

ANEXO I: BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA



Anexo I: Bibliografía y webgrafía

Contexto histórico

TOWNSON, D., *Breve historia de Inglaterra*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.

WOODWARD, E. L., *Historia de Inglaterra*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.

Revolución Industrial y diseño

BELL, Y., *The Edwardian Home*, Buckinghamshire, Shire Publications, 2005.

DE FUSCO, R., *Historia del diseño*, Barcelona, Santa & Cole Publicaciones, 2005.

DE PRADA, M., *La casa inglesa: función, forma y mito. La revisión del modelo funcional*, Buenos Aires, Nobuko, 2011.

MCCARTHY, J. F., *Great Industries of Great Britain*, London, Cassel, Peter, Galpin & Co., 1875.

MEGGS, P. B., *Historia del diseño gráfico*, México D. F., Editorial Trillas, 1991.

MORRIS, W., *Arte y sociedad industrial: antología de escritos*, Valencia, Fernando Torres, 1977.

PEVSNER, N., *I pioneri del Movimento Moderno da William Morris a Walter Gropius*, Milán, Rosa e Ballo Editori, 1945.

RUSKIN, J., *Las siete lámparas de la arquitectura*, Barcelona, Alta Fulla, 2000.

Estética victoriana

ANDERSON, G. N. Y WRIGHT, J., *Heaven on Earth, the religion and beauty in late Victorian Art*, London, The Djanogly Art Gallery, 1994.

DENVIR, B., *The Late Victorians, Art, Design and Society 1852-1910*, New York, Logman, 1986.

DORMENT, R., Y MACDONALD, M., *Whistler (1834-1903)*, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1995.

FEDERLE ORR, L., Y CALLOWAY, S., *The Cult of Beauty, The Victorian Avant-Garde 1860-1900*, London, V & A Publishing, 2012.

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.

HAMILTON, W., *The Aesthetic Movement in England*, London, Reeves & Turner, 1882.

HAWKINS OPIE, J., “The New Ceramics: Engaging with the Spirit”, en GREENHALGH P., *Art Nouveau 1890-1914*, op. cit., pp. 193-208.

HILTON, T., *Los prerrafaelitas*, Barcelona, Destino, 1993.

PRETTEJOHN, E., *After the Pre-Raphaelites, Art and Aestheticism in Victorian England*, Manchester, Manchester University Press, 1999.

VANKE, F., “Arabesques: North Africa, Arabia and Europe”, en GREENHALGH P., *Art Nouveau 1890-1914*, London, V&A Publications, 2000, pp. 115-125.

VV. AA., *Objects of Desire, Victorian Art at the Art Institute of Chicago*, Chicago, Art Institue of Chicago Publications, 2005.

VV. AA., *James McNeill Whistler, Walter Richard Sickert*, Barcelona, Fundación “la Caixa”, 1998.

William De Morgan

ALLISON, K., *Architects and architecture of London*, Oxford, Architectural Press, 2008.

CAUTELUGH, J., *William De Morgan, tiles*, London, Richard Dennis Publications, 2007.

COOPER, E., *Historia de la cerámica*, Barcelona, CEAC, 2004.

GREENWOOD, M., *The desings of William De Morgan*, London, Richard Deenis Publications, 1989.

GOODMAN, J., “William De Morgan at Merton Abbey”, *Journal of William Morris Studies*, 13.4, London, William Morris Society, 2000.

HAMILTON, M., *Rare spirit, a life of William De Morgan*, London, Constable, 1997.

HIGGINS, R., Y STOLBERT ROBINSON, C., *William De Morgan: Arts and Crafts Potter*, Oxford, Share Publications Ltd., 2010.

Cerámica

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, Insituto de Historia CSIC, 2003, pp. 275-277.

BOGER, L. A., *The Dictionary of Word Pottery and Porcelain*, London, Charles Scribner's Sons, 1971.

DRURY FORTNUM, C., *Majolica*, London, Champman and Hall, 1876.

GLENDINNING, N. Y MACARTNEY, H., *Spanish Art in Britain and Ireland, 1750-1920: Studies in Reception*, Woodbridge, Tamesis, 2010.

HELLMAN, D. W., “The Development of Ottoman Ceramics”, en *Proceedings of the 6th Annual GRASP Symposium*, Wichita, Wichita State University, 2010, pp. 117-118.

PÉREZ MULET, F., Y SOCIAS 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.

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

SOLON, M. L., *History and description of Italian Majolica*, London, Cassell and Company, 1991.

YENISEHIRLIOGLU, F., “Ottoman ceramics in European contexts”, *Muqarnas*, 21, Massachusetts, Harvard University and the Massachusetts Institute of Technology, 2004, pp. 373-382.

Webgrafía

<http://collections.vam.ac.uk/> (fecha de consulta 9/09/2016)

<http://www.vam.ac.uk/content/articles/j/juan-facundo-riano-1829-1901/> (fecha de consulta 9/09/2016)

Para más información sobre la génesis de las colecciones de cerámica del Victoria & Albert Museum: The Formation of the Ceramics Collections, <http://www.vam.ac.uk/content/articles/f/formation-of-the-ceramics-collections/> (fecha de consulta 9/09/2016)

<https://en.wikipedia.org> (fecha de consulta 9/09/2016)

<http://www.victorianlondon.org> (fecha de consulta 9/09/2016)

<https://www.fulltable.com/vts/p/punchmenu/pp/dumaurier/a.html> (fecha de consulta 9/09/2016)

<https://pictify.saatchigallery.com> (fecha de consulta 9/09/2016)

<http://patrickbaty.co.uk/2014/04/08/95-96-cheyne-walk/> (fecha de consulta 9/09/2016)

<http://www.britannica.com/media/full/641961/130019> (fecha de consulta 9/09/2016)

<http://preraphaelitesisterhood.com/exploring-rossettis-home/> (fecha de consulta 9/09/2016)

http://allart.biz/up/photos/album/R/Dante%20Gabriel%20Rossetti/dante_gabriel_rossetti_20_la_bella_mano.jpg (fecha de consulta 9/09/2016)

http://www.artfund.org/assets/museums/leighton_house_museum/1536leightonhouseatrium.jpg (fecha de consulta 9/09/2016)

<http://www.selvege.org/blog/wp-content/uploads/2015/04/The-leighton-house-museum.jpg> (fecha de consulta 9/09/2016)

<http://www.bdonline.co.uk/Journals/Graphic/t/v/e/Oct011880.gif> (fecha de consulta 9/09/2016)

<http://www.demorgan.org.uk/blog/mystery-livadia> (fecha de consulta 9/09/2016)

<http://www.demorgan.org.uk/blog/mrs-stirling-remembered> (fecha de consulta 9/09/2016)

ANEXO II: APÉNDICE GRÁFICO



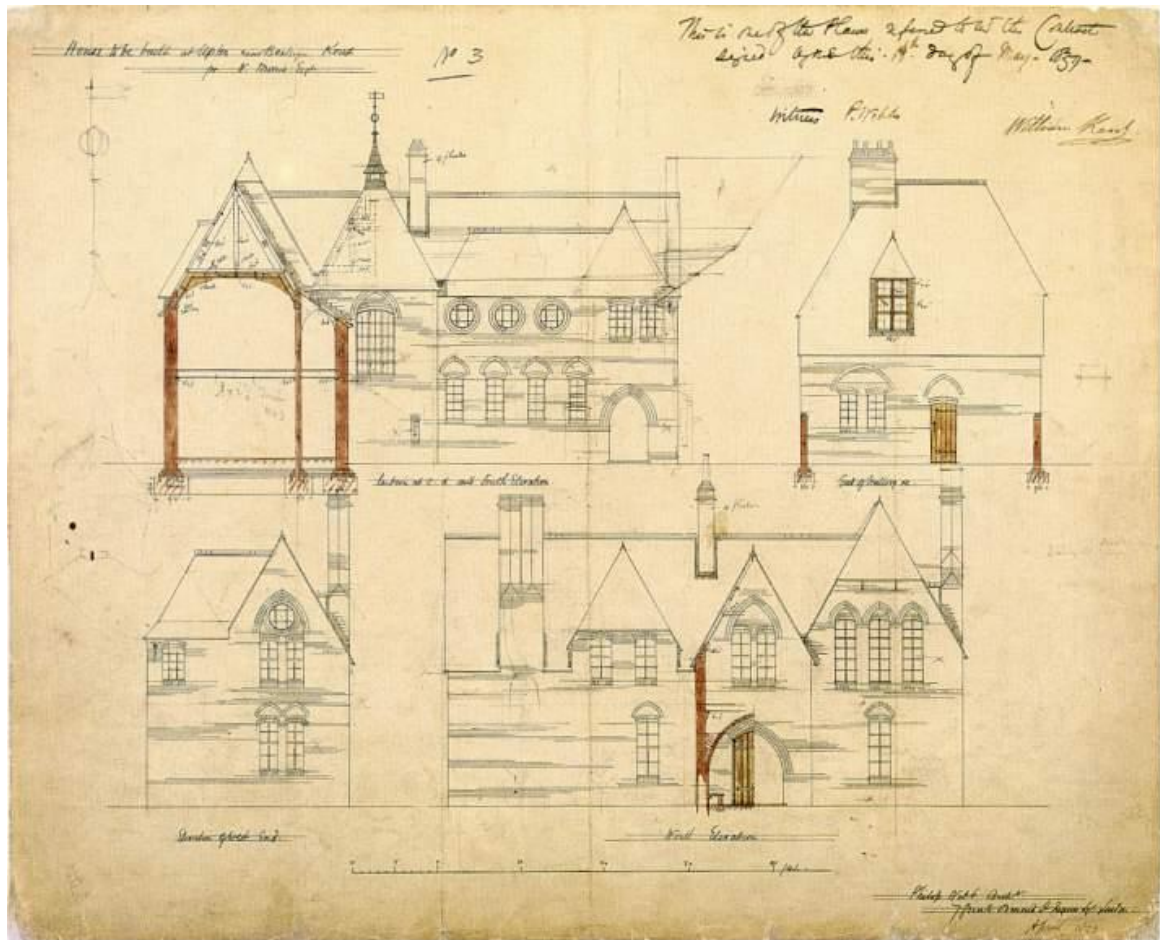


Fig. 3. Alzados norte y sur de la *Red House*, Philip Webb, 1859, pluma, lápiz y acuarela, V&A Museum.

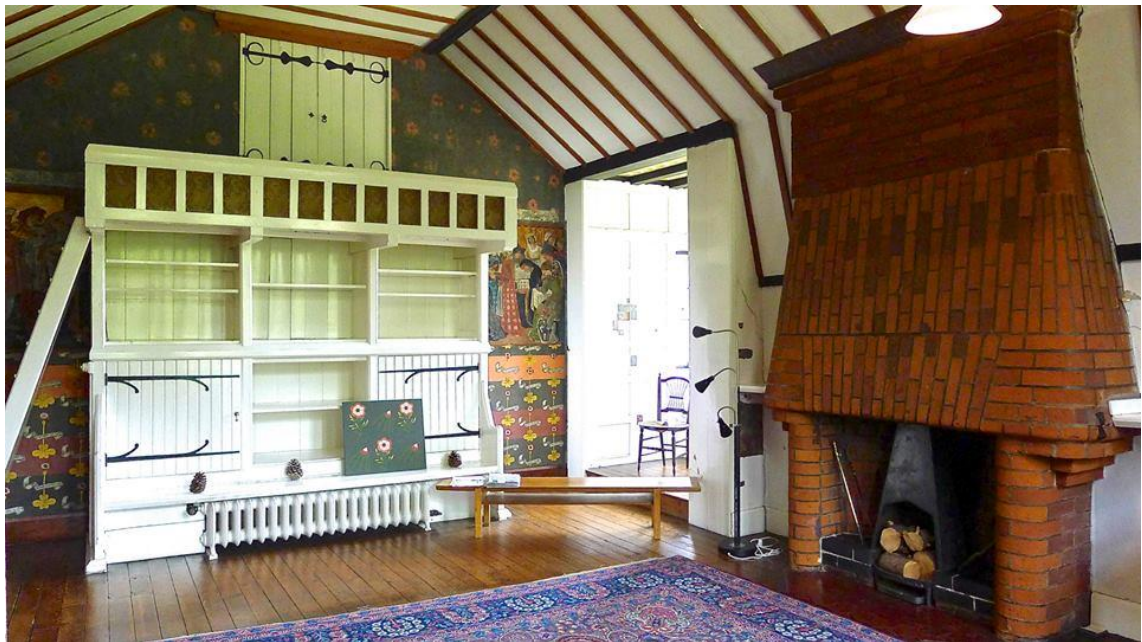


Fig. 4. Interior de la *Red House*, decoraciones de William Morris y otros, 1859.



Fig. 5. Edward Burne-Jones y William Morris, fotografía de Frederick Hollyer, 1874.



Fig. 6. Papeles de pared *The strawberry thief* y *Acanthus*, William Morris, 1875 y 1883.



Fig. 7. Papeles de pared *St James's* y *Willow Boug*, William Morris, 1880 y 1887.

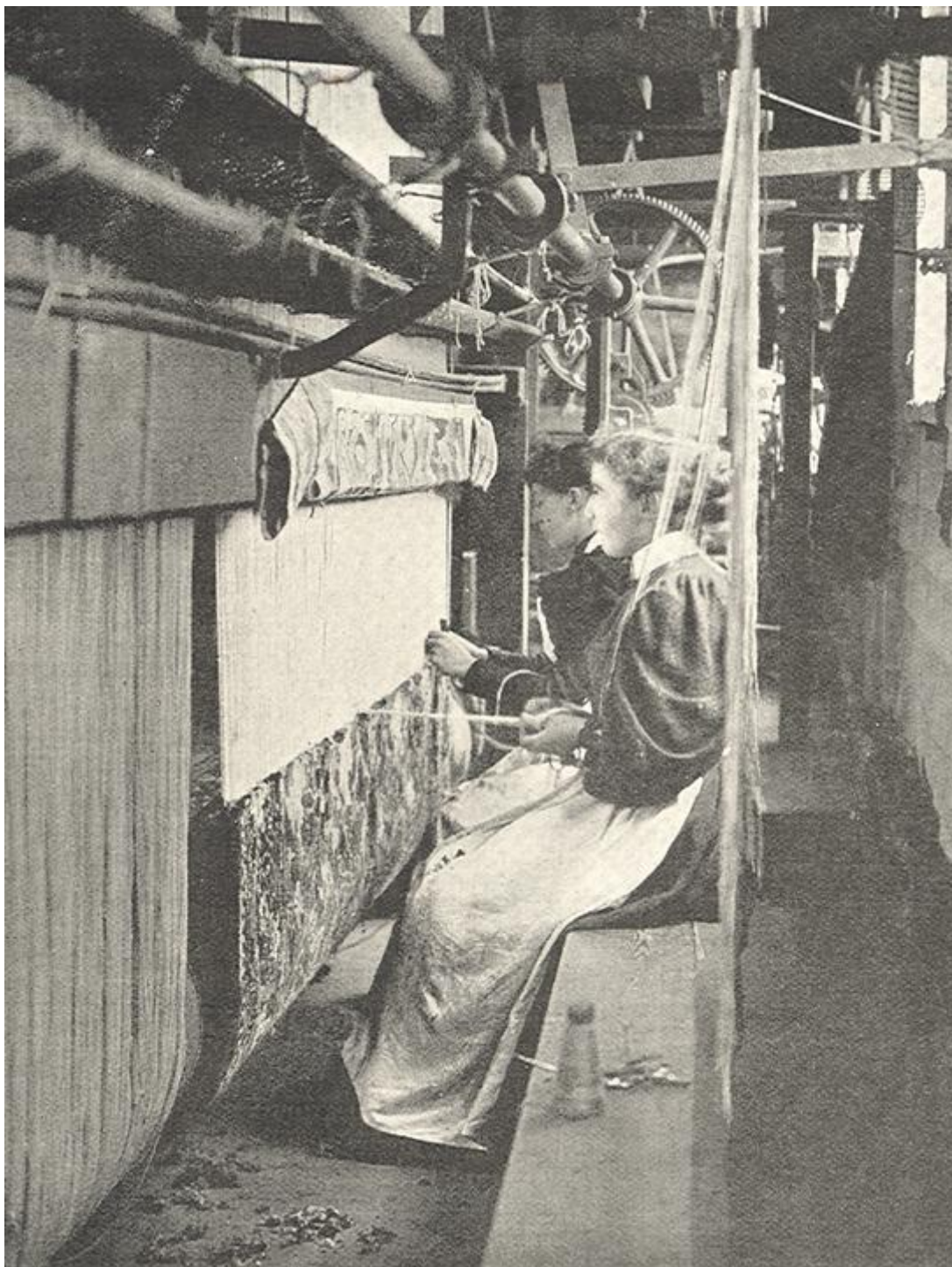


Fig. 8. Mujeres trabajando en el telar de William Morris en Merton Abbey.



Fig. 9. *La Adoración de los Reyes Magos*, Edward Burne-Jones y William Morris, 1888, tapiz de lana y seda sobre urdimbre de algodón, Manchester Metropolitan University.



Fig.10. *La hazaña del Santo Grial*, Edward Burne-Jones y William Morris, 1895-1896, tapiz de lana y seda sobre urdimbre de algodón, Birmingham Museum and Art Gallery.



Fig. 11. Interior de la Grosvenor Gallery, *The Illustrated London News*, 5 de mayo de 1877.

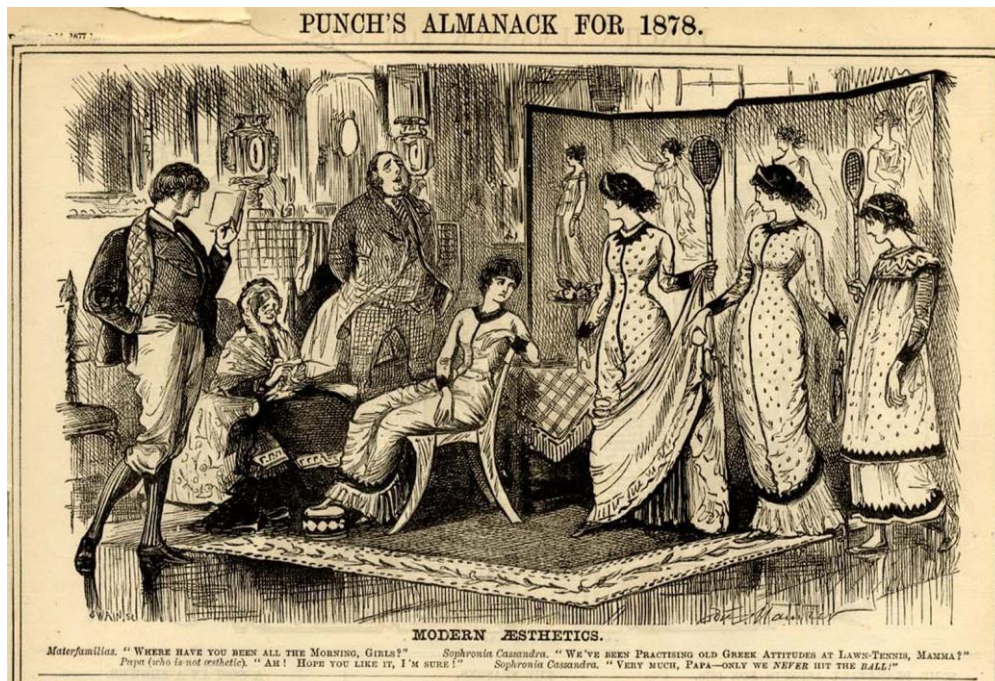


Fig. 12. *Modern Aesthetics*, *Punch, or the London Charivari*, Georges du Maurier, 1878.



Fig. 13. *Peacock Room*, James Abbott McNeill Whistler, 1876-1877, Smithsonian Institution's Freer Gallery of Art.

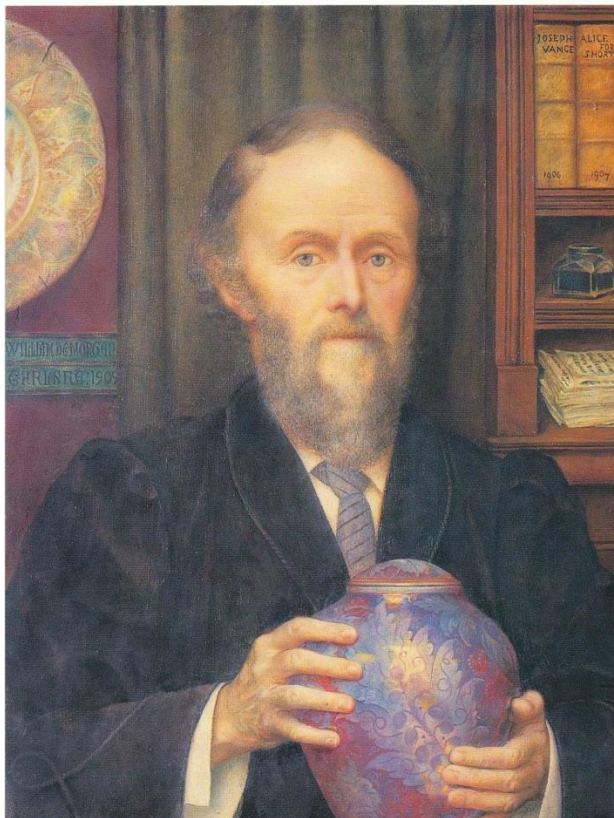


Fig. 14. William De Morgan en su casa taller, retratado por Evelyn De Morgan, 1909.



Fig. 15. Vidrieras, Malmesbury Abbey, Wiltshire e iglesia de St Peter & St Paul, Cattistock, William Morris y Edward Burne-Jones, 1901 y 1882.



Fig. 16. Vidriera, All Saints Chappel, William Morris y Edward Burne-Jones, 1865.



Fig. 17. Vidrieras sobre el rey David, iglesia de St Lawrence, Little Stanmore, Middlesex, William De Morgan, *ca.* 1870 y William Morris y Edward Burne-Jones, 1863, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.



Fig. 18. Vidriera de Santa Cecilia, iglesia de St Lawrence, Little Stanmore, Middlesex, William De Morgan, circa 1870, William Morris, 1897, William Morris Gallery.



Fig. 19. Azulejo con motivo de aves, William De Morgan, etapa de Cheyne Row (1872-1882).



Fig. 20. Paneles de azulejos con motivos vegetales, William De Morgan, 1882, V&A Museum.



Fig. 21. Plato con diseño de pavo real, William De Morgan, 1888-1889, Birmingham Museum.

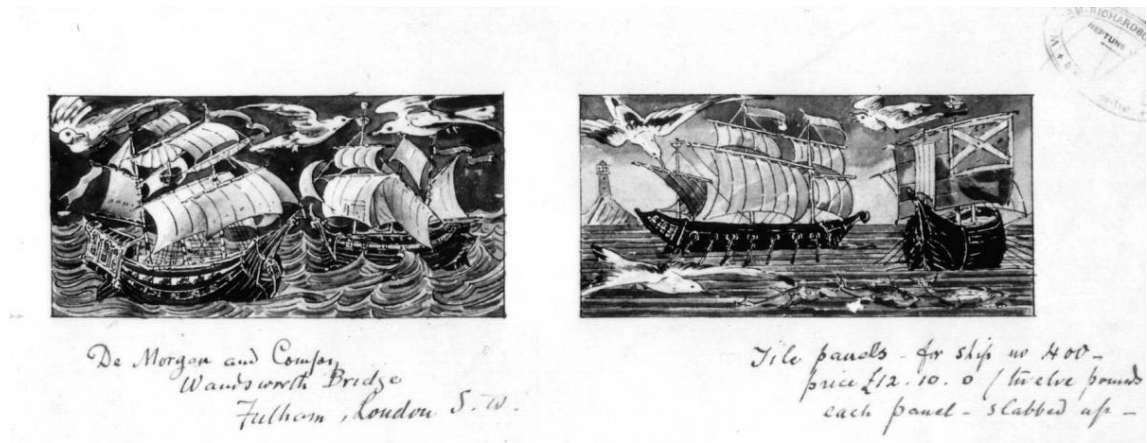


Fig. 22. Diseños de navíos para el yate *Livadia*, William De Morgan, años 70.



Fig. 23. Paneles cerámicos para la *Old Battersea House*, William De Morgan.

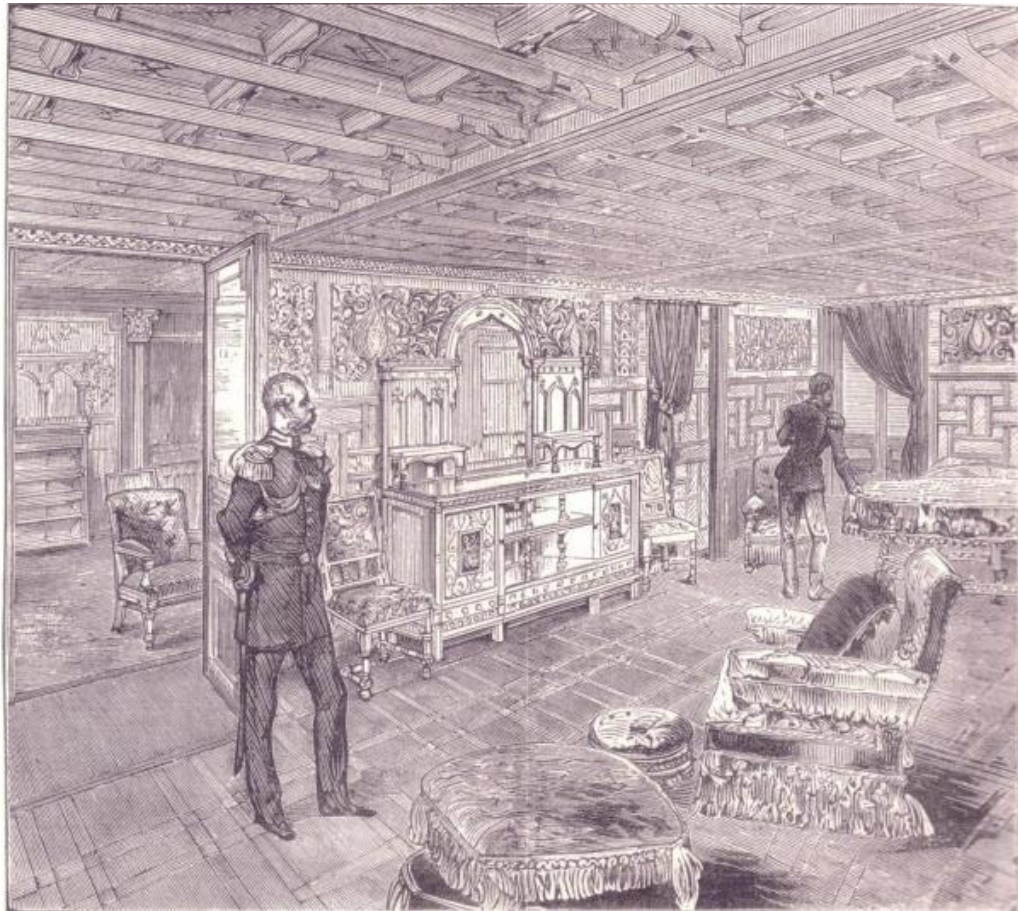


Fig. 24. Grabado y fotografías del *Livadia* y sus cerámicas.



Fig. 25. Mrs Stirling en la *Old Battersea House*.



Fig. 26. Plato de cerámica con reflejo *Orfeo y las Musas*, William De Morgan (diseño de Edward Burne-Jones), ca. 1880, V&A Museum.



Fig. 27. *Ariadne in Naxos*, Evelyn De Morgan, expuesta en 1877 en la Grosvenor Gallery de Londres.



Fig. 28. *The Garden of Opportunity*, Evelyn De Morgan, 1892.



Fig. 29. *Arab Hall, Leighton House*, George Aitchison y William De Morgan (con originales de Iznik), 1866-1895.



Fig. 30. *Leighton House*, azulejos de las escaleras, William De Morgan (1866-1895).

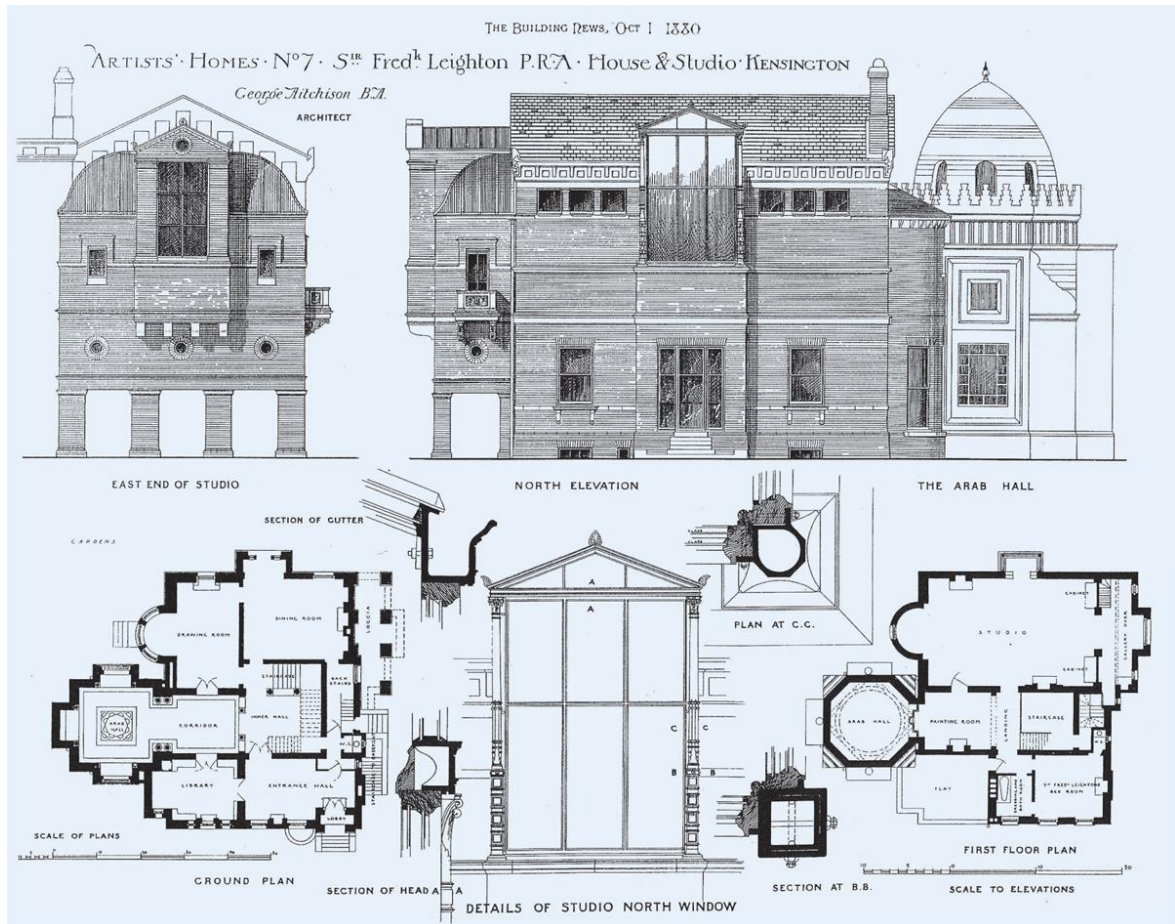


Fig. 31. Plantas y alzados de la *Leighton House*, George Aitchison (1866-1895).



Fig. 32. Plato malagueño del siglo XV (izda), plato diseñado por William De Morgan (dcha), ca. 1900, V&A Museum.



Fig. 33. Fragmento de cerámica sevillana del siglo XVI (izda), plato diseñado por William De Morgan (dcha), ca. 1885, V&A Museum.



Fig. 34. Cerámica sevillana del siglo XVI (izda), cerámica pintada con rubí diseñada por William de Morgan (dcha), 1872-1876, V&A Museum.



Fig. 35: Plato con reflejo, William De Morgan, 1880, Birmingham Museum and Art Gallery.



Fig. 36. Gabinete con aplicación cerámica con el tema San Jorge y el dragón, William De Morgan, década de 1870.



Fig. 37. *Debenham House*, exterior, William De Morgan y Halsey Ricardo, 1905-1907.



Fig. 38. *Debenham House*, escalera, azulejos de William De Morgan, 1905-1907.



Fig. 39. *Debenham House*, interior, William De Morgan, Halsey Ricardo y otros, 1905-1907.



Fig. 40. Dos vasos de John Bennett, 1877.

Procedencia de las imágenes:

Figura 1: <http://joseluistrujillorodriguez.blogspot.fr/2012/11/el-imperialismo-el-imperio-britanico.html> fecha de consulta: 7/9/2016

Figura 2: https://en.wikipedia.org/wiki/Red_House,_London#/media/File:Philip_Webb%27s_Red_House_in_Upton.jpg fecha de consulta: 7/9/2016

Figura 3: <http://www.victorianweb.org/art/architecture/webb/6.html> fecha de consulta: 7/9/2016

Figura 4: <http://www.demorgan.org.uk/blog/friends-visit-red-house> fecha de consulta: 7/9/2016

Figura 5: https://en.wikipedia.org/wiki/Edward_Burne-Jones#/media/File:Frederick_Hollier_Edward_Burne-Jones_and_William_Morris_1874.jpg fecha de consulta: 7/9/2016

Figura 6: <http://collections.vam.ac.uk/item/O270967/strawberry-thief-furnishing-fabric-william-morris/> <http://collections.vam.ac.uk/item/O119047/acanthus-wallpaper-morris-william/> fecha de consulta: 7/9/2016

Figura 7: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Morris_St_James_1880.jpg https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Morris_Willow_Bough_1887.jpg fecha de consulta: 7/9/2016

Figura 8: <http://william-morris.com/fabric/4/> fecha de consulta: 7/9/2016

Figura 9: [https://en.wikipedia.org/wiki/Adoration_of_the_Magi_\(tapestry\)#/media/File:Adoration_of_the_Magi_Tapestry.png](https://en.wikipedia.org/wiki/Adoration_of_the_Magi_(tapestry)#/media/File:Adoration_of_the_Magi_Tapestry.png) fecha de consulta: 7/9/2016

Figura 10: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Galahad_grail.jpg fecha de consulta: 7/9/2016

Figura 11: https://en.wikipedia.org/wiki/Grosvenor_Gallery#/media/File:Grosvenor_Gallery.jpg fecha de consulta: 7/9/2016

Figura 12: <https://www.fulltable.com/vts/p/punchmenu/pp/dumaurier/a.htm> fecha de consulta: 7/9/2016

Figura 13: <http://annapolishomemag.com/new/the-peacock-room/> fecha de consulta: 7/9/2016

Figura 14: <https://cultureforfriends.eu/article/morgan> fecha de consulta: 7/9/2016

Figura 15:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Morris_window_Malmesbury_Abbey.jpg
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Morris_window,_Cattistock_Church.jpg fecha de consulta: 7/9/2016

Figura 16: <https://www.marinni.dreamwidth.org> fecha de consulta: 7/9/2016

Figura 17: http://stainedglassmuseum.com/collections/78_9.htm
<https://www.pinterest.com/pin/36451078210432736/> fecha de consulta: 7/9/2016

Figura 18: <http://www.demorgan.org.uk/blog/rare-examples-de-morgan-stained-glass-have-been-brought-light> fecha de consulta: 7/9/2016

Figura 19: <http://www.memoryprints.com/image/14238/weaver-birds-by-william-de-morgan> fecha de consulta: 7/9/2016

Figura 20: <http://collections.vam.ac.uk/item/O233189/tile-panel-de-morgan-william/>
<http://collections.vam.ac.uk/item/O81983/tiles-de-morgan-william/> fecha de consulta: 7/9/2016

Figura 21: <https://es.pinterest.com/pin/306596687111215329/> fecha de consulta: 7/9/2016

Figura 22, 23 y 24: <http://www.demorgan.org.uk/blog/mystery-livadia> fecha de consulta: 7/9/2016

Figura 25: <http://www.demorgan.org.uk/blog/mrs-stirling-remembered> fecha de consulta: 7/9/2016

Figura 26: <http://collections.vam.ac.uk/item/O150446/orpheus-and-the-muses-dish-burne-jones-edward/> fecha de consulta: 7/9/2016

Figura 27:

https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Evelyn_de_Morgan#/media/File:Ariadne_in_Naxos,_by_Evelyn_De_Morgan,_1877.jpg fecha de consulta: 7/9/2016

Figura 28: http://www.demorgan.org.uk/sites/default/files/collection-images/the_garden_of_opportunity.jpg fecha de consulta: 7/9/2016

Figura 29: [https://www.rbkc.gov.uk/images/jb%20lth_003fl%20\(2\)_v_Variation_3.jpg](https://www.rbkc.gov.uk/images/jb%20lth_003fl%20(2)_v_Variation_3.jpg) fecha de consulta: 7/9/2016

Figura 30: <http://www.selvege.org/blog/wp-content/uploads/2015/04/The-leighton-house-museum.jpg> fecha de consulta: 7/9/2016

Figura 31: <http://www.bdonline.co.uk/Journals/Graphic/t/v/e/Oct011880.gif> fecha de consulta: 7/9/2016

Figura 32: <http://collections.vam.ac.uk/item/O85365/bowl-unknown/> fecha de consulta: 15/9/2016

<http://collections.vam.ac.uk/item/O77990/punch-bowl-de-morgan-william/> fecha de consulta: 7/9/2016

Figura 33: <http://collections.vam.ac.uk/item/O159468/tile-unknown/>
<http://collections.vam.ac.uk/item/O153572/dish-de-morgan-william/> fecha de consulta: 7/9/2016

Figura 34: <http://collections.vam.ac.uk/item/O159416/tile-unknown/>
<http://collections.vam.ac.uk/item/O96258/tile-de-morgan-william/> fecha de consulta: 7/9/2016

Figura 35: <https://www.flickr.com/photos/kotomi-jewelry/2553958893/in/set-72157605451484828/> fecha de consulta: 7/9/2016

Figura 36: www.demorgan.org.uk fecha de consulta: 7/9/2016

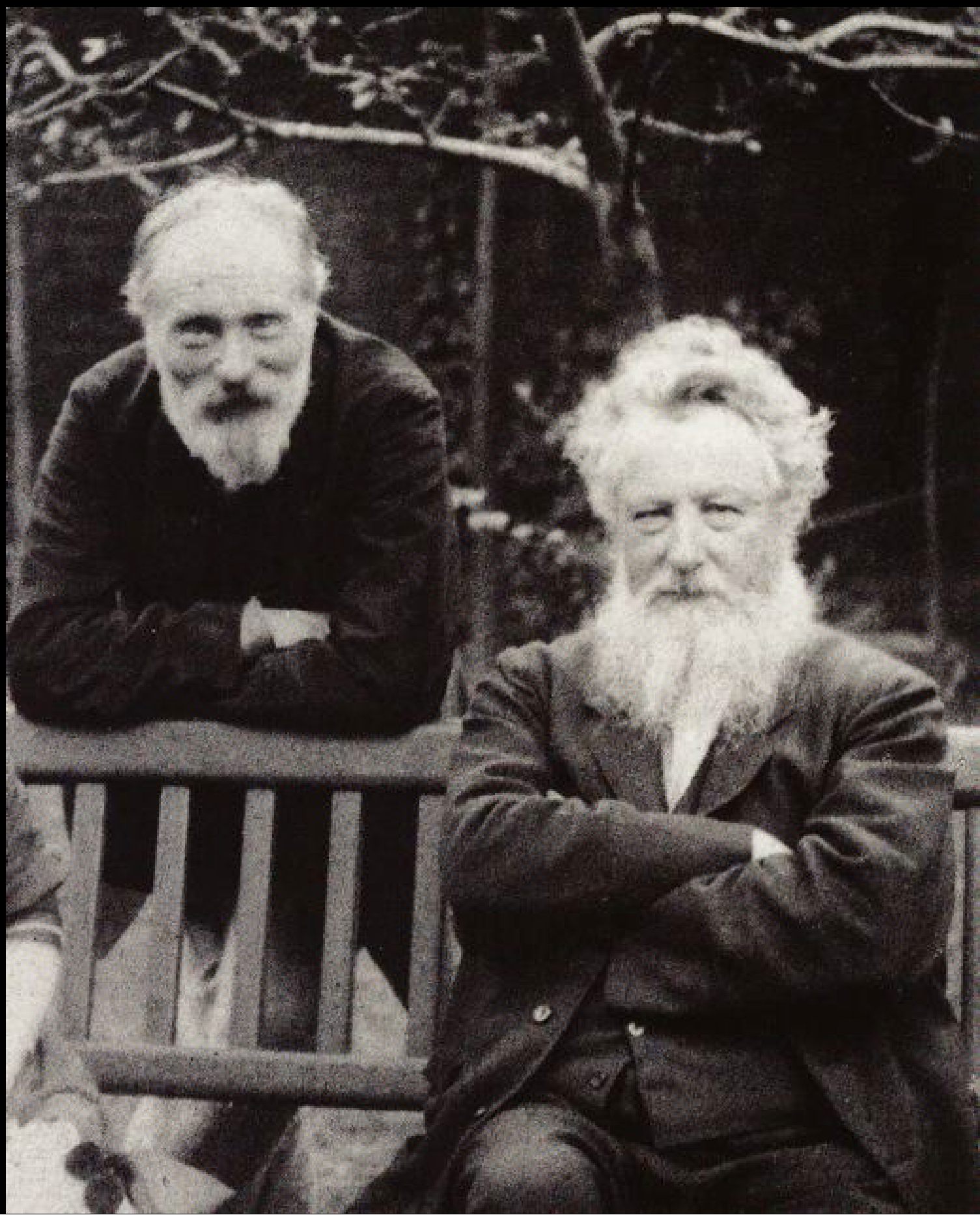
Figura 37: <https://es.pinterest.com/pin/487022147181308553/> fecha de consulta: 7/9/2016

Figura 38: <https://es.pinterest.com/pin/196047390003361520/> fecha de consulta: 7/9/2016

Figura 39: <https://es.pinterest.com/pin/509399407827973453/> fecha de consulta: 7/9/2016

Figura 40: https://www.liveauctioneers.com/item/6399830_fine-pair-of-john-bennett-art-pottery-vases fecha de consulta: 7/9/2016

ANEXO III: TEXTOS SELECCIONADOS, COMENTARIOS Y CONCLUSIONES A ESCRITOS DE INTERÉS



Anexo III: textos seleccionados, comentarios y conclusiones a escritos de interés¹

1. DE MORGAN, W., “Loza dorada”, *Society of Arts’ Journal*, London, Society of Arts, 1892.

Traducción:

Artículo presentado por William De Morgan a la Society of Arts el 31 de mayo de 1892 y publicado en su revista el 24 de junio de 1892.

La palabra, “reflejo”, en relación con la cerámica, no ha sido siempre utilizada en su limitado sentido actual, pero sí de forma bastante equivalente a nuestra palabra “vidrio”. Se ha empleado para referirse a las brillantes superficies de las cerámicas griegas, etruscas y romanas, aunque el reflejo en ellas sea comparativamente menor. Sin embargo, son brillantes si las comparamos con azulejos no esmaltados o con ladrillos. En un sentido más restrictivo, el término describiría cualquier añadido metálico sobre una superficie esmaltada, donde el efecto decorativo depende o se ve enaltecido por el reflejo de luz. Pero incluso esta definición sería hoy en día inadecuada, por el uso habitual de este término, que se aplica invariablemente sobre cualquier iridiscencia de la cerámica persa, árabe, hispano-morisca o de la mayólica italiana. Esta iridiscencia, los medios por los que es obtenida y más especialmente los medios por los que me he esforzado en obtenerla, constituyen el tema del presente artículo. Es una cuestión que puede tratarse desde un punto de vista histórico o técnico, pero ambas líneas se interseccionan en muchos puntos y son estos los que son de especial interés. Antes de describir mi propia experiencia, daré una retrospectiva histórica lo más breve posible, aunque en ello no aporte novedades para muchos de los presentes.

Todas las investigaciones convergen en la idea de que Egipto o Asiria fueron los orígenes del arte de decorar cerámica, que luego alcanzaría su madurez en Persia. Las terracotas esmaltadas y policromadas del palacio de Darío, traídas de Susa por M. Dieulafoy, y ahora en el Louvre, muestran que aquellos que las produjeron poseían los materiales y las técnicas que luego emplearon sus sucesores. Pero no hay un aparente conocimiento del proceso del reflejo en estas o en otras producciones cerámicas de la Antigüedad remota, aunque una mancha de reflejo cobrizo ha sido detectada en un vaso egipcio del British Museum. Los reflejos más tempranos conocidos han sido encontrados en fragmentos hallados en las ruinas de las ciudades persas, sobre todo en la ciudad de Rhé, aceptados como anteriores 600 años a la

¹ Se incluye en este Anexo III un artículo traducido y comentado por nosotros y las conclusiones extraídas a partir de la lectura de *Las siete lámparas de la arquitectura*, de John Ruskin y de una antología de textos originales de William Morris.

destrucción de la ciudad. Pero aunque Sir R. Murdoch Smith habla de una posible antigüedad de 2000 años para algunos de ellos, es muy hipotético, y hasta que se encuentren pruebas de que el proceso se llevaba a cabo en Persia antes de la conquista árabe del 641, su origen persa quedará en duda. Sin embargo hay que adscribir una parentela entre el arte persa y el árabe, no podemos obviar el hecho de que el área de la conquista árabe en el siglo IX es casi la misma que la de distribución de las manufacturas de reflejo, hasta donde nosotros la conocemos, en el siglo XII. Antes de la conquista árabe, la cerámica decorada persa sabemos que existió por algunos ejemplos que han sobrevivido, todos sin reflejo. Tan pronto como nuestro auténtico registro de producción de reflejo comienza, es encontrado a través de las conquistas de los árabes y no en otras circunstancias. En 1154, Edrisi, el geógrafo árabe, dice que fue realizado en Calatayud, que había sido conquistada hacía poco por el rey de Aragón a los sarracenos. Un siglo antes, en 1040, Nassairi Khosrau testifica su ejecución en El Cairo. Estos son, en mi opinión, los dos testimonios fiables más tempranos de la manufactura de la cerámica de reflejo.

Quizás el hecho más seguro acerca del origen del proceso en los tiempos modernos es el que los árabes fuesen los distribuidores, al este y al oeste, de un conocimiento transmitido a ellos desde Egipto o Asiria. Se detiene en su viaje hacia el este en las fronteras del Imperio Persa y es notable su ausencia en China y Japón. Su no aparición en las manufacturas de estos países se debe a la naturaleza de los materiales aún en uso. He intentado conseguir el reflejo de las cerámicas chinas y japonesas pero siempre he fracasado, este reflejo aparece muy refractario. Otras causas hicieron que esta fórmula árabe o persa no viajase más hacia el este. En la otra dirección, el curso de los árabes desde El Cairo hasta Tánger, puede ser trazado por los muros de azulejos esmaltados y decorados de sus edificios, sobre todo de las mezquitas. Sin duda, esto es en algún sentido cierto, pero ha sido más de una vez dicho para expresar una falsa impresión de que los sarracenos invasores de África construyeron hornos de azulejos en cada parada de importancia, y que las industrias de cerámica funcionaban en España, si no durante el tiempo de los abasíes, de ningún modo muy posteriormente al establecimiento del Califato de Córdoba. Los muros de azulejos, bellamente decorados, fueron localizados por la imaginación histórica en los muros de la gran mezquita de esa ciudad, y también en Sevilla y en Toledo. Pero la tendencia más reciente en la investigación es la de adscribir los ejemplos supervivientes de los muros de azulejos de España a fechas mucho más tardías. Sin embargo, podría haber habido muros de azulejos en la mezquita de Abd-el-Rhaman de manufactura primitiva, como fragmentos de cerámica decorada, supuesta por algunos como hecha en España sobre el año 969 y que se encuentra en el Museo de Granada. La construcción de la mezquita seguía en tiempos del visir Almanzor, quién fundió las campanas de Santiago de Compostela para crear lámparas para la mezquita, las cuales usaba para trabajar con sus propias manos. Esto fue en el 985. Pero, si juzgamos la descripción contemporánea de los edificios, estas grandes mezquitas y otros como los palacios de Azahara en Córdoba, eran maravillas de la decoración en mármol, oro y marfil, pero no tenían decoración de azulejos en sus muros. Además, las mezquitas del mismo periodo, en El Cairo y en otros lugares, eran construidas enteramente sin decoración de azulejos.

El siguiente hito en la historia de esta cuestión fue la erección de la Alhambra por los reyes moros de Granada. Los antiguos azulejos que cubren los muros son originales de la fecha de conclusión del

edificio, sobre 1350. Deben ser distinguidos de los colocados en el edificio cuando fue restaurado por Carlos V en el siglo XVI. Pertenecen al mismo tipo de manufacturas que las geniales jarras que fueron encontradas llenas de monedas bajo este edificio. Una famosa, de la que hay una copia de Deck en South Kensington, está todavía en la Alhambra y hay otra similar en un museo de Madrid. Estas y una o dos más son los ejemplos más antiguos del uso del reflejo en España. No hay ninguna necesidad de asumir que fuesen importadas de El Cairo o de Persia, y probablemente debamos adscribir su fabricación a Málaga. Los azulejos de la Alhambra debieron haber sido hechos allí también. Aunque en vista de las operaciones implicadas en la realización y cocción de esta gran cantidad requerida, sería más razonable suponer que fueron realizadas en el lugar. Hubiera sido más fácil construir un horno de azulejos en Granada que transportarlos desde Sierra Tejada. Pero los vasos requieren otra cosa. Fueron hechos para la exportación y para el consumo nativo, e Ibn Batoutah, un viajero árabe, encontró la manufactura trabajando a máximo rendimiento en Málaga en 1350.

El tiempo, o más bien la necesidad del mismo, me previene de hacer nada más que una alusión de paso a las cerámicas de reflejo sicilianas. Hay algunos ejemplos de la que ha sido llamada cerámica sículo-árabe, para distinguirla de la cerámica azul oscura cubierta por un pequeño ornamento de tela, que es adscrito a la cerámica sarracena o morisca de Calata-Girone (a unas treinta millas de Siracusa), probablemente del periodo de madurez de la cerámica hispano-morisca. Creo que no hay nada anterior a la conquista normanda de Sicilia. Pero hay constancia documental de la exportación de faenza de Sicilia a Barcelona, en 1528, lo que sugiere que la manufactura nunca estuvo muy arraigada. Sin embargo, debemos recordar que Sicilia estuvo bajo gobierno o mal gobierno español desde 1479 y capturar sarracenos era parte de su política económica. El deseo de extender el comercio de exportación habría acelerado la supresión de la producción sículo-árabe. Estoy bastante sorprendido de la casi coincidente aparición de los españoles en Sicilia con la aparición del reflejo en Italia, no haya causado la adscripción de su origen italiano a esos particulares ceramistas y no a otros. Hubiese sido al menos tan plausible como las otras teorías.

Una de estas tiene su origen en la existencia de *bacini* o *bacili*, con los cuales ciertas iglesias de Pisa y de otros lugares cubren sus muros. Marryat, el historiador de la poesía adscribe un carácter sarraceno a estos y creó una teoría para ellos tan pintoresca que ojalá fuese cierta.

En 1115, los pisanos emprendieron una cruzada contra Nazaredek, el rey sarraceno de Mallorca, a quien vencieron a pesar de los contratiempos por mar y tierra. Ellos liberaron no menos de 30.000 cristianos capturados de sus mazmorras y regresaron con muchos prisioneros sarracenos, oro y plata, decoraciones de bordado y vajillas decorativas, por no hablar de las dos grandes columnas de pórfido que dieron luego a sus aliados los florentinos y que permanecen a ambos lados de las puertas de Benvenuto Cellini del Baptisterio, un testimonio eterno de la verdad de esta historia. La decoración de *bacini* de los muros de las iglesias de Pisa se supone que fue colocada como trofeo y esto se siguió planteando hasta las examinaciones de Mr. Fortnum en 1868 quien centró la cuestión. Hizo una detallada inspección de estas decoraciones en seis iglesias de Pisa y encontró solo un fragmento de origen sarraceno. Marryat recibió la leyenda de la cruzada –sin ninguna duda, una buena historia- de Sismondi, pero este no dice nada del

cargo de cerámica de reflejo. Su autoría es Lorenzo de Verona, quien escribió un poema sobre la cruzada. Parece no tener ninguna alusión a los *bacini* o a cuestiones similares, pero mi fracaso en encontrarlo en 3000 hexámetros latinos está lejos de ser conclusivo. Sin embargo, en lo que confío es en no haberlo visto citado en los textos de Mr. Fortnum. Él ha trabajado sobre el terreno y si hubiese una palabra sobre los *bacini* en el poema, la habría encontrado. El pasaje en la historia de Marryat da la impresión de que no siguió a Sismondi, y su conjetura se basaba en los *bacini* de los muros de las iglesias.

Otra hipótesis, que hubiese sido tan buena como la anterior si los platos hubiesen sido orientales en su carácter, adscribe su origen a los barcos mercantes sarracenos capturados por los pisanos en Siracusa y Palermo, en el tiempo de su alianza con los normandos en su invasión de Sicilia en siglo X.

Otra, la última con la que me he encontrado, es la de M. Mely, quien nos cuenta que en Tchakindji, en el Cáucaso, los emblemas heráldicos de Génova y Pisa ocupan edificios medievales, y que la mezquita de Erivan en ese barrio está decorada ricamente con azulejos. Él sugiere que esto podría haber sido el punto de contacto entre Oriente y Occidente que dio lugar a la cerámica italiana. Pero no es difícil encontrar vías por las cuales los italianos debieron de aprender las técnicas secretas de los sarracenos. La dificultad es conectar el arte actual, que aparece primero en Italia, con algunas de las fuentes a las que ha sido adscrito.

Mallorca ha tenido hasta ahora la preferencia. Pero no tenemos registros hasta 1422 cuando un tal Giovanni di Bernardi de Uzzano en un tratado de navegación, habla de la “guerra de Mallorca y Menorca que luego tuvo una gran venta en Italia”. En mi opinión, hay dos cosas que apoyan la preeminencia de Mallorca. Una es la historia del rey Nazaredek y la conjetura que creó Marryat sobre los *bacini*. La otra es el nombre mayólica, aplicado a cerámica de reflejo metálico primero y luego a toda la faenza italiana. Pero cuando comprobamos el primer uso de esta palabra en el ámbito de la cerámica, nos referimos a Julio César Scaliger en el siglo XVI, quien dice que la reciente habilidad de los ceramistas mallorquines han hecho imitaciones indias (China) tan inteligentes que es difícil llamarlas de otra forma, y que son llamadas así por Mallorca. Un registro de esta antigüedad no pasa desapercibido para un lector cuando lee a Dante que se refiere a “l’isola di Cipri è maiolica”. Estoy seguro de que muchos de los que hayan visto la conexión entre estos dos autores nacidos con una diferencia de 200 años, han debido dejarse llevar por la idea de que Dante llamaba a la cerámica mayólica.

También existe el testimonio de la importación de cerámica hispano-morisca desde Valencia a Italia. Escolano, un escritor español, dice que Pisa era el puerto desde el que los moros exportaban su faenza, en intercambio de la italiana. Este es un extraño presupuesto. Si los mercaderes de esta fecha (antes de 1600) realmente compraban faenza de Italia, debería haber sido algo con un gran valor, un artículo de lujo. Es totalmente inconcebible que ellos debieran volver a traer cargamentos de cerámica barata a un país famoso por su cerámica desde los tiempos de los romanos, cuando Murviedro era Saguntum. Por un lado, si este raro y muy decorado trabajo vino de Italia, ¿dónde está ahora? Es bien conocida la exportación al por mayor de piezas hispano-moriscas, encontradas en Italia, habiendo sido exportadas a los italianos como uno de sus artículos favoritos. Debería haber habido unas pocas, al menos, piezas italianas

exportadas a España. Sin embargo es notable el testimonio de que España exportaba a Italia en fechas tempranas e implicaría la exportación a España de piezas italianas de una calidad equivalente. Es también un hecho de gran importancia el que mientras todo este testimonio está limitado a demostrar que existía una reciprocidad comercial entre los puertos españoles y Pisa, los primeros registros de cerámica de reflejo en el norte de Italia no comienzan en Pisa sino en Pesaro.

Pesaro es un centro clave, y es la sede de una manufactura cerámica con una remota antigüedad. Passeri, el primer historiador de la mayólica, era vicario general de Pesaro, y aunque escribía con cierta parcialidad sobre la villa, creo que sus conclusiones son en general respetadas sobre todo porque tuvo oportunidad de conocer una temprana manufactura que ya no existe. Él coloca la decoración de la *mezzo-majolica* (como se llamaba a esta cerámica) muy temprana, al final del Trecento, y el característico brillo madreperla a finales del Quattrocento. Él también reclama para Pesaro el honor de haber producido brillo de rubí en 1480. Si algunas de las *mezzo-majolicas* del Bristish Museum están fechadas correctamente, no hay razón para que esto no haya sido así. De todas formas, Pesaro es donde tenemos que ver a los moros que vinieron a enseñar a los italianos el reflejo.

Ahora, Pesaro está alejado de Pisa y los Apeninos están en medio. También está muy cerca de Venecia, y es un puerto. Para cualquiera, la comunicación entre Pesaro y Pisa durante la Edad Media sería cien veces más difícil que la comunicación entre Pesaro y Venecia. Y entre Venecia y Siracusa habría una comunicación mucho más frecuente que entre Valencia y Pisa. Si necesitamos a los árabes para enseñar el reflejo a los ciudadanos de Pesaro, por qué no ir a Sicilia a buscarlos. El hecho es que hubo una pista histórica falsa que lleva al investigador primero a Pisa, en el caso de los *bacini* del siglo XII y que es difícil alejarse de esto. Si otro tipo de *bacini*, los de la iglesia de Lucera en Apulia, hubiesen atraído atención en la misma medida, ahora probablemente encontraríamos igualmente difícil librarse de los moros o árabes de Calatagirone. Por mi parte, no creo que nada tenga que ver con eso, más allá del impulso de la circulación de su cerámica dada a la ingenuidad de una de las razas más inteligentes del mundo en un momento de actividad artística creciente.

Últimamente he tenido la satisfacción de saber que esta idea también es expresada en la obra de M. Theodore Deck, *Ceramics*. La opinión de M. Deck debería tener un gran peso pues es con seguridad uno de los ceramistas más eminentes que se ha dedicado a escribir la historia de este tema.

Me he obcecado en esta evidencia histórica, pues es justo uno de esos puntos en los que las líneas de la historia y la investigación técnica confluyen. Ahora daré mi versión acerca de la otra cara del tema.

El atractivo técnico que distingue la cerámica hispano-morisca es su invariabilidad en una base de esmalte blanco, hecho opaco con óxido de estaño. Todas las *mezzo-majolicas*, la cerámica de Pesaro, son de fondo blanco y fueron descritas por Passeri y según él existen desde 1300 o quizás antes. No es un esmalte, sino una capa blanca cubierta por una mezcla de plomo y álcali llamada *marzacotto*. Ni un solo ejemplo de reflejo aparece en Italia sobre un esmalte de estaño hasta el final del siglo XV, ni en Pesaro ni en ninguna parte. Ahora puedo atestiguar, al igual que cualquier otro ceramista que haya realizado reflejo,

la facilidad y la minuciosidad con la que puede ser producido cuando el estaño está presente en el esmalte, en comparación con otras mezclas.

Que los ceramistas italianos aprendiesen de los árabes y aún consiguieran claves pequeñas de este fondo blanco y que ninguna experiencia de este uso haya sobrevivido y ninguna tradición haya persistido es improbable. Pero parece más improbable aún en el siguiente paso de la historia de la mayólica, cuando en 1475 o quizás algo antes, el esmalte con estaño empieza a sustituir la capa blanca. El curso que los ceramistas italianos tomaron fue el de no usar el esmalte, por excelencia susceptible al reflejo, pero como un sustituto más blanco de la capa blanca, añadiendo *marzacotto* precisamente como ellos esmaltan el fondo. Sería difícil afirmar nada en este punto solo con la inspección, pero hay otro testimonio. Piccolpasso, y su muy detallada descripción del proceso de Gubbio y de la cerámica italiana en general, en 1548, no deja lugar a dudas. Él certifica la necesidad de esmaltar con esmalte de estaño, mejor que con la blanca ferra di Vicenza o con la capa blanca. Pero no existe la más mínima pista de que el antiguo *marzacotto* se desechase en ningún momento.

Puede afirmarse que el esmalte de estaño era desconocido o imposible de obtener. Hay una fuerte evidencia que sostiene lo contrario, por su uso por los ceramistas italianos y la tendencia en la investigación reciente es a poner su fecha de adopción cada vez antes. Pero aparte de eso, mucho antes, estuvo en uso en Italia para otro propósito. Luca Della Robbia tuvo tiempo de madurar su método de cubrir terracota con ello y poner sus dos geniales bajo relieves sobre las puertas del *duomo* de Florencia en el año de 1438. De esta manera, sin embargo, por mucho que forcemos las fechas, hay un periodo durante el cual el esmalte de estaño fue conocido en Italia y todavía los mercados de la *mezzo-majolica* persisten en el uso de un fondo de este tipo, mientras que cuando estuvieron bajo el poder moro, ellos tuvieron que buscar un fondo moro más manejable. Si Luca tenía este conocimiento (como Jacquemart supone) de las fábricas de Faenza o Caffaggiolo, hace todas estas circunstancias encajar mejor. Faenza está a dos días de camino (unas 70 millas) para un jinete desde Pesaro, no mucho más- y los intercambios entre empleados no eran extraños.

Creo que lo que he dicho mantendría buena igualdad bajo cualquier punto de vista acerca de la fecha exacta de los reflejos de Pesaro. La cosa se complica por el hecho de que no siempre la fecha del reflejo es la misma que la de la pieza. Una pieza sin reflejo de faenza, de hace 300 años, puede meterse a un horno ahora y ningún análisis descubriría la antigüedad del reflejo. Los *bacili* hechos en Pesaro en 1450 pudieron recibir reflejo en Gubbio en 1550.

Dejo esta parte del tema con muchas cosas sin decir, para no olvidar el otro punto importante en la historia. La bottega en Gubbio y su conexión con Giorgio Andreoli, ha sido considerada como la parte más importante de todo desde el punto de vista del artista. El maestro Giorgio fue un escultor, un discípulo de Lucca Della Robbia, quien tomó la cerámica y trabajó en su bottega, que había producido algunos trabajos de reflejo de calidad, quizás más minuciosos en las cuestiones decorativas que muchos de los que siguieron. El uso libre del rubí lo distingue de la *mezzo-majolica* y las producciones del maestro de Gubbio deberían distinguirse también por un carácter variado del rubí y un fondo blanco más

cuidado. El propósito es un rubí translúcido utilizado como pigmento. Bajo mi punto de vista, el trabajo no es muy adecuado para este propósito. Sin embargo en estas fechas los colores alcanzaron su máximo esplendor. El rango de fechas de 1418 a 1537 es para los ejemplos más tardíos hechos por su hijo y otros contemporáneos, quien siguió con el trabajo más tiempo. Pero todos los reflejos desaparecen de las decoraciones italianas en torno a 1550, así que un periodo de 60 años cubre toda la producción. Antes he hablado de la vida más prolongada del proceso hispanomusulmán, pero en ambos casos la desaparición fue solo en los trabajos más elaborados, seguro en España y posiblemente también en Italia, la práctica nunca desapareció. Es difícil esta desaparición, mucho antes del colapso de las artes en el siglo XVIII, durante el éxito de la cerámica musulmana en el Renacimiento. Será satisfactorio para algunos decir que fue un cambio de moda, pero esto es solo sustituir una frase por otra, y seguramente no signifique nada. Una conjetura plausible es que su uso fue incompatible con la cuidadosa y hábil pincelada sobre el esmalte fresco que alcanzó la perfección en el Castillo Durante de Urbino. Cuanto más genial era un artista en la manipulación, menos riesgos tenía de un fuego incierto. El horno de cerámica de reflejo podría arruinar la correcta fabricación o incluso si los reflejos tenían éxito, solo tendrían existencia si lograban abrirse paso entre el público. Mientras el material fue utilizado para su propio uso, y no hubo intentos de ir más allá de sus límites naturales, todo fue bien, pero tan pronto como el artista comenzó a estar a disgusto con las restricciones que su uso ponían a las oportunidades de demostrar su propia habilidad, tuvo que abandonar el reflejo coloreado. Tuvo que ser así, o quizás la demanda disminuyó a raíz de los decepcionantes contratiempos locales. La muerte de un trabajador de los hornos de especial talento, provocó la suspensión de los trabajos, o lo que es más probable, un sustituto debió de ser encontrado cuyos fallos llevaron a creer que el proceso dependía de algún secreto que su predecesor se llevó a la tumba. Cualquiera que fue la causa o la combinación de ellas, desaparecen en 1550 y no reaparecen durante 300 años.

El proceso no está descrito en Brongniart, quien fue la gran autoridad en la cerámica de hace cincuenta años; y Salvétat, quien fue su sucesor, hace solo una especulación acerca de su posible carácter. Y en el catálogo de la Gran Exposición de 1851, que es una especie de registro de las artes de la Antigüedad, nada de cerámica de reflejo aparece. Los revivals modernos aparecen con los de Ginori en Doccia, cerca de Florencia y con los de Carocci en Gubbio, de los que Mr Fortnum habla mucho. Hay algunos en la exposición de Londres de 1862. Yo nunca he visto ninguno. Los mejores que he visto son los de Cantagalli, en Florencia.

A pesar de las reproducciones de Doccia y Gubbio, sigue prevaleciendo la impresión de que el proceso era secreto. Solía escuchar esto a los artistas hace veinte años, como si hablasen de la piedra filosofal. Hasta entonces los intentos de reproducirlas en Inglaterra se habían hecho con resultados de escasa fortuna, aunque hubiese ido un italiano a los talleres de cerámica de Staffordshire a enseñarles. Incluso ahora se sigue hablando de ello en los periódicos como un secreto. Me llamaron la atención algunos trabajos de Massier en Cannes, en la última exposición de París, que recogió un periódico bajo el título “El Redescubrimiento de un Arte Perdido”.

De hecho, el redescubrimiento parece haber seguido los pasos del reflejo desde sus inicios. Yo los redescubrí en 1874, aproximadamente, y en el curso del tiempo algunos de mis empleados me dejaron y los redescubrieron en otros lugares. No creo que estos redescubrimientos de este tipo contribuyan de ningún modo a la difusión del proceso de las cerámicas de hoy en día. Muchos de ellos tienen registros más tempranos que el mío, pero el único que conocía mientras estuve en Staffordshire fue el último de Mr Clement Wedgwood, quien me enseñó un número de experimentos que hubieran tenido éxito si el esmalte hubiese sido el adecuado, y una pequeña muestra me enseñó el último Mr Colin Campbell. Mientras las dificultades técnicas de simplemente envolver el cobre o la plata del reflejo se mantengan, no veo la razón de que (en el caso de los árabes y de los italianos) cada descubrimiento no esté totalmente relacionado con todos los demás. Pero hay un aspecto que los italianos descubrieron, cuando reprodujeron las cocciones moriscas, concretamente el cómo hacer un uso más fuerte, bello y original de sus materiales. Cuanto menos digamos acerca de sus paralelismos modernos, mejor.

Quizás no deberíamos hacer otro punto de partida y considerar que este proceso es tan conocido como cualquier otro proceso en las artes; de cualquier modo contribuiré en lo que pueda en hacerlo, contándome a mí mismo todo lo que sé. No conseguí nada de Piccolpasso, como tampoco vi el trabajo hasta mucho tiempo después, no de ninguna información impresa, exceptuando los manuales de química que leí en mi juventud. La clave fue construida por la mancha amarilla de la plata en el cristal. Cuando ya se ha cocido presenta iridiscencia, lo que es normalmente visible en el amarillo opaco desde fuera en las vidrieras. Intenté la mancha en los azulejos daneses y los encontré invulnerables en el horno de cristal, pero en una pequeña envoltura de gas, descubrí que ambos, el cobre y la plata daban un reflejo cuando el gas desaparecía para penetrar en la pieza. Continué con mi investigación y, después de una interrupción, ocasionada por un incendio en casa en el que se quemó el tejado, desarrollé el proceso en Chelsea. Esto fue en 1873-1874, desde entonces no ha variado materialmente este proceso, aunque he practicado numerosos experimentos, con vistas de mejorarlo.

Como lo practicamos hoy en día en Fulham, es de este modo: el pigmento consiste simplemente en barro blanco, mezclado con cobre en un plato o con óxido de plata, en proporciones variables dependiendo de la intensidad de color que deseamos conseguir. Es pintado en el ya mezclado esmalte con agua y suficiente goma arábiga como para manipularlo y hacer el trabajo más fácil- una pequeña lámpara negra, o cualquier otro instrumento para colorear hacen el trabajo más llevadero. He intentado muchos aditivos a este pigmento, de tierras que no se funden como cal, *baryta*, estroncio y otros óxidos metálicos pero sin sustituir la primera mezcla sencilla. Cualquier barro que no se funda cumple con el propósito, aunque siempre hemos usado el caolín por ser el menos fundible. En la obra de Deck da muchas recetas para los pigmentos del reflejo, de las cuales para mí solo una pertenece al verdadero proceso del reflejo. Todas las otras contienen azufre, que no es necesario, aunque trabaje muy bien. Los reflejos del azufre son parecidos al antiguo reflejo de Swansea, que solamente requiere una cocción a baja temperatura sin humo. El azufre se evapora y libera un depósito metálico que no está oxidado, o solo en parte, así que por el acceso de aire el vapor de azufre sale del horno. Creo que todos los reflejos incluidos en la lista de este autor son de esta naturaleza, pero el resultado producido en la cerámica moderna no seduce al

investigador. Los más bellos que he visto son los de la cerámica de Burgos, que, sin embargo, contienen oro. El único ingrediente que contiene azufre mencionado por Piccolpasso, sería la pequeña cantidad de bermellón (así sería, si cinabrio significa bermellón), que añade en su receta para el oro. Las recetas de Piccolpasso son para el barro diluyente pues no dice nada de cobre o de plata. Pero las tenía por habladurías y si intentó producir reflejo con ellas sin ninguna adición de metal, esto casi explica que nunca hubiese reflejo en Castel-Durante donde era maestro ceramista. De hecho, surge la cuestión de si no fue engañado por el maestro Cencio, el hijo de Giorgio, quien se supone que le dio la información.

La cerámica, cuando es pintada, se envuelve en una cobertura cerrada que es llevada a una temperatura no muy alta, para que los esmaltes utilizados sean solo visibles. Se emplea una carga de madera seca, serrín, astillas o de hecho cualquier combustible libre de azufre, luego se introduce en la cobertura a través de un nivel de apertura en el suelo, un espacio dejado debajo de la cerámica para recogerla. Tan pronto como arda correctamente, la apertura se cierra. El fulgor se apaga y la combustión del material se retarda y la atmósfera en la cobertura consiste por completo en un humo reductor. Las piezas comenzarán pronto a presentar un brillo rojo o amarillo, el pigmento parecerá negro hasta que se retire para mostrar el reflejo. Esta operación debe ser repetida hasta que las pruebas salgan bien, cuando los fuegos se apaguen y la cobertura se enfríe.

La diferencia entre esta operación y la de Piccolpasso está en el uso de la cobertura cerrada, la cual se ve enlucida por la diferencia del combustible. El azufre del carbón o de la coca dañaría los esmaltes en los que no hay reflejo, e interferiría en el proceso. En el procedimiento de Italia, donde el combustible es madera, esta es empaquetada en una cobertura perforada, en la que el humo del horno se apaga cerrando una entrada o simplemente subiendo el volumen de humo del horno apilando maleza. Pero el principio de la operación es el mismo en ambos casos y los peligros son los mismos. La fogata debe apagarse en cualquiera de los casos. Habría demasiado calor, o muy prolongado en el tiempo, el humo sería muy denso o muy atenuado o no mantenido lo suficiente o al contrario. Si alguno de estos factores sale mal, el daño será proporcional. Incluso cuando las condiciones son vigiladas de cerca, el resultado puede ser inesperado. Es imposible conseguir uniformidad con la cobertura. En consecuencia, el tamaño de la cerámica debe de ser pequeño en proporción al de la cobertura, o un vaso puede quedar demasiado hecho por su parte inferior y sin hacer por la parte superior. Esto significa que el fuego deberá ser más prolongado en el tiempo y más bajo con obras más grandes, y esto conlleva mayor riesgo.

Los diferentes tipos de reflejo de cobre pueden ser clasificados:

- I. Cobre metálico opaco depositado en la superficie del esmalte. El óxido en este caso probablemente reduzca en el momento del depósito. Casi el mismo resultado se encuentra en el reflejo normal de las cerámicas, en las que el azufre o el sulfuro de cobre son cocidos a baja temperatura.
- II. Combinación del óxido de cobre con el esmalte sin reducción del metal. Esto es para todos los intentos y propósitos la misma cosa que cuando el cristal que contiene cobre recibe un fogonazo y se convierte en rubí. Cuanto más duro sea el esmalte y más alta sea la temperatura, es menos probable un depósito de cobre metálico.

III. El resultado de prolongar el calor sin humo en N°I. El depósito de cobre es absorbido por el esmalte, llegando a ser rojo sin reflejo, pero pasando por cada estadio intermedio.

IV. El resultado de incrementar el agente en N°II. En este caso el óxido todavía en combinación es devuelto al estado del metal. Considero que todo el mejor reflejo debería clasificarse en este o en el N°III.

Los reflejos de plata presentan los mismos resultados, pero en una temperatura más baja. Así, cuando ambos reflejos son cocidos juntos, debemos esperar obtener N° 3 y N°4 con reflejo de plata y N° 2 y N°1 con reflejo de cobre.

Los peores resultados se producen cuando los esmaltes están saturados hasta el punto de ser opacos. Pero las incidencias de este tipo deberían ser consideradas cuando el diseñador prevea el resultado. De hecho, las grandes manchas de amarillo opaco y pálido y las oscuras del fondo podrían resultar poco estéticas, cuando un arabesco de finas líneas del mismo amarillo en el mismo fondo podría resultar bello.

He dicho que el esmalte de estaño es el más susceptible de recibir reflejo, pero no da necesariamente los mejores resultados. Los reflejos de Gubbio están en un *marzacotto* superpuesto, y posiblemente la excepcional belleza de algunos reflejos persas se debería a lo que llamamos esmalte de silicio. Una capa de este esmalte sobre el estaño casi eludiría cualquier posibilidad de detectarlo y aún sería atravesado por el reflejo de color tan fino como es.

Los mejores de los primeros reflejos que hice en cerámicas de Staffordshire fueron en siderita o granito. El cuerpo era repelente al color pero el esmalte era particularmente bueno. Posteriormente, usamos el blanco opaco común hecho con estaño. Fue también poco estético en cuanto al color, creo que por la adición de cobalto para hacerlo más blanco, como el pintor de caballete arruina su precioso blanco de creta con azul de Francia. He intentado muchos experimentos con esmaltes, pero me inclino a pensar que la manera en que son cocidos en el horno tiene tanto que ver con su capacidad de adaptación al reflejo como su composición química.

También he intentado en los últimos 20 años un gran número de experimentos, con la idea de mejorar el primitivo proceso de los árabes. Dejando de lado otros trabajos inútiles, enumeraré unos pocos con mi recolección de resultados.

I. Reducción por otros agentes distintos del humo carbónico: amoníaco, por contacto con el vapor del combustible, por gas carbónico, por el vapor del agua y de glicerina. Ninguno de ellos dio nuevos resultados.

II. Uso de colores de cobre y plata como esmaltes o bajo el esmalte y su consecuente reducción con cualquiera de estos agentes. A veces hubo buenos resultados, pero el color siempre era irregular.

III. El depósito de cobre o plata del vapor de los cloruros, amoníaco o yoduros, estas partes del esmalte protegidas eran las que se mantenían blancas. Este experimento debe repetirse con ventaja. Uno más similar fue el pintar estampados en un esmalte susceptible o refractario y su exposición al vapor que

contiene cobre o plata. El óxido de cobre por sí mismo se evapora bajo determinadas condiciones, lo que es la causa del color rojo fluido en muchos ejemplos.

He intentado, por supuesto, infinitas modificaciones del proceso original, como utilizar maderas especiales para hacer el humo, serrín, virutas de madera, parafina y otros combustibles. Ninguno de ellos responde al propósito, la aplicación queda variada. Pero no ha habido ningún hallazgo en estas investigaciones y el proceso sigue siendo substancialmente el original. Creo que si ha habido alguna nueva mejora en la aplicación del procedimiento químico, aunque no haya tenido éxito, definitivamente no la habría tenido en cuenta.

En conclusión, diría que creo que hemos aprendido todo lo que hay que saber sobre el procedimiento químico y mecánico de este arte, tal y como era conocido por los antiguos. Lo que queda por descubrir, para producir trabajos originales, igual que sucedió en el Renacimiento, no es un misterio técnico, sino el secreto del espíritu que animó el siglo XV no solo en Italia, sino en toda Europa. Tenemos los materiales y mucho más, pero las mismas causas que nos alejan del logro de la nueva belleza con las nuevas piezas, se han plantado entre nosotros y el revival de la antigua belleza. Diciendo esto, no creo que esté anunciando una verdad universalmente aceptada, o en cualquier caso una que sea poco cuestionada. Algún día habrá una nueva imaginería y un nuevo arte. Mientras tanto solo puedo decir que si alguien encuentra su camino utilizando los materiales con buenos objetivos, mi experiencia, la cual valoro como algo completamente químico y mecánico, queda a su disposición.

Comentario:

El artículo que incluimos en este Anexo, es un escrito de William De Morgan que hemos traducido del inglés al español porque consideramos que es de gran interés para este TFG. Es el fruto de la investigación de un artista que deseó convertirse en un buen profesional de la cerámica y que se preocupó, no solamente de las cuestiones técnicas, sino también de la historia de este arte y especialmente del preciado reflejo dorado.

Señalamos brevemente las principales aportaciones de este interesante artículo. En primer lugar, De Morgan corrobora que todo parece indicar que los orígenes de la decoración cerámica en la Historia del Arte aparecen en Asiria y Egipto. Sin embargo, desmiente a los que se aventuran a ver el nacimiento de la loza dorada antes de la expansión islámica del siglo VII. Aporta dos fechas importantes, 1154 en Calatayud y 1040 en El Cairo, como los dos primeros testimonios claros de utilización del reflejo dorado. Pero señala las cerámicas de la Alhambra del siglo XIV como los ejemplos más tempranos de este efecto, realizados en España. De Morgan se aventura a tratar la polémica cuestión del reflejo en la cerámica siciliana e italiana. Habla de la existencia

de un tipo de plato, los *bacini*, en algunas iglesias pisanas. Sin embargo, desmonta las teorías de quienes afirman que dichas cerámicas son de origen sarraceno. También habla de la posibilidad de que ceramistas islámicos fuesen a trabajar a la ciudad de Pesaro. La problemática del reflejo interesa muchísimo a William De Morgan, porque según él mismo afirma, esta es una de esas cuestiones en las que lo histórico y lo técnico aparecen tan unidos, que es imposible separarlos. De Morgan advierte que la antigüedad del reflejo no tiene porqué ser necesariamente la misma que la de la pieza. Puede trabajarse de forma contemporánea una pieza antigua para generar reflejo sobre ella, y nadie advertiría la diferencia. De Morgan también analiza el porqué el reflejo terminó desapareciendo de la cerámica. Según afirma, llegó un momento en el que la minuciosidad de los dibujos que se aplicaban sobre las piezas, era incompatible con el carácter incierto de la técnica del reflejo, en la que el ceramista nunca puede estar del todo seguro de cómo será la pieza al final. Lamenta la desaparición de esta técnica y habla de su resurgimiento en el siglo XIX, en los talleres de Doccia y Gubbio, pero con resultados en ocasiones poco satisfactorios. Los que ya reconoce por su buena calidad son los de Mr Clement Wedgwood. De Morgan dice haber encontrado su propia fórmula magistral entre 1873 y 1874 en Chelsea, y que desde entonces no ha modificado considerablemente este proceso. Finalmente, concluye con una interesante propuesta, afirmando que aunque se haya podido recuperar la técnica de la cerámica antigua, lo que sería necesario es encontrar un nuevo lenguaje artístico adaptado a la época contemporánea. Aquí es posible entrever un deseo de ruptura con los historicismos, tan en boga en la época victoriana y a los que el propio De Morgan recurre en sucesivas ocasiones. En algunas de sus obras, como es el caso de sus decoraciones para los pasillos y escaleras de la *Leighton House*, queda patente su anhelo de modernidad, de abandonar lo decorativo de los historicismos, creando un espacio en el que las irregularidades y juegos que resultan de la cochura de los azulejos, son protagonistas.

2. RUSKIN, J., *Las siete lámparas de la arquitectura*, Barcelona, Alta Fulla, 2000.

Comentario:

Lo que aquí presentamos son una serie de conclusiones extraídas a partir de la lectura de la obra *Las siete lámparas de la arquitectura*, de John Ruskin, en 1849. Esta es una de las obras de mayor influencia sobre el arte británico del siglo XIX. Como buena parte de la producción cerámica de William De Morgan estaba destinada al revestimiento de la arquitectura, consideramos de gran interés los postulados que Ruskin presenta en esta obra, y que De Morgan debió conocer y pudo aplicar en sus propios trabajos. Hemos decidido presentar las ideas principales extraídas a partir del análisis de los textos originales. Se indica después de cada una de ellas la página de la que se han tomado, a partir de la edición: RUSKIN, J., *Las siete lámparas de la arquitectura*, Barcelona, Alta Fulla, 2000.

La lámpara de la belleza

Las formas bellas proceden de la naturaleza: para que el hombre avance en la invención de la belleza deberá imitar las formas de la naturaleza. Todas las formas bellas, así como los bellos pensamientos están tomados directamente de los objetos naturales. Todo lo que no está tomado de dichos objetos naturales tenderá a la fealdad. Pp. 120-121.

Ruskin critica los motivos heráldicos en el ornamento. Su empleo como motivo decorativo repetitivo destruye la fuerza del edificio. Las armas deben ser consideradas como una inscripción y no como un ornato, por lo que no debe multiplicarse en la decoración. P. 127. De todos los elementos decorativos, la divisa es el peor de ellos, pues las letras no se encuentran nunca en la naturaleza. Las inscripciones solo deben aparecer en aquellos lugares en que sean estrictamente necesarias. Deben colocarse donde se vean y no aparecer enrevesadas. P. 128.

En el caso de que se utilicen las hojas y las flores como motivo decorativo, deben reproducir la forma en la que aparecerían de manera libre en la naturaleza. Hay que evitar la utilización de los festones y de las guirnaldas. P. 132.

Ruskin deja claro su propio criterio de valoración de los ornamentos. El ornamento es toda combinación de formas que imitarán o sugerirán las formas naturales más extendidas en la vida. La imitación de las flores será más noble que la de las piedras. Luego la imitación de los animales y la de los seres humanos. En las obras maestras todos estos órdenes se combinan. P. 135.

Ruskin afirma que no hay que decorar los lugares de trabajo sino los de reposo. “Ahí donde el reposo esté prohibido, lo está igualmente la belleza”. P. 138. En la Edad Media buena parte de la decoración aparecía desplegada sobre las fachadas de las tiendas, pero no como lugar de trabajo, sino porque eran además de vivienda del dueño de la tienda. La decoración se concentraba entorno a la puerta y a los pisos más ricos, en cuanto que estos eran la vivienda del propietario del negocio. Pero en las ciudades modernas casa y taller suelen estar separados y por ello Ruskin condena que se decoren los talleres. Pp. 140-141.

El ornamento en las ciudades debe colocarse en donde esté asegurado el reposo. Venecia es una ciudad muy ornamentada porque no hay mejor reposo que el de la góndola. Ruskin propone como elemento que contribuye al reposo en las ciudades modernas, la fuente. P. 144.

En cuanto a la simetría, no solo obedece a una idea de igualdad sino también de contrapeso. En tanto que es lícito dividir los monumentos o partes de ellos horizontalmente en mitades, tercios o partes iguales, toda división vertical es mala. P. 150.

Ruskin se refiere a la abstracción de la forma imitada. Tanto individual como nacionalmente las primeras tentativas de imitación son siempre abstractas e incompletas. “Una perfección más grande acusa progreso en el arte, una perfección absoluta acusa decadencia.” En todo arte de la abstracción se sugiere que el artista podría haber llevado más lejos la imitación fidedigna si hubiese querido. Pp.152-155.

Ruskin dice que solo hay que imitar formas naturales y que sus partes acabadas sean las más nobles. El envilecimiento del decorado del siglo XV se debió a la imitación de formas feas. P. 158.

Ruskin se preocupa por el color en la arquitectura. Afirma que esta debe tener color. “La escultura es la imitación de una idea, mientras que la arquitectura es una realidad. La idea se puede, a mi parecer, dejar sin color: es la inteligencia la que se lo da; mas una realidad debe tener realidad en todos sus atributos: su color deber ser tan estable como su forma”. Afirma que no hay que dejar las molduras en un color aislado sobre el fondo neutro. Que la moldura y el fondo deben colorearse de forma complementaria, con matices variados. En la naturaleza no existe la total definición. Los colores a veces son colocados con torpeza y se admite un cierto grado de desorden y de variación. El color debe ser impreciso. “El color para ser perfecto debe tener un contorno aéreo y sencillo; no puede estar determinado, y jamás haréis buenas vidrieras colocando en ellas figuras bien dibujadas. Tratad de poner en orden y en forma los colores de un trozo de ópalo.” Pp. 159-163.

Ruskin en cuanto a los motivos en color distingue varias formas de aplicar color en la arquitectura. La primera sería el mosaico. Tiene una alta abstracción en su ejecución e introduce vivos colores. Luego estaría el fresco, como en la capilla Sixtina.

Ruskin planteará como edificio que cumple todas estas consideraciones acerca de la belleza en la arquitectura el campanile de Florencia, obra de Giotto. P. 171.

3. MORRIS, W., *Arte y sociedad industrial: antología de escritos*, Valencia, Fernando Torres, 1977.

Comentario:

Los escritos de William Morris constituyen un documento de especial interés para comprender la obra de William De Morgan. Como ya se ha señalado en este TFG, William De Morgan trabajó para la compañía de Morris y de hecho llegaron a instalar sus talleres en Merton Abbey realmente cerca el uno del otro. Es por eso que De Morgan tuvo que conocer muy de cerca todos los postulados teóricos de Morris y pudo seguir muchas de sus indicaciones en su propia producción artística. Si bien es cierto que buena parte de las reflexiones de Morris acerca del arte para el pueblo, no pueden extrapolarse a las cerámicas de William De Morgan, que estaban destinadas a decorar las mansiones de ricos burgueses y artistas victorianos. Aún así, se presentan aquí

algunas de las conclusiones que hemos obtenido tras la lectura de los originales de Morris y cada una de ellas viene acompañada por la página en la que puede encontrarse el texto original en la edición: MORRIS, W., *Arte y sociedad industrial: antología de escritos*, Valencia, Fernando Torres, 1977.

Arte popular

Todo arte descansa sobre la base del arte popular. El arte popular no puede vivir si el trabajo es esclavo del desorden, la falta de honradez y la desunión. (Algunas sugerencias sobre el diseño de modelos, conferencia pronunciada en el Workingmen's College de Londres, 1881). P. 37-38.

Arte y sociedad I

Del arte popular depende la felicidad de la comunidad. El mismo propósito podría entreverse en la recuperación de las técnicas tradicionales de la cerámica por William De Morgan, para lograr el progreso de las artes decorativas. El arte debe salvar el abismo entre pobreza y opulencia. Del arte debemos participar todos. (Carta al diario *Manchester Examiner*, 14/3/1883). P. 39-40.

El arte bajo la plutocracia

Morris separa el arte intelectual del decorativo. El primero es todo aquel que alimenta nuestra mente y que debe estar libre de las necesidades materiales. El segundo es el que no deja de ser parte de objetos cuya intención es estar al servicio del cuerpo. A lo largo de la historia de la humanidad ha habido periodos en los que ha desaparecido el arte intelectual, pero siempre ha seguido existiendo el arte decorativo. En las épocas de máximo florecimiento del arte todo artista seguía siendo un trabajador y hasta el trabajador más humilde seguía siendo un artista. En cambio en la actualidad los que se ocupan del arte intelectual son profesionales mientras que los que se ocupan de las artes decorativas son trabajadores de paga semanal. El público actual no entiende el arte. En la actualidad la decoración se ha vuelto algo vulgar. La pérdida de las artes decorativas es, según Morris, una pérdida dolorosa. Propone una vuelta al arte cooperativo. Critica duramente las consecuencias de la Revolución Industrial, no solo en grandes ciudades como Londres o Manchester donde prima la contaminación, la suciedad y la insalubridad, sino en todo el territorio británico.

Morris establece que todo arte, incluso el más intelectual, está influido por las condiciones laborales de la masa de la humanidad. “El arte es la expresión del gozo del hombre en su trabajo.” Es importante obtener placer por medio del trabajo, tal y como propone Ruskin. Pero la situación actual de trabajo infeliz de la mayor parte de la sociedad, afecta a la masa de los trabajadores, que se sienten desdichados, así como a la calidad de las obras de arte. El placer debe derivar de tres aspectos: la calidad, la esperanza de creación y la estimación propia. En épocas pasadas el placer siempre acompañó a la producción. Durante la Edad Media los artesanos podían hacer su trabajo de modo placentero y reflexivo. Se utilizaba la totalidad del hombre para la producción de un objeto y no pequeñas partes de muchos hombres. Se desarrollaba la inteligencia de cada trabajador según sus capacidades. En la Edad Media la cooperación armoniosa de la inteligencia alcanzó el punto más alto conocido jamás. Todo ello terminó con el Renacimiento italiano, que fue fruto de cinco siglos de arte popular. A partir de entonces y sobre todo desde el siglo XVII se impone el sistema de producción industrial en el que el propósito es proporcionar un beneficio al fabricante y dar empleo a las clases trabajadoras. En el sistema industrial actual, que cambia década tras década, los trabajadores son maquinizados y poco a poco disminuyen en importancia y número. Este sistema ha conducido a la muerte del arte y a la infelicidad. Critica duramente las consecuencias de la Revolución Industrial en Inglaterra, sobre todo en el caso de Londres, atacando su fealdad, su miseria y el hecho de que la pobreza queda alejada de la burguesía, que vive ajena a ella. También critica la escasa educación que recibe la masa obrera, entre la que pervive la superstición, no existen placeres racionales y están desprovistos de todo sentido de belleza. En este discurso Morris llama a la insurrección y a la rebelión contra la injusticia del sistema actual. Busca también la cooperación y la colaboración de todos aquellos que compartan sus intereses. (Conferencia pronunciada en el auditorio del University College (Oxford) el 14 de noviembre de 1883. Fue publicada por primera vez en *To-Day*, febrero marzo 1884). Pp.41-80.

Arte y socialismo

Morris predica que todo objeto fabricado debe valer la pena. Si se fabrica un objeto inútil, el trabajador va a verse afectado desde dos puntos de vista. Por un lado, va a perder un valioso tiempo en su fabricación y por otro, como consumidor, va a verse obligado a comprar algo inútil. Hay muy pocas personas en la clase media inglesa actual

que estén realmente concienciadas con la promoción de la belleza en la vida cotidiana y son solo hombres de altas aspiraciones artísticas. A ellos les siguen muchos hombres de menor importancia que secundan sus opiniones. Morris propone que en las casas de los hombres ricos los criados reciban la oportunidad de formarse un lapso temporal cada día con los hombres de cultura. (Conferencia pronunciada en la Sociedad Secular de Leicester, el 23 de enero de 1884. Se publicó por vez primera, como folleto, en Leek, en 1884). Pp. 113-146.

El arte y el futuro: el sentido más hondo de la lucha

Dice Morris que no cree en la posibilidad de mantener vivo el arte por medio de la actividad reducida de un cierto número de hombres. Dice que las escuelas de arte deberían ser lo que fueron en el pasado, reflejo de la aspiración del pueblo hacia la belleza y el gozo auténtico de la vida. (Carta al *Dialy Chronicle*, 10 noviembre 1893) Pp. 213-216.

ANEXO IV: GLOSARIO DE TÉRMINOS SOBRE EL CONTEXTO ARTÍSTICO VICTORIANO



Anexo IV: Glosario de términos sobre el contexto artístico victoriano¹

CARY, Francis Stephen (1808-1880)

Pintor victoriano. Comenzó su formación como pintor en la Royal Academy y después en el taller de Sir Thomas Lawrence, uno de los artistas más apreciados por el Establishment británico. De él tomó su pincelada minuciosa y su interés por la cuidada reconstitución de los ambientes históricos en la pintura. Tras varios viajes por Europa, se hizo cargo de la dirección de la Sass's Art School en Bloomsbury. Aquí comenzaría su formación artística el ceramista William De Morgan, dedicándose fundamentalmente al estudio de la Antigüedad. Siguió llevando a cabo de forma paralela una producción como pintor académico y exponiendo en la Royal Academy.

COLE, Henry (1808-1882)

Pionero del diseño británico. Tuvo una formación como ingeniero civil que pronto derivó hacia una preocupación por reducir la brecha existente entre diseño industrial y las artes decorativas. Fue el editor de la primera revista de diseño de la Historia, la *Journal of Design and Manufactures*. Fue junto al príncipe Albert el promotor de la Exposición Universal de 1851 en Londres, escogiendo el Crystal Palace de Joseph Paxton como el proyecto más adecuado para albergar la exposición. Su importancia más allá de su carrera como diseñador, reside en que fue el principal impulsor de la fundación del South Kensington Museum en 1852, museo de artes aplicadas que a partir de 1899 pasará a llamarse Victoria & Albert Museum. Fundó además una empresa, la *Summerly's Art Manufactures*, que se dedicaba a suministrar diseños de productos cotidianos a los fabricantes.

¹ Para la mejor comprensión del tema abordado en este TFG, la obra de William De Morgan en su relación con el complejo contexto artístico de la Inglaterra victoriana, hemos decidido crear este Glosario compuesto por diferentes entradas, todas ellas destinadas a arrojar luz sobre dicho ambiente. Para su elaboración hemos partido de la bibliografía básica sobre el tema, ya recogida en la Bibliografía citada en este TFG. Además, para comprender la biografía de este ceramista, se ha creado una línea de tiempo cuya consulta online es posible a través del enlace:

http://timeglider.com/t/7caaa8dc08c1b456cfc9?min_zoom=1&max_zoom=100

CRANE, Walter (1845-1915)

Pintor, diseñador e ilustrador relacionado con el movimiento de las *Arts & Crafts*. También se dedicó a la Teoría del Arte. Desde joven sintió predilección por la pintura de los prerrafaelitas, cuya influencia es palpable en sus obras. Salvo en dos ocasiones, sus pinturas fueron rechazadas por la Royal Academy, por lo que tuvo que buscar circuitos alternativos para exponer su trabajo, como la Grosvenor Gallery o posteriormente la New Gallery. Fue un gran admirador de la obra de Edward Burne-Jones. En su producción es notable el referente de la pintura italiana del Quattrocento y de la pintura etrusca. Para ello será decisiva su prolongada luna de miel en Italia, entre 1871 y 1873. En los últimos años de su carrera se dedicó con mayor intensidad a la reflexión teórica, llegando a ser presidente del *Art Worker's Guild* en 1884 y de las exposiciones de las *Arts & Crafts* entre 1888 y 1890.

DAY, Lewis Foreman (1845-1910)

Diseñador y decorador británico, contribuyó a la renovación del diseño británico de la época victoriana. Formó parte del círculo de William Morris y consiguió ser uno de los integrantes más destacados de las *Arts & Crafts*. Comenzó con un negocio de vidrieras, pero en seguida extendió su producción al mundo del textil, la cerámica o los papeles pintados. Fue un miembro activo de la asociación que organizaba las exposiciones de las *Arts & Crafts*, además de uno de los fundadores del *Art Worker's Guild* y componente del consejo de la Royal Society of Arts. Tuvo gran influencia como educador y escribió mucho sobre diseño. También fue parte del comité que decidió instalar el Victoria & Albert Museum en el nuevo edificio de Cromwell Road en 1909, apoyando la decisión de llevar a cabo este traslado. Su trabajo aparece bien representado en este museo.

DE MORGAN, Evelyn (1855-1919)

Evelyn Pickering de soltera. Pintora en la estela de los prerrafaelitas. A pesar de la oposición familiar comenzó una formación artística en la Slade School en la que le costó ser admitida por ser mujer. Alcanzó un gran éxito en muchas galerías de Inglaterra, América y en Europa. Llegó a exponer en la primera exposición de la inauguración en 1877 de la prestigiosa Grosvenor Gallery. En sus obras, Evelyn De

Morgan evidencia el mismo propósito de recuperación del Renacimiento que su esposo William, con quien contrajo matrimonio en 1887. Ella lo hace a través de estas pinturas que deben mucho a la obra de Rossetti y de Burne-Jones. En ellas puede atisbarse su entusiasmo por Botticelli, lo que se traduce en la manera tan peculiar que tiene de tratar las poses de las figuras femeninas y el extraordinario detallismo con el que representa los brocados y las flores y la vegetación en el suelo. Para ello fueron fundamentales sus estancias en Florencia a partir de 1875, donde residía su tío y maestro, el también artista Roddam Spencer Stanhope. La modelo favorita de Evelyn era Jane Hales, a la que conocía por haber sido la institutriz de su hermana. Al contrario que otros pintores del movimiento prerrafaelita, ella no apuesta por una imagen de la mujer débil y frágil, sino por mujeres atléticas y robustas, llenas de fuerza y de belleza. En sus obras puede entreverse en muchas ocasiones un mensaje feminista y antibelicista.

ÉPOCA VICTORIANA

Periodo de tiempo que corresponde al reinado de Victoria del Reino Unido, entre su coronación en 1837 y su fallecimiento en 1901. Culturalmente coincide con el fin del Romanticismo inglés, que suele fecharse en torno a 1830 y el cambio de centuria. Se caracteriza por el crecimiento de la burguesía, que pronto deseará escalar hasta los niveles antes reservados a la aristocracia. Para lograrlo intentarán adoptar un comportamiento adecuado a las convenciones y valores de esta época. Es además entonces cuando el Imperio Británico alcanza su máxima extensión, conquistando territorios de África, Oriente Medio, la India y otras partes de Asia. Esto traerá como consecuencias como el triunfo del inglés como la lengua más hablada del mundo, o la reducción de las distancias entre Europa y el resto de los continentes a la hora de llevar a cabo el comercio.

Culturalmente el periodo victoriano fue especialmente largo y complejo. Es dos veces más extenso que el Romanticismo. En el ámbito de la literatura, encontramos un reflejo de la sociedad victoriana y su obsesión por ascender hacia clases superiores. También se intenta marcar el modelo de lo que debe ser un buen gentleman inglés. En la última etapa de este largo periodo triunfará el *Aesthetic Movement*, que en su defensa de “el arte por el arte”, contradice todo la sobriedad de los años precedentes. Importantes escritores victorianos serían Charles Dickens, Alfred Tennyson u Oscar Wilde.

A nivel de las artes, encontramos tendencias renovadoras en la arquitectura, por su búsqueda de materiales y tipologías de edificios adaptados las necesidades de una sociedad en pleno crecimiento. La Revolución Industrial puso al servicio de la arquitectura y la ingeniería multitud de recursos, lo que se traduce en la celebración de las Exposiciones Universales, con obras tan emblemáticas como el Crystal Palace de la primera de todas ellas, en 1851. En pintura y escultura se aprecian respuestas rompedoras como la planteada a partir de 1848 por la Hermandad Prerrafaelita, o más adelante todos los artistas relacionados con el *Aesthetic Movement* como Frederick Leighton o James Abott McNeill Whistler. Por último, otro rasgo de este periodo fue la consagración del diseño en Inglaterra, con el movimiento de las *Arts & Crafts*. Su impacto se aprecia en todas las artes decorativas, entre ellas la cerámica con la obra de William De Morgan, objeto de estudio de este TFG.

EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE LONDRES DE 1851

Primera exposición internacional de productos manufacturados, celebrada en Londres en 1851. Tuvo una importancia capital no solo para el arte, el diseño, la educación, sino también para el comercio internacional e incluso para el desarrollo del turismo. Para su edificio principal se dejó el proyecto a concurso público y se concedió a Joseph Paxton quien ideó el Crystal Palace, el cual pudo construir gracias a su experiencia en la fabricación de invernaderos para el duque de Devonshire en Chatsworth. El Crystal Palace fue erigido en hierro fundido y cristal, materiales que permitieron que su construcción fuese rápida. Fue diseñado con planta longitudinal para dar cobijo a todos los usos que requería el edificio principal de la muestra. La exposición fue inaugurada por la reina Victoria y el que había sido su principal impulsor junto a Henry Cole, el príncipe Albert. Se estima que seis millones de personas visitaron la muestra, por lo que su impacto fue directo sobre la sociedad británica de la época. Los beneficios económicos que reportó la exposición permitieron posteriormente construir el South Kensington Museum, el Natural History Museum y el Science Museum. La zona en la que estos se erigieron fue llamada Albertopolis en honor a su impulsor, el príncipe Albert. Como testimonio de la exposición, han llegado hasta nosotros los catálogos de la misma, ilustrados con grabados, y algunos de los primeros souvenirs de la historia, como las vistas telescópicas que ofrecían imágenes

tridimensionales de la exposición y que eran adquiridas por los visitantes como recuerdo de su paso por la misma.

GROSVENOR GALLERY

La Grosvenor Gallery fue la galería de arte más influyente de la Inglaterra victoriana. Fue fundada en 1876 por Sir Coutts Lindsay y su esposa Blanche, la cual descendía de la familia Rothschild y tenía suficiente capital como para emprender este proyecto. Frente a las propuestas de la Royal Academy, siempre ancladas en la tradición del arte oficial, la Grosvenor Gallery apostó por las tendencias más innovadoras y consagró a los artistas del *Aesthetic Movement*, tal y como sucede con James Abbott McNeill Whistler o Edward Burne-Jones. En ella expuso la esposa de William De Morgan, Evelyn De Morgan. Fue en esta galería donde Whistler mostró su *Nocturno en negro y oro: el cohete cayendo*, en 1874, que supuso el comienzo de un largo y célebre proceso judicial contra John Ruskin. Un aspecto en el que fue pionera la Grosvenor Gallery fue en abrir al público su biblioteca, facilitando el acceso a las publicaciones. En ella se ofrecían periódicos, libros y existía una sala de lectura para las mujeres.

HERMANDAD PRERRAFaelita

Grupo de artistas fundado en 1848 por los pintores Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt y John Everett Millais en la casa de los padres de este último. Vinculados por su formación a la Royal Academy of Arts, van a oponerse al academicismo de esta para apostar por tendencias renovadoras en la recuperación del mundo medieval, tal y como proponía su mentor John Ruskin. Su nombre se debe a que dichos artistas van a encontrar su fuente de inspiración en la pintura italiana del Alto Renacimiento, rechazando todo lo que sucede a partir de Rafael. En esta misma línea se encuentra el grupo de los nazarenos, pintores germánicos establecidos en Roma que también van a buscar en sus obras la sinceridad y escaso artificio de la pintura del Quattrocento. Aunque la Hermandad como tal quedó disuelta en 1853, puede hablarse de pintura prerrafaelita más allá de esta fecha, pues los principios de la misma se mantuvieron durante décadas en la plástica victoriana. Asociados al grupo encontramos a otros artistas como Edward Burne-Jones, Ford Madox Brown, Henry Holiday o Evelyn De Morgan, esposa de William De Morgan.

JONES, Owen (1809-1874)

Arquitecto, diseñador y a través de la Exposición Universal de 1851, una de las figuras importantes en la creación del South Kensington Museum en 1852. Entre 1832 y 1834 realizó su Gran Tour por Italia, Grecia, Egipto, Turquía y España. Sería en este último país donde realizaría junto al francés Jules Goury los célebres estudios de la Alhambra de Granada que cimentaron su reputación como teórico del diseño. Entre 1836 y 1845, publicó todo su trabajo en *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*. Decoró en 1851 el interior del Crystal Palace de Joseph Paxton utilizando vivos colores inspirados por la arquitectura nazarí. Contribuyó a reconstruir dicho edificio en Sydenham, diseñando un célebre patio inspirado el de los Leones del palacio granadino. También ideó tres patios para el South Kensington Museum en 1863, de inspiración india, china y japonesa cada uno.

LEIGHTON, Frederic (1830-1896)

Pintor y escultor británico. Nació en el seno de una familia acomodada, lo que le permitió realizar viajes por todo el continente, algo fundamental para comprender su obra. Entre 1855 y 1859 residió en París, lo que le permitió entrar en contacto con las colecciones de pintura veneciana, el realismo paisajista de l'École de Barbizon y la temática clásica de las obras de Thomas Couture. En los años 60 y 70 su pintura fue cobrando cada vez significados más profundos y complejos, reflexionando en ocasiones sobre la oposición entre la vida y la muerte. Fue elegido presidente de la Royal Academy en 1878 y a partir de entonces fue visto como el líder del arte oficial británico. Entre 1866 y 1895 llevó a cabo la construcción de su propia casa, un auténtico referente en la decoración de interiores británica. Fue erigida por el arquitecto Georges Aitchison y contó para su decoración con la colaboración de artistas como el ceramista William De Morgan.

MORRIS, May (1862-1938)

Hija de William y Jane Morris. Fue diseñadora de textiles y joyería, además de escritora. Se formó en la South Kensington School of Design entre 1880 y 1883, donde aprendió el diseño textil. Fue directora de la sección de bordados de la *Morris & Co*. Fundó la asociación gremial *Women's Guild of Arts* en 1907, la cual presidió hasta

1935. Legó al Victoria & Albert Museum una importante colección de objetos artísticos, entre los que cabe destacar cerámicas de William De Morgan, una mesa de cristal de Philip Webb, así como bordados, telas, diseños y dibujos de William Morris. También joyas que habían pertenecido a su madre, Jane Morris. A lo largo de su vida dejó escritos importantes testimonios sobre el panorama artístico británico de la época victoriana y entre ellos se conservan sus opiniones acerca de las obras de William De Morgan.

MORRIS, MARSHALL, FAULKNER & CO.

Empresa creada por William Morris (1834-1896) y seis colaboradores en 1861. Siguiendo los ideales de vuelta al corporativismo de la Edad Media defendidos por John Ruskin, la *Morris, Marhsall, Faulkner & Co.*, congregó a profesionales ebanistas, vidrieros, ceramistas, arquitectos y tejedores para lograr una producción que buscaba alejarse de la producción en serie derivada de la Revolución Industrial. Morris defenderá las condiciones de trabajo del obrero y que cada pieza sea considerada una obra de arte, en la que el artesano se realiza como profesional. La empresa vio una ocasión perfecta para mostrar sus trabajos al gran público en la Exposición Universal de Londres de 1862. Alquilaron dos puestos en el patio medieval del palacio de exposiciones, uno para mostrar su producción de vidrieras, otro para textiles y mobiliario. Dichos productos de inspiración medieval despertaron un notable interés y fueron premiados con medallas y menciones. En 1875 se reconvirtió en la *Morris & Co.*, con William Morris como principal socio. Este trasladó su producción textil en 1881 a Merton Abbey, en donde también se asentará William De Morgan para llevar a cabo su producción cerámica. De Morgan trabajará en algunas ocasiones para la compañía de Morris, pero sin llegar a ser socio de la misma. Entre los encargos importantes que recibió, destaca la conocida como *Morris Room* en el South Kensington Museum en 1867. Sin embargo, lo que nació de los ideales de acercar al pueblo el diseño de calidad, terminó siendo una utopía y dichos productos solamente eran accesibles para las clases más privilegiadas. Fallecido Morris la compañía siguió existiendo hasta 1940 y los derechos sobre sus diseños son actualmente propiedad de las compañías *Sanderson and Sons* y *Liberty*.

TENNYSON, Alfred (1809-1892)

Alfred Tennyson fue uno de los poetas victorianos más influyentes. Nació en el seno de una familia burguesa y pudo acceder a una adecuada formación y al estudio de las lenguas clásicas y modernas. Posteriormente abandonó el hogar familiar para formarse en el Trinity College de Cambridge, donde sus primeros poemas llamaron la atención de los entendidos en literatura. En 1830 publicó *Poems, Chiefly Lyrical*, que cuyas poesías fueron calificadas por la crítica de oscuras y afectadas. Estos calificativos le influyeron tan duramente que no volvería a publicar otras obras hasta nueve años después. Será su publicación de *Poems*, en 1842, y de *In Memoriam*, en 1850, las que supongan su consagración definitiva como el poeta más reconocido de la época victoriana. Sus poemas llegaron a ser auténticos fenómenos de ventas y esto le permitió adquirir una villa en la campiña inglesa. Su impacto en la cultura británica se aprecia en la enorme influencia que va a tener su lírica sobre la obra de los prerrafaelitas, quienes junto a Morris eran grandes seguidores de Tennyson. La famosa pintura *Lady of Shalott* de John William Waterhouse, de 1888, está inspirada en un poema homónimo de Tennyson.

TENNYSONIANO

Véase: TENNYSON, Alfred.

RICARDO, Halsey (1854-1928)

Arquitecto y diseñador británico. Hijo de un banquero de la ciudad de Bristol, su posición económica desahogada le permitió aceptar solamente aquellos proyectos artísticos que le interesaban. Comenzó su trabajo como arquitecto en 1878. Se asoció con William De Morgan después de que este crease en 1887 la *Sands End Pottery* en Fulham. Apostaba por la utilización de materiales esmaltados que soportasen la contaminación del Londres victoriano. A lo largo de su carrera diseñó una estación en Calcuta, India, la *Debenham House* en Londres y su propia residencia la *Woodside* en Petworth, Sussex. Intentará sin éxito mantener a flote la empresa conjunta con William De Morgan mientras este esté en Florencia.

RUSKIN, John (1819-1900)

Crítico y teórico del arte británico, político y escritor, John Ruskin constituye una de las personalidades más polifacéticas e influyentes de la época victoriana. Estudió en Oxford y publicó en 1843 la primera parte de *Modern Painters*, obra que tuvo un tremendo eco en la escena artística británica. Frente a lo artificioso de los artistas consagrados por la Royal Academy, Ruskin defenderá a los nuevos paisajistas, sobre todo a Turner y establecerá las que según su propio criterio deberían ser las directrices de la plástica en el futuro. Sus postulados serán seguidos de cerca por los prerrafaelitas y por su discípulo William Morris. Es de Ruskin de quien Morris tomará el interés por recuperar el corporativismo de los gremios medievales, que tanta influencia tendrá en el movimiento de las *Arts & Crafts*. Todos estos ideales vienen propuestos en obras como *Las siete lámparas de la arquitectura*, de 1849, o *Las piedras de Venecia*, de 1851 a 1853. A través de ellas hará una defensa del gótico como estilo artístico a evocar en la arquitectura de los nuevos tiempos. Su interés por la recuperación del mundo medieval afectará no solo a las Bellas Artes sino también a las artes decorativas, tal y como se aprecia en los diseños de William Morris o las cerámicas de William De Morgan. Fundó en 1871 la *St George's Guild*, una asociación para la educación y el trabajo de los artesanos, que aspiraba a constituir una alternativa a la producción en serie industrial, creando comunidades de trabajo en diferentes lugares y tomando como modelo el sistema gremial del medievo.

SPENCER STANHOPE, Roddam (1829-1908)

Pintor afín al grupo prerrafaelita. Nacido en una familia de buena posición social, su formación artística comenzó en Londres con G. F. Watts. Fue a través de él como conoció a Rossetti y a Burne-Jones. Tras casarse en 1859, se trasladó a una casa que Philip Webb diseñó para él en Cobham, Surrey. Sin embargo, debido a sus problemas de asma, pasó los inviernos en Villa Nuti en Florencia, entre 1865 y 1880. Allí se acentuó la influencia del Renacimiento italiano en sus obras y de hecho fue uno de los primeros artistas británicos en contribuir a la recuperación de la técnica de la témpera. El impacto del Quattrocento en su pintura se ve sobre todo en las composiciones horizontales a modo de friso y en los vivos colores. Una obra de gran influencia será su trabajo para la capilla del Marlborough College, en Wilts. Fue además maestro de su

sobrina Evelyn De Morgan, quien junto a su marido William pasará largas temporadas en Florencia y serán admitidos gracias a su tío en la colonia británica de esta ciudad italiana.

WHISTLER, James Abbott McNeill (1834-1903)

Pintor estadounidense de la época victoriana. Su familia se trasladó a San Petersburgo por motivos del trabajo paterno y allí pudo inscribirse en la Academia Imperial de las Artes. Posteriormente se instalaría en Londres. A finales de los años cincuenta visita París de manera intermitente, para asentarse definitivamente en Londres. Se enamoró del barrio de Chelsea, a las orillas del Támesis. Se estableció en 1863 en Lindsey Row. Whistler antes de establecerse definitivamente en Londres ya había entrado en contacto con el japonismo en París, gracias a los marchantes de arte franceses. Coleccionó libros y grabados japoneses y cerámica Nankin (blanca y azul). Allí pintó a su modelo favorita, Jo Hiffernan en *Sinfonía en blanco número 2: la pequeña muchacha de blanco*. Los ideales decorativos de Whistler quedaron asentados durante estos primeros años en Lindsey Row. Hizo mucho por el desarrollo de esta consigna del *Art for sake*, atacando a aquellos críticos como Ruskin, que sin ser pintores se erigían en jueces de las obras. No estuvo en absoluto al margen de las novedades de la poesía victoriana del momento, mantuvo una fecunda relación con Swinburne, algo similar a lo que en Francia sucedería entre Manet y Baudelaire.

En 1866 se mudó a una casa de mayores dimensiones en la misma calle. Fue entonces cuando entabló amistad con el arquitecto E. W. Godwin. Diseñó para el pintor la *White House*, una de las más tempranas e inteligentes asimilaciones de los ideales japoneses en occidente. Su concepto de la decoración fue bastante rompedor, con escaso mobiliario en un espacio abierto. Whistler fue además un gran aficionado al arte español, sobre todo tras haber estudiado en París en 1855, momento en el que la pintura barroca del Siglo de Oro era especialmente admirada en Francia. Whistler además se vio imbuido de todo el ambiente artístico británico, y recogiendo la influencia de William Morris, cuya *Morris, Marshall, Faulkner & Co.* había recibido el encargo de decorar en 1866 las salas del St James's Palace, realizará uno de los conjuntos más interesantes del esteticismo victoriano, la *Peacock Room* para Frederick Leyland, trabajo que llevó a

cabo en 1876, transformando un antiguo comedor en una sala para albergar las colecciones de cerámica de Leyland.