup> PÉREZ MULET, F. Y SOCÍAS BATET, I., *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona, Publicacions y edicions de la Universitat de Barcelona, 2011, 68-70.

<sup>35</sup> RAQUEJO GRADO, T., “La Alhambra en el Victoria & Albert. Un catálogo de las piezas de la Alhambra y de algunas neozarías”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 1, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988, pp. 201-244.

<sup>36</sup> <http://www.vam.ac.uk/content/articles/f/formation-of-the-ceramics-collections/> (fecha de consulta: 11/5/2016).

También existen similitudes entre los diseños de animales de la cerámica española de la Edad Moderna y la de De Morgan. No solamente especies comunes, como los conejos, sino también seres mitológicos, como los dragones (fig. 33).

Pero será sobre todo la técnica de la loza dorada lo que más impresione a De Morgan, llegando a escribir un artículo acerca de la historia de este procedimiento. Constituye un estudio ejemplar acerca del reflejo en la cerámica, desde el punto de vista histórico y técnico, y expone ante sus lectores toda su experiencia en su trabajo con esta técnica.<sup>37</sup>

### **2.2.2.3 Influencia italiana**

La tercera de las influencias que debe analizarse para comprender la obra de William De Morgan es la de la cerámica italiana. La Italia del Quattrocento y del Cinquecento va a ser un faro estético que iluminará las artes de la época victoriana en todas sus facetas, véanse los prerrafaelitas en pintura o el palladianismo presente desde el XVII en la arquitectura. La cerámica no va a ser diferente. Para un artista victoriano de ideología protestante, la adopción de imágenes renacentistas, religiosas o no, tenía fundamentalmente una función de deleite estético.<sup>38</sup>

Inglaterra siempre tuvo importantes colecciones de mayólica italiana del Renacimiento. Al igual que sucede en el caso de las cerámicas españolas, debemos acudir a los fondos del Victoria & Albert. La mayólica es la cerámica italiana realizada con esmalte de estaño, que vive su periodo de máximo apogeo entre 1470 y 1530. El South Kensington Museum llegó a reunir importantes piezas, algunas de ellas procedentes de colecciones privadas británicas como la del político y coleccionista Ralph Bernal. Tras su fallecimiento en 1854 buena parte de sus tesoros artísticos fueron adquiridos por el Museo en subastas.<sup>39</sup> Las piezas de mayólica de este Museo fueron catalogadas por Charles Drury Edward Fortnum,<sup>40</sup> uno de los *art referees* que se

---

<sup>37</sup> Véase Anexo III. Artículo traducido por nosotros al español.

<sup>38</sup> ANDERSON, G. N. Y WRIGHT, J., *Heaven on Earth: the religion and beauty in late Victorian Art*, London, The Djanogly Art Gallery, 1994, pp. 9-38.

<sup>39</sup> <http://www.vam.ac.uk/content/articles/r/ralph-bernal/> (fecha de consulta: 29/5/2016)

<sup>40</sup> SOLON, M. L., *History and description of Italian Majolica*, London, Cassell, 1991, pp. 7-11.

encargaron de dar forma a las colecciones del South Kensington, en su caso acopiando piezas del Renacimiento italiano. Publicará en 1875 su catálogo, *Majolica*.<sup>41</sup>

William De Morgan llevará a cabo un concienzudo estudio de las producciones cerámicas de la Italia del Renacimiento. En sus investigaciones reflexionará acerca de las relaciones entre la cerámica italiana y la hispano-morisca, y apuntará cómo en Italia la cerámica española era vista como un producto de lujo digno de ser coleccionado. Son especialmente evidentes estas influencias en sus trabajos para la fábrica *Cantagalli* en Florencia (fig. 35).

No debemos olvidar que una parte de la producción de De Morgan era cerámica aplicada a mobiliario. En la Inglaterra victoriana se puso de moda la imitación de muebles del Renacimiento y algunas de estas producciones contemporáneas incluirán paneles de azulejos realizados por este artista inspirándose en las obras italianas (fig. 36).

En la decoración de la *Debenham House*, en el número 8 de Addison Road, en Kensington queda patente la influencia italiana (fig. 37 y 39). Ernest Debenham, propietario de unos grandes almacenes, solicitó a Halsey Ricardo que fuese el autor de su mansión. Trabajó aquí en colaboración con De Morgan, siguiendo un ideal que ellos tenían desde hacía años, el crear una casa que utilizase azulejería tanto al exterior como al interior. Ricardo reclutó a gran cantidad de artesanos, siguiendo la tradición de las *Arts & Crafts*. Pero lo más impactante es la contribución de De Morgan. Muchos de sus mejores azulejos pueden verse en el zaguán que lleva hasta la entrada principal. Los diseños de navíos para los barcos P&O están también allí, en la logia y en la sala de desayuno. Hay también un diseño de un pavo real en el vestíbulo. Tienen un extraordinario efecto en el hall, en la escalera y en los pasajes (fig. 38). Los magníficos baños y lavabos están cubiertos con cerámica roja y azulejos de pavos reales sobre fondo azulado. La casa fue acabada en 1907, el mismo año que tiene lugar el cierre definitivo de *Sands End*. La obra tuvo un tremendo éxito entre la sociedad londinense. Frente a la propuesta de las *Arts & Crafts* de recuperar la casa tradicional inglesa, esta

---

<sup>41</sup> DRURY FORTNUM, C., *Majolica*, London, Champman and Hall, 1876, pp. 1-11.



mansión del periodo eduardiano sobresale por su diseño novedoso y por el elevado coste de su construcción.<sup>42</sup>

### 2.2.3 Impacto de la cerámica de William De Morgan

Ya en las últimas producciones de De Morgan, es posible apreciar una cierta estilización de los motivos decorativos. Lo sinuoso de las flores ya anticipa la inspiración en la naturaleza, tan característica del modernismo. Pero como se ha señalado, la producción de este ceramista no supo adaptarse a las nuevas exigencias del gusto. Será Francia el país que impulse de manera más decidida la cerámica modernista. Existía un clima oficial de apoyo a las lujosas artes decorativas. Industrialmente se consiguieron mejorar los *grandsfeux* (hornos para cocción a altas temperaturas) y el *flamée* (un tipo de esmalte rojo que cristaliza a alta temperatura). Allí, Jean Carriès hará de sus cerámicas auténticas obras de escultura. En Inglaterra costará mucho más la implantación del modernismo en la cerámica. Finalmente, compañías como *Maw* (con el ilustrador Walter Crane), *Doulton*, *Minton* y *Moorcroft*, terminarán por asimilar esta nueva estética.<sup>43</sup> Para *Doulton and Company* trabajará John Bennett, un británico que emigrará a Estados Unidos y que al igual que De Morgan retomará la influencia islámica en sus obras llegando a ser uno de los ceramistas americanos más reconocidos. A través de sus creaciones contribuyó a introducir el *Aesthetic Movement* británico en Estados Unidos.<sup>44</sup> En sus tipologías de herencia musulmana y sus decoraciones florales queda patente la influencia de William De Morgan (fig. 40).

### 3. Conclusiones

A lo largo del presente TFG hemos intentado demostrar el papel de William De Morgan como un artista fundamental dentro del ambiente artístico británico de la segunda mitad del siglo XIX. La complejidad del movimiento de las *Arts & Crafts*, que estaba integrado por numerosos creadores, ha hecho que solamente algunos nombres como el de Morris sean reconocidos, dejando en la sombra a artistas de enorme solvencia como el propio De Morgan. A través de este estudio hemos comprobado

<sup>42</sup> BELL, Y., *The Edwardian Home*, Buckinghamshire, Shire Publications, 2005, pp. 4-11.

<sup>43</sup> HAWKINS OPIE, J., "The New Ceramics: Engaging with the Spirit ", en GREENHALGH P., *Art Nouveau 1890-1914*, op. cit., pp. 193-208.

<sup>44</sup> VV. AA., *Objects of Desire: Victorian Art at the Art Institute of Chicago*, Chicago, Art Institute of Chicago Publications, 2005, pp. 79-83.

como su producción puede incardinarse con facilidad en el contexto de las *Arts & Crafts* y del *Aesthetic Movement*, pudiendo ver cómo en muchas ocasiones en este ambiente no pesa tanto la importancia del artista como genio individual, sino el conjunto de las obras de todos estos autores.

Otro de nuestros objetivos era probar la trascendencia de William De Morgan como ceramista de la época victoriana, ya que en ningún caso se limitó a seguir los pasos de otros creadores de su momento, sino que a lo largo de las diferentes etapas en las que se ordena su carrera artística, llevó a cabo una serie de innovaciones tanto a nivel técnico como en el plano del diseño, que aportaron a su obra originalidad y singularidad.

Además, De Morgan fue ante todo un profesional preocupado por legitimar su arte. Es aquí donde reside su relevancia como renovador de la cerámica de la época victoriana. Por una parte, desde el punto de vista estilístico, siguió los preceptos artísticos de su época para recuperar repertorios decorativos del pasado y aplicarlos a piezas contemporáneas, siempre logrando soluciones novedosas. Por otra, en lo relativo a la técnica, siempre se interesó por las cuestiones científicas y esto se traduce en sus logros en la recuperación de la loza dorada.

Hemos constatado como en él confiaron grandes personalidades de la sociedad victoriana para la decoración de sus mansiones, por lo que entendemos que los problemas económicos que vino arrastrando su taller a lo largo del tiempo, se debían a la mala gestión empresarial y en ningún caso a la falta de calidad en las obras o a la escasa atención por parte del público.

Por todo ello, consideramos que conocer la obra de William De Morgan es imprescindible para todo aquel que desee investigar sobre el contexto de las *Arts & Crafts* y sobre el impacto de su cerámica dentro y fuera de Inglaterra. Por su aportación, este artista merecería un estudio monográfico mucho más extenso.