

Trabajo de Fin de Grado



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

LA REVALORIZACIÓN DE LAS ARTES
DECORATIVAS A TRAVÉS DE LA OBRA DE
WILLIAM MORRIS

Autora: Lucía Pascua Morcillo
Tutora: Irune Rosario Fiz Fuertes

Titulación: Grado en Historia del Arte.
Julio de 2024



ÍNDICE

1. Introducción.....	4
2. Aproximación a la Inglaterra del siglo XIX.....	6
2.1. Contexto histórico, económico, político y social.....	6
2.2. La Gran Exposición Universal de 1851.....	8
3. El movimiento Arts and Crafts.....	10
3.1. Antecedentes: el renacimiento del gótico y un afán de reforma.....	10
3.2. Un nuevo movimiento.....	12
· Origen y trayectoria del movimiento.....	13
4. William Morris (1834-1896).....	16
4.1. Una breve aproximación a su biografía.....	16
· Infancia y los primeros años de formación.....	16
· Sus años formativos en Oxford.....	16
· La búsqueda de un propósito y su unión con la Hermandad Prerrafaelita.....	17
· La Red House y el nacimiento de Morris, Marshall, Faulkner & Co.	18
· Queen Square y la consolidación de la empresa.....	20
· Kelmscott Manor y su peregrinaje a Islandia.....	21
· Morris and Co. y su incursión en la vida pública.....	22
· Morris socialista y revolucionario.....	23
· El reencuentro con la artesanía y sus últimos años.....	24
4.2. Principios teóricos e ideales.....	24
· La eterna búsqueda de la belleza.....	25
· Su concepción de la artesanía.....	26
· Las asociaciones gremiales y el placer del trabajo manual.....	27
· Las máquinas para Morris.....	29
· La unidad de las artes.....	30
· En búsqueda de la Utopía, la democratización del arte.....	31
· Los estándares en el diseño.....	32
5. Las artes decorativas con William Morris.....	33
5.1. Diseño de interiores.....	33
· The Red House, Bexleyheath.....	35
· Kelmscott House, Hammersmith.....	36
5.2. Vidrieras.....	37
5.3. Mobiliario.....	38

5.4. Azulejos.....	39
5.5. Papel pintado.....	40
5.6. Textiles tejidos y estampados.....	41
· Bordado.....	42
· Alfombras.....	43
· Textiles estampados.....	44
· Tapices.....	44
5.7. Caligrafía.....	45
5.8. Edición e impresión de libros.....	46
6. Conclusiones.....	48
7. Bibliografía.....	50
8. Anexo de figuras.....	53

1. INTRODUCCIÓN

No recuerdo con exactitud el momento en el que descubrí la figura de William Morris, solo puedo decir que su obra siempre ha despertado mi fascinación. Por esta razón, cuando llegó el momento de elegir la temática de mi TFG, enseguida consideré este artista para desarrollar este último trabajo. El tema me resulta especialmente interesante puesto que representa un momento único en la Historia del Arte que comparte grandes similitudes con el que vivimos en la actualidad. William Morris es un hombre que se resistía a seguir el acelerado ritmo de su tiempo, y aunque en la actualidad es mayormente conocido por sus diseños de papel pintado, lo cierto es que se trata de una figura de talentos miles que dedicó toda su vida a tratar de mejorar las artes y la sociedad de su época. Morris se percató de que la Inglaterra que conocía había cambiado para siempre, y que los procesos industriales habían degradado las artes decorativas hasta el punto de transformarlas en vanos adornos. El trabajo artesanal, que había sido siempre fiel reflejo de nuestra humanidad, comenzaba a extinguirse paulatinamente, dejando paso a la máquina y al operario. Como consecuencia las artes decorativas perdieron valor y prestigio, alejándose cada vez más del resto de las artes. Ante este panorama Morris se prometió a sí mismo dedicarse a confeccionar obras decorativas dignas y honestas, capaces de aliviar los males de la que él consideraba una sociedad enferma.

A través de este trabajo pretendo reflejar la revaloración que experimentan las artes decorativas del siglo XIX a través de la vida y obra de William Morris. Para lograr este objetivo he comenzado plasmando el contexto histórico-artístico en el que desarrolla su obra, que considero crucial para poder comprender el nacimiento de sus inquietudes artísticas. Del mismo modo he tratado de contextualizar su figura en el movimiento artístico en el que funda, las Arts and Crafts, contemplando en todo momento los artistas que le preceden, pero también aquellos que inspirados por su trabajo siguen su trayectoria. A continuación, he procedido a realizar una breve aproximación a su biografía para poder acercarnos a su manera de comprender el mundo y el arte, y posteriormente he realizado la interpretación personal de las artes decorativas. A través de este apartado he tratado de mostrar un compendio de aquellos conceptos y principios teóricos que inundan sus escritos y sus creaciones. A la hora de plasmar su obra artística, dado que es muy extensa, he realizado un recorrido por su obra diferenciando los diversos tipos de artes decorativas que desarrolla, tratando de reflejar aquellos aspectos que considero más importantes relativos a su fabricación, técnicas y diseño.

La bibliografía utilizada para este TFG se ha basado en dos pilares fundamentales: la utilización de obras monográficas de William Morris y el movimiento Arts and Crafts, y la lectura de la obra escrita del propio Morris y sus contemporáneos. En este ámbito, me gustaría destacar la recopilación póstuma realizada por su hija May Morris de sus escritos, la cual me ha resultado de gran ayuda para acceder a sus reflexiones sobre el arte. Además, también he contado con artículos de revistas especializadas con los que poder tratar diferentes enfoques de su obra, especialmente el artículo de Michele Krugh “Joy in Labour: The Politicization of Craft from the Arts and Crafts Movement to Etsy”, el cual me ha proporcionado una comparativa del trabajo artesanal desde el siglo XIX y el de la actualidad.

Lo cierto es que las fuentes que ofrecen información sobre este artista no son pocas, sin embargo, el interés por su estudio es relativamente reciente y la mayoría de la bibliografía aplicada es contemporánea y referente al área del diseño. La mayor parte de la información aplicada está en inglés, por lo que, además de utilizar los libros disponibles en las bibliotecas de la Universidad de Valladolid y la Biblioteca de Castilla y León, he recurrido a repositorios y bibliotecas online a través de las cuales he podido acceder a aquellas publicaciones de las que no disponía de forma física.

A continuación, comenzaré a desarrollar este TFG introduciendo el contexto histórico de la Inglaterra del siglo XIX, con el fin de ilustrar el pensamiento y las ambiciones de la sociedad británica de mediados de siglo, totalmente diversas a las que defiende William Morris, y las cuales pretendo plasmar en este trabajo.

2. APROXIMACIÓN A LA INGLATERRA DEL SIGLO XIX

2.1. Contexto histórico, económico, político y social

“Nadie, sin embargo, que haya prestado atención a los rasgos peculiares de nuestra época actual, dudará ni por un momento de que estamos viviendo en un período de transición maravillosa, que tiende rápidamente a lograr ese gran fin, al que, de hecho, apunta toda la historia: la realización de la unidad de la humanidad.”¹

Así iniciaba el príncipe Alberto su discurso dirigido a los banqueros y comerciantes de Londres con el objetivo de obtener su apoyo en la Gran Exposición Universal. El príncipe consorte habla con orgullo de un país próspero y cambiante, la nación más poderosa del mundo. Lo cierto es que sus palabras describían con fundamento la ilusión de bonanza que se alzaba sobre Inglaterra en 1850, donde las dificultades sociales y económicas experimentadas durante la primera mitad de la centuria parecían ser cosa del pasado.

En 1837 la reina Victoria accede al trono, y durante sus primeros años de reinado hasta mediados del siglo se extiende un periodo de asentamiento de la nueva realidad que surge con el desarrollo de la industrialización, en el cual irrumpen notables conflictos debido a las tensiones que sufría el país: el Cartismo, la Liga contra las leyes de cereales y el malestar irlandés.² Sin embargo, hacia la segunda mitad del siglo XIX comienza a vislumbrarse un futuro prometedor. El país se alza en este momento como un líder económico y político, abanderando la promesa del progreso gracias a la máquina de vapor y el libre comercio.

El temprano desarrollo de la Revolución Industrial posicionó a Gran Bretaña en la cima. El territorio contaba con una gran abundancia de recursos naturales y un clima propicio para el trabajo textil, así como un fácil acceso a diversas rutas comerciales y mercados internacionales, gracias a una potente flota mercante y una eficaz red de ferrocarriles. Esta conjunción de elementos convierte a Inglaterra en el “taller del mundo”.³ Sus fábricas aumentaron de tamaño y se potenció el modo de producción en

¹ Coote 1990, 9.

² Canales 1999, 6-7.

³ Torre et al. 1991, 6.

masa basado en la división del trabajo, en el cual la máquina toma un mayor protagonismo. Como consecuencia, durante los años 50 y 60 el país experimenta un gran crecimiento económico.⁴

Sin embargo, este espejismo comenzó a resquebrajarse con la *Gran Depresión* hacia finales del siglo XIX. Entre 1873 y 1896 el ritmo acelerado de la economía británica comienza a aminorar el paso como consecuencia de la aparición de Alemania y Estados Unidos en el panorama internacional, pero también debido a la inclusión del librecambismo, que disparó los precios hacia abajo.⁵

Este periodo de grandes transformaciones pudo darse a cabo gracias al desarrollo de lo que los historiadores han acuñado como *Pax Britannica*. Tras el estallido de la oleada revolucionaria en 1848 Inglaterra permaneció aislada del continente europeo, y durante la mayor parte del siglo XIX va a mantener una política exterior general de no intervención, que tan solo fue interrumpida por su actuación en la guerra de Crimea de 1854.⁶ A través de esta estrategia Gran Bretaña logra mantener el control de la política internacional sin necesidad de intervenir directamente.

La Inglaterra de este periodo se encuentra atravesada por el cambio en todos los ámbitos, y también se vio en la sociedad. Durante todo el siglo XIX el país experimenta un notable aumento demográfico y un alto nivel de movilizaciones internas desde áreas rurales a áreas industriales y a la metrópolis londinense.⁷ En este momento la sociedad va a dejar de ser rural, desarrollando de forma temprana un modo de vida predominantemente urbano.

Esta sociedad en construcción era, en esencia, desigual. El nuevo lenguaje de clases comienza a sustituir al viejo de órdenes y grados que había definido a la sociedad preindustrial.⁸ En este contexto podemos distinguir tres grupos claramente diferenciados: la aristocracia, la burguesía y el proletariado. La aristocracia continuaba ostentando el poder, pero ahora convivía con una dinámica burguesía que iba tomando un protagonismo mayor.⁹ Estos grupos eran minoritarios, y tres cuartas partes de la población estaba compuesta por lo que era considerado el último escalafón de la sociedad: los trabajadores manuales, que sostenían bajo sus hombros esta nueva realidad.¹⁰

⁴ Cortés Salinas 1985, 27-29.

⁵ *Ibíd.*, 46.

⁶ Cortés Salinas 1985, 30-31.

⁷ Torre et al. 199, 1 8.

⁸ Canales 1999, 99.

⁹ Torre et al. 1991, 9-11.

¹⁰ Cortés Salinas 1985, 33.

2.2. La Gran Exposición Universal de 1851

William Morris creció en esta nación próspera y optimista que prometía un futuro esplendoroso, la Inglaterra de la Gran Exposición Universal.

El 1 de mayo de 1851 la reina Victoria y el príncipe Alberto inauguraban en pleno Hyde Park de Londres el Palacio de Cristal, un edificio encargado a Joseph Paxton con el único y principal propósito de albergar en su interior la *Gran Exposición de las Obras de la Industria de Todas las Naciones*. Durante seis meses, seis millones de visitantes desfilaron por este edificio, peregrinos de todos los lugares viajaban para ver la catedral de la industria y admirar las maravillas del avance moderno. Se trataba de una descarada muestra de la riqueza, poder y superioridad de la industria inglesa (Fig.1).¹¹

Las exhibiciones fascinaron al público general, la propia Charlotte Brontë escribe en una carta “Es un lugar maravilloso, vasto, extraño, nuevo e imposible de describir. Su grandeza no consiste en una sola cosa, sino en el conjunto único de todas las cosas. (...) Es un bazar o feria como los genios orientales podrían haber creado”.¹² Sin embargo, no todos los asistentes compartieron el mismo entusiasmo, Edward Burne-Jones lo vio como un “cansancio gigantesco”,¹³ mientras John Ruskin simplemente lo describe como “el invernadero más grande que se había construido nunca”.¹⁴ Muchos intelectuales y artistas rechazaron completamente el gusto de los objetos artísticos allí expuestos. En este grupo se encontraba el propio William Morris, que tan solo tenía 16 años cuando se negó de manera tajante a acceder y participar en aquel espectáculo.¹⁵ A esta temprana edad Morris mostraba la rebeldía que le caracterizaría en el futuro, un joven que acabó convirtiéndose en uno de los mayores detractores de todo lo que el Palacio de Cristal representaba.

La Gran Exposición Universal muestra a la perfección el gusto imperante en el contexto de las artes decorativas. Los fabricantes de estos objetos, en su deseo de superarse los unos a los otros en lujo e ingenio, combinaban múltiples formas y estilos históricos elaborando las más fantasiosas y complejas formas que la materia permitía crear (Fig.2). Sus obras entremezclaban motivos de la antigüedad griega y romana con elementos propios del gótico o provenientes de Oriente Medio y Asia, generalmente

¹¹ Canales 1999, 11.

¹² Anscombe 2000, 13.

¹³ *Ibíd.*

¹⁴ Anscombe 2000, 13.

¹⁵ “Introducing William Morris”, Victoria and Albert Museum, acceso el 1 de mayo de 2024, <https://www.vam.ac.uk/articles/introducing-william-morris#e>

realizados en materiales inadecuados para su función (Fig.3).¹⁶ La exposición anunció el comienzo de una época brillante para Inglaterra, pero también dejó entrever las grandes deficiencias presentes en el ámbito del diseño y las artes decorativas.

¹⁶ Coote 1990, 10-11.

3. EL MOVIMIENTO ARTS AND CRAFTS

3.1. Antecedentes: el renacimiento del gótico y un afán de reforma

Como he mencionado más arriba, desde finales de la década de 1870 Gran Bretaña comienza a desarrollar una serie de inéditos problemas internos. La rivalidad comercial con el resto de los países europeos iba en aumento, así como la preocupación social hacia las prácticas laborales explotadoras y la decadencia del gusto en la industria.¹⁷ Es en este momento cuando comienza a gestarse el que llamamos *Movimiento Arts and Crafts*, conformado por un grupo de teóricos, artistas, poetas, arquitectos y artesanos profundamente preocupados por la situación que atravesaba Gran Bretaña. Sin embargo, la aparición de este nuevo movimiento no se debe a una reacción repentina ante la fealdad de la realidad industrial, si no que este tipo de inquietudes comienzan a manifestarse desde mediados de siglo.

El movimiento Arts and Crafts surge como la evolución natural de la moralidad que se promulgaba el movimiento artístico *Gothic Revival*.¹⁸ La Emancipación Católica de 1829¹⁹ y el Movimiento Oxford de la década de 1830²⁰ habían fomentado el interés por las ceremonias y rituales anteriores a la Reforma, así como el surgimiento de una romántica nostalgia por la ordenada sociedad de la Edad Media. En este ambiente, en la década de 1830, aparece en el panorama una figura cuya influencia resultaría vital para el desarrollo de las bases teóricas de las Arts and Crafts, Augustus Pugin.

Augustus Welby Northmore Pugin era un arquitecto, teórico y ferviente católico que lideró el rechazo al gusto por la antigüedad clásica y el eclecticismo victoriano en pro de establecer el gótico como el único estilo nacional de Inglaterra. Pugin se convierte de forma temprana en una autoridad en el diseño neogótico, y participó en numerosos encargos en el ámbito de la decoración tan destacados como la decoración interior del Palacio de Westminster tras el incendio de 1834 (Fig.4).²¹

¹⁷ Krugh 2014, 283-285.

¹⁸ Cumming y Kaplan 1991, 10-11.

¹⁹ A finales del siglo XVII se inicia en Gran Bretaña una lucha por la eliminación de las restricciones impuestas a los cristianos católicos del país. El punto más álgido fue el Acta de Ayuda Católica de 1829.

²⁰ El movimiento inició en la década de 1830 efectuado entre los más altos miembros de la Iglesia Inglesa, la mayor parte asociados a la Universidad de Oxford. Buscaba la renovación de la teología católica romana, principalmente la inclusión de las ceremonias y rituales más antiguos en la liturgia anglicana.

²¹ Clark 1962, 114-116.

Su obra escrita resultó muy influyente en los inicios de las Arts and Crafts, especialmente sus dos grandes obras, *Contrasts* (1836) y *The True Principles of Pointed or Christian Architecture* (1841). Frente a la inutilidad de muchos diseños contemporáneos en los cuales prevalecía la belleza y el deleite estético, Pugin abogaba por la adaptación del diseño al propósito para el cual el objeto estaba destinado. Encontraba en la asimetría de los edificios góticos la verdadera belleza arquitectónica, ya que eran fruto de su adaptación a las necesidades imperantes.²² El gótico reflejaba el orden y la estabilidad de la fe cristiana,²³ para él el tenía un sentido sacralizado y por ello pretendía reformular la interpretación que hasta el momento se le había adjudicado.

Tras la Gran Exposición Universal de 1851 hubo una oleada de artículos y escritos apoyando sus teorías. Esto se debe a la presencia de un patio medieval en dicha exposición en la que él mismo participaba (Fig.5), y en la que se exhibieron todo tipo de piezas inspiradas en el lenguaje gótico que ayudaron a difundir sus ideas.²⁴ Pero lo cierto es que, lo medieval ya formaba parte del imaginario popular. Muchos artistas británicos como Walter Scott se vieron inspirados por las historias de caballería, y en el ámbito de la arquitectura Eugène Viollet-le-Duc dedicó grandes esfuerzos en estudiar y restaurar la arquitectura gótica francesa. Kenneth Clark asegura que esta atracción por el gótico era el síntoma más claro del romanticismo y su amor por lo pintoresco.²⁵

Por otra parte, debo añadir que el gótico no va a ser el único estilo que va a ser contemplado por los artistas. Es más, durante los siglos XIX y XX va a haber un deseo constante de novedad y exotismo que se va a manifestar en un *revivalismo* de otros estilos históricos. Owen Jones, por ejemplo, ayudó a popularizar la arquitectura árabe con su publicación *Plans, elevations, sections, and details of the Alhambra* (1836-1845); Christofer Dressser, por otra parte, aplicaba motivos egipcios en sus muebles; y Archivald Knox mostró su interés por las formas celtas en sus diseños.²⁶

Este afán de transformación del diseño inglés también se manifestó en el ámbito oficial. El propio gobierno británico, tras vislumbrar el fracaso de la Gran Exposición Universal, inició un plan de reforma encabezado por el diseñador Henry Cole para elevar los diseños de la industria del país. En 1852 Cole funda el Museo de Artes Aplicadas

²² Cumming y Kaplan 1991, 11-12.

²³ *Ibíd.*, 11.

²⁴ Anscombe 2000, 18.

²⁵ Clark 1962, 53-54.

²⁶ Anscombe 2000, 13.

—que más tarde fue rebautizado como Victorian and Albert Museum— que ofrecía exposiciones y colecciones con fines educativos.²⁷

El gobierno también impulsó la gran reforma de las Escuelas de Diseño oficiales con el fin de enseñar nuevos métodos de ornamentación. Henry Cole y Richard Redgrave, quienes dirigían esta empresa, establecieron un influyente sistema nacional de educación artística conocido como el sistema de South Kensington.²⁸ Según los preceptos de este sistema el diseño debía ser estudiado como una ciencia. Esta interpretación es la que da Owen Jones en una de las publicaciones más divulgadas en el sector, *The Grammar of Ornament* (1856), en la cual establece un análisis de los estilos históricos con un enfoque matemático del color y diseño, como si de una disciplina basada en leyes científicas descubribles se tratase.²⁹

3.2. Un nuevo movimiento

El movimiento Arts and Crafts nace de la necesidad de transformar la fealdad y miseria de una sociedad que había sucumbido a los encantos de la industrialización, y que había traído consigo la destrucción total del sentido de la vida que conocían. Sus valores estéticos y morales partían de la creencia de que una sociedad obtiene el arte que merece, y como consecuencia, una sociedad corrupta produce un arte degradado.³⁰ Ante esta estampa, se aliaron con el fin de crear objetos bellos, pero también humildes, sencillos y honestos.³¹ Estaban decididos a reformar la sociedad a través de la artesanía y unos valores extraídos del pasado medieval.³² Los integrantes del movimiento querían reformar el diseño a través de la mejora del proceso de fabricación de los objetos, pero su preocupación no solo se centraba en los objetos finales sino también en los trabajadores que los creaban y en las personas que las compraban. Según C.R. Ashbee³³ el movimiento Arts and Crafts “significa estándares, ya sea del trabajo o de la vida, (...) ya sea en el producto o en el productor, y significa que estas dos cosas deben tomarse conjuntamente”.³⁴

²⁷ Cumming y Kaplan 1991, 12.

²⁸ Anscombe 2000, 13-16.

²⁹ Cumming y Kaplan 1991, 12.

³⁰ Naylor 1971, 8.

³¹ Anscombe 2000, 7.

³² Naylor 1971, 7-8.

³³ Diseñados y uno de los principales miembros de las Arts and Crafts.

³⁴ Ashbee 1908, 10.

- **Origen y trayectoria del movimiento**

El movimiento toma su nombre de la agrupación Arts and Crafts Exhibition Society, una sociedad fundada en 1887 y liderada por el artista Walter Crane, cuyo objetivo era elevar el prestigio del trabajo de las artes decorativas.³⁵ Sin embargo, el movimiento comienza a gestarse años antes, en torno a la década de 1870, cuando empiezan a desarrollarse las bases teóricas en las que se apoyaría el movimiento. Su auge se da unos años más tarde, desde 1890 hasta 1910, momento en el que decae como consecuencia de la Primera Guerra Mundial.³⁶ Prosperó especialmente en las grandes urbes como Londres, Glasgow o Birmingham que ofrecían una infraestructura, recursos y mecenas en los que apoyar sus propuestas; aunque sus proyectos progresaron además en áreas rurales como los Cotswolds o Sussex. El movimiento también germinó fuera de Inglaterra, en Europa, Estados Unidos e incluso Japón.³⁷

Las raíces de las Arts and Crafts se encuentran en las enseñanzas de Pugin, que fueron recogidas un protestante, John Ruskin (Fig.6), considerado uno de los padres del movimiento. Ruskin era un hombre de amplios conocimientos e intereses, que se vieron reflejados en el ejercicio de la escritura, crítica artística y sociología.³⁸ Una de sus aportaciones más destacadas fue su tratado *Seven Lamps of Architecture* (1849), sin embargo, su gran contribución al movimiento fue realizada unos años más tarde, cuando publica en 1851 y 1853 la obra que se convertirá en la piedra angular de las Arts and Crafts: *The Stones of Venice*. Este libro fue especialmente influyente debido a su capítulo *The nature of Gothic* (Fig.7).³⁹ El propio William Morris escribe en 1892: “Para algunos de nosotros, cuando lo leímos por primera vez, hace ya unos cuantos años, pareció abrir un nuevo camino por el que el mundo había de aventurarse”.⁴⁰

En *The nature of Gothic* Ruskin defendía ante todo el principio de utilidad del arte de Pugin, admirando la arquitectura gótica. Para él los convencionalismos referentes a su apariencia externa no debían interferir en el verdadero uso y valor del arte.⁴¹ También condenaba la sociedad mecanizada de la Gran Bretaña victoriana, rechazando de forma radical la utilización de la máquina en el proceso de fabricación de las artes. Abogaba por

³⁵ “Arts and Crafts: an introduction”, Victoria and Albert Museum, acceso el 1 de mayo de 2024, [Arts and Crafts: an introduction · V&A \(vam.ac.uk\)](https://www.vam.ac.uk)

³⁶ Krugh 2014, 283.

³⁷ Adams 1996, 110-125.

³⁸ Clark 1962, 176-182.

³⁹ Naylor 1971, 27.

⁴⁰ Ruskin 2019, 7.

⁴¹ *Ibíd.*, 47.

el ideal de la individualización frente a la estandarización industrial, e insistía que la arquitectura y las artes decorativas debían reflejar la humanidad de hombre.⁴² La perfección, por tanto, la simetría y la precisión, eran sospechosas, ya que representaban la negación del elemento humano.⁴³ Para recuperar el rumbo de la producción de las artes decorativas, debía reproducirse el armonioso equilibrio que se daba en los gremios medievales, y lograr así la unión del diseñador y el artesano, lo espiritual y lo profano.⁴⁴

Las teorías de Ruskin estimularon las inquietudes artísticas de William Morris, que, dando un paso más allá que su predecesor, aplicó de forma efectiva a la práctica, convirtiéndose en el proceso en el fundador de un nuevo movimiento artístico.⁴⁵ Su obra y creaciones influyeron considerablemente a la sociedad británica del XIX, especialmente tras la Gran Exposición Universal de 1862, donde su compañía exhibió varios diseños. Con la difusión de sus ideales reformadores, desde finales del XIX hasta principios de XX afloraron numerosos gremios, asociaciones artesanales, pequeños talleres o grandes empresas manufactureras que siguieron su ejemplo. En 1881 se funda de Home Arts and Industries Association, que pretendía ayudar a comercializar las actividades provinciales; y un año después aparece el colectivo The Century Guild fundado por A. H. Mackmurdo con el objetivo de elevar el prestigio de la artesanía. Por su gran influencia, dentro de este movimiento también destaca el Art-Workers' Guild, creado en 1884 y compuesto por William Lethaby, Edward Prior, Merrvyn Macartney Ernest Newton y Gerald. C. Horsley.⁴⁶ Sus participantes pretendían alcanzar la unidad de todas las artes estéticas, así como elevar los estándares del diseño; al igual que también perseguía C.R. Ashbee cuando en 1888 funda el Guild and School of Handicraft,⁴⁷ a través del cual su fundador pretendía la destrucción del sistema comercial.⁴⁸ Aunque el movimiento Arts and Crafts se le conoce por un solo nombre, lo constituían diferentes sociedades artísticas con objetivos parejos.

Las Arts and Crafts son, ante todo, un movimiento diverso, no contaba con un único manifiesto ni adoptó ningún estilo identificativo, de hecho, este término era un anatema para muchos de sus miembros por su vinculación con el *revivalismo* historicista. Más que una estética común el movimiento muestra en sus formas el reflejo de aquellos ideales

⁴² Cumming y Kaplan 1991, 12.

⁴³ Adams 1996, 18-19.

⁴⁴ Naylor 1971, 29.

⁴⁵ Dyce 1914, 270.

⁴⁶ Cumming y Kaplan 1991, 19-26.

⁴⁷ *Ibíd.*, 26-28.

⁴⁸ Anscombe 2000, 8.

que defendían, revelando una serie semejanzas que vinculan sus creaciones. La proporción, la simplicidad de sus formas, la adecuación al propósito al que están destinados, la honestidad de los materiales⁴⁹ o la recuperación de técnicas artesanales son una constante en este grupo.⁵⁰

Las Arts and Crafts florecieron casi de forma accidental, fruto de afortunados encuentros en un tiempo en el que se reclamaba un cambio. Se trata de un heterogéneo grupo de personalidades con diversos oficios y especialidades que depositaron su fe y conocimientos en una causa común. Entre aquellas figuras un hombre destacaba sobre el resto, un hombre de incansable energía y férrea voluntad en torno al cual orbitaba el movimiento. Este hombre es William Morris.

⁴⁹ En alusión a los muebles sin pintura en los cuales se deja ver la naturaleza del material.

⁵⁰ Anscombe 2000, 9.

4. WILLIAM MORRIS (1834-1896)

4.1. Una breve aproximación a su biografía

Poeta, novelista, erudito, diseñador, pintor, empresario, activista, orador... son múltiples los atributos que definen a este prolífico hombre. La singularidad de su figura es el resultado de una rara combinación de habilidades motivadas por una incansable sed de conocimiento, así como un inconformismo crónico ante lo establecido.⁵¹ Un radical nostálgico y antimoderno para unos, genio revolucionario para otros, William Morris se convirtió en una de las figuras más influyentes de su época, que cambiaría la concepción de las artes decorativas para siempre.

- **Infancia y primeros años de formación**

William Morris nació el 24 de marzo de 1834 en la campiña inglesa, en Elm House, Walthamstow, a unos pocos kilómetros de la Londres industrial. Creció en el seno de una familia acomodada, hijo de un exitoso agente de cambio de Lombard Street, situación que le permitió a Morris, tal y como escribe el artista Walter Crane, la “circunstancia afortunada de que la pobreza nunca lo frenase en el desarrollo de sus objetivos”.⁵² Estudió en la escuela Marlborough College, donde, y tal como explica el propio Morris, aprendió poco de sus lecciones, pero mucho explorando la maravillosa región de Wiltshire con las extrañas ruinas de Avebury y Stonehenge.⁵³ Estos paisajes y lugares que amó siendo niño marcaron el desarrollo de su sensibilidad artística y fueron una fuente constante de inspiración en sus posteriores creaciones.

- **Sus años formativos en Oxford**

En 1853 ingresó en el Exeter College de Oxford con la voluntad de estudiar teología y tomar los hábitos (Fig.8).⁵⁴ Su estancia allí se convertiría en los años más formativos y determinantes en su trayectoria, allí cambia el rumbo de sus estudios y forja amistades destinadas a durar toda la vida.

⁵¹ Henderson 1963, 8-9.

⁵² Fiell y Fiell 1999, 10.

⁵³ Morris 1985, 25.

⁵⁴ Fiell y Fiell 1999, 14.

En aquel momento la presencia del Tractarismo⁵⁵ seguía vigente en Oxford, y su influencia cayó sobre William Morris y sus compañeros con fuerza.⁵⁶ Morris compartió estas inquietudes con su fiel amigo Edward Burne-Jones (Fig.9), quien le presentó a otros jóvenes ambiciosos como Richard Dixon, Charles Faulkner, William Fulford, entre otros. El grupo comenzó a reunirse para hablar de aquellas cuestiones teológicas, y gradualmente esta área de interés comenzó a diversificarse hacia otros debates de carácter secular, como su disgusto por las condiciones sociales de la época o su amor por el arte y cultura de la Inglaterra medieval.⁵⁷ En este ambiente el joven Morris descubre el socialismo cristiano de Charles Kingsley, la crítica de *Past and Present* de Thomas Carlyle y las hazañas caballerescas trazadas por Alfred Tennyson. Estas lecturas que le ofrecieron refugio intelectual y le mostraron los atractivos de la sociedad precapitalista de la Edad Media.⁵⁸ Sin embargo, para Morris fueron los escritos progresistas de John Ruskin los que marcaron su camino, especialmente *The Stones of Venice*, donde Ruskin elogiaba las virtudes de los gremios artesanos medievales y el disfrute del trabajo manual. Morris y sus amigos, a raíz de estas ideas, comenzaron a visualizarse como una verdadera hermandad medieval.

- **La búsqueda de un propósito y su unión con la Hermandad Prerrafaelita**

Sus ambiciones teológicas fueron abandonadas en 1855, cuando viaja a Bélgica y el norte de Francia con su buen amigo Burne-Jones. Con él que recorre las ciudades francesas de Amiens, Beauvais o Chartres fascinado por el gótico francés, y ve por primera vez la pintura de Van Eyck o Membling.⁵⁹ Es en ese momento de inspiración, cuando descubre su cometido y decide dedicar su vida al arte.⁶⁰

Inicialmente Morris toma el camino de la arquitectura e ingresa en la oficina del arquitecto George Edmund Sreet⁶¹ en 1856, donde conoce a Philip Webb (Fig.10),⁶² el que se convertirá en su fiel compañero en el camino de la reforma de las artes decorativas.⁶³

⁵⁵ Término utilizado para denominar el Movimiento Oxford.

⁵⁶ Henderson 1963, 10.

⁵⁷ Coote, 1990, 15-29.

⁵⁸ Fiell y Fiell 1999,16.

⁵⁹ Henderson 1963, 11.

⁶⁰ Anscombe 2000, 26-27.

⁶¹ Arquitecto vinculado con la recreación y el estudio de la arquitectura gótica, y cuya actividad se centró en el ámbito eclesiástico.

⁶² Fiell y Fiell 1999, 20.

⁶³ Morris 1985, 26.

Años más tarde, a finales de noviembre de 1856, Burne-Jones y Morris se trasladan a un estudio de Red Lion Square, y entra en contacto con el pintor y poeta Dante Gabriel Rossetti (Fig.11), el miembro fundador de la Hermandad Prerrafaelita.⁶⁴ Es en esta época cuando Morris descubre de forma fortuita una de las grandes pasiones su vida: el diseño y creación de artes decorativas. Morris no encontraba muebles adecuados a su gusto para su nuevo estudio, por lo que decidió diseñar su propio mobiliario junto a sus compañeros. Morris y Webb realizaron los diseños, que fueron fabricados por un carpintero local, y decorados por Rossetti y Burne-Jones. “Este esfuerzo comunitario, tanto en términos de diseño como de ejecución, prefiguró el trabajo de la firma”.⁶⁵

En este tiempo Rossetti se convirtió en su amigo y mentor, le instó a dedicarse a la pintura y le incluyó como uno más de la Hermandad. Un ejemplo de ello fue su participación en 1857 en la decoración mural de la biblioteca de la Oxford Union realizada por la Hermandad Prerrafaelita.⁶⁶ A través de Rossetti Morris también conoció a la musa prerrafaelita Jane Burden (Fig.12), que se convierte en su esposa y fuente de inspiración. Ambos se casan el 26 de abril de 1859, y tras la luna de miel Morris inicia la construcción de su nuevo hogar situado a las afueras de Londres, la Red House, donde nacerían sus dos hijas Jenny y May (Fig.13).⁶⁷

- **La Red House y el nacimiento de Morris, Marshall, Faulkner & Co.**

La creación de la Red House fue la materialización de su casa soñada y uno de los primeros proyectos donde la cooperación artística que Morris defendía se pone en práctica. El inmueble fue diseñado por Webb en colaboración con Morris (Fig.14), y su círculo de amigos amuebla la casa inspirándose en el estilo gótico del siglo XIII.⁶⁸ Este ejercicio colaborativo empujó a este grupo de artistas a asociarse y encontrar un objetivo común: hallar la perfecta unión entre utilidad y una intención artística seria.

Ante tal precedente en 1861 este grupo de amigos funda Morris, Marshall, Faulkner & Co., una cooperativa de artistas que tenía como objetivo producir todo tipo de artes decorativas artesanales con fines comerciales. Aunque no está claro quien impulsó la

⁶⁴ Coote, 1990, 29-31.

⁶⁵ Wilhilde 1991, 15.

⁶⁶ *Ibíd.*

⁶⁷ Henderson 1963, 15-17.

⁶⁸ Fiell y Fiell 1999, 22-24.

formación de la empresa, Rossetti confirma que la sugerencia vino de parte de Peter Paul Marshall.⁶⁹

En el momento de su nacimiento la nueva compañía contaba con siete miembros fundadores que, además de los socios que le daban nombre –Faulkner, Marshall y Morris– incluía a Webb, Rossetti, Burne-Jones y Ford Maddox Brown.⁷⁰ Originalmente su estructura se basaba en un equilibrio complementario entre sus componentes: Rossetti, Burne-Jones, Ford Maddox Brown y Philip Webb aportaron su reputación artística; mientras que Charles Faulkner, que era matemático, y P.P Marshall, topógrafo, contribuían con su visión más empírica de la realidad. Por otra parte, Faulkner tomó las funciones de tesorero, mientras que Morris hacía el papel de administrador. Nuestro artista nunca había tenido ningún empleo remunerado y había abandonado sus aspiraciones académicas, pero había desarrollado una gran sensibilidad y gusto ante la calidad, materiales, texturas, colores y patrones; una serie de atributos que garantizaron el triunfo.⁷¹

Morris, Marshall, Faulkner & Co. experimentaron con un amplio abanico de técnicas artísticas y produjeron azulejos de barro pintado, tapices, bordados, papel pintado y mobiliario.⁷² En este ámbito cada integrante aportaba una especialización única a los proyectos de la asociación: la mayor parte del mobiliario fue diseñada por Webb, mientras que Burne-Jones destacó en el diseño de vidrieras y Morris centró sus esfuerzos en la manufactura de bordados, papeles pintados y alfombras. La combinación de estos talentos se producía de forma orgánica gracias a una filosofía común, que actuaba como aglutinante. A través de sus creaciones pretendían lograr elevar la calidad de las artes decorativas del país, produciendo objetos mejor diseñados y ejecutados.⁷³

En sus inicios la empresa utilizaba las estancias del primer piso y el sótano de su casa en Red Lion Square. La firma subcontractaba trabajadores especializados o locales como el ebanista local Sr. Curwen y el fabricante de vidrio James Powell & Sons; diseñadores independientes como William De Morgan y W.A.S. Benson; o niños indigentes del East End de Londres.⁷⁴ En este ambiente comunitario las familias de sus miembros también se implicaron en el proceso. Su esposa Jane y su cuñada Elisabeth Burden, junto a la mujer

⁶⁹ Naylor 1971, 100-101.

⁷⁰ Wilhilde 1991, 18.

⁷¹ Adams 1996, 40-41.

⁷² Para conocer el folleto de presentación de la empresa y su especialización, véase Henderson 1950, 386.

⁷³ Coote 1990, 53.

⁷⁴ Fiell y Fiell 1999, 26-28.

de Burne-Jones, Georgiana, realizaron bordados; mientras que Kate y Luce Faulkner diseñaron y fabricaron azulejos, decoración en yeso y porcelana, y papeles pintados.⁷⁵

Inicialmente la mayor parte de la demanda provenía del ámbito eclesiástico, en el que encontraron un mercado estable en la realización de vidrieras, azulejos y tapices para las iglesias que se estaban restaurando y construyendo en la década de 1860.⁷⁶ Su popularidad comienza a despegar tras la Exposición Internacional del Museo de South Kensington de 1862, en la cual gana dos medallas de oro por las piezas expuestas en la Corte Medieval. El éxito fue tal que la propia organización recibió varias solicitudes de descalificación de sus contrincantes por sus vidrieras, ante la sospecha de que sus creaciones eran en realidad objetos medievales originales (Fig.15).⁷⁷

- **Queen Square y la consolidación de la empresa**

A mediados de la década de 1860 tanto los asuntos de su vida privada como sus negocios alcanzan a una situación delicada. A finales del 1864 Morris se estaba recobrando de un ataque de fiebre reumática y su relación matrimonial con Jane empeoró debido a la relación sentimental que ella mantenía con Rossetti (Fig.16).⁷⁸ Es también en este momento cuando la empresa comienza a experimentar las consecuencias de la desorganización en las cuentas y sus problemas con la rentabilidad de la producción. En el caso de Morris su situación económica más decadente, ya que sus ingresos privados disminuyeron debido a la caída del valor de sus acciones.⁷⁹ Ante esta realidad Morris decide trasladar a su familia a Londres, y en el otoño de 1865 los Morris se establecen en el número 26 de Queen Square.⁸⁰

La nueva vivienda acogió en su interior la empresa, y la cercanía del negocio hizo que Morris estuviese cada vez más involucrado en su funcionamiento, mientras que algunos de los integrantes de la firma comenzaron a alejarse del proyecto, haciendo que la mayor parte peso de su dirección recayese sobre él. Ante esta situación en 1865 William Morris nombra director comercial a Warrington Taylor, quien logra estabilizar y salvar la empresa.⁸¹

⁷⁵ Anscombe 2000, 28.

⁷⁶ Wilhilde 1991, 19.

⁷⁷ Fiell y Fiell 1999, 28.

⁷⁸ *Ibíd.*

⁷⁹ Wilhilde 1991, 21.

⁸⁰ Fiell y Fiell 1999, 30.

⁸¹ *Ibíd.*

En segunda mitad de la década la empresa consolida su reputación con dos importantes encargos públicos: la remodelación de la Green Dining Room en el South Kensington Museum (Fig.17), y la redecoración de la Armoury and Tapestry Room en el St James's Palace. Estos proyectos les proporcionó reconocimiento oficial y un amplio margen de beneficios.⁸² Además la empresa también contaba con numerosos encargos privados para clientes como los artistas Birket Foster o Val Prinsep.⁸³

Los intereses de William Morris eran diversos, y también se dedica a la poesía, que, para él era, “otro oficio que debía dominar”⁸⁴. A lo largo de la década de 1860 se enfrascó en la escritura de un ciclo épico de poemas, *The Earthly Paradise*, que publicó en tres volúmenes, entre 1868 y 1870.⁸⁵

- **Kelmscott Manor y su peregrinaje a Islandia**

En la primavera de 1871 Morris comienza a buscar de nuevo su deseada vivienda en el campo y en mayo firma con Rossetti un contrato de arrendamiento conjunto sobre Kelmscott Manor, una casa señorial situada en las profundidades de la campiña de los Cotswolds.⁸⁶ Allí encuentra su ideal de vida rural, que, sin embargo, se ve enturbiado por la convivencia con Rossetti, que seguía manteniendo una aventura con Jane. La tensión de esta situación hace que en el verano de ese año William Morris escape hacia tierras lejanas, hacia Islandia.⁸⁷

Lo cierto es que desde finales de la década de 1860 ya había mostrado un fuerte interés por la tradición islandesa, en 1868 comienza a estudiar el idioma y a traducir algunas sagas islandesas, por lo que no resulta extraño su voluntad de viajar hacia aquel lugar.⁸⁸ Morris encontró un lugar virginal y ajeno a la rueda de la industrialización. La simplicidad de la vida allí y su convivencia con la naturaleza en su forma más extrema arrojó luz a su camino, regresando Inglaterra con su espíritu renovado.

⁸² Fiell y Fiell 1999, 30.

⁸³ Wilhilde 1991, 24.

⁸⁴ Fiell y Fiell 1999, 32.

⁸⁵ Wilhilde 1991, 24.

⁸⁶ Coote 1990, 95.

⁸⁷ Wilhilde 1991, 26.

⁸⁸ Coote 1990, 86-87.

- Morris and Co. y su incursión en la vida pública

Tras volver de su segundo viaje en 1873 Morris se muestra como un hombre más voluntarioso e implicado, y los años siguientes produce grandes cambios en su vida.⁸⁹ Morris acaba tomando el control unipersonal de la empresa y compra las participaciones de los socios menos activos, creando en 1875 Morris and Co. y desterrando definitivamente a Rossetti de su vida.⁹⁰ En este periodo Morris centra su atención en el diseño de papel pintado, el diseño textil y la iluminación de manuscritos. Su implicación en la empresa iba en aumento y comienza a evidenciarse la creciente necesidad de trasladar el negocio a unas instalaciones mayores. En el año 1878 la familia se muda a una casa georgiana en Hammersmith, que Morris bautizó como Kelmscott House; y encuentra el taller idóneo en Merton Abbey, convirtiéndolo en un taller de impresión, fabricación de vidrio, tejido y teñido.⁹¹ En este lugar la producción fue prolífica y la reputación de la empresa ascendió.

Sus viajes a Islandia despertaron su conciencia social y durante esta época Morris va a mostrar un mayor interés por los problemas contemporáneos. Primero se unió a la controversia de 1876 sobre la Cuestión Oriental⁹², en la que apoyó al líder liberal Gladstone contra la política imperialista de Disraeli. Paralelamente también se implicó en la Cuestión del Este⁹³, y en 1876 fue elegido como tesorero de la Eastern Question Association. En 1877 funda la *Society for the Protection of Ancient Buildings* o *Anti-Scrape*, un grupo que se oponía a la común práctica de restaurar y uniformar la arquitectura británica.⁹⁴ Con el fin de difundir sus ideas y recaudar fondos Morris también comienza a impartir una serie de conferencias sobre arte y arquitectura, revelándose como un gran orador.⁹⁵

⁸⁹ Henderson 1963, 26.

⁹⁰ Coote 1990, 97-98.

⁹¹ Wilhide 1991, 28-30.

⁹² Término que hace referencia a los conflictos internacionales vinculados con la pérdida del control de los territorios por parte del Imperio otomano a principios y mediados del siglo XIX.

⁹³ Término referente a la crisis que sufre Bulgaria ante la presión turca a finales del siglo XIX.

⁹⁴ Coote 1990, 139-147.

⁹⁵ Wilhide 1991, 32.

- **Morris socialista y revolucionario**

Progresivamente William Morris se aproximaba a la izquierda política del país y en 1883, a la edad de 49 años, se une a la Federación Democrática liderada por Henry Hyndman.⁹⁶ Morris se entregó completamente al socialismo, depositando todas sus esperanzas en la revolución que les salvaría del incansable ritmo contemporáneo. Sin embargo, muy pronto se sentiría decepcionado por el liderazgo de Hyndman. En 1884 dimite y, junto a Eleanor Marx, hija menor del pensador Karl Marx, funda la Liga Socialista (Fig.18).⁹⁷ Bajo el lema “Educación para la Revolución” defendían un socialismo internacional revolucionario, donde la clase y la razón eran sustituidas por una cultura global y democrática.⁹⁸ Morris inicia en este momento un periodo en el que la política es la protagonista en su vida. Esta etapa finaliza en 1890, cuando abandona la Liga Socialista como consecuencia de las divisiones internas.⁹⁹

- **Su reencuentro con la artesanía y sus últimos años**

Tras el abandono de sus actividades políticas Morris retomó sus antiguas ambiciones artísticas. En marzo de 1890 se asocia con los directores comerciales de Morris & Co. Robert y Frank Smith, conservando solo la participación del 50%.¹⁰⁰ En este momento cuando Morris se va a alejar de la gestión del negocio para centrarse en tareas más creativas: la edición e impresión de libros. El 12 de enero de 1891 alquiló un local en el número 16 de Upper Mall y funda la imprenta Kelmscott Press con el deseo de crear bellos libros para coleccionistas y amantes de la lectura.¹⁰¹

El ritmo ajetreado que caracterizaba su vida continua en estos años, y aunque factor este es el responsable de sus brillantes creaciones, comenzó a pasarle factura a finales del siglo XIX. En febrero de 1891 la salud de William Morris se vio afectada tras sufrir ataque de gota que debilitó sus riñones, y a partir de este momento no logró recuperar la fortaleza que definía su persona. En 1896 sus amigos y familiares comienzan a percatarse del empeoramiento de la salud del artista y es en ese mismo año cuando es diagnosticado de diabetes. A pesar de su estado, en un intento por sanar su cuerpo y espíritu Morris decide embarcarse de nuevo hacia las tierras del norte que le había iluminado en el pasado, y en

⁹⁶ Wilhide 1991, 32.

⁹⁷ Coote 1990, 154.

⁹⁸ Fiell y Fiell 1999, 50.

⁹⁹ *Ibíd.*

¹⁰⁰ Calvera, 1997, 60-64.

¹⁰¹ Coote 1990, 192.

julio de 1896 abandona Kelmscott por última vez para dirigirse a Noruega. Este viaje resultó ser un fracaso y la fragilidad de su cuerpo no le permitió abandonar el barco, y finalmente regresó a su hogar.¹⁰² A finales del mes de septiembre sufre una fuerte congestión en los pulmones, y tras finalizar las últimas líneas de su última obra, *The Sundering Flood*¹⁰³, el 2 de octubre de 1896 William Morris fallece la temprana edad de 62 años (Fig. 20).¹⁰⁴

4.2. Principios teóricos e ideales

“Aparte del deseo de producir cosas bellas, la mayor pasión de mi vida ha sido y es el odio a la civilización moderna”¹⁰⁵. Esta frase pasa casi desapercibida entre las líneas que Morris recitaba en 1896 para *Justice*, sin embargo, sin pretenderlo, revela las dos grandes motivaciones en torno a las cuales va a girar su vida. Morris rechazaba radicalmente la sociedad en la que habitaba, y lo cierto es que William Morris resultaba un anacronismo en la Inglaterra industrial. Frente al ideal de progreso que defendían sus contemporáneos, Morris “se alejó de lo que llamaba *the dull squalor of Civilization*”¹⁰⁶ para acercarse al romance, mito y épica”.¹⁰⁷ Esta ruptura con la realidad hizo que su vida y obra estuviese marcada por una lucha constante contra las contradicciones que habitaban en él, que eran fruto de la aplicación de sus utópicos principios a una realidad que despreciaba. Morris siempre defendió la colaboración entre iguales, sin embargo, su propia empresa Morris, Marshall, Faulkner & Co., pasó a denominarse Morris & Co. tomando un papel protagonista la figura de Morris. Por otro lado, rechazaba el exceso y el lujo, y, sin embargo, tan solo los más ricos podían permitirse comprar sus producciones. Como socialista, reclamaba la revolución, no obstante, animaba al cambio desde la cómoda posición que le proporcionaba su fortuna. Estas disonancias, lejos de desestimar su obra, muestran la complejidad de su figura y su insistente lucha por cambiar lo que él

¹⁰² Coote 1990, 197.

¹⁰³ *The Sundering Flood* es un romance en prosa realizado en borrador, cuyo final fue dictado en su lecho de muerte. En esta obra Morris pretende recrear el arcaísmo de las novelas caballerescas a través de la fantasía.

¹⁰⁴ Fiell y Fiell 1999, 52.

¹⁰⁵ Morris 1985, 34.

¹⁰⁶ *La aburrida miseria de la civilización*

¹⁰⁷ Henderson 1963, 7-9.

consideraba corrupto. Su legado es el fruto de una constante tensión entre utopía y realidad, entre lo estético y lo funcional, entre un pasado idílico y un futuro idealizado.

- La eterna búsqueda de belleza

Como el propio William Morris afirma, la búsqueda de la belleza era la gran motivación en su vida artística. Para él, el concepto de lo bello se encuentra vinculado a un fuerte valor moral, la belleza no es una simple apariencia externa u estética, sino que hace alusión a las bondades del mundo y el buen camino del arte:

“(…) lo que yo entiendo por arte, lo que en verdad me interesa, no es la prevalencia de tal o cual estilo, ni depender del gusto del público por regla general; lo que me interesa es lo que me fuerza a hablar cuando preferiría callarme: hablo de un amor generalizado por la belleza, en parte por su valor intrínseco, pero además porque es un derecho natural para los habitantes de la Tierra ayudarla y no mancillar su hermosura; y en parte porque la belleza externa sí simboliza especialmente una vida razonable y decente; es, por sobre todo, un indicio de lo que hace que la vida sea buena y no mala; de la alegría de trabajar, es decir, el acto de crear.”¹⁰⁸

Morris desarrolla toda su obra e ideales de trabajo en torno a este concepto, la búsqueda de la belleza, y, sin embargo, va a mantener una posición pesimista frente a la apreciación de la misma en el mundo. Esta idea es expresada con gran amplitud en 1888 en *The Revival of Handicraft*, donde sostiene que la fealdad ha inundado la nación. Para él, la industria de las máquinas era un monstruo que provoca lo que él denomina una “fealdad utilitaria” y la degradación de la vida humana, que, como resultado, había deformado el criterio del pueblo, que no sabía discernir entre lo hermoso y lo feo.¹⁰⁹ Encontrar la belleza en el mundo, por lo tanto, es una *rara avis*.¹¹⁰ Ante esta situación mantiene una actitud marcadamente nostálgica, y habla de que en su tiempo la población británica se muestra despreocupada por el arte, había perdido su “instinto de belleza”.¹¹¹ En el pasado, “en los tiempos en que el arte era abundante y gozaba de buena salud, todos

¹⁰⁸ Morris 2023, 60-61.

¹⁰⁹ Morris y Morris 1910, 336.

¹¹⁰ Morris y Morris 1910, 336-337.

¹¹¹ Morris 1985, 48.

los hombres eran, en mayor o menor grado, artistas (...)”¹¹², ya que contaban una sensibilidad innata ante lo hermoso. La ausencia de este instinto había degradado el arte cooperativo y dañado el arte intelectual, eliminado el arte popular y destruido la belleza en la mismísima tierra.¹¹³

En su búsqueda de un remedio contra este mal, Morris explica que el mundo necesita rodearse de lo bello, necesitaba un sistema de producción que ofrezca un ambiente hermoso y una ocupación agradable, que nos convierta en buenos animales humanos y a través del cual alimentar el intelecto, en vez de volcar los esfuerzos en actividades miserables y monótonas fruto de la división del trabajo industrial.¹¹⁴ William Morris llega a la conclusión de que la única la solución que logrará revertir esta situación se encuentra en la práctica de la artesanía. Morris reclamaba: “¿no tenemos buenas razones para desear, si es posible, que la artesanía vuelva a ocupar el lugar de la producción de las máquinas?”¹¹⁵

- Su concepción de la artesanía

A finales del siglo XIX el trabajo del artesano había desaparecido o se vio reducido a un mero engranaje de la rueda de la maquinaria británica. Tal y como señala G.K. Chesterton, la palabra *maestro* dejó de representar a un hombre que era maestro de su oficio para significar un hombre que era maestro de los demás.¹¹⁶ Morris observó en primera persona cómo esta profesión se había desvanecido, y hasta la propia palabra que lo describía se había degradado¹¹⁷. En su escrito *Art: A Serious Thing*, Morris explica que el verdadero significado de la palabra artesanía es poder: “hablar de un artesano es referirse a alguien que ejerce un poder mediante sus manos; (...) una disposición mental y unas habilidades manuales adquiridas a lo largo de los años, legadas de padres a hijos e incrementadas de generación en generación”.¹¹⁸ Para William Morris la artesanía era una herramienta poderosa de reforma social, y por lo tanto pretendía elevar la concepción de artesano a la de artista.¹¹⁹ Consideraba que a estos no se les permitía serlo, sino que eran convertidos en simples operarios, que, para él, era sinónimo de máquinas de carne y

¹¹² Morris 1985, 47.

¹¹³ *Ibíd.*, 44-48.

¹¹⁴ Morris y Morris 1910, 339.

¹¹⁵ *Ibíd.*, 335.

¹¹⁶ Lambourne 1980, 3.

¹¹⁷ En inglés, la palabra *crafty* pasó a ser sinónimo de pícaro.

¹¹⁸ Morris 2023, 53.

¹¹⁹ Cumming y Kaplan 1991, 22.

hueso. Los trabajadores, debido a esta condición, no podía producir arte, pero sí un sustituto que será comercializado muy barato y cuyo valor será nulo.¹²⁰ Este fenómeno, para Morris, era culpa de la ignorancia del gran público, que “se empeñan en tener las cosas baratas”; y de la impiedad de los fabricantes, decididos a llevar la competencia al máximo y a bajo costo. En parte, también acusaba la pasividad de los propios artesanos de su situación, que consideraba que tenían la responsabilidad y el honor de educar la público en estas materias.¹²¹

- **Las asociaciones gremiales y el placer del trabajo manual**

La producción artesanal que Morris defiende revela un análisis exhaustivo de las condiciones económicas, sociales y psicológicas que acompañan a la fabricación industrial. Inspirado por los preceptos socialistas de Karl Marx, y siguiendo especialmente su obra *El Capital*, reivindica el retorno de lo que él denomina la “época de la pura artesanía”, es decir, el retorno del modo de producción de la Edad Media. Según Morris, se trata de un momento en el que la producción era individualista en su método, ya que, aunque los artesanos se agrupaban en grandes asociaciones para realizar las labores, se asociaban como ciudadanos y no como obreros. Apenas había división del trabajo y la maquinaria utilizada era la fuerza humana.¹²² El hombre trabajaba para sí mismo.

Siguiendo la senda implantada por Ruskin, Morris defiende que el artesano debía huir del trabajo mecánico, repetitivo y aislado, para buscar la pasión y disfrute del trabajo manual como un ejercicio honesto y consciente de revalorización del arte, comprometido con la sociedad, el entorno y la búsqueda de la belleza¹²³. Las teorías de William Morris reflejan una correlación directa entre el arte y las condiciones sociales y económicas de la nación. Para él, para poder elevar las artes y la artesanía debían mejorar las condiciones laborales de los trabajadores.¹²⁴ Según Morris, el arte “es el placer del hombre en su trabajo cotidiano y diario, que se expresa y toma cuerpo en el trabajo mismo”¹²⁵ Sin embargo, en Inglaterra dominaba la ausencia de disfrute en los oficios como consecuencia del comercialismo, lo que creaba un proletariado sometido.¹²⁶ Según Morris, el placer

¹²⁰ Morris 2023, 54.

¹²¹ Morris y Morris 1910, 22.

¹²² *Ibíd.*, 334-335.

¹²³ Morris 2023, 41.

¹²⁴ Morris 1980, 52-53.

¹²⁵ *Ibíd.*, 157.

¹²⁶ *Ibíd.*, 159.

siempre debía acompañar a la fabricación artesanal, y una vez alcanzado este objetivo, cualquier trabajo realizado con pasión podía conducir a su autor al grado de artista.¹²⁷

Este ideal sólo podía lograrse a través de la reproducción de las estructuras y dinámicas gremiales medievales en el interior de los talleres artesanales. El taller, siguiendo su ideal socialista, debía ser un lugar de unión y cooperación donde dominase la interdisciplinariedad. Si los trabajadores estaban a cargo de todo o la mayor parte el proceso creativo, podían encontrar la satisfacción en el trabajo.¹²⁸ En este sentido Morris fantaseaba con un ambiente en el que se reestableciese la armonía feudal entre el artesano y el diseñador, que se unían con el objetivo de lograr crear bellos objetos.

Morris era consciente de que su teoría no era impecable, y reconocía que el artesano de la Edad Media, sufría a menudo opresión debido a las separaciones jerárquicas de la sociedad, pero en ese tiempo “no existía ese abismo en el lenguaje, costumbres e ideas que ahora separa a las personas educadas de la clase media, a los señores, de los miembros de la clase baja (...)”.¹²⁹ Las cualidades mentales no eran patrimonio de una clase. Según Morris, los oficios estaban agrupados en gremios que, aunque dividían las actividades humanas de modo rígido, no estaban condicionados por una competencia capitalista. En su interior, la división del trabajo era muy incipiente, y un muchacho era incluido en el oficio como aprendiz para en el futuro poder convertirse en maestro. Dentro del taller no existía otra jerarquía que esta, y era provisional.¹³⁰

En este sistema, se necesitaba la totalidad de la inteligencia de un hombre entero para la fabricación de un objeto, no pequeños fragmentos de muchos trabajadores.¹³¹ Para Morris “no se sometían las manos y el alma del trabajador a las necesidades del mercado competitivo, sino que las dejaba libres para el debido desarrollo humano”.¹³²

Absorbido por estas teorías, y siguiendo el pensamiento del arquitecto Street, defendía que, para un arquitecto o diseñador, conocer a fondo los materiales de construcción y fabricación era tan esencial como mantener una buena relación con sus artesanos.¹³³ Para este autor las relaciones sociales eran clave para combatir la alienación industrial y elevar la calidad de los diseños.¹³⁴ Por este motivo, en su empresa y vida personal va a impulsar

¹²⁷ Anscombe 2000, 8.

¹²⁸ Krugh 2014, 284.

¹²⁹ Morris 1980, 55.

¹³⁰ *Ibíd.*

¹³¹ Morris 1980, 55-56.

¹³² *Ibíd.*, 56.

¹³³ Cumming y Kaplan 1991, 15.

¹³⁴ Krugh 2024, 284.

numerosas medidas y actividades que potenciasen las relaciones personales entre trabajadores.

- **Las máquinas para Morris**

La relación que va a mantener William Morris con las máquinas es compleja y cambiante. Como crítico del arte e individualista, detestaba la impersonalidad de la máquina, que encadenaba a los hombres a su servicio y los convertía en esclavos. Sin embargo, como artesano aceptaba la maquina como una herramienta, una extensión de la mano para ser utilizada en procesos que el diseñador podía controlar. Como humanitario, si bien vio las miserias que la Revolución Industrial había creado, se dio cuenta de que la sociedad no podía funcionar sin la mecanización.¹³⁵

Durante la década de 1880 su actitud respecto a las máquinas cambia progresivamente. Inicialmente se aproxima a la postura de Ruskin, rechazando tajantemente la mecanización, la cual era un medio de esclavitud: “somos esclavos de los monstruos que hemos creado”.¹³⁶ Progresivamente la rigidez de esta posición se va a ir relajando, y en 1881, en una conferencia que estaba dando para los alfareros de Burslem aclaraba que, si tenían que “diseñar para el trabajo con máquinas, al menos dejen que su diseño muestre claramente de que se trata. Hacedlo mecánico con venganza, al mismo tiempo lo más simple posible. No intente, por ejemplo, hacer que un plato impreso parezca pintado a mano”.¹³⁷ Era consciente que la presencia de la máquina en los procesos de producción era inevitable, pero sus creaciones no podían confundirse por un trabajo artesanal manual. Poco después, en 1884 afirmaba que maquinas podían ocuparse del trabajo tedioso y poco inteligente, dejándonos libres para elevar el nivel de habilidad manual y energía mental de nuestros trabajadores.¹³⁸ En sus ensoñaciones utópicas veía un futuro donde las maquinas no ocultaban el cielo con su humo y facilitaban el trabajo logrando jornadas de trabajo menores. Reconocía que a la maquina podría convertirse en fuerza de liberación del hombre.¹³⁹

¹³⁵ Naylor 1971, 109-110.

¹³⁶ Morris 1980, 153

¹³⁷ Morris y Morris 1910, 169.

¹³⁸ Naylor 1971, 109.

¹³⁹ Naylor 1971, 110.

- La unidad de las artes

William Morris tenía un concepto de arte mucho más amplio que la mayoría de sus contemporáneos:

“Y en primer lugar debo pedirles que extiendan la palabra “arte” más allá de las actividades que son obras de arte conscientes, para abarcar en ella no solo la pintura, la escultura y la arquitectura, sino las formas y los colores de todos los objetos de uso doméstico o incluso a la disposición de los campos para la labranza y para el pasto, la organización de las ciudades y de nuestras carreteras de todo tipo; en una palabra, que incluyan el aspecto de todo lo que rodea nuestra vida.”¹⁴⁰

Distinguía entre dos clases de arte: un arte intelectual y un arte decorativo. La primera clase atañe a nuestras necesidades mentales, su único propósito es alimentar a la mente. La segunda, aunque también apelará al intelecto, su objetivo principal es estar al servicio del cuerpo y sus necesidades materiales.¹⁴¹ Más allá de esta diferenciación, para él las artes conformaban un bloque unitario, donde la Arquitectura, Pintura, Escultura y Artes Decorativas estaban íntimamente vinculadas. Morris sostenía que estas habían sido separadas artificialmente en los últimos tiempos, y como resultado las artes decorativas se volvieron triviales, mecánicas y poco inteligentes; mientras que las artes intelectuales fueron descuidadas, convirtiéndose en un “aburrido complemento de una pompa sin sentido”.¹⁴² Como consecuencia, el arte decorativo quedó exiliado del intelectual, separado por la clase de trabajo que produce y la posición social de quienes lo realizan, ya que albergaba un menor prestigio.

Morris argumentaba, que en los momentos en que el arte disfrutaba de buena salud, la relación entre los diversos tipos de arte era estrecha, y no existían aquellas divisiones que las separan. De hecho, puntualiza, que habían existido naciones y periodos históricos que habían carecido de un arte esencialmente intelectual, pero nunca de un arte decorativo.¹⁴³ Para Morris las artes decorativas no eran inferiores, sino que se encontraban en un estado de anarquía y desorganización que debía cambiar. Las artes decorativas debidamente ejecutadas según las tradiciones medievales, eran para él, una ocupación

¹⁴⁰ Morris 1980, 43.

¹⁴¹ *Ibíd.*, 44-46.

¹⁴² Morris y Morris 1910, 3-4.

¹⁴³ Morris 1980, 44.

noble.¹⁴⁴ Las consideraba como una forma natural de sentimiento y expresión humanos, como un “arte inteligente inconsciente”¹⁴⁵ entrelazado con la historia del pasado y el presente.

- **En búsqueda de la Utopía; la democratización del arte**

“No quiero arte para unos pocos, como tampoco educación para unos pocos, ni libertad para unos pocos”.¹⁴⁶ Así declaraba Morris sus ideales en 1877 en su primera conferencia pública sobre las artes decorativas en las Trades’ Guild of Learning. Del mismo modo que buscaba la unidad en las artes o en el taller, también buscaba la unidad en la sociedad.

Su posición política es un factor importante en su obra. Morris se unió al socialismo para actuar contra la destrucción de un sistema injusto, mantenía la convicción de que el arte salvaría al pueblo de la miseria, y del mismo modo la democracia socialista elevaría el arte. Para lograrlo, quería dar participación en el arte a toda la sociedad.¹⁴⁷ Con este objetivo realizó numerosas conferencias en pro de la democracia del arte y la justicia social. Consideraba que el conocimiento debía extenderse a todos los estratos de la sociedad, y en este sentido, afirmaba que la mayor parte de los hombres podían tener algún don compatible con las artes, de ahí la importancia de las escuelas de arte, que, según él, “(...) se fundaron para enseñar a la gente a usar sus ojos, y a evitar cerrar las persianas ante los paisajes soleados.”¹⁴⁸ En su propia empresa, Morris invirtió grandes esfuerzos en elevar las condiciones laborales de sus propios talleres, así como garantizar la accesibilidad de sus creaciones para todo tipo de públicos. En cierta forma, su empresa lo logró con sus muebles *Sussex*, pero lo cierto es que la mayor parte de sus creaciones eran un lujo para la mayoría debido a los elevados estándares de calidad y producción que defendía, que elevaban considerablemente los costes.

¹⁴⁴ Morris y Morris 1910, 9.

¹⁴⁵ *Ibid.*, 12.

¹⁴⁶ Morris y Morris 1910, 26.

¹⁴⁷ Cumming y Kaplan 1991, 26-27

¹⁴⁸ Morris 2023, 48.

- Los estándares en el diseño

La teoría de Morris en torno al diseño, como artesano que era, giraba en torno a la convicción de que, para que en el proceso de producción obtuviese objetos con algún valor, debía estar guiado por un diseñador con un conocimiento personal de las capacidades y limitaciones de los materiales con los que va a trabajar el artesano. Esa comprensión de los procesos de diseño y producción debía aprenderse de primera mano y no a través de un maestro o un libro.¹⁴⁹

Según Morris, la profesión de diseñador no podía enseñarse en la escuela, pero la práctica continua podía ayudar a un hombre a conocer sus verdaderos maestros, la Naturaleza y la Historia.¹⁵⁰ En este ámbito difería de la visión de Cole del diseño, para él el diseño no es una ciencia, de hecho, para él esta interpretación convertía el oficio en “un conjunto de reglas” que no conducían a ninguna parte.¹⁵¹

Los diseñadores debían estudiar y tomar inspiración del arte del pasado, siempre evitando realizar una servil reproducción. Burne-Jones aclaraba: “Toda su vida odió la copia de trabajos antiguos por considerarla injusta para los viejos y estúpida para el presente, solo buena para la inspiración y la esperanza”.¹⁵² De igual manera, Morris consideraba que el estudio y apreciación de la naturaleza era igual de importante. El diseñador debía inspirarse y compararse con ella, trabajar como ella lo hace. Para él, lo bello es aquello que estaba de acuerdo con la naturaleza, y lo feo es discordante con esta y la frustra.¹⁵³ Este precepto se aprecia a la perfección en los diseños y patrones que realiza a lo largo de su vida, a través de los cuales quería expresar el vigor y el crecimiento de aquella planta que le inspiró.

Además de estos dos principios que todo buen diseñador debía seguir, la simplicidad se sumaba a la lista. En sus diseños debía primar la funcionalidad y la honestidad del mismo modo que lo hacía la belleza, evitando el boato de los diseños de su tiempo: “la simplicidad de la vida, que engendra la simplicidad del gusto, es decir, el amor por las cosas dulces y elevadas, es de todas las materias más necesarias para la vida”¹⁵⁴.

¹⁴⁹ Naylor 1971, 104

¹⁵⁰ Morris y Morris 1910, 15-16.

¹⁵¹ *Ibid.*, 20.

¹⁵² Coote 1990, 64.

¹⁵³ Morris y Morris 1910, 4-5.

¹⁵⁴ *Ibid.*, 34.

5. LAS ARTES DECORATIVAS DE WILLIAM MORRIS

“Las Artes Menores de la Vida puede no parecerles a algunos de ustedes digno de consideración, ni siquiera por una hora. En estos días acelerados del mundo, en medio de esta alta civilización nuestra, estamos demasiado ansiosos y ocupados, puede decirse, para tomar nota de cualquier forma de arte que no conmueva profundamente nuestras emociones o que no exija la atención de la parte más intelectual de nuestras mentes.”¹⁵⁵

La defensa de las Artes Decorativas va a ser su gran cruzada, y los argumentos más persuasivos no se encontraban entre sus textos y conferencias, sino aplicados a la práctica en su propia amplia obra artística.

5.1. Diseño de interiores

Desde mediados del XIX hasta finales de siglo XX Inglaterra experimenta una explosión constructiva. Una gran cantidad de nuevas viviendas tomaban la forma de casas adosadas o hileras de pisos que mostraban multitud de estilos arquitectónicos en sus formas. Este eclecticismo también va a inundar el interior de estos nuevos hogares, que mostraban una abrumadora abundancia de objetos decorativos.¹⁵⁶ Se trataba de una muestra de la prosperidad de la familia que habitaba allí, donde los recuerdos, souvenirs y piezas exóticas compartían espacio con fotografías, plantas y esculturas, lo que Wilhide describe como la presencia de una aparente “inseguridad en materia de gusto”.¹⁵⁷

Las casas tendían a mostrar un aspecto bastante sofocante y claustrofóbico que va a hacerse especialmente notable hacia la década de 1880.¹⁵⁸ En los hogares dominaba la oscuridad. La luz del día era un bien preciado para quienes necesitaban iluminar su trabajo, sin embargo, una familia pudiente y acomodada contaba con una plantilla de personas que se encargaban de las tareas del hogar. En este sentido podemos aventurarnos a decir que se trataba de una cuestión de estatus y moda vinculado con la predilección por la melancolía y la tristeza que domina el periodo (Fig.20 y 21).¹⁵⁹

La mayor parte de las viviendas mostraban un aspecto bastante similar debido a la expansión del Imperio Británico y la mejora de las comunicaciones, que había ayudado

¹⁵⁵ Morris y Morris 1910, 235.

¹⁵⁶ Anscombe 2000, 38.

¹⁵⁷ Wilhide 1991, 37.

¹⁵⁸ *Ibíd.*

¹⁵⁹ Wilhide 1991, 40.

uniformizar los gustos.¹⁶⁰ Las casas de este periodo se dividían en diversas estancias con funciones muy diferenciadas, ya que durante toda la centuria se experimentó una división cada vez más marcada de las actividades del hogar. Esto hizo que se asignaran a las estancias nuevos y diversos usos, y la variedad de mobiliario se amplía significativamente. El salón era la habitación más importante, donde la chimenea tenía un protagonismo central. Las paredes generalmente se encontraban cubiertas por papel pintado, que imitaba los revestimientos textiles que tan solo podían permitirse las familias más pudientes.¹⁶¹ Las alfombras también toman un papel predominante en la decoración, que por lo general mostraban estampados florales, mientras que en algunas zonas como los pasillos, baños y cocinas el pavimento se encontraba revestido por azulejos.

Morris condenaba profundamente la vana acumulación de estos objetos de mala calidad. Consideraba que era vital que un hogar fuese bello y funcional: “No tengan nada en sus casas que no sepan que es útil o que no crean que es hermoso”¹⁶² declaraba en 1880 en *The Beauty of Life*. Reclamaba en los hogares la primacía de la calidad y la simplicidad como un ataque indirecto al consumismo y al mercado de masas. Estos principios se reflejaban a la perfección en los interiores de Morris, que en el contexto victoriano resultaron brutalmente minimalistas.¹⁶³

En sus diseños Morris también tendía a evitar la penumbra y la separación de espacios para adoptar una visión más luminosa y comunitaria de los hogares. En una carta para Yeats comentaba: “Yo decoro casas modernas para la gente, pero la casa que me complacería sería alguna gran sala donde uno hablara con sus amigos en un rincón y comiera en otro y durmiera en otro y trabajara en otro”.¹⁶⁴

Los ejemplos más representativos de su decoración de interiores son dos de sus viviendas en los cuales plasmó fielmente sus ideales artísticos, lugares que vieron nacer y morir la carrera un gran artista: Red House y Kelmscott House.

¹⁶⁰ Wilhide 1991, 41.

¹⁶¹ *Ibid.*, 39-40.

¹⁶² Morris y Morris 1910, 76.

¹⁶³ Wilhide 1991, 42.

¹⁶⁴ Yeats 1903,82.

- The Red House, Bexleyheath

La Red House, llamada así por el color cálido de los ladrillos rojos utilizados en su construcción, es, ante todo, un prototipo, un espacio que reflejó por primera vez las más profundas creencias de William Morris y del movimiento Arts and Crafts. Es el resultado de un mutuo acuerdo entre Morris y el resto de sus compañeros en el cual acordaban plasmar el verdadero espíritu medieval en sus formas.¹⁶⁵

Su diseño es fruto de la colaboración de Morris con Webb que en el año 1859 inicia su construcción y finalizándose un año después. Se trata de un edificio con planta en forma de L; de dos pisos; con techos a cuatro y dos aguas, levemente irregulares; ventanas dispuestas de manera aleatoria, a la manera medieval; y chimeneas esbeltas. Alrededor se extendía un huerto que convirtió en jardín de corte medieval (Fig.22). En general su exterior mostraba una apariencia sencilla y severa, con discretos elementos neogóticos.¹⁶⁶

En el interior, se repetía la presencia de detalles ornamentales y arquitectónicos neogóticos sencillos en lugares como la escalera, en los arcos del salón o en la gran chimenea de ladrillo. A diferencia del resto de hogares victorianos, la Red House mostraba un carácter unitario y no albergaba un estilo diferente en casa estancia. Aunque cada zona mantenía su función y un carácter personal, estaban vinculadas en el conjunto y mostraban una atmosfera similar, un efecto que fue enfatizado gracias a la repetición de materiales y mobiliario en las habitaciones (Fig.23, 23, 25).

Los materiales aplicados en su diseño seguían el principio de sencillez y honestidad de Morris, no se debía hacer ningún esfuerzo indebido en disfrazarlos.¹⁶⁷ Por esta razón las vigas y los arcos de ladrillo quedaban expuestos, revelando la estructura del edificio; y del mismo modo las texturas de los materiales como la madera o los azulejos se disponían de manera que contrastaban entre sí, mostrando la integridad del material.¹⁶⁸

Su decoración interior fue resultado de un gran esfuerzo comunitario. Webb diseñó la mayor parte del mobiliario incluyendo mesas, sillas, camas o grandes armarios; muchos de ellos pintados por Rossetti y Burne-Jones con escenas narrativas inspiradas en romances y sagas.¹⁶⁹ Morris, por su parte, se dedicó a diseñar vidrieras para la escalera, y junto a su esposa, a bordar tapices y pintar frescos para el techo. Todo estaba efectuado

¹⁶⁵ Coote 1990, 47.

¹⁶⁶ *Ibid.*, 47-49.

¹⁶⁷ Adams 1996, 34.

¹⁶⁸ Wilhide 1991, 45.

¹⁶⁹ Adams 1996, 34.

expresamente para aquél nuevo hogar, que perseguía ser la expresión de una vida vivida dignamente.

La Red House fue enormemente influyente, “grandiosa y severamente simple”, así describía un visitante en 1863.¹⁷⁰ Su sencillez colisionó con la sensibilidad victoriana, sin embargo, cambió la dirección de la arquitectura domestica inglesa para siempre, inspirando a grandes artistas y arquitectos como Charles Voysey o Charles Rennie Mackintosh.¹⁷¹

- **Kelmscott House, Hammersmith**

Kelmscott House, situada a las orillas del Támesis, era una de las pocas casas en Londres que le parecía un lugar agradable.¹⁷² En 1878 toma la casa, y le cambia su nombre “Retreat” por Kelmscott House haciendo honor a su casa de campo Kelmscott Manor que tanto añoraba.¹⁷³ No se trataba de una construcción realizada *ex novo* como la Red House, era una propiedad georgiana de ladrillo que alquilaba al escritor George Macdonald, por lo que William Morris se limitó a redecorar la propiedad.¹⁷⁴

Morris estableció su área de trabajo en la planta baja, que dejó desnuda, sin alfombras y cortinas; solo una mesa con caballetes, varias estanterías y un mueble italiano decoraban el espacio. En el piso de arriba se ubicaba el salón (Fig. 26 y 27), la estancia más destacada y donde extiende toda su sensibilidad decorativa. Sus paredes estaban cubiertas por telas tejidas en lana siguiendo el patrón *Bird* (Fig. 28), diseñado especialmente para aquel lugar; y el suelo estaba alfombrado con alfombras orientales y otras tejidas con los patrones *Tulip and Lily*.¹⁷⁵

El aspecto general era más humilde que el salón, y los elementos decorativos menores. En la mayor parte de las estancias se alternaban piezas variadas que iban desde pesados muebles que imitaban una apariencia medieval hasta diseños más comerciales realizados por Morris & Co.¹⁷⁶ Esto se debe a que gran parte del mobiliario había sido reaprovechado, como sucedió con el comedor, que había sido diseñado por Webb para la Red House, y que, para adatarlo, fue aligerado con papel pintado de *Pimpernel*.¹⁷⁷ Su

¹⁷⁰ Wilhide 1991, 43.

¹⁷¹ Fiell y Fiell 1999, 54-64.

¹⁷² Wilhide 1991, 52.

¹⁷³ Fiell y Fiell 1999, 74.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ Wilhide 1991, 52.

¹⁷⁶ Fiell y Fiell 1999, 74.

¹⁷⁷ Wilhide 1991, 52.

decoración interior revelaba una casa muy alejada de la concepción de lujo victoriano, mostrando un espacio delicado, luminoso y hogareño.

5.2. Vidrieras

Durante el siglo XIX las vidrieras experimentaron una revolución tanto en técnica como en diseño. Inicialmente, en las décadas de 1850 y 1860, las empresas como Hardsman's; Clayton and Bell; Heaton, Butler and Bayre; Lavers, Barraud and Westlake; y diseñadores individuales como William Wailes y Charles Eamer Kempe, producían vidrio pintado en estilo neogótico para las iglesias que fueron restauradas y construidas en este estilo.¹⁷⁸ La mayor parte de los fabricantes diseñaban vidrieras como si de una pintura se tratase, donde su belleza dependía de su sombreado interior. Sin embargo, las vidrieras de la empresa de Morris and Co., inspirándose en auténticas vidrieras medievales, acentuaron la apariencia de mosaico y potenciando el colorido de la composición. En esta área Morris sobresalió como colorista, yuxtaponiendo diferentes piezas coloreadas y estampadas, dando como resultado vitrales de gran riqueza cromática y luminosidad.¹⁷⁹ Además, Morris and Co. también introdujo la idea revolucionaria de utilizar vidrio transparente con detalles pintados como parte de un esquema de decoración interior, ampliando el abanico de posibilidades que ofrecía esta técnica.¹⁸⁰ En definitiva, Morris and Co. ayudó a revivir el arte del vitral, cuya técnica había quedado prácticamente olvidada.

De hecho, la producción de vidrieras fue uno de los grandes éxitos de la empresa, entre Morris, Webb y Maddox Brown diseñaron cerca de trescientas vidrieras, la mayor parte ellas diseñadas de forma colectiva. Normalmente Burne-Jones se encargaba de las figuras, mientras que Webb y Morris lo hicieron de los fondos.¹⁸¹ Los diseños tomaban como referencia obras prerrenacentistas, evitando realizar reproducciones.

Inicialmente, debido a la demanda eclesiástica, los temas religiosos eran comunes, especialmente la representación de santos, donde no había rastro de piedad en sus figuras, sino que mostraban el enfoque narrativo tan característico de la Hermandad Prerrafaelita (Fig.29). Su primer encargo en este ámbito fue en 1861 para la iglesia de Todos los Santos

¹⁷⁸ Anscombe 2000, 34.

¹⁷⁹ Fiell y Fiell 1999, 90.

¹⁸⁰ Anscombe 2000, 34.

¹⁸¹ Fiell y Fiell 1999, 90.

de G.F. Bodley en Selsey (Fig.30), y a partir de este encargo realizaron muchas de las vidrieras de este arquitecto neogótico. En este periodo la empresa tendió a especializarse en la realización de vidrieras para restauraciones de iglesias neogóticas, sin embargo, tras fundar la Society for the Protection of Ancient Buildings en 1877 la empresa abandonó esta práctica, y sus diseños se tornaron más pictóricos y menos medievales (Fig.31).¹⁸²

5.3. Mobiliario

Los diseños de muebles de Morris, Marshall, Faulkner & Co. desempeñaron un papel importante en el redescubrimiento de la elegancia en la simplicidad de las formas. El estilo de la firma era casi un “antiestilo” donde primaba la sencillez y franqueza desafiando así a los muebles estilo Imperio o Rococó.

Durante su trayectoria, William Morris apenas diseñó mobiliario con fines comerciales, pero sí lo hizo para su uso personal. Los primeros diseños de muebles conocidos de Morris son los que produjo a finales de 1856 y principios de 1857 para su casa de soltero en Red Lion Square, que consistían en dos sillas de respaldo alto y una gran mesa redonda. Las sillas fueron pintadas por Rossetti, Burne-Jones y Morris con los motivos heráldicos *chevron* y escenas de *Sir Galahad: A Christmas Mystery*.¹⁸³

A la hora de producir muebles, Morris defendía la primacía de su utilidad frente a cualquier otro convencionalismo. Como resultado, los muebles de la empresa priorizaban la comodidad y versatilidad, debían ser objetos básicos para el disfrute de la vida, duraderos y bien contruidos. Los adornos y el estilo nunca debían comprometer el fin para el que estaba destinado el objeto o contorsionar el cuerpo humano.

La mayoría de los muebles de la empresa estaban diseñados por Webb —especialmente tras 1867 cuando es nombrado gerente de muebles de la empresa—, pero en la práctica todos participaban para realizar todo tipo de piezas, desde armarios a aparadores, escritorios, camas o incluso pianos.¹⁸⁴ La empresa producía dos tipos de muebles diferenciados: los prácticos y económicos, y otros más ornamentados y decorativos que Morris denominaba muebles “estatales”. Estos últimos requerían un trabajo más laborioso, con paneles pintados a mano y finos tallados.

¹⁸² Fiell y Fiell 1999, 93

¹⁸³ *Ibíd.*, 94.

¹⁸⁴ *Ibíd.*, 96.

Morris consideraba que los muebles del día a día tan bellos como útiles, y estos debían ser accesibles para la mayoría, por lo que partir de 1860 empezaron a crear diseños más sencillos con los que alcanzaron un gran éxito comercial.¹⁸⁵ Entre los diseños más populares se encontraban la silla *Rossetti* (Fig.32), la silla *Morris* (Fig.33) y la gama de sillas *Sussex* diseñadas por Ford Madox Brown, que fue la más prolífica de todas sus creaciones debido a su competitivo y modesto precio (Fig.34). Estos muebles tuvieron un gran éxito social y artístico, ya que lograron salvar el abismo entre el arte serio y la vida cotidiana. A través de ellos la empresa se aproximó a su objetivo de amueblar los hogares más humildes.¹⁸⁶

Sin embargo, en la mayor parte de las ocasiones estas aspiraciones no se llegaban a alcanzar, ya que gran parte de su mobiliario ofrecía unos precios que tan solo eran alcanzados por unos pocos, como el gabinete decorado con la Leyenda de San Jorge de la Exposición Universal de 1861, una de las piezas más populares de la empresa, que fue vendido por el elevado precio de 50 guineas (Fig.35).¹⁸⁷

5.4. Azulejos

Uno de los grandes éxitos técnicos y comerciales de la empresa fue la decoración de sus azulejos de barro vidriado con estaño. Esta técnica se había dejado de lado ante el desarrollo de la producción en masa de azulejos por impresión por transferencia, ya que su realización era más barata y menos delicada. Sin embargo, esta técnica logra recuperarse en 1862 con la iniciativa de Morris, Burne-Jones, Rossetti y Ford Madox Brown. Estos se dedicaron a diseñar escenas inspiradas en leyendas, cuentos de hadas o los meses del año para que más tarde fueran pintadas a mano con pinturas esmaltadas sobre azulejos blancos, que posteriormente sería cocidos en el taller del sótano de Red Lion Square.¹⁸⁸ Además de estos diseños de carácter más fantasioso (Fig.36), produjeron azulejos repetían patrones inspirados en azulejos de Delft del siglo XVIII, la mayoría diseñados por Morris y Webb.¹⁸⁹

¹⁸⁵ Naylor 1971, 106-107.

¹⁸⁶ Calvera 1997, 62.

¹⁸⁷ Fiell y Fiell 1999, 96.

¹⁸⁸ *Ibíd.*, 104.

¹⁸⁹ *Ibíd.*.

Estos azulejos eran aplicados tanto en interior como en exterior, generalmente decoraban baños, chimeneas—como era característico en los interiores de finales del XIX—, las paredes de los porches de la entrada y repisas.¹⁹⁰ En las décadas de 1880 y 1890, el auge inmobiliario provocó un aumento de la demanda de azulejos, que traspasaron los límites domésticos y comenzaron a aplicarse en lecherías, hoteles u hospitales, ya que eran higiénicos y fácilmente lavables.¹⁹¹

En la producción de azulejos la firma, a diferencia que otro tipo de trabajos, tendió a asociarse con fabricantes y diseñadores externos. En este sentido destaca la figura del alfarero William de Morgan, que diseñó y produjo una gran cantidad azulejos para la empresa a partir de 1863 (Fig.37).¹⁹² Sus diseños destacan por la creación de criaturas fantásticas, exóticas plantas o mares tormentosos.

5.5. Papel pintado

El papel pintado se produjo en masa por primera vez en Gran Bretaña en 1841 y muy pronto reemplazó la tela y los paneles de madera para convertirse prácticamente en el único revestimiento de pared en el interior de las viviendas.¹⁹³ Sin embargo, en estos momentos iniciales se limitaba simular el efecto de los revestimientos textiles que solo podían permitirse los muy ricos. A medida que avanzaba el siglo los patrones se volvieron más densos y los colores más brillantes debido a la introducción de los tintes químicos o de anilina: el amarillo, el purpura, el granate o el azul de Prusia componían la paleta típica del momento.¹⁹⁴

A principios de 1850 en las casas británicas predominaba el gusto por el papel francés y los diseños florales de tendencia realista, con sombreados elaborados y gran abundancia de detalles.¹⁹⁵ Pero a mediados de esa década fueron reemplazados por nuevos patrones radicalmente distintos. Es en este momento cuando se popularizan los patrones planos y geométricos de Owen Jones y Pugin.

El papel pintado de William Morris surge como una reacción ante los asépticos diseños geométricos y el antiguo naturalismo francés. Sus diseños no pretendían ser

¹⁹⁰ Wilhide 1991,111.

¹⁹¹ Anscombe 2000, 140.

¹⁹² Fiell y Fiell 1999, 106.

¹⁹³ Anscombe 2000, 39.

¹⁹⁴ Wilhide 1991, 39-40.

¹⁹⁵ Fiell y Fiell 1999, 110.

ilusionistas, sino que se basaban en la repetición de elementos naturales que fluían entre sí, creando patrones rítmicos y equilibrados que immortalizaban las flores silvestres de las praderas y los jardines rurales del sur de Inglaterra que tanto amaba.¹⁹⁶

Morris diseñó sus primeros papeles pintados *Daisy* (Fig. 38), *Fruit* (Fig.39) y *Trellis* entre 1864 y 1867, diseños simples e ingenuos en comparación con su trabajo más maduro.¹⁹⁷ Su primer y gran periodo de diseño de papeles pintados se desarrolla años más tarde, entre 1872 y 1876, momento en el que produce más de diecisiete patrones como *Jasmine*, *Willow*, *Larkspur*, *Acanthus* (Fig.40), *Vine* o *Pimpernel*; a través de los cuales pretendía plasmar el crecimiento orgánico natural a partir de la densidad del follaje.¹⁹⁸ Ese naturalismo se va a relajar desde 1876 a 1882, periodo en el que su foco se desplaza hacia el diseño de tejidos, por lo que desarrolla patrones más estilizados que se adaptaban a la producción textil. Durante estos años creó hasta dieciséis papeles pintados como *Alcorn* o *Sunflower* (Fig.41), donde se aprecia a la perfección la repetición de patrones simétricos. A partir de 1890 sus ocupaciones en Kelmscott Press ocuparon gran parte de su tiempo y su participación directa en el diseño fue reducida, por lo que fue John Henry Dearle fue quién se dedicó a recrear los diseños.¹⁹⁹

Inicialmente William Morris quería producir los papeles con placas de zinc, pero la dificultad del proceso le condujo al sistema de estampado con bloques de madera. Todos los diseños de la firma se imprimieron a mano con el sistema de estampación de bloques de madera de peral tradicional, con colores al temple.²⁰⁰ Algunos de sus diseños requerían hasta veinte bloques diferentes, ya que cada color se plasmaba con un bloque separado, lo que lo convertía en un proceso muy laborioso que elevaba sus precios considerablemente.²⁰¹

¹⁹⁶ Wilhide 1991, 63-66.

¹⁹⁷ Fiell y Fiell 1999, 110.

¹⁹⁸ *Ibid.*, 112.

¹⁹⁹ Wilhide 1991, 68.

²⁰⁰ Fiell y Fiell 1999, 114.

²⁰¹ Coote 1990, 111-113.

5.6. Textiles: tejidos y estampados

Los textiles para Morris fueron objeto de fascinación durante gran parte su vida y pasó tantas horas aprendiendo el oficio que se convirtió en su especialidad. Los medios textiles permitieron a Morris desarrollar sus más grandes talentos: su habilidad en el dibujo, su gusto en el colorido y su fascinación por la naturaleza. Esta combinación de habilidades dio como resultado obras de grandísima de calidad artística.

- **Bordado**

Durante la segunda mitad del siglo XIX, como consecuencia del movimiento anglocatólico y la ampliación de los rituales litúrgicos, la demanda de bordados eclesiásticos aumentó. Morris heredó el interés por el oficio de su maestro Street, que, como arquitecto implicado en la construcción y restauración de muchas iglesias, manifestaba su oposición a la tendencia del trabajo de punto de cruz para el uso eclesiástico, defendiendo otras maneras de costura más creativas como el bordado.²⁰² Sin embargo, Street abogaba por el uso de sedas que daban un resultado más plano, mientras que Morris defendía el uso de hilos de lana, que producían un efecto más tridimensional similar a los modelos medievales.

El primer bordado de Morris del que se tiene constancia data de 1857, donde, con cierta tosquedad plasma formas estilizadas de árboles y pájaros, y el lema “If I Can” en referencia a la obra de Jan Van Eyck.²⁰³ En este periodo Morris solo realiza bordados con el único fin de adornar su Red House, pero con la fundación de la empresa Morris, Marshall, Faulkner & Co., se inicia en la tarea de realizar encargos comerciales de bordados de inspiración medieval. Este tipo de bordados eran diseñados por Morris y Webb, y ejecutados por amigos y familiares entre los que se encontraban Jane Morris, Georgiana Burne-Jones y Kate Faulkner.²⁰⁴ Respeto a su producción, Morris hizo mucho hincapié en enseñar el oficio a las mujeres que le rodearon, así como otros trabajos textiles.²⁰⁵

Durante la década de 1870 la empresa rebajó su inspiración en el medievo para realizar bordados más planos, y sus piezas alcanzaron una gran popularidad, y a finales de 1870 y durante la década de 1880 sus patrones se tornaron más complejos creando delicados

²⁰² Fiell y Fiell 1999, 124.

²⁰³ *Ibíd.*

²⁰⁴ Fiell y Fiell 1999, 126.

²⁰⁵ Callen 1984, 5.

diseños como *Artichoke* (Fig.41) o *Acanthus* como consecuencia el creciente interés de Morris por la realización de alfombras.²⁰⁶

- **Alfombras**

Tras la Gran Exposición Universal de 1851 muchos artistas mostraron su rechazo a los efectos naturalistas y tridimensionales que habían dominado las alfombras expuestas. Owen Jones, Digby Wyatt y Pugin intentaron lograr un cambio a través de sus creaciones, pero fueron las alfombras de William Morris las que se mostraron como un contrincante digno capaz de ganar la batalla del gusto.²⁰⁷

En marzo de 1875 William Morris se hace con la propiedad de la firma y comienza a diversificar su gama de productos. En estos años Morris había comenzado a mostrar gran interés por las alfombras persas y su técnica de realización, lo que abocó en su deseo de comenzar a producirlas.²⁰⁸ En 1878 realiza su primera alfombra tejida a mano en un telar en Queen Square y poco tiempo después comenzó a comercializar alfombras anudadas a mano, las llamadas alfombras Hammersmith.²⁰⁹ En la década de 1880 también se dedicó a vender al por menor una amplia gama de alfombras Axminster, Wilton y Kidderminster tejidas a máquina, más baratas y menos laboriosas.²¹⁰ Sus diseños diferían de las alfombras realizadas a mano. Las alfombras Hammersmith (Fig. 43 y 44) mostraban diseños donde el peso oriental era mayor, mientras que las Kidderminster mostraban patrones similares al resto de diseños realizados por la firma, y las alfombras Axminster y Wilton tenía patrones más ajustados y geométricos.²¹¹

La producción de alfombras a máquina requería una magnitud colosal de infraestructura de la que la empresa no gozaba, por lo que su producción fue encargada a a Wilton Royal Carpet Factory y a Heckmondwike Kidderminster, sin embargo, la producción manual de las alfombras Hammersmith fue realizada en un taller dentro de su propia casa, donde primaba la mano de obra femenina.²¹²

²⁰⁶ Fiell y Fiell 1999, 128.

²⁰⁷ Anscombe 2000,120.

²⁰⁸ Fiell y Fiell 1999, 152.

²⁰⁹ Anscombe 2000,120.

²¹⁰ Coote 1990, 122-123.

²¹¹ Fiell y Fiell 1990, 152.

²¹² *Ibíd.*, 154.

- Textiles estampados

“Qué difícil es traducir el diseño de un pintor en material” recitaba Morris.²¹³ Los primeros textiles estampados vendidos por Morris, Marshall, Faulkner & Co., fueron reediciones de diseños florales anteriores de la década de 1830 y fueron realizados por la empresa Thomas Clarkson de Bannister Hall. Poco tiempo después, Clarkson imprimió el primer diseño original de Morris *Jasmine Trellis*. Pero cuando Morris tuvo ante sus ojos el producto final, quedó muy decepcionado por la calidad de los colores. Esto se debía a la aplicación de tintes sintéticos elaborados a partir de alquitrán de hulla, que daban resultados más brillantes y ásperos.²¹⁴

Ante esta situación Morris comenzó a experimentar con métodos de teñido naturales y a investigar las antiguas técnicas de tinto tradicional a través de libros antiguos como *Plictho de l'arte de ten tori* de Giovanni Vetusta Roseto de 1540 o *Herball or Generall Historie of Plants* de John Gerard de 1597.²¹⁵

William Morris compartió esta ardua tarea con el hermano de su director comercial Thomas Wardle, dueño de una tintorería en Leek y que simpatizaba con el deseo de utilizar tintes naturales y reactivar el antiguo oficio. Fue un proceso complejo de experimentación, y poco a poco fue descubriendo que el azul derivaba del índigo; el rojo de la rubia, la cochinilla o la coscoja; y el amarillo de la corteza del roble negro americano.²¹⁶ Al igual que en el papel pintado, utilizaba el sistema de estampado de bloque de madera para estampar las telas (Fig.45), que más tarde lavaba en el río y dejaba secar en las praderas que rodeaban la fábrica de Merton Abbey (Fig. 46), lugar en el que Morris trasladó su producción. Gracias a las similitudes del proceso de fabricación, los diseños utilizados eran los mismos que Morris desarrollaba para el papel pintado (Fig.47 y 48).

- Tapices

Los tapices eran para Morris una de las formas más nobles de diseño textil, un “mosaico de manchas de colores”²¹⁷ formado por fibras teñidas. Como gran amante de los relatos, consideraba que los tapices tejidos podían volver a contar antiguas historias

²¹³ Wilhide 1991, 72.

²¹⁴ *Ibid.*, 74.

²¹⁵ Fiell y Fiell 1990, 130.

²¹⁶ Wilhide 1991, 74-76.

²¹⁷ Morris y Morris 1910, 271.

olvidadas con gran inmediatez y accesibilidad que se había perdido en su tiempo.²¹⁸ Consideraba que el método mecanizado de producción de tapices disponible era muy limitante creativamente, y por este motivo en 1878 comenzó a aprender la técnica con la ayuda de un manual del siglo XVIII y un viejo telar que instaló en su dormitorio de Kelmscott House, y le acompañó a numerosas de las conferencias públicas que realizó sobre las artes menores (Fig.49).²¹⁹

Morris diseñó y tejió su primer tapiz en 1879, al que llamó *Acanthus and Vine*, pero la empresa comenzó a emprender la producción a gran escala hasta 1881, cuando sus talleres se trasladan a Merton Abbey. Generalmente Edward Burne-Jones se encargaba de realizar las figuras, Philip Webb, dibujaba animales y J.H. Dearle, junto a William Morris, se encargaba de realizar los fondos y bordes. Los tapices podían tener temática sagrada o profana según la destinación de la pieza y sus diseños se repetían continuamente, como el tapiz *Adoration of the Magi* (Fig.50), del que salieron hasta diez versiones del mismo entre 1890 y 1907.²²⁰ El proyecto más grande emprendido por la empresa fue la serie *Holy Grail* de 1890 (Fig. 51 y 52), diseñado para el comedor de Stanmore Hall. Morris lo vio como un auténtico triunfo de colaboración interna.²²¹ Contaba con cinco paneles narrativos de figuras de tamaño natural y seis paneles más pequeños con motivos naturales.

5.7. Caligrafía e iluminación de manuscritos

Morris era un gran conocedor de los manuscritos iluminados medievales franceses e ingleses debido a estudios en la Biblioteca Bodleian de Oxford y el Museo Británico de Londres, y tempranamente mostró un gran interés por la labor de la caligrafía y la iluminación de manuscritos.²²² En 1856 se inició en la iluminación y la caligrafía, realizando varios intentos fallidos en Red Lion Square, y en 1869 retoma su interés por los viejos manuscritos y comienza a aprender a través de los cuatro manuales de escritura italiana del siglo XVI que tenía en su poder.²²³ Esta renovada ambición se vierte en 1870

²¹⁸ Morris y Morris 1910, 271.

²¹⁹ Coote 1997, 127.

²²⁰ Fiell y Fiell 1999, 150-151.

²²¹ Coote 1997, 172-173.

²²² Fiell y Fiell 1999, 156.

²²³ Coote 1990, 88.

en *A Book of Verse* (Fig. 53 y 54), un ejercicio colaborativo con Burne-Jones, Fairfax Murray y George Wardle; que sirve como impulso para el resto de sus creaciones.

Durante los siguientes cinco años realizó más de 1.500 páginas manuscritas en papel y en vitela, que incluía dos libros y una veintena de proyectos a medio finalizar. Sus creaciones mostraban a la perfección el aprendizaje y los experimentos que realizó durante su recorrido, como la incorporación de letras romanas o cursiva, así como la aplicación del dorado.²²⁴ Entre este basto trabajo destacan especialmente los dos últimos grandes proyectos caligráficos de su etapa más madura, realizados en 1874: *The Aeneids of Virgil* (Fig.55) y *Odes of Horace*.²²⁵ Los manuscritos iluminados de Morris eran expresiones muy privadas de su creatividad personal y mundo interior que actuaron como el precedente de la creación de Kelmscott Press.

5.8. Edición e impresión de libros

La pasión por la lectura y los buenos libros se manifestó en William Morris desde que niño, y durante muchas décadas fue un ávido lector y un gran coleccionista de manuscritos iluminados y primeras ediciones. Morris tenía experiencia editorial de *The Oxford & Cambridge Magazine* y de *Commonweal*, publicaciones en las que participó durante varios años. Sin embargo, su verdadero interés por la edición e impresión de libros surge en 1888 cuando asiste a una conferencia de tipografía dada por su amigo Emery Walker, que tenía un negocio de grabados.²²⁶

Durante la década de 1890 Morris se liberó de sus actividades políticas y de las responsabilidades de la empresa, lo que le permitió desarrollar sus propios intereses artísticos y creativos, sumergiéndose por completo en el arte del libro. Al igual que en sus otras labores artesanales, primero emprendió una investigación previa sobre las técnicas y materiales en la que participaron Emery Walker, T.J.Cobden-Sanderson y C.T.Jacobi, personalidades vinculadas con el mundo de la edición e impresión de libros; y con ese objetivo en 1891 instala una prensa manual Albion de segunda mano en una pequeña cabaña cerca casa de Hammersmith.²²⁷

²²⁴ Coote 1990, 88.

²²⁵ Fiell y Fiell 1999,158.

²²⁶ *Ibíd.*,160.

²²⁷ Anscombe 2000, 74.

Desde el inicio la editorial obtuvo un gran éxito tanto crítico como financiero y hasta su muerte en 1896 publicó más de cincuenta títulos entre los que se encontraban sus propias obras (Fig.56), las de Ruskin y Chaucer, sus traducciones de sagas islandesas y *The Tale of Beowulf*. El primer volumen publicado en Kelmscott Press fue *The Story of the Glittering Plain*, con el que imprimieron doscientas de las cuales se vendieron todas.

Sus publicaciones contaban con todo lujo de detalles y decoraciones y además de la utilización de delicadas tipografías aplicaban cenefas decorativas e iniciales de estilo medieval y esplendidas ilustraciones xilográficas realizadas por Burne-Jones, Walter Crane y C.M.Gere.²²⁸ Morris dedicó grandes esfuerzos a diseñar diferentes tipos de letras que garantizaran la claridad y facilidad inspirándose en prototipos históricos y crearía elegantes tipografías como Golden, Troy y Chaucer, que se basaban en la caligrafía romana veneciana del siglo XV y la caligrafía gótica.²²⁹

Su proyecto más importante emprendido fue la publicación de *The Works of Geoffrey Chaucer* (Fig. 57), que tardó cinco años en realizarse, desde 1891 a 1896. Se trata de un volumen de 556 páginas que albergaba un amplio abanico de motivos decorativos e ilustraciones de gran calidad digno de considerar como la culminación de la brillante carrera de William Morris.

²²⁸ Anscombe 2000, 74.

²²⁹ Coote 1990, 191-192.

6. CONCLUSIONES

A la hora de estudiar el tema que este Trabajo de Fin de Grado desarrolla, me ha resultado inevitable no reparar en lo contemporánea que la filosofía y obra de William Morris resulta. El siglo XXI atraviesa una serie de procesos muy similares a los que experimentó Morris en su época, un periodo de grandes cambios y ritmo acelerado, cuyo rumbo avanza sin mirar atrás hacia las nuevas tecnologías y un mundo interconectado. Ante tales similitudes no puedo evitar en pensar en la célebre frase de Jorge Santayana “Quien olvida la historia está condenada a repetirla”.

Sus teorías y obras eran esencialmente conservacionistas, desde la “Anti-Scrape” hasta su preocupación por la artesanía perdida, y, pese a reivindicar la recuperación de unos valores asociados al pasado, resultan increíblemente cercanas. Lo cierto es que en la actualidad prevalece una corriente de pensamiento que aboga por su misma conservación de la tradición frente a la globalización de la sociedad. La práctica de la artesanía, tiene un sesgo político, donde las teorías socialistas que defendía Morris ahora comparten espacio con nuevos conceptos como la sostenibilidad y la abolición de la explotación laboral.²³⁰ William Morris, a través de sus artes decorativas pretendía luchar contra la degradación del gusto victoriano y su eclecticismo, mientras que, en nuestro tiempo, la actividad artesanal se muestra como una alternativa a la fugacidad de las modas y la mala calidad de sus productos. Ante esta realidad, el trabajo manual surge como un elemento de disfrute en nuestro día a día, tal y como anhelaba Morris. Michele Krugh afirma que en la actualidad las personas obtienen satisfacción tanto al fabricar como comprar productos hechos a mano debido a la sociedad individualista en la que habitamos, en la que se premia la singularidad y lo diverso frente a la tendencia de la uniformidad.²³¹

En su fascinación por el medievo había un fuerte componente de escapismo, al igual que la práctica de la artesanía en su obra artística. En los tiempos donde la sociedad mantiene como prioridad mirar hacia al futuro, lo más revolucionario es volver al pasado. Para Morris, la actualidad bien podría ser la distopía que vaticinaba en sus escritos, donde las máquinas se habían apoderado del mundo y donde las artes decorativas habían desaparecido. Richard Sennett, explica esta tendencia humana a través del mito griego de Pandora. Esta diosa, fue para Hesíodo un amargo obsequio, una caja de las maravillas que

²³⁰ Krugh 2014, 291.

²³¹ *Ibíd.*, 296.

una vez abierta esparció los males y dolores en la humanidad. Lo producido por el ser humano corre el riesgo de tornarse algo maravilloso como autolesivo.²³²

William Morris luchó durante toda su vida contra un devenir que quizás, era inevitable. Si arte es el reflejo de la sociedad en la que se aloja, entonces la acción de un solo hombre no podía cambiar aquello para lo que estamos destinados. Sin embargo, sus esfuerzos no fueron en vano, su figura se muestra como una promesa esperanzadora y un ejemplo de artista que luchaba por la unidad de un mundo permanentemente fraccionado. Abogaba por una práctica artística íntegra, donde todas las artes se encontraban interrelacionadas entre sí, rechazando aquellas jerarquías y convenciones sociales vinculadas con estas. Se trata de una figura pionera que abogaba por la defensa del pasado y aquello que consideraba valioso frente a una nación que solo miraba hacia delante. Del mismo modo aspiraba a alcázar una sociedad comunitaria, donde a través de las relaciones sociales y personales podía alcanzarse la Utopía que él defendía, donde el ser humano pasaba tiempo alimentando su alma y rodeándose de lo bello y lo bueno, de arte, rompiendo así las cadenas que les vinculaban a la rueda del “comercialismo”. Si bien sus elevadas aspiraciones no fueron cumplidas, su legado hoy sigue presente, recordándonos que hubo un tiempo donde la honestidad y la belleza eran un requisito esencial para alcanzar el buen arte y que trascendía más allá de una concepción meramente estética y de disfrute, sino que mostraba el camino a un mundo utópico, hacia el cambio.

²³² Sennet 2009, 11.

7. BIBLIOGRAFÍA

Libros

- Adams, Steven. 1996. *The Arts and Crafts Movement*. Londres: Grange Books.
- Anscombe, Isabelle. 2000. *Arts & Crafts Style*. Oxford: Phaidon.
- Canales, Esteban. 1999. *La Inglaterra victoriana*. Tres Cantos: Akal.
- Clark, Kenneth. 1962. *The Gothic Revival: An Essay in History of Taste*. Londres: Penguin Books.
- Coote, Stephen. 1990. *William Morris: His Life and Work*. Londres: Garamond.
- Cortés Salinas, Carmen. 1985. *La Inglaterra victoriana*. Madrid: Akal.
- Cumming, Elizabeth, y Wendy Kaplan. 1991. *The Arts and Crafts Movement*. Londres: Thames and Hudson.
- Fiell, Charlotte, y Peter Fiell. 1999. *William Morris (1834-1896)*. Köln: Taschen.
- Henderson, Philip. 1963. *William Morris*. Rev. ed. Londres: Longmans Green and Co.
- Lambourne, Lionel. 1980. *Utopian Craftsmen: The Arts and Crafts Movement from the Costwolds to Chicago*. Londres: Astragal Books.
- Morris, William. 1985. *Arte y sociedad industrial*. La Habana: Arte y literatura.
- Morris, William., Andrea Constanza Ferrari y Tomás García Lavín, eds. 2023. *William Morris estuvo aquí*. Santander: El Desvelo Ediciones.
- Naylor, Gillian. 1971. *The Arts and Crafts Movement: A Study in Its Sources, Ideal and Influence on Design Theory*. Londres: Studio Vista.
- Ruskin, John. 2019. *La naturaleza del gótico*. Prólogo de William Morris. Madrid: Casimiro.
- Sennett, Richard. 2009. *El artesano*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Rosario de la Torre, María., Alicia Langa Laorga, y José Fernando Pertierra de Rojas. 1995. *La Inglaterra victoriana*. Madrid: Historia 16.

Wilhide, Elizabeth. 1991. *William Morris: Decor and Design*. Nueva York: Harry N. Abrams.

Libros electrónicos

Ashbee, Charles Robert. 1908. *Craftsmanship in competitive industry; being a record of the workshops of the Guild of Handicraft, and some deductions from their twenty-one years' experience*. Campden: Essex House Press.

<https://archive.org/details/craftsmanshipinc00ashb/page/258/mode/2up>.

Engels, Frederick. 1887. *The Condition of Working Class in England in 1844*. Nueva York: John W. Lovell Company.

[The condition of the working class in England in 1844 \(archive.org\)](#).

Henderson, Philip. 1950. *The Letters Of William Morris*. Londres: Constable and Co.

<https://archive.org/details/dli.ernet.3265/page/n7/mode/2up>

Morris, William, y May Morris, comp. 1910. *The Collected Works of William Morris: With Introductions by his Daughter May Morris. Vol 22, Hopes and Fears for Art; Lectures on Art and Industry*. Cambridge: Cambridge University Press.

<https://doi-org.ponton.uva.es/10.1017/CBO9781139343145>.

Yeats, William Butler. 1903. *Ideas of good and evil*. Londres: A. H. Bullen.

<https://archive.org/details/ideasofgoodevil00yeatrich/page/n9/mode/2up>

Artículos de revista

Bloomfield, Paul. 1934. "THE LIFE AND WORK OF WILLIAM MORRIS: I."

Journal of the Royal Society of Arts 82, núm. 4270, 1103-1116.

<http://www.jstor.org/stable/41360208>.

Calvera, Anna. 1997. "La modernidad de William Morris". *Temes de disseny*, núm 14, 60-75. [View of The modernity of William Morris \(raco.cat\)](#)

Crawford, Alan. 1997. "Ideas and Objects: The Arts and Crafts Movement in Britain."

Design Issues 13, núm. 1, 15-26. <https://doi.org/10.2307/1511584>.

Callen, Anthea. 1984. "Sexual Division of Labor in the Arts and Crafts Movement."

Woman's Art Journal 5, núm. 2, 1-6. <https://doi.org/10.2307/1357958>.

Dyce, Alan. 1914. "William Morris." *The Sewanee Review* 22, núm. 3, 257-275.

<http://www.jstor.org/stable/27532734>.

Krugh, Michele. 2014. "Joy in Labour: The Politicization of Craft from the Arts and Crafts Movement to Etsy". *Canadian Review of American Studies* 44, núm. 2, 281-301. <https://doi.org/10.3138/CRAS.2014.S06>.

Recursos digitales

"Arts and Crafts: an introduction", Victoria and Albert Museum, acceso el 25 de abril de 2024, [Arts and Crafts: an introduction · V&A \(vam.ac.uk\)](https://www.vam.ac.uk/articles/arts-and-crafts-an-introduction).

"Introducing William Morris", Victoria and Albert Museum, acceso el 1 de mayo de 2024, <https://www.vam.ac.uk/articles/introducing-william-morris#e>

"William Morris textiles", Victoria and Albert Museum, acceso el 10 de junio de 2024, <https://www.vam.ac.uk/articles/william-morris-textiles>.

8. ANEXO DE FIGURAS



Fig. 1: Vista general del interior del Crystal Palace, realizado por William Telbin, 1851.

Fuente:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/384432>



Fig.2: *Parte del Tribunal de Bellas Artes*, J. Michael, 1851.

Fuente: <https://collections.vam.ac.uk/item/O133863/part-of-the-fine-arts-watercolour-michael-j/>



Fig.3: La *Day Dreamer Easy Chair* de papel maché, diseñada por H. Fitz.
Fuente: Coote 1990, 10.



Fig.4: Trono del Soberano en el Palacio de Westminster, diseñado por Pugin en la década de 1840.

Fuente: <https://heritagecollections.parliament.uk/exhibits/a-w-n-pugin/>



Fig.5: *La Gran Exposición Universal: la Corte Medieval*, acuarela de Louis Haghe, 1851.

Fuente: [Louis Haghe \(1806-85\) - The Great Exhibition: the Medieval Court \(rct.uk\)](http://www.rct.uk)

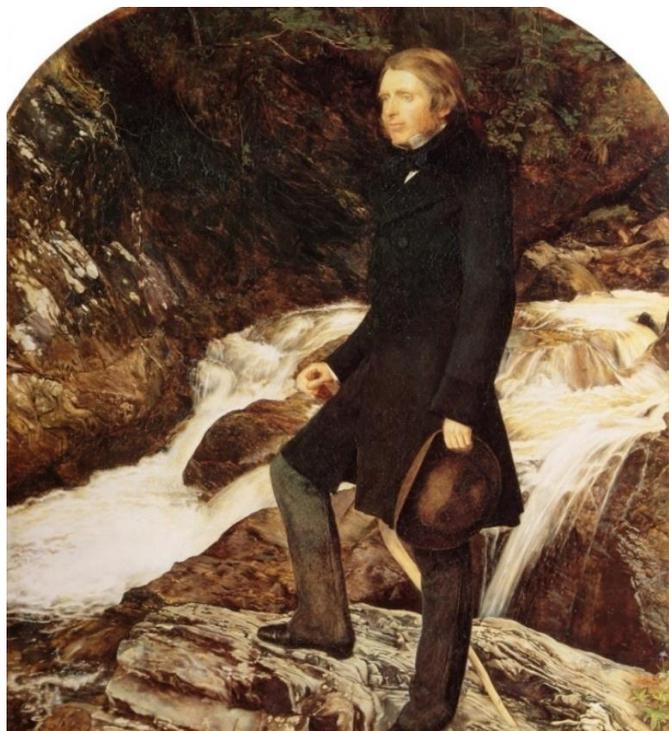


Fig.6: *Retrato de John Ruskin*, óleo sobre lienzo de John Everett Millais, 1853-1854.

Fuente: <https://www.ashmolean.org/collections-online#/item/ash-object-771196>

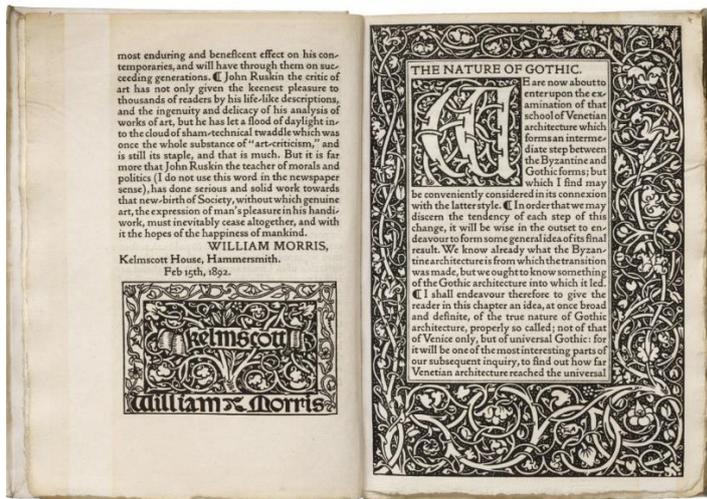


Fig.7: Tomo editado por Kelmscott Press de *The Nature of Gothic* de John Ruskin, 1892.

Fuente: <https://wmgallery.org.uk/object/the-nature-of-gothic-a-chapter-of-the-stones-of-venice/>

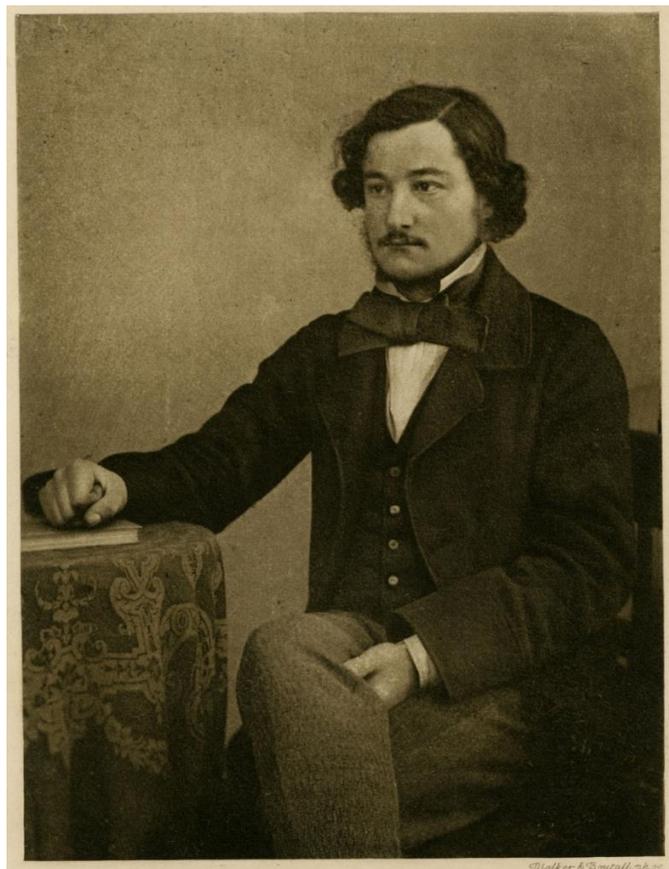


Fig.8: William Morris a la edad de 23 fotografiado por Emery Walker, c.1857

Fuente: [William Morris age 23, c.1857 - William Morris Gallery](#)



Fig.9: Edward Burne-Jones y William Morris fotografiados por Frederick Hollyer en 1874.

Fuente: [NPG x3763; Sir Edward Burne-Jones; William Morris - Portrait - National Portrait Gallery](#)

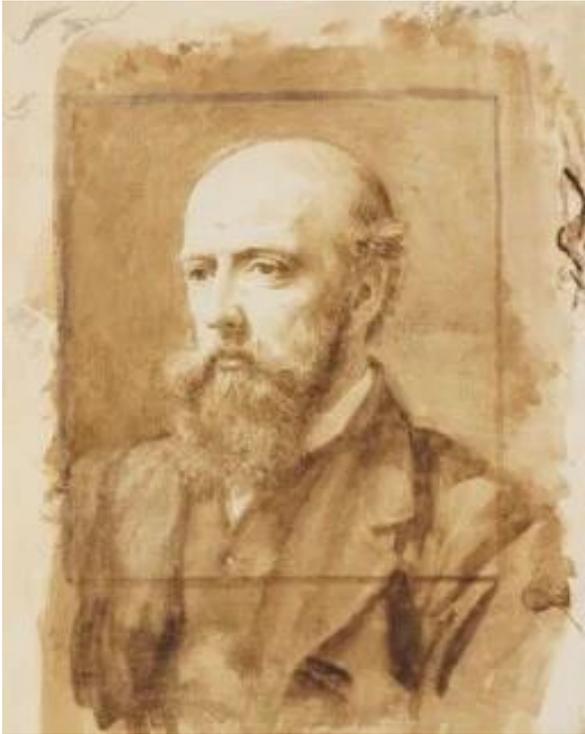


Fig.10: Retrato de Philip Webb, acuarela de Charles Fairfax Murray, 1873.

Fuente: [Use this Image - National Portrait Gallery \(npg.org.uk\)](https://www.npg.org.uk)



Fig.11: Retrato de Dante Gabriel Rossetti con 22 años de William Holman Hunt, 1961.

Fuente: [Birmingham Museums Trust | Image Details - 1961P33 Portrait of Dante Gabriel Rossetti at 22 years of Age](https://www.birminghammuseums.org.uk)

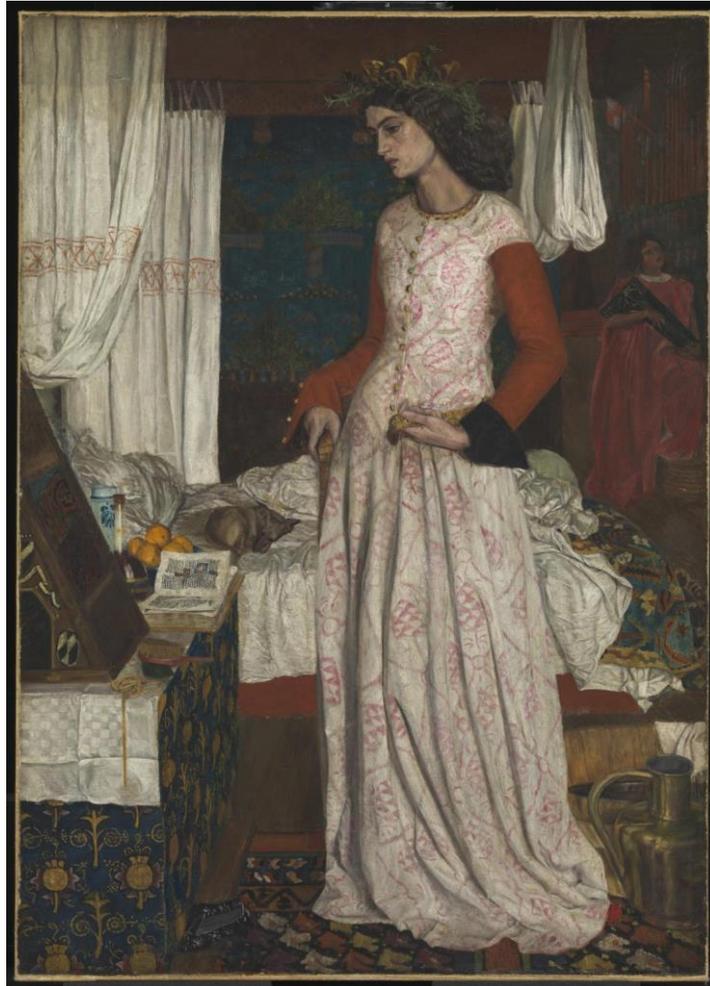


Fig.12: *La Belle Iseult*, el único óleo de William Morris, 1858.

Fuente: 'La Belle Iseult', William Morris, 1858 | Tate

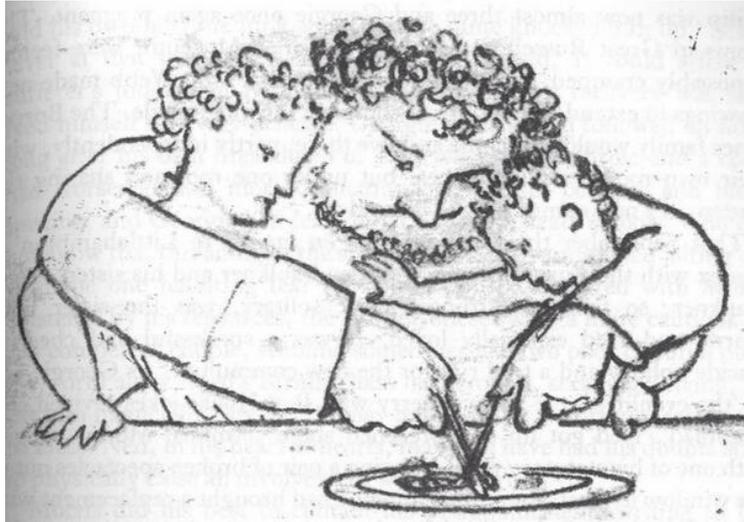


Fig.13: Morris y sus dos hijas dibujadas, dibujo de Burne Jones, ca.1865.

Fuente: Designers Forum (bethrussellneedlepoint.com)

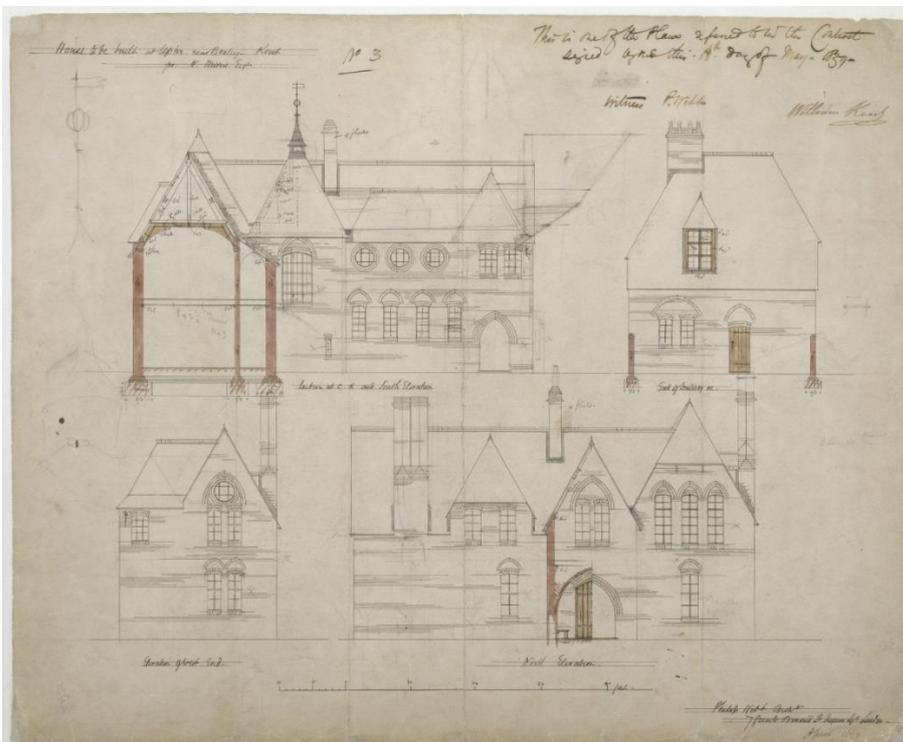


Fig. 14: Bocetos de los alzados de la cara norte y sur de la Red House, Philip Webb, 1859.

Fuente: [North, south and detail elevations | Webb, Philip | V&A Explore The Collections \(vam.ac.uk\)](#)



Fig. 15: Panel *King René's Honeymoon*, diseñado pro Dante Gabriel Rossetti, ca.1862.

Fuente: [King René's Honeymoon | Rossetti, Dante Gabriel | V&A Explore The Collections \(vam.ac.uk\)](#)



Fig.16: Jane Morris posando para Dante Gabriel Rossetti, fotografía de John R. Parsons, 1865.

Foto: [Jane Morris, posed by Rossetti | Parsons, John R. | V&A Explore The Collections](#)



Fig. 17: 'La Green Dining Room' del South Kensington Museum
Fuente: [William Morris and the V&A · V&A \(vam.ac.uk\)](http://www.vam.ac.uk)



Fig.18: Hammersmith Socialist League, 1884.
Fuente: [Hammersmith Socialist League | V&A Explore The Collections \(vam.ac.uk\)](http://www.vam.ac.uk)

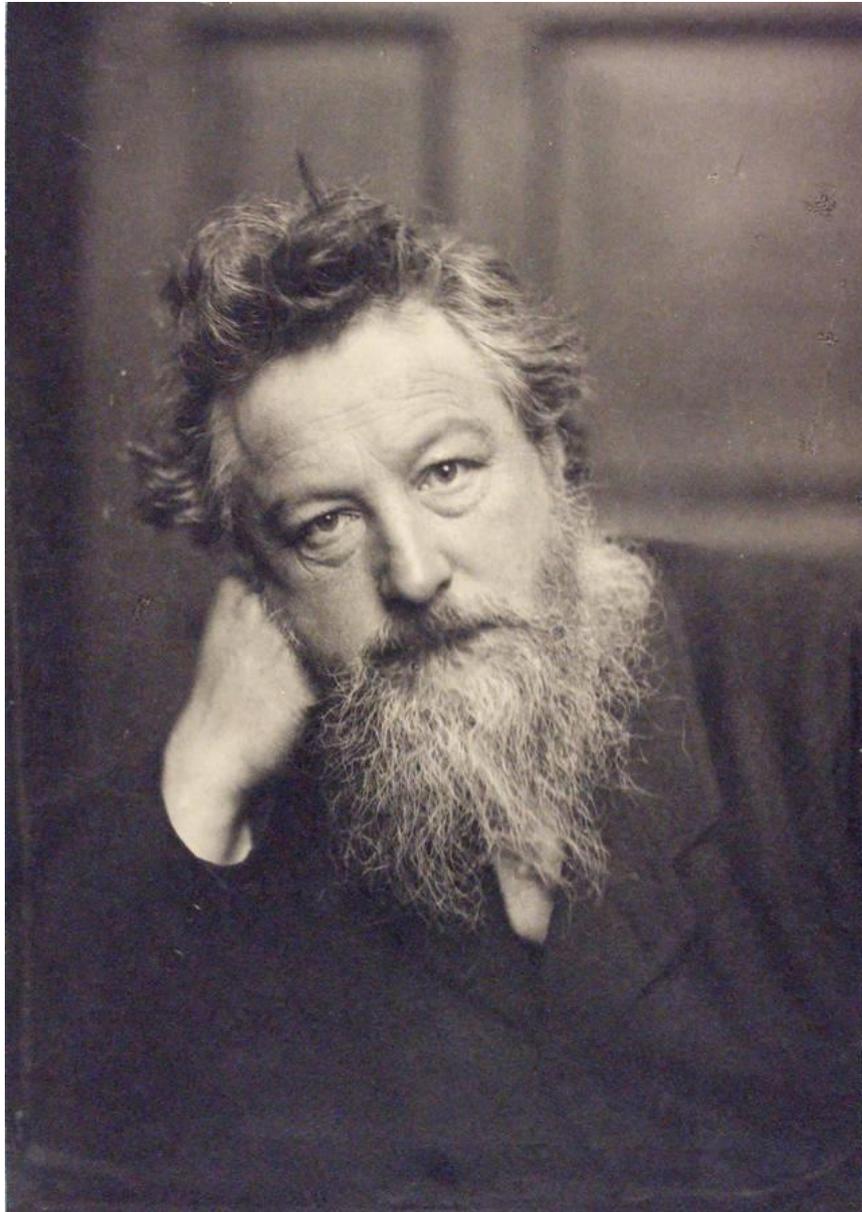


Fig. 19: Fotografía de William Morris realizada por Frederick Hollyer en 1884

Fuente: [Introducing William Morris · V&A \(vam.ac.uk\)](http://vam.ac.uk)



Fig.20: Fotografía del interior de la casa Wickham Hall, Kent, en 1897.
Fuente: Wilhide 1991, 39.

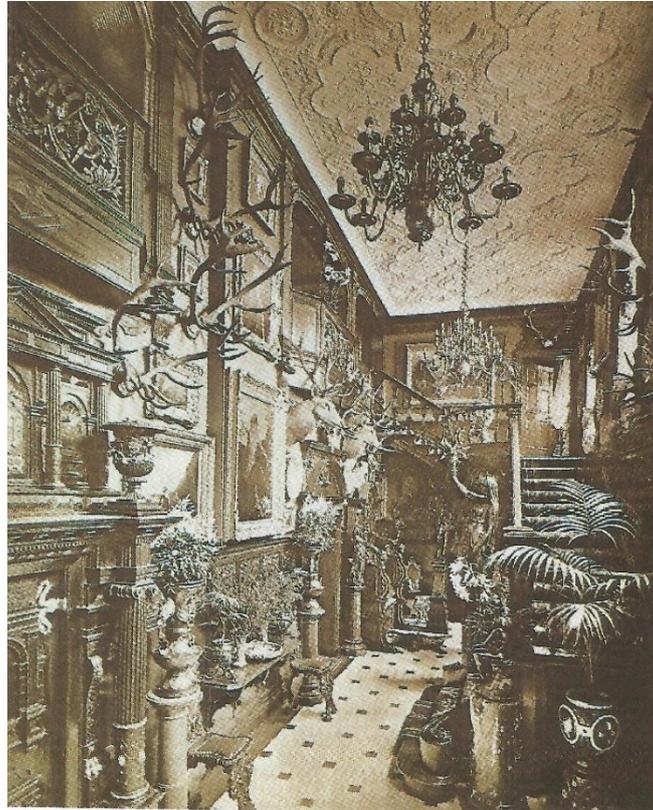


Fig.21: Fotografía del interior de la casa Wickham Hall, Kent, en 1897.
Fuente: Wilhide 1991, 41.



Fig.22: Fotografía del exterior de la Red House, fotografía tomada por Seve Cadman.

Fuente: [Red House | Red House \(1859\), Bexleyheath.](#)
[Designed by Phili... | Flickr](#)



Fig.23: Fotografía del interior de la Red House tomada por Andreas Von Einsiedel

Fuente: [Red House's history | London | National Trust](#)



Fig. 24: Fotografía del interior de la Red House tomada por Andreas Von Einsiedel

Fuente: [Red House's history | London | National Trust](#)



Fig. 25: Fotografía del interior de la Red House tomada por Andreas Von Einsiedel

Fuente: [Red House's history | London | National Trust](#)



Fig.26: Fotografía del salón del Kelmscott House, 1896.
Fuente: [The drawing room, Kelmscott House, photo Emery Walker. London, 1896 | V&A Images \(vandaimages.com\)](#)



Fig.27: Fotografía del salón del Kelmscott House realizada. 1896.
Fuente: [The drawing room, Kelmscott House, photo Emery Walker. London, 1896 | V&A Images \(vandaimages.com\)](#)



Fig.28: Tejido con el patrón *Bird*, 1877-1888.

Fuente: [Bird | Morris, William | V&A Explore The Collections \(vam.ac.uk\)](#)

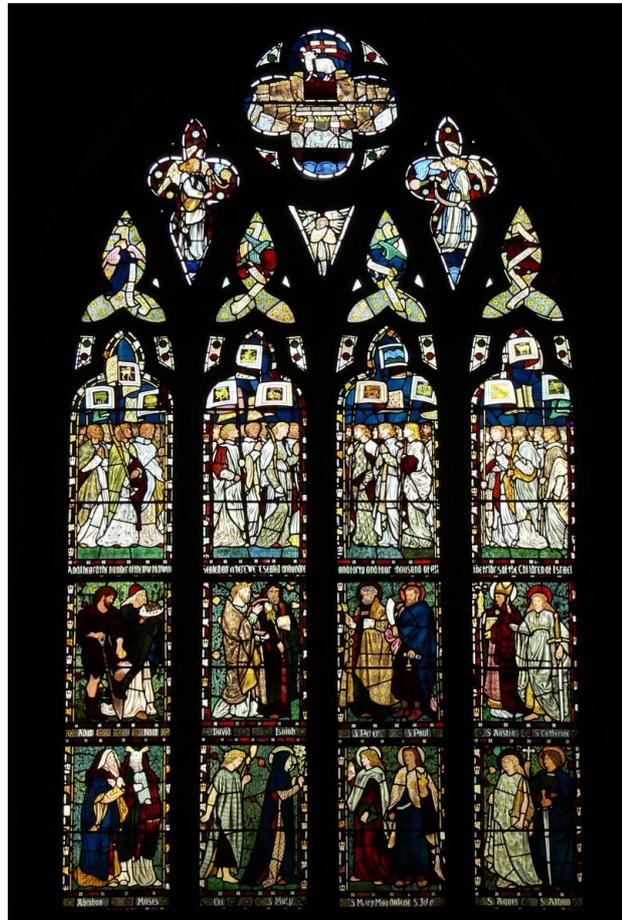


Fig.29: La Ventana Este de Todos los Santos en Middleton Cheney

Fuente: [middleton cheney 21032009-07 | All Saints parish church. Mid... | Flickr](#)



Fig.30: *Spring*, vidriera diseñada para el comedor de Richard Norman Shaws Cragside, 1873.
Fuente: [Spring scenes in our collections | National Trust](#)



Fig. 31: Vidriera *The Sermon on the Mount* diseñada por Rossetti para la Iglesia de Todos los Santos en Sesley, 1862.
Fuente: [Church of All Saints, Selsley, Gloucestershire - Visit Stained Glass](#)



Fig.32: Silla Rossetti, diseñada por Dante Gabriel Rossetti, 1870-1890.
Fuente: [Rossetti chair | Rossetti, Dante Gabriel | V&A Explore The Collections \(vam.ac.uk\)](#)



Fig.33: Silla Morris, diseñada por Philip Webb, 1883-1900.
Fuente: [Armchair | Morris, William Webb, Philip Speakman | V&A Explore The Collections \(vam.ac.uk\)](#)



Fig. 34: Serie de muebles Sussex ilustrados en el catálogo de Morris & Co., c. 1915. Fuente: Fiell y Fiell 1999, 98.



Fig. 35: Gabinete St. George diseñado por Philip Webb, 1861-1862. Fuente: [St George Cabinet | Morris, William | Webb, Philip \(Speakman\) | V&A Explore The Collections \(vam.ac.uk\)](#)



Fig.36: Azulejo *Ariadne*, diseñado por Burne-Jones entre 1864 y 1870.

Fuente: [Ariadne | Morris, William | Burne-Jones, Edward Coley \(Sir\) | V&A Explore The Collections \(vam.ac.uk\)](#)



Fig.37: Panel de azulejos realizado por De Morgan en 1876.

Fuente: [Tile Panel | De Morgan, William Frend | Morris, William | V&A Explore The Collections \(vam.ac.uk\)](#)

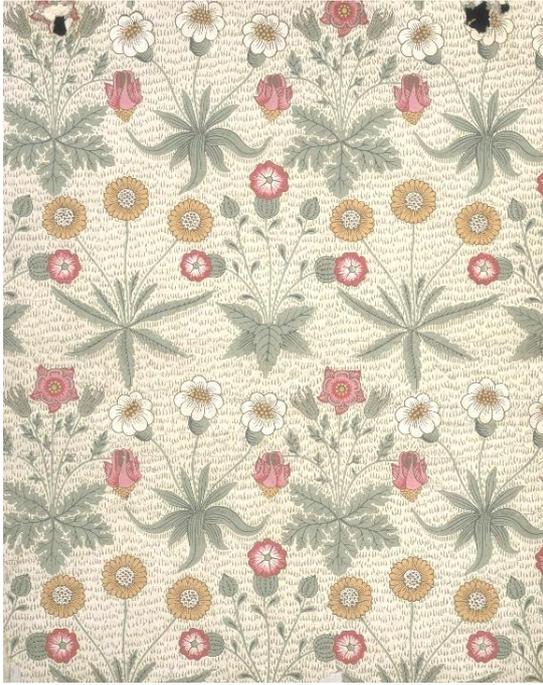


Fig.38: Papel pintado *Daisy*, 1864.
Fuente: [Daisy | Morris, William | V&A Explore The Collections \(vam.ac.uk\)](#)

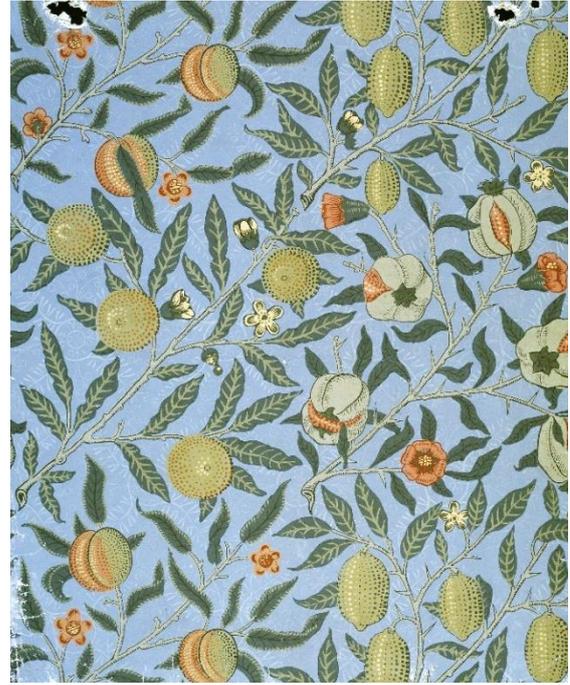


Fig.39: Papel pintado *Fruit*, 1865-66.
Fuente: [Fruit | Morris, William | V&A Explore The Collections \(vam.ac.uk\)](#)



Fig.40: Papel pintado *Acanthus*, 1875.
Fuente: [Acanthus | Morris, William | V&A Explore The Collections \(vam.ac.uk\)](#)

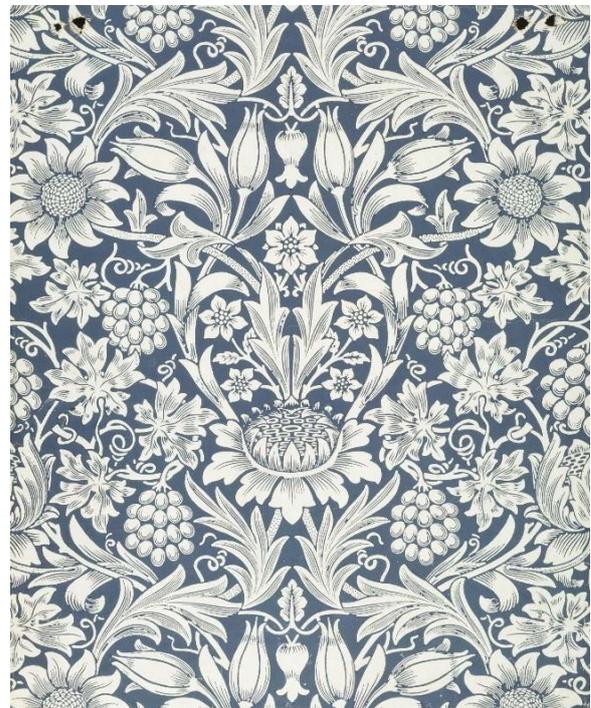


Fig.41: Papel pintado *Sunflower*, 1879.
Fuente: [Sunflower | Morris, William | V&A Explore The Collections \(vam.ac.uk\)](#)



Fig.42: Bordado diseñado por William Morris en 1877 con el patrón *Artichoke*.

Fuente: [Wall Hanging | Godman, Ada Phoebe \(Mrs\) | Morris, William | V&A Explore The Collections \(vam.ac.uk\)](#)



Fig.43: Alfombra Bullerswood, 1889.

Fuente: [Alfombra | Morris, William | Dearle, John Henry | V&A explora las colecciones \(vam.ac.uk\)](#)



Fig.44: Alfombra Hammersmith, 1890.
Fuente: Fiell y Fiell 1999, 155.



Fig. 45: Bloque de madera de peral para imprimir el patrón *Pink & Rose* diseñado por William Morris en 1890. Fuente: Fiell y Fiell 1999, 114.



Fig.46: Fotografía del taller de estampación textil de Merton Abbey. Fuente: Fiell y Fiell 1999, 136.

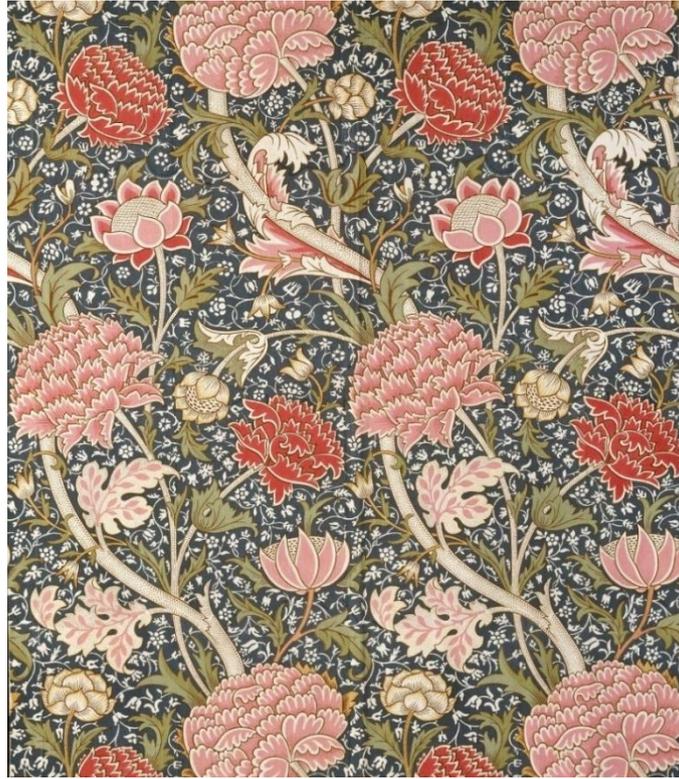


Fig.47: Tela estampada Cray, 1884

Fuente: [Cray | Morris, William | V&A Explore The Collections \(vam.ac.uk\)](#)



Fig. 48: Tela estampada *Strawberry Thief*, 1883.

Fuente: [Strawberry Thief | Morris, William | V&A Explore The Collections \(vam.ac.uk\)](#)

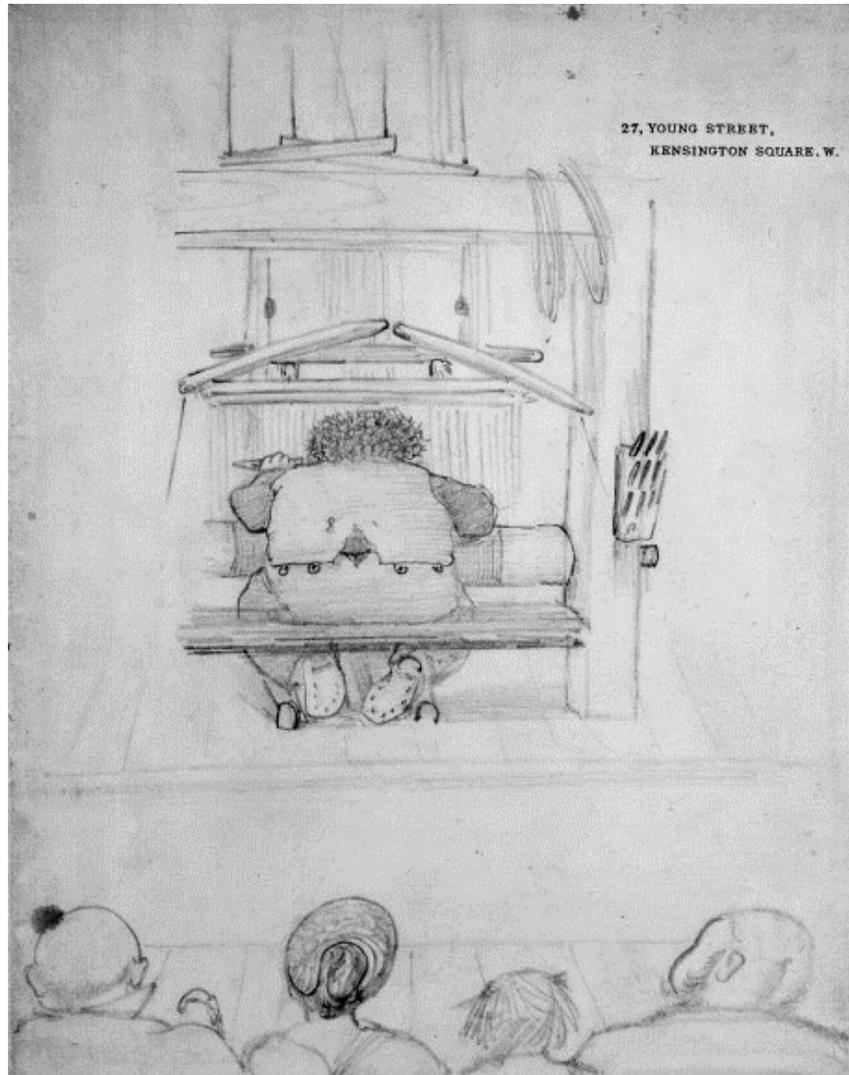


Fig.48: Dibujo de William Morris dando una demostración de tejido, de Burne-Jones, 1888.

Fuente: <https://www.eb-j.org/browse-artwork-detail/MTIwMg==>



Fig.49: Tapiz *The Adoration of the Magi*, 1904.
 Fuente: [L'Adoration des Mages - Edward Burne-Jones | Musée d'Orsay \(musee-orsay.fr\)](https://www.musee-orsay.fr)



Fig. 50: Tapiz *The Arming and Departure of the Knights* de la serie *Holy Grail*, 1895-96

Fuente: [Birmingham Museums Trust | Image Details - 1907M129 Quest for the Holy Grail Tapestries - Panel 2 - The Arming and Departure of the Knights](https://www.birminghammuseums.org.uk)



Fig.51: Panel *Verdure with Deer and Shields* de la serie *Holy Grail*, 1900.
 Fuente: [Birmingham Museums Trust | Image Details - 1947M53 Quest for the Holy Grail Tapestries-Verdure with Deer and Shields](#)

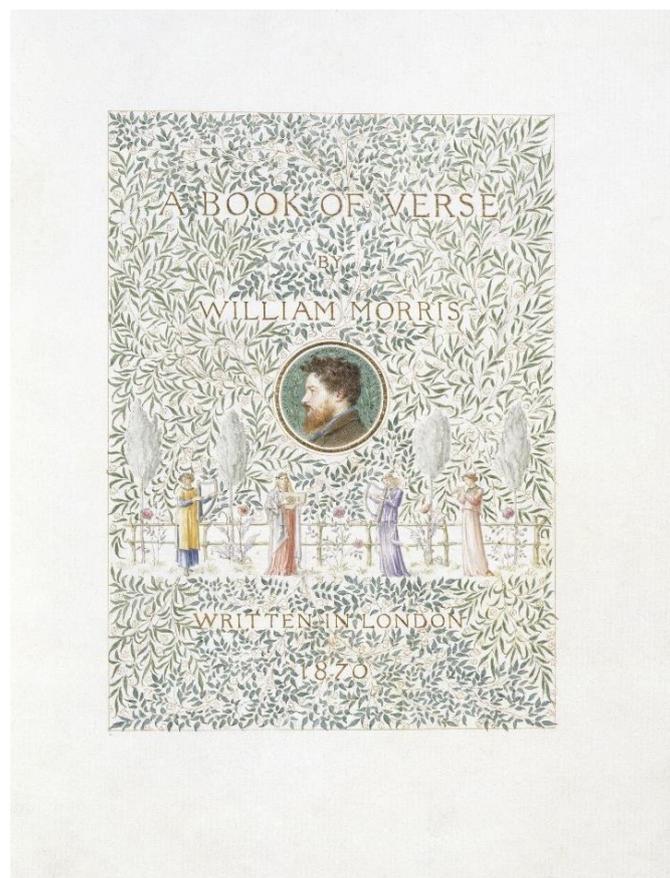


Fig.52: Manuscrito de *A Book of Verse* de William Morris, 1870.
 Fuente: [A Book of Verse | Morris, William | Charles Fairfax Murray | Edward Burne Jones | Morris, William | V&A Explore The Collections \(vam.ac.uk\)](#)

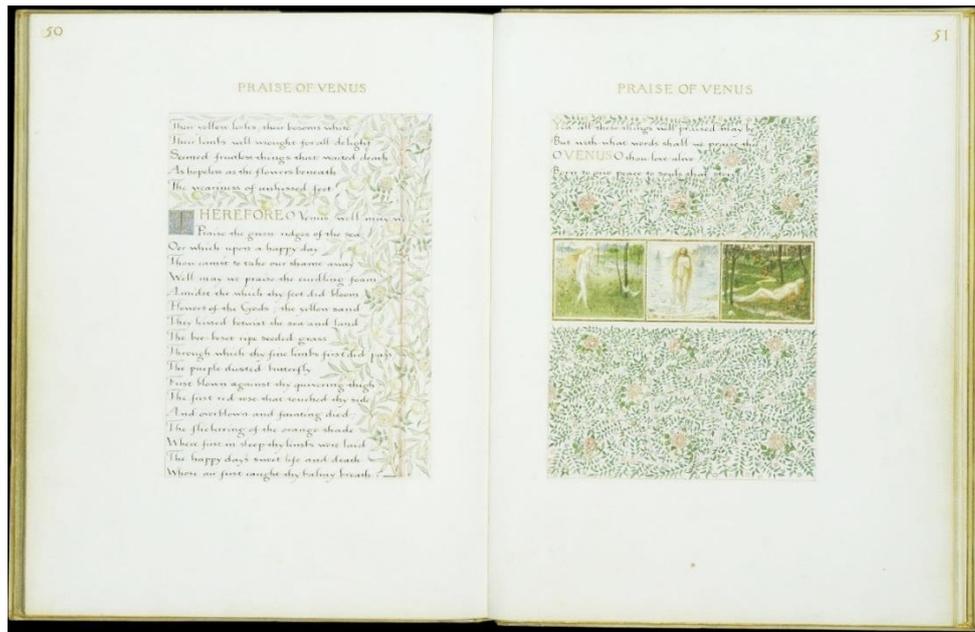


Fig.53: Manuscrito de *A Book of Verse* de William Morris, 1870.

Fuente: *A Book of Verse* | Morris, William | Charles Fairfax Murray | Edward Burne Jones | Morris, William | V&A Explore The Collections (vam.ac.uk)

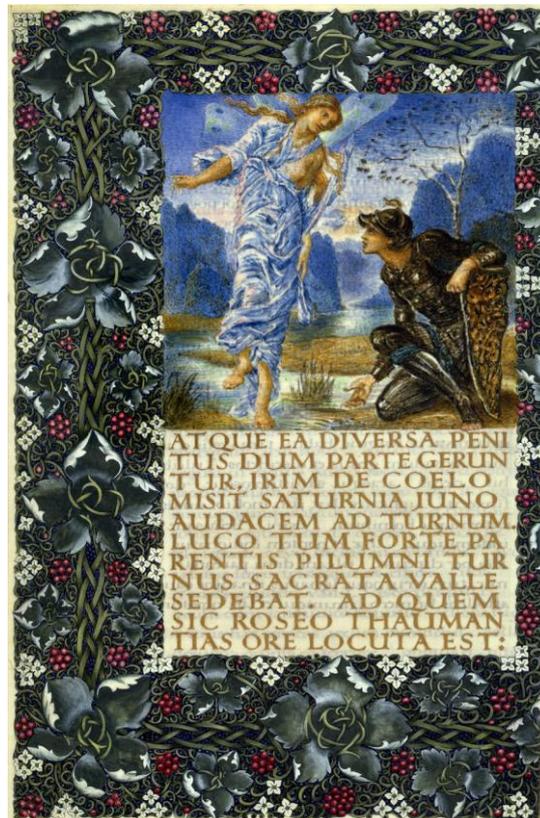


Fig.54: Página del manuscrito de las *Aeneids*, 1874-1875.

Fuente: <https://eupublishingblog.com/2015/04/14/william-morris-synthetic-aeneids/>

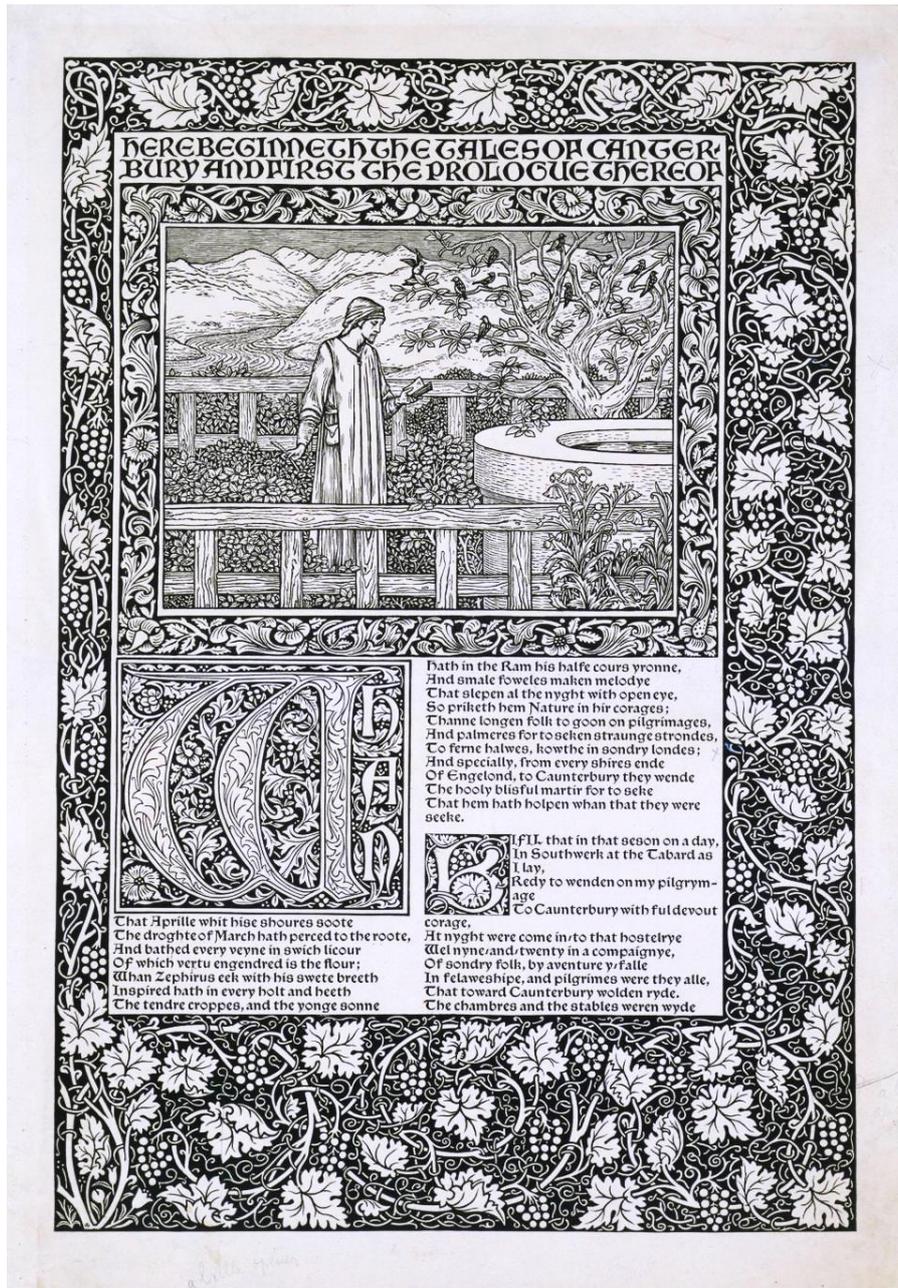


Fig. 55: Hoja de *Works of Geoffrey Chaucer*, 1896.
 Fuente: [Print | Hooper | Morris, William | Burne Jones | V&A](#)
[Explore The Collections \(vam.ac.uk\)](#)



Fig.56: Doble cara de *The Well at the World's End* de William Morris
 Fuente: [William Morris | The Well at the World's End | The Metropolitan Museum of Art \(metmuseum.org\)](http://www.metmuseum.org)

