



Un cruzado contra su época. Morris y la Inglaterra victoriana

Descripción

(Tras su paso por Madrid, la exposición viajará al Museu Nacional d'Art de Catalunya, en Barcelona, donde se podrá ver entre el 22 de febrero y el 21 de mayo de 2018).

La mayor aportación que podría hacer a la exposición que la Fundación Juan March dedica a William Morris es amplificar la experiencia de la visita con algunas claves de contexto que –en el mejor de los casos- nos puedan ayudar a calibrar el peso específico de su estética y de su tiempo, el humus en que prosperan sus ideas artísticas, el reproche a la época que subyace en su arte y la dimensión innatamente social de su trabajo. Así, el recorrido que les propongo busca, en primer lugar, repasar los aspectos luminosos y el envés en sombra de los años victorianos, para a continuación ahondar en la reacción crítica que suscita esta misma estética victoriana. Después, y siempre en estas coordenadas de crítica y reacción, glosaremos las aportaciones netamente morrisianas, que buscan maridar lo social y lo estético a partir de las intuiciones de un artista con un espectro de inquietudes singular por lo amplio. Por último, intentaremos demostrar cómo Morris, que lleva a su época una filiación estética de aliento antiguo, bien podría pasar por contemporáneo nuestro en razón de los debates que plantea. Sin más demora, les animo a sumergirnos ya en la vida y la época de este –como diría el título de un conocido libro- “victoriano eminente”.

En el otoño de 1984, los conservadores británicos celebraban su convención en la ciudad vacacional de Brighton y –como alguno tal vez recuerde- el IRA quiso mancharla con un severísimo bombazo. Los terroristas lograron matar a varios tories de nota, pero Margaret Thatcher –su gran blanco- sobrevivió al ataque. En cuanto al hotel, el magnífico y vetusto Gran Hotel de Brighton, una fantasía decimonónica de sabor italianizante, apenas sufrió daño. Y puede parecer frívolo que, después del atentado, la prensa británica dedicara la atención que dedicó al estado del hotel, pero eso sería olvidar que –más aún tras la reconstrucción forzosa de posguerra- en Gran Bretaña siempre han caminado irremediablemente juntas la arquitectura y la moral, que en ningún otro país la arquitectura ha ocupado tanto espacio en el debate público. Y cuando una revista tan respetada como el Spectator editorializó sobre la masacre del IRA, no iba a olvidarse de alabar la resistencia del viejo edificio de un modo singular: como un homenaje a la solidez de los valores de la época que lo había alzado.

Esa época era la victoriana, que recoge la mejor parte del siglo XIX de acuerdo con la extensión del reinado de Victoria y en casi pasmoso solapamiento con las seis décadas de vida de William Morris. Y es posible que, ya en pleno Novecento, los años eduardianos tengan un brillo más achampanado. Pero esa “solidez” a la que aludía el Spectator es un nombre que ajusta bien a los tiempos victorianos

en Gran Bretaña. Sí, solidez: al inicio de su reinado, Victoria se había encontrado con un Imperio de ocho millones y medio de millas cuadradas de extensión; en la hora de la sucesión real, aún iba a añadir tres millones más a la masa hereditaria de su hijo Eduardo. De 1830 a 1900, el color rojo con que los viejos atlas señalaban los dominios británicos había pasado de cubrir una sexta a cubrir una cuarta parte del mundo. Y aún estaba llamado a continuar su expansión.

Como puede verse, no hay hipérbole alguna a la hora de calificar como “siglo inglés” al que media entre la “llanura sombría” de Waterloo que cantó Hugo y esos “cañones de agosto” que detonaron la guerra del Catorce. Los trenes, invento británico, comenzaban a expandir el mundo conocido, en tanto que las líneas cablegráficas –también de origen insular- contribuían a acercarlo. La prensa diaria, nacida en Fleet Steet, daba semana tras semana noticia de hallazgos geográficos que llamaban a las mentes más excitables de los clubes del Pall Mall. Y si la City se erigía en bomba crediticia para redondear la globalización de un mundo bien vigilado por la Armada, en el hinterland inglés, Manchester o Sheffield hacían buena la definición del país como “taller del orbe”.

Es posible, como se ha dicho, que ningún otro país haya gozado de similar –digamos- sujeción de la escena internacional. Taine o nuestro Donoso dan su medida imperial: “romana es su grandeza”. A ojos del continente, en efecto, como después glosaría Gaziél, “el poder de Inglaterra era incomparable, eso no tuvimos que aprenderlo jamás: cuando vinos al mundo ya llevábamos dentro esa noción política fundamental, como los animales llevan misteriosamente su instinto”.

Pero si eran importantes las penínsulas conquistadas, no lo eran menos los corazones que aquella Gran Bretaña conquistó en el continente. Porque ese Reino Unido era una potencia política, pero también una potencia moral. Y la llama anglófila prendió en el mundo por ambas razones. Mientras Francia caminaba de la Revolución del 48 a la Guerra del 70, o mientras España daba tumbos del carlismo al cantón, Inglaterra consolidaba su modelo parlamentario y ofrecía al mundo, bajo la mirada de Victoria, el estándar político incomparable de Disraeli, de Salisbury o de Gladstone, sí. Pero también la inquietud intelectual del Movimiento de Oxford, la sensibilidad humanísima de un Dickens, el ideal estético de un Ruskin o la ciencia de un Darwin. De hecho, todavía encontramos en nuestras aguas no pocos pecios victorianos, de la enfermería a las exposiciones universales, de la monarquía parlamentaria a la filantropía, la literatura infantil o nuestra manera de celebrar la Navidad. Y tal vez esto resulte indicativo de la verdadera gesta de aquella Gran Bretaña que va de Wellington a Churchill: destacar menos por la altura de sus cumbres que por la altura de su media. Conseguir un éxito cuyo eco todavía resuena: que la palabra “inglés”, además de aludir a un origen, aludiera a un prestigio. Esa fue la razón –por usar un término que ya hemos traído a colación aquí- de la “solidez” victoriana: su desenvoltura, su comodidad con el uso del poder. Ronald Knox resume bien ese aire de pujanza: “sólo quienes nacimos bajo la reina Victoria –escribe- sabemos lo que es asumir, del modo más natural, que Inglaterra es de modo permanente la primera de las naciones, que los extranjeros no importan y que, si ocurre lo peor, Lord Salisbury mandará los barcos”.



William Morris, Tejido Honeysuckle [Madreselva], 1880. Tela de lino estampada y bordada con seda
267 x 150 cm. © William Morris Gallery, Borough of Waltham Forest, Londres

Por supuesto, estas son cosas que incluso en su día sólo podían decirse –y entenderse- con sordina. Porque, pese al panorama tan risueño que aquí hemos alzado, convendremos en que hay que cercasi un erudito en la materia para que el adjetivo “victoriano” no nos resulte prácticamente malsonante. Al fin y al cabo, basta con pronunciar el término para tener en él la referencia a una edad pacata, rígida, estirada, moralista, autosatisfecha y –lo más criticado- llena de hipocresía y de doblez. Porque si hubo un puritanismo victoriano, también hubo una variedad victoriana de la perversión y el espanto. Y si fue de buen tono evitar la pronunciación de la palabra “pantalones”, por ejemplo, por suspresuntas connotaciones salaces, también tenemos un amplio espectro del horror, que va de la sombra de Jack el Destripador a los fustazos en los colegios o la cara de Oliver Twist al pedir más sopa en el orfanato. Sin ser tan extremos, una sociedad que erigió en paradigma de conducta pública la vida familiar de su soberana, al final iba a tener como gran exponente doméstico a la figura de la nanny.

Sin duda, siendo la naturaleza humana como es, ya resulta bastante, en muchas ocasiones, pedirle virtudes públicas y vicios privados. Pero los indudables progresos de la época no se vieron libres de contradicción, como Lytton Strachey y el grupo de Bloomsbury subrayarían con cierta impiedad. No todo fue music hall: también estaban ahí los “satánicos telares” de los que ya había hablado Blake; el hacinamiento, el trabajo infantil del que Dickens podía escribir con la autoridad que da el haberse empleado en una fábrica de betunes con doce años. Y si es difícil no admirarse de la sagacidad de hombres de Estado como Palmerston y Peel, tampoco podemos negar problemas políticos agudos con las sufragistas o con esa “tormenta hacia el oeste” que fue Irlanda.

Ante todo, sin embargo, en la Inglaterra victoriana subyace ese mal que se ha dado en llamar “la viruela inglesa”: la existencia de dos mundos, de dos clases, de esas “dos naciones” que bautizó el conservador compasivo Disraeli, y que todavía siguen presentes en el debate nacional. Y eso nos hace concluir que, para algunos, por decirlo también al modo de Dickens, los años victorianos fueron sin duda el mejor de los tiempos, mientras que para otros fueron el peor de los tiempos posibles. O, al menos –los avances fueron ciertamente generalizados-, Hard times, tiempos difíciles. Quizá con un punto de candor, pero con una convicción igualmente pura, este fue el cometido al que iba a dedicar William Morris su vida pública. A una sociedad en la que no hubiera –la cita es literal- “ni ricos ni pobres, ni amos ni siervos, ni ociosos ni abrumados por el trabajo. En una palabra, una sociedad en la que todos los hombres pudieran vivir en igualdad de condiciones”.

Leyenda rosa o leyenda negra, parecería que los victorianos lo hubieran merecido todo salvo la ecuanimidad. Sin embargo, hay una cosa que, no sé si ecuaníme, al menos es unánime: la deploración del gusto de la época, motivo recurrente del horror victorianorum.

Quizá nosotros permanezcamos ajenos a ese rechazo estético. Incluso nos cuesta creerlo, hechos como estamos a pensar en las fabulosas casas de campo británicas, en sus cómodos interiores, los butacones en cuero verde Edimburgo, por no hablar de la maravilla encerrada en las palabras “jardín inglés”. Sí, hay una belleza inglesa, el peso de una tradición arquitectónica que va desde esas abadías comidas por la hiedra hasta la mirada clasicista de Adam, de Soane o de Christopher Wren. Por eso nos resistimos a creer que, en la cima de su poder e influencia, en su mejor momento de temperatura moral, Inglaterra no fuera capaz de articular un canon estético a la altura de su poderío.

El recorrido que les propongo busca, en primer lugar, repasar los aspectos luminosos y el envés en sombra de los años victorianos

Y sin embargo, basta con revisitar en la memoria el arte y la arquitectura que comúnmente asociamos a esta edad para inferir un malestar hacia el propio tiempo. Para descubrir que los mejores frutos del gusto victoriano tienen dentro de sí un cierto élan antivictoriano. Desde las puestas en escena artúricas, tan del gusto de los prerrafaelitas, a las justas y castillos de Ivanhoe, el arte de esta era viajará a los terrenos del pasado o de la fantasía con tal de esquivar su realidad. ¿Cómo explicar que las Casas del Parlamento en Westminster, el edificio más señero de la época –y del país- sean una fantasía medievalizante? ¿Cómo explicarlo si no es porque el arte más veraz de este tiempo es, en muy buena parte, un arte contra su tiempo? Sí, la mejor estética victoriana no será la contemporánea, sino la reaccionaria; la que expresa una nostalgia y un apego antiguo, es verdad, pero también, y con el mismo rango, un desdén hacia el presente.

Por eso es una ironía que el propio Morris nos parezca el epítome de lo victoriano cuando se le ha definido como un cruzado contra su época y él mismo se definió como un nacido fuera de su tiempo. Y aun es mayor la ironía cuando –pese a la mala opinión que nos suelen merecer- debemos aceptar que los primeros en criticar a los muy vilipendiados victorianos fueron los propios victorianos. Y la potencia de esta reacción crítica será, por sumar la ética a la estética, algo más que un movimiento artístico: una corriente espiritual de hondo aliento. Que, entre otras cosas, nos explica por qué Morris, a nuestros ojos, no se queda en la dignidad del decorador, sino que habita esa región donde se dan la mano el artista y el profeta.

Esta reacción es el neogótico, y para apreciar hasta qué punto hay en toda la Victoriana una atención constante al retrovisor, vale con resumir cierto debate de fondo de la época: asumido que el futuro es el pasado, algunos como Ruskin querrán recrearlo y otros como Gilbert Scott se conformarán con copiarlo. En verdad, la posteridad crítica ha sido no poco áspera con el neogótico, y es legítimo plantearse si su dureza no habrá resultado excesiva. Al fin y al cabo, cuesta no absolver a un estilo que ha modelado un país en tan amplia medida: una ciudad inglesa parece a medio terminar sin la contemplación de las altas agujas de sus iglesias –sea en gótico original o en su maduración decimonónica. Ante todo, sin embargo, lo que ha modelado el neogótico es el propio imaginario del país, una cierta manera de soñar y habitar Inglaterra. Una nación que –juzgada desde este estilo- revela la fuerza que le tira hacia su propio pasado, hacia una visión arcádica de sí misma, o al menos más pura y más libre; una nueva “Inglaterra alegre”, la Merry England del mito, con sus mercados y sus catedrales, ya sin el hollín ni las chimeneas de la Revolución Industrial.

Incluso en su época, cierto, las obras del revival gótico han tenido no poco de pastiche, y Kenneth Clark observa que las terribles representaciones del Apocalipsis se conducen con el decoro de una garden party. Pero algún respeto intelectual merecerá el neogótico, en tanto que su alzado tuvo algo del blindaje de la fantasía contra una realidad frustrante. Y la ucronía de su ensoñación revela la incomodidad que, en aquellos momentos, recorría la conciencia de algunos artistas frente a la modernidad: el desfase entre la belleza de la naturaleza y la fealdad de las obras del hombre; la precariedad del arte del día frente al arte del pasado; la percepción, como dejara dicho aquel visionario del pasado que fue Blake, de que el progreso era el castigo de Dios. Desde la arquitectura y las artes aplicadas, el neogótico iba a encarnar un rearme moral –y religioso- en la visión del mundo.

Reaccionario y revolucionario a la vez, el gótico y el neogótico también van a explicar esa floración tardía del Medievo que fue William Morris. Y del hombre que –según se ha dicho- recordaba las iglesias con la exactitud de quien recuerda el rostro de un amigo podemos afirmar, sin temor al error, que tenía una inclinación natural hacia este estilo. Pero esa tendencia propia se fortalece con las intuiciones estéticas que, de finales del XVIII en adelante, habían ido arraigando en una Inglaterra paulatinamente neogótica. La inquietud arqueológica. El amor por el llamado “género pintoresco”. El descubrimiento del arte anterior a Rafael. Una pasión por todo el cosero del Medievo que –por ejemplo- popularizó hasta la fiebre los grabados de catedrales. Y entre las visiones de Vathek y El castillo de Otranto, también la literatura iba a ir aportando sus ribetes sombríos para esa confección que llamamos literatura gótica. En la arquitectura, sin embargo, los primeros pasos del movimiento habían tenido algo de divertimento, de extravagancia, con casas-capricho como la Strawberry Field de Walpole o la Fonthill Abbey de Beckford. Sólo el caudillaje incomparable de John Ruskin, árbitro del gusto por excelencia del XIX británico, iba a dar un fuste intelectual de calidad al movimiento, hasta convertirlo en una fuerza del espíritu de primer orden. Y si la influencia general de Ruskin ha llegado a compararse a la de un Vitruvio, con quien nos interesa, con Morris, su papel iba a ser el del Bautista. O, más aún, el del precursor necesario.

De la inclinación natural al Medievo de Ruskin tampoco puede dudarse, ni de su conciencia de infalibilidad: es fácil colegir ambas cosas tras oírle decir que el Vaticano, nada menos, era un desperdicio de mármol. Sus libros, en todo caso –Las piedras de Venecia o Las siete lámparas de la arquitectura- son los que dan el salvoconducto intelectual al gótico moderno, al entender Ruskin que las formas medievales poseían un valor simbólico y moral propio, o al menos eran expresión de un estado noble de la sociedad. Sin duda, a la autoridad de Ruskin iban a contribuir su pasión y su grandilocuencia, pero lo suyo es algo más que una prosa enjoyada destinada a fascinar a Proust y a poner de moda a Turner y el culto al ocaso. Legitima el neogótico. Y avala una visión espiritual de la arquitectura, que –la cita es literal- siempre causará “un efecto en el alma humana, sin limitarse a ofrecer un servicio al cuerpo”. Y, ante todo, Ruskin iba a fungir como defensor de la belleza en un momento en que la belleza tenía pocos amigos –un momento en que, como él mismo dejó dicho, “todo estaba destruido”.

Al hablar de esas cosas inglesas que hoy tratamos aquí, es difícil no encontrar a cada paso una pequeña paradoja. Por ejemplo, que Ruskin –protestante férreo- avalara un movimiento con muchas simpatías católicas. Que, finalmente, abjurase de la corriente que él mismo había validado: llega un momento en que se queja desesperadamente de que, gracias a su influencia, ahora las tabernas intentaban parecerse a Santa Maria de la Salute. O que, pese a ser el mayor carisma intelectual de su siglo, nunca condescendiera a bajar sus ideas a la práctica. Ese papel le iba a quedar reservado a William Morris. Si, según se ha escrito, Ruskin da la voz de alarma del descontento estético, Morris se encuentra con su influencia en un momento de formación crucial: su primer año de universidad. Ahí, el Morris que declamaba a voz en cuello fragmentos de Ruskin va asentando una ambición o vocación particular. La que busca, por los caminos del arte, mostrar a los hombres la felicidad perdida y así reconstituir la vida civilizada de la humanidad.

Estos son, sin duda, propósitos grandilocuentes para un artista. Y, al oírlos tal vez dejaríamos caer una leve sonrisa de autosuficiencia ante cualquier otro, pero no ante William Morris. No ante ese artista que murió –a decir de su médico- por hacer en vida el trabajo de diez hombres. No ante el artífice que ha llegado a ver opacada su fama por una injusticia: el puro abundamiento, el haber

dejado un legado y no una obra para resumir su arte.

Leyenda rosa o leyenda negra, parecería que los victorianos lo hubieran merecido todo salvo la ecuanimidad

La vida de Morris, en efecto, es el mejor mentís a aquella vieja máxima de Goethe según la cual la única manera de crecer consiste en limitarse. Nos pasma la anchura de su ambición. Lejos de él la atomización moderna, la especialización, el enterramiento de las potencias intelectuales en un único nicho de la sabiduría. No hablamos únicamente de que, solo o en compañía, trabajara la pintura, el muralismo, el relieve, el vidrio, la hilatura o la joyería, entre tantos oficios: es que también podríamos hablar de cómo los recuperó para su tiempo. Y algo dice también de su fecundidad que hoy pudiéramos tratarlo no sólo como un poeta de fama monumental en su época, sino como uno de los que ha llegado más vivos a la nuestra. O podríamos centrarnos en una de sus herencias más felices: esas artes de la impresión en las que –por cierto- sólo iba a adiestrarse en el último tramo de su vida. Pensemos, también, cuántos eruditos no hubiesen justificado sus días por traducir –como él tradujo- la Ilíada, la Odisea, la Eneida y una buena gavilla de sagas nórdicas –esas mismas sagas que él incorporó al canon del gusto en todo lo que va de su tiempo a Borges. Y este hombre interminable aún tuvo tiempo, como es bien sabido, de ejercer de revolucionario, y no soy el primero ni el segundo en imaginar los frutos que hubiese dado en arte el tiempo que Morris robó para la política. Sí, de todos estos empeños nos pasma la variedad de su ambición. Él mismo consideraba que no tenía más amante que el trabajo, y que “hubiera sido un miserable” de no entregarse a su labor. Y si se necesita genio para terminar en un día tiradas de mil versos, se necesita –y en esto recuerda también al Tolstoi rico y revolucionario- no poca generosidad para llevar una vida fecunda cuando, por familia, tenía la vida resuelta.

Esta bendita tozudez de Morris es hija de su comprensión del trabajo como una militancia. Pero más que su persistencia, a lo largo de su carrera, lo que más nos admira es la integridad de su trazo, la continuidad en el acierto. Porque, desde la embriaguez medievalizante de sus años de formación –entre las torres de Oxford y los libros de Ruskin-, el corpus doctrinal del que emana su arte conocerá quizá la especialización, pero no el cambio abrupto. Hay una congruencia que se puede detectar tanto en el joven Morris como en el Morris viejo. Y si de él se ha dicho que nunca hubo hombre más insensible a la opinión ajena, es porque –desde el principio hasta el final- iba a afirmar, como un verdadero cruzado contra su época, su personalísima estética, su teoría del arte y su teoría del trabajo artístico.

Y es posible –al menos a mí me pasa- que, tratando precisamente de su idea del arte, se nos queden algo cortas definiciones como “el arte es la expresión del gozo del hombre en su trabajo”, o que “la belleza es síntoma de una labor feliz”. Lo más importante –y lo más trascendente- es su propósito de afirmar la unidad de las artes y, como quería Walter Crane, gran inteligencia del Arts and Crafts, de resistirse a esa “distinción artificial” entre bellas artes y artes aplicadas, entre belleza y commoditas: al margen de que las artes decorativas son las que quedan más al alcance de la vida, la única distinción posible es entre lo bello y bueno y verdadero y aquello que lo niega. Como vemos, se trata de reivindicar que –igual que en tiempos antiguos- no hay oficio pequeño ni objeto indigno de esa gracia singular e imperfecta, más bella que la belleza misma, que aporta la mano humana que trabaja.

Y esto sí tiene su repercusión. Desde el punto de vista del trabajo manual, se ha escrito no poco sobre la hostilidad de Morris –de Morris y los suyos- hacia la máquina. La Revolución Industrial conoce un

acelerón de importancia justo en su década de nacimiento -1830. Pero Morris nunca será un enemigo de la máquina porque sí, uno de esos luditas que iban por Inglaterra rompiendo arados y telares. El deber del mundo civilizado, afirma nuestro artista, es hacer del trabajo algo feliz. Y la labor del artesano debiera ser –dice- un gozo tanto para su artífice como para su destinatario.

¿En qué consiste ese gozo? En la oportunidad de expresar el pensamiento a través del trabajo. En el respeto a uno mismo que viene con el saberse útil –la cita es literal- y el misterioso placer que acompaña al ejercicio diestro de las potencias del cuerpo. Y ahí, la mecanización –dice- no ha mejorado las condiciones del trabajo: se ha limitado a incrementar la producción. Y –cosa que destemplaba mucho a Morris- ha logrado que los trabajadores permanecieran ajenos a ese potencial de gozo de la labor manual. Desde este punto de vista, ¿qué juicio, sino un juicio negativo, puede merecerle a Morris su propia época? Al fin y al cabo, como había escrito Ruskin, las artes aplicadas y la arquitectura son las más certeras a la hora de hablarnos del marco mental de una sociedad. Y si el deslinde de lo bueno y lo malo tiene que ver con la belleza –como también escribió Ruskin sobre esos tiempos victorianos-, “lo que veo es que los hombres destruyen toda la belleza a su alcance”.

Uno de los atractivos de la aproximación de Morris a la belleza, y quizá lo mejor y lo más auténtico de sus ideas, radica en que tienen mucho ver con su propia experiencia como artesano. Y, a sus ojos, no hubo nada que tuviera que estar condenado a ser anodino o vulgar, a permanecer exento del bautismo de lo recién hecho. En lo que respecta al artista, se trata de no tener en menos ningún trabajo susceptible de belleza. Y, en lo que a nosotros atañe, se trata, como dice su conocida frase, de no poseer nada que no sepamos útil ni juzguemos hermoso.

Siempre en guerra santa contra su siglo, Morris lamenta el adiós a un mundo en el que –la cita es literal- era bueno y bello incluso lo que se hacía sin voluntad artística. Idealizaciones aparte, para él, el capitalismo moderno le ha quitado al creador el poder de trabajar para y con sus propios clientes. Y se propone recuperar esa naturalidad en la belleza, acercando –por ejemplo- diseño y ejecución, diseñador y artífice, frente a la separación y especialización que conlleva la industria.

Esto no era fácil de pensar –iba a contracorriente- en su época y mucho menos iba a ser fácil de poner en práctica. Porque al bajar las ideas de Morris a la tierra, lo que nos encontramos es un mundinovi de estampación, ebanistería, cretonas, damascos, papeles de pared, vidriería y demás. Y si admirábamos a Morris por su genio como artista, no podemos menos que pensar que –por muy socialista que se proclamara- también tuvo que ser un genio de la organización empresarial.



William Morris y John Henry Dearle para Morris & Co., Tapiz The Orchard (o The Seasons) [Los frutos del mundo] 1890. Tejido con tramas de lana, seda y mohair y urdimbres de algodón en los talleres de Merton Abbey. Victoria and Albert Museum, Londres

Y tanto que lo fue. Y con mucho éxito. Poco después de fundar Morris and Company –en los años sesenta del XIX-, ya estaban exportando, recibiendo encargos de la realeza y colgando sus piezas en las exposiciones universales. Pero la vertiente empresarial de Morris no podía menos que tener una profunda inspiración medievalizante –en este caso concreto, gremial. La vocación comunitaria, cooperativa, está ahí. Está en –como diría Mario Praz- esas “casas de la vida” que fundó con sus socios y amigos: la célebre Casa Roja a las afueras de Londres; la aún más célebre Kelmscott, que daría nombre a su imprenta. Precisamente del trabajo de construir y decorar la Casa Roja había emanado de modo natural Morris and Company. Y después, el propio movimiento Arts and Crafts, que tuvo a Morris como figura tutelar, también iba a nacer orgánica y naturalmente, sin manifiestos de ningún tipo. Sí, para Morris, el trabajo cooperativo era “la cosa más hermosa del mundo”. Ante todo, porque permitía la suma de inspiraciones, la “comunidad de deseo” que caracterizó a la producción de la Edad Media y que, a su juicio, se quiebra en el Renacimiento.

Y yo debo decir que, si alguno de ustedes aprecia en las ideas de Morris algo de protocomuna hippy, no va del todo mal encaminado, al menos en lo que hay de sentido de comunidad y de retorno a la naturaleza. También podría hablarse no de socialismo utópico, pero sí de un utopismo social que –por la vertiente religiosa de radicales, inconformistas y cuáqueros- ya tenía una noble tradición desde la Inglaterra dieciochesca. Los propios talleres de Morris, ante todo su central en Merton Abbey, iban a ser un modelo de fábrica humanizada frente a unas condiciones laborales todavía predominantemente

dickensianas. Pero si el aspecto –digamos- asistencial es importante, lo específico de Morris es su toma de postura ante el trabajo y su organización. Al reflexionar sobre la construcción de las catedrales, Morris aprecia que, en su factura, los distintos maestros no han competido: han cooperado. Y, del mismo modo que él quiso, en sus telares, hacer uno del artesano y del artista, también creyó que la convivencia y el roce entre distintos oficios eran capaces, como en sus siglos más añorados, de crear comunidad. El gótico necesitaba del artista, pero sólo podía explicarse con el entusiasmo del obrero. Con la humildad y la alegría que Ruskin ya había visto detrás del ornamento medieval. Con esa complicidad de espíritu que revela, en las mejores empresas del medievo, la libertad de cada artífice para hacer lo que mejor sabía y disfrutar haciéndolo.

Lejos de cualquier torremarfilismo, Morris fue –como acabamos de ver- todo un hombre de acción. A saber si no lo llamaríamos “emprendedor” en nuestros tiempos. Pero su peculiaridad consiste en ser un hombre de acción en un campo habitualmente abandonado a los contemplativos, como es la estética. Y aunque, al pensar en Morris no estamos lejos del traqueteo de una imprenta, del olor de las tintas de estampación, de un arte que –digamos- sabe mancharse las manos, Morris, y así lo vio Walter Pater, pasó mucho de su tiempo posando en calidad de esteta. Y, en verdad, se ha dicho que apenas ha habido otro hombre más preocupado por los temas del gusto –pero fue, justamente, por haber intuido algo que hoy apartamos de nuestra vista como es la relación entre gusto, razón y moral.

Es una sensibilidad la de Morris que aporta, a la Inglaterra victoriana, una mirada con el frescor de lo antiguo, de un mundo que aún se está estrenando. Un septentrion –de Islandia a las islas británicas- guerrero y religioso, con las palabras todavía, como en sus amadas sagas nórdicas, en la fragua de la lengua. Recordemos que sus peregrinaciones estéticas, de su primera edad hasta la vejez, son precisamente a Islandia y a Bretaña. Pero junto a ese Medievo místico y legendario está también en la estética morrisiana el aprecio por el mundo urbano de los burgomaestres, la ya citada “Inglaterra alegre”, esa “generosidad del gótico” que alababa Ruskin, y cuyos valores Morris intentará oponer a un mundo victoriano feo por fabril y a ese clasicismo “frío e incoloro”, que vio su maestro, “trasplantado de tierras extrañas”, tan abundante en su época. Así, no es de extrañar que Morris sintiera arrobos en Rouen y en Canterbury ni que, con toda congruencia, afirmara que no había nada en Roma que no pudiera ver en Whitechapel. Y en estos instintos de hombre antiguo, a nadie debiera tampoco extrañarle que Morris prefiriera los vitrales, los frescos y los tapices a los lienzos.

Es una sensibilidad la de Morris que aporta, a la Inglaterra victoriana, una mirada con el frescor de lo antiguo, de un mundo que aún se está estrenando.

Lo llamativo es que ese talante antiguo, más que anticuado, de Morris, lo hace relevante para algunos de los debates estéticos de su tiempo. De comienzos del XIX en adelante, por ejemplo, algunos artífices del neogótico, en su afán de restaurar la pureza original, llegan a corregir y enmendar los viejos edificios del Medievo. Ahí, Morris tomará la vía ruskiniana, para la cual la restauración es “la destrucción más total que un edificio puede sufrir”, en tanto que el tiempo es ingrediente capital de la belleza. Así, nuestra mayor intervención en un edificio será proteger, no restaurar, por la conciencia de que los edificios no son nuestros, sino –volviendo a Ruskin- “sagrados monumentos del crecimiento y la esperanza de la nación”. No por nada el gótico iba a ser considerado estilo nacional inglés, aun cuando similar opción podían ejercer y de hecho ejercieron alemanes y franceses. Es más: es esta percepción de estilo nacional la que lleva a erigir en neogótico las Casas del Parlamento. Y no con las formas clásicas que, casi dos siglos antes, habían servido para la soberbia reconstrucción la catedral

de San Pablo.

Hay otra polémica, en la que Morris entra a fondo, que enfrenta a –por así llamarlas- la facción goticista y la neoclásica: ambas riñen por demostrar cuál de los dos estilos está más cerca de la naturaleza, si el acanto de los capiteles de un templo o el arboreto de las columnas de una catedral. Casi por instinto, Morris compartirá la visión gótica de la naturaleza como un todo sagrado, si bien en la práctica sus diseños serán siempre más sugerentes que imitativos. Y, junto a la naturaleza, la historia: la atención a la botánica británica, por ejemplo, más que nacionalismo artístico, revela la voluntad de dignificar unos objetos enraizados con su pasado y con su entorno, y así postular una arquitectura con el mismo arraigo. Porque, para Morris, el lugar nunca será sólo un lugar: estará acompañado de su *genius loci*, de su relato, contexto e historia. El gótico puede ser un arte internacional e incluso –en su origen- de importación, pero sólo se puede entender y abordar como vernáculo, pues esa es la vocación de toda arquitectura. Y, para Morris, no hay lugar habitado por el hombre que no sea susceptible de dignidad, significado y leyenda.

Si por reaccionario, Morris había atacado a la máquina, por revolucionario no puede menos que tener conflictos con el lujo. No es, como pudiera parecer, asunto de ascetismo, de pobreza voluntaria. Morris –simplemente- detesta el mal gusto que a su entender transparentan “nueve de cada diez” posesiones de los ricos. Y, ante todo, relega al lujo a la consideración de “molestia”: molestia para el verdadero trabajo, pensamiento y placer. Prueba, en cualquier caso, de sus sabidurías de artesano, es que –como señalaría Walter Crane-, Morris y el Arts and Crafts serán capaces de crear las atmósferas más rutilantes y lujosas, pero también las más austeras. Lo mismo “esplendor” que “sencillez”. Y, en consecuencia, si un potentado podía encargarse en el establecimiento de Morris todo un cuarto, las gentes más medianas también podían –como una especie de belleza democratizada- comprarse una funda de almohadón.

Las tensiones, sin embargo, terminarán por alcanzar a nuestro protagonista, quizá un peaje por ser de los primeros socialistas británicos *comme il faut*. Al pobre Morris, la lectura de Marx no dejó de provocarle “una agonía de confusión mental”, pero incluso en su entendimiento naíf de la economía podía haber comprendido que, toda vez que el tiempo es dinero, la máquina que acaba con la mano de obra artesana también la hace más valiosa. Y así, Morris tuvo que soportar las críticas que señalaban cómo un gran movimiento social se había convertido en una pequeña aristocracia que trabajaba para los ricos.

Será mérito suyo en todo caso –y voy terminando ya- figurar como uno de los primeros artistas comprometidos, engagés, y, más aún, ser pionero en conectar lo social y lo estético. Por esa alianza entre el mundo del trabajo y el mundo del arte seguiría transitando después –así lo reconoció Gropius- la Bauhaus, en coordenadas estéticas muy distintas. Quienes, del Arts and Crafts en adelante, sin embargo, siguieron sus mismas coordenadas estéticas, aún tuvieron que agradecer a Morris algunos exotismos: su incorporación de la japonería, por ejemplo, o su proyección natural en el Art Nouveau. Y, de ayer a hoy, sorprende la cantidad de temas en las que William Morris nos habla como si fuese nuestro contemporáneo: ecología y calidad de vida, inserción de las mujeres –él fue un avanzado- en el ámbito laboral, consumo responsable, deslocalización, relaciones laborales o economía social. Todo esto está cifrado en el hacer de un hombre –como quería Darío- “muy antiguo y muy moderno”, capaz también de inspirarnos a la hora de conjugar la tradición con el progreso.

Pero hay una lección morrisiana que no depende de las contingencias de cada época, y que tiene que

ver con su –llamémosla así- moral de artista. Su apuesta por la vigencia del espíritu en el mundo de lo utilitario. Su dignificación del trabajo, de la mano del hombre. Su disposición a abandonar las grandes palabras de la arquitectura y la pintura –sus vocaciones primeras- para volcar la multiplicidad de sus talentos en el mundo sólo en apariencia humilde de los objetos, de la artesanía y de lo táctil. Es irónico –se ha señalado- cómo en el gran siglo de la mecanización y de los procesos industriales, Morris encabeza la corriente que se le opone y logra convertir su excentricidad en un triunfo.

En vez de adaptar el gótico a la vida moderna, William Morris quiso cambiar la vida moderna para que pudiese así producirse verdadero gótico. Con sus fracasos y sus logros en esta tarea, sí nos dio una manera de asomarnos al mundo. Y su huella sigue aquí y allá, cada vez que lo identificamos con un aire de romanticismo desgastado, con un tiempo de héroes y de santos y de vírgenes, con jardines secretos, con la luz laboriosa de un telar. Sus imágenes permanecen en el guiño de un tipo de letra, en una tapicería o en el estampado de una corbata. Cuando Waugh lo alaba por reformar el hogar, lo que hace es decirnos que, después de Morris, nuestra relación con la materialidad de las cosas, nuestra mirada a los objetos, iba a ser distinta. Y eso no se lo debemos al Morris emprendedor, ni al Morris revolucionario. Se lo debemos al artista. Al hombre que dejaba algunos de sus objetos sin terminar del todo porque sabía que así –eso es sensibilidad- contaban mejor su historia.

Fecha de creación

07/02/2018

Autor

Ignacio Peyró

Nuevarevista.net