

Tesi doctoral presentada per En/Na

Anna M. CALVERA SAGUÉ

amb el títol

"Sobre la formació del pensament de William Morris"

per a l'obtenció del títol de Doctor/a en

FILOSOFIA

Barcelona, 16 de setembre de 1988.

**Facultat de Filosofia
Departament de Història de la Filosofia,
Estètica i Filosofia de la Cultura**



UNIVERSITAT DE BARCELONA



10.1. Morris i les arts del llibre.

L'interès de Morris per les arts del llibre data de molt antic. Mentre fou estudiant a Oxford, anava sovint a la Bodleian Library per estudiar minuciosament la col·lecció de manuscrits medievals de que disposava la biblioteca. Poc després, quan decidí a abandonar la carrera eclesialística i la professió d'arquitecte per esdevenir pintor es trasllada a viure a Londres va poder continuar l'anàlisi d'aquesta forma d'art a les sales del British Museum. Morris havia de prosseguir aquest pacient treball al llarg de tota la seva vida i amb el temps es convertiria en un reconegut i prestigiós especialista en la matèria. A la vegada, però, des de la seva joventut, decidí provar d'il·luminar manuscrits ell mateix i a mitjans del 1856, Morris feu els primers assaigs. Aquest fou l'inici d'una llarga activitat artística relacionada amb les arts del llibre que si bé no manté una constància i una regularitat similar a la d'altres ocupacions, constitueix un centre d'interès específic en llargs períodes de la seva vida fins culminar amb la fundació de la Kelmscott Press el 1891.

Les raons per les quals Morris el 1856 comença a il·luminar són complexes i de molt diferent signe. Eren els anys en que estava fent els primers tempteigs en l'art de la pintura, exercitant-se en el dibuix i en els procediments tècnics habituals de l'art, però de fet encara estava buscant la direcció artística més adequada als seus talents personals. En aquest context, els manuscrits medievals que ell havia descobert sense rebre cap indicació de l'exterior²², suposaren per a Morris un estimul decisiu en la seva orientació artística i complementaren la seva formació medievalista iniciada a través dels edificis gòtics d'Oxford, de les novel·les de Scott i dels llibres de Ruskin i Carlyle. En els manuscrits, Morris hi trobava l'exemple més clar de com havia estat la plàstica gòtica junt a les característiques pictòriques i estilístiques d'aquest període de la història de l'art. Un cop sentit l'interès per l'art de la il·luminació com historiador, intenta provar de practicar-lo com artista, era una conclusió del tot lògica i més encara en el context de la societat victoriana. Tant Pugin com Owen Jones havien fet algunes incursions en l'art de la il·luminació i a mitjans de segle s'havia convertit en una activitat molt difosa com a "hobby" entre les classes mitjanes²³. En els anys 60 aparegueren diversos manuals d'il·luminació entre els quals destaca l'obra de Dygby Wyatt *The Art of Illumination* (1860) per la vinculació directa d'aquest autor amb experiències tant significatives en l'arquitectura i el disseny del segle XIX com l'Exposició de Londres del 1851. D'altra banda, el moviment neogòtic i la renovació de

l'interès per l'art religiós derivat del Moviment d'Oxford es poden comptar entre les causes més directes de la recuperació i difusió d'aquesta activitat artística. Per a Morris, ultra l'interès que li mereixien els manuscrits des del punt de vista històric, la il·luminació fou des del principi una activitat complementària a la pintura tal i com també ho eren aleshores les proves de brodat. Els manuscrits, però, li van permetre aprehendre d'una manera més directa i més rigurosa, les característiques estilístiques de l'art medieval.

Dels treballs d'il·luminació realitzats en el període de 1856-57 només es té constància de tres fragments, dels quals únicament se n'ha localitzat un. Per referències, el primer seria un fragment d'un poema de Paracelsus que Morris decidí regalar al matrimoni Browning quan el 1856 visitaren Anglaterra²⁴. El segon, ofert com a present el 1856 a Georgiana MacDonald, quasi encara no s'havia casat amb Edward Burne Jones, és una il·luminació d'un poema seu *Guendolen* que el mateix any publicaria a l'OXFORD AND CAMBRIDGE MAGAZINE amb el títol *Hands*. El tercer és una traducció de la primera part d'un conte de Grimm, titolat en anglès *The Iron Man* i Morris el regalà el 1857 a Louise MacDonald, germana de Georgiana. En termes generals, tots aquests treballs presenten un caràcter gòtic molt marcat tant pel que fa a la calligrafia com al tractament figuratiu, a la disposició de les caplletres en el text i dels motius ornamentals, generalment orles disposades en els marges de la pàgina. S'observen diferències entre ells relatives al plantejament general dels motius ornamentals, molt figuratius o molt emblemàtics, adués grotescs en alguns casos, que deriven dels models històrics emprats en cada un. Si el primer recull els motius i la disposició pròpia de finals del segle XIII i principis del XIV, el segon és una recreació de la tradició anglesa del segle XIV que integra motius italians, mentre que el darrer reprendria els caràcters més genèrics de l'estil del segle XIV²⁵. De tots aquests, el darrer és l'únic text escrit en prosa i això obligà Morris a considerar de manera diferent la composició del text, de la pàgina i també de l'ornament. Ara bé, malgrat els aspectes historicistes continguts en aquests primers treballs, l'aspecte més rellevant del conjunt és el propòsit analític que es desprèn del seu plantejament: és precisament a través de la imitació de les diferents solucions estudiades que Morris comprèn el principi i la tècnica específica de l'art medieval. El fet que per a cada un triï un model històric diferent en el temps i en l'espai palesa una actitud més pròxima a la de l'estudiós que no pas a la del artista creador que decideix iniciar-se en un nou ofici. Això no obstant, Morris adquirí una certa soltesa i originalitat creativa en els manuscrits gòtics²⁶ fins al punt que vers el 1858 Ruskin recomanava Morris al Conservador Tècnic de la

secció de Manuscrits del British Museum com a persona experimentada en la il·luminació. "His gift for illumination is I believe as great as any thirteenth-century draughtsmen"²⁷ L'any abans, Rosetti ja havia emprat un tò llaudatori similar en referir-se als manuscrits de Morris: "he was quite unrivalled among moderns in all illumination and work of that kind"²⁸.

Els anys següents Morris deixà de banda els seus treballs d'il·luminació per concentrar-se en d'altres ocupacions. La fundació de MWF&Co i els primers treballs de la firma absorbien les seves millors energies però això no es traslluí en una pèrdua d'interès per les arts del llibre. Entre els papers de Morris s'ha conservat un quadern de notes que data del temps de la Red House amb esboços sobre manuscrits del British Museum, combinats amb caricatures, notes, exemples d'ornaments i dibuixos esquemàtics relatius a treballs fets per a la firma. En aquest període, els manuscrits medievals constitueixen per a Morris una font d'inspiració on trobar motius, detalls i elements ornamentals aplicables als medis tècnics desenvolupats a la firma. Un d'aquests motius, el pom de margarides emprat per Morris en els brodats de la Red House i en el primer model de paper pintat, *Daisy* (1862), deriva directament del fons d'un manuscrit medieval²⁹.

L'interès pràctic pel llibre com objecte artístic no va reapareixer fins a mitjans dels anys 60 quan Morris començava a escriure l'obra que el faria famós com a poeta, *The Earthly Paradise*. En els darrers anys de la Red House, Morris i Burne Jones ja havien fet plans per a l'edició il·lustrada d'un llibre de contes que combina la mitologia grega i la nòrdica a la manera de Chaucer³⁰ però no fou fins al 1865, després de traslladar-se a Queen Square, que el projecte anà prenent forma. Ambdós amics havien decidit emular els impressors del segle XV i plannejaren una edició del llibre en format gran foli il·lustrada amb xilografies de Burne Jones. Feia temps que Morris havia començat a comprar llibres antics i a l'època en que ell i Burne Jones decidiren intentar l'edició d'un llibre, disposava en la seva col·lecció d'alguns incunables. A finals dels anys 60, Morris ja en posseïa almenys tretze a més d'alguns exemplars impresos en els segles XVI i XVII, anglesos i estrangers³¹. No hi ha dubte que aquests llibres serviren Morris i Burne Jones com a models a l'hora de plannejant la seva edició.

El nou projecte té uns caràcters distintius respecte de la pràctica d'il·luminació de manuscrits d'anys anteriors degut al sol fet que l'interès es centra ara en el llibre com objecte i no tant en el problema del tractament artístic i decoratiu d'una pàgina. Aquest canvi d'orientació és el resultat de les llargues converses de Morris amb Frederick Startridge Ellis, un llibreter que havia de convertir-se en l'editor de Morris a partir del primer volum del *The Earthly Paradise* i a qui Morris conegué a través de

Swinburne³². Ellis era un persona molt interessada pels llibres antics i dedicava part del seu negoci de llibreter a la localització i comercialització d'aquest tipus de llibre. A través d'ell Morris havia d'iniciar-se en les activitats de bibliòfil a la vegada que el llibre, fos un exemplar rar, artístic, o escrit per Morris, seria el vehicle de consolidació d'una llarga amistat. No serà difícil trobar Ellis en el cercle d'amics amb qui Morris discutia les proves d'impremta, els esboços d'elles il·lustracions, ornaments i tipus, o detalls relatius a l'edició d'un determinat llibre a l'època de la Kelmscott Press. Mentre escrivia el *The Earthly Paradise*, però, l'interès artístic de Morris es centrava en els gravats i les il·lustracions dels llibres antics i sovint aquest era el criteri dominant en les adquisicions per la seva biblioteca³³. Per això no es estrany que en projectar l'edició il·lustrada d'aquest llibre, Morris i Burne Jones concentrassin els seus esforços en el pla de les il·lustracions.

El plantejament d'aquest projecte demostra perfectament quin era el tipus de col·laboració artística establerta entre Morris i Burne Jones que culminaria en l'edició del *Kelmscott Chaucer*. Quan el 1865 s'estava discutint el pla general de l'obra, Morris encara no havia començat a escriure els diversos contes i, per tant, en primer lloc li pertocava tota la tasca literària, Burne Jones havia de preparar les il·lustracions dels contes i li corresponia la labor plàstica. Fins aquí, el projecte apareix com el primer intent per reunir en un únic producte poesia i pintura integrant dos àmbits artístics complementaris. L'esquema de treball, doncs, es totalment pre-rafaelista i Victoria Morris proveïa el tema, l'ambient literari i el tòpic poètic que les pintures de Burne Jones havien de tenir. Malgrat que en anys posteriors Morris es va desvincular d'aquest sistema de col·laboració, en el cas de Burne Jones es mantindria constant en la major part de la seva carrera. Atès el fracàs del projecte editorial, Burne Jones utilitzaria alguns d'aquests dibuixos com estudis per a la realització de grans olis i, anys més tard, reprendrà els contes del *The Earthly Paradise* com a font d'inspiració per d'altres sèries de pintures com el cicle de Perseo. Des d'aquesta perspectiva, l'edició planejada del *The Earthly Paradise* suposa una continuació de l'obra de William Blake, el poeta que il·lustrava i gravava els seus propis poemes. La influència d'aquest autor, però, no fa només referència al projecte unitari de l'art, els gravats de Blake estableixen per a Morris i Burne Jones el model plàstic i artístic recercat en les seves il·lustracions i en l'efecte de l'acabat final del gravat³⁴. La influència de Blake explica també perquè Morris i Burne Jones, en decidir una edició artística pensessin majoritàriament en les il·lustracions. Un segon nivell de col·laboració artística entre els dos amics, patent ja en

aquest primer treball, s'assimila a l'establert a la firma. a mesura que avançava la redacció, Burne Jones seleccionava els temes i les escenes que calia il·lustrar i feia els dibuixos pertinents. Liavors Morris s'encarregava de preparar-los tècnicament per a la reproducció xilogràfica sovint gravant ell personalment els blocs de fusta. Tant aquí com a MMF&Co, Burne Jones era l'artista creador i Morris el responsable tècnic i director artístic de producció.

El pla originari del llibre era molt ambiciós i tenia previst il·lustrar profusament la majoria de contes. Entre 1865 i 1870 Jones elaborà gran quantitat de dibuixos dels quals se n'arribaren a gravar un nombre no gens menyspreable. Només pel primer conte, *Cupid & Psyche*, es realitzaren almenys 46 dibuixos. Les altres tres sèries preparades són les del *Pygmalion*, les del *The Ring given to Venus*, i les del *The Hill of Venus*, també conegut com *Tanhauser*³⁵. En primer lloc, Morris tenia la intenció de fer gravar els dibuixos de Burne Jones per un professional però la primera prova, malgrat la precisió i la cura amb que el gravador realitza el primer dibuix, el feu canviar d'idea ja que l'acabat convencional del resultat i la perfecció de línia aconseguida era precisament el que volia evitar³⁶. Liavors decidí fer gravar els motllos a persones no professionals³⁷. En realitat, l'error de Morris prové del desconeixement de l'organització productiva del rram professional dels gravadors. En lloc de dirigir-se a un gravador traductor, va contractar un gravador copista i per això es troba davant una adaptació realitzada en termes d'ofici. No serà fins a mitjans dels anys 90, després d'haver desenvolupat una anàlisi dels diversos oficis artístics, que Morris es plantejarà teòricament i pràctica les relacions existents entre gravadors, il·lustradors i dissenyadors gràfics³⁸. Per aquella època, ell havia estat aprenent a gravar al boix a base de copiar i reproduir els gravats d'Albrecht Dürer³⁹ i decidí ensenyar aquesta tècnica a persones del seu cercle. Gravaren per a ell amics com la seva cunyada Elizabeth Burden i treballadors de la firma com el pintor Fairfax Murray, l'encara dibuixant George Wardle i el vitraller George Campfield. Abans d'optar definitivament per la xilografia amateur feu proves calcogràfiques sobre planxa de coure però aquestes resultaren ser totalment inadequades per als seus objectius artístics⁴⁰.

Malgrat els esforços invertits i la quantitat d'il·lustracions elaborades, el projecte fracassà quan es tiraren les primeres proves d'impremta. Morris es dirigí a la Chiswick Press i va triar dos tipus bàsics: un Caslon per als títols i un Basle per al text⁴¹. La pàgina estava composta a doble columna amb la inclusió de capiletres il·lustrades de tipus renaixentista a l'inici de capítol. Sota el títol general, centrats i compostats com un fris

horitzontal, apareixen els gravats de Burne Jones. Diverses raons s'han adduït per explicar els motius pels quals s'abandonà el projecte tan bon punt impreses les pàgines de prova. La primera i més recurrent resulta del contrast de llenguatge gràfic entre tipografia i gravat, amb la descompensació consegüent entre blancs i negres. Des del punt de vista estètic, aquestes pàgines no destaquen per si soles ni en bé ni en mal respecte de la producció normal a l'època. Més aviat, l'efecte arcaic creat per les capiletres i les xilografies afegeix nous elements d'incoherència al conjunt. Sembla, doncs, lògic que Morris abandonés el projecte vista la impossibilitat de trobar una tipografia que s'adequés formal, estètica i històricament amb el resultat que volia aconseguir en les il·lustracions.⁴² Si això és així, llavors emergeix un motiu més de fons que, tal i com assenyala Paul Thompson, fa referència a la mateixa concepció del llibre i Morris encara no ha comprès la veritable natura de les arts del llibre i considera el seu caràcter artístic únicament en funció de les il·lustracions.⁴³ En qualsevol cas, Morris no sabia com superar l'obstacle plantejat per les tipografies més habituals a l'època, totes derivades dels millors models de romanes establerts en el segle XVIII però excessivament palides i primes per a uns criteris plàstics com els seus, extret preferentment del gòtic. Al final, la decisió de publicar el *The Earthly Paradise* segons el costum editorial de les impremtes i utilitzant els mitjans disponibles demostren el poc interès que Morris sentia encara per l'ofici d'impressor. Independentment de quina fou la causa del fracàs del projecte, aquest li feu reconsiderar globalment l'art de la il·luminació i a partir d'aleshores, per un període de set anys, Morris es concentrà en la qüestió del text i dedicà la major part dels seus esforços al treball cal·ligràfic.

Encara que el poc interès demostrat per Morris envers la impremta en aquesta època ha estat prou assenyalada, val la pena destacar un fet simptomàtic al respecte. La primera edició del *The Earthly Paradise*, com a únic record de tot l'esforç realitzat, porta incorporada a la portada una petita vinyeta quadrada dibuixada per Burne Jones i gravada per Morris representant uns músics. Malgrat que aquest petit gravat seria reutilitzada en l'edició d'un llibre posterior, no se la pot considerar com una autèntica marca d'impressor, o almenys com una il·lustració conscient de la seva possible funció de marca. Si apareix en el lloc habitual de les marques d'impressor i amb un plantejament gràfic similar això respon més aviat a un recurs mimètic de Morris segons el qual considera aquest detall un motiu ornamental i artístic, i per tant gratuït respecte de la producció de llibres, comparable a d'altres il·lustracions i ornaments que pot contenir un llibre. El fet que Morris recorregués a la producció habitual, encara que dirigint-se

a una de les impremtes més reconegudes quant a la qualitat del treball, i renunciés totalment al seu projecte d'edició fa pensar que, en col·locar aquesta vinyeta, volgués identificar-se a si mateix en l'àmbit editorial. Més aviat prova el desconeixement quasi total que en aquesta època tenia dels procediments, artístics i artesans, propis de la impremta.

Abans, però, d'abandonar totalment la realització artística de llibres impressos, Morris feu una segona temptativa que encara va reeixir pitjor. El 1871 començà a escriure un llarg poema titolat *Love is Enough* i tornà a pensar la possibilitat que el volum apareixés en una edició il·lustrada i ornamentada. En aquest nou treball, del qual només es tiraren dues planes de prova, Morris intentà reprendre l'esquema dels manuscrits i distribuir la caixa de text en relació als motius ornamentals, estudiant un tipus de caplletres més subtils només ornamentades amb motius vegetals. Es reduí el nombre d'il·lustracions però s'incorporaren unes orles figuratives en els marges laterals que, en teoria, servien per a concentrar la visió del text. Caplletres i orles havien d'estar gravades xilogràficament. En treballar-les a partir de la massa formal, quedava molt més accentuat el contrast entre el blanc dels motius i el negre dels fons i les orles esdevenien unes imatges encara més pesades que les xilografies inicials de Burne Jones del projecte anterior. Així, en lloc de compensar el desequilibri existent amb la tipografia, aquest quedava considerablement augmentat⁴⁴. En l'edició del 1873 del *Love is Enough* les úniques modificacions significatives respecte d'un llibre corrent són, primer, la inclusió de la mateixa xilografia dels musics ja apareguda en la portada del *The Earthly Paradise* i, després, la realització d'algunes proves d'impressió sobre materials més nobles que el paper habitual. Es tiraren algunes còpies del llibre sobre paper fet a mà i algunes, menys encara, sobre vitel·la. El tret distintiu més destacable d'aquesta edició és sens dubte l'estampat de la coberta dissenyat per Morris, una de les poques incursions de Morris en l'art de l'enquadernació⁴⁵. Composat per una franja horitzontal centrada en la meitat superior de la coberta, un entramat de fulles i branques de salze i mirtil, molt similar als motius utilitzats en el segon pla ornamental dels papers pintats i en les portades dels manuscrits realitzats a l'època, incorpora les capitals del títol emmarcant-les i sostenint-les gràficament encara que també dificultant-ne la seva lectura.

Des del mateix 1868, data en que abandona el projecte d'editar artísticament el *The Earthly Paradise*, Morris s'interessa progressivament per la cal·ligrafia i pel problema de la configuració artística de les lletres. L'interès per l'art de l'escriptura bella comporta necessàriament una reconsideració formal i artística de la pàgina continuant el plantejament

fet per Morris en els manuscrits gòtics del període de 1856-57. Per això no és estrany que per aquesta època Morris tornés a il·luminar manuscrits, activitat que ocuparà tot el seu temps lliure fins al 1875, quan l'inici dels experiments amb tints i la reestructuració i assentament de la nova firma l'obligaran a dedicar-hi la major part del seu temps. Els treballs d'il·luminació d'aquest segon període comprès entre el 1869 i el 1875 presenten unes característiques tècniques i artístiques que els distingeixen completament de les proves realitzades a la joventut. La primera diferència important es planteja pel fet que ara no es tracta tant de realitzar treballs d'il·luminació com de la creació de llibres manuscrits. Això fa que, en primer lloc, tots els treballs d'aquest període tinguin una certa envergadura, fins al punt que alguns dels llibres transcrits superen llargament el centenar de pàgines. En segon lloc, en plantejar-se l'elaboració de tot el llibre, desapareix la possibilitat de tractar cada pàgina com una obra única i exenta, per això tots aquests treballs obligaran Morris a aprendre les determinacions funcionals de cada part del llibre demostrant-li clarament la necessitat de donar tractaments formals diferenciats per a cada un d'ells. Finalment el projecte ara es desenvoluparà en dos nivells paral·lels de creació, un relatiu a la definició formal de l'escriptura, l'altra a la composició global de la pàgina i al seu enriquiment decoratiu per mitjà de la il·luminació. Presos en conjunt, els manuscrits d'aquest període permeten resseguir el procés d'aprenentatge de Morris en el domini d'un nou ofici artístic com són les arts del llibre, on Morris adquirirà una habilitat tal que no dubtarà en pensar la possibilitat de donar-els-hi una sortida comercial creant un nou tipus de producte artístic. Seguint una vegada més l'exemple de William Blake, Morris entreveia perfectament el factor de promoció que podia suposar per a un llibre el fet de que el mateix autor l'hagués transcrit i decorat⁴⁶.

Durant aquest període de la seva vida, Morris realitzarà diversos llibres, d'entre els quals els més coneguts són els que va regalar a Georgiana Burne Jones. El més famós de tots és sense cap mena de dubte *A Book of Verse*, un llibre de 51 pàgines numerades en format quart, acabat l'agost del 1870 i que ha estat reeditat en facsimil el 1974. El llibre és un recull de poemes alguns dels quals ja havien aparegut publicats en obres anteriors de Morris i d'altres, encara inèdits, que serien publicats molt més tard en el volum *Poems by the Way* aparegut a la Kelmscott Press el 1891. Els altres tres llibres oferts a Georgiana són: *The Story of the Dwellers in Eyr* (1871), *The Rubaiyat of Omar Khayyam* (1872) i *Three Icelandic Sagas* (1874). El primer d'aquest és la segona versió il·luminada d'una obra que Morris havia traduït de l'islandès amb Magnússon. La primera versió del

l'libre data del 1869 i està considerat com el primer manuscrit decorat per Morris en aquest període. La segona versió consta de 239 pàgines numerades en format foli i Morris n'utilitza nombroses pàgines del primer manuscrit per completar el llibre. El segon regal de Morris a Georgiana és la primera versió del manuscrit *The Rubáiyát of Omar Khayyán*, i és el segon treball d'il·luminació més conegut de Morris. Acabat el 1872, és un llibre de 23 planes escrites sobre vitel·la de la millor qualitat en un format de 6 polzades. El seu aspecte més rellevant és la decoració dels marges de les pàgines més importants, com portadelles i principis de capítol. El tercer llibre, *Three Icelandic Sagas*, elaborat durant el 1873 i el 1874, es compon de 244 pàgines numerades en un format quart marca menor i que en la producció morristiana destaca principalment per la rica ornamentació de la calligrafia⁴⁷.

Ultra els llibres totalment acabats abans enumerats, Morris va començar molts altres manuscrits que deixa incomplets o bé per que no acaba d'escriure'ls, o bé perquè no va il·luminar les decoracions ja dibuixades, o bé perquè mancava definir les decoracions d'algunes pàgines. Malgrat tot, la tasca realitzada sorprèn pel seu volum segons un dels seus contemporanis⁴⁸, Morris va transcriure més de 1.500 planes d'acurada calligrafia i elaborada ornamentació. Encara que en la seva majoria els llibres restessin incomplets, tots aquests manuscrits, tant si es tracta de proves, de fragments, de capítols o bé de llibres, són fonamentals alhora de resseguir l'evolució artística de Morris. En relació al tractament ornamental, estableixen una línia de desenvolupament paral·lel i complementari a la seguida en d'altres especialitats artístiques. Suposen el banc de proves i d'exercitació de molts dels motius que Morris havia d'utilitzar en d'altres medis tècnics. Considerant el problema específic de l'ornament, fàcilment es pot descobrir com a través de l'estudi dels manuscrits històrics originals i les reinterpretacions elaborades per Morris en els seus treballs, una font inesgotable d'inspiració per trobar els motius d'ornament vegetal que havien de caracteritzar els seus estampats i les regles del creixement geomètric d'aquests motius per una superfície. En aquest sentit i tenint en compte que l'experiència d'il·luminar manuscrits transcorre en el període en que Morris està plantejant la reestructuració de la firma i l'amplicació de serveis, tots aquests treballs esdevenen un factor de cohesió en el procés formatiu de l'estil de disseny de Morris. Per a l'estudi de l'evolució estilística de l'ornament, resulten especialment importants els llibres acabats, mentre que per a l'anàlisi de la calligrafia els manuscrits més il·lustratius i els que millor palesen els diversos tempteigs previs a la definició d'un estil d'escriptura són els inacabats i tots aquells que

restaren com esbços i proves.

En la realització d'aquests treballs, Morris instituí una mena de taller en el que l'assistien diversos col·laboradors. Cada pàgina incloïa diversos elements, l'execució dels quals exigia competències molt diferenciades. Morris s'encarregava d'elaborar el pla artístic general de l'obra, de la confecció dels aspectes estructurals i de determinar el disseny de tota la ornamentació, tant si es tractava de marges com de capiletres. Després calia dibuixar els diversos motius i colorejar-los. D'altra banda, o bé com a il·lustració de les capiletres o bé integrats en l'entramat ornamental dibuixat, li agradava incloure representacions de la figura humana. Així per exemple el motiu d'unes figures de donzelles que toquen instruments musicals apareix amb una certa freqüència en les portades d'aquests llibres. A més, per a què el llibre estigués veritablement acabat, calia poder incorporar dibuixos i pintures que li lustrassin les diferents històries narrades, seguint el model dels llibres il·lustrats més antics. Normalment, els dibuixos més indicats eren els de Burne Jones i la possibilitat d'incorporar una obra d'aquest autor, encara que fos una miniatura, incrementava considerablement el valor artístic de l'obra. Per tot això i en part per la quantitat de treball que suposava completar una obra d'aquestes característiques, en part perquè Morris mai va tenir confiança en les seves capacitats per a resoldre el tractament pictòric d'un detall o el dibuix de la figura humana⁴⁹, d'altres artistes a més de Burne Jones col·laboraren directament en l'elaboració d'aquests llibres manuscrits ja pintant-ne les figures, o bé colorejant-ne o ajudant a acabar de dibuixar els motius ornamentals. Normalment, Morris citava en un colofó cal·ligrafat els diferents autors que havien participat en la realització de cada llibre indicant quina havia estat l'aportació de cada un. Malgrat que aquestes podien variar considerablement d'un llibre a l'altre, el colofó escrit per a *A Book of Verse* és perfectament il·lustratiu del desenvolupament dels treballs:

"As to those who have had a hand in making this book, Edward Burne Jones painted the picture on page 1. The others pictures were all painted by Charles F. Murray, but the minstre' figures of the title-page and the figures of Spring, Summer and Autumn on page 40, he did from my drawings. As to the pattern work, George Wardle drew in all the ornaments in the first ten pages, and I coloured it, he also did all the coloured letters both big and little, the rest of the ornament I did, together with all the writing. Also I made all the verses, but two poems, *The Ballad of Christine* and *The Son's Sorrow* I translated out of the Icelandic. [Signat] William Morris, 26 Queen Square, Bloomsbury London August 26th, 1870"⁵⁰

El tipus de col·laboració estatuida en aquests treballs, almenys pel que es despren de les anotacions i la correspondència intercanviada entre els diferents participants, s'assimila a un tipus de treball en equip entre artistes en el qual cada membre és perfectament responsable de les seves aportacions. Malgrat que de fet era Morris qui establia el pla general de l'obra i decidia el tipus de motius i detalls integrants de la decoració de les pàgines, la realització definitiva d'aquests podia variar en funció de les competències i l'estil de la persona que els realitzava però mai cap d'ells es va limitar a la mera funció de traducció o transcripció de l'obra d'un altre.⁵¹ El fet que la tècnica de realització fos plenament pictòrica sense cap mediació tècnica per arribar al resultat final definitiu permetia funcionar segons aquest esquema de col·laboració. No hi ha dubte que alguns desajusts d'estil i de llenguatge plàstic es deuen a aquest fet, com són la dicotomia entre classicisme i medievalisme en els manuscrits clàssics segons apareixen un ornament geomètric gotitzant del tipus que realitzava Morris, o la miniatura d'una figura de faccions i postura clàssica com les que pintaven Murray i Burne Jones a l'època. No obstant això, si per alguna cosa destaquen aquests manuscrits és per la unitat d'estil aconseguida en la majoria d'ells adhoc quan convergeixen estils, gustos i maneres diferents.

Pel que fa estrictament a l'ornamentació del llibre, l'evolució seguida per Morris en els seus manuscrits presenta algunes diferències importants que permeten individuar fases estilístiques. Lògicament, un dels aspectes que més influeixen en les transformacions estilístiques experimentades per Morris és el progressiu domini tècnic del medi que li permet mostrar-se cada vegada menys dependent dels models històrics. Així, per exemple, si en els primers manuscrits, com *The Story of the Volsungs and Nibelungs* (1870) Morris encara disposava l'ornament a partir de motius, com flors, objectes o formes concretes, concentrant-los en taques homogènies i distribuïdes uniformement a tota la superfície segons el mateix procediment del gotic adoptat en el disseny del paper d'empaperar *Daisy* (1862), aviat l'ornament esdevindrà un entramat de branques, fulles, flors i fruits com els millors exemples de papers pintats, (portada de *A Book of Verse*, la segona versió del *The Dwellers at Eyr* (1871), la primera del *The Rubaiyat of Omar Khayyam* (1872), i la del *The Story of Frithiof the Bold* (1871). L'aparició de l'ornament vegetal comporta a la vegada una diferenciació funcional de les pàgines expressada segons el tractament decoratiu. La portada de *A Book of Verse*, atès el reduït format de la pàgina, constitueix el primer exemple d'una ornamentació que cobreix tota la pàgina. El sistema ornamental utilitzat és, lògicament, el model del

creixement orgànic de branques més que no pas la definició del motiu. Ja en aquest llibre apareixen sobre l'entremat unes miniatures de figures i cares que utilitzades com a motius ornamentals en lloc de rebre'n el tractament propi de les il·lustracions, es distribueixen seguint la disposició geomètrica regular de pigues que caracteritzava l'ornament dels primers manuscrits. Les branques de fullatge són tractades d'una manera naturalista adoptant els motius tradicionals del pàmpol i del salze i, per extensió, de tot arbre amb fulla petita i punxaguda. Les fonts històriques són diverses i apareixen combinades: el pàmpol i l'estructura de creixement orgànic deriva dels impressors humanistes italians com Aldo Manuzio i dels il·luminadors italians de la mateixa època, mentre que el salze i la idea de combinar estils prové de les tradicions nòrdiques d'il·luminació.

En les pàgines de text, l'evolució de l'estil ornamental vers un model naturalista és més lenta que en les portades, portadelles i inicis de capítol. En algunes planes interiors de *A Book of Verse* (les 26 i 27 especialment)⁵², l'ornament encara s'organitza per nuclis de motius per complementar la caixa de text en els espais buits d'interliniat i de "presa", mentre que les miniatures de les caplletres i de les grans il·lustracions suporten el pes decoratiu de la plana. En d'altres pàgines del mateix llibre, concretament a partir de la pàgina 11, apareix ja clarament definit el model ornamental característic dels manuscrits subsequents, com la segona versió dels *Dwellers at Eyr* i el *Rubaiyat*. Consisteix en un entremat de fullatge que ocupa un espai similar als de hipotètiques il·lustracions inserides dins la caixa de text. El model es portarà a les últimes conseqüències en els manuscrits diagramats a dues columnes, com *The Story of Kormak* (1871) i *The Story of Frithiof the Bold* (1871). Tanmateix, en aquests treballs, el fullatge decoratiu no sobresurt mai els límits marcats per la caixa de text i, malgrat la seva vitalitat expansiva, es dedica únicament a complementar l'efecte de la taca escrita. Serà a partir del *Rubaiyat*, quan els fons vegetals de les caplletres començaran a excedir els límits d'aquestes i a vessar en els marges del voltant. Des llavors, la utilització generalitzada dels marges remarcats com a tals pel tractament ornamental serà el tret distintiu de les planes especials del llibre, especialment les corresponents als inicis de capítol.

En termes ornamentals, el *Rubaiyat*, i més encara en la segona versió, suposa la culminació del primer estil decoratiu emprat per Morris en la il·luminació de manuscrits així com assenyala un canvi d'orientació en el plantejament ornamental que no serà plenament desenvolupada fins als treballs de la Kelmscott Press. Recullint la definició de Dunlap⁵³, aquest canvi d'estil de Morris es pot resumir com el triomf de la fulla d'acant, i,

per tant, d'un ornament més formalitzat, sobre el pàmpol i la branca de saize, formes més naturalistes i lliures. L'estudi de la fulla d'acant serà el motiu ornamental dominant dels dos propers treballs més importants de Morris, les *Odes* d'Horaci realitzades el 1874 i l'*Aeneid* de Virgili del 1875, ambdós projectes inacabats. En les portadelles del llibre d'Horaci, la fulla d'acant perfectament formalitzada adquireix una estructura geomètrica repetitiva que esdevindrà amb el temps el motiu ornamental més emprat en orles i marges dels llibres de la Kelmscott Press. La forta formalització geomètrica dels darrers llibres respon a diverses causes entre les quals hi figura òbviament l'aprofundiment dels estudis de Morris sobre manuscrits i incunables de diverses èpoques i tradicions nacionals.⁵⁴ Comparant les caplletres il·lustrades de les pàgines interiors i la formalització de l'acant dels marges, es descobreix, malgrat el classicisme renaixentista del motiu, una tendència més medievalista que en tots els manuscrits anteriors. Quan es considera tot el llibre en conjunt, la combinació d'un text escrit en llatí i retolat en una cursiva de caixa baixa amb les romanes capitals dels títols suggereix el model dels impressors del primer Renaixement. La marca de classicisme es reforça per la substitució de l'entramat de fulles per arabescs o motius geomètrics abstractes il·luminats en or d'un caràcter totalment gòtic. Aquesta tendència augmenta en el proper treball manuscrit de Morris, l'*Aeneid* de Virgili, quan conforma les caplletres per mitja de fulles d'acant donant-els-hi una estructura de volutes gòtiques.⁵⁵ Unicament en les caplletres que incorporen la miniatura d'una figura es persegueix un efecte plenament classicista.

Les fonts històriques utilitzades per Morris en la decoració dels manuscrits d'aquesta època han estat prou analitzades i documentades arreu⁵⁶ com per tornar a detallar-les aquí però val la pena ressaltar algunes qüestions de conjunt. En primer lloc, cal destacar el bandejament total dels models gòtics que havien inspirat Morris en els manuscrits realitzats en el període de 1856-57 i la substitució d'aquests per models posteriors de la tradició anglosaxona i italiana, especialment la del Renaixement. Això ja queda prou palès en el tractament ornamental però serà molt més important pel que fa a la conformació del text. Malgrat la reincorporació d'elements gòtics en els rerafons ornamentals dels darrers manuscrits que, paradoxalment, són els de temàtica clàssica, aquest distanciament general del gòtic permetrà Morris elaborar, també en els manuscrits, un estil de disseny tan personal com el que caracteritza els seus treballs en altres medis. En aquest sentit, s'estableixen paral·lelismes evidents entre la seva evolució com a dissenyador i el seu treball com a il·luminador, especialment rellevants i significatives pel que fa al

tractament ornamental d'una superfície. Així, per exemple, existeix una correlació evident entre el tipus de decoració assajada a l'*A Book of Verse* i el naturalisme orgànic característic dels seus primers estampats sobre paper i coto. No només existeix una correlació, sino que, tal i com destaca Paul Thompson⁵⁷, en aquest llibre ja es troben perfectament definits els caràcters formals i el tipus de naturalisme que millor identifica el que ha estat considerat el primer estil de disseny d'estampats de Morris⁵⁸. Quan a partir del 1874 en els manuscrits de tema clàssic apareix com a motiu dominant la fulla d'acant, es dona un increment del formalisme geomètric que també es correspon amb un canvi en el seu estil de disseny, sovint imputat a l'inici de la producció tèxtil de la firma. D'aquesta manera l'aparició d'aquell formalisme que també hauria de caracteritzar les millors produccions de la Kelmscott Press no només obeeix a l'augment de coneixements rigorosos sobre els models històrics que destaca Paul Thompson, sino que coincideix amb una tendència a la formalització de tot el seu estil de disseny, que apareix tant en els primers dissenys de tèxtils llavors fets per a la producció mecànica -catifes, dormassos i brucats- com en el disseny d'estampats⁵⁹.

D'altra banda, a mesura que l'ornament s'allibera dels models històrics, Morris pot anar analitzant el valor dels diversos elements ornamentals. Així, per exemple, pot experimentar sobre el paper de les caplletres en la ordenació del text i les seves possibilitats decoratives d'ocupació dels marges, o dels coronells quan el llibre està diagramat a dues columnes. Cada component de la pàgina, com les orles, el tractament decoratiu dels marges, o els detalls ornamentals de "prosa", va adquirint consciència de la seva funció estructural i progressivament es limita a accomplir aquesta funció. No és estrany que en la *Aeneid* de Virgili l'ornament estigui totalment concentrat en les caplletres i consisteix exclusivament en la seva sobredimensió, fins envair, com si d'una il·lustració es tractés, tot el marge del voltant. Aquest, en canvi, resta buit de decoració en la major part. Aquí, el pes de la funció estètica recau sobre la composició de la caixa de text en relació a la pàgina, i el ritme gràfic establert per la mateixa escriptura.

En aquest sentit, tant si es considera en el seu conjunt, com en relació al tractament ornamental del llibre es pot observar clarament com el procés seguit per Morris en l'elaboració dels seus manuscrits per a que esdevinguin obres d'art parteix de la il·lustració a la que pren com la veritable dipositària de la categoria artística, i tractant la resta de components com a suports i acompanyants de la il·lustració. A mesura que va realitzant manuscrits, Morris va adonant-se progressivament de les

possibilitats artístiques dels diversos components figuratius del llibre fins descobrir com són els elements funcionals i estructurals de la pàgina els que en realitat suporten la seva qualitat artística. El leitmotiv del procés, lògicament, és la lluita de Morris per dominar l'art de la cal·ligrafia però en aquesta també apareix un procés similar al seguit en la concepció del llibre com objecte d'art. A mesura que va millorant la seva escriptura Morris prendrà consciència de la importància del traç, del ritme, de la forma de cada lletra, de l'espai de "prosa" i de l'interliniat fins que, al final de tot, entreveurà la problemàtica artística implícita en la construcció de la caixa de text com un problema d'arquitectura gràfica i com a la veritable responsable de la qualitat estètica del resultat. Després, el pas a la tipografia com a problema artístic és del tot evident malgrat que Morris no el donés fins quinze anys més tard.

L'interès pel problema artístic i tècnic de la forma de l'escriptura sorgirà en el mateix moment en que decideix tornar a il·luminar manuscrits. Tan aviat com el 1867, hom pot trobar entre els esborranys de redacció de contes i traduccions escrits per aquella època⁶¹, com van apareixent canvis en l'escriptura de Morris que palesen una preocupació per la lletra com a problema formal. Barrejats amb la seva escriptura ràpida habitual es descobren aquí i allà intents de normalitzar les alçades de les lletres, de determinar un ritme en els traços verticals, de definir una forma en els acabaments superiors i inferiors de les astes sense sortir del pal sec, així com també apareixen proves d'interliniat i de "prosa" a fi d'experimentar els possibles efectes gràfics de la pàgina⁶¹. També el 1869 apareixen esquemes de lletres en els marges d'aquests mateixos esborranys, alla on Morris sempre hi havia dibuixat maquinalment esbocots de motius ornamentals vegetals o de figures quan els corregia, la qual cosa palesa si més no un cert interès per les qüestions de retolació⁶². Si, tal i com s'ha apuntat anteriorment, per a l'estudi de la cal·ligrafia morrissiana són més il·lustratius els manuscrits inacabats i les planes de proves que no pas els llibres acabats, aquests esborranys literaris constitueixen la primera font documental per resseguir la seva formació cal·ligràfica. De fet, molts dels manuscrits inacabats són experiments i tempteigs fets per aprendre un nou tipus d'escriptura o per determinar la forma concreta d'una lletra, en canvi en els llibres acabats Morris mostra la seva destresa en la realització d'un determinat estil d'escriptura ja après o d'una fita aconseguida. En conjunt, però, ja en aquests primers esborranys queda patent la característica més significativa d'aquest període il·luminador de Morris, és a dir l'interès per les lletres romanes tant pel que fa a les capitals com a la caixa baixa

D'altra banda, el fet que l'aproximació de Morris al llibre com a forma artística parteix de la consideració de les il·lustracions queda perfectament demostrat en les primeres proves cal·ligrafiques realitzades. Tant en els tempteigs abans referits com en el primer treball empres de manuscrit, la primera versió del *The Dwellers at Eyr* (1969), la preocupació de Morris no és altra que la de dominar la seva pròpia escriptura normal demostrant-se totalment "amateur" i inexpert quant al problema estètic de la configuració dels caràcters cal·ligrafics. Les pàgines d'aquest primer manuscrit, en el qual la intenció artística queda perfectament evidenciada pel tractament ornamental i la inclusió de grans caplletres il·lustrades, són molt ingenues en el plantejament de la diagramació i la cal·ligrafia, la qual no va més enllà del propòsit de "fer bona lletra". Així, per exemple, si bé en dibuixar les minúscules intenta regularitzar l'alçada dels signes, proporcionar les astes ascendents i descendents i donar una amplitada equivalent als diferents signes, en dibuixar la caixa alta opta per curvar les astes verticals a manera d'ornament. La ingenuïtat del recurs palesa per sí sola que Morris encara no ha comprès els complicats preceptes estètics que requereixen la configuració de les lletres i ordenen els traços en relació al gest de la mà i a les propietats de l'instrument d'escriptura. Encara utilitza una pluma amb talls de punta fins i en la qual tota l'expressivitat del signe depèn de la pressió amb que la mà dibuixa el traç. La mateixa eina li permet no interrompre el curs a l'hora d'executar els diversos traços de que es compona el signe. Aquesta ingenuïtat de l'escriptura queda encara més visible en no existir una diagramació de la pàgina que valori la caixa de text respecte dels marges i proporcioni la relació de blancs i negres, car el text ocupa homogeniament tota la superfície.

Com en tants d'altres oficis que practica al llarg de la seva vida Morris decidí exercitar-se en l'art de la cal·ligrafia estudiant els milions d'exemples històrics. Ja coneixia perfectament els manuscrits medievals dipositats en les col·leccions públiques angleses i sabia perfectament l'evolució i les diverses formes que les lletres havien anat prenent al llarg del temps. En aquesta època, però, en lloc d'estudiar els exemples històrics dirigeix la seva atenció als manuals d'escriptura més antics, preferentment els publicats pels humanistes italians a l'època en què comença a difondre's l'invent de la impremta. En el catàleg de la seva biblioteca elaborat el 1875 es descobreixen alguns d'aquests manuals italians de cal·ligrafia: dos exemplars dels famosos llibres de Vicentino Ludovico degli Arrighi, *La Operina da imparare di scrivere lettera cancellarescha* (1522) i *Modo di temperare le penne con le varie sorti di littere* (1523), un exemplar incomplet de *La vera arte di Scrivere* (1520) editada per Giovantonio

Tagliente i un altre de la recopilació feta el 1525 per Ugo da Carpi d'exemplars d'escriptura dels grans mestres titulada *Thesaurus de Scrittura*.⁶³ Malgrat que la majoria dels seus biògrafs coincideixen en assenyalar la seriositat creixent amb que Morris comença a estudiar l'art de la cal·ligrafia, ningú no indica com es desenvoluparen aquests estudis ni tampoc quan dirigí la seva atenció als manuals per exercitar-se o si va dirigir-se a un professor que li ensenyés els secrets de l'art.⁶⁴ Únicament en els papers i notes de Morris apareix l'any 1874 una petita referència a un tal Sr. Jones relacionat amb temes cal·ligràfics.⁶⁵ Pel que fa als manuals, l'única data comprovada són les referències bibliogràfiques del catàleg de la biblioteca de Morris elaborat el 1875 però no es té constància ni de l'època en que va adquirir aquests exemplars ni de quan els consultava. La sola referència explícita de Morris a ells es troba en una carta del 1874 dirigida a Fairfax Murray on, a més d'explicar el pla elaborat per la realització de les obres d'Horaci, l'assaventa dels seus progressos cal·ligràfics en la direcció marcada pels mestres humanistes.⁶⁶

En qualsevol cas, la influència dels humanistes italians es pot descobrir en l'evolució estilística de l'escriptura al llarg dels diversos manuscrits elaborats i pot datar-se en relació als canvis de pluma operats. És a dir, en el moment que Morris descobreix que els diversos estils d'escriptura, tant si es romana com gòtica, depenen en primera instància de la forma de l'instrument, decideix adoptar instruments específics i adequats per escriure que substitueixen la pluma normal d'escriptura ràpida o el procediment habitual en el segle XIX de dibuixar el contorn de la lletra per després pintar-ne l'interior. Possiblement sigui aquest principi, el descobriment de l'instrument com el determinant veritable de la forma de l'escriptura, l'ensenyament més important que Morris com a cal·lígraf lega a l'art de la il·luminació de manuscrits i al moviment per a la recuperació de la cal·ligrafia com una de les tècniques pròpies del disseny gràfic modern.⁶⁷

De tota manera, l'estudi dels manuals antics de cal·ligrafia permeteren a Morris superar la ingenuïtat de les seves primeres obres i ja el 1870, en el manuscrit de *A Book of Verse*, es pot detectar la influència de l'escriptura cancelleresca en la curvatura final dels ascendents i descendents de la minúscula. En aquest llibre, Morris aconsegueix una regularitat major en l'escriptura, simplifica els elements ornamentals de les lletres i es concentra en la definició del traç. Malgrat la inexistència de gràcies i de peus en la majoria de lletres, l'aparició d'una gràcia diagonal en l'acabament del darrer traç de la m, la n i la h, situa l'escriptura en la tradició de les romanes. A nivell gràfic, aquestes gràcies s'assimilen als

traços descendents de les y i a la curvatura dels ascendents creant així un ritme diagonal de 45° que se superposa a les dues altres trames ritmiques que componen la pagina: la horitzontal de les línies preses en conjunt i la vertical dels traços de les astes, prou contrastades amb els traços prims d'unio horitzontal del signe. Pel que fa a les capitals dels títols, Morris ja ha perdut la temptació de curvar i modificar la forma de les astes estructurals per limitar-se a dibuixar les lletres tal i com historicament havien estat definides. L'única innovació en els manuscrits de 1870 fa referència a les proporcions, a l'estudi de pesos i mides en la utilització de capitals en la composició de títols integrats al text.

La superposició d'una trama diagonal a partir de gràcies i de la curvatura dels ascendents es un dels trets més distintius del primer estil cal·ligrafic de Morris que desapareixera a mesura que domini d'altres tipus de cal·ligrafia romana més enlla de la cancelleresca i s'operi un nou canvi en el seu estil d'escriptura. Ja en el primer manuscrit emprès després de finalitzar *A Fly in the Omelette* en la segona versió del *The Dwellers at Et* (1871), es pot observar una tendència a augmentar l'èmfasi de les gràcies diagonals però els ascendents ja són totalment rectes i acabats amb un peu. D'altra banda, l'ull de la lletra es redueix mentre que ascendents i capitals augmenten d'alçada. D'aquesta manera es perd el contrast existent entre la línia horitzontal i vertical, efecte gràfic substituït per l'aparició dels quadrats de les capitals disseminats en la caixa de text. Possiblement l'obra mestra d'aquest estil sigui el *Rubricat* del 1872 però els esforços de Morris per dominar aquesta nova escriptura es poden resseguir millor en els manuscrits inacabats d'aquesta època, especialment en dos exemples, *The Story of Herr Thurn* i *The Story of the Banquet Man*, que han estat molt poc coneguts fins a l'actualitat⁶⁶, però també en els llibres diagramats a dues columnes, *The Story of Norman* i *The Story of Friedrich the Bold*. El tret més distintiu d'aquest nou estil es la desaparició de tot traç diagonal, tant si es tracta de les gràcies abans esmentades o de la curvatura dels ascendents ara totalment verticals i rectes acabats en unes gràcies petites comparables als peus tipogràfics. Excepte en les lletres que tenen ascendents i descendents, la majoria de caràcters són ara pals secs composts de traços discontinus. La disminució de l'alçada del cos en les minúscules fa que, malgrat ser rodones totes les lletres, semblin allargades ja que domina la horitzontalitat negra de la línia. A mesura que es consolida l'estil, aquesta línia horitzontal únicament serà compensada per l'alçada d'unis ascendents i descendents que, com les capitals, tripliquen l'alçada d'x i *The Story of Halfdan the Black*, 1872). El fet que Morris introdueixi algunes uncials -la a i la e- per compensar el perfil rectilini de les astes

ascendents prova el caràcter experimental de molts d'aquests treballs i com el cal·ligraf cerca un estil eclectic propi. En conjunt, i malgrat que en la definició de la lletra no sempre succeeixi, Morris intenta en aquest segon estil copsar les característiques estructurals tradicionals de les lletres minúscules i així apareixen semblances amb les romanes carolíngies combinades amb les "littere antike" creades pels humanistes italians amb anterioritat a la creació de la cursiva.

Ja en manuscrits immediatament posteriors al *Rubaiyat*, Morris comença a definir el que serà el seu tercer estil cal·ligrafic. Els primers experiments, petites variacions en les majúscules i en la forma d'ascendents i descendents, s'observen en els manuscrits inacabats posteriors al 1872, (contes traduïts de l'islandès)⁶⁹. Però no serà fins al 1873 quan les diferències són prou significatives com per parlar d'un nou estil cal·ligrafic. A partir de treballs com *Lancelot ou Le Journal of Travel in Iceland* i sobretot *The Story of Egil Son of Scaldgrim*, es pot observar, en primer lloc, un canvi de pluma⁷⁰ utilitzades si bé encara no ha estat estudiat en profunditat l'estudi de l'instrument desenvolupat per Morris. Els indicis que assenyalen Morris anant a aprendre cal·ligrafia d'un professional fan sospitar el fet que s'inicia en el tipus d'instruments i en el procediment cal·ligrafic angles plantejat més en relació a la pressió del gest que pel tall de pluma. Paral·lelament, també en aquesta època Morris fa pràctiques d'escriptura italiana i, a través del Vicentino, s'inicia en el treball de tallar plumes a la manera gòtica i italiana. Les mateixes pàgines de proves abans referides mostren temptatius estilístics diferents que molt bé podrien respondre a la utilització de plumes diferents. En qualsevol cas, Morris intenta en aquest nou estil arrodonir les formes i substituir els traços angulars per corbes. Això li permetrà dominar la cursiva almenys tal i com el Vicentino l'ensenya en el seu manual⁷¹. Morris, però, escriu una cursiva més negra que la proposada pels humanistes italians, degut probablement al seu gust medievalista. Serà en el primer manuscrit de les *Odes* d'Horaci treballades durant el 1874 on Morris posarà en pràctica el coneixement adquirit en l'escriptura cursiva si bé utilitza un model relativament "xupat" i molt negre.

El caràcter d'obra mestra amb que Morris va plantejar l'*Aeneid* de Virgili es reflexa lògicament també en l'estil d'escriptura triat per a la realització del manuscrit. De fet, el text havia d'adequar-se al to de dignitat i monumentalitat que tenia el projecte. La nova escriptura suposa un canvi important respecte de l'estil utilitzat entre el 1873 i el 1874 però en el seu conjunt no es sinó una síntesi de tots els estils anteriorment utilitzats. El que resulta curiós és el fet que en assolir aquesta síntesi

Morris opti per amotllar-se el més acuradament a un estil històric, la minúscula sorgida de la reforma carolíngia del segle VIII. L'escriptura de l'*Aeneïd* es totalment rodona, repren el contrast entre les astes i els traços horitzontals del signe molt més prim que en les seves escriptures anteriors i que el que considerera correcte en dissenyar tipus per a la impremta. D'altra banda, incrementa l'alçada de la x fins esdevenir la meitat dels ascendents, cosa que permet evidenciar de nou el ritme vertical dels traços com elements estructurants de les línies. Reapareixen les gracies diagonals, però ara són tan primes, car Morris utilitza un angle de pluma molt pronunciat, que resten en un segon pla. L'efecte del conjunt és el de una homogenia textura constructiva, totalment diferent a la textura de teixit aconseguida en treballs anteriors. Aquest darrer projecte cal·ligrafic de Morris l'assimila a la tradició humanista: integra unes capitals acordes amb el model roma i la minúscula carolíngia original sense altres variacions ornamentals.²²

De tota manera, més que en la correcció estilística de la retolació, l'element estètic més important de la cal·ligrafia morrisiana prové del tractament d'interliniats: perfectament determinats pel cos de les majúscules. D'aquesta manera, tot el joc de blancs s'estableix en les variacions proporcionals existents entre l'ull de la lletra i el total del cos, reduint al màxim la separació entre línies. Això assenyalà un principi estètic contraposat al que regeix la textura gòtica, especialment en la modalitat "Textura" de l'escriptura gòtica. En les seves romanes Morris tendeix a ampliar els blancs horitzontals, a construir l'impressió d'uns grans interliniats, augmentant molt per damunt l'habitual l'alçada d'ascendents i descendents en relació a l'ull de la lletra. En aquest sentit, estableix tot el joc estètic a base de variar la modulació interna de la pauta cal·ligrafica. La culminació del seu estil es indubtablement el manuscrit de Virgili, on Morris torna a construir el text integrant tres trames perfectament equilibrades gracies a la compensació d'interliniats: la horitzontal de les línies, la vertical dels traços d'asta i una xarxa diagonal de fons, ara a 30°, suggerida per petites gracies i apexs en ascendents i descendents. El caracter grandios del llibre deriva de la diagramació de la pàgina, concretament de la proporció de marges i de la utilització d'una caixa esquerra per determinar l'inici dels versos que funciona com a frontera entre una caixa de text i un gran marge suport d'unes caplletres profusament ornamentades i il·luminades. La netedat grafica d'aquestes planes, l'equilibri entre text i ornamentació, la compensació entre blancs i grafisme, mostren un Morris perfectament aciençat en les arts del llibre, coneixedor dels preceptes estètics i dels principis constructius que informen aquestes arts.

10.2. El llibre com obra d'art: la Kelmscott Press

Per utilitzar les mateixes paraules de la seva filla, a finals dels anys 80 Morris tornà a interessar-se per les arts del llibre ⁷³, però contràriament als experiments realitzats en anys anteriors, ara era el llibre imprès el que centrava la seva atenció i la impremta apareixia com una nova art amb la qual practicar i provar de dissenyar models adequats a la nova realitat de l'època. La renovació artística en el camp de la producció editorial era una necessitat àmpliament difosa en els cercles artístics de l'època: en capítols anteriors s'ha fet referència a les dificultats trobades per Mackmurdo per aconseguir elements que s'adequessin als seus requisits estètics, però això hauria estat un fet aïllat si d'altres veus en l'àmbit de la producció habitual no s'haguessin alçat en una mateixa direcció. John Dreyfus destaca en el seu estudi sobre el Morris tipògraf un article del 1883 en el qual un impressor animava a artistes i dissenyadors de reconegut prestigi, i citava Morris explícitament, per a que emprenguessin el disseny de tipus i com a condició per a millorar la producció editorial des del punt de vista artístic ⁷⁴. Paral·lelament, Talbot Baines Reed, director de la foneria de tipus que fondria els dissenyats per Morris, va publicar un llibre dedicat a la història de la tipografia i dicta alguna conferència en la qual, comparant els tipus antics i els moderns, reflexionava sobre les relacions entre art i utilitat en el disseny gràfic modern ⁷⁵. És temptatiu de renovació estètica a través de la recerca d'una impressió de qualitat impresa per la Chiswick Press des de mitjan de segle havia de recullir en els anys 80 els millors fruits, però ja en aquesta època la producció comuna havia assolit uns nivells de qualitat gràfica insospitats en etapes anteriors. La producció de consum desenvolupada al llarg de tot el segle XIX havia aconseguit consolidar una tradició gràfica a través dels cartells, els pamflets, les revistes il·lustrades i els diaris que els artistes de l'Art Nouveau, malgrat que s'aproximessin a la gràfica des de la posició de l'artista, van recullir incorporant-la a les tradicions inspiradores de les seves creacions més reeixides ⁷⁶.

En tot aquest ambient, la posició que ocupen Morris i la seva impremta resulta prou especial. Des que decidí abandonar definitivament el projecte d'il·luminar la *Enaida*, Morris no va manifestar cap inclinació especial pel problema de l'edició, èdhuc des del punt de vista artístic. L'oportunitat més clara que va tenir en tots aquests anys per entrar en contacte amb el món de la impremta i el disseny gràfic foren les seves activitats com a editor del COMMONWEAL, diari de la Socialist League,

exercides des del 1885. Lluny d'interessar-se pels diversos problemes gràfics que presentava la publicació, Morris es limità a la direcció literària i política deixant als seus col·laboradors més directes la missió de compondre, diagramar i ornamentar-ne les pàgines. El fet que el WEAL estigués imprès amb un d'aquells tipus moderns que poc temps més tard Morris havia de considerar els pitjors exemples de l'art tipogràfic proven de la seva total inhibició del problema⁷⁷. Igualment indicatiu és el fet que fos Crane i no Morris qui va dissenyar el logotip i la capçalera de la publicació, així com l'emblema gràfic del partit. Això obeeix en part a raons personals ja que les activitats polítiques i la preparació de les conferències ocupaven la major part del seu temps⁷⁸. Existeix, però, una segona raó de caràcter més teòric que no es pot bandejar en el pensament de Morris tal i com l'exposà en les conferències d'aquesta època apareix una certa reconsideració crítica del tipus d'art desenvolupat per algunes seccions de la seva empresa i que els representants de les Arts & Crafts havien de reprendre com a tret distintiu de les seves activitats artístiques. Des d'aquesta perspectiva, no té res d'estrany el que, quan Ashbee es dirigí a Morris per comentar-li el propòsit de fundar el Guild of Handicraft a l'East End de Londres seguint les seves indicacions i demanat-li la seva aprovació, Morris li respongués amb gran sorpresa d'Ashbee, que "that it is useless" i que anava a fer "a thing with no basis to do it on"⁷⁹. La mateixa actitud es desprèn de l'observació feta a Cobden Sanderson en relació als seus treballs d'enquadernació, comentari que sovint ha estat destacat pels estudiosos com una prova de les contradiccions existents en Morris entre les seves idees i la pràctica professional. Segons recull Cobden-Sanderson de manera telegràfica en el seu diari, una nit en que parlaven sobre preus

"Morris thought my work too costly: bookbinding should be rough, did not want to multiply the minor arts, went so far as to suggest that some machinery should be invented to bind books"⁸⁰

Ambdues respostes contrasten amb les idees més conegudes de Morris i amb el paper de líder del moviment per la recuperació de les arts decoratives que li atorgaren els membres de les Arts & Crafts. En tot cas el que si demostren és l'actitud crítica amb que Morris veia la figura de l'artista defensada i promocionada pel moviment de les Arts & Crafts. Atesa la seva seva posició de militant socialista i tota la seva reflexió sobre la funció social de l'art, no té res d'estrany que en aquesta època Morris considerés l'edició de llibres i la impremta des d'un punt de vista totalment instrumental en tant que medis de difusió de les seves idees. Ara bé, l'interès de Morris pel llibre com objecte artístic i històric no havia

disminuït des del temps en què esmerçava els diumenges en la il·luminació de manuscrits. Des de feia temps col·leccionava llibres antics, incunables i manuscrits medievals de manera que, a finals dels anys 60, Morris disposava d'una biblioteca que aviat esdevindria una de les més ben fornides d'Anglaterra⁶¹. D'altra banda, si les adquisicions dels anys 60 i 70 no palesaven una actitud de bibliòfil ni tampoc demostraven un coneixement excessiu de la matèria més enllà d'una atracció genèrica pels gravats xilogràfics, la biblioteca formada en els anys 80 tenia un caràcter totalment diferent. Malgrat no es tingui cap notícia sobre les adquisicions concretes realitzades en el període de militància política, el 1888 Morris disposava de diversos exemplars d'*incunabula* molt interessants des del punt de vista de la impressió i dels caràcters tipogràfics⁶². La biblioteca havia d'augmentar considerablement a partir del 1890 quan, fundada ja la impremta, els llibres antics suposaven una font de plaer artístic i de coneixements tècnics però sobretot d'inspiració per a les seves activitats creadores. Gràcies a les activitats de bibliòfil, a finals dels anys 80 Morris sabia perfectament el què podien representar els llibres com a obra d'art i la seva erudició venia a confirmar les nocions al respecte adquirides en la seva etapa de col·ligar⁶³.

Les raons que el 1888 impelliren Morris a fundar una impremta, a provar d'editar llibres a la seva manera i a dissenyar alfabetos més adequats a les seves exigències estètiques són moltes i diverses. En primer lloc, cal sobretot situar el seu experiment en el context general del moviment de les Arts & Crafts i l'actuació concreta de l'"Arts & Crafts Exhibition Society" malgrat que molt poc temps abans Morris s'hagués maliciat de la viabilitat artística i la oportunitat política d'una experiència similar. L'"Arts & Crafts Exhibition Society" fundada el 1887 fou una associació de diversos artistes, dissenyadors i arquitectes, sorgits professionalment en la dècada dels 80 i que des d'un bon principi actuaven organitzats en agrupacions amb un fort caràcter programàtic en les intencions i gremial en l'estructura productiva i creativa. Lewis F. Day, Arthur Mackmurdo, W. A. Benson, C. R. Ashbee, Walter Crane i Richard Lethaby són algunes de les figures més conegudes del corrent. Com a tal moviment artístic, es caracteritza per reunir sota uns mateixos principis totes les especialitats considerades arts decoratives, des del disseny de mobles fins al disseny d'estampats, el disseny tèxtil, el disseny d'objectes pel parament domèstic, i el grafisme. Moltes vegades, els mateixos protagonistes eren també arquitectes. Un aspecte remarcable del moviment és el fet que la majoria d'activitats podien perfectament ser cultivades per un mateix artista, fins al punt que figures com Ashbee, Mackmurdo o Lethaby realitzaren obres destacades en

tots els àmbits del disseny. No obstant això, ja en aquesta època s'observa una certa tendència a l'especialització i a la delimitació de camps concrets de treball, fenomen especialment observable en tot allò referent al disseny gràfic i al disseny editorial. Vers el 1886 es feren diversos encontres de professionals a fi d'agrupar les petites associacions en una mateixa entitat des de la qual promocionar conjuntament les seves activitats artístiques i demostrar d'una vegada per totes a la Royal Academy, al Col·legi d'Arquitectes i al públic en general, que les arts aplicades eren una ocupació tan digna i tan artística com les Belles Arts. La primera actuació de la nova societat fou la de organitzar una exposició anual amb els millors treballs produïts durant l'any pels membres. Per indicació expressa de Cobden Sanderson es resolgué celebrar un cicle de conferències sobre els diversos oficis exposats. Morris, reconegut i exaltat a la categoria de mestre del moviment, fou invitat a exposar i a inaugurar el cicle amb una dissertació. El fet que decidís parlar sobre tapissos i teixit de catifes, les dues activitats més artesanals i artístiques de Morris & Co a la darrera època, és prou il·lustratiu del caràcter de l'exposició i del concepte d'art promogut pel moviment de les Arts & Crafts en general.

En qualsevol cas, la primera mostra d'Arts & Crafts tingué una influència capital en dirigir l'atenció de Morris envers les arts del llibre. D'una banda, se'n adonà que, malgrat la seva llarga i important producció literària, cap dels seus llibres tenia una qualitat suficient com per incloure'l en una mostra d'aquestes característiques, cosa que si succeïa amb els llibres manuscrits que havia pacientment creat durant els seus temps lliures⁸⁴. De fet un exemple del *Rubáiyát* figurava entre els objectes exposats el 1888 i rebé comentaris molt lloatoris com a petita peça artística⁸⁵. Però l'impuls definitiu per iniciar-se en el disseny tipogràfic provingué d'una de les conferències dictades en aquest cicle, la desenvolupada per Emery Walker sota el títol de *Printing*⁸⁶.

Emery Walker, veí de Morris a Hammersmith, company socialista i impressor de professió, va parlar sobre l'art de la impressió i la producció editorial comentant a partir de diapositives els millors exemples de la història de la impremta, tots extrets de llibres antics. Moltes d'aquestes fotografies havien estat preses a la biblioteca de Morris per la qual cosa no tenien perquè impressionar-lo tan profundament⁸⁷. El que sí va captivar-lo va ser el veure per primera vegada aquestes imatges ampliades tal i com Walker les mostrava i poder-les comprendre gràcies a unes explicacions tècniques que eren, en paraules d'Oscar Wilde, "tan simples i clares com admirables les seves suggerències"⁸⁸. En la seva anàlisi, Walker es va concentrar en el problema de la composició de la pàgina i del valor gràfic

dels signes tipogràfics sense fer cap esment de les il·lustracions o dels detalls ornamentals⁸⁹. El fet que, d'una banda, moltes de les explicacions de Walker coincidissin amb els preceptes descoberts per Morris en els treballs de cal·ligrafia, els que havia aplicat en transcriure l'*Aeneid* de Virgili, però, de l'altra, poder comprovar que els tipus antics mantenien tota la seva bellesa en ser ampliat, decidiren Morris a intentar dissenyar un alfabet tipogràfic: "Let's make a new fount of type" digué Morris a Walker quan tornaven plegats a casa després de la conferència. Segons May i la majoria de biògrafs de Morris, aquest fou el veritable origen de la Kelmscott Press⁹⁰. Havien de passar encara dos anys per a la fundació de la impremta però, mentre Morris estava meditant i perfilant el projecte⁹¹, no va poder evitar d'introduir-se en la producció editorial i realitzar el que haurien de ser els seus dos únics treballs en el camp de la producció comercial de llibres⁹². Això és el que va fer quan a mitjans del 1888 va donar la seva darrera novel·la *The House of the Wolfings* a la impremta per a ser editada.

En general, es considera l'aparició d'aquest llibre en el mercat com una fita en la biografia de Morris ja que marca l'inici de les seves activitats de dissenyador gràfic⁹³. La novel·la sortí poc temps després de la conferència de Wardle, cosa que indica una certa premura per enfrontar-se directament amb la problemàtica gràfica. Com en tantes ocasions, Morris es dirigí a la Chiswick Press i aconseguí supervisar i participar de totes les decisions preses durant el procés de configuració del llibre. D'altra banda, totes foren puntualment consultades a Emery Walker. La fascinació que Morris sentia aleshores pel nou problema artístic queda perfectament de manifest en una anècdota contada per Buxton Forman, aleshores treballador de la Chiswick Press. En compondre el vers de la portada, Morris pretenia afegir una paraula supèrflua a fi d'aconseguir un millor equilibri visual de la composició. Davant les lògiques protestes de Forman, Morris va replicar "What would you say if I told you that the verses on the title-page were written just to fill up the great white lower half?". Pocs poetes ha existit que composesin tan visualment un vers⁹⁴. El procés de disseny seguit per Morris en aquest llibre es pot resseguir a través d'algunes cartes enviades a Elms a qui, mentre l'estava dissenyant, l'anunciava com a "pretty piece of typography for Modern Times"⁹⁵. Independentment de les possibles qualitats del llibre, el cert és que, durant els treballs d'impressió, Morris va poder aprendre les primeres nocions sobre la composició de tipus i els preceptes tècnics que regulen la diagramació d'una pàgina⁹⁶.

Substancialment, el llibre es caracteritza per l'absència de tot detall ornamental buscant els efectes estètics únicament a partir del joc

tipogràfic construït entre text i títols, i la ubicació de la caixa de text en el conjunt de la plana⁹⁷. A la tripa, el text estava compost amb aquell tipus anomenat "Besie" creat per la Chiswick Press a partir dels models suïssos del segle XVI i que Morris ja havia utilitzat el 1868 en tirar les proves d'impremta de l'edició il·lustrada del *The Earthly Paradise*. Degut a la raresa del tipus, la impremta disposava de pocs cossos i per aquesta raó Morris combinà la Besie del text amb una Caslon pels títols. A l'igual que la Besie, la Caslon en ús a l'època era una educció del disseny original fet per William Caslon el 1722 de la qual la Chiswick Press disposava d'alguns cossos junt a una reproducció més fidel del tipus original coneguda com la "Caslon Old Style". Els diversos models de tipus Caslon disponibles responien a una intenció similar a la que havia empès la Chiswick Press a revitalitzar la Besie. Totes eren el resultat de la labor arqueològica realitzada pels directors de la impremta, Charles Wittingham pare i fill, en col·laboració amb l'editor William Pickering amb l'objectiu de mantenir un nivell de qualitat en la impressió equiparable a la assolida a l'època moderna. Pocs anys més tard, quan la Kelmscott Press ja funcionava, Morris faria d'altres experiments amb la Chiswick Press utilitzant únicament tipus Caslon en uns projectes editorials inacabats, *The Saga Library* i *The Story of Gunnlaug*⁹⁸. Pel que fa a *The House of the Wolfings*, Morris es mostrà totalment satisfet amb el resultat si bé per a l'edició del seu proper llibre, després de discutir-ho amb Ellis i amb Walker⁹⁹, va decidir introduir canvis en algunes lletres com per exemple substituir la e de la caixa baixa Besie per una de més convencional¹⁰⁰. Aquest nou projecte fou l'edició de la seva segona novel·la, *The Roots of the Mountains*, apareguda el 1890. Durant la impressió del primer llibre, Morris havia pogut veure els problemes tècnics implicats en la composició de tipus mòbils i com les petites modificacions introduïdes podien condicionar l'efecte estètic del resultat o dificultar la lectura. Aquests elements, com la "prosa" o l'interliniat, més que la forma del tipus, eren els que veritablement influïen a l'hora de determinar la qualitat gràfica d'un llibre¹⁰¹. Per aquesta raó, en l'edició de la segona novel·la Morris va curar molt més detingudament la composició de la caixa de text.

De tota manera, els aspectes que més famosos han esdevingut d'aquests dos llibres, que en el seu conjunt responien a un mateix disseny, són les portades. Estaven realitzades amb molt pocs elements utilitzant els dos únics tipus de lletra de la resta del llibre: el títol del llibre redactat de manera que incloïa el nom de l'autor està format per una Caslon de cos gran, justificant les primeres línies i disminuint després en "cul de llança" fins donar entrada al proper text: un vers resol amb versaletes Besie d'un

cos més petit defineix un quadrat gris central. El títol disposat a la part superior de la plana determina la caixa de text que, en la part inferior queda establerta per una línia de Caslon en cos petit amb les dades de l'edició. El mateix esquema apareix a *The Roots of the Mountains* amb la salvetat que les xifres àrabs estan substituïdes per números romans i que el títol s'allarga de cinc línies a set. En conjunt, la portada és d'una gran elegància i si a l'època va tenir gran impacte això es deu principalment a la innovació que suposava aquesta simplicitat tipogràfica. A part de l'originalitat continguda en la composició gràfica de la plana tractant el text per blocs i no per línies com era habitual a l'època, la novetat real era la considerable reducció del nombre de tipus emprats. La summa d'ambdós factors, és a dir la unitat tipogràfica i la composició de blocs, permeteren Morris valorar la informació a partir únicament de la variació de cossos, d'altra banda molt contrastada, mentre que el costum habitual en les impremtes durant el segle XIX era el d'incloure molts tipus diferents distribuïts en línies paral·leles i distanciades entre elles, jerarquitzant els títols pels cossos i per la ubicació en el conjunt de la plana. La solució de Morris, que d'altra banda és el procediment més utilitzat actualment, consistia en aconseguir tots els efectes gràfics reduint la quantitat d'elements i compensar-ho per d'altres sistemes. Tanmateix, en el seu plantejament, Morris no feia altra cosa que recullir els ensenyaments compositius dels millors tipògrafs del segle XVIII quan, personatges com Bodoni, Didot o Berskerville, treballaven amb un sol tipus i construïen la forma amb la compensació de blancs i amb la utilització d'altres recursos tipogràfics. Només per això, pel fet d'avançar-se als procediments posteriors mitjançant la recuperació de recursos anteriors, aquests primers treballs tipogràfics de Morris entren a formar part de la història del grafisme vuitcentista, molt més que no pas representen cap tipus d'actitud revivalista envers tradicions tipogràfiques anteriors¹⁰².

Si la conferència de Walker feu sentir Morris el desig de dissenyar un alfabet tipogràfic, aquests dos treballs el decidiren definitivament a muntar una impremta, la qual des de bon començament havia de tenir un caràcter experimental de manera que li permetés seguir tot el procés de composició i impressió del llibre. En explicar el seu pla, l'argumentació no divergia quant als motius i als criteris essencials dels que l'havien guiat en organitzar la majoria de seccions productives de Morris & Co. si bé, ara, els aspectes professionals i comercials de l'empresa quedaven més en un segon pla. D'altra banda, la ideologia de les Arts & Crafts quedava molt més clarament de manifest que en projectes anteriors ja que havia estat definida perfectament en d'altres contextos de les arts aplicades.

"As to the printing, the difficulty of getting it really well done shows us the old story again. It seems it is no easy matters to get good hand men press, so little work is done by the hand press: that accounts for some defects in the book, caused by want of care in distributing the ink" ¹⁰³.

De fet, la creació de la Kelmscott Press respon al mateix model empresarial que una dècada anterior va guiar Morris en la recuperació de l'art del tapis i l'organització de la secció corresponent, però si en realitat tota aquella secció havia servit més per promocionar l'art de Burne Jones que el del propi Morris, la producció editorial, atesa la importància dels caràcters estructurals continguts en el disseny de llibres, resultava ser una continuació perfecta de les especialitats de disseny en les que Morris s'havia mostrat particularment dotat, com el disseny d'estampats. Així, crear una impremta suposava la conclusió més lògica d'una carrera desenvolupada especialment en el disseny d'estampats, i, malgrat que davant el fenomen tècnic de la impressió optés per uns medis artesanals prou diferenciats com a tals dels procediments adoptats en camps de treball anteriors, la decisió no implica cap contradicció amb el seu recorregut personal sinó que, com en els altres casos, era l'opció més coherent amb el tipus de producte que volia crear.

La idea de Morris en muntar la impremta era molt senzilla i, per la seva llarga experiència en qüestions de disseny, sabia perfectament la viabilitat econòmica de l'empresa si clarament es dirigia a aquell sector del mercat disposat a comprar objectes rars i de luxe ¹⁰⁴. D'altra banda, durant tot el 1889, Emery Walker va fer els estudis pertinents i demostrà Morris com la inversió inicial era inferior al cost que li suposaven les seves adquisicions d'incunables i de llibres antics ¹⁰⁵. El model en el que pensava era un taller artesanal dirigit a una producció excel·lent en petita escala i dedicada exclusivament en crear petites obres d'art excluint des del principi la problemàtica tècnica específica de la producció mecànica ni tampoc els problemes gràfics propis de la confecció de llibres pensats com instruments del treball acadèmic. Quan encara estava muntant la impremta Morris ja havia decidit dedicar-se exclusivament a la producció limitada ¹⁰⁶, en definir el pla d'edició del que seria l'obra mestra de la Kelmscott Press, conegut comunament com el "Kelmscott *Chaucer*", va establir les diverses característiques del tipus de llibre que produïa quan va demanar permís a una editorial per utilitzar el text que ells havien publicat i amb la qual podia competir. Les raons adduïdes per obtenir el permís són perfectament il·lustratives dels criteris editorials de la Kelmscott Press.

"This book I hope to make a specially beautiful one as to typography and decoration and naturally wish to make the text as good as possible (...) I should add that it is impossible that this book could come into competition with the text now publishing at the [Oxford] University Press; as only 325 copies will be issued at a high price (£ 20) and that it will have neither notes nor commentary It is intended to be a work of art" ¹⁰⁷

El llibre de qualitat o de luxe es caracteritzava tant aleshores com ara, per la qualitat de tots els materials que intervenen en el procés, després, per la cura amb què es seguia el procés d'impressió que si bé sempre realitzada per mètodes artesanals, i, finalment, pel tractament artístic dels diversos elements gràfics integrants de la pàgina. Tot això no significava ni decorar necessàriament el llibre ni introduir-hi unes inmillorables il·lustracions. A més d'això, Morris va fixar com a criteris bàsics de projecte el que pot considerar-se la síntesi de tots els principis funcionals que regulen la bona lectura i l'aprofitament estètic de les limitacions tècniques imposades per la impremta. El 1895 el mateix Morris resumia així els seus propòsits:

"I began printing books with the hope of producing some which would have a definite claim to beauty, while at the same time they should be easy to read and should not dazzle the eye or trouble the intellect of the reader by eccentricity of forms in the letters () And it was the essence of my undertaking to produce books which it would be a pleasure to look upon as pieces of printing and arrangement of type" ¹⁰⁸

L'èmfasi amb que Morris tracta els criteris funcionals del llibre en tots els seus escrits contrasta amb la profusió decorativa dels volums publicats per la Kelmscott Press. Això i l'arcaisme intencionat de moltes de les seves creacions ha fet sovint menysprear l'obra gràfica de Morris i considerar-la un mer exemple del medievalisme historicista present en molts aspectes de la seva carrera de dissenyador. Des que el 1899 Lewis F. Day aventurava en un article la primera crítica important als llibres de la Kelmscott Press, la majoria de comentaris es coincideixen tant en lloar els ensenyaments teòrics de Morris com en desdenyar les seves solucions gràfiques i l'estil de disseny ¹⁰⁹. Tanmateix, malgrat l'arcaisme evident de moltes de les seves solucions, val la pena considerar l'experiència en relació al context i al procés de disseny, o més ben dit, d'aprenentatge del problema gràfic, seguit per Morris a través de la impremta. En aquest sentit, un dels aspectes més significatius és la mateixa organització de la Kelmscott Press i com Morris aconseguí posar-la en funcionament sense

renunciar a cap dels nivells de qualitat que s'havia marcat.

Des del primer moment, Morris va comprendre la relació existent entre l'activitat de confeccionar llibres i la de dissenyar tipus. En realitat, aviat va veure clarament que per a poder produir llibres segons la seva idea de qualitat gràfica requeria d'una nova font de tipus que fos més adequada a les necessitats estètiques i gràfiques de finals del segle XIX però compatible amb una riquesa formal equiparable a la dels exemples més antics d'alfabets tipogràfics. Sota el seu punt de vista, el tipus era el component gràfic essencial del llibre i de la seva qualitat estètica depenia l'efecte general de la pàgina i per tant la possibilitat que el resultat esdevingués una obra d'art. El mateix 1889, mentre estava supervisant la impressió de *The Roots of the Mountains*, començà a dissenyar una romana treballant a partir de dos models de Jenson. L'alfabet resultant fou un tipus rodó d'un cos 12 que, puig havia de ser utilitzat per primera vegada en la reedició de *The Golden Legend*, un llibre imprès per Worde el 1527, fou batejat amb el nom "Golden". Des d'aleshores, totes les edicions facsímils d'obres de Morris compostes amb aquest tipus són anomenades "Golden". A mesura que les proves d'impremta amb la romana anaven sent satisfactòries, Morris comença els esboços per crear un tipus gòtic i a finals del mateix any, el 1891, el tipus "Troy" estava ja fos i llest per a ser utilitzat. Amb ell Morris hauria de reeditar el *Recuyell of Histories of Troy*, el primer llibre imprès a Anglaterra, que va donar nom a l'alfabet. Poc temps després, Morris dissenyava un cos més petit del mateix tipus que batejaria "Chaucer" ja que fou creat en motiu del projecte de reeditar el famós llibre de Chaucer.

Paral·lelament, mentre es desenvolupaven els treballs de fundició de l'alfabet Golden, Morris inicià les primeres gestions per trobar un paper que li convenís. Des del seu punt de vista i d'acord amb els criteris d'edició establerts, cercava un tipus de paper que fos produït artesanalment a partir d'una composició bàsica de lli, sense mescla ni tractament químic en l'acabat¹¹⁰. Gràcies a la intervenció de Walker, va trobar un molí paperer que conservava els mètodes artesanals de producció dirigit per Joseph Batchelor, qui s'entusiasmà amb la perspectiva de poder experimentar junt amb Morris l'obtenció d'un nou tipus de paper. Morris aportà com a model de referència un full produït a Bologna vers el 1473 i una descripció tècnica de la composició i la textura del resultat que volia¹¹¹. Amb el temps, Batchelor utilitzà el nom Kelmscott per designar aquest tipus de paper i així va comercialitzar-lo. Per a la impremta de Morris, Batchelor subministrava tres formats cada un identificat amb una filigrana. Àdhuc quan Morris no havia esdevingut encara editor, optà per l'ús de filigranes

com a marca de la seva empresa. El fet que només fessin referència a les inicials del seu nom i no el de la impremta palesen el propòsit d'acomplir des de bon començament les funcions d'editor que, d'altra banda, li permetia el contracte signat amb Queritch, l'editor des del punt de vista legal. La Kelmscott Press, per la seva banda, disposava d'una marca d'impressor, una xilografia situada sempre en el lloc del colofò

Un procés similar al seguit amb el paper es va haver de dur a terme per trobar una tinta adequada. Morris volia aconseguir una tinta que fos molt negra i contrastés el màxim amb el blanc del paper en un nivell equiparable, almenys, a l'assolit per Baskerville a mitjans del segle anterior. Per comparació a la seva investigació sobre tints, intuïa la necessitat de retornar a tintes produïdes a partir de productes naturals, però abans de decidir-se a fabricar-ne una, provà de trobar-ne alguna que el satisfés existent en el mercat. Walker el posà en contacte amb el fabricant alemany d'una tinta molt fosca i espessa que podia satisfer perfectament les seves exigències de tò malgrat que comportava moltes dificultats d'aplicació complicant el procés de l'entintat. Les primeres proves resultaren plenament satisfactòries i, malgrat les reticències que trobà en els seus propis operaris, resolgué adoptar aquesta tinta¹¹².

La Kelmscott Press començà a funcionar el mateix 1891 amb una única premsa Albion: compra de segona mà i instal·lada a Hammersmith en una casa pròxima a la Kelmscott House. En un principi, la nova impremta volia encarregar-se únicament de la confecció i impressió del llibre i per això Morris signà un contracte amb l'editor Queritch en el qual es reservava tota la capacitat de decisió pel que fa a la selecció editorial i a les qüestions de disseny gràfic¹¹³. Aquesta situació es mantingué durant un temps però aviat Morris decidí convertir-se en editor i publicar ell mateix les obres que imprimia, d'aquesta manera, a principis del 1893, la Kelmscott Press esdevenia també una empresa editorial¹¹⁴. La primera intenció era la de reeditar *The Golden Legend* de Jacobus de Voragine traduït el 1483 per William Caxton i reeditat per Worde el 1527¹¹⁵. Dificultats en el subministrament de paper en el format requerit pel projecte però també algun retard per a disposar de tot el material gràfic, especialment els detalls ornamentals, feren postergar l'edició més d'un any. Mentrestant, es decidí utilitzar les rimes arribades en d'altres projectes i així el mateix 1891 sortia al carrer la tercera novel·la llarga de Morris, *The Story of the Glittering Plain*. El llibre fou reeditat anys més tard (1894) sense variar l'esquema general del disseny però variant el tipus, afegint-hi unes il·lustracions de Walter Crane, i capiletres i orles de Morris. La primera edició, resolte únicament amb una caixa de tipus Golden

i sense cap element ornamental és possiblement el llibre sortit de la Kelmscott Press que millor exposa els criteris estètics de Morris relatius als principis estructurals de la tipografia. Entre l'aparició d'aquest primer llibre i la *Golden Legend*, sortiren cinc llibres més, en la majoria reedicions d'obres de Morris com *The Defence of Guenevere*, *A Dream of John Ball* o inèdits com *Poems by the Way*. En aquest grup destaca la reedició d'aquell capítol de *The Stones of Venice* que tant havia impressionat Morris a la seva joventut. Imprimint *The Nature of Gothic* Morris tributava un darrer homenatge al que fora el seu mestre però el pròleg escrit per a l'ocasió i la supressió d'alguns paràgrafs mostren els canvis operats en la posició del Morris madur envers l'obra de Ruskin. L'interès del cinquè llibre d'aquest bloc és de caràcter gràfic ja que l'autor dels poemes recollits, Wilfrid Scawen Blunt, insistí per a imprimir en color les inicials i caplletres. Malgrat que el resultat no fos en absolut menyspreable, Morris manifestà els seus dubtes en una carta preferint els seus criteris a l'hora d'imprimir un llibre. Tanmateix, aviat experimentaria la utilització de colors si bé modificaria el sistema d'aplicació respecte a l'indicat per Blunt¹¹⁶.

Després de l'aparició de *The Golden Legend* el 1892, els llibres apareguts assenyalen una orientació editorial molt determinada. Quan estigueren a disposició els tipus gòtics, apareixeria una nova línia editorial d'un marcat caràcter medievalista i, fins a un cert punt, acadèmica ja que, si bé es rebutjaven les edicions crítiques, Morris feu un esforç per posar en circulació molts dels grans títols de la literatura medieval. Aquest és el propòsit de la reedició del *The Recuyell of the Histories of Troy*, el primer llibre imprès a Anglaterra i de títols com la *Biblia Innocentium* (1892) revisada i preparada per Mackail, els *Psalmi Penitentiales* (1894), *The Tale of Beowulf* (1895), *Laudes Beatae Mariae Virginis* (1896), i els contes i novel·les de cavalleria que Morris havia utilitzat com a font d'inspiració en la redacció del seu *The Earthly Paradise*. Tanmateix, el criteri de selecció, molt influït pel gust personal de Morris, oplega l'interès purament literari amb l'intent de revivir l'obra dels primers impressors. Per això no té res d'estrany que en el conjunt de llibres editats els més nombrosos són traduccions originals de William Caxton. Entre aquestes figura el llibre de Ramon Llull, *Llibre qui es de l'Orde de Cavalleria*, editat sota el títol *The Order of Chivalry* junt amb una traducció feta per Morris d'un manuscrit francès, *L'Ordene de Chevalerie*, que tracta del mateix tema¹¹⁷. Per completar aquesta "biblioteca gòtica" cal citar *The History of Godofray of Bolayne* (1893) i *The History of Reynard the Foxe* (1893). A més de la diagramació i el sistema decoratiu

adoptat, la unitat gràfica de tots aquests llibres prové de la utilització del tipus Troy en tots ells, únicament substituïda pel Chaucer quan la utilització dels formats més grans permetia una diagramació a doble columna. Llavors el Troy servia per a títols, versals i inicials diverses.

Junt a aquesta "biblioteca gòtica", el catàleg de la Kelmscott Press incloïa també una col·lecció de literatura contemporània, sempre depenent del gust personal de Morris. A part de les obres del propi Morris -foren reeditades quasibé totes excepte el *The Earthly Paradise*- els altres volums són les obres d'aquells poetes importants en la literatura vuitcentista anglesa amb els quals Morris havia tingut alguna vinculació al llarg de la seva vida. Així, la Kelmscott Press publicà la novel·la *Maud* de Tennyson (1893), un llibre de poemes de Keats (1894), una antologia de balades i poemes de Rossetti (1893) i també el seu conegut article *Hand and Soul* (1895), *Atalanta in Calydon* de Swinburne (1894), una antologia en tres volums dels poemes de Shelley (1895), i un recull de poemes de Coleridge (1896). Menys el llibre de Swinburne, paradoxalment compost en tipus Troy, tota la resta de llibres utilitzen l'alfabet Golden. Finalment, la biblioteca "morrisoniana" combina els tipus gòtics i la romana segons la temàtica del llibre. En termes generals, les rondalles escrites en els darrers anys estan compostes en Troy i en Chaucer mentre que escrits com el *News of Nowhere* i *Architecture & History*, l'únic text d'una conferència publicada a la Kelmscott Press en vida de Morris, apareixen en Golden. D'acord amb aquest criteri, en la segona edició de *The Story of The Glistening Plane* s'ha substituït el tipus Golden pel Troy. Atès que l'alfabet Chaucer únicament es diferencia del Troy pel cos, la seva utilització depèn o bé de la diagramació del llibre o bé del seu format¹¹⁸.

Malgrat la unitat temàtica i literària d'aquestes quasibé col·leccions que des del punt de gràfic solsament es diferenciaven en la utilització dels tipus, els 66 volums sortits de la Kelmscott Press no constitueixen una font documental suficientment representativa de les preferències literàries de Morris i molt menys per conèixer els autors que més directament influïren en el seu pensament. Lògicament, el gust personal de Morris era un dels criteris bàsics de selecció i en alguns casos és possible parlar d'un cert homenatge de Morris als seus mestres. Aquest seria el cas de la reedició de les obres de Keats, del capítol de Ruskin i de la *Utopia* de Thomas Moro. També és veritat que en triar un llibre entre el conjunt de l'obra d'un determinat autor, Morris posseïa de manifest el seu talent com a crític literari, com és el cas de Tennyson amb l'edició de *Maud*. Tanmateix, el fet que no publicàs llibres d'autors que sempre li havien agradat, com Dickens o Dumas, o, de manera encara més sorprenent, Malory,

demostra com Morris, a l'hora de decidir la línia editorial, sovint es guiava més pel criteri estètic de l'impressor que no pas pel literari de l'editor. El text era més aviat un pretext per a la creació d'una obra artística per mitjà de la impremta i per tant havia de permetre una edició de luxe tant pel que fa als formats com al tipus, la diagramació i l'ornamentació.¹¹⁹ Per aquesta raó, Morris tampoc no va publicar cap dels textos importants del socialisme o del pensament crític ja que aquests formen part del concepte del llibre utilitari. El producte sortit de la Kelmscott Press era un llibre de lectura que també podia ser mirat, satisfent perfectament un ritual de la lectura atenta i plaent que es realitza durant les hores de lleure domèstic.¹²⁰

Ultra la qualitat d'impressió, el tret distintiu que més destaca i que millor identifica els llibres de la Kelmscott Press és la inclusió d'una sèrie de components de tipus figuratiu o plàstic que complementen l'aspecte artístic de la plana. Aquests elements de caràcter plàstic es poden agrupar en dos grans tipus: les il·lustracions i el tractament decoratiu de la plana amb motius diferenciats respecte dels components estructurals de la plana, com la diagramació i el tipus. Atès el caràcter d'obra d'art que Morris volia conferir als seus llibres, ornaments i il·lustracions esdevenien el vehicle ideal per a complementar visualment la narració del llibre. Sabia perfectament que ambdós aspectes eren innecessaris des del punt de vista de la confecció del llibre però, com tot tipus d'ornament, podien augmentar i consolidar la dimensió artística de l'objecte gràcies a la síntesi de diverses arts.

" the picture book is not perhaps absolutely necessary to man's life , but it gives us such endless pleasure , and is so intimately connected with the other absolutely necessary art of imaginative literature that it must remain one of the very worthiest things towards the production of which reasonable men should strive."¹²¹

En aquest aspecte concret, Morris sembla acceptar plenament una concepció de l'obra d'art típica del plantejament esteticista segons la qual és una dimensió inútil de l'objecte que té sentit per ella mateixa i que té com a únic propòsit el d'embellir l'objecte que tracta. Però malgrat que la necessitat de decorar i embellir pot ser un sentiment genèric que no respon a cap més motiu, en considerar el tractament ornamental concret succeeix tot el contrari. Per començar s'ha d'adequar al procediment tècnic d'elaboració i al suport d'aplicació així com també a nivell formal ha d'acomplir una sèrie de requisits marcats pel disseny general del llibre. Així, per exemple, per molt bonic que plàsticament sigui un gravat, per

esdevenir una il·lustració ha de poder integrar-se formalment a les pàgines del llibre i ha de referir-se a la història que literàriament aquest narra. En el cas dels llibres de la Kelmscott Press, la dimensió plàstica de la plana estava resolta per unes il·lustracions xilogràfiques realitzades per un artista de tant renom com Burne Jones i per un complicat sistema ornamental dissenyat per Morris personalment. De fet, la creació dels diversos elements que poden tenir una funció decorativa de la plana constitueix, junt amb el disseny de tipus, l'activitat creativa més important del Morris grafista. Sorpren la quantitat de treball desenvolupat per Morris en aquest camp específic del disseny editorial, que en el seu cas concret es compon de capiletres de diverses grandàries, d'orles per als marges i per als marcs de les il·lustracions. La novetat que suposà a l'època reincorporar aquests elements gràfics a l'art de la tipografia fou una de les raons de l'impacte artístic de la Kelmscott Press malgrat que des del punt de vista històric fos l'aspecte menys influent de la labor de Morris. De fet, els caràcters estilístics d'aquests motius ornamentals poden no ser ni tan interessants ni tan innovadors com d'altres creacions anteriors de Morris; la seva originalitat rau més aviat en els aspectes tècnics en el fet d'haver intentat crear tot un sistema de decoració editorial resolta estructuralment de manera que sempre podés ser resolta per procediments tipogràfics.

En el cas de les il·lustracions, la solució proposta per Morris mereix un comentari especial en quant suposa un replantejament de la funció de l'il·lustrador. En els llibres de la Kelmscott Press s'hi ofereixen dues solucions alternatives. D'una banda, com en el cas del Kelmscott Chaucer, o de l'edició il·lustrada per Crane de *The Story of the Glittering Plane*, Morris segueix l'esquema tradicional del llibre il·lustrat segons la qual les làmines ofereixen un complement de la narració literària aleshores hi apareixen moltes il·lustracions distribuïdes homogèniament al llarg del llibre. De l'altra, com en la majoria de llibres, especialment els composts en Golden, únicament hi apareixen algunes làmines disposades només en les pàgines especials del llibre, aleshores adquireixen un status molt especial equiparable més al de una pintura inclosa que al d'una il·lustració. El fet que quasi sempre l'artista il·lustrador fos Edward Burne Jones, pintor que recentment havia guanyat una baronia per mèrits artístics, indica una certa tendència a emprar majoritàriament la segona fórmula. L'aparició d'una làmina seva incrementava considerablement el valor artístic del llibre i el seu reconeixement social com a obra d'art. D'altra banda, i com s'ha assenyalat anteriorment, la figura artística de Burne Jones a la Kelmscott Press suposa des del punt de vista de Morris l'acceptació d'una tradició pictòrica i plàstica no sempre acord i adequada

els propis preceptes.

A part del "mestre", com Morris feia temps que anomenava Burne Jones, d'altres dibuixants col·laboraren també amb l'editorial, dels quals el més conegut, que no el més interessant, és indubtablement Walter Crane. El classicisme del seu estil, progressivament empallat de Burne Jones, presentava certes dificultats d'integració gràfica a l'hora de combinar els dibuixos amb els tipus gòtics de Morris i amb els marcs ornamentals dissenyats per ell ¹²². El dibuixant més innovador de tots fou J.A. Gaskin, un jove artista de Birmingham recentment graduat. La sèrie preparada per a una edició il·lustrada de la novel·la de Morris *The Well at the World's End* (1896), tenen una expressivitat remarcable en la presentació dels personatges i de les escenes. Aconsegueix tot l'efecte de les il·lustracions per un tractament pluma que s'addiu perfectament amb el tractament pluma de la caixa de text. L'encert de Gaskin consisteix en utilitzar la mateixa sintaxi expressiva en la valoració de la trama, procediment molt més adequat als propòsits de Morris que l'acurat dibuix a llapç de Burne Jones. Malgrat tot, Morris rebutjà els dibuixos perquè li desagradava la simplicitat dels traços de les cares i el llibre finalment aparegué amb uns dibuixos de Burne Jones en les portadelles ¹²³. Posteriorment Gaskin il·lustrà el *Shepherd's Calendar*, llibre eixit després de la mort de Morris.

Des del punt de vista organitzatiu, el funcionament de la Kelmscott Press no divergia substancialment de Morris & Co. en la seva darrera etapa. Malgrat el caràcter artesanal dels tallers, existia una divisió del treball en base a les competències específiques de cada operari equivalent a la de tots els tallers de la firma. A mesura que la impremta creixia i s'adquirien més premses ¹²⁴, també va augmentar la quantitat d'operaris especialitzats, com caixistes, premsistes, entintadors, i servidors de paper. Els tallers estaven dirigits per un antic impressor retirat, William Bowden, sempre assistit per Emery Walker en tot allò referent a problemes tècnics. Per al tractament de les il·lustracions i dels ornaments, la impremta comptava amb mestres gravadors, amb especialistes en processos fotogràfics, complementats amb els serveis que oferia l'empresa pròpia de Walker, retocadors de les fotografies i finalment amb preparadors dels blocs de fusta per a la galvanotípic. Tot això, sense comptar que prèviament, abans de posar la impremta en funcionament, Morris havia utilitzat els serveis d'un punxonista metrisser, d'una foneria de tipus, d'un fabricant de paper i d'un proveïdor de tinta. En els tallers, malgrat que les premses fossin manuals i es preferís la xilografia a qualsevol altre procediment de gravat, aquests responien al model habitual de tota impremta i només divergien dels de producció industrial per la qualitat

i pel procés d'obtenció de les matèries primes. Des del 1894, el bibliotecari de Morris, Sydney Cockerell, es anomena secretari de la Kelmscott Press i la impremta de Morris esdevé un exemple d'empresa típicament representativa de la seva època: independència dels tallers, es disposa en la persona d'Emery Walker d'un assessor tècnic, en la de Cockerell d'un secretari gestor, en la de Morris d'un dissenyador gràfic i en les dels diversos il·lustradors, d'un equip d'artistes propis. Aquesta separació de competències encara queda més de manifest pel fet que Morris, malgrat el caràcter artesanal de tots els processos, no participà mai directament en el procés d'impressió més enllà de la col·locació dels tipus als comodins.

També des d'aquest punt de vista, la Kelmscott Press resulta ser la culminació de la carrera professional de Morris aconseguint establir el mateix sistema de treball d'empreses anteriors, un mixte de treball artesanal i d'estructures industrials on l'artesania únicament fa referència a l'acabat del producte resultant i a una genèrica manualitat en el procés d'elaboració mentre que l'estructura organitzativa coincideix, accepta i aprofita els avantatges d'una divisió del treball establerta a partir d'especialitzacions concretes i diferències d'ofici. Si es té en compte que aquesta es l'estructura bàsica del funcionament de la impremta des que s'inventà, l'encert de Morris com empresari cal plantejar-lo no tant per comparació amb l'estructura tradicional de l'artesania sinó a la inversa. Tota la seva labor consisteix en haver adoptat l'estructura tradicional de la impremta, en tant que indústria tècnicament modesta i relativament assequible, en d'altres branques de la producció com l'elaboració d'objectes per a la decoració, aconseguint sempre d'imposar-se en un mercat plenament industrial únicament a través de la qualitat estètica i tècnica dels productes elaborats.

10.3. Disseny d'alfabets.

The type must be good, a matter in which there is no more room for excellence than those may think who have not studied the forms of letters closely" ¹²⁵

Independentment del possible valor històric dels llibres de la Kelmscott Press, els alfabets dissenyats per Morris mereixen un comentari especial per diverses raons, la primera i més important de les quals es que, per si mateixos, aquests alfabets constitueixen un intent prou reeixit de trobar noves formes de lletres que s'adeqüin a necessitats editorials diverses a les que dominaven la producció de llibres durant tot el segle XIX. Així, només pels seus caràcters formals, els tipus de Morris contribuïren considerablement a ampliar el repertori tipogràfic disponible consolidant un fenomen originat pel mateix desenvolupament de la revolució industrial en l'àmbit de les arts gràfiques. L'interès dels models creats per Morris, siguin o no aplicables a d'altres suports dels previstos, deriva en gran part del fet de proposar-se dissenyar un tipus en base als principis estètics i tècnics que regeixen l'escriptura tipogràfica sense tenir en compte les condicions impostes per les pressions econòmiques que exigeixen l'estalvi de material i d'esforços com a criteri bàsic de creació. No vol dir això que la producció plantejada des d'un punt de vista comercial hagi de tenir per força una minsa qualitat estètica, com freqüentment afirmaren Morris i els seus seguidors. Ben al contrari, la producció dirigida al consum massiu podia tenir ja en aquella època un alt nivell estètic -com de fet tenia i com el propi Morris va demostrar publicant *The House of the Wolfings*- sempre i quan no es fes dependre la qualitat artística en materials nobles en un procés d'elaboració complexa i de gran esforç, o bé en un tractament gràfic i formal manifestament luxós. Quan s'acompleixen tots aquests factors el resultat no té perque ser necessàriament una obra d'art sinó un objecte de luxe. En els productes comuns, la qualitat estètica depèn d'altres factors, generalment qüestions gràfiques i plàstiques, i d'entre tots aquests, un dels més importants és l'aprofitament de les condicions econòmiques com un estímul creatiu per al projecte. Només cal recordar que, durant un període històric encara prou recent, aconseguir abaratir costos sense disminuir la qualitat del producte resultant era considerat com una de les competències específiques del disseny. Fou el propi Morris qui, en explicar la seva concepció de l'ofici d'impressor, va definir el criteri estètic que hauria de regir l'elaboració del producte de consum:

"any improvement must be based on showing openly that the cheap article is cheap" ¹²⁵.

Lògicament, un segon motiu per a prendre en consideració els alfabetes de Morris és la seva influència en l'evolució històrica de l'art tipogràfic. La influència exercida per la Kelmscott Press és ja una dada real i inqüestionable, encara que el seu exemple servís més per indicar un camp de treball artístic que per a difondre i consolidar un estil determinat de disseny. El problema és ara el d'esbrinar quin és el paper jugat per aquests nous alfabetes en la història de la tipografia i de l'estil gràfic contemporani. Lògicament, també en relació en aquesta part de l'obra de Morris, el marge de temps transcorregut i l'evolució seguida pel disseny gràfic des d'aleshores, permeten considerar-la sense necessitat de comparar-la amb les línies dominants en el treball tipogràfic posterior. Tal i com diu Watkinson¹²⁷, superat l'evangeli del pal sec, els tipus de Morris, i també els seus llibres, adquireixen una dimensió històrica que els converteix en un material summament interessant com a font d'inspiració per a creacions actuals. D'aquesta manera, l'obra tipogràfica de Morris es resitua en el seu context històric i adquireix originalitat pròpia precisament perquè ja no cal establir el caràcter del seu pionerisme. Des d'aquesta perspectiva, apareixen en la seva labor gràfica dues línies de treball paral·leles que responen a situacions i problemàtiques diferents. Per seguir l'ordre cronològic de creació, la primera comprèn l'univers de les romanes; la segona, consisteix en l'intent de revitalitzar l'escriptura gòtica.

Tal i com s'ha dit anteriorment, el primer pas seguit per Morris en iniciar la seva labor com a impressor fou el disseny d'un nou tipus d'alfabet romà que havia de batejar "Golden". Les raons per les quals preferí dissenyar primer una romana que una gòtica són encara desconegudes¹²⁸. En els escrits autobiogràfics, Morris només explica haver començat per aquí sense explicar el perquè. Com a màxim estableix els caràcters que havia de tenir aquesta nova lletra: "a letter pure in form, without needless excrescences"¹²⁹. De tota manera, la revalorització dels tipus gòtics experimentada durant el segle XIX és una conseqüència del moviment neogòtic malgrat que, fins i tot a l'època de plenitud d'aquesta tendència, es realitzessin comparativament pocs experiments en el sentit de recuperar una tradició artística tan antiga. Els antecedents històrics de Morris en la renovació dels tipus gòtics constitueixen el marc referencial propi del seu segon alfabet, el tipus Troy, i per tant es consideraran en comentar-lo més en detall. No hi ha dubte que l'intent de recuperar l'escriptura gòtica constitueix en el seu cas una gran aportació històrica, sinó la més important de la seva labor gràfica, però degut a l'origen i a la preocupació que

l'inspireva, queda limitada a l'àmbit restret de l'experimentació artística vinculada al moviment neogòtic i al medievalisme militant, i, per tant, resulta un fenomen aïllat sense solució de continuïtat una vegada superada definitivament l'actitud historicista. Dissenyant una romana, en canvi, i malgrat que el seu model sigui de fet un nou vehicle de canalització per actituds historicistes, situa l'experiment editorial de Morris en el context de les arts gràfiques de la seva època en relació al qual les seves propostes poden suposar innovacions significatives. De fet aquestes serien recollides i desenvolupades per professionals posteriors.

Cal tenir en compte que totes les experiències cal·ligràfiques d'anys anteriors es concentraren en l'anàlisi de l'escriptura romana i les seves diverses codificacions històriques. Tenia d'aquesta lletra un coneixement molt aprofundit tant pel que fa a les seves característiques formals com a les estructurals, mentre que l'alfabet gòtic només el coneixia des del punt de vista del bibliòfil. Per tot això, sembla prou lògic que quan Morris va decidir dissenyar un alfabet, optés per aquell que millor coneixia ja que així únicament havia d'afrontar un problema, el canvi tècnic que suposava passar de la cal·ligrafia, és a dir del gest de la mà que deixa un rastre, a la tipografia, o sia una forma metal·lica que havia de fondre's. D'altra banda, val a dir que la majoria de dispositives que Walker projectà en la seva conferència pertanyien a exemples d'impressors renaixentistes, els quals majoritàriament utilitzaven alfabet romans, àdhuc quan la procedència germànica dels impressors creava inconscientment una síntesi d'ambdues tradicions.

De tota manera, la veritable actitud de Morris en plantejar la seva romana fou la d'establir un diàleg amb la producció tipogràfica de la seva època a fi d'aportar-hi elements originals de judici. En realitat, l'element implícit més important contingut en el procés de disseny del tipus Golden és l'antagonisme estilístic plantejat per Morris a la impremta que durant tot el segle XIX havia volgut mantenir i millorar la qualitat tipogràfica seguint la tradició del període anterior de la revolució industrial, la Chiswick Press i el seu director Charles Whittingham. En aquest sentit, resulten particularment reveladors els apartats històrics que Morris introdueix en els seus escrits dedicats a la impremta. Comparats amb d'altres textos teòrics de Morris sobre art i disseny, l'aparició de parts històriques no suposa cap element nou ja que en general Morris sempre va dedicar un especial interès a la problemàtica històrica en general, i a les tradicions específiques de cada una de les arts que tractava. Per això, pot passar desapercebuda la polèmica continguda en aquests paràgrafs i encara més que es tracti d'una discussió totalment contemporània. En considerar la

història de la tipografia i passar revista als alfabetos més importants, creats en cada època històrica, Morris analitza els caràcters específics de cada un, així com les seves aportacions estètiques i tècniques al problema de la composició de la pàgina. L'aspecte més destacable no és tant la coherència històrica del desenvolupament presentat per Morris ni tampoc l'objectivitat de la seva anàlisi; el més revelador és la contraposició constant entre els millors exemples de tipus moderns, és a dir els creats amb posterioritat a la "Romaine du Roi" del segle XVII, i els anteriors. Lògicament el seu proverbial menyspreu pel Renaixement com a moviment cultural li fa apreciar més els tipus dels incunables que els creats en el segle XVI, o, de la mateixa manera, aquells que mantenen un cert caràcter germànic en detriment dels que manifesten més obertament la seva vinculació a les tendències renaixentistes. Així, per exemple, Morris considera que totes les aldines pateixen d'una certa afectació decadent, la mateixa que impedeix trobar en tot el segle XVI una veritable impressió de qualitat.¹³⁰ Definit el paràntesi històric que estableix els termes de la comparació, l'anàlisi de Morris es centra en l'obra dels tipògrafs de finals dels segles XVII i XVIII, comunment denominada tipografia moderna. Per a comprendre perquè aquest plantejament respon a una polèmica contemporània només cal recordar que la Chiswick Press, al llarg de tot el segle XIX, s'havia preocupat de recuperar els millors exemples de la tipografia moderna anglesa, concretament els diversos tipus Caslon. En el moment que Morris es dedica a comparar sistemàticament l'obra de Caslon amb la de Jenson per a demostrar la superioritat estètica del segon, la contraposició amb la Chiswick Press queda perfectament delimitada.

Tanmateix, abans de discutir les propostes de la Chiswick Press i, per extensió, de la línia seguida per tots aquells impressors que havien intentat renovar la tipografia recorreguent i reproduint tipus més antics, Morris reconeix el valor de la seva labor professional i artística considerant-les com les principals millores estètiques acomplides durant el segle XIX en el disseny de tipus:

"These and similar founts, cast by the above firms and others, have now come into general use and are obviously a great improvement in the ordinary "modern style" in use in England, which is in fact the Bodoni type a little reduced in ugliness."¹³¹

Atès que Morris havia treballat preferentment amb la Chiswick Press, és lògic que en referir-se al moviment de renovació de la tipografia anglesa l'escullís com a principal interlocutor. De fet, la cita explícitament, en un text junt a d'altres impressors¹³². Ara bé, les constants observacions

sobre els tipus Caslon, el redisseny i adaptació dels quals fou obra expressa de la Chiswick Press en la dècada dels 40, són un indicatiu prou revelador del fet que Morris es dirigeix preferentment a l'obra de Charles Whittingham pare i fill. En tenir en compte la problemàtica contemporània, la reflexió històrica de Morris opera a tres nivells de discussió diferents: d'una banda explica els errors estètics més freqüents de la tipografia utilitzada generalment en el segle XIX, unes "xupades" derivades de la Bodoni. Respecte d'aquestes, la recuperació dels alfabetes Caslon suposa per a Morris un avenç estètic indiscutible

"The sweltering hideousness of the Bodoni letter, the most illegible type that was ever cut, with his preposterous thicks and thins, has been mostly relegated to works that do not profess anything but the baldest utilitarianism, and Caslon's letter, and the somewhat wiry, but in its way elegant old faced type cut in our own days has largely taken its place" ¹³³

A la vegada, però, la Caslon adhuc en el model més antic redissenyat en el segle XIX, la "Caslon Old Face", és també una realització de l'època moderna, i com a tal adoleix dels defectes propis de l'època. En aquest segon nivell de la discussió, Morris, sense sortir mai de l'anàlisi històrica i d'una manera que sembla occidental, prendrà la Caslon com a element de comparació principal amb els alfabetes que ell considera millors des d'un punt de vista purament estètic, els creats a finals del segle XV per Nicolas Janson. El criteri que permetrà d'establir la comparació serà el grau de legibilitat de cada lletra. La legibilitat seria una qualitat funcional que depen en primera instància de la mateixa forma de la lletra i l'objectiu primordial que havia de perseguir tot dissenyador

"this is best furthered by the avoidance of irrational swellings and spiky projections, and by the using of purity of form" ¹³⁴

En segon lloc, la legibilitat dependrà de l'espai blanc al voltant del signe i per tant resultarà de la combinació equilibrada entre el fons blanc i la taca negra. Morris plantejarà aquest problema en termes de "prosa", però que en fer referència a la forma de la lletra esdevindrà una exaltació de la lletra rodona que segueix la proporcionalitat romana, és a dir que partirà del cercle en la construcció de la O, en detriment de les elíptiques i les variants de xupades. La Caslon és una lletra rodona en la o però en la construcció de les altres afecta una petita tendència a la elipsis i a l'estilització. Morris, en canvi, preferirà, seguint els models de Janson, una tendència a l'allargament del tipus ja que accepta el quadrat com el marc

geomètric adequat per a lletres d'amplada mitjana, com la a i la c¹³⁵. Tanmateix, no és aquest el principal inconvenient de la Caslon sinó un problema de forma:

"Even the Caslon type when enlarged shows great shortcomings in this respect: the ends of many of the letters such as the t and the e are hooked up in a vulgar and meaningless way instead of ending in the sharp and clear stroke of Jenson's letters; there is a grossness in the upper finishings of letters like the c, the a, and so on, an ugly pear-shaped swelling defacing the form of the letter..."¹³⁶

Un segon tipus de defecte important de la Caslon, propi i característic de tots els tipus moderns i portat fins a l'últim extrem per la Bodoni, és l'excessiu contrast de gruixos entre els traços components del signe. Per a Morris una romana havia de ser

"pure in form, severe without excrescences, solid, without the thickening and thinning of the line, which is the essential fault of the ordinary modern type and which makes it difficult to read"¹³⁷

Front a tota l'evolució moderna, Jenson exemplificava tots els valors contraris: existència d'un equilibri a partir de similituts i no de contrastos entre tots els components, potència expressiva en el tractament de les formes i en els acabaments de les astes, i el que a més era perfectament rodona; tampoc no tenia cap ornament ni exageracions en el traçat, i la lletra apareixia en tota la seva simplicitat estructural. Només amb aquests elements aconseguia compatibilitzar un alt grau de legibilitat amb un molt bon nivell estètic. Jenson i, per extensió, els primers impressors venecians que utilitzaren els seus tipus eren així els millors dissenyadors de tipus de la història¹³⁸. Partint d'unes premisses similars i tenint en compte les consideracions estètiques fetes sobre els tipògrafs de l'època barroca i il·lustrada, Morris només podia proposar-se revivir la tipografia jensoniana ja que:

"when it is so obvious that this is the best and clearest roman type yet struck, it seems a pity that we should make our starting point for a possible new departure of any period worse than the best. If any of you doubt the superiority of this type over that of the seventeenth century, the study of a specimen enlarged about five times will convince you"¹³⁹.

De fet un dels factors més influents de tota l'experiència editorial de Morris fou la de cridar l'atenció dels professionals sobre els tipus dels

primers impressors i, després de la Kelmscott Press, es feren diversos intents per recuperar tot aquest patrimoni tipogràfic i es dissenyaren diverses adaptacions dels tipus de Jenson.¹⁴⁰ Morris va crear la seva romana, l'alfabet Golden, a partir d'ampliacions fotogràfiques de dos models de Nicholas Jenson, un va ser utilitzat com a base de reproducció i l'altre ho va ser com a referència per orientar la interpretació. Per a les ampliacions, Morris va utilitzar blocs de text extrets de dos incunables, l'edició de Jacobus Rubeus (o Jacques Le Rouge) del llibre d'Aretino *Historia Fiorentina* publicat a Venècia el 1476, i l'edició de les obres de Pliny realitzada per Jenson a Venècia el mateix any. Va guiar-se preferentment per les ampliacions fotogràfiques del llibre de Rubeus i per això sovint s'ha considerat el tipus Golden com una interpretació de Rubeus més que no pas de Jenson, malgrat que sempre es reconeixin les similituds existents entre els tipus d'ambdós impressors.¹⁴¹ En explicar el seu mètode de disseny i l'elecció d'un model històric determinat per al seu tipus, Morris únicament fa una referència genèrica als impressors venecians del període 1470-1476.¹⁴² No obstant, malgrat que alguna vegada es consideren els tipus de Rubeus com una font original, en realitat són tipus dissenyats per Jenson on, al màxim, Rubeus introduï algunes variacions per tal d'ampliar els components de la família tipogràfica.¹⁴³ Jenson fou una de les figures dominants en l'ambient de la impressió veneciana en el segle XV i molts dels tipus emprats a Venècia deriven directament dels seus models sinó són els seus. De tota manera, el fet que en explicar la història de la tipografia Morris només faci esment de Jenson suposa un indicatiu prou favorable envers la hipòtesi que les veritables fonts històriques de l'alfabet Golden són models Jenson i no Rubeus.

Les modificacions del tipus original introduïdes per Morris en el seu redisseny són prou nombroses, però en general i seguint l'anàlisi de Paul Needham¹⁴⁴, quasi mai intervenen en l'estructura de la lletra sinó que només actuen sobre els detalls estilístics. La major part dels canvis operen sobre la forma dels peus amb un intent de regularitzar-ne les proporcions i eliminar-ne les variacions d'amplada en la conformació de l'entrega rodona del peu. Esdevenen totalment rectes i prou amples en relació a la mida de l'asta vertical. Una segona variació important fa referència al punt de la i en el disseny de Morris desapareix la forma circular del model original substituït per un rombe desplaçat lleugerament cap a la dreta.¹⁴⁵ Curiosament, Morris no manté en aquest alfabet la modificació de la e de caixa baixa que havia introduït en l'alfabet Basle quan feu l'edició de la seva segona novel·la *The Roots of the Mountains*. Llavors havia substituït la barra central de la e que estava inclinada en el model original per una

d'horitzontal¹⁴⁶, en el tipus Golden, Morris no només manté la barra inclinada sinó que n'accentua la seva inclinació.

Que en el seu disseny Morris no retoca en absolut l'estructura queda perfectament de manifest per diversos detalls importants. En primer lloc, Morris no té cap problema en dissenyar la *w*, un caràcter inexistent en l'alfabet original, ja que, malgrat intenti ajustar-se als caràcters estructurals propis del signe i no derivar-lo d'altres signes semblants¹⁴⁷, parteix de l'estructura pròpia de l'alfabet sense introduir cap canvi substancial. En segon lloc, l'enfosquiment general del tipus provocat únicament pel regruixement de totes les astes es una variació plantejada en el sentit de les negretes de totes les famílies tipogràfiques, àdhuc en la primera generació. El fet que tant pot haver estat obtingut retocant el model segons intenció expressa de Morris com ser un efecte produït per l'ampliació fotogràfica¹⁴⁸ pot ser indiferent a l'hora d'establir el grau de modificacions introduïdes per Morris però confirma la seva decisió de no modificar-ne l'estructura. Aquest regruixement no servia tant per a la definició del tipus com per a les necessitats estètiques de Morris en compondre la pàgina: pujava el tò global de la caixa de text i esdevenia així una massa més compacta, més fàcil de contrastar amb el blanc del marge. En aquest sentit, l'enfosquiment aportat per la Golden demostra una aproximació molt gràfica per part de Morris al problema de la retolació ja que intenta millorar formalment l'efecte global de tota la pàgina potenciant-lo molt per damunt dels criteris de repòs i facilitació de la lectura que buscaven els tipus moderns. La mateixa tendència apareix en el plantejament dels peus obans descrit ja que en establir una entrega totalment recte entre asta i àpex, Morris adopta el procediment propi de les egípcies. Malgrat aquestes petites modificacions, l'estructura Jenson és el que domina en l'efecte gràfic global i garanteix la qualitat estètica i funcional del tipus.

Allò on queda més clar l'acceptació de l'estructura Jenson és en el mètode de disseny seguit. El procediment de retocar un tipus existent treballant directament sobre ampliacions tipogràfiques implica necessàriament intervenir únicament sobre la forma del tipus, mai sobre l'estructura constructiva. Per a aconseguir un canvi d'aquestes característiques, Morris hauria d'haver determinat un modul bàsic, establir el constructor de l'alfabet i a partir d'aquí variar els elements arquitectònics de l'alfabet. En aquest sentit només cal recordar que Morris no s'ocupà mai de considerar el problema de les mesures implícit en l'adaptació del cicero venecià amb que Jenson treballava a la pica anglesa: això estava obviat en l'ampliació fotogràfica i de fet fou Walker qui s'encarregà directament de realitzar la traducció per procediments fotogràfics¹⁴⁹. El fet que Morris no entrés ni

tan sols a tenir en compte aquest problema palesa quina era la seva actitud en afrontar el disseny tipogràfic i com dona prioritat als aspectes purament formals per sobre de les qüestions tècnico-formals pròpies del disseny tipogràfic derivades de l'obtenció d'unes formes mitjançant la fundició de plom. Així, els retocs fets per Morris després de la reducció del tipus no són sinó ajustos formals, mai correccions òptiques adequades i dependents al cos de la lletra. Això pot explicar alguns fenòmens curiosos en la labor tipogràfica de Morris com és el fet que, una vegada dissenyada la rodona d'un alfabet, no intentés crear altres cossos ni les variacions de família tipogràfica. Ell justificava aquest seu desinterès per raons purament teòriques sense tenir en compte els problemes reals de la confecció de llibres o pràctics de la creació tipogràfica. Així, buscar les variacions de família, era una mena de contrasentit amb el criteri de perfecció que havia de guiar el dissenyador en la creació del primer model.

"When you have once got your roman letter as good as the best that has been, I do not think you will find much scope for development of it" 150

Possiblement la lògica d'aquesta asseveració és inquestionable i més des d'un punt de vista artístic però resulta perfectament il·lustrativa de l'aproximació de Morris a l'art de la tipografia. En primer lloc demostra la seva total incomprensió del què és veritablement un alfabet ni què són els principis formals dels tipus mobils fosos de plom. Això l'impedeix també comprendre què és una família tipogràfica, les relacions formals que implica entre els diferents membres ni les seves funcions en la composició d'un llibre¹⁵¹. De fet, la utilització de procediments fotogràfics en el procés de disseny li impedeix sentir la necessitat de diversos cossos perquè la fotografia els hi pot donar tots, àdhuc els no normalitzats, però això li impedeix veure com varia la imatge gràfica d'un tipus quan canvia el cos. El procediments ha resultat ser un molt digne antecendent del sistema actual de la fotocomposició però també adoleix dels mateixos mals, la impossibilitat de reconèixer com la forma del tipus està condicionada per la grandària, un dels preceptes bàsics del disseny tipogràfic.

Una possible explicació d'aquest fet pot trobar-se en la seva formació dins les arts del llibre i la manera de concebre la pàgina. Des de la perspectiva de Morris, aquesta es forma per combinació de les dues caixes disponibles del tipus en un únic cos, la alta i la baixa, cosa que redueix el repertori gràfic a la mínima expressió. Aleshores, l'assignació de funcions dels elements dins la plana esdevé excessivament òbvia. Les capitals serveixen per als títols i la caixa baixa compon el text. En els llibres de

la Kelmscott Press, aquesta limitació d'elements tipogràfics queda dissimulada per la utilització de caplletres ornamentades especialment en aquelles planes on hi apareixen títols ¹⁵². No es pot oblidar que, en tots els seus llibres, Morris també va reduir els components del text relatiu al contingut a un sol, suprimint tot allò, com notes, gloses o cites, que requereixen d'un tractament formal diferenciat en la composició del text.

En aquest sentit, quan es compara el procediment tipogràfic de Morris amb el costum vuitcentista de combinar molts tipus i cossos diferents, limitar-se a utilitzar els elements gràfics mínims suposa evidentment una innovació en la direcció que haurien de marcar els gustos gràfics propis del segle XX, però en el seu cas particular més aviat demostra un plantejament mimètic respecte dels manuscrits. Per les característiques pròpies de l'escriptura manual, els manuscrits rarament disposen de diversos cossos de lletra i tot el joc gràfic consisteix en la modulació de la pauta cal·ligràfica. El complement artístic ideal per aquest joc el donen les caplletres, les il·lustracions i d'altres possibles ornaments de la pàgina. El model continuà invariable en els primers llibres impresos, però les possibilitats combinatòries de la tipografia aviat feren augmentar considerablement el nombre d'elements en joc i satisfer les diverses necessitats funcionals que anaven sorgint en la redacció de llibres. A l'època de Morris la riquesa tipogràfica podia servir perfectament tots els requisits funcionals i estètics del llibre sense haver de menester ornaments i decoracions. Tota la qualitat gràfica esdevenia un problema de combinatòria plantejada no tant per la varietat de formes, com pel joc de mides, de tons, i de nous elements disponibles -les versaletes, per exemple-. En reduir tot el joc a dos únics elements, a més, totalment integrats entre ells, Morris reproduïx mimèticament el model dels manuscrits i, per això, en confeccionar els llibres de la Kelmscott Press, esmerçà molts més esforços en el disseny d'ornaments i caplletres que en comprendre els principis constructius dels alfabetes i aprofundir en el camp del treball tipogràfic, el que potser no hauria estat tant coherent amb les seves aptituds de decorador però sí més relacionat amb aquell art de la tipografia que tant l'interessava ¹⁵³.

El mateix principi mimètic respecte de la cal·ligrafia i la tradició dels manuscrits apareix quan es considera el disseny de l'alfabet Golden. Si es consideren únicament les formes de les lletres, l'aproximació cal·ligràfica al problema de la retolació s'entreu en el tipus de modificacions introduïdes per Morris en el tipus originari de Jenson. Observant els esboços preliminars al disseny de la Golden, Morris traça primer el perfil exterior del tipus en llapis ¹⁵⁴, però en pintar l'interior de negre apareixen

perfectament visibles els traços d'una pluma cal·ligràfica tallada amb la punta recta en una inclinació de 45° que forma els èpexs i estableix la modulació bàsica per controlar la variació de gruixos segons es tracti de traços horitzontals o estes verticals. De la mateixa manera, totes les formes rodones adquireixen una angularitat que només s'explica pel canvi de direcció en el traç d'una pluma d'aquest tipus. Aquest serà un dels efectes que es perd amb la reducció fotogràfica del tipus i desapareixerà en el procés de preparació de la matriu. La circularitat del perfils en base a formes independents tan pròpia dels caràcters tipogràfics no s'aconseguirà plenament fins que el punxonista talli els tipus, ja que en aquest procés tècnic, les formes rodones són més senzilles d'equilibrar estèticament que les angulars. En el cas de Morris, és evident que tot el procés de disseny de l'alfabet Golden està plantejat i es desenvolupa per l'aplicació directa dels procediments cal·ligràfics, únic procediment on existeix un control instrumental de la forma que garanteix la proporcionalitat del resultat. Per aquesta raó, Morris només pot intervenir sobre la forma del tipus sense adonar-se que en el disseny per a tipus mobils, l'arquitectura interna de l'alfabet procedeix per criteris totalment diferents als del curs i el gest car l'instrument ha variat totalment. D'altra banda el fet que, en última instància, els components del tipus derivin de procediments cal·ligràfics és el que diferencia existents la romana de Morris dels tipus egipcis, encara que tots coincideixen en entregar el peu a l'asta amb un angle recte. Aquesta familiaritat amb la cal·ligrafia serà molt fecunda en el moment d'emprendre el disseny de tipus gòtics, ja que, per tradició històrica, aquests alfabetos constitueixen una de les formalitzacions modulars més adequades a les característiques de l'escriptura manual.

Finalment, per a comprendre el procés de disseny seguit per Morris en la creació de la lletra Golden cal tenir en compte una dada relativament marginal però significativa. Val la pena constatar que tots els manuals de cal·ligrafia antics que Morris va consultar quan il·luminava manuscrits -almenys els que estan localitzats i catalogats entre els volums de la seva primera biblioteca- aborden la qüestió de la lletra des del punt de vista formal sense fer menció de les qüestions estructurals. Aleshores, no té res d'estrany que en iniciar el disseny d'alfabetos, Morris el planteji com un problema de variació formal. De tot el camp de treball de la impremta, allò on Morris posarà més clarament de manifest el seu talent en la creació de caràcters d'escriptura serà en el disseny de caplletres. Contràriament al que feu en dissenyar alfabetos tipogràfics, en aquestes Morris els procediments més característics de la configuració de lletres treballa per forma i no per línia, i elabora abans el contragrafisme que el grafisme

dibuixant sempre el negre del fons i deixant el signe en blanc. Això no té res d'estrany si es recorda que Morris dominava perfectament la tècnica del gravat xilogràfic i per tant projectava comptant amb les característiques del tallat de la fusta mentre que mai no havia tingut cap contacte amb la fundició de tipus. En aquest cas, el seu mètode de disseny adoleix i a la vegada té el gran avantatge d'un punt de partida exclusivament formal afronta el disseny dels caràcters d'escriptura amb els mateixos procediments que el dibuix d'ornaments o el disseny d'estampats, malgrat el canvi tècnic existent.

Per altra part, si es té en compte el tipus de producte que Morris pensava crear amb la seva impremta, el model dels manuscrits esdevé l'única referència vàlida existent en la història per a definir la qualitat artística que busca en els seus llibres encara que sigui per mera comparació. D'una banda, en considerar els incunables des de la perspectiva anglosaxona i alemanya, observa com en la majoria dels casos, precisament per ser els primers llibres impressos amb caràcters mòbils, imitaven els manuscrits i que durant un cert temps la impremta es preocupà d'aconseguir per procediments mecànics els resultats obtinguts amb la il·luminació. Aquesta fou una de les conclusions a què arribà estudiant els gravats xilogràfics en els llibres alemanys de finals del segle XV¹⁵⁵. Per aquesta raó no dubtà en considerar els manuscrits i els primers llibres impressos com expressions de la mateixa forma artística i en valorar-los com a tals¹⁵⁶. Per la mateixa raó tampoc no té res d'estrany que consideri els valors expressius de la cal·ligrafia i dels manuscrits com els criteris des dels quals plantejar la realització tipogràfica de llibres amb tipus mòbils. Així, per exemple, en canviar el punt perfectament rodó de la i de Jenson per un "delicat carró", Morris afirma tot seguit

"To be short, the letter should be designed by an artist and not by an enngineer"¹⁵⁷

En conjunt, doncs, i especialment pel que fa al disseny de lletres romanes, la labor tipogràfica de Morris es caracteritza per ser essencialment un treball d'anàlisi i síntesi formal que utilitza aquells procediments, com el cal·ligràfic, que li són més directament coneguts. Aquesta seria l'actitud pròpia de l'artista que posteriorment havien d'heretar molts dissenyadors gràfics quan comença a treballar en un ofici i en un medi tècnic que no domina. En aquest sentit coincideix en molts aspectes amb el procés de treball seguit per Morris en altres oficis per ell practicats, consistent en establir un model estètic, una pauta referent a la qualitat del resultat, i utilitzar tots aquells procediments creatius que ja

domina per crear un estil propi i adequat. Des d'aquesta aproximació poden establir-se i comprendre's molt millor moltes de les aportacions importants de Morris a la tradició del disseny i les arts decoratives així com definir la seva originalitat creativa.

De tota manera, precisament pel treball formal derivada de la seva formació cal·ligràfica, l'alfabet Golden constitueix un important model de romana de finals del segle XIX que permet aplicacions de tots tipus tant en la composició de llibres com en la creació d'altres tipus de suport com els que es dirigeixen més directament a aconseguir resultats d'un fort impacte gràfic. Després de Morris d'altres impressors i grafistes, especialment a Amèrica, van utilitzar la lletra Golden o variacions d'aquesta per a la realització de treballs propis de la producció comercial normal, la qual cosa demostra que, presa per ella mateixa, la romana de Morris, tot i derivar molt directament d'un dels models més antics en la història de la tipografia, no és una lletra arcaica ni tan sols historicista. Si en les aplicacions de la Golden fetes per Morris en els seus llibres, aquest era l'efecte dominant, això es deu més a la composició general de la plana, al procés d'impressió manual sobre un suport d'un acabat rústec i relativament primitiu. La romana de Morris va permetre la difusió dels models originals que l'havien inspirat mostrant el resultat que s'obtenia utilitzant lletres diferents a les habituals en la composició d'una caixa de text. D'altra banda, a través de la Golden Morris va aconseguir fer realitat la seva manera d'entendre l'historicisme artístic com a mètode de disseny: a través de l'estudi i presentació de models històrics era possible trobar solucions més actuals i ampliar així el catàleg tipogràfic disponible per al grafisme contemporani. Si a més, seguint les seves mateixes paraules, es descobreix un genèric esperit gòtic en les modificacions introduïdes per la Golden sobre un dels primers exemples de romana¹⁵⁸, aquest nou tipus de lletra li va permetre demostrar a la pràctica l'actualitat de molts preceptes de l'art medieval.

Un plantejament similar regeix el disseny del que serà l'obra més coneguda i famosa del Morris impressor, els alfabetos gòtics. El mateix dia en que Morris mostrava a Walker les primeres proves d'impremta de l'alfabet Golden, li comentà la decisió de provar de dissenyar un alfabet gòtic¹⁵⁹. Vedrà tot l'estiu del 1891 a treballar sobre el nou alfabet i entre Agost i Setembre estava a punt per fondre. És difícil establir els motius que impulsaren Morris a revivir un tipus d'escriptura que quasi havia desaparegut totalment de les impremtes i la producció editorial, excepte a Alemanya, desplaçada per la romana. Àdhuc en el període històric que Morris preferia, les lletres gòtiques s'observava una tendència general

a abandonar-les a causa de la seva il·legibilitat. A Espanya, per exemple, la seva desaparició obeeix a un decret llei d'Isabel la Catòlica pel qual s'obligava a tots els cal·lígrafs a adoptar la minúscula romana i la cursiva tal i com l'havien codificat els humanistes italians ja que la major part d'escrits oficials havien acabat per ser totalment indesxifrables. Si la lletra gòtica s'havia convertit en una de les escriptures més il·legibles de totes, això era degut en gran part al fort desenvolupament experimental des de l'edat mitja i al fet que els mestres cal·lígrafs, preocupats principalment per l'estètica de l'escriptura havien multiplicat les contraccions de signes i la recreació de signes per a l'efecte d'esdevenir una escriptura. Aquestes foren les causes de la il·legibilitat de la lletra gòtica exposades per Morris i, segons havia d'afirmar posteriorment, el veritable objectiu que es proposà en dissenyar un alfabet gòtic era "to redeem the Gothic character from the charge of unreadableness which is commonly brought against it" 160

De tota manera, que Morris sentís tant interès per aconseguir que els tipus gòtics tinguessin una aplicació a la seva època no hauria de sorprendre atès el seu medievalisme teòric, innegable en tot allò que fa referència a l'art. Però en la seva evolució pràctica com artista, s'havia allunyat prou i prou significativament dels models medievals en molts i diversos camps. Considerar els manuscrits i els incunables com les úniques veritables obres mestres de les arts del llibre es una idea totalment comprensible i coherent amb la seva concepció de l'art, però no ho és tant amb la seva actitud com artista i menys ho és encara la decisió de reviure a la pràctica una forma artística que ja havia desaparegut totalment i no per raons només imputables a l'avenç de la societat industrial. De fet, la decisió de dissenyar un nou tipus de romana, per molt historicista que fos el seu plantejament, resulta una conclusió lògica de la seva evolució personal en el camp de les arts decoratives en general i del llibre en particular. Des del 1957, Morris no havia tornat a escriure en lletra gòtica i encara, aleshores, quan ho havia fet en il·luminar els primers manuscrits, estava molt més interessat en les il·lustracions i la il·luminació que en el problema específic de l'escriptura. La decisió de reviure l'escriptura gòtica en l'àmbit tipogràfic només pot respondre a qüestions històriques o teòriques, i aleshores només es comprèn en relació a aquell moviment neo-gòtic que havia dominat molts camps de les Belles Arts a mitjans de segle. Morris no fou el primer ni tampoc l'únic en voler utilitzar tipus gòtics i dissenyar llibres amb un marcat caràcter medieval a partir del text pròpiament dit. Pugin havia utilitzat sovint aquests caràcters, tractats sempre de manera heràldica, com elements ornamentals aplicats en la

decoració d'objectes diversos com plats, vitralls, i demés objectes pel parament ecclesiàstic. Alguns dels seus seguidors arquitectes i decoradors havien continuat aquesta pràctica. En el camp específic de la impremta, William Pickering figura entre els impressors més importants des del punt de vista artístic que va confeccionar portades amb tipus i ornaments gòtics quan volia aconseguir llibres d'un alt nivell artístic¹⁶¹. Però àdhuc Digby Wyatt havia adoptat motius gòtics i una escriptura semiheràldica en disenyar algunes cobertes¹⁶². Un fenomen similar succeí contemporàniament en d'altres contrades on un fort sentiment nacionalista i romàntic per recuperar un passat especialment puixant a l'edat mitja feu sentir el desig de disposar de material tipogràfic adequat per a reeditar amb tots els honors la literatura del passat¹⁶³.

En el cas concret de Morris, però, el seu intent d'actualitzar la tipografia gòtica no deriva d'una actitud merament historicista o neo-gòtica ja que, en els anys 90, Morris com artista està ja molt lluny de les intencions medievalistes dels inicis de la seva carrera. El seu medievalisme seria de tipus diferent al desenvolupat a mitjans de segle i pot comparar-se amb el que en la dècada anterior guiava la creació del taller de tapissos a Morris & Co Aleshores, l'actitud de Morris en voler recuperar una forma d'art totalment desapareguda respon no tant al propòsit de revivir un estil sinó al de reinterpretar-lo en sentit modern fins convertir-lo en una forma decorativa actualitzada aplicable en tant que estil original. Aquell tipus d'arcaisme patent en molts dels tapissos de Morris & Co, malgrat la delicada elaboració del dibuix i el lènguid classicisme de les figures, es correspon perfectament amb l'estil volgudament antic dels llibres de la Kelmscott Press on la composició del tipus gòtic es complementa amb una decoració renaixentista en els marges i caplletres, però encara més evident per la utilització d'il·lustracions de Burne Jones, amb el classicisme estilístic que caracteritza el seu estil de maduresa. D'altra banda, l'arcaisme de procediments i materials fan d'aquests llibres uns objectes per a ser mirats i per a ser llegits sempre com un objecte rar, almenys tant rars com ho poden ser els tapissos en les parets d'una casa burgesa. Així, doncs, el tipus de medievalisme que ara inspirava Morris responia més aviat a un interès de caire teòric i experimental semblant al que l'impulsà a recrear l'art del tapís en el segle XIX i instituir-lo entre les arts decoratives contemporànies.

Així, si el taller de tapissos suposava per a Morris la possibilitat de demostrar el seu talent artístic en la forma d'art aplicada que més s'assemblava a les Belles Arts, en el cas del disseny d'un alfabet gòtic el motiu que l'impulsà té un caire molt més teòric. Una de les seves conclu-

sions en l'estudi de manuscrits i llibres antics feia referència a la gènesi històrica de les lletres i al procés de formació de la caixa baixa a partir de la caixa alta, màxima realització de l'escriptura romana¹⁶⁴. La lletra gòtica, en canvi, era per a Morris l'exemple més evolucionat de caixa baixa ja que partia de la codificació carolíngia que havia utilitzat en els seus darrers manuscrits. Però la gòtica textur ("the black letter") era a més el desenvolupament pròpiament medieval de l'escriptura, evolucionant més i millor en la vessant de les minúscules que en la de les capitals¹⁶⁵. Així, si la romana li va permetre experimentar i reinterpretar les majúscules i tota l'escriptura derivada d'ella, dissenyar un alfabet gòtic suposava experimentar amb les formes originals de les minúscules. Des d'aquesta perspectiva, resulta més fàcilment comprensible com Morris podia plantejar-se crear un tipus gòtic que respongués a les necessitats artístiques de la seva època i poder aplicar-se en la confecció de determinats llibres, i no únicament els produïts a la Kelmscott Press. Per això, independentment del tipus de medievalisme que inspirava el Morris madur en la seva darrera aventura artística, el fet és que amb els dos tipus gòtics va aconseguir de fer realitat el que havien intentat els neogòtics sense l'afectació que caracteritzava els millors productes gràfics d'aquest moviment, àdhuc en el cas de Pugin. Per tot això, malgrat l'interès continuïtat en el disseny de la seva romana i d'altres proves gràfiques realitzades a la Kelmscott Press, el seu alfabet gòtic, compost del cos "Troy" i el cos "Chaucer", és, parafrasejant Paul Needham, una obra mestra de l'art del segle XIX i la contribució més important de Morris a la història de la tipografia¹⁶⁶.

El caràcter experimental que l'inspirava en el disseny del tipus gòtic i que l'aporta dels pressupòsits propis del medievalisme queda encara més de manifest en considerar les fonts històriques utilitzades per a dissenyar aquest nou model. Paradoxalment, Morris no va agafar el que ell mateix qualificava de tipus més gòtics, les versions tipogràfiques de la lletra "textur" utilitzades per Gutenberg i Shoeffler en la Bíblia de 42 línies, sinó models més eclèctics que palesaven una certa transició vers les romanes¹⁶⁷. Emprà per inspirar-se el tipus de gòtic rodona creat per Shoeffler i Fust en llibres posteriors com la Bíblia de 1462, i els models emprats pels impressors Günther Zainer d'Augsburg i Men elin de Strasbourg. De tots, l'obra que millor coneixia és la de Zainer, de qui admirava especialment els gravats xilogràfics dels seus llibres¹⁶⁸. Pel que fa als tipus, Morris considerava la lletra de Shoeffler com un exemple de rodona de caràcter totalment gòtic sense cap contaminació romana, i una de les més belles i llegibles del corrent gòtic¹⁶⁹; les de Mentelin¹⁷⁰,

en canvi, constitueixen un exemple de romana que manté algunes de les característiques de l'escriptura gòtica, com "the crisp floweriness", sense perdre la bella simplicitat de la romana; el model de Zainer correspon a la fase més evolucionada de la tipografia i presenta moltes similituds amb el tipus de romana que crearien alguns impressors alemanys afincats a Itàlia a finals del segle XV¹⁷¹, concretament el tipus conegut com Subiaco¹⁷². L'alfabet de Morris seria una síntesi i reinterpretació d'aquests tres models dissenyat amb el propòsit de fer més llegible l'escriptura gòtica però també d'adequar-se als mateixos principis tipogràfics que ell havia establert en relació a la romana.

A diferència de la Golden, l'alfabet Troy, i el seu cos 12 anomenat Chaucer, és un disseny totalment original de Morris. Malgrat utilitzar models històrics, no manté, però, cap dels caràcters concrets de cada un, buscant d'obtenir una síntesi nova. Per a dur a terme el disseny va considerar i estudiar en primer lloc les causes de la il·legibilitat de l'escriptura gòtica, concluint que en bona mida, aquesta resulta de la quantitat de contraccions existents en els llibres provinents de la imitació dels manuscrits. Una segona causa seria l'abundància de lletres unides entre elles¹⁷³. Logicament, la primera operació realitzada per Morris en el seu disseny fou el de reduir el nombre de signes a dissenyar a la quantitat de l'alfabet per a no reprendre aquests "inconvenients"¹⁷⁴. Això suposava el primer pas per a aconseguir un caràcter modern i aplicable a l'actualitat. Un cop decidit el repertori de signes, procedí al disseny del tipus utilitzant també ampliacions fotogràfiques, però usantles merament de guia. De les descripcions històriques fetes per Morris, es desprèn que utilitzà preferentment com a model els tipus de Schoeffer ja que de tots eren els que millor s'adequaven al propòsit de crear una lletra veritablement gòtica, tanmateix, no hi ha cap constància de com procedí exactament¹⁷⁵. Ara bé, la textura resultant en compondre la caixa de text amb l'alfabet de Morris, s'assembla d'una manera prou colpidora a les pàgines de Schoeffer sense que això suposi treure originalitat al seu disseny. Ara, però, Morris introdueix canvis sensibles en la mateixa estructura del tipus, buscant sempre una asimetria constructiva. Tal i com destaca Needham, el cas més evident apareix en la construcció de la l majúscula, on es pot veure Morris lluitant per resoldre asimètricament els dos èpexs laterals¹⁷⁶. Les planes de prova mostren com el procediment cal·ligràfic fou el mètode bàsic de disseny si bé en aquest cas hi ha un esforç patent en regularitzar les formes a partir dels blancs interiors. En alguns casos, especialment en la w, la v i la h, Morris recorre al model de les uncials però integrant-les ràpidament a les característiques

estilístiques pròpies del seu tipus. Aquest es pot reconèixer per una certa angularitat en els traços sobretot en els punts d'unió entre les diferents estes, més remarcats en la part superior de la lletra, lleugerament arrodonits en la part inferior buscant sempre l'efecte asimètric. Aquesta unió es resol quasi sempre amb una línia inclinada a 45° que recorda d'una manera molt marcada el rastre deixat per un angle de pluma dels mateixos graus. Aquest efecte queda més evidenciat visualment per la inclinació de les el·lipses interiors de les rodones, perfectament regulars però inclinades segons una diagonal encara més pronunciada (tendent als 30°)¹⁷⁷

El 1892, coincidint amb les primeres converses per realitzar una nova edició de l'obra de Chaucer però també per a poder emprendre diagramacions a dues columnes sense variar els formats més habituals de la Kelmscott Press, Morris dissenyà el cos Chaucer de l'alfabet anterior. L'aspecte més rellevant d'aquesta segona versió fa referència a les mides. El Troy havia estat fos en el cos conegut per "Great Primer", el cos del Chaucer correspon exactament a una pica, és a dir a 12 pts, i per tant és igual a la Golden. Aquests foren els alfabet de què disposava la Kelmscott Press per a la producció dels seus llibres, considerant la distinció entre romanes i gòtiques, tots foren utilitzats en una mateixa proporció i el seu ús depenia exclusivament de la temàtica i la concepció estètica del llibre¹⁷⁸.

Malgrat que en tots els anys següents la Kelmscott Press no va ampliar el catàleg de tipus, els experiments tipogràfics de Morris no havien encara conclòs. El 1892, va voler dissenyar un tercer tipus i, segons anunciava al punxonista en una carta, a finals del mateix any comptava tenir acabats els esbossos d'un nou alfabet "in English size", és a dir, del cos d'una pica. Malgrat que no s'ha conservat cap d'aquests esbossos, les notes de Cockerell n'indiquen l'alfabet Subiaco com la base del seu nou disseny¹⁷⁹. Per altres notes del mateix autor, darrerament s'ha pogut saber que s'havien tallat els punxons de tota la caixa baixa en un cos 16 però el model restà inacabat¹⁸⁰. Després de la seva mort fou reprès i continuat per St. John Hornby en la seva impremta privada, l'Ashendene Press. La nova versió es coneix també pel nom "Subiaco".

El projecte d'aquest alfabet, però sobretot la font històrica utilitzada, demostra encara més el caràcter experimental de les proves tipogràfiques de Morris. Dissenyades una nova forma de romana que presentés la força expressiva i gràfica de les gòtiques, i un model de gòtica que disposés dels mateixos avantatges funcionals de les romanes, el tercer projecte es situa al bell mig d'ambdues i adquireix significatives connotacions des del punt de vista historiogràfic. El tipus històric

utilitzat com a model és la famosa romana creada vers el 1465 quan Conrad Sweynheym i Arnold Pannartz, dos impressors alemanys de Mainz i de Colònia, arribaren a l'abadia de Subiaco prop de Roma. Aquest alfabet és important històricament per diverses raons. En primer lloc, perquè constitueix el primer exemple de romana tipogràfica; en segon lloc perquè per a dissenyar-la, es prengueren els models de la cal·ligrafia humanista que s'estaven desenvolupant a la Itàlia de l'època, origen tant de la lletra cancelleresca com de la cursiva; i finalment, perquè en aquest procés es recuperà la minúscula carolíngia, aleshores erròniament considerada com les autèntiques minúscules de l'època clàssica. Amb tots aquests elements, els primers impressors de Subiaco sota la direcció del prior del monestir, D. Juan de Torquemada, crearen un alfabet doble compost de capitals romanes i d'una minúscula derivada de l'evolució italiana de les carolíngies. El seu disseny consistí en regularitzar o afegir peus a les minúscules que calia i redissenyar-ne algunes de no¹⁰¹. Amb tot, però, el nou disseny significà un canvi radical per a la impremta i constitueix el primer exemple de treball tipogràfic on s'ha, abandonat definitivament els principis gràfics dels manuscrits per donar origen a un art totalment nou. Per això, en plantejar aquest tercer projecte i decidir-se per aquest model, sembla com si Morris s'hagués proposat completar el repertori tipogràfic disponible a finals del segle XV recuperant l'alfabet que, segons ell, marca definitivament la transició dels caràcters gòtics als romans però que, en realitat, estableix el model del que deriven totes les romanes posteriors. Però si es té en compte el fet que Morris parteix de la cal·ligrafia i que manté aquesta aproximació a la base dels seus treballs en tipografia, l'alfabet de Subiaco suposa la traducció tipogràfica de l'altra gran codificació cal·ligràfica de l'escriptura, la minúscula carolíngia, aquella lletra que havia utilitzat com a pauta en els seus darrers manuscrits.

En aquest context, el tercer alfabet esdevé una experimentació sobre les possibilitats d'aplicació de la minúscula carolíngia, el tercer esdeveniment important en la història occidental de l'escriptura. Aleshores, l'"aventura tipogràfica" de Morris apareix tota ella com una recerca historiogràfica més que no pas historicista, com un intent d'ampliar el repertori de tipus i, a la vegada, mostrar d'altres possibilitats estilístiques a una producció editorial excessivament dependent de les realitzacions tipogràfiques del segle XVIII. D'altra banda, en tant que home de la seva època, Morris estava immers en un univers marcadament gràfic en el sentit d'explotar les possibilitats visuals i expressives de les lletres enteses com a formes pures i, així, experimentà sobre la forma en termes gràfics intentant establir els límits funcionals que permeten la plena

legibilitat del signe. En aquesta labor quasi científica rau la principal influència de Morris en l'art de la tipografia. Si el tipus Golden va donar a conèixer la tipografia renaixentista i va promoure la revisió dels millors tipus del segle XV, el Troy i el Chaucer entraren a formar part del repertori de tipus gòtics i durant un cert temps, mentre durà l'interès per l'edició de llibres medievals amb un grafisme adequat, estèticament i gràfica, aquests alfabetes entraren a formar part dels catàlegs d'impremtes d'Anglaterra i d'altres països¹⁶², malgrat la prohibició expressa d'utilització que suscribia l'acte per la qual es dipositeva tot el material de la Kelmscott Press al British Museum¹⁶³. Aquesta prohibició, segurament decidida amb la bona intenció de preservar l'obra del mestre, va dificultar la difusió dels tipus de Morris i impedí al món professional la possibilitat d'aplicar-los en productes més actuals contrint-los així a no ser res més que una peça de museu. D'aquesta forma, les aportacions implícites en l'obra tipogràfica de Morris no han pogut ser comprovades a través de la utilització, i la seva possible influència en el grafisme contemporani ha quedat relegada a meres conjectures d'historiadors