

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



#### 10.4. La concepció del llibre des del punt de vista gràfic.

Com en tants d'altres aspectes de l'obra gràfica de Morris, també en la concepció gràfica del llibre es descobreix la influència dels manuscrits medievals i l'adaptació del model estètic que en feren els primers llibres impressos, especialment els incunables. A partir d'aquests, Morris va poder seleccionar, en primer lloc, els diversos elements que incideixen realment en la qualitat estètica del resultat. Quan aquesta selecció fa referència als materials utilitzats i al procés tècnic d'elaboració, adoptat no tant pels principis teòrics generals que el regulen com per les característiques del producte gràfic que s'obté, aleshores l'opció de Morris es manté de la manera més coherent dins la trajectòria pròpia de la producció de luxe tal i com estava definida en l'àmbit editorial una producció manual en la majoria dels processos utilitzant sempre materials de primera qualitat i que evidencien en el seu acabat el fet d'haver estat obtinguts per procediments manuals. Llavors, la bellesa del llibre com objecte i, concretament, dels llibres eixits de la Kelmscott Press, depèn quasi exclusivament de la interacció plantejada entre una lletra molt contundent en la forma i unes il·lustracions gravades, tot molt ben entitat sobre un suport sòlid i d'opariència rústega<sup>184</sup>. D'aquesta manera, els llibres de la Kelmscott Press assumeixen com a tret estètic més distintiu una elaborada rusticitat de materials i processos a fi d'aconseguir un efecte d'imperfecció de traç totalment expressiva en l'estampació d'unes imatges gràfiques i d'unes formes, que requereixen d'aquesta expressivitat per a quedar perfectament acabades. De fet, aquest és un dels aspectes que millor caracteritza els llibres antics i que, com es veurà més endavant, Morris anomena, en termes estètics, la capacitat d'una imatge gràfica o d'un procés tècnic de ser decoratiu tornant a reprendre la vella dicotomia entre ornament i decoració que inspirava la producció i el disseny a Morris & Co i que anteriorment Ruskin havia definit en termes de perfecció/imperfecció en la seva anàlisi de la història de l'art<sup>185</sup>.

Aquesta recerca de la capacitat decorativa que tenen certs dibuixos i processos tècnics fa que Morris dirigeixi la seva atenció envers aquells models històrics que segons ell, millor satisfan aquest requisit i, per tant, que d'una manera més exemplar poden esdevenir una font d'inspiració creativa i un indicatiu des del qual establir els índex de qualitat buscats. D'aquesta manera, Morris no fa altra cosa que traduir el seu mètode de disseny habitual en el camp del disseny gràfic però, en aquest cas concret, els models històrics triats són els que determinen l'objecte de treball en

tots els seus elements. En aquest sentit, els manuscrits tal i com els havia estudiat i interpretat en els treballs d'il·luminació, estableixen quins són els components del llibre i els elements de treball gràfic així com assenyalen la jerarquització plàstica i funcional amb que aquests operen. En primer lloc, les pàgines del llibre apareixen diferenciades entre si segons la finalitat que tenen en el conjunt del llibre; preses individualment, estan compostes amb un nombre molt reduït d'elements, la caixa alta i la baixa, quedant perfectament identificats quant a la funció estètica. Només cal recordar que els tipus dissenyats per Morris es redueixen a un sol cos, dos en el cas de la gòtica, amb la única varietat de caixa alta i caixa baixa. Aquesta reducció d'elements gràfics obliga a considerar molt més acuradament les possibilitats gràfiques d'un tercer element, el blanc del fons. Aleshores, la construcció de la pàgina esdevé el veritable vehicle de la qualitat formal i estètica del llibre en tant que estableix l'equilibri entre blancs i negres. Dos factors adquireixen aleshores la màxima importància: en primer lloc, la diagramació, és a dir, la disposició de la caixa de text dins la plana a fi de determinar les dimensions dels marges, esdevé una recerca fonamental com a medi d'obtenir les proporcions més harmòniques entre blancs i negres, en segon lloc, la distribució de blancs a l'interior de la caixa de text, és a dir, la determinació de l'interliniat i la "prosa", permet donar textura a la pàgina i definir-ne el valor cromàtic del resultat.

Ultra els elements estructurals, Morris extrau dels manuscrits d'altres components de la pàgina, concretament els procediments ornamentals que complementen l'efecte estètic. El fet que durant molt de temps els incunables haguessin mantingut aquests aspectes confirmava Morris en la seva selecció, però aleshores, en comptes d'utilitzar els models dels manuscrits tal qual, es dirigí als primers esforços fets històricament per imprimir aquests elements. Aquests són, en síntesi, rúbriques, orles, caplletres il·lustrades, il·lustracions, i signes gràfics de complement de "prosa". Atesa l'evolució històrica seguida per la impressió de tots aquests components plàstics del llibre, Morris utilitzà en cada cas models de referència diferents en el temps i en l'espai d'una manera similar a com havia treballat en el disseny dels seus alfabetes, dels teixits i dels estampats. Per a les il·lustracions, Morris es guià pels llibres il·lustrats impresos a Alemanya a finals del segle XV i va adoptar la xilografia com a sistema de reproducció<sup>186</sup>; per al tractament ornamental, en canvi, Morris utilitzà tant des del punt de vista tècnic com estilístic, els models dels impressors renaixentistes establerts a Itàlia per la mateixa època i àdhuc una mica posteriors, i més concretament els de Rodolt<sup>187</sup>; en el dibuix de

capiletres, en canvi, aplica les seves pròpies conclusions elaborades durant les recerques amb manuscrits, i decidí convertir en models tipogràfics el mateix tipus de capiletres creats quan il·luminava.

En termes generals, els llibres de la Kelmscott Press són coneguts i molt especialment valorats en la tradició de la producció editorial per la profusió ornamental de les seves pàgines i per la qualitat plàstica dels diferents elements decoratius <sup>188</sup>. Existeix, però, un segon tret distintiu fins i tot més important que el tractament ornamental com són les relacions establertes entre els components estructurals abans enumerats que identifiquen igualment aquests llibres i permeten considerar-los com a peces importants de l'art tipogràfic. Així, tant la diagramació de la plana com la composició de la caixa de text i la manera de concebir i distribuir els diversos elements ornamentals en aquests llibres porten implícita una certa originalitat creativa important sobretot en relació al problema de la integració gràfica dels diversos components gràfics de la plana. Degut a la riquesa ornamental, a la varietat de motius existents, així com al valor artístic de les il·lustracions, el plantejament estructural d'aquests llibres i les innovacions corresponents en aquest àmbit han quedat relegats per la crítica a un segon pla malgrat les indicacions que al respecte Morris dona en els seus escrits. Si es té en compte que en aquests Morris va dedicar més espai a considerar els elements estructurals que no pas a analitzar el problema específic de la decoració, considerar com ell els va resoldre a la pràctica suposa plantejar la relació existent entre teoria i pràctica en la seva mateixa obra <sup>189</sup>. La rica decoració dels llibres de la Kelmscott Press, junt al medievalisme de les solucions gràfiques i la qualitat artística dels diferents motius ornamentals són probablement els seus aspectes més notables i que més destaquen perceptiblement, per això han estat l'objecte més freqüent d'anàlisi. Quan se'ls considera com el tret distintiu principal, aleshores, lògicament, sorgeixen inconsistències i contradiccions amb les idees de simplicitat estructural que defensava William Morris en els seus escrits molt per damunt de les coincidències de criteri existents <sup>190</sup>.

Val a dir que, molt sovint, l'anàlisi de l'obra editorial de Morris s'ha fet des d'una situació històrica concreta i, per tant, dominada pels preceptes estètics i gràfics propis de l'època. Així, la majoria d'estudis sobre el Morris grafista daten dels períodes d'entreguerres i de post-guerra, i per tant corresponen a la fase de gestació, difusió i de més acceptació de les tesis racionalistes de l'avantguarda i al desenvolupament fets per l'escola suïssa. Des d'aquesta perspectiva, l'obra de Morris apareix indefectiblement com una de les actuacions històriques més clarament arcaïtzants i retrògrades en termes estilístics, mentre que els seus preceptes i consells

teòrics poden ser perfectament llegits des de la perspectiva racionalista pròpia del disseny posterior<sup>191</sup>. Les conferències i articles dedicats a les arts del llibre mostren un Morris que té una perfecta coneixença dels condicionants funcionals, tècnics i estètics derivats dels sistemes d'impressió i del procés de lectura, i que defensa solucions estilísticament tan simples com les que dominen les creacions gràfiques de quasi bé tot el segle XX.

Ara bé, cal tenir en compte que des de l'època de Morris la majoria de conceptes gràfics han sofert un canvi semàntic important. Així, per exemple, en el segle XX la simplicitat significa, en termes formals, manca d'ornament i això es contradeia des de tots els punts de vista amb el plantejament decoratiu que Morris feia dels seus llibres. A part d'això, existeixen diferències històriques importants pel que fa a la concepció del tipus i a l'efecte estètic buscat en compondre la caixa de text. Àdhuc el concepte de llegibilitat ha variat atès el desenvolupament gràfic i plàstic des dels quals actualment consideren els diversos elements formals. Malgrat tot, no es pot oblidar que quan Morris exposava els preceptes de l'art de la impressió i establia els requisits formals en els seus escrits, estava parlant de tot tipus de producció editorial mentre que quan elaborava i ornamentava els seus llibres pensava únicament en un tipus molt concret de llibre, el de luxe. Això no significa necessàriament que, en projectar els seus llibres, ell no aplicés els seus propis preceptes.

Llavors, si es té en compte que el tipus de llibre que Morris volia realitzar amb la seva impremta deriva quasi mimèticament del model dels manuscrits medievals, el problema ja no és tant el de considerar el seu arcaisme estilístic com el de comprovar fins a quin punt aquesta traducció d'un model històric esdevé una solució perfectament aplicable i adequada a les necessitats editorials contemporànies<sup>192</sup>. En aquest sentit, la manera com Morris considera viable l'aplicació d'un ornament artístic amb funcions purament decoratives depèn exclusivament de la tipologia existent de llibres segons el seu ús. Fou Morris qui millor va establir quan i com era possible ornamentar un llibre i amb quin motiu. En considerar els usos, aquests havien de dependre exclusivament de la temàtica literària i del seu contingut científic:

"By the ideal book, I suppose we are to understand a book not limited by commercial exigencies of price: we can do what we like with it, according to what its nature as a book, demands of Art. But we may conclude, I think, that its matter will limit us somewhat, a work on differential calculus, a medical work, a dictionary, a collection of a statesman's speeches, or a treatise on manures,

such books, though they might handsomely and well printed, would scarcely receive ornament with the same exuberance as a volume of lyrical poems, or a standard classic, or such like. A work on Art, I think, bears less of ornament than any other kind of book -NON BIS IN IDEM is a good motto. Again, a book that must have illustrations, more or less utilitarian, should, I think, have no actual ornament at all, because the ornament and the illustration must almost certainly fight" 193

Queda, doncs, perfectament clar el tipus de llibre que des del punt de vista temàtic podia publicar la Kelmscott Press. Si s'analitza la llista de llibres editats es pot veure perfectament com Morris va observar fidelment aquesta regla: no va publicar ni un llibre científic, ni un tractat de filosofia excepte l'assaig de Rossetti sobre el concepte d'art i la figura de l'artista, i el capítol de Ruskin dedicat a les implicacions socials, polítiques i morals que inspiraren l'art gòtic. La resta de títols entren perfectament en la categoria de "volum of lyrical poems" o del "standard classic", si bé la majoria dels seus clàssics ho fossin de la literatura medieval o en relació a la història del llibre 194

El segon criteri important que segons Morris hauria de regir en disseny editorial i que en gran part domina tota la seva recerca gràfica és la integració formal i visual entre els diferents components de la pàgina. Tal i com apareix comentat de passada en la cita anterior, la integració es planteja d'una manera més evident entre el conjunt d'elements ornamentals i les il·lustracions, les imatges creades per un artista especialment per a l'ocasió. La recerca d'aquesta unitat de llenguatge, encara que no sempre fos plenament aconseguida en el resultat, constitueix una de les línies de treball gràfic i plàstic més interessants de totes les desenvolupades a la Kelmscott Press, interès que augmentà en considerar els problemes tècnics que això plantejava i com Emery Walker els va resoldre. En el cas de Morris, però, la mateixa recerca es planteja en relació de les formes tipogràfiques i el sistema ornamental, i, d'una manera encara més suggestiva, entre la composició global de la caixa de text i el conjunt d'elements plàstics.

En la seva concepció del llibre, Morris el dividia gràficament en parts que requerien d'un tractament formal diferenciat que, però, no havien de menyscar la unitat visual del conjunt. Aquestes parts s'establien per mitjà d'unes planes concretes segons l'estructura capitular del llibre de manera que quan aquest estava dividit en "llibres" utilitzava portadelles, quan es tractava de capítols, donava un tractament especial a la plana d'inici de capítol. Aquestes planes especials s'afegien i s'unificaven amb les que ja de per sí té tot llibre, portada, frontispici i colofó. Des del punt de

vista gràfic, únicament apareixen en els seus llibres tres tipus diferenciats de plana: les d'inici d'apartat ja siguin portades o portadelles, les de text seguit, i les d'encapçalament de capítol, als quals s'hi assimilen les que contenen apartats. Les variacions s'estableixen en primer lloc en la mateixa diagramació i, després, en el tractament ornamental. Portades i inicis de capítol estan diagramades seguint l'estructura medieval i un sistema de modulació ortogonal regular, de manera que la distribució dels marges segueix l'esquema 1,2,3,4, en el sentit de les agulles del rellotge en les pàgines senars i a la inversa en les parells, com en el cas de frontispicis o de portades, atès que Morris considera sempre la doble pàgina com la superfície total del suport expressiu. Morris explicava el seu sistema com un augment del 20 % rodant des del blanc de llom fins al de peu <sup>195</sup>. Havia optat per aquest model senzillament perquè era el dels manuscrits i el dels primers llibres editats, encara que aquests darrers havien introduït algunes modificacions i començaven a disminuir el blanc de peu. Les pàgines de text, que d'altra banda són la major part de planes impreses a la Kelmscott Press <sup>196</sup>, estan diagramades seguint la mateixa regla general però la caixa de text ocupa un espai superior, creixent en els blancs de tall i de peu. Malgrat la variació, no existeix cap descompensació visible entre les planes esmentades ja que l'ornamentació total dels marges en les planes especials ho compensa <sup>197</sup>. En imposar aquesta regla, Morris composava el llibre considerant la doble pàgina com a unitat bàsica de percepció i de lectura i, aleshores, l'equilibri de l'esquema es planteja sempre simètricament <sup>198</sup>.

Aquest model de diagramació no destaca tant per l'adopció del sistema de proporcions medieval sinó pel fet de recordar pràcticament i teòricament la importància visual de la doble pàgina, definint-la com la unitat bàsica de compaginació. Això fou un dels ensenyaments que Morris lega als professionals del disseny gràfic que continuaren les seves experiències, especialment a tots els representants del moviment de les impremtes privades, tan vinculat a les Arts & Crafts. Walter Crane, per exemple, en totes les seves conferències i escrits sobre els oficis recull el model de la doble pàgina establert per Morris sempre que ha de parlar dels principis estètics que regeixen el disseny gràfic i la confecció de llibres <sup>199</sup>.

Un segon element fonamental en les consideracions morristones de l'estructura del llibre és el fet d'haver assenyalat la importància que un determinat sistema de proporcions pot tenir en la configuració visual i estètica de la pàgina. En parlar precisament de sistema de proporcions, i àdhuc, haver-les concretat a nivell modular, Morris defensava l'existència d'una estructura geomètrica suportant dels diferents components gràfics de la plana atribuint-els-hi un valor arquitectònic. Aquesta estructura, que de

fet no és altra cosa que la base geomètrica de la diagramació, era la responsable de la organització de la caixa de text, de la disposició dels blancs interiors, de la decisió corresponent al cos de la lletra i la relació amb l'interliniat, i per extensió, de la determinació de les dimensions de les caplletres, de les il·lustracions i també de les orles ornamentals. D'aquesta manera, Morris comprèn el caràcter modular que té la composició en tipografia i aplicarà aquest mateix principi en el disseny de tots els components de la plana, tant si són tipogràfics com plàstics. El principi no hauria de ser cap sorpresa si es té en compte que ja Morris havia definit perfectament l'estructura geomètrica i modular que regeix la construcció d'un estampat superficial, i també havia comprès la necessitat de reduir un dibuix a mòduls quadrats quan dissenyava per a montures Jacquards, la novetat actual consisteix, primer, en el fet d'haver adoptat una estructura modular no tant de creixement i d'expansió superficial com d'ordenació interna, i, després, en el fet que aquesta sigui totalment ortogonal i regular. Probablement aquesta ortogonalitat regular sigui difícil d'apreciar en veure la caixa de text però apareix clarament definida en considerar les formes exteriors i el sistema de combinatòria establert pels diversos motius ornamentals. Així, les caplletres s'inscriuen totes en un quadrat equivalent a un nombre sempre sencer de línies de text variable només en base a la seva grandària. D'aquesta manera es poden inserir caplletres dins la caixa de text, combinar-les amb una línia de capitals que marca l'inici de capítol i paràgraf, i perllongar el text sense que mai no apareixi un blanc innecessari o un interliniat de més.

Malgrat l'interès artístic que mereixen els diversos ornaments dissenyats per Morris, no hi ha dubte que des del punt de vista tipogràfic l'aspecte més destacable es el seu plantejament modular.<sup>200</sup> Des d'aquesta perspectiva, caplletres, rúbriques, orles i marcs esdevenen intercanviables entre sí, permetent sempre la seva repetició i una possible reutilització, encara que això no fos habitual a la Kelmscott Press. De fet, Morris preferia dibuixar expressament cada model segons el projecte del llibre de manera que el resultat s'integrés perfectament a la pàgina i s'adequés a la resta de components gràfics, establint un diàleg formal entre tots. Per aquesta raó, va crear molts models diferents de motius ornamentals de cada varietat. Es compten per centenars els elements decoratius dibuixats per Morris durant la curta vida de la impremta fins al punt que només d'inicials ornamentades amb la lletra T n'existeixen més de 30 variants diferents, segons recull Sydney Cockerell en el seu informe sobre la Kelmscott Press.<sup>201</sup> No obstant, quan s'observa detingudament aquesta varietat hom descobreix que respon únicament a necessitats formals i que consisteix en



petits canvis en la forma de la lletra i en el motiu decoratiu dibuixat sense modificar d'una manera essencial l'estil i el plantejament decoratiu. Les petites variacions, doncs, responen a criteris d'integració gràfica entre l'ornament i la resta de la pàgina plantejats en termes purament formals. Estan dirigides a equilibrar el tò general i la quantitat de negre, o a compensar la textura de la plana, despreciant els condicionants relatius a la significació del motiu o a la correlació semàntica entre el tractament ornamental i la temàtica del llibre<sup>202</sup>. D'aquesta manera, la intercanviabilitat dels motius i caplletres incorpora també els aspectes estilístics convertits en elements formals de composició. Aquesta, i no una raó tècnica o estilística, és la veritable causa que no s'utilitzessin ornaments creats per altres llibres i que sovint es dissenyessin més motius dels que requeria el pla previst inicialment. A la vegada, això també corrobora el plantejament lúdic i experimental amb que Morris va afrontar sempre la seva "petita aventura tipogràfica"<sup>203</sup>.

El plantejament formalista encara queda més de manifest en considerar el procés de creació seguit per Morris en el disseny d'ornaments editorials com en tants d'altres oficis, treballava amb tinta blanca dibuixant directament sobre un fons negre els diferents motius<sup>204</sup>. Tots els motius dissenyats eren ornaments vegetals, construïts integrant dos plans de creixement geomètric orgànic similar als dels seus estampats, i barrejant els tipus de fullatge més fàcilment formalitzables com l'acant, el pàmpol i el salze, i algun detall floral. El conjunt quedava sempre inscrit en l'espai interior resultant de la inscripció de rectangles que disminueixen per reducció de mòduls regulars, de fet el quadrat de 12 punts marcat per la tipografia, i desplaçat del centre geomètric seguint la proporcionalitat medieval. Aquest procediment de composició per mitjà de blocs ortogonals regulars que s'inscriuen els uns dins els altres fa que, per exemple, sovint apareixin diversos tipus ornamentals juxtaposats recarregant excessivament el plantejament plàstic de la pàgina. Això succeeix especialment en el Kelmscott Chaucer on la quantitat d'il·lustracions augmenta considerablement el nombre de pàgines especials i on la inclusió dels gravats amb els seus marcs decorats corresponents, les rúbriques capitulars i les caplletres del text, tot integrat en una caixa emmarcada per uns marges ornamentats, crea un excessiu paral·lelisme de motius ja que de fet ocupen la totalitat de la pàgina. D'aquesta forma, la concepció decorativa de Morris procedeix per la col·locació de mòduls independents que queden sempre encastrats entre ells i en els quals el problema formal és el de nivellar la visió i el pes dels diversos components ornamentals, en base al motiu del costat, a la caixa de text que engloben o a la il·lustració que emmarquen

Morris pot aconseguir aquest efecte gràcies al plantejament dels dos plans ornamentals i al fet de treballar en negatiu, és a dir, incorporant el blanc en comptes de procedir augmentant el negre.

Aquesta modularitat de l'ornament establerta constructivament per rectangles inscrits, en els quals des del punt de vista estilístic només es persegueix l'equilibri formal i visual de tons demostra un plantejament més propi de la producció industrial que no pas de la tradició artesanal, o òhuc dels llibres antics respecte dels quals la proposta de Morris resulta ser un avenç.<sup>205</sup> No hi ha cap mena de dubte que el model històric utilitzat per Morris en aquest aspecte dels seus llibres és l'obra de Ratdolt, un impressor originari de la ciutat alemanya d'Augsburg que treballà a Venècia entre 1476 i 1486.<sup>206</sup> Ratdolt fou un dels primers impressors que es proposà aconseguir per medis tipogràfics el tipus de tractament ornamental fet per procediments manuals una vegada acabada la impressió del llibre Treballava, però, per principis inicials de manera que havia de descomposar els marges en rectangles independents que després acoplava sense possibilitat d'establir una continuïtat de l'ornament al passar d'un mòdul a l'altre. Les cantonades perdien la capacitat decorativa de l'angle, aquell arc de 90° tan característic dels ornaments vegetals, perquè l'angle s'havia d'integrar en un dels dos marges i actuar com a límit. La solució de Morris, en canvi permetia mantenir aquesta continuïtat ja que treballava per mòduls inserits no per acoplament de formes lineals. Això pot fer-ho precisament perquè no utilitza només xilografia sinó el procés galvanotípic, tècnica que no es coneixia a l'època de Ratdolt. El més paradoxal de tot, però, és que Morris assoleix amb els seus motius el mateix efecte perceptiu i estilístic que Ratdolt òhuc quan aquest impressor utilitzava els motius de caràcter més renaixentista. L'interès del treball de Morris està precisament en haver utilitzat un model tant antic en la història de la impressió per interpretar-lo amb aquells principis de repetició i standardització pròpis del procediment industrial més modern.

Establerta la possibilitat tècnica de definir el valor cromàtic de la pàgina, només calia contrabalançar-la amb la resultant de la composició de la caixa de text. Aquest és un dels aspectes on els llibres de la Kelmscott Press suposen una innovació estilística important respecte dels hàbits de l'època. La tradició editorial del segle XIX, especialment la que es mostrava hereva directa dels preceptes establerts en el segle anterior per impressors com Bodoni o Baskerville, treballava amb grans interliniats, buscant sempre una tonalitat de negre clara i la màxima superfície de blanc al voltant del text, el qual es conceptuava per línies horitzontals i no per blocs. Seguint el mateix plantejament de l'ornament, Morris en canvi

pensava la caixa de text com un bloc homogeni de negre, en el qual havia de desaparèixer l'efecte linial darrera del bloc<sup>207</sup>. Per això, aixampla les lletres lateralment, redueix l'espai de "prosa", sovint substituït en els punts i parts per la inclusió d'un signe icònic de separació, i elimina el màxim espai d'interlinial utilitzant la mateixa mesura de la composició de capitals. Això li permet donar força al text, augmentar considerablement la quantitat de text que cab en una plana sense haver de "xupar" les lletres, i crear l'efecte de bloc compositiu<sup>208</sup>. D'aquesta manera, tota la pàgina adquireix una tonalitat força fosca, o almenys tant fosca com les il·lustracions i els motius ornamentals, esdevenint un rectangle opac d'una textura densa que evidencia l'estructura constructiva. La recuperació formal del bloc palesa una concepció gràfica del text molt més pròxima a la dels cartellistes que no pas a la dels editors de l'època i constitueix possiblement un dels aspectes que Morris legó a la tradició del grafisme posterior, sempre més plantejat per blocs compositius, es a dir, per masses delimitades per una forma regular que no pas per línies.

La concepció modular de la construcció de la pàgina, entesa com la traducció estètica del principi tècnic que defineix la tipografia constitueix la prova més evident del fet que Morris va aplicar en els seus propis llibres tots els principis teòrics relatius a les arts del llibre i a l'específic art de l'impressor que defensava en els seus escrits. Tal i com s'ha pogut apreciar, la rica elaboració ornamental que caracteritza aquests llibres no respon únicament a la reproducció mimètica aplicada mecànicament a partir del model històric dels manuscrits sinó que porta implícita una reflexió tècnica i estètica sobre les possibilitats combinatòries del procediment tipogràfic. Una qüestió molt diferent seria la de preguntar-se perquè Morris sent la necessitat d'ornamentar els seus llibres però això és més aviat una conseqüència del seu concepte del fet de disseny, del producte artístic, i de la seva carrera de creador de motius ornamentals. Sense donar-hi més importància, ell mateix reconeix aquest treball com la conclusió més lògica del seu treball.

*"It was only natural that I, a decorator by profession, should attempt to ornament my books suitable"*<sup>209</sup>.

Acceptat això, l'únic criteri gràfic tingut en compte en el desenvolupament del projecte era el de subordinar el tractament ornamental a les característiques gràfiques establertes per la caixa de text<sup>210</sup>.

En d'altres escrits sobre els principis generals que regeixen l'art de fer llibres, Morris recalca molt emfàticament el principi de subordinació en què es troba l'ornament respecte d'altres components gràfics de la plana

molt més importants des del punt de vista funcional i gràfic, com el cos de la lletra, la construcció plàstica de la caixa de text i la diagramació global de la pàgina. Aquests i no uns altres són els vehicles veritablement artístics del llibre i la seva qualitat depèn, per utilitzar les seves pròpies paraules, de la capacitat d'organitzar-los arquitectònicament. En aquest context, l'ornament com també les il·lustracions, adquireixen un caràcter totalment subordinat que si bé pot considerar-se un principi limitador de les possibilitats creatives del dissenyador, de fet constitueix un factor decisiu per aconseguir un efecte unitari de la pàgina<sup>211</sup>. Aquesta possibilitat d'adequació a un marc ja donat és el que Morris, molt significativament, designa com a capacitat arquitectònica de l'ornament i, com a tal, serà un dels aspectes que millor i més profundament investigarà en les seves activitats com a grafista. Sorprenentment, però, Morris no utilitza la referència a l'arquitectura com una metàfora per explicar un procés creatiu, ben al contrari, en definir i puntualitzar els elements que integren el que anomena "an architectural arrangement" concreta al màxim tot aquells factors que intervenen en la definició del que els impressors anomenen "arquitectura gràfica" en tant que estructura constructiva de la diagramació. És l'element geomètric i el sistema de proporcions que estableix la relació entre les dimensions i la distribució del tipus i les de la resta de components de la pàgina, especialment marges, títols, gloses, foliació, i d'altres informacions pertinents. En els escrits, Morris fa referència explícita a la qualitat del tipus, a la composició interna de la caixa de text entesa com a distribució de blancs, i a la col·locació de la caixa de text en la plana<sup>212</sup>. D'aquesta manera, deixa prou clar el fet que qualsevol llibre pot arribar a les màximes cotes estètiques sense necessitat de ser decorat<sup>213</sup>. Així, doncs, el paral·lelisme amb l'arquitectura implica una similitud constructiva relativa al mateix concepte metodològic de projecte, que parteix de la definició d'una estructura calculada geomètricament, expressada estèticament com un sistema de proporcions o com una eurítmia, per acabar definint internament tots els detalls, fins els més insignificants, de manera que el resultat quedi integrat en una unitat visual coherent i amb tota l'expressivitat gràfica possible. Establert el terme arquitectònic com un dels conceptes essencials del treball gràfic, l'expressió emprada per Burne Jones en referir-se al projecte d'editar el *Keilmscott Chaucer* adquireix un significat tècnic importantíssim: tots els llibres de la Keilmscott Press no deixen de ser una "catedral de butxaca"<sup>214</sup>.

D'altra banda, la inclusió de tots aquests motius ornamentals tan coneguts de la seva labor editorial així com també la inclusió d'unes il·lustracions realitzades per d'altres artistes, oferiren Morris un segon

nivell de comperació amb la disciplina arquitectònica, la forma artística que considerava més important. En molts paràgrafs, planteja com a premisa la similitud existent entre el llibre com a obra d'art i un edifici arquitectònic<sup>215</sup>. L'equiperació deriva, en primer lloc, de la comparació dels procediments tècnics i creatius propis de cada disciplina, però també del fet que ambdues pressuposen i necessiten de la col·laboració de diferents artesans. L'edifici i el llibre esdevenen els millors i únics tipus d'obra d'art que sorgeixen gràcies a la participació lliure i activa d'artesans diferents amb competències especialitzades<sup>216</sup>. En aquest sentit, el disseny gràfic aplicat al llibre esdevé un dels oficis que a la pràctica millor representen aquell concepte d'art exposat en les conferències, fruit de la col·laboració d'artistes anònims involucrats, cada un i tots a la vegada, en una única obra sense haver de renunciar a la possibilitat de desenvolupar el seu treball d'acord amb les seves competències específiques. Des d'aquesta perspectiva no es estrany que Morris incorporés en la producció dels seus llibres elements propis d'oficis i competències professionals diferents, àdhuc quan es requeria d'un assessor com Emery Walker, la tasca del qual consistia en resoldre els problemes tècnics sorgits en el procés de preparació i de confecció del llibre. Aquí, la famosa frase de Burne Jones anteriorment referida adquireix una segona significació de caire més teòric però que accepta perfectament la concepció morrisoniana de la mateixa obra d'art.

Una segona línia de recerca gràfica important en els llibres de la Kelmscott Press fa referència a les il·lustracions. Il·lustrar els seus llibres era per a Morris un requisit evident atès el caràcter artístic que els hi volia conferir, per la mateixa raó aquestes havien de tenir una qualitat plàstica i artística remarcable. Des de bon començament Morris les va considerar com un component més del llibre i tot seguit va incorporar el procés de creació i gravat entre les activitats de la impremta. Intentà, no obstant, proposar un nou concepte de llibre il·lustrat que mantingués la qualitat dels primers llibres d'aquest tipus apareguts el segle XV i s'oposés al sistema d'il·lustració habitual en el segle XIX.

Morris va explicar la seva visió de l'art d'il·lustrar en una conferència dedicada monogràficament als primers llibres il·lustrats per mitjà de la impremta que apreciava molt especialment. Per a ell, el gran encert artístic dels gravats impressos amb xilografies pels germans Zainer a Augsburg i Ulm consistia essencialment en limitar-se a accomplir perfectament la seva funció en tant que component gràfic de la plana i complement plàstic de la història narrada<sup>217</sup>. Ambdues funcions tenen una traducció estètica i artística i esdevenen així fonamentals en la pràctica. Es resumeixen en els principis següents: en primer lloc, la capacitat per

explicar una història i que aquesta coincideixi amb la que narra el text literari <sup>218</sup>; en segon lloc, l'aprofitament dels condicionants i limitacions que planteja una determinada tècnica, transformant-les en medis expressius, èdhuc quan la rudesa tècnica impedeix assolir els nivells de perfecció desitjats pel dibuix; i, finalment, l'obtenció del màxim grau d'integració formal del dibuix en el context de la pàgina on s'insereix, aconseguint-ho sense renunciar a cap dels elements propis del dibuix original. Aquestes eren tres qualitats que Morris trobava a faltar en les il·lustracions editorials de la seva època, encara que sovint els il·lustradors fossin grans artistes i haguessin realitzat uns dibuixos meravellosos. De tota manera, fins i tot les il·lustracions dels llibres de la Kelmscott Press patien molt freqüentment d'alguna d'aquestes qualitats.

Així, per exemple, en destacar el fet que un il·lustrador havia d'intentar explicar la narració de llibre que il·lustrava amb tots els mitjans a la seva disposició, Morris s'oposava al costum de molts artistes contemporanis de preocupar-se únicament de resoldre artísticament el dibuix sense tenir en compte les característiques literàries de la narració. Aquest fou el principal motiu de crítica -i d'indignació personal<sup>219</sup>- davant els dibuixos de Beardsley per a l'edició de la *Mort D'Arthur*. L'altre gran inconvenient dels il·lustradors de la seva època era la impossibilitat amb què es trobaven per a poder integrar visualment el gravat amb la resta del llibre, degut, en la majoria de casos, al fet que el llibre no palesava cap altre voluntat artística, com en el tractament tipogràfic o en la diagramació<sup>220</sup>. Segons cita el propi Morris, aquest era el problema amb que s'enfrontà un magnífic il·lustrador, Fred Walker, quan creà uns dibuixos per una novel·la de Thackeray que ja havien entrat a formar part de la història<sup>221</sup>, però també era la situació en què es trobaven il·lustradors de la qualitat d'un Tenniel i la seva famosa obra *Alice in Wonderland*, o d'altres coneguts dibuixants i pintors de l'època quan afrontaven l'art de la il·lustració. En aquests casos, és precisament la qualitat pròpia dels dibuixos el que els margina de les pàgines i els impedeix desenvolupar la seva funció decorativa. Per a que una il·lustració assolís aquesta capacitat, primer hauria de renunciar a ser una pintura en blanc i negre, i després hauria d'assumir la seva condició d'imatge impresa, inserida en un context tot ell imprès<sup>222</sup>.

Aquesta capacitat de ser decoratiu és un dels aspectes més difícils d'explicar de tota art aplicada i més encara d'indicar un camí per aconseguir-la. Per a Morris constitueix una qualitat intrínseca de l'art medieval i de totes aquelles formes artístiques que es separen del plantejament purament plàstic o expressiu, com la pintura de Rossetti o la de Burne

Jones<sup>223</sup>. En el cas de l'art medieval, Morris accepta que sigui un fenomen inconscient i fins i tot accidental, resultat purament i simple d'un hàbit cultural<sup>224</sup>. D'altra banda, la capacitat que un dibuix té de ser decoratiu, tal i com s'ha vist en capítols anteriors dedicats al concepte d'art, és una qualitat molt particular de l'estètica de Morris i, en elevar-lo a categoria estètica general, defineix l'art a partir d'un plantejament excessivament lligat a la perspectiva pròpia de les arts decoratives i, lògicament, totalment oposada a la de l'art contemporani<sup>225</sup>. En el cas concret de Morris esdevé un principi de crítica d'art, un criteri de selecció des del qual optar per l'estil d'uns determinats artistes o des del qual jutjar i valorar les aportacions pròpies de les manifestacions artístiques més noves. En qual-sevol cas, en l'àmbit concret del disseny gràfic i de totes les disciplines del disseny, l'èmfasi posat en la capacitat decorativa d'una determinada imatge suposà un precepte bàsic en la definició de l'objecte de les disciplines i com a tal ha esdevingut una de les nocions centrals de la qualitat de ser gràfic amb que treballa essencialment el grafisme

En els llibres de la Kelmscott Press, aquesta concepció de les il·lustracions estableix dues línies bàsiques de recerca, una dirigida a concretar el tipus mateix de la il·lustració en tant que obra artística, la segona dedicada a perseguir des del punt de vista formal la millor integració visual possible entre les il·lustracions i la resta d'elements gràfics de la pàgina, com els tipus i el sistema decoratiu. Lògicament, Morris s'encarregà personalment de totes les qüestions formals d'una manera similar a com havia conduït el treball amb els tipus i els ornaments, en considerar les il·lustracions per elles mateixes, Morris optà decididament per la inclusió de veritables obres d'art però que a l'ensem satisfessin les seves exigències decoratives per moltes i diverses raons, Edward Burne Jones continuava semblant-li la personalitat artística més indicada. Llavors, la possibilitat d'integració formal quedava reduïda a qüestions formals i tècniques, atès que a nivell estilístic, Morris no trobava cap possible inconvenient en l'obra de Burne Jones. Compartia amb ell el gust per l'art medieval i també les idees generals sobre l'art com a representació d'un món imaginari i irreal, així com coneixia perfectament les possibilitats d'adaptació que tenia l'estil de Burne Jones en les arts decoratives ja que la participació del pintor en moltes seccions de la firma mai no es va interrompre. Des d'aquesta perspectiva, la col·laboració amb Burne Jones no sembla altra cosa que la realització d'un vell somni i la continuació d'aquell projecte editorial dels anys 60 que va haver de ser abandonat. Però a la Kelmscott Press, excepte en el cas del Kelmscott Chaucer, la participació de Burne Jones es plantejava d'una manera diferent ja que, en

primer lloc, quedava significativament reduïda respecte al conjunt de l'obra i, a la vegada, molt més valorada com a obra artística. En realitat, Morris mai no va qüestionar la col·laboració de Burne Jones en la seva obra editorial com tampoc mai no va posar en dubte l'estil del pintor malgrat que, en els anys 90, els quadres de Burne Jones ja representaven una tendència artística divergent respecte de la de Morris. Això no obstant, per al Morris edificar Burne Jones era el mateix que havia estat el 1877 per al cap del taller de tapissos:

"the only one man at present living who can give you pictures at once good enough and suitable for tapestry"<sup>226</sup>.

A part de la llarga amistat entre Morris i Burne Jones, no existeixen altres dades suficientment il·lustratives que permetin comprendre les causes teòriques i estètiques que feren Morris mantenir-se fidel a la pintura del seu amic, sense apuntar ni acceptar mai cap tipus de crítica al respecte, malgrat la diversitat de plantejaments sobre el concepte d'art. Morris només va escriure sobre l'art del seu amic en la conferència donada sobre l'escola Pre-Rafaelista anglesa i aquí, reconeixent la dificultat de parlar sobre una persona que aprecia i a qui admira, destaca la capacitat ornamental i el sentit decorativista de la pintura de Burne Jones<sup>227</sup>. Fora d'aquest curt paràgraf, no s'han conservat altres documents on poder resseguir les idees de Morris sobre la pintura del seu amic. Sorpren la poca quantitat de cartes existents dirigides per Morris a Burne Jones atesa la llarga i continua amistat, així com també han desaparegut totes les referències que podien existir en cartes de Morris dirigides a persones properes i allegades al pintor<sup>228</sup>. Per altra part, els comentaris i judicis referits per Georgiana en escriure les memòries del seu marit, o les recollides per Mackail no són fiables pel fet que sempre foren fetes des de la perspectiva, i els interessos, del pintor<sup>229</sup>. No obstant, segons el testimoni de persones molts allegades a Morris sembla veritat que, tant en privat com en públic, Morris no va acceptar mai cap comentari crític ni tampoc cap petit dubte respecte a l'obra del pintor mentre que en referència a d'altres companys i amics històrics exposava un judici prou matísat<sup>230</sup>. El fet més paradoxal és que, malgrat la quantitat d'empreses comunes, la personalitat artística de Morris es desenvolupà més en aquells àmbits on no va col·laborar mai amb Burne Jones i, en aquests, aconseguí ultrapassar considerablement els preceptes estètics del pintor.

En qualsevol cas, l'admiraçió que Morris deparava a l'obra de Burne Jones tenia també un fonament pràctic. L'estil pictòric de Burne Jones reunia una innegable qualitat artística, molt del gust de l'època, amb la



capacitat de limitar-se a narrar una història, sovint renunciant a l'expressivitat misteriosa dels seus personatges i evitava qualsevol detall realista que permetés adivinar algun aspecte de la vida del segle XIX. D'aquesta manera, Burne Jones aconseguia realitzar els ideals gràfics i decoratius que Morris més admirava dels gravats medievals sense ser tan formalista com Ricketts o Horne, no gens irònic com Beardsley, o sense incorporar detalls realistes com feien la majoria d'il·lustradors contemporanis<sup>231</sup>. Per altra part, els dibuixos de Burne Jones s'integraven a la plana seguint la diagramació traçada per Morris, plantejats com a obres tancades en sí mateixes s'inscribien perfectament en uns rectangles de dimensions modulars a partir de la caixa de text on s'hi enquibien emmarcats per una orla dissenyada per Morris. Això li oferia la possibilitat d'integrar visualment i gràfica els components de la plana des del punt de vista estrictament constructiu. Aconseguir una integració estilística entre les il·lustracions i el sistema ornamental per una banda, i entre ambdós i la caixa de text per l'altra, era ja una altra qüestió però Morris no se la va mai plantejar en aquests termes: tenia la garantia d'una llarga col·laboració artística, de l'èxit aconseguit pels productes creats conjuntament amb Burne Jones, i una plena confiança en la competència creativa i artística del pintor.

En aquest sentit, la participació de Burne Jones en el projecte editorial responia també a d'altres criteris derivats del concepte del llibre com obra d'art. Si en els anys 90 Morris era un dels dissenyadors consagrats i més coneguts, també ho era Burne Jones en el camp de la pintura, i per tant, comptar amb les seves il·lustracions suposava un nou element de promoció per als llibres i per a l'editorial en el mercat de l'art. Si s'observa el plantejament il·lustrador seguit en la majoria de llibres editats per la Kelmscott Press, les il·lustracions reben un tractament d'obra d'art ja que, en general, cada llibre disposava de tres o quatre il·lustracions en les pàgines especials, adès com a frontispici, adès com a portadella interior. En elles, el text era més aviat escàs, limitat a l'aparició de títols, i, per tant, tractat més com a forma gràfica que no pas com a caixa de text. El problema de la integració visual es plantejava únicament en relació als models ornamentals d'orles i marges i aleshores la tonalitat de la pàgina quedava garantida per la utilització d'un mateix sistema d'impressió, la xilografia.

De tota la producció de la Kelmscott Press, l'obra que millor serveix per estudiar la concepció morrisoniana de la il·lustració editorial i la relació artística entre Morris i Burne Jones és la reedició del llibre de Chaucer, el treball més ambiciós de tots els empresos. Des de bon començament el projecte aparegué com la culminació d'una llarga carrera de col·laboració i

cooperació artística i, per així el pla establert per aquest llibre és l'únic que segueix un esquema d'il·lustracions comparable al del *The Earthly Paradise* elaborat a finals de la dècada dels seixanta<sup>232</sup>. Burne Jones fou qui va decidir el pla general de les il·lustracions mentre que Morris projectà i diagramà el llibre. Pel fet que alguns dels contes disposen pràcticament d'una il·lustració a cada plana junt a les realitzades per a les planes especials, aquest llibre és l'únic veritable llibre il·lustrat realitzat per la Kelmscott Press. Les pàgines interiors estan compostades amb una caixa de text molt reduïda en tipus Chaucer i diagramades a dues columnes, integrant caplletres de dimensions variables segons es tracti de punts i apart, versals, o inicis de pàgina. Seguint l'arquitectura gràfica de rectangles modulars definida per Morris, els marges estan decorats amb una orla de fullatge formalitzat en un estil totalment classicista, en la part superior de la caixa s'integra la il·lustració, emmarcada per una segona orla ornamental. La plana queda ocupada en tota la superfície de manera que dominen els elements figuratius mentre que el blanc queda reduït al curundell central. La juxtaposició d'elements tan dispers des del punt de vista funcional i gràfic fa que sigui realment difícil aconseguir una integració formal plena ja que, malgrat s'hagin equilibrat els diversos components quant al valor cromàtic, la composició i l'eurítmia, apareixen inevitablement diferències en la vessant estilística. Aquestes són una conseqüència lògica de la juxtaposició de l'obra de dues figures artístiques tan potents com les de Morris i Burne Jones. D'una banda, poden perfectament estar motivades per la utilització de referents històrics i estètics diferents, però, en realitat, es deuen a les característiques pròpies dels dos estils personals, formats al llarg de tota una carrera artística. No es pot oblidar l'evolució personal de cada un d'ells, Morris i Burne Jones, com cada un havia anat modificant el seu estil artístic i com cada un havia superat aquell Pre-Rafaelisme originari fins distanciar-se en la manera d'entendre l'art i la seva funció decorativa. Així, doncs, i malgrat la seva qualitat artística, el Kelmscott Chaucer es, de tots els treballs realitzats conjuntament pels dos artistes el que mostra més clarament les diferències d'estil que els separen.

La postura artística de Morris en el disseny dels seus llibres és, tal i com ja s'ha vist, perfectament coherent amb el seu mètode de disseny. Utilitza referents històrics com a pretext i com a font d'inspiració per les seves creacions. La unitat que pot trobar-se en la reunió d'una tipografia gòtica com la de Shoeffler i un ornament classicista com el de Ratdolt, s'aconsegueix a través de la diagramació general per una banda, i, per l'altra, per la contundència i decisió del seu estil en la conformació del

disseny. La recerca d'una textura altament expressiva i contrastada en el text queda compensada per la quantitat de blanc incorporada en caplletres i orles per mitjà dels plans de fullatge. Tot plegat menté el contrast entre blancs i negres com l'element formal rector de tota la composició. Front a la força expressiva d'uns blocs entesos com a masses constructives que segueix Morris, els dibuixos de Burne Jones apareixen com la culminació del procediment gràfic invers. El seu estil de maduresa, tant en la pintura com en els dibuixos, s'expressava preferentment per una acurada elaboració del chiaroscuro, similar al dels millors pintors post-rafaelistes. Es caracteritzava per l'expressió continguda dels personatges, la delicadesa d'unes figures distants treballades per mitjà d'ombres perfectament matisades, de degradacions de tons i de grisos dins una mateixa tonalitat quasibé irreal. Així, si darrera l'obra de Morris es descobreix sempre el treball del pinzell amb tinta blanca i negra, en l'obra de Burne Jones apareix indefectiblement el llapis. El mateix contrast pot explicar-se en termes estètics i aduic històrics: l'estil decoratiu del Morris madur resulta especialment contundent i decisiu, buscant la potencialitat expressiva dels acabats imperfectes, mentre que les il·lustracions de Burne Jones són un cant a la delicadesa i a la perfecció de les línies del dibuix. En aquest sentit, aduic quan Morris accepta el classicisme com estil decoratiu: utilitza com a referents exemples renaixentistes, opta per uns models totalment contraposats als de Botticelli, l'artista que té més presència en l'estil pictòric del Burne Jones madur. En síntesi, doncs, el delicat i estilitzat botticellisme de les figures i les escenes dibuixades per Burne Jones resulta estrany en l'estètica general de la Kelmscott Press sobre tot quan es confronta amb la contundència expressiva dels dissenys gràfics i tipogràfics de Morris.

Tanmateix, l'inconvenient més important que des del punt de vista artístic suposaren els dibuixos de Burne Jones per a la impremta és de caràcter tècnic. Lògicament, la degradació de grisos, la tècnica del chiaroscuro i la matisació de tons constitueixen impediments fonamentals per a la reproducció xilogràfica, un sistema de reproducció que necessita de línies clares i contrastades, sempre negra sobre blanc, que operen per gruixos i no per superfície quan cal obtenir graus d'intensitat.<sup>233</sup> Seguint el sistema adoptat en el primer projecte editorial, Morris havia triat la xilografia, si bé en la seva adaptació moderna, com a únic sistema tècnic per a la reproducció d'imatges en els seus llibres. Malgrat que la difusió obtinguda pel gravat a testa i la posterior elaboració galvanotípica del motllo, permetien elaborar molt més acuradament el dibuix, la tècnica era de per sí contraindicada per a reproduir la textura del llapis, cosa que

s'hauria aconseguit millor i més fàcilment per mitjà de la litografia o dels procediments fotogràfics més evolucionats. A part de ser un dels processos tècnics millor coneguts de Morris, la decisió d'unificar el procés de reproducció de tot el material gràfic i figuratiu estava dirigida a garantir la unitat plàstica del resultat ja que tot procediment tècnic constitueix un factor important d'integració visual. Si els dissenys ornamentals de Morris estaven fets de manera que no requerien de cap procés intermig per obtenir els motllos de fusta, les il·lustracions de Burne Jones necessitaren d'un llarg i laboriós procés d'adaptació tècnica. Des d'un punt de vista estrictament tècnic, la figura de Burne Jones constitueix un dels exemples més representatius d'aquell tipus d'il·lustrador que no té en compte el problema de la impressió en plantejar els seus dibuixos, cosa que contradeix un dels principals axiomes que Morris havia establert en definir l'art de la il·lustració editorial.

El procés d'adequació tècnica del dibuixos de Burne Jones va consistir essencialment en un treball de simplificació per mitjans fotogràfics a fi de localitzar les línies mestres i traduir-les com les línies centrals del gravat<sup>234</sup>, posteriorment, es realitzava una segona selecció per poder donar les gradacions de to, els fons, les draperies i els ambients. Després, ambdues seleccions es summaven i es reproduïen fotogràficament sobre el bloc de fusta per a ser gravats. És, doncs, el retocador de les fotografies qui, tot al llarg del procés, aconsegueix donar-los l'aspecte de xilografia que Morris volia en les il·lustracions. El procediment fotogràfic va permetre al retocador mantenir aquella delicadesa gestual i proporcionada estilització de les figures que tant bé identifiquen l'estil de Burne Jones, malgrat tot, els gravats perden l'ambient de misteri i irrealitat dels seus quadres eliminant, en gran part, la base expressiva i més clarament decorativa de l'estil del pintor. D'altra banda, la manca de gradacions fa que sovint desapareixi el contrast entre figures i fons ambientals de manera que tota l'escena reb un tractament homogeni.

Si l'estil gràfic de Burne Jones, àdhuc quan havia estat adequat tècnicament, entrava en contradicció amb el de Morris, també l'estil pictòric de Burne Jones representa el principi artístic oposat al que Morris considerava la veritable il·lustració editorial. Ja el fet de requerir d'una complicada adequació tècnica suposa una contradicció evident amb una de les regles fonamentals defensades per Morris no només en relació a les arts del llibre sinó en el camp de totes les arts aplicades i el disseny e' fet que tot bon disseny ha d'estar creat en funció de les característiques i les possibilitats d'una determinada tècnica d'execució, aprofitant els condicionants tècnics no tant com una font de limitacions per a la creació

sinó com el medi propi d'un art o d'un ofici. A la vegada, però, i en això és on s'estableix la paradoxa artística més importants de Morris, tant l'estil pictòric de Burne Jones com el seu plantejament de la il·lustració contradueix tots els principis formals i conceptuals que el propi Morris havia establert en voler definir específicament la manera com actua la il·lustració editorial i com aquesta es diferencia d'altres especialitats de les arts plàstiques i del dibuix. Morris arriba a definir tots els caràcters formals del dibuix a partir del moment que accepta totalment els condicionants funcionals definidors de la il·lustració editorial com a medi específic. En aquest sentit, les paraules de Morris són taxatives

"Then we come to the picture woodcuts. And here I feel I shall find many of you differing from me strongly, ( ) The artist to produce these satisfactorily, must exercise severe self restraint, and must never lose sight of the page of the book he is ornamenting ( ) I do not think any artist will ever make a good book illustrator, unless he is keenly alive to the value of a well drawn-line, crisp and clean, suggesting a simple and beautiful silhouette. Anything which obscures this, and just to the extent to which it does obscure it, takes away from the fitness of a design as a book ornament. In this art vagueness is quite inadmissible. It is better to be wrong than vague in making designs which are meant to be book ornaments -235

De tota manera, preses des del punt de vista estrictament artístic, totes les diferències estilístiques patents en el Kelmscott Chaucer poden ser qüestions de detall en relació al conjunt de l'obra. Malgrat les contradiccions existents amb la concepció concreta que Morris té de l'art d'il·lustrar d'una manera adequada, la col·laboració amb un artista tan oposat a ell com Burne Jones respon a una altra vessant del seu pensament, aquella relativa a la funció de l'art en la societat. Cal buscar el seu origen en les seves idees sobre el treball artístic i la manera de plantejar la participació activa de diferents artesans en una mateixa obra, seguit per la seva concepció de la veritable arquitectura. No obstant, constitueix un impediment per a l'integració formal i plàstica que Morris exigia del disseny gràfic de qualitat i de les il·lustracions en particular. Malgrat tot, el Kelmscott Chaucer es sense cap mena de dubte una de les obres mestres de les arts del llibre victorianes. Així, si entre l'estil de Morris i el de Burne Jones es descobreixen incoherències gràfiques degudes principalment a les diferències d'estil personal entre ambdós artistes, també és cert que pocs il·lustradors hagueren pogut satisfer millor que Burne Jones les exigències de Morris. El contrast hauria estat encara molt més pronunciat si haguessin col·laborat amb la Kelmscott Press d'altres

membres de les Arts & Crafts, o representants d'altres tendències artístiques. De fet, les contradiccions estilístiques són encara més evidents en l'edició de *The Story of the Glittering Plane* il·lustrada per Walter Crane el 1894. Aquí, si bé els esboços de Crane són més simples que els de Burne Jones i més adequats a la reproducció xilogràfica, en integrar els gravats en el llibre emergeix ben clarament el contrast d'estils existent entre la rotunditat de l'estil de Morris i el classicisme acadèmic de les figures de Crane<sup>236</sup>. No obstant, d'altres dibuixants il·lustraren ocasionalment per a la Kelmscott Press, com Gaskin, de qui els dibuixos resultaven molt més coherents amb els ideals i la gràfica de Morris i en canvi les va rebutjar per problemes de detall<sup>237</sup>.

Resta, doncs, encara obert l'interrogant respecte de les relacions artístiques entre Morris i Burne Jones, sobretot quan resulta prou evident que en molts casos, com en els anys 90, la col·laboració amb Burne Jones suposa per a Morris una contradicció estilística amb els seus propis pressupostos teòrics i plàstics. La fidelitat artística que Morris sentí i manifestà sempre per l'obra de Burne Jones no pot explicar-se únicament per la seva llarga amistat ja que, a nivell estrictament personal, hi hagueren períodes en que el distanciament i la incomprensió entre ambdós amics era profund i havia de crear problemes greus de comunicació entre ells. Però si el distanciament ideològic és en fet provat i explicat àdhuc pels dos protagonistes<sup>238</sup>, i les diferències de pensament són prou evidents en considerar les idees de cada un sobre l'art i la seva funció social, aleshores el veritable interrogant es planteja exclusivament en relació a Morris i es pregunta perquè aquestes diferències teòriques no tenen una traducció a nivell artístic.

## 10. Morris impressor i grafista.

- (1) Carta de Morris a William Bowden, un impressor ja retirat invitant-lo a "to engage yourself to me as a compositor and press-printer in the little typographical adventure I am planning" citada segons Hoodham (1976) pàg 126; La frase ha estat recollida per la majoria d'estudiosos de Morris i la Kelmacott Press, com exemple Watkinson (1967) pàg 61 i D. Rubinson (1982) pàg 7.
- (2) "I am beginning to learn something about the art of type setting, and now I see what a difference there is between the work of the conceited numskulls of to-day and that of the 15th and 16th Century printers" Carta de Morris a Ellis Decembre 1888; Henderson (1950) pàg 305, Mackail II, pàg 215.  
Per la gènesi de la idea del mal estat de la tipografia i la baixa qualitat de la producció editorial a finals del segle XIX, veure la conversació mantinguda al respecte entre Mackmurdo i Morris referida per Mackmurdo en les seves memòries [citada llargament a Lambourne (1980) pàg 50] Morris mantingué la mateixa idea en algunes de les seves conferències sobre problemes d'impressió i tal qual defensada per Mackail en la biografia de Morris [1899, II] Una de les primeres crítiques a la idea de Morris i de Mackail apareix a Paul Thompson (1967) pàg 158
- (3) "The most important effect produced by the publication of the periodical [THE HOBBY HORSE del Century Guild, 1884] was the part it played in influencing William Morris's decision to found the Kelmacott Press" Lambourne (1980) pàg 50 La mateixa idea és recollida per Meggs (1983) pàg 205
- (4) Sobre l'evolució de la Chiswick Press i referència a l'evolució de les impressio de qualitat en la segona meitat del segle XIX anglès, veure Paul Thompson (1967) pàg 158 i Philip Meggs (1983) pàg 201
- (5) Yeblen (1899) trad 1971 pàgs 168-169
- (6) JOURNAL OF DESIGN, Vol II, núm 11, Gener 1850, pàg 206
- (7) El 1862 Rossetti va dissenyar la coberta del llibre de poemes de la seva germana, el 1861 la d'un drama de Swinburne, *Atalanta in Calydon*, i el 1881, la de les seves *Ballads and Sonnets* Veure a Vallance (1897) pàg 379 i R Schmutzler (1960) pàg 33
- (8) Mackmurdo, *Frontispice Wren's City Churches* (1883), veure Pevsner 1936 i 1968/2, Schmutzler (1980), Lambourne (1980) pàgs 37,48, Stansky (1985)
- (9) *Diary of Cobden Sanderson* 21/Març/1885, citat per Lambourne (1980) pàg 28 i Lindsay (1975) pàg 289, destacat també per Watkinson (1967).
- (10) L'art tipogràfic de Beardsley es pot veure en els seus cartells, però sobre tot en les cobertes de revistes (THE YELLOW BOOK, THE SAVOY) i de llibres (Dowson's Verses, 1896) Les caplletres són les preparades per l'edició del *Volpone* de Ben Jonson (1898)  
En aquesta llista d'antecedents històrics avantguardistes en l'art de la tipografia no es poden oblidar les obres fetes pel grup de Glasgow, especialment per Mackintosh i les germanes Macdonald Tonmateix, i aïllament amb que es trobà el grup de Glasgow a Anglaterra permeten no incloure'ls en l'ambient londinenc i menys encara entre els antecedents del Morris grafista i tipògraf

- (11) Per a una comparació de l'obra tipogràfica de Morris i la de Camwell, veure les indicacions d'Enric Tormo i Freixes; també Eliseu Trenc Bellester (1984) *William Morris i les arts del llibre*, Catàleg Exposició commemorativa de William Morris, Barcelona 1984. Veure també Eliseu Trenc Bellester *Les arts gràfiques de l'època modernista a Barcelona* Gremi d'Indústries Gràfiques de Barcelona, Barcelona, 1977.
- (12) "I don't think ...that you will find commercial exhibitors willing to pay rent for space, and the shillings at the door will not, I fear, come too much after the first week or two: the general public don't care one damn about the arts & crafts, and our customers can come to our shops to look at our kind of goods, and the other kind of exhibits would be some of Walter Crane's work and one or two by Burne Jones: those would be the things worth looking at: the rest would tend to be of an amateurism nature, I fear. In short, at the risk of being considered a wet blanket, a Job or Job's comorter, and all that sort of thong, I must say rather dread the said exhibition: this is of course my private view of the matter, and also of course I wish it success if it comes off" Carta de Morris a un corresponent desconegut, 31. 12/1883, Mackail II, pàg. 202, Henderson (1950), Stansky (1985) pàg 207.
- (13) "The Kelmscott Press was the last and in many ways the most passionate of all Morris's practical loves" D Robinson (1982) pàg. 13
- (14) Edward Johnston (1872-1944) fou un cal ligraf i tipògraf molt important ja en el període del canvi de segle, dissenyador de l'alfabet que senyalitza el metro de Londres (1916), Eric Gill (1882-1940), alumne de l'anterior i també de Lethaby, es dedicà preferiblement a la tipografia i il·lustració. D'entre les seves obres, la més coneguda es indiscutiblement l'alfabet GILL SANS, encara en us a l'actualitat (1928) Veure al respecte P. Faulkner (1975) *William Morris and Eric Gill*, Londres. Sobre Johnston, veure els tractats i manuals moderns de cal ligrafia
- (15) Veg R C H Briggs *The Typographical Adventure of William Morris* (1957) W Morris Society, també, Gerald Crow (1934), Holbrock Jackson *Lecture on Morris Typography*, (1934) British Museum
- (16) El moviment de les impremtes conegudes com privades, "the Private Presses" que no significa en absolut impremtes "amateurs", fou un corrent típic dins l'experiència de les Arts & Crafts en la qual una sèrie d'artistes fundaren impremtes artesanals similars a la Kelmscott Press de Morris decidits a millorar la qualitat artística de la impressió i a produir llibres d'una alta qualitat artística i tècnica. "This Private Press movement was an aesthetic concern for design standards, quality materials, and workmanship of printing that existed before the Industrial Revolution". D'entre aquestes destaquen, només a Anglaterra, la Doves Press dirigida per Emery Walker i Cobden Sanderson després de la mort de Morris, The Ashdene Press de John Hornby, la Eragny Press de Lucien Pissarro i la Yale Press de Charles Rickett. Philip Meggs (1983) pàgs. 205 i 213 respectivament.
- (17) Veure el capítol referent a la biografia (1.), especialment l'apartat dedicat als anys d'Oxford. En relació als escrits de Morris, en aquest capítol també es planteja la relació entre Morris i Burne Jones.
- (18) "The Kelmscott *Chaucer* was Morris's outstanding achievement as printer, typographer and book designer, and may even lay claim to be the finest publication of the nineteenth century" Banham/Harris (1984) pàg. 209.
- (19) Carta de Burne Jones a C.E. Norton 20/12/1894, Pierpont Morgan Library, N Y, citat per D. Robinson (1982) pàg. 36.



- (20) Steele, Lethaby (1899) *QUARTERLY REVIEW*, pàg. 490
- (21) En tot aquest capítol, la paraula *press* no fa referència al concepte literari del mateix sinó al tipogràfic. En aquest cas denota exclusivament el problema de l'espai lateral entre paraules i entre els signes tipogràfics que componen la línia, aspecte fonamental en la construcció del text

### 10.1. Morris i les arts del llibre.

- (22) "I remember as a boy going into Canterbury Cathedral and thinking that the gates of heaven had been opened to me, also when I first saw an illuminated manuscript These first pleasures which I discovered for myself were stronger than anything else I have had in life" citat per Dunlap (1976) pàg. 48.
- (23) "more attractive to men than embroidery, but equally time consuming" Paul Thompson (1967) pàg. 153, veure també Dunlap (1976) pàg. 49, i Benham/Morris (1984) pàg. 212
- (24) Dades establertes per J Dunlap (1976) pàgs. 49-51
- (25) Per una descripció tècnica i artística d'aquests tres manuscrits, veure Dunlap (1976), pàgs. 49-50
- (26) Veure Mackail (1897) i MM Introd CW Ref recullides també per Paul Thompson (1967) pàg. 153, Watkinson (1967) i per Dunlap (1976) pàg. 50
- (27) Carta de Ruskin recomenat Morris al Conservador Tècnic de la secció de MSS del British Museum sense data però escrita probablement a finals del 1857 o a principis de 1858 Citat segons Lindsay (1975) pàg. 95
- (28) Citat segons Lindsay (1975) pàg. 85
- (29) Linda Parry (1983) pàg. 13, veure al respecte el capítol sobre MMF&Co (6.3)
- (30) Paul Needham (1976) pàg. 115 a partir de Georgiana Burne Jones, *Memoirs* (1904) i la recopilació de papers de Morris feta per Cockerell També referit per Vallance (1897) pàg. 377
- (31) Per un estudi aprofundit de la biblioteca de Morris a través del temps, veure Paul Needham (1976) pàgs. 22-47. El llistat de llibres posseïts per Morris segons el catàleg elaborat el 1875 apareix a la pàgina 23 i ss
- (32) Paul Needham (1976) pàg. 22, documenta la influència d'Ellis en la formació bibliogràfica de Morris
- (33) Paul Needham (1976) pàg. 22.
- (34) Per la influència de William Blake sobre el segon Pre-Rafaelisme, veure Watkinson (1983), per una anàlisi del procés d'aquesta influència sobre Rossetti, Burne Jones, el simbolisme i el modernisme en general, veure Schmutzler (1977) pàgs. 50-58

- (35) Cockerell (1898) pàg 7, Vellence (1897) pàg 377; Needham (1976) pàg 115  
Només de les dues primeres sèries s'han fet edicions posteriors, integrant els dibuxos de Burne Jones i el text de Morris
- (36) El gravat en qüestió és el de Pauche Before Pan gravat per Joseph Swain El 1870 Burne Jones realitzarà el mateix dibux en un oli Veure Paul Needham (1976) pàg 116 i fig LVIII, i Metken (1974) fig 91
- (37) *The Woodcuts of Gothic Books* (1892), MM (1936) I, pàgs 332-335
- (38) Needham (1976) pàg 116, a partir del testimoni de George Wardle
- (38) A la conferència *The Woodcuts of Gothic Books* (1892) MM (1936) pàg 332, Morris explica la seva visió dels gravadors i del que haurien de ser a partir de la seva concepció dels oficis i del procés de treball "If any real school of wood- engraving is to exist again, the wood-cutter must be an artist translating the designer's drawing"
- (39) Vellence (1897) pàg 377 Morris sempre va admirar l'art de Dürer "Albrecht Durer for though his method was infected by the Renaissance, his matchless imagination and intellect made him thoroughly Gothic in spirit" William Morris *On the Artistic Qualities of the Woodcuts Books of Ulm and Augsburg in the Fifteenth Century* Article del 1894, aparegut per primera vegada a BIBLIOGRAPHICA num I, pàg 437, Publicat també a MM (1936) I pàgs 346-356
- (40) Needham (1976) pàg 116 a partir d'una anotació d'Ellis en l'album de la col·lecció del *Pygmalion*, que va conservar
- (41) El tipus Basle es una romana de què disposava la Chiswick Press des de mitjans del segle XIX que havia estat fosa a la foneria de William Hogarth per encàrrec expres de Charles Whittingham, aleshores director de la impremta La Basle reprenia l'estil dels tipus més freqüents en els llibres impresos a Basilea en el segle XVI A Morris li agradava especialment aquest tipus i l'hauria d'utilitzar diverses vegades en els seus experiments gràfics Veure John Dreyfus (1976) pàg 72 i Watkinson (1967) pàg 62 Mackail (1901) II, pàg 212 situa la fundició d'aquest tipus, al que considera un experiment, uns cinquanta anys abans
- (42) Needham (1976) pàg 115, Dunlap (1976) pàg 51, Banham/Morris (1984) pàg 212 Tots aquests autors coincideixen en desmentir l'afirmació de Mackail segons la qual la raó del fracàs és el primer intent editorial de Morris era la deplorable condició de l'ofici a l'època Sobre les tesis bàsiques de Mackail al respecte, veure Paul Thompson (1967) pàg 158
- (43) "The true reason for Morris's failure was that he was not yet sufficiently interested in book design as a whole His prejudice in favour of dark rather gothic woodcut ornament created difficulties in layout and typography which he was unable to solve and he was unwilling either to try a lighter style ( ) or investigate the problem thoroughly" Paul Thompson (1967) pàg 159
- (44) L'existència d'aquest problema així com la debilitat expressiva del tipus utilitzat en relació als gravats fan dubtar Dreyfus que les proves d'impremta es fessin realment a la Kelmscott Press, una impremta coneguda pel seu interès en revitalitzar la impressió de qualitat tal i com era en períodes històrics anteriors "their effect was spoilt by combining them [les orles] ineptly with a feeble "modern" typeface, and it is doubtful whether these trials were printed at the Chiswick Press" Dreyfus (1976) pàg 72.

- (45) Needham (1976) fig. LXV i pàg. 118, Segons Vallance, el 1870 Morris havia estat fent proves per a reproduir alguns dels seus estampats en la pell utilitzada en l'enquadernació de llibres que s'han perdut. Vallance (1897) pàgs. 377-379.
- (46) "To say the truth I have a mind to try and sell a book if I could find a customer (...) I am rather thinking by the way to try a *Cupid and Psyche* for the market, painting in some of the master's pictures with it which he has given me leave to do. for believe the oddity of a poet illuminating his own poem might make it saleable" Carta a Fairfax Murray 26/3/1874 [Kelvin (1984) pàg. 220] La intenció d'editar el manuscrit de Virgili només apareix mencionada en una carta de Burne Jones del 1874 citada per Dunlap (1976) pàg. 66
- (47) Per un llistat dels manuscrits realitzats per Morris en aquesta època i una descripció dels tipus d'ornament, veure MMCW IX Introd. pàgs. XX i XXI, també Vallance (1897) pàgs. 379 i ss. El catàleg més complet, ordenat cronològicament incloent descripcions tècniques és a Needham (1976) pàgs. 110-114.
- (48) Segons Alfred Fairbank, citat per Dunlap (1976) pàg. 54 Fairbank fou un dissenyador gràfic anglès especialitzat en temes de cal·ligrafia que va treballar preferentment en el període d'entreguerres. Veure Fairbank, *A William Morris and calligraphy*, JOURNAL OF THE WILLIAM MORRIS SOCIETY, Winter 1961
- (49) "I have much improved by the way both in my ornament & my writing in that line since I saw you. Only I wish the devil I could do the pictures" Carta a Fairfax Murray 18/2/1874 [Kelvin (1984) pàg. 214]
- (50) Colofó de *A Book of Verse* (1870), citada segons la transcripció de Vallance (1897) pàg. 381
- (51) En una carta enviada a Murray el juny del 1870 en que li encarregava la realització de la portada d'un d'aquests manuscrits, Morris li feia la següent recomenació "do as you please about the title page", Kelvin (1984) pàg. 123
- (52) Dunlap (1976) pàg. 56
- (53) "the vigorous acanthus now triumphed over the less assertive willow" Dunlap (1976) pàg. 68
- (54) "As an illuminator, Morris's technical scholarship gradually diminished his originality" Paul Thompson (1967) pàg. 152.
- (55) Veure la descripció global d'ambdós MSS a Dunlap (1976) pàgs. 65 i ss
- (56) Veure especialment, Paul Thompson (1967) el capítol dedicat a "Book Design", pàgs. 151-156, i Joseph Dunlap (1976) "William Morris Calligrapher" pàgs. 48-70
- (57) "In fact this "Book of Verse" is crucial evidence of the great turning point in Morris's pattern design" Paul Thompson (1967) pàg. 152
- (58) Veure el capítol dedicat als estampats de Morris & Co., 6.4.2
- (59) Veure el capítol relatiu als estampats de Morris & Co. [6.4.2.]

- (60) Concretament en el manuscrit del conte *Dalerothan in Lycia* del *The Earthly Paradise* i en el de la *Eyrbyggja Saga*, embeïts del 1869. Les primeres indicacions sobre l'existència d'aquestes proves foren fetes per Sydney Cockerell en les seves edicions dels manuscrits bibliogràfics de Morris, i posteriorment assenyalades per Paul Thompson (1967). Dunlap i Needham foren els primers en analitzar-les des del punt de vista cal·ligràfic. Veure Dunlap (1976) pàgs. 52-53, Needham (ed.) 1976, pàgs 110; Lamines XLI i XLII, núms. de catàleg 46 i 47.
- (61) "They show that Morris had in mind the formation of clear upright, separately written sans serif letters and was considering their massed effect on the page" J. Dunlap (1976) pàg 52
- (62) Dunlap (1976) pàgs. 52-53 i Needham (1976) làmines XLI, XLII, LI.
- (63) Referències donades per Paul Thompson (1967) pag. 154, confirmades i catalogades per Needham (1976) pàg. 24. Segueixo les establertes per Needham en el seu estudi del Morris bibliòfil
- (64) Mackail (1897) "He began to study handwriting as a fine art", May Morris C. 4 Introd vol IX, malgrat que emfatitzi les qüestions d'il·luminació per sobre de les cal·ligràfiques Dunlap (1976) pàg 53
- (65) La única referència al Sr. Jones apareix en un full de proves on Morris escriu "This is my handwriting before I went to Mr Jones and this afterwards (...) What do you think of this change of hand-writing" A partir d'aquest detall, Dunlap, qui ho assenyaia per primera vegada, considera aquest tal Jones com un professor de cal·ligrafia i pressuposa el fet que Morris assistís a classes pràctiques d'escriptura artística Dunlap situa aquest fet al voltant de 1872 a partir de la marca a l'aigua apareguda en el paper i corrobora aquesta suposició amb els manuscrits contemporanis Segons aquest autor, el canvi d'escriptura s'inicia en el manuscrit *The Story of Egl Son of Scaldgrim* de 1873 i defineix el caràcter dels treballs del període 1873-74 D'altra banda, junt a un canvi d'estil es descobreix una segona influència important en l'escriptura de Morris provinent especialment d'Arrighi i Tagliente Per una anàlisi detallada veure Joseph Dunlap (1976) pàgs 62 i 63
- (66) "I work much neater now & I have got I think more style in ornament, & I have taken rather to the Italian work [for] about 1450 for a type" Carta de Morris a Fairfax Murray 26/3/ 1874, Kelvin (1984) pàg 219
- (67) Per una evolució estilística de la cal·ligrafia de Morris veure Dunlap (1976). Dunlap també detecta els canvis de pluma en aquesta evolució. "Que Morris conixia perfectament la importància de la pluma i de com aquesta està tallada en la definició final del caràcter cal·ligràfic queda perfectament de manifest en una carta enviada per Morris a Jesse Berridge donant consells de tècnica cal·ligràfica Pel que feia la pluma, Morris afirma el següent: "By the way, he must use quills and if he write black letter aslant must cut the nib a little aslant" Carta del 17/11/1894, Henderson (1950) pàg 363  
La recuperació de la cal·ligrafia a conseqüència dels canvis de Morris fou obra de Edward Johnston, dissenyador vinculat a través de R. Lethaby al moviment de les Arts & Crafts
- (68) Dunlap (1976) pàgs 58-59
- (69) Dunlap (1976) pàgs. 61 i ss. per la descripció del tercer estil cal·ligràfic
- (70) Dunlap (1976) pàg. 62.

- (71) Noodham (1976) pàg. 113
- (72) Dunlap (1976) pàg. 69 i Noodham (1976) pàg. 114.

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

- (73) MM CW XV Introd. pàg. xiii "During the time when he was writing *The House of the Wolfings*, his taste of younger days for early printed books and manuscripts, had been developing into a practical interest in all the details of the fine printing"
- (74) Kegan Paul *The production of Life Books*, 1883, FORTNIGHTLY REVIEW "There could scarcely be a better thing for the artistic future of books than that which might be done by some master of decorative art, like Mr. William Morris, and some great firm of typefounders in conjunction, would they design and produce some new typefaces for our choiced printed books"  
Citat per Dreyfus (1976) pàg. 72
- (75) Talbot Baines Reed *History of the Old English Foundries* (1887) Londres i *Old and New Fashions in Typography*, conferència del 1890
- (76) A França, la relació que s'estableix entre l'obra cartellista d'un Toulouse Lautrec i la de Jules Chéret i d'altres cartellistes importants és una dada acceptada per la majoria d'estudiosos. A Anglaterra es planteja una relació similar entre l'obra de cartellistes com dissenyadors gràfics modernistes com Charles Ricketts, Edward Johnston o the Beggarstaffs amb la tradició tipogràfica de Figgins, els Caslon, Dudley Hardy i els il·lustradors i caricaturistes periodístics del segle XIX
- (77) Per l'organització productiva i artística del COMMONWEAL, veure Dreyfus (1976) pàg. 73. Segons aquest autor, tal i com es reflexa a les cartes de Morris a l'època, l'actitud de Morris envers el problema de l'edició gràfica es resumeix en les seves pròpies paraules "He [Thomas Binning, cap d'impressió del WEAL i militant de la S.L.] is to be my man and I am to be the capitalist printer" Carta a A. Scheu del 16/7/1885
- (78) "Meek acceptance of a modern style typeface for composing the WEAL' simply reflected his preponderant interest at the time with the form of socialist doctrine to the virtual exclusion of any concern with its typographical arrangement, which he left to Crane and George Campfield for decoration and supervision" Dreyfus (1976) pàg. 72.
- (79) La conversa d'Ashbee amb Morris, segons la relació Ashbee es desenvolupa en aquests termes: "William Morris and a great deal of cold water I spent the evening with him, - by appointment, - à propos of "Art Schools". He says it is useless, and that I am about to do a thing with no basis to do it on. I anticipated all he said to me... I could not exchange a single argument with him until I granted his whole position as a Socialist and I said and he said: "Look, I am going to forge a weapon for you, - and thus I too work for you in the overthrow of Society". To which he replied, "the weapon is too small to be any value" Citat segons reproducció de Lambourne (1980) pàg. 126
- (80) Diary of Cobden Sanderson 21/3/1885; citat per Lambourne (1980) pàg. 28, per Watkinson (1967) i per Lindsay (1975) pàg. 289.

- (81) Veure el respecte l'article de Paul Needham (1976) sobre Morris com a bibliòfil i col·leccionista de llibres Primer treball publicat a *W. Morris and the Art of the Book*, Piepot Morgan Library i Oxford University Press, New York 1976, pàgs 21-47.
- (82) "Very little is known about William Morris's book collecting in the 1880's until the end of the decade" P. Needham (1976) pàg. 26.
- (83) "In this way he had developed a fine appreciation of letterforms, and of the right disposition of space to set them off to best advantage. At the same time he acquired a keen eye for quality in papers, ink and presswork" Dreyfus (1976) pàg 74
- (84) "Why it [the Arts & Crafts Exhibition Society and its first exhibition] exerted such a strong influence upon Morris's concern for the art of typography ( . ) 1) because the mounting of the exhibition led him to realize that he had not yet produced a book in a typographical form of sufficient distinction to warrant its submission for exhibition, 2) because Walker's lecture on printing opened his eyes to the method by which he could embark on the task of creating his own types, as a first step in the establishment of his own private press" John Dreyfuss (1976) pàg 74
- (85) "An exquisite autograph work of William Morris's is the copy of *The Rubaiyat of Omar Khayyam* ( ) It is so beautiful that one wonders the artist was not induced to do more work of the kind" Walter Crane (1911) pàg 29
- (86) La conferència de Walker fou reelaborada conjuntament amb Morris i publicada entre els *Arts & Crafts Essays* apareguts el 1893 La reedició que en feu May Morris en la segona recopilació que feu de material del seu pare ha fet que des de llavors es consideri Morris com l'autor de l'article Veure Paul Thompson (1967) pàg 159, Watkinson (1983) pag 61, Stansky (1985) pàgs 222-225
- (87) "What came as a dazzling surprise to Morris was to observe the qualities of such large photographic enlargements of fine 15th Century typefaces when they were projected onto the makeshift screen ( ) He was struck by the appearance of the finely proportioned letters when enlarged to such an enormous size in Walker's slides, and also by the fact that they had gained rather than lost in the process" J. Dreyfuss (1976) pàg 76
- (88) "A series of most interesting specimens of old books and manuscripts were displayed on the screen by means of the magical lantern, and Mr. Walker's explanations were as clear and simple as his suggestions were admirable" Oscar Wilde ressenya de la conferència de Walker apareguda el 1888 a la PALL MALL GAZETTE, reproduïda a John Dreyfuss (1976) pàg 76.  
Veure també la carta de Morris a la seva filla Jenny del 17/11/1888 en la que comenta la conferència de Walker Morris explica l'anecdota d'una petita picabaralla entre Walker i un americà que s'havia ofès pels comentaris del conferenciant sobre la mala qualitat de l'edició americana Morris intervingué amb "some candid speech on the subject of the sad American periodicals" del qual, malauradament, no se'n té cap constància escrita. Henderson (1950) pàg. 303
- (89) Els principis defensats per Walker són els mateixos que els que es desprenen dels dos escrits de Morris sobre disseny de llibres, *Printing* (1893) i *The Ideal Book* (1893) Per un resum d'aquests, veure Paul Thompson (1967) pàgs 159-160
- (90) Citat segons reproduït a Dreyfus (1976) pàg. 76. Veure també MMCW Introd. vol XY i Stansky (1985). Unicament Yallence (1897) considera l'adquisició del llibre *The Golden Legend* editat per Worde el 1527 com el veritable motiu en la decisió de fundar Kelmscott Press. Yallence és també l'únic estudiós que situa en el període de 1883-84

la intenció morristiana de dedicar-se a les tasques d'impressor. Veure Vallence (1897) pàg 384

- (91) Segons Walter Crane (1911) pàg. 30, durant el 1889 Morris comentava sovint el projecte de fundar una impremta amb els seus amics més pròxims Crane se n'assebentà per primera vegada a l'hotel de Glasgow on s'allotjaven Morris, ell i d'altres assistents al Congrés d'Art d'Edimburgh
- (92) "These two books were produced for the market, published in the ordinary way and printed commercially" Ray Watkinson (1983) pàg 63
- (93) Mackail (1901/4<sup>a</sup>)II, pàg 212, Lindsay (1975) pàg 340
- (94) Citat segons Paul Needham (1976) Catàleg, pàg 119
- (95) Carta a Ellis recollida per Mackail (1901/4<sup>a</sup>)II, pàg 212, també a Henderson (1950)
- (96) Watkinson (1967) pàg 64
- (97) Pel grafista contemporani, les pàgines de tripa presenten l'inconvenient de tenir una línia de text excessivament llarga, la qual cosa dificulta la lectura i el manteniment de l'atenció al llarg de tota la línia. Destaca però el fet que la composició de la caixa de text s'efectua en relació a la doble pàgina i no a partir d'una plana simple. Veure Watkinson (1967) pàg 64
- (98) Per una descripció d'ambdós projectes, veure Needham (1976) Catàleg, pàgs: 120-121
- (99) Famosíssima carta de Morris a Ellis comentant d'una manera molt general el resultat aconseguit amb l'edició del llibre i explicant el que havia anat aprenent respecte dels problemes de composició amb tipus mòbil. Carta del Desembre de 1888 Henderson (1950) pàg 305, des de Mackail, recollida i reproduïda per la majoria d'estudis sobre el Morris impressor
- (100) Sobre els canvis en les lletres fets en l'edició del proper llibre, veure Needham (1976) pàg 120, Catàleg
- (101) "I am beginning to learn something about the art of type-setting, and now I see what a lot of difference there is between the work of the concerted numskulls of to-day and that of the 15th and 16th century printers merely in the arrangement of words, I mean the spacing out it makes all the difference to the beauty of a page of print. If I ever print another book I shall enter into the conflict on this side also" Carta de Morris a Ellis, Desembre 1888, Henderson (1950) pàg 305
- (102) Malgrat tot, pel grafista actual alguns aspectes són anacrònics, especialment la distribució dels marges. En aquests Morris emprà una distribució i un sistema proporcional més pròxims als medievals que els curts emprats generalment després del Renaixement. La crítica més comú feta des de l'actualitat a aquests dos llibres és la descompensació entre el cos del text i els grans marges laterals. Veure al respecte Needham (1976) Catàleg, pàg 119
- (103) Carta de Morris a Ellis 21/11/1889 Mackail (1904) II pàg 227
- (104) "The Kelmscott Press is humming ( ) and he felt sure that his work was good enough to command a market" Mackail (1899) II

- (105) Dreyfus (1976) pàg. 78.
- (106) "I really am thinking of turning printer myself in a small way" Carta de Morris a Ellis 21/11/1889. Mackall (1904) II pàg. 227.
- (107) En aquesta sol·licitud, Morris demanava a la Oxford University Press que li deixessin utilitzar el text de l'edició crítica de Chaucer preparat pel professor Skeets d'Oxford. Reproduïda a Needham (1976) Catàleg pàg. 134.
- (108) "A note on William Morris aims in founding Kelmecott Press" ed. per Sydney Cockerell en el volum *The Last Book printed in Kelmecott Press* (1898). Recollida també per May Morris CW XV introd. i per Watkinson (1967) pàg. 56 La nota de Morris fou escrita el 1895 per requeriment d'un client americà "who was about to read a paper on the Kelmecott Press
- (109) Lewis F. Day (1899) ressenya apareguda el *EASTER ART ANNUAL*, segons cita de Watkinson (1967) pàg. 59 Veure a la mateixa referència un llistat dels escrits crítics sobre l'obra tipogràfica de Morris
- (110) "It was a matter of course that I should consider it necessary that the paper should be hand made both for the sake of durability and appearance" "A note on William Morris aims in founding Kelmecott Press" ed. per Sydney Cockerell en el volum *The Last Book printed in Kelmecott Press* (1898)
- (111) "A note on William Morris aims in founding Kelmecott Press" editat per Sydney Cockerell en el volum *The Last Book printed in Kelmecott Press* (1898) per la descripció tècnica del paper i el model històric escullit. Sobre les relacions amb el molí paperer de Batchelor, Dreyfuss (1976) pàgs. 80-81 i Robinson (1982) pàg. 17
- (112) Sobre el procés de la tinta i les dificultats d'aplicació veure Dreyfuss (1976) pàg. 82 i Robinson (1982) pàg. 17
- (113) En acceptar la proposició de Morris feta a través d'Ellis, qui aleshores s'havia ja reeditat de les funcions d'editor, Quaritch acceptava perfectament les condicions de Morris "Mr Morris, to have absolute and sole control over the choice of paper, choice of type, size of the reprint, and selection of the printer" Per les paraules següents de l'escrit és fàcil adonar-se del fet que Quaritch no tenia ni la més remota idea del producte que eixiria dels tallers de Morris Veure Needham (1976) pàg. 129, Catàleg
- (114) Mackall (1901) II, pàg. 281
- (115) Malgrat que Cockerell (1898) en la seva relació dels llibres impressos a la Kelmecott Press situa l'edició de Caxton el 1527, Needham (1976) dona aquesta data per a l'edició de Worde, un llibre que Morris adquirí a finals dels anys 80 i que segons Vallance el decidí a muntar una impremta per a poder reeditar-lo. Segons Needham, Morris utilitzà com a referència l'edició de Worde però mantingué la traducció original de Caxton per al text de la seva edició. El llibre és "the english version of the most popular medieval collections of Saint's lives". Needham (1976) Catàleg, pàg. 128
- (116) "It looks very gay with its red letters, but I think I prefer my own style of printing" Carta de Morris a Jenny Morris citada per Dreyfus (1976) pàg. 89. També per a la resta d'experiments amb colors realitzats per Morris.



- (117) Segons Mackail, aquesta edició conjunta dels dos textos respon a la creença d'èsser a l'època que el segon havia servit com inspiració a Llull per la redacció del seu tractat (Mackail 1901, II, pàg. 280). Tanmateix, Mackail data el text de Llull en el segle XIV, la qual més que a l'edició original lui lliga pot correspondre a la traducció francesa del mateix ja que el llibre de Llull va aparèixer en català el 1276
- (118) Una primera relació dels llibres publicats per la Kelmscott Press compose la tercera part del volum editat per Sydney Cockerell *The Last Book printed at the Kelmscott Press* (1898). Per una descripció tècnica dels llibres, els tipus de formats habituals i d'altres detalls pertinents, veure Dreyfuss (1976) pàgs 85- 89 Dreyfus fa menció d'altres llibres, editats en la major part després de la mort de Morris
- (119) "The kind of literature enshrined in Kelmscott Press books was inevitably affected by the combination of such a patrician attitude to format, and of a typographical taste so strongly influenced by fifteenth-century models" Dreyfus (1976) pàg 85 Dreyfus repren la hipòtesi de Ronald Briggs segons la qual Morris buscava llibres que s'adequessin als formats que ell utilitzava, especialment 8vo i 16mo de gran foli Així, no va imprimir certs llibres "because they were not altogether in keeping with the stately format he preferred when making a beautiful book"
- (120) "He was producing books to be read at leisure, in one's home, and in accordance with a Victorian habit not by any means confined to his own circle, as likely as not for reading aloud" Watkinson (1967) pàg 63
- (121) *The Ideal Book* (1893), MM (1936)I, pàg 317
- (122) Crane realitzà 23 dibuixos per il·lustrar aquesta edició. Les il·lustracions no foren un gran èxit, sovint imputat al contrast entre l'estil del dibuix i el tipus o al fet que el tallador era inexpert en el tipus d'acabat buscat pels dirigents de la impremta (Needham 1976, catàleg, pàg 129) En qualsevol cas, Crane no es mostra excessivament satisfet amb els resultats i en el llibre on tractava de les arts del llibre, malgrat referir-se amb certa freqüència a les obres de la Kelmscott Press, mai no feu esment d'aquesta seva experiència Veure Crane (1896) *The Decorative Illustration of Books* i també (1898) pàgs 132 i ss Veure al respecte Dreyfus (1976) pàg 88
- (123) Needham (1976) Catàleg núm 86 i pàg 132 i Dreyfus (1976) pàg 88
- (124) A l'època en que el *Kelmscott Chaucer* entrà en màquines, vers el gener del 1895, hi havia tres premses Albion en funcionament, dues exclusivament dedicades a aquest llibre mentre que la tercera, instal·lada en un local apart, servia per a imprimir d'altres treballs pendents Veure Robinson (1983) pàg 35.

### 10.3. Disseny d'alfabets

- (125) William Morris, *The Woodcuts of Gothic Books* (1892), MM (1936) I pàg. 332
- (126) W. Morris & E. Walker: "Printing" *Arts & Crafts Essays* (1893), MM (1936)I, pàg 259
- (127) "as taste and fashion swing back, and we allow ourselves in the 1960s to luxuriate in potently unfunctional forms, producing designs which set on edge the teeth of typographical puritans, we may find perfectly possible to look at Morris printing, with a pleasure denied to those bred in the gospel of sans serif." Watkinson (1967), 57

- (128) Tampoc els estudiosos de Morris han aventurat cap explicació. En general, des de Mackail tothom transcriu el fet que Morris primer va dissenyar una romana.
- (129) "A note on his aims on founding Kelmscott Press" (1895) · ed. per Sydney Cockerell en la primera part de *The Last Book printed at the Kelmscott Press* (1898)
- (130) Veure els articles *The Ideal Book* i "Printing" de 1893 per la consideració morrisiana de les lletres aldines com a primers models de lletres decadents; veure el segon per les consideracions generals de la impremia en el segle XVI a Europa [MM, 1936 I. pag 254], les referències més clares sobre la efasta influència del Renaixement sobre les arts del llibre, es troben a *On the Artistic Qualities of Woodcuts Books of Ulm and Augsburg in the Fifteenth Century* MM (1936)I pàgs 436-456
- (131) W Morris [& E Walker] "Printing" in *Arts and Crafts Essays* (1893), MM (1936)I, pàg 255
- (132) W Morris [& E Walker] "Printing" in *Arts and Crafts Essays* (1893). MM (1936)I, pàg 255
- (133) *The Ideal Book* (1893) MM (1936)I, pàg 313
- (134) W Morris [& E Walker] "Printing" in *Arts and Crafts Essays* (1893), MM (1936)I, pàg 256
- (135) "Most of the Jenson's letters are designed within a square, the modern letters are narrowed by a third or there about" W Morris [& E Walker] "Printing" in *Arts and Crafts Essays* (1893), MM (1936)I, pàg 257; *The Ideal Book* (1893) MM (1936)I, pàg 312
- (136) "Printing" in *Arts and Crafts Essays* (1893), MM (1936)I, pàg 256
- (137) "A note on his aims on founding Kelmscott Press" (1895), ed per Sydney Cockerell en la primera part de *The Last Book printed at the Kelmscott Press* (1898)
- (138) "Of Jenson it must be said that he carried the development of Roman Type as far as it can go his letter is admirable clear and regular, but at least as beautiful as any other roman type" W Morris & E Walker "Printing" in *Arts and Crafts Essays* (1893), MM (1936)I, pàg 252
- (139) *The Ideal Book* (1893) MM (1936)I, pàg 313
- (140) "Morris searching reexamination of earlier type styles and graphic design history touched off an energetic redesign process that resulted in a major improvement in quality and variety of founts available for design and printing" Philip Maggs (1983), pag 210 "These stirred a renewed interest in Jenson and Gothic styles and inspired a number of other versions in Europe and America" Watkinson (1967) pàg 65 Veure també Paul Thompson (1967) pàg 164 i les referències a Updike i Rogers, grafistes americans que continuaren la labor de recuperació dels tipus renaixentistes iniciada per Morris. La idea de recuperar els tipus de figures històriques de la tipografia com Jenson estava a l'aire. El 1898 Cockerell, davant les diverses reelaboracions dels alfabetes de Jenson i Golden fets a America a finals de segle XIX, s'exclamava "It is strange that no one has yet had the good sense to have the actual type of Nicholas Jenson reproduced" (1898, Golden) 2ª part, pàg 14

- (141) Dreyfus (1976) pàg. 78. Tanmateix, el primer en considerar per separat els tipus de Rubens i els de Jenson fou el propi Morris. Així, a l'assai "Printing" inclòs entre els *Arts & Crafts Essays* afirma: "Jenson, however, had many contemporaries who used beautiful type, some of which - as e.g. Jacobus Rubens or Jacques le Rouge - is scarcely distinguishable from his" [a MM(1936)I, pàg. 253
- (142) "A note on his aims on founding Kelmscott Press" (1895); ed. per Sydney Cockerell en la primera part de *The Last Book printed at the Kelmscott Press* (1898).
- (143) "To forestall confusion it should be said at once that the type in both these books [els incunabula utilitzats per Morris com a model] is Jenson's (...) Six of the seven types Rubens used in Venice are very closely related to Jenson's types. His large roman, with which we are concerned, seems in fact to have been made from Jenson's punches or matrices, with the addition of two variant sorts; there is a slight difference in body type". Needham (1976) Catàleg pàg. 122.
- (144) Veure Paul Needham (1976) Catàleg pàg. 122 i làmines LXX i LXXI.
- (145) "The dot of the i should not be a circle drawn with a compass, but a delicately drawn diamond" *The Ideal Book* (1893) MM (1936)I, pàg. 312.
- (146) Needham (1976) Catàleg, pàg. 120
- (147) "Each letter should have its due characteristic drawing. the thickening out for a b should not be of the same kind as that for a d, a u should not merely be a n turned upside down..." *The Ideal Book* (1893) MM (1936)I, pàg. 312.
- (148) "The thickening of the letters results from Morris's retouching of the type or from the photographic process". Needham (1976) pàg. 123.
- (149) Si en relació als tipus gòtics, Morris tingue molt en compte el problema d'ajustar-se a una unitat de mesura concreta no existeix cap referència en relació al disseny d'una romana. Únicament en considerar la composició de la caixa de text i de la diagramació del llibre, Morris dona la pica com la unitat indicativa [ *The Ideal Book* 1893, MM(1936)I, pàg. 313]. Tanmateix, pel fet que fos Walker qui feu les reduccions i a causa de que la majoria de llibres impressos en Golden corresponen al format octau, es tracta d'un alfabet del cos de 12 pts, és a dir d'una pica
- (150) *The Ideal Book* (1893) MM (1936)I, pàg. 314.
- (151) En tipografia una família gràfica esta formada per un conjunt de varietats formals del tipus original que acompleixen les diverses necessitats expressives de l'alfabet. D'aquestes, el nucli bàsic està format per la caixa alta i la baixa, cursiva, rodona i negreta. D'altres variacions possibles relatives a l'amplada del tipus i el gruix de les estes componen els diversos membres.
- (152) Veure al respecte les reproduccions seleccionades de les pàgines de l'edició del *Arts of Abv-ere* de la Kelmscott Press. Watkinson (1967) làms. 86 i 87.
- (153) "It was only natural that I, a decorator by profession, should attempt to ornament my books suitably: about this matter, I will only say that I have always tried to keep in mind the necessity for making my decoration a part of the page of type". *A Note on his Aims in founding Kelmscott Press*, Golden (1898) 1ª part.
- (154) NEEDHAM (1976) Veure il·lustracions.

- (155) El perfil de llepis que apareix en els esboços d'aquest tipus de lletra, no és en aquest cas un procediment cal·ligràfic com l'utilitzat per la tradició anglesa sinó que correspon al calc del tipus original.
- (156) Veure al respecte l'article *On the Artistic Qualities of Woodcuts Books of Ulm and Augsburg in the Fifteenth Century* aparegut per primera vegada a la revista BIBLIOGRAPHICA i reproduït a MM (1936) i pàgs. 436-456
- (157) "Now it may surprise some of our readers though I should hope not the greatest part of them, to hear that I claim the title of works of art, both for these picture-ornamented books as books, and also for the pictures themselves" *On the Artistic Qualities of Woodcuts Books of Ulm and Augsburg in the Fifteenth Century* MM (1936) i pàg. 444
- (157) *The Ideal Book* (1893) MM (1936) i, pàg. 312
- (158) "In fact my roman type, especially in the lower case, tends rather more to the Gothic than does Jenson" *A Note on his aims in founding Kelmscott Press*, Cockerell ed (1898)
- (159) Needham (1976) Catàleg, pàg. 124
- (160) Veure Needham (1976) Catàleg, pàg. 124, citat per tots els autors
- (161) Malgrat que Pickering gaudix d'una reputació inquestionable entre els tipògrafs i dissenyadors gràfics com a impressor que decidí continuar i mantenir en el segle XIX el tipus d'impressió de qualitat i el nivell estètic pròpi del segle XVIII, les seves portades neogòtiques constitueixen un dels exemples més recurrents per il·lustrar el mal gust victorià en l'àmbit del disseny gràfic. Veure Meggs (1983) pàg. 201
- (162) Veure la reproducció del llibre de Wyatt a Pevsner (1968) trad. pàg. 311, lám. 130
- (163) A Catalunya per exemple, a l'època de la Renaixença donà origen a un moviment de restauració del llibre de bibliòfil inspirat en l'estructura del llibre gòtic que finalitzà en la creació d'una tipografia gòtica amb un criteri totalment restaurador i revivalista. Aquesta fou l'obra d'Eudald Canivell. Veure Enric Tormo i Freixa, i Eliseu Trenc Ballester *William Morris i les arts del llibre* (1984) Catàleg
- (164) "In my opinion, the capitals are the strong side of roman, and the lower case of Gothic letter, which is but natural, since the roman was originally an alphabet of capitals, and the lower case, a deduction from them" *The Ideal Book* (1893) MM (1936) i, pàg. 315
- (165) La "Black letter, i.e. the letter which was a Gothic development of the ancient Roman character, and which developed more completely and satisfactorily on the side of the lower case than the capital letters; the lower case being in fact invented in the early Middle ages" "Printing", *Arts & Crafts Essays* (1893) MM (1936) i, pàgs. 252.
- (166) Needham (1976) pàg. 124.
- (167) "so to say, too propensely gothic" *The Ideal Book* (1893) MM (1936) i, pàg. 314
- (168) Morris dictà una conferència al respecte que fou publicada en el primer número aparegut de la revista BIBLIOGRAPHICA: *On the Artistic Qualities of Woodcuts Books of Ulm and Augsburg in the Fifteenth Century*; MM (1936) i, pàgs. 436-456.

- (169) "But the first Bible actually dated (which also was printed at Mainz by Schoeffer in the year 1462) imitates a much freer hand, simpler, rounder and less spiky, and therefore far pleasanter and easier to read. On the whole the type of this book may be considered the *no plus ultra* of Gothic type, especially as regards the lower-case and type very similar", "Printing", *Arts & Crafts Essays* (1893) MM (1936)I, pàgs. 254.
- (170) Si bé Morris en els seus escrits parla explícitament d'haver utilitzat pàgines de Mentelin com a models per el seu tipus, Dreyfus dona el nom de l'impressor Anton Koberger de Nuremberg. Veure Dreyfus (1976) pàg. 79.
- (171) "In fact Günter Zainer's first type (afterwards used by Schüssler) is remarkably like the type of the Subiaco books" "Printing", *Arts & Crafts Essays* (1893) MM (1936)I, pàgs. 254.
- (172) La designació Subiaco identifica l'alfabet dissenyat per dos impressors alemanys, Sweynheim i Pannartz, contractats el 1465 per l'abadia de Subiaco per a muntar i encarregar-se d'una impremta, per imprimir exemplars de la biblioteca de l'abadia i subministrar també de llibres al Vaticà. La proximitat amb Roma i la connexió amb l'església obligà als impressors a produir un tipus de romana que fou el primer alfabet romà de tipus mòbils. Morris sentia un especial predilecció per aquest tipus tant des del punt de vista historiogràfic com estètic ja que el considerava com el darrer pas de l'evolució seguida pels primers impressors des de la gòtica textur fins a la romana. Paul Thompson (1967) pàgs. 19. Dreyfus i Needham (1976)
- (173) "I leave this part of the subject with two remarks: first that a good deal of the difficulty of reading gothic books is caused by a numerous contractions in them, which were a survival of the practice of the scribes; and in lesser degree by the overabundance of tied letters" *The Ideal Book* (1893) MM(1936)I, pàg. 314
- (174) "Both of which drawbacks I take it for granted would be absent in modern types founded of these semigothic letters" *The Ideal Book* (1893) MM(1936)I, pàg. 314 [cont. cita anterior]
- (175) Tant Paul Thompson (1967) pàg. 61 com Duncan Robinson (1982) pàg. 19 recomexen el model de Schoeffer com la influència dominant en el disseny de Morris.
- (176) Needham (1976) Catàleg, núms 70 A i B, pàg. 124; làms LXXIV, LXXV i LXXVI
- (177) Malgrat el mèrit indiscutible del disseny, alguns signes no van quedar plenament resolts. Yellance, probablement un dels pocs estudiosos que apunta crítiques concretes a alguns caràcters, indica incorreccions i incoherències en el traçat d'algunes majúscules. Així, la M i la N resulten estranyes en comparar-les amb la F, la L, la S i la V, d'un gòticisme més arcaic o excessivament similars a la tradició uncial. Yellance (1897) pàg. 368
- (178) Dreyfus (1976) pàg. 85
- (179) Veure, al respecte, Needham (1976) Catàleg, pàg. 124; Robinson (1983) pàg. 19. Malgrat que les indicacions sobre l'existència d'aquest tercer disseny es troben en els papers de Cockerell, fins a l'obra de Needham cap autor no fa cap referència a la seva existència.
- (180) "Cockerell latest recollection was that Morris abandoned the project without having punches cut but the present specimen shows that an entire lower-case was cut, in 16 points size" Needham (1976) Catàleg, pàg. 124.

- (181) Meggs (1983) pàgs 102-104 Les consideracions de Morris sobre el model històric de Subiaco apareixen a "Printing", *Arts & Crafts Essays* (1893) MM (1936)I, pàgs 252-253
- (182) Així, per exemple, el tipus Troy apareix en el catàleg d'una fundició de tipus alemanya de la mateixa època, concretament la de Julius Hoffmann de Stuttgart [s/d]
- (183) Duncan Robinson (1982), Lindsay (1975).

#### 10.4. La concepció del llibre des del punt de vista gràfic.

- (184) Needham (1976) Catàleg, pàg 115.
- (185) Veure al respecte els capítols 5 4 2 i 5 6 en relació a la dicotomia entre decoració i ornament utilitzada per Morris i el 2 2 3 respecte a les definicions de Ruskin
- (186) *The Woodcuts of Gothic Books* (1892), Morris comenta en diversos paràgrafs aspectes tècnics relatius al grav. xilogràfic. En primer lloc explica el procediment i els instruments del gravat a fibra, després els resumeix per explicar el gravat a testa, finalment en el col·loqui final referit en el text de la conferència, es discuteixen diversos aspectes de la labor de Bewick, gravador que, a principis del vintè segles, va potenciar definitivament el gravat a testa en vista a la producció massiva MM (1936)I, pàgs 325, 333 i 335 respectivament
- (187) Sobre la utilització del model de Retdorf Meggs (1983) pag 209, Yallance (1897) pag 394 destaca l'origen renaixentista dels models però considerant-los ja una reinterpretació de l'ornament romànic "of which the main feature consists rather of convolutions and somewhat intricate interwindings of tendrils, as distinct from bold lines or masses of foliage" Veure també Dreyfus (1976) pag 86 per una anàlisi exhaustiva de les fonts històriques utilitzades per Morris en el disseny de motius ornamentals
- (188) "Yet such is the power of the magnificent borders, decorated initials and woodcuts illustrations that it is these richly ornate pages which remain dominant in public's mind" Dreyfus (1976) pag 85 Veure també els capítols de Yallance dedicats a l'estudi estilístic dels ornaments dissenyats per Morris (1897) pàgs 394 i ss
- (189) "William Morris is an ironic figure. His achievements not only missed they their mark, but hit marks they were not aiming at. The master-pieces of the Kelmscott Press which he aimed at making "useful pieces of goods" were typographical curiosities from birth, and so far removed from the commonway of readers that they have become models of what a book should not be. The Kelmscott books are overdressed, they asked you to look at them rather than to read them. You can't get away from their overwhelming typography, and even if you could, you might still be cheated of your author by their highminded purpose, for in addition to being the creations of an impressive genius the Kelmscott books are protests against the logical conclusions of mechanical book production. . . But in spite of many extravagances and some few absurdities, the Kelmscott Press influence has been beneficial" Holbrock Jackson (1934) *Lecture on Morris Typography*, citat per Watkinson (1967) pag 60 Si bé aquesta cita es pot considerar exemplar pel que fa a la valoració més comú de l'obra gràfica de Morris no es diferencia en tot allò essencial de les tesis defensades

contemporàniament per autors com Paul Thompson (1967) o Duncan Robinson (1982)

- (190) MWCW XV Introd. pàg xxvi fou un dels primers autors en apuntar una certa reserva sobre la capacitat artística de Morris com a dissenyador d'ornaments tipogràfics. Des d'aleshores, sovint han aparegut crítiques negatives: veure el respecte les referències donades per Watkinson (1967) pàg. 59. En qualsevol cas, la posició més simptomàtica en aquest sentit és la de Paul Thompson (1967) mentre que l'únic defensor de la tesi contrària continua éssent Roy Watkinson (1967).
- (191) Veure Watkinson (1967) i la seva crítica a l'evangeli del pal sec. La crítica és tant recurrent que amb certa posterioritat al llibre de Watkinson, un autor com Duncan Robinson utilitza el model del pal sec per detectar el grau de conservadurisme gràfic implícit en l'obra de Morris [1983, pàg. 13].
- (192) "The paradox of William Morris is that as he sought refuge in the handicraft of the past, he developed design attitudes that charted the future" Maggs (1983) pàg. 210
- (193) *The Ideal Book* (1893) MM (1936) I, pàg. 310
- (194) Sydney Cockerell (ed) (1898) Golden, 3ª part
- (195) "Lastly but by no means least, comes the position of the printed matter on the page, this should always leave the inner margin the narrowest, the top somewhat wider, the outside (fore-edge) wider still, and the bottom widest of all ( ) thus apparently contradicting the fact that the unit of a book is not one page, but a pair of pages ( ) Medieval rule was to make a difference of 20 % from margin to margin ( ) The disregard of them will spoil the effect of the best designed type" *A Bate on His Arts in Founding Kelmscott Press* (1895) Cockerell ed., 1898, Golden. Respecte dels principis generals, veure *The Ideal Book* (1893) MM (1936) I, pàg. 315 i ss
- (196) "Analysis reveals that by far the greater number of pages in all Kelmscott Press books were plain unornamented pages. Yet such is the power of the magnificent borders, decorated initials and woodcut illustrations that it is these richly ornamented pages which remain dominant in public's mind" Dreyfus (1976) pàg. 85. "By conscious decision, only a few pages from Kelmscott Press volumes have been illustrated, the major emphasis being rather on original designs by Morris and Burne Jones" Needham (1976) Catàleg pàg. 115
- (197) "I assert that to the eye of any man who knows what proportion is, this looks satisfactory, and no other does so look" *The Ideal Book* (1893) MM (1936) I, pàg. 315
- (198) *The Ideal Book* (1893) MM (1936) I, pàg. 315
- (199) Walter Crane *The Basis of Design* (1898), esboços de diagramació de llibres
- (200) "Although the sensibility was medieval, the modular and interchangeable quality of frames and illustrated borders, and ornamented initials established continuity in the layouts and reflected the standardization of industrialism (...) Borders, initials and ornaments were modular, interchangeable and repeatable. A basic aspect of industrial production was applied to the printed page" Maggs (1983) pàgs. 209-211.
- (201) Sydney Cockerell 2ª part de *The Last Book printed in Kelmscott Press* (1898)
- (202) Yellance (1897) pàgs. 408-409 discuteix algunes afirmacions fetes per la crítica de l'època referents al contingut semàntic dels ornaments demostrant com en realitat Morris no seguia mai aquest principi: "In fact he disliked altogether the principle of

seeking to have "appropriate" ornament. The decorative instinct in him was so supreme that whatever occurred most spontaneously to the artist's hand to design at the moment, that he did. He could not be hampered with the restriction of observing times and seasons and symbolic significations; nor had he a mind for anything else save alone the aesthetic effect of the page".

Probablement, l'explicació de Yellence pot semblar excessivament simplista i mistificadora respecte de les capacitats creatives i a l'instint decoratiu de Morris en qualsevol tipus de treball. També l'explicació per recurs a l'esteticisme resulta fàcil en considerar els plantejaments de Morris però en qualsevol cas la indicació de Yellence és interessant en quant apunta la possibilitat real que Morris actués únicament a partir de principis formals, distanciant-se així dels principis que, des dels reformadors de mitjans de segle, regien el disseny decoratiu. D'altra banda, el fet que no tingués en compte els elements semàntics de l'ornament considerant-los pura i simplement com a motius quasi abstractes degradació de tonalitats confirma encara més el fet que Morris estava més preocupat per la creació de motius standarditzats en base a principis estilístics i tonalitats abstractes que fossin intercanviables entre sí i en relació a la caixa de text.

- (203) "Indeed, even in the days of the Press he was still experimenting, and discarding, in the later volumes certain of his ornament either too massive or too light in relation to the type" *MMCW XV* Introd. pàg. xxvi.
- (204) "He would have two saucers, one of Indian ink, the other of Chinese white. Then marking the slightest indications of the mainstems of the pattern he had in mind, with pencil he would begin at once his finished final ornaments by covering a length of ground with one brush and painting the pattern with the other ( ) Thus he kept alive every part of his work by growing the pattern, as I have said, bit by bit, solving the turns and twists as he came to them." Richard Lethaby (1902) pàg. 20, ja referit per Yellence (1897) i per May Morris. Citat per la majoria d'autors, especialment Robinson (1983) pàg. 33.
- (205) Segons Meggs, en els seus dissenys per inicials i orles, Morris "turned the picturesque cottage into a time machine swinging back for centuries into the past established in its early books" Meggs (1983) pàgs. 209.
- (206) Meggs (1983) pàg. 209; Dreyfuss (1976) pàg. 86.
- (207) "For clearness of reading, the things necessary to be heeded are, first that the letters should be properly put on their bodies, and, I think, especially that there should be small whites between them. It is curious, but to me certain, that the irregularity of some early type, notably the roman letter of the early printers of Rome, which is of all roman type the rudest, does not tend towards illegibility: what does do so, is the lateral compression of the letter, which necessarily involves the over thickening out of his shape" *The Letter Book* (1893) *MM* (1936) I, pàg. 311.
- (208) Segons Yellence (1897) pàg. 368 un dels trets distintius importants de la producció editorial de l'època es la constant utilització de lletres "chupades" a fi d'economitzar espai en la composició de la caixa de text. En aquest aspecte, l'estudi de Yellence és especialment significatiu ja que va estar escrit només un any més tard a la mort de Morris i per tant pot reflexar molt més en detall els hàbits editorials de l'època, confirmant en part moltes de les crítiques llançades pel propi Morris en els seus escrits. Sobre la posició de Morris, veure en el capítol 9.3 els principis establerts en relació al disseny d'alfabets i la valoració de Jenson a partir de la utilització de lletres rodones.
- (209) *A Note on his Aims in Founding Kelmscott Press* (1895) Cockerell ed., 1898, Golden.



- (210) "about this matter, I will only say that I have always tried to keep in mind the necessity for making my decoration a part of the page of type" *A Note on his Arts in Founding Kelmscott Press* (1895) Cockerell ed., 1898, Golden. Respecte dels principis generals que regulen la decoració editorial, veure *The Ideal Book* (1893) MM (1936)I
- (211) "the ornament ( ) in order to succeed and to be ornament, it must submit to certain limitations and become architectural" *The Ideal Book* (1893) MM (1936)I, pàg 317
- (212) "Now, then, let us see what a this architectural arrangement claims of us First, the pages must be clear and easy to read, which they can hardly be unless, Secondly, the type is well designed, and Thirdly, whether the margins be small or big, they must be in due proportion to the page of letter" *The Ideal Book* (1893) MM (1936)I, pàg 311
- (213) "Whatever the subject matter of the book may be, and however bare it may be of decoration, it can still be a work of art, if the type be good and attention be paid to its general arrangement" ( ) " a book quite unornamented can look actually and positively beautiful, and not merely un-ugly, if it be, so to say, architecturally good " *The Ideal Book* (1893) MM (1936)I, pàg 310 i 311 respectivament
- (214) "When the book is done it will be a little like a pocket Cathedral" Carta de Burne Jones dirigida a Norton el 20/12/1894 [Mém. ], pàg 278, citada per la majoria d'estudiosos de l'obra gràfica de Morris, veure especialment Duncan Robinson (1982) i Banham/Harris (1984) pàg 211
- (215) "If I were asked to say what is at once the most important production of Art and the thing most to be longed for, I should answer, A Beautiful House, the production next in importance, A Beautiful Book To enjoy good houses and good books in self respect and decent comfort, seems to me to be the pleasurable end towards which all societies of human beings ought now to struggle" *Some Thoughts on the Ornamental Manuscripts of the Middle Ages*, sense data, Albion Hand Press, Privately Printed, New York, Wholly Whale, 1934
- (216) "We can say little more than that the only only work of art which surpasses a complete medieval book is a complete medieval building " " How is this beauty to be obtained?, it must be by the harmonious cooperation of the craftsmen and artists who produce the book " *The Woodcuts of Gothic Books* (1892) MM(1892)I, pàgs 319 i 331 respectivament
- (217) "They perform their special function -the office of telling a tale- and never forget their other function of decorating the book of which they form part" *The Woodcuts of Gothic Books* (1892) MM (1936) I, 330 Els principis generals de l'art de la il·lustració estan exposats en aquesta mateixa conferència i en l'article *On the Artistic Qualities of the Woodcuts Books of Ulm and Augsburg in the Fifteenth Century* (sense data) MM(1936)I, pàgs 436-456
- (218) "To be sure the principal aim of this unknown German artists was to give the essence of the story of any cast" *On the Artistic Qualities of the Woodcuts Books of Ulm and Augsburg in the Fifteenth Century* (sense data) MM(1936)I, pàgs 444 "Subordination of the work to its end, is one of the essentials of the Mediaeval Craftsmen, as it is of all works of art" *Some thoughts on the Ornamental Manuscripts of the Middle Ages* (sense data) edició privada d'un manuscrit inedit en motiu del primer centenari (1934) Nova York, Wholly Whale, pàg 5

- (219) "William Morris was so angry when he saw Beardsley's *Art d'Arthur* that he considered legal action. Beardsley had, to Morris mind, vulgarized the design ideas of the Kelmscott style by replacing the formal naturalistic borders with more stylized flat patterns" Maggs (1983) pàg. 227
- (220) Segons Morris, en els llibres del segle XIX, "the beautiful and inventive illustrations embedded in a piece of utilitarianism, which they cannot decorate because it cannot help to do so" *The Woodcuts of Gothic Books* (1892) MM(1892)1, pàg. 330
- (221) En el mateix article, Morris fa referència a les il·lustracions fetes per Fred Walker per a una de les primeres novel·les de Thackeray, *Philip*, apareguda al CORNHILL MAGAZINE i les considera "the best of such illustrations", reconeguent que "now they are part of Thackeray's story" *The Woodcuts of Gothic Books* (1892) MM(1892)1, pàg. 330
- (222) "but must be looked upon as black and white pictures which is the convenient to print and bind up with the printed matter" (...) As the artist's designs must necessarily be reproduced for this purpose, he should never lose sight of the material he is designing for" *The Woodcuts of Gothic Books* (1892) MM(1892)1, pàgs. 330 i 332 respectivament
- (223) Veure *The English Pre-Raphaelite School* (1891) MM(1936)1, pàgs. 300-303
- (224) "To be sure, the principal aim of this unknown German artists was to give the essence of the story at any cost, and it may be thought that the decorative qualities of their designs was accidental or done unconscious of any rate. I do not dispute that view, but then the accident is that of the skilful workman whose skill is largely the result of tradition, it has thereby become a habit of the hand to him to work in a decorative manner" *On the Artistic Qualities of the Woodcuts Books of Ulm and Augsburg in the Fifteenth Century* (sense data) MM(1936)1, pàgs. 444  
Sobre el concepte de decoratiu aplicat a l'art japonès i la seva reinterpretació angles, veure l'article "Tapestry" inclòs entre els *Arts & Crafts Essays* del catàleg de 1888 MM(1936)1, pàgs. 26-29
- (225) "There is also a third side necessary in a work of Art (...) that side was the ornamental function of the Art. No picture it seems to me is complete unless it is something more than a representation of nature and the teller of a tale. It ought also to have a definite, harmonious, conscious beauty. It ought to be ornamental. It ought to be possible for it to be part of a beautiful whole in a room or church or hall" En paraules de Morris, la reunió de totes aquestes característiques artístiques conforma el veritable significat de la qualitat romàntica en tant que categoria estètica. "It is an element of the epic quality though it is not the whole of it, and is necessary to the utmost refinement, abundance and enduring interest of decoration, though I admit that it is rather to be felt than defined" *The English Pre-Raphaelite School* (1891) MM(1936)1, pàgs. 302 i 303 respectivament.
- (226) Carta de Morris a Wardle 14/11/1877, Kelvin (1984) pàg. 409
- (227) "But this decorative side of the [Pre-Raphaelite] school needed another man to complete its development, and did not fail to get him - ...Burne Jones- (...). I must say that he added the element of perfect ornamentation, the complete decorative side of the art" *The English Pre-Raphaelite School* (1891) MM(1936)1, pàgs. 302
- (228) Veure Kelvin (1984)1, Introd. pàg. xxv. Kelvin destaca la comparativament poca quantitat de cartes conservades de Morris a Burne Jones i avança algunes possibles explicacions sobre el fet.

- (229) Kelvin apunta la possibilitat que moltes d'aquestes cartes fossin destruïdes o bé pel propi Edward Burne Jones, per Georgiana Burne Jones o bé per Mackail, el gendre d'ambdós. Veure el capítol 3.1 en relació a l'operació reconstructiva de Morris operada després de la seva mort pels seus amics més directes
- (230) "There was one contemporary whom it was impossible to discuss with Morris. That was the painter Edward Burne Jones. The most innocent joke at his expense, to say nothing of any disparagement of his work, wounded Morris to a degree that roused him to jury. All offenders in this respect were excommunicated as damned fools, and there was end and end to it" George Bernard Shaw *Morris as I knew Him* (1936), MM(1936)II, Introd pàg xxxii
- (231) A part de la morbositat que caracteritza la majoria de dibuxos de Beardsley, molts dels crítics contemporanis destacaren les inconsistències històriques que apareixen en l'obra d'aquest dibuixant que no dubtava en incorporar mobles de Godwin, fanals de carrer o la caricatura d'Oscar Wilde, en dibuxos de tema medieval, clàssic, o bíblic
- (232) Burne Jones va preparar 87 esboços per a l'edició il·lustrada del *Kelmscott Chaucer*. El pla original n'inclouia només 60 i així va sortir en el fulletó de promoció del llibre. L'augment d'il·lustracions des del pla inicial al resultat final es deu únicament als plantejaments de Burne Jones. Veure Duncan Robinson (1982) pàgs 23-24
- (233) "A glance of his [els de Burne Jones] finished pencil drawings is enough to indicate the distance that separates them from the precise, linear needs of the block maker" Duncan Robinson (1982) pag 33
- (234) La descripció tècnica dels processos seguits per a la reproducció dels dibuxos de Burne Jones en els blocs de fusta a fi que poguessin ser gravats es troba en la documentació personal dels empleats de la Kelmscott Press i en alguns papers d'Emery Walker que apareix en les memòries del que fou retocador de la Kelmscott Press i s'encarrega personalment d'aquesta part de la feina. Needham (1976) Catàleg, pàg 127, Robinson (1982) pàgs 33 i 34, Banham/Harris (1984) pag 210
- (235) *The Woodcuts of Gothic Books* (1892) MM(1936)I, pag 332
- (236) Needham (1976) Catàleg, lamina LXXXV
- (237) Needham (1976) catàleg, num 86
- (238) Veure els comentaris de Burne Jones sobre la militància socialista de Morris recollits per Georgiana, *Mém trad a Metken* (1982), Appendix I, pàg 174

## 11. Conclusions.

Quan el 1862 Morris va seleccionar algunes d'aquestes conferències inicials per a fer-ne un llibre, va escollir com a títol les paraules "Hopes and Fears" a la part de l'una de les conclusions generals que es despreu de l'obra: va voler indicar, venint del temor a l'esperança, però també, i amb una distinció de tots aquests textos convergint-los en una exploració per la realitat de la seva època novitats més per preguntes que per respostes o pressupòsits. El temor és la sensació creient, atorgada de la comprensió progressiva de la societat en la que li va tocar viure i per la qual sent cada vegada més desgrat, mentre que l'esperança deriva de la seva assolida creença en un futur millor. Ambdós sentiments estableixen els eixos a partir dels quals Morris desenvolupa la seva anàlisi i omple el trenc entre ells que el situa la seva investigació principalment a l'amen de la societat de la seva època de cara a trobar un punt de suport sobre el que fonamentar la seva esperança i bandejar els temors.

Un dels aspectes més colpidors de la recerca morrissiana tal i com apareix exposada en aquestes conferències és la immediatesa de totes les qüestions tractades. Atès l'hàbit de somriure i d'evocació de que s'ha nodat la seva obra, la primera sorpresa important arriba en comprovar que, en realitat, en tots aquests textos Morris aborda preferentment les qüestions que a la seva època, eren de la màxima actualitat. D'altra banda, el motiu que justifica l'interès per elles són necessitats pràctiques molt concretes: El problema de la moda i la difusió dels criteris de novetat i estilisme en la creació artística, el de l'originalitat creativa de l'artista i el grau de compromís moral i professional amb la seva obra, l'opció del revival artístic i l'actitud eclectica front a l'herència històrica, i el valor de la tradició i del coneixement de la història de l'art, tot són qüestions que preocupaven directament els professionals i artistes de finals del segle XIX en un moment en que s'iniciava l'experiència històrica de l'avantguarda en el camp de l'art, i en que començava a implantar-se una diferenciació de

nivells i de criteris en la producció cultural. En aquest context, la reflexió de Morris suposa una de les primeres i úniques crítiques que s'han fet de l'actitud avantgardista des d'una perspectiva progressista. La seva constant oposició a les arts plàstiques de l'època i a la figura de l'artista-geni constitueix una denúncia del fonament clàssic implícit en aquesta concepció de l'art demostrat mitjançant l'anàlisi històrica a partir de la seva generació en el Renaixement. Considerada en relació al conjunt de les manifestacions culturals d'una societat, l'avantguarda artística requereix per definició d'un distanciament més o menys forçat del públic; per això molt sovint es revesteix d'un esoterisme fictici expressat tant per la majúscula del terme Art com per la impossibilitat essencial de definir aquest concepte. Des d'aquesta perspectiva, la idea d'art popular defensada per Morris constitueix una alternativa per evitar exactament aquell fenomen que ha resultat ser la característica dominant en la cultura del segle XX: la compartimentació de la producció cultural en dos sectors totalment independents i sovint antagonics entre si, el valor dels quals depèn bàsicament de la comparació entre ells. La crítica i les advertències de Morris es dirigeixen, per exemple, contra la diferenciació de la construcció en arquitectura i edificació segons la qual només l'edificació té un nom: el nom d'Arquitectura mentre que l'arquitectura de consum és de manera edificació. La gravetat de la situació apareix en establir una relació proporcional: el nombre d'edificis d'arquitectura apareguts és incomparablement inferior a la quantitat de construccions de consum.

La resposta tradicional al problema és, lògicament, la de regular, en les relacions entre arquitectura i indústria a fi de vincular els arquitectes a la producció tipificada i garantir la qualitat artística de l'arquitectura de consum. Aquesta és una solució que Morris ni tan sols va tenir en compte malgrat els esforços fets per professionals anteriors a ell en aquest sentit, com els Reformadors vinculats a Coie, i a pesar de la millora observable en algunes de les mercaderies industrials des que s'havien fundat les escoles de disseny i havien aparegut professionals lligats a la indústria, el simple creixement de les ciutats mostrava com, en termes generals, aquest tipus de reforma no havia tingut cap incidència significativa. Per a ell, tota solució basada en la individualitat de persones concretes que dependgui exclusivament dels artistes estava condemnada al fracàs car no podria mai superar l'àmbit de l'experiment. D'altra banda, Ruskin havia ja demostrat que els genis eren rars. Ara bé, la solució de Morris no pretenia tampoc la desaparició de les arts plàstiques ni de la figura de l'artista: la missió d'aquestes era precisament la de realitzar els

arts. El que Morris volia era integrar la dimensio artistica en tots els nivells de la societat de manera que tothom actues com si d'un artista es tractes. Per això, el que primer calia era que l'art perdés autoconsciencia i esdevingués una component estructural en la realitat quotidiana fins i tot en els aspectes mes banals. Potser pel que fa concretament a l'arquitectura, la critica de Morris pot semblar una mica exagerada atesa l'organitzacio corporativista en que es troba actualment l'arquitectura. No obstant, les penuries urbanes actuals continuen patint de problemes similars quant a la construccio i a la preocupacio estetica que els suburbis i "slums" victorians. De fet, Morris veritablerment s'avanca al seu temps preveient l'aparicio de la cultura de masses sigui en el camp de l'arquitectura, del disseny, de les arts plastiques o de qualsevol altre tipus de manufactacio cultural. Per a ell, l'existencia d'una cultura de segona fila esta ja continguda en el mateix concepte d'avantguarda, son les dues cares d'una moneda o, per utilitzar en seu similitud, l'anvers i revers d'un teixit llavorat.

Ara bé, el Morris dissenya profundament de l'experiencia avantguardista pel seu volgut i inevitable distanciament respecte del public, tampoc no considerava cap solucio la tendencia que veu en el realisme i en l'optica didactica de l'art, la unica via per garantir el contacte entre l'artista i el poble. En aquella epoca, aquesta era l'actitud defensada per la mentalitat mes puritana i moralista, la mateixa contra la que havia reaccionat Arnold, que havia intentat mantenir Ruskin sense aconseguir mai de resoldre-la. En l'obra de Ruskin, el reconeixement gradual del sensualisme implicit en l'experiencia estetica feia cada vegada mes dificil de conciliar-la amb les obligacions morals de l'artista. En l'obra de Morris, l'art no nomes manté aquest contingut sensualista a través del factor estetic sino que continua pensant que l'objecte de l'art es el regne de la bellesa, l'univers del somni i el món de les llegendes. Per a Morris, la posicio del realisme moralista era, com tots els aspectes moralitzants de la reflexio de Ruskin pateixen del mateix inconvenient que l'avantguarda, una excessiva autoconsciencia de l'artista com a tal que es troba en la necessitat de determinar mitjançant un manifest programatic el tipus de relacio que vol establir amb el public. Així, si l'avantguarda opta per evitar-la de totes totes, el realisme militant se la imposa com un deure però cap de les dues aconseguen de definir una comunitat de llenguatge entre l'artista i el public.

En relacio a d'altres realismes famosos posteriors a Morris, la posicio morrissiana esdeve també premonitòria. De fet, Morris es un dels pocs autors, sino l'unic, que dins la tradicio del socialisme proposaren una opcio estetica alternativa al realisme i una funcio per a l'art diversa de la didactica. En la seva visio del fenomen artistic, l'art apleix també una

funció educativa però aquesta és bàsicament personal, plantejada principalment en l'àmbit específic del creador, la pràctica de l'art esdeven un factor de desenvolupament per a la persona. El públic només gaudirà d'ella en el moment que ja disposa d'una educació suficient com per percebre i comprendre els fenòmens estètics. Per la mateixa raó, és difícil trobar en l'obra de Morris una concepció messiànica de l'art en el sentit de considerar-lo un instrument de reforma social, tal i com moltes vegades se li ha imputat. És cert que concebre l'art com una instància civilitzadora en el sentit que és un factor que crea cultura però això no suposa més que considerar l'art com una més entre les manifestacions culturals de la humanitat amb un status similar al del pensament i la ciència. Per a Morris, l'art està íntimament connectat amb la felicitat humana, i de fet, constitueix una de les activitats a través de les quals s'obté felicitat. De fet, l'existència d'art i el desenvolupament artístic d'una societat constitueix un molt bon índex de les condicions de felicitat en que viuen els seus membres. Ara bé, això no vol dir necessàriament que l'art per si mateix, o les mateixes obres d'art, gaudeixin d'una virtut reformista. El compromís polític de Morris prova més aviat la idea contrària. Si Morris va decidir la necessitat d'adoptar la lluita política i va assumir la idea d'una revolució violenta com a requisit per a que l'art pogués sorgir en un futur, fou fonamentalment perquè comença a dubtar de les possibilitats regeneratives que tenia el sistema capitalista i perquè sin de les actuacions artístiques o de les mesures polítiques i socials i comprendre la necessitat de transformar radicalment la societat.

De tota manera, l'aspecte que millor defineix l'especificitat de la recerca morrissiana en aquesta primera fase és el seu objecte d'estudi. Morris centra la reflexió en els objectes d'ús, és a dir, en l'àmbit d'actuació específic del disseny. Les arts decoratives són al seu entendre les úniques activitats que poden fer de mediadors entre el públic i unes arts plàstiques que són progressivament més experimentals en tant que obres d'artistes individuals. Són elles les que poden educar estèticament al públic i formar-lo artísticament. En definitiva són les arts aplicades les que construeixen un estil artístic en el sentit que antigament ho feia l'art popular. Des d'aquesta perspectiva, Morris reconsidera el concepte d'art, planteja la crítica -o més aviat la denúncia- de la figura del geni i, en suma, elimina tots els valors transcendents de que s'havia investit l'art al llarg de l'era moderna. Aquest és el contingut últim del canviament que Morris opera del pensament de Pushkin i el que permet considerar-lo un pensador materialista de ple dret.

Ara bé, si en el cas de Morris l'estudi de les arts aplicades és tant rellevant és perquè determina molt més que no pas les influències rebudes

d'altres autors la seva comprensió de la realitat social de la seva època i del sistema de producció capitalista. Morris trobà en la teoria del disseny els suficients elements per abordar l'anàlisi de les condicions de vida en la societat victoriana. Tenint en compte que el procés de disseny integra com a condicionants els usos, els costums, els sistemes de treball, els valors estètics i els continguts simbòlics que caracteritzaran l'objecte creat, és fàcil resseguir el procés a la inversa i veure en els objectes concrets la prova d'aquest sistema de vida. De la mateixa manera, Morris troba també en el procés de disseny un esquema de la realitat econòmica i dels criteris de producció que regeixen en la fabricació d'objectes. En ell estan implícits els problemes de que s'ocupa l'anàlisi econòmica: els sistemes de producció i l'organització tècnica d'un procés productiu, la relació existent entre la fase de creació i la d'elaboració i el problema de la divisió del treball; els diversos criteris que regeixen la utilització i la creació de la tecnologia; els sistemes i procediments tècnics; i finalment els criteris d'utilització dels objectes fabricats: un cop acabats i presentats al mercat. No és difícil entendre aleshores perquè quan Morris va descobrir l'obra de Marx no li va causar cap conflicte traduir les seves idees en termes econòmics, acceptar el paper determinant de l'economia en la realitat social i cultural. En aquest sentit, front a Marx i d'altres representants del marxisme, Morris és un dels pocs socialistes científics, si no l'únic, que aborda la problemàtica de l'art i de l'estètica no tant com un dels fenòmens de la superestructura sino com un dels factors integrants de la infraestructura. L'art no és per a Morris sino l'activitat encarregada de satisfer les necessitats materials de la societat i, com a tal, esdevé una component de la infraestructura econòmica i no només com a vehicle de la fetitxització de les mercaderies. La trajectòria seguida per bona part del disseny industrial en el segle XX avala perfectament aquesta hipòtesi.

Ara bé, el fet que el punt de partida de Morris es situï en l'àmbit dels objectes d'ús explica la seva peculiar aproximació a l'anàlisi social i el fet que bàsicament aquesta sigui una teoria de la vida quotidiana. D'una banda, l'anàlisi dels sistemes del treball es planteja fonamentalment des de la perspectiva de la quotidianitat del treballador. És lògic aleshores que Morris estigui més preocupat per trobar el tipus de transformacions que cal operar en el sistema productiu que no pas en el problema de la propietat dels mitjans de producció: per a ell, les màquines són unes eines que ajuden en els processos laborals i que responen a una determinada filosofia tècnica que pot ser perfectament modificada.

La gran innovació de Morris, però, es situa en l'anàlisi del consum i de les formes de la vida quotidiana en l'àmbit domèstic. La seva principal



aportació és la consideració de les diferències entre el confort i el luxe que poden procurar els objectes d'ús. D'aquesta manera Morris no només intenta resoldre una qüestió pràctica com és la vivenda burgesa, sino que pretén també definir materialment les condicions de vida per a que siguin dignes, confortables i adequades per a les persones que les habiten en quantitat d'essers humans. Probablement, els nivells de confort establerts per Morris no superen l'esquema característic de la "gentry" anglesa i de la societat puritana de l'època. Tanmateix, són molt més atractiu que els mínims habitatius establerts per corrents posteriors de l'arquitectura i el disseny. En aquest sentit, la millor contribució de Morris a l'anàlisi de la quotidianitat és el de no haver caigut mai en el parany de les necessitats primàries, sino adoptar el plantejament invers i situar la discussió en la context de l'opulència i del luxe.

En aquest context, la paraula art esdevé molt útil. Plantejar en relació als objectes de l'art esdevé bàsicament un valor qualitatiu que opera en tot el context de la vida quotidiana i del qual es pot dir:

...en té un criteri de valoració aplicable a la realitat social. D'aquesta manera, l'art esdevé un criteri inoperable a la problemàtica més general de l'home, en tant que indecís per determinar els judicis qualitius en relació a les mercederies concretes. Alchiburd s'incorpora al fet econòmic i mentre que la lògica de les preferències.

Quant a l'exclusió del pensament general de Morris, ja de fet ja reflexant es es deute indomestegat que Morris té respecte de l'obra i el pensament de John Stuart Mill. Així és en l'autor que orienta la Morris i contrapes necessari per revisar les idees de Ruskin des del punt de vista del lògic i distanciant-se de Mill li aporta la noció d'història que li permetrà fonamentar la seva recerca i revisar els principis de Ruskin sobre l'argumentació històrica. Pel que fa a la definició d'un ideal polític, el diàleg principal de Morris apareix plantejat en relació a Mill mes que no pas a Ruskin. Així, per exemple, si Morris repren de Ruskin el que serà el seu principi central, el del plaer en el treball, serà Mill i no Ruskin qui doni un significat a la idea de plaer. L'epicureisme de Mill, en el qual el plaer esdevé un factor de formació humana i de creació de cultura a través de la idea d'utilitat, serveix a Morris per explicar la naturalesa del factor estètic en tots els àmbits més immediats de la vida quotidiana i comprendre l'art com una necessitat fonamental de l'home, com un factor essencial de la seva naturalesa humana. Així, a través de Mill, Morris pot donar un contingut real a la idea del plaer i la siegria del treball sense caure en el sensuisme de Ruskin. D'altra banda, el tipus de plaer epicureista que Morris extrai de Mill és el que d'una manera més directa li permet desfer-se de tot el que

implicacions ètiques i transcendentals que conformen la idea d'art i oposar-se així a tot sistema de pensament, sigui el d'Arnold sigui el de Carlyle, que vulgui justificar una moral de renúncia respecte de qualsevol de les potencialitats properes de la natura humana. D'altra banda, Mill aporta també a Morris un model de civilització que esdevindrà al llarg de la recerca un ideal de futur i un principi utòpic. En aquest sentit és plausible afirmar que si va ser Mill qui, "malgre lui" li va indicar la via del socialisme com l'única solució política als mals de la societat industrial, també es Mill qui li va mostrar el principi polític sobre el que es sustentava aquest ideal: la igualtat social i política entre els homes.

## BIBLIOGRAFIA GENERAL

*A Brief Sketch on Morris Movement, and on the Firm founded by William Morris to carry out his designs and the industries revived or started by him* Document publicat per Morris & Co en motiu del Cinquantenniari de la seva fundació (1911), Privately Printed, Londres

ABRAMS, M H *English Literature, Norton Anthology*, New York, 1975

AGUILERA CERNI, Vicente *William Morris y la muerte del Arte* (1971), BELLAS ARTES, Año II, nº 10, Agosto

- Proleg de l'antologia d'escrits de Morris, *Arte y Sociedad Industrial*, (1975) Fernando Torres Ed, València

ARGAN, Giulio Carlo et alii *El pasado en el presente El revival en las artes plasticas, la arquitectura, el cine y el teatro* (1974), Gustavo Gili, Barcelona, 1977

- *El arte moderno* (1970), trad Fernando Torres Ed, Valencia

ARGULLOL, Rafael *El Heroe y el Unico. El espiritu tragico del Romanticismo* (1982), Taurus, Madrid

ARNOT, Robin Page *William Morris. A Vindication* (1934), Martin Lawrence, London

- *William Morris versus the Morris Myth* (1934) Pamphlet, Marx House Library,
- *Unpublished Letters of William Morris* (1951), LABOUR MONTHLY REVIEW, London (1951) sèrie núm 6

AA VV *Arts & Crafts Essays* (1893), Inclou articles de Morris, Walter Crane, W R Lethaby i Lewis F Day entre d'altres Londres

- *The Arts & Crafts* (1889), London

ASHBEE, C R *An Endeavour toward the teaching of Ruskin and Morris, being a brief account of the work and aims and the principles of the guild of handicraft in East London* (1901) Edward Arnold, London, Privately Printed C R Ashbee, Privately Printed

ASLIN, Elisabeth *19th Century English Furniture*, (1962) Londres

BACON, Alan K *Morris's view of the history of Industrialism* (1982), JOURNAL OF THE W MORRIS SOCIETY, Vol 5, nº 1, Summer

**BANHAM, Reyner.** *Teoria y diseño en la primera era de la máquina* (1960), Paidós, Barcelona, 1985/2ª.

**BANHAM, Joanna i HARRIS, Jennifer.** *William Morris and the Middle Ages* (1984), Manchester University Press; inclou el catàleg de l'exposició que amb el mateix títol, organitzà la Whitworth Art Gallery, Manchester, del 28 Setembre al 8 de Desembre de 1984

**BARILLI, Renato** / *Preraffaelliti* (1967), Fratelli Fabbri, Milano

**BAUDRILLART** *Histoire du luxe privé et public*, Paris 1880

**BEHRENDT, W Curt** *Arquitectura Moderna* (1937), Infinito, Buenos Aires, 1959

**BENEVOLO, Leonardo** *Historia de la arquitectura moderna* (1960), trad Gustavo Gili, Barcelona 1980/4ª, sobre la 9ª edició italiana

**BLUNDELL JONES, Peter** *Red House* (1986) AJ, nº 15, Gener, pàgs 37-56

**BØE, Alf** *From Gothic Revival to Functional Form* (1957), Oslo University Press, Oslo

**BOHIGAS, Pere,** *Resum d'història del llibre*, (1934) Barcelona, Balcino

**BOLOGNA, F** *Dalle arte minori all'industrial design* (1972), Laterza, Bari, Roma

**BORGHERO, Carlo** *La polemica sul lusso nel settecento francese* (1974), Einaudi, Torino

**BOSS, Florence** (ed) *The Socialist Diary of William Morris* (1887), University of Iowa, Iowa City, 1981

● *Victorian Response to the Earthly Paradise Tales* (1983-84)

JOURNAL OF WILLIAM MORRIS SOCIETY, Vol 5, nº 4, Winter

● *History as Fellowship in Morris's Literary Writings* (1984), ICA Londres, pàgs 27-31.

**BRADLEY, Ian** *William Morris and his world* (1978) Thames and Hudson, London.

**BRIGGS, R.C.H.** *A Handlist of the Public Addresses of William Morris to be found in generally accessible publications* (1961), William Morris Society, London.

- BRIGGS, Asa:** *William Morris Selected Writings and designs* (1962) 5ª reimpressió; Penguin, Harmondsworth, 1984
- BUICK, Adam:** *William Morris & Incomplete Communism a critique of Paul Meier's thesis*, (1976), JOURNAL OF THE W. MORRIS SOCIETY, Vol 3, nº 2, Summer 1976.
- BURNE JONES, Georgiana:** *Memorials of Edward Burne Jones* (1904), 2 vols, Macmillan, Londres
- BUXTON FORMAN, H:** *The Books of William Morris* (1897), London
- CARLYLE, Thomas:** *Sartor Resartus* (1836-38), Everyman's Library, London, 1984
- *Selected Writings*, editats per Alan Shelton (1971), Penguin Books, Middlesex, 1984/3ª
- CASSIRER, El mito del Estado** (:945) F C E , Mèxic, 1985
- CERDA SURROCA, Mª Àngela:** *Els Pre-Rafaelites a Catalunya* (1981), Curial, Barcelona
- CLARK, Kenneth:** *The Gothic Revival* (1935)
- *Ruskin Today* (1964), Penguin Books, London 1982/2ª
  - *The Romantic Rebellion* (1973)
- CLARK, Fiona:** *William Morris Wallpapers and Chintzes* (1973) Academy Editions, London
- COCKERELL, Sydney Ed:** *Notes of a biographical talk by William Morris at Kelmscott House, 28/Novembre/1892* CW XXII, pàg xxxi
- *The Last Book printed at Kelmscott Press*, Kelmscott Press, London 1898
  - *A Note on William Morris on his aims on founding the Kelmscott Press* Publicat en els dos llibres anteriors i reproduït introducció CW vol XXII
- COLE, REDGRAVE, DYCE, JONES, BELL:** Journal of Design, (1849-52), 6 vols , Londres
- COLE, G D H:** *Historia del pensamiento socialista* (1953-56), trad F C E México, 1964, 3ª ed
- *William Morris, Selected Writings* (1934), Nonsuch, Londres

**COLLINS, Peter** *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolucion 1750-1950*(1965), Gustavo Gili, Barcelona 1981/4<sup>a</sup> ed.

**CRANE, Walter** *The Basis of Design*(1898), G Bell & Sons, London  
● *Ideals in Art, papers theoretical, practical, critical*(1905) G Bell & Sons, London  
● *An Artist's Reminiscences*(1907), Methuen & Co London  
● *William Morris to Whistler*(1911) G Bell & Sons, London

**CROW, Gerald H** *William Morris designer*(1934) Studio Books, Londres

**CULLINAN, Edward** *Morris. Architecture & Art*(1984), ICA Londres, pàgs 51-53

**DANESI, Silvia** *La Edad Media revisitada The Pre-Raphaelite Brotherhood*(1974) o AA VV *El Pasado en el Presente*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pags 69-95

**DE CARLO, Giancarlo** *William Morris*(1947) Milano

**ENGELS, Friedrich** *El problema de la vivienda*(1872), Akal, Madrid 1972

**FAIRCLOUG, Oliver and LEARY, Emmeline** *Morris & Co 1861-1940. Textiles by William Morris*(1981) Thames & Hudson, London  
● Journal of The William Morris Society, Vol IV, nº 3, Summer, pags 51 ss

**FAULKNER, Peter** *William Morris. The Critical Heritage*(1973), Routledge and Kegan Paul, London  
● *William Morris and Eric Gill*(1975), Londres  
● *Against the Age An Introduction to William Morris*(1980), George Allen and Unwin, London  
● *Morris's Political Poetry* (1984), ICA Londres, pàgs 34-37

**FLOUD, Peter** *Catalogue of an Exhibition of Victorian and Edwardian Decorative Arts* (1952), Victoria and Albert Museum, Londres  
● *William Morris as an Artist A New View*(1954) The Listener, 7 Octubre, pàgs 562-564, Londres  
● *The Inconsistencies of William Morris.* (1954) The Listener, 14 Octubre, pàgs 615-617, Londres  
● *Dating Morris Patterns*(1959) Architectural Review, July 1859, pàgs 15-20  
● *The Wallpaper Designs of William Morris* (1960), o *Tributes to Peter Floud*, William Morris Society, 1960, Londres-Dublin

● *The English contribution to the Chemistry of Calico Printing before Perkin, The Development of Design in English Printed textiles i The Influence of William Morris, a Ciba Review* (1961)/1, nº monogràfic dedicat a les indies angleses

FORD, George H *Victorian Age*, Norton Anthology, New York, 1975

FREIXA, Mireia [ed] *Las Vanguardias del siglo XIX*, Antologia, Gustavo Gili, Barcelona, 1982

FRYE, Northrop *The Meeting of Past and Future in William Morris* (1982), Studies in Romanticism, Fall, nº 3

FULLER, Peter *Conserving "Joy in Labour"* (1984), ICA Londres, pags 90-93

FYRTH, Jim *Making Socialists Towards a Political Education* (1984), ICA Londres, pags 139-140

GAUNT, William *The Pre-Raphaelite Tragedy* (1942) Harcourt Brace & Co New York

● *The Aesthetic Adventure* (1952), Penguin, London

GIEDION, Siegfried *Espacio, Tiempo Arquitectura* (1941), Dossat, Madrid 1982/68)

● *La mecanización toma el mando* (1948), Gustavo Gili, Barcelona, 1978

GIMPEL, Jean *Contro l'arte e gli artisti*, Bompiani, Milan (1970)

GINER, Salvador *Historia del pensamiento social* (1967), Ariel, Barcelona

GLASIER, J Bruce *Socialism in Song, an appreciation of William Morris's chants for Socialism, Poetry and Politics* (1900), The National Labour Press, Manchester

● *William Morris and the early days of the Socialist Movement* (1921), Longmans, Green & Co.

GLOAG, John *Victorian Comfort. A Social History of Design 1830-1900* (1961), David and Charles, London, 1973/28

● *Victorian Taste* (1973) David & Charles, London

GOLDZANT, E *William Morris and the Social Genesis of Modern Architecture* (1967), Versovia, Summary in English, pags 327-350

- GOMBRICH, E.H. *El Sentido de Orden* (1979), Gustavo Gili, Barcelona 1980
- GOOCH, George P.. *Historia e Historiadores en el siglo XIX* (1913), Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1942.
- GOODWIN, K.L. *A preliminary Handlist of Manuscripts and Documents of William Morris* (1983), William Morris Society, London
- GRENNAN, Margaret Rose *William Morris, Medievalist and Revolutionary* (1945) King's Crown Press, New York
- GROPIUS, Walter *La nueva arquitectura y el Bauhaus* (1935), trad Lumen Barcelona, 1966.
- HANNA, John *The Politics of Architecture* (1983), William Morris Society, London
- HALLE, J.H. *The Evolution of British Historiography (From Bacon to Namier)* (1967), Macmillan, London
- HAUSER, Arnold *Historia social de l'Art i la Literatura* (1951) trad Ed 62, Barcelona, 1966
- HELLER, Agnes *Teoria de las necesidades en Marx* (1974), Península, Barcelona, 1978  
 ● *La teoria, la prassi e i bisogni umani* (1973) AUT-AUT, nº 135, Maggio-Giugno
- HENDERSON, Philip *The Letters of William Morris to his Family and Friends* (1950) Longman's, Green & Co Londres  
 ● *William Morris, his Life, Work and Friends* (1967) Thames and Hudson, Londres
- HESKETT, John *Breve Historia del Diseño Industrial* (1980) Ediciones del Serbal, Barcelona, 1985
- HITCHCOCK, Henry-Russell *Early Victorian Architecture in Britain* (1954), New Haven-Londres  
 ● *Arquitectura de los siglos XIX y XX* (1958), 2ª ed 1968, traducció Càtedra, Madrid 1985.
- HOLBROCK JACKSON (Ed.) *On Art and Socialism William Morris* (1947), John Lehman, London
- HONOUR, Hugh *El Romanticismo* (1979), Alianza Editorial, Madrid, 1981



ICA *William Morris Today* (1984), Catàleg de l'Exposició commemorativa del 150 aniversari del Naixement de Morris. Londres

JERVIS, Simon *Dictionary of Design and Designers* (1984) Penguin, London

JONES, Owen *The Grammar of Ornament* (1856), Day & Son, Ltd., Londres/Paris 1865

KAPLAN, Fred *Thomas Carlyle. A Biography* (1983), Cambridge University Press, Cambridge

KELVIN, Norman *The Collected Letters of William Morris, vol 1 1848-1880* (1984) Princeton University Press, Princeton, New Jersey

KIRKHAM, Pat *William Morris Early Furniture* (1981) JOURNAL OF THE WILLIAM MORRIS SOCIETY, Vol 4, nº 3, Spring

KLINGENDER, F D *Arte y Revolucion Industrial*, Cátedra, Madrid 1983

LAMBOURNE, Lionel *Utopian Craftsmen. The Arts and Crafts Movement from the Cotswolds to Chicago* (1980), Astragal Books, London

LATHAM, David & Sheila *William Morris. an annotated Bibliography* (1978-80), JOURNAL OF THE WILLIAM MORRIS SOCIETY, Vol 5, nº 3, Summer 1983

LEA, David *One Earth William Morris vision* (1984), ICA Londres, pàgs 54-57

LEATHAM, J *William Morris. Master of Many Crafts* (1899), Turriff, 4<sup>a</sup> ed 1934

LE BOURGEOIS, John Y *William Morris at St James's Palace a Sequel* (1974), JOURNAL OF WILLIAM MORRIS SOCIETY, Vol III, nº 1, Spring, pàgs 7-9

LEMIRE, Eugène *Unpublished Lectures of William Morris* (1962) Tesi Doctoral Detroit University  
● *Unpublished Lectures of William Morris* (1969), Wayne State University Press, Detroit 1969

● *Morris Reply to Whistler* (1963) JOURNAL OF THE WILLIAM MORRIS SOCIETY, Vol 1, nº 3, Summer.

LE QUESNE. *Carlyle* (1982), Oxford University Press, Oxford.

LETHABY, R. *Morris as a workmaster*, Address (1901), Cormish Bross, Birmingham, 1902

● *What shall we call Beautiful?* (1918) The Hibbert Journal, London.

● *Phillip Webb and his work* (1935), Oxford University Press London. (reeditat el 1979).

LETHABY/STEELE, *William Morris, Poet and Artist* (article aparegut sense signatura) QUARTERLY REVIEW Octubre, 1899, pàgs

LINDSAY, Jack *William Morris, his life and work* (1975), Constable, London

● *The Early Poetry of William Morris and Karl Marx* (1984), ICA Londres, pàgs. 32-33

LIPMAN, Alan & HARRIS, Howard *William Morris our Contemporary* (1984), ICA Londres, pàgs 43-50

LOOS, Adolf *Ornamento y Delito, y otras escritas*, (textes escrits i publicats entre 1898 i 1927) Gustavo Gili, Barcelona, 1980/2ª

LUCIE-SMITH, Edward *Breve historia del mueble* (1979), Ediciones del Serbal, Barcelona, 1980

MACCARTHY, Fiona *British Design since 1880. A Visual History* (1982), Lund Humphries, London

MACDONALD, J Alex *The Revision of News from Nowhere* (1976) JOURNAL OF WILLIAM MORRIS SOCIETY, Vol 3, nº 2, Summer

MACKAIL, J W *The Life of William Morris* (1899), 2 vols, Longmans, Green & Co., London, 1901/4ª.

● *William Morris*, Address (11/Novembre/1900, Kelmscott House, Hammersmith) University of Oregon, John Henry Nasch Fine Arts Press, 1938.

● *William Morris and his circle*, Address (6/Agost 1907), Clarendon Press, Oxford 1907.

● Introduction to the Centenary Exhibition Catalogue (1934)

- MACLEOD, R.D.:** *Morris without Mackail* (1954) W&R Holmes, Glasgow. La segona edició apareix sota el títol: *William Morris as seen by his Contemporaries* (1956).
- MALDONADO, Tomás:** *El diseño industrial reconsiderado*, Gustavo Gili, Barcelona, 1977
- *Vanguardia y Racionalidad* (1972), Gustavo Gili, Barcelona, 1977
  - *La Speranza Progettuale* (1970) Einaudi, Torino 3ª ed. 1973
- MANIERI ELIA, Mario** *Architettura e Socialismo, sette saggi di William Morris*, traduïts i editats. (1963), Laterza, Bari
- *William Morris y la ideologia de la arquitectura moderna* (1976) trad Gustavo Gili, Barcelona, 1977.
- MANUEL, Frank E i MANUEL, Fritzie P** *El pensamiento utópico en el mundo occidental*, vol III *La utopia revolucionaria y el crepusculo de las utopias* (1970), Taurus, Madrid, 1984
- MARSH, Jan** *William Morris's Painting and Drawing* (1986) THE BURLINGTON MAGAZINE, August 1986, Vol CXXVIII, nº 1001
- MARTI, Josep Maria** *Artefacte Industrial i Ornament* (1984), tesina de llicenciatura, Universitat de Barcelona, departament d'Estètica
- MARX, Karl & ENGELS, Friedrich** *El Manifiesto Comunista* (1848), Ayuso, Madrid, 1975
- *Ideologia alemana* (1845-46), Ediciones Mer, Buenos Aires, 1958
  - *La ideologia alemana* (1845-46), edició sacristón ¿?
  - *El Capital*, I, (1867), Siglo XXI, Madrid 1975
  - *Manuscritos. Economia y Filosofia* (1844), Alianza Ed, Madrid, 1974/5ª
  - [ *Valore, bisogno e critica dell'uomo naturale* ], fragment extret de *Lehrbuch der Politischen Oekonomie* (1879-1880), AUT-AUT, nº 131-132, Settembre/Dicembre 1972
  - *Morceaux Choisis*, Ed. per Henry Lefebvre i Norbert Guterman, 2 vols, Gallimard, Paris 1963
  - *Textos sobre la producción artistica*, Ed. por Valeriano Bozal, Alberto Corazón Editor, Madrid, 1976/2ª
- MEGGS, History of Graphic Design** (1983) New York.
- MEIER, Paul** *La pensee utopique de William Morris* (1972), Éditions Sociales, Paris.
- *L'Utopie de William Morris* (1963) JOURNAL OF WILLIAM MORRIS SOCIETY, Vol 1, nº 3, Summer

**METKEN, Günter:** *Los Prerrafaelistas*(1974) Blume, Barcelona, 1982.

**MILL, John Stuart:** *Sobre la llibertat*(1859), Laia, Barcelona 1983

**MORPURGO-TAGLIABUE, Guido:** *La estética contemporánea*(1960),  
Losada, Buenos Aires 1971.

**MORRIS, May** *The Introductions to the Collected Works* (1910-1915)  
reeditades Oriole Ed. New York, 1973.

● *A talk on William Morris* (1934) Oxford.

● *William Morris, Artist, Writer, Socialist*(1936), 2 vols, Basil  
Blackwell, Oxford.

**MORRIS, William** *The Collected Works of William Morris* ed per May  
Morris (1910-15) 24 vols , Longmans, London.

● *Lectures of William Morris*, 5 vols (1898-1901) Ed GOLDEN,  
Chiswick Press, Longmans, Green & Co London

● Veure els reculls de conferències editats per May Morris (1936),  
LeMire (1969) i Paul Meier (1971)

● *The Signs of Change*(1888) Reeves & Turner, London

● Veure les antologies d'escrits de Morris editades per G D H Cole  
(1934), Asa Briggs (1962), Manieri Elia (1963) i de Morton (1967) i  
(1984)

● *Arte y sociedad industrial*, (1975) antologia de conferències i  
articles, pròleg de Vicente Aguilera Cerni, Fernando Torres Editor,  
València

● *Noticias de ninguna parte*(1981), Ricou-Hacer, Barcelona

● *Icelandic Journals*, editats i introduïts per James Morris,  
Fonwell, Centaur Press, London 1969

**MORRIS, William i BAX, E Belfort:** Presentació de la col·lecció de  
pamflets THE SOCIALIST PLATFORM, de la Socialist League, nº 1,  
1885

● *A Short Account of the Commune of Paris*(1885), THE SOCIALIST  
PLATFORM, nº 4, London

● *Socialism, his growth and Outcome*(1893), Swan Sonnenschen &  
Co, London 1896/2ª.

**MORRIS & CO** *Illustrated Catalogue*, (1910), London

● *Illustrated Notices of Morris & Co* (sense data)

● *Brief Sketch of the Morris Movement and Morris & Co* June 1911,  
50 Firm Anniversary, London

● *1861-1940 A Commemorative Catalogue Centenary Exhibition*  
Great Britain Arts Council, London 1961

WILLIAM MORRIS SOCIETY. *Tributes to Peter Floud*(1960),  
Londres-Dublin

- JOURNAL OF THE WILLIAM MORRIS SOCIETY, 5 vols, winter 1964-  
winter 1984, London.

MORTON, A.L. *The English Utopia*(1978) Lawrence and Wishart, London

- [ed.] *Political Writings of William Morris*, conferències i arti-  
cles editats per A. L. Morton (1984) Lawrence and Wishart, London
- [ed.] *Three Works of William Morris. A Dream of John Ball. The  
Pilgrims of Hope. News of Nowhere*, (1968), Lawrence and Wishart,  
London 1977/48
- *The Dream of John Ball* (1984), ICA Londres, pàgs 24-25

MUMFORD, Lewis *Técnica y Civilización*(1934), Alianza Ed. Madrid,  
1979/32

MUSEU D'ART MODERN *William Morris*, Catàleg de l'exposició  
commemorativa del 150 aniversari del naixement de W Morris  
Ajuntament de Barcelona, 1984

NAPOLEONI, Claudio *Il Volare* (1976), ISEDI, Milano (1977)

NASLAS, Michael *Mediævalism a major part of Morris's æsthetic theory*  
(1982) JOURNAL OF WILLIAM MORRIS SOCIETY, Vol 5, nº 1, Summer

NAYLOR, Gillian *The Arts and Crafts Movement*(1971), Trefoil Books,  
London

- *Morris as a Pioneer of Modern Design*(1984), ICA Londres, pàgs  
81-86

NEEDHAM, Paul, DUNLAP, Joseph i DREYFUS, John *William Morris and the  
Art of the Book*, (1976) Pierpont Morgan Library, Oxford University  
Press, London New York.

PAGE, David *Popular Art*, (1984), ICA Londres, pàgs. 79-80.

PALOUZE *Secretos novisimos de artes y oficios*, 3 vols (1841),  
Barcelona, Manuel Sauré Imprenta.

PARRY, Linda: *William Morris Textiles*, (1983), Weidenfeld and Nicolson,  
Ltd, London

- *Hammersmith Carpets*(1985) HALL, "The International Magazine  
of Antique Carpets and Textiles", issue 28, Vol 7, nº 4, Oct-Dec  
1985, pàgs. 10-18.

PEARSON, Nicholas: *Art, Socialism and the Division of Labour* (1981)  
JOURNAL OF WILLIAM MORRIS SOCIETY, Vol 4, nº 3, Spring.  
● *The Unacceptable Morris* (1984), ICA Londres, pàgs. 87-89.

PEVSNER, Nikolaus: *Pioneros del Diseño Moderno* (1936), Infinito, Buenos Aires, 1972/3ª ed.  
● *Iniciació a l'arquitectura* (1943), Edicions 62, Barcelona, 1969  
● *Los orígenes de la arquitectura moderna y del diseño*, (1968) Gustavo Gili, Barcelona, 1978/4ª  
● *Estudios sobre arte, arquitectura y diseño* (1968), Gustavo Gili, Barcelona, 1983.  
● *Historia de los tipologías arquitectónicas* (1976), Gustavo Gili Barcelona 1979

PRAZ, Mario *El gusto neoclásico* (1940), Gustavo Gili, Barcelona 1982  
● *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* (1948), Monte Avila, Caracas, 1969  
● *Mnemosyne* (1970) Taurus, Madrid, 1979  
● *Voce dietro la scena* (1980), Adelphi, Roma

READ, Herbert. *Arte e Industria* (1934), Londres, trad Buenos Aires 1934

RIEGL, Alois *Problemas de Estilo* (1893) Gustavo Gili, Barcelona, 1980

ROMERO DE LECEA, Carlos i altr *Historia de la Imprenta Hispana* (1982) Editora Nacional, Madrid

ROVATTI, Pier Aldo, TOMASSINI, Roberto i VIGORELLI, Amedeo. *Bisogni e teoria marxista* (1976) Gabrielle Mazzotta Ed, Milano 1977/2ª

RUSKIN, John *The Works of John Ruskin*, Library Edition, editats per COOK, E T i WEDDERBURN, A; 35 vols, George Allen, London 1903-1912

- *Selections and Essays*, editat per F WILLIAM ROE; Charles Scribner's Sons, New York-Chicago, 1918.
- *The Poetry of Architecture* (1837-38), Routledge & Sons, Londres 1907
- *Los siete lámparas de la arquitectura* (1849), Libreria "El Ateneo" Editorial, Buenos Aires, 1956/2ª ed.
- *The Stones of Venice* (1851-53), 3 vols, Smith, Elder & Co Londres, 1873.
- *The Stones of Venice* (1851-53) antologia arquitectònica del llibre original preparada per Jan Morris, Faber & Faber, London 1981.

- *On the Nature of Gothic*, (1851-53), Librairie A. Hatier, Paris, 1942; reedició del capítol seguint l'edició feta per Morris a la Kelmscott Press.
- *Les tècniques del dibuix (the Elements of Drawing)*(1856), Editorial Laertes, Barcelona, 1983. Appendix *Invenerando patriarcha* de José Quetglos.
- *Economia Politica dell'arte*, traducció italiana de *A Joy for Ever* (1857), Moizzi, Bergamo, 1980.

RYCKWERT, *La casa de Adón en el paraíso*(1974), trad. Gustavo Gili, Barcelona

SABINE, George *Historia de la teoría política*(1937), F.C.E, Méjico, 1974

SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo. *Estética y Marxismo*, (1970), 2 vols, Ed Era, México, 1975/2º

SANTUCCI A, (ed) *Interpretazioni dell'Illuminismo* (1979) Il Mulino, Bologna

SCHMITZ, Hermann *Historia del mueble*(1927), Gustavo Gili, Barcelona, 1952/3º

SCHMUTZLER, Robert *El Modernismo*(1977), Alianza, Madrid, 1980

SCHUMPETER *Historia del análisis económico* (1954), Barcelona, Ariel 1971

SELBY BIGGE L A (ed) *British Moralists*(1897) 2 vols, Dover, New York, 1968

SELLE, Gert *Ideología y utopía del diseño* (1973), Gustavo Gili, Barcelona, 1975

SEWTER, A C. *The Stained-Glass of William Morris and his Circle* (1974-75), 2 vols Paul Mellon Centre, New Haven i Londres

SHAW, George Bernard. *Socialism for Millionaires* (1901) FABIAN TRACT, nº 107; Juliol.

- *William Morris as I knew him*, publicat a May Morris (1936) vol II, pàgs IX-XXXIX.

**SINGLETON, F.B.** *Nature, Art & Industrialism: The Relevance of William Morris to the Problems of Industrial Environment* (1984), ICA Londres, pàgs. 58-60.

**SMALL, Ian.** *The Aesthetes* (1979), Routledge & Kegan Paul, London.

**SOLA MORALES, Ignasi.** *Eclecticismo y vanguardia* (1980), Gustavo Gili, Barcelona

**SOMBART** *Lujo y Capitalismo* (1912), Alianza Editorial, Madrid, 1979

**STANSKY, Peter.** *Redesigning the World. William Morris, the 1880s, and the Arts and Crafts* (1985), Princeton University Press, Princeton, New Jersey

**STEEGMAN, John.** *Consort of Taste 1830-1870* (1950), Sidwick and Jackson Limited, Londres

**SUSSMAN, Herbert L.** *Victorians and the Machine, the literary response to the technology* (1968), Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts

**SYMONDS, R.W.** *Victorian Furniture* (1962), Londres

**TATE GALLERY.** *The Pre-Raphaelites, Catalogue* (1984) Tate Gallery & Penguin Books, Londres

**THOMPSON, Edward P.** *William Morris, Romantic to Revolutionary* (1955), Merlin Press, 2ª Ed., 1977

- *The Communism of William Morris. A Lecture* (1959), William Morris Society, Londres (1965) Reproduïda en una versió reduïda a (1984), ICA Londres, pàgs. 129-135. Trad. castellana en el catàleg del MOPU (1984) Madrid

**THOMPSON, Paul.** *The Work of William Morris* (1967), Quartet Books, London 1977/2ª ed

- 3ª part del *A History of English Architecture* (1965), Penguin Books, Middlessex, 1979/2ª ed

**TODD, Ian.** *An Epoch of Change. William Morris & Ursula Le Guin* (1984), ICA Londres, pàgs. 141-145

**TOUCHARD,** *Historia de las ideas políticas*, Tecnos, Madrid (1970/3ª)



TRILLING, Lionel: *Matthew Arnold* (1939), Meridian Books, New York, 1955/2ª ed.

UNWIN, R. *Cottage Plans and Common Sense* (1902), Fabian Tract, nº 109, Marc, Londres

VALLANCE, Aymer: *The Art of William Morris*, (1897), George Bell & Sons, Londres  
● *William Morris, his Art, his Writings and his Public Life* (1898), 1909/2ª Londres.

VALVERDE, José M<sup>e</sup> *Vida y muerte de las ideas Pequeña historia del pensamiento occidental* (1980), Planeta, Barcelona

VEBLÉN, Thorstein *Teoría de la clase ociosa* (1899), Fondo de Cultura Económica, México, 1971/2ª

VECA, Salvatore *Saggio sul programma scientifico di Marx* (1977) Il Saggiatore, Milano, 1979/2ª

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, Catàleg de l'Exposició celebrada en el primer Centenari del naixement de William Morris, 9 de Febrer al 8 d'Abril de 1934

VILA-GRAU, Joan i RODON, Francesc *Els vitrallers de la Barcelona Modernista* (1982) Edicions Poligràfica, Barcelona

WARD, Colin *Morris as Anarchist Education* (1984), ICA Londres, pàgs 126-128

WATKINSON, Ray *William Morris as a Designer* (1967), Trefoil Books, London 1983/3ª ed  
● *The Vindicator Vindicated: William Morris & Robin Page Arnot* (1984), ICA Londres, pàgs 16-17  
● *The Politics of Art* (1984/2), ICA Londres, pàgs 76-78

WHITTICK, Arnold *Ruskin's Venice* (A travellers Guide-Book from the Venetian Index of *The Stones of Venice*, vol III), George Godwin Ltd, London 1976.

WILDE, Oscar *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1953  
● *The Soul of man under Socialism*, Humboldt Putl & Co, New York, 1892.

**WILLIAMS, Geraint L. (ed.): *John Stuart Mill, Politics and Society*, (1976)  
Fontana/Collins, Glasgow.**

**WILLIAMS, Raymond: *Cultura i Societat* (1958), Laia, Barcelona, 1974.  
● *William Morris, Questions of Work and Democracy* (interview)  
(1984), ICA Londres, pàgs. 122-125.**

**WISE, T J (ed) *Letters on Socialism* (1894), Privately Printed, London**

**DE ZURKO. *La teoria funcionalista en arquitectura* (1957), Nueva Visión,  
Buenos Aires 1958**