

José Moreno Villa

Óleos, dibujos, grabados, grafismos y un alambre

José Moreno Villa

Óleos, dibujos, grabados, grafismos y un alambre

EDICIÓN

Juan Pérez de Ayala

Del 3 de marzo al 30 de abril de 1999



Guillermo de Osma

G A L E R Í A

Claudio Coello, 4 - 1º izd. Tel.: 91 435 59 36 Fax: 91 431 31 75
Mañanas de 10 a 2. Tardes de 4,30 a 8,30 y Sábados de 12 a 2.

M A D R I D

AGRADECIMIENTOS

FUNDACIÓN ARTE Y TECNOLOGÍA, MADRID
FUNDACIÓN FEDERICO GARCÍA LORCA, MADRID
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, MADRID
RESIDENCIA DE ESTUDIANTES, MADRID

JOSÉ ARCE
MARIBEL CASILLES
ANTONIA CASTAÑO
JULIÁN COCA
JOAQUÍN CORTÉS
MANUEL FERNÁNDEZ MONTESINOS
JOSÉ LUIS FUENTES
JOSÉ GARCÍA VELASCO
JAIME GOROSPE
JOSÉ GUIRAO
MARÍA TERESA HEREDIA
ALEJANDRO LAMAS
ANTONIO MAJADO
MARÍA ROSA MORENO
PABLO SÁNCHEZ BONMATÍ
FERMÍN DE LA SIERRA
MIGUEL VALLE INCLÁN
ALFREDO VALVERDE
CONCHA VELA
MERCEDES VILLAR
LUIS RAMÓN VILLAR HERNÁNDEZ

*Comisario de la Exposición,
Edición y Diseño del Catálogo:*
Juan Pérez de Ayala

Coordinación:
José Ignacio Abeijón

Impresión:
ARTEGRAF, S.A.
Sebastián Gómez, 5 · 28026 Madrid

© DE ESTE CATÁLOGO: GUILLERMO DE OSMA

© DE LOS TEXTOS: LOS AUTORES

Dep. Legal: M. 7.987 - 1999

Índice

Humberto Huergo

El testigo de lo otro

9

Catálogo

Óleos, dibujos, grabados, grafismos y un alambre

41

Javier Pérez Segura

Moreno Villa, los ibéricos y el arte nuevo en España

73

Apéndices

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

EXPOSICIONES COLECTIVAS

EXPOSICIONES INTERNACIONALES

85

Relación de obra expuesta

99

Catálogo

Óleos, dibujos, grabados, grafismos y un alambre

CATÁLOGO DE OBRAS

Bodegón con guitarra tumbada, pipa y cafetera, 1925

Óleo sobre lienzo, 33 x 41 cm

Bodegón con guitarra y libro abierto, 1927

Óleo sobre cartón, 40'5 x 31'5 cm

Formas protozoarias, 1927

Pastel sobre cartón, 265 x 185 mm

Pareja, c.1928

Lápiz sobre papel, 290 x 220 mm

Las tres gracias, 1927

Óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm

Mujer sentada y pájaros, 1927

Plancha de grabado, 24 x 21 cm

RESIDENCIA DE ESTUDIANTES, Madrid

Jinete y mujer recostada en una silla, 1927

Plancha de grabado, 20 x 23 cm

RESIDENCIA DE ESTUDIANTES, Madrid

Cabezas, 1929

Óleo sobre madera, 22 x 26 cm

Figuras, c. 1929

Tinta sobre papel, 200 x 165 mm

Figuras y velero en la playa, c. 1929

Tinta sobre papel, 230 x 165 mm

Figuras, c. 1929

Tinta sobre papel, 230 x 165 mm

Pareja, c. 1929

Tinta sobre papel, 230 x 165 mm

Figura, c. 1929

Alambre, 28 cm (altura)

Mujer, 1930

Óleo sobre lienzo, 48 x 35 cm

Carretera en noche oscura (Peralte), c. 1931

Óleo sobre lienzo, 46 x 61,5 cm

Urbanismo, cualquier rincón de España, 1928

Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm

Barca y farolas, 1931

Óleo sobre lienzo, 36 x 49 cm

Piedras ambulantes, c. 1930
Óleo sobre lienzo, 38 x 55 cm

Mujer en la ventana, c. 1932
Óleo sobre lienzo, 37 x 57 cm

Florero y copa, 1931
Óleo sobre lienzo, 54'5 x 65'5 cm

Pareja en la playa, 1931
Grafumo, 250 x 245 mm

Mujeres y cabeza de toro en la playa, 1932
Grafumo, 245 x 300 mm

Mujer en la playa, 1932
Óleo sobre tablex, 46 x 54 cm

Figuras, c. 1932
Tinta y acuarela sobre papel, 235 x 165 mm

Dos figuras en la playa, c. 1932
Tinta y acuarela sobre papel, 95 x 140 mm

Figuras petreas en la playa, 1932
Tinta y acuarela sobre papel, 93 x 140 mm

Figuras en la playa, 1932

Tinta y acuarela sobre papel, 95 x 140 mm

Hombre en la playa

Tinta y acuarela sobre papel, 140 x 90 mm

Hombre en la playa, c. 1932

Tinta sobre papel, 230 x 165 mm

Cabeza bifronte, c. 1932

Tinta y acuarela sobre papel, 230 x 165 mm

José Moreno Villa, hacia 1924

Cordis Scrutinium,

«Schola Cordis», 1926

Figuras desnudas, 1932

Grafumo, 25 x 38'8 cm

Museo de Bellas Artes de Bilbao

José Moreno Villa, *España en dibujos animados.*

E L T I E M P O A Q U E L

El tiempo aquel, todo en volandas,
entre nísperos y tomillares,
frente a la gran bahía celeste
ceñida por tierras de diez colores;
o el tiempo aquel de la tiesa Alemania
con trineos, mazurcas, y Universidad,
entre abetos en selva, donde fraguó la mía;
o aquel tiempo de amor y muerte próxima,
vuelto al país de los ojos grandes y vivos,
falto de plan –tal como hoy–
errabundo celeste en plena tierra;
o aquel tiempo de arqueología,
de recorrer y medir castillos e iglesias
en descampados o en acampados,
entre paletos y paletas como troncos
[y manzanas en éxtasis.

O aquel tiempo en fin de aventura,
de gran marina y rascacielos
entre magnates judíos de Nueva York
negados para entender a cualquier poeta.
El tiempo, el tiempo, el tiempo aquel,
aquella casa, aquel perfume suave,
aquel piano, violín, pequeño libro,
pañuelo de seda, horquilla dorada,
trozo de país en ferrovía,
rincón de aldea sin otro corazón que el propio.
El tiempo, el tiempo aquel delantero
en que los años iban ante mí como cuadriga;
el tiempo aquel que ya encunaba
todos estos errores, arrugas, canas, libros,
penas, pinturas y tolerancias
que me cuelgan hoy del salón sin muros,
esto es, de mi casa viviente.

Doce años después

En 1987, con motivo de la celebración del centenario del nacimiento de José Moreno Villa, se celebró en las salas de la Biblioteca Nacional de Madrid una exposición antológica, de la que fui Comisario, que reunió más de un centenar de obras. Esta exposición viajó seguidamente a Málaga y un año después, se exhibió en México.

Han transcurrido doce años y en este tiempo el interés hacia la obra pictórica de Moreno Villa ha ido acrecentándose, a la vez que han ido apareciendo nuevas obras que permiten ampliar el conocimiento hacia las varias etapas de su pintura. (Hoy por hoy, por ejemplo, la aparición de determinados cuadros nos ayudan a comprender con mayor detalle el breve, pero intenso, periodo cubista y lo que supuso de aprendizaje y retorno a la pintura para Moreno Villa. Los dos *Bodegones* que se exhiben son piezas claves de la inmersión cubista, primero, y del abandono posterior de la estética –que no de los principios–.)

En esta exposición –reducida en cuanto número de obras pero amplia en cuanto a intención– se han perseguido varios fines:

Primero, es un intento de reconstrucción de los momentos claves de la pintura realizada entre 1925 y 1932.

Segundo, se ha querido mostrar la variedad y el eclecticismo que caracterizó a las exposiciones que el propio artista realizó. (Por las reseñas críticas aparecidas en su momento, podemos apreciar que a Moreno Villa le gustaba exponer cuadros de distintas tendencias y, al reunir ciertas obras que figuraron juntas en su momento, constatamos la deliberada intención del pintor en este punto.)

Tercero, los temas y las técnicas empleadas por Moreno Villa tienen una representación, aunque sea única, en esta exposición.

Cuarto, muchas de las obras tienen un valor añadido muy significativo que las carga de otra visión más personal e íntima. En esta exposición hay cuadros que pertenecieron a amigos de Moreno Villa, unos fueron adquiridos, otros fueron regalados por el pintor. Cada cuadro tiene su propia historia y vida, algunas veces, azarosa, como fue la de sus propietarios: dibujos y óleos que salieron «al exilio» y que, al cabo de los años, regresaron después de recorrer medio mundo; otros, marcados por el azar o el destino, sobrevivieron milagrosamente; obras que fueron pasando de unos a otros en una cadena marcada por curiosas circunstancias; obras, en fin, que han pasado de padres a hijos, familiares o amigos cercanos perpetuando un lazo invisible. Escuché la historia de muchos de estos cuadros por boca de sus propietarios y no puedo dejar de testimoniarles mi recuerdo.

Finalmente, que los estudios y los apéndices documentales recogidos en este catálogo, abriesen los campos de la investigación sobre la pintura de Moreno Villa y sobre el momento histórico en el cual se desarrolló. En este aspecto, ha sido una satisfacción que tanto Humberto Huergo, del que espero impaciente su próxima edición de una amplia selección de los escritos sobre Arte y Arquitectura de Moreno Villa, como Javier Pérez Segura, abriendo nuevas vías en el estudio del periodo al incidir en la importancia que tuvieron –al menos en cuanto a intención– esas otras tentativas «no oficiales», hayan aceptado colaborar en esta exposición. En cuanto a la recopilación de las reseñas aparecidas en prensa en su día sobre las exposiciones de Moreno Villa sobran los comentarios ya que es un claro ejemplo de cómo se construía en España el discurso crítico sobre el arte moderno.

Esperando haber cumplido mis propósitos, sólo me queda agradecer a todos los coleccionistas presentes y ausentes, y a todos los que de una manera o de otra han ayudado a que esta exposición haya podido realizarse.

Humberto Huergo

El testigo de lo otro

Me inclino a decir que sabía demasiado para ser adalid de una tendencia. Porque casi todos los «ismos» piden simplicidad, eliminación de muchas cosas, adhesión sorda y ciega a unos preceptos intangibles. Siendo así, quedaba un poco, o un mucho, sin eso que llamamos aire de la época. Y él —tan crítico de todo y de sí mismo ante todo— se daba cuenta. Y era dramático ver en su obra el aceptar y apeteecer lo nuevo al mismo tiempo que el rechazarlo.

Moreno Villa, «Algo sobre su arquitectura» (1932)

La mirada sedienta

Sobre la tela se puede ver una figura que mira a otra figura. Tal sería el primer postulado de la pintura de Moreno Villa: ver es ver a alguien ver. Entre el espectador y el cuadro se interpone la mirada de un *testigo* mudo. Un ejemplo, de entre muchos: *Mujer en la playa**, 1932: en primer plano, de espaldas al espectador, una figura de mujer espía detrás de un muro una barca varada en la arena. El interés del cuadro recae, no tanto sobre la barca que ocupa el centro de la composición, cuanto sobre la mirada de la mujer. *Antes* de llegar al objeto, es menester pasar por la mirada de un tercero —el testigo— que nos da la espalda, una figura sigilosa, recatada que mira sin dejar que la miren. Otro ejemplo: *Bañistas*, 1929: en primer plano, de espaldas al espectador, tres bañistas otean el horizonte. Esta vez el objeto de la mirada se ha perdido de vista. No sabemos *qué* miran los bañistas; sólo sabemos que miran, extáticos, la cara gris, sin ojos. Todavía un ejemplo más: *En la cuerda floja*, 1950. Han pasado veinte años, pero el drama sigue siendo el mismo: en primer plano, reclinado en el suelo de espaldas al espectador, una figura flanqueada por un ángel contempla algo en la distancia: un equilibrista suspendido en la cuerda floja. Como estos ejemplos se podrían mencionar muchos otros: *Figuras y ciervos*, 1929, *Cisnes*, 1929, *Viéndolo pasar (Tres figuras en un paisaje)*, h. 1933-36, *El encuentro*, h. 1933-36, y los dibujos *Mujer en la playa*, h. 1927, *Pareja y caballo en la playa*, h. 1929, *Composición con reloj y bicicleta*, h. 1931, *Contemplando a los amantes*, 1931, *Figuras pétreas I**, 1932, *Figuras pétreas II**, 1932... En todos es lo mismo: ver es ver a alguien ver. La relación del espectador con el cuadro no es una relación *directa*, sino que está mediatizada (como en la obra de Caspar Friedrich) por «la mirada sedienta» de un testigo¹.



Bañistas, c. 1929
Óleo sobre fibra de madera, 25'4 x 20'3 cm
Biblioteca Nacional, Madrid

* Obra incluida en la exposición.

1. José Moreno Villa, «Atento como un pájaro», *PC: Poesías completas*, ed de Juan Pérez de Ayala (México, D. F.: El Colegio de México/Residencia de Estudiantes, 1998): «La mirada sedienta / bebía en todo objeto». De aquí en adelante, damos el título del poema.



En la cuerda floja, 1950
Óleo sobre lienzo, 77 x 97'5 cm
Colección particular, México

Hay lejanía en la proximidad

Entre el espectador y el testigo, y entre éste y el objeto de su mirada existe una *distancia* irreductible. Tómese casi cualquier cuadro de Moreno Villa y se lo comprobará: las figuras están repartidas en dos planos distintos, uno cerca y otro lejos. Así en *Mujer en la playa*, *Mujer en la ventana*², h. 1932, *Sirena y Neptuno*, 1932, *La dama y el unicornio*, h. 1932, *Mujer y jinete*, h. 1932, *Viéndolo pasar* y muchos otros. Primero está el espectador, luego el testigo y, por último, *allá lejos*, el objeto de la mirada de ambos. Esto es clave, fundamental: la realidad es «cifrada», «intraducible»; se puede *ver* pero no se puede *tocar*, como el «cajoncito» de la madre de Moreno Villa². «Lo veo», dice el autor en uno de sus poemas, «lo estoy mirando; / no lo puedo traducir, / es cifrado» («La verdad»). La verdad es cifrada; se puede ver, pero no se puede traducir; «la verdad está quieta en todas partes, / y nadie *tiene* la verdad» («La verdad»). Es el segundo postulado de la pintura de Moreno Villa: «hay lejanía en la proximidad» («¿Qué es esto? ¿dónde estamos?»); «la distancia / es la sola verdad del Paraíso» («Confusión y bloqueo»); «en todo lo semejante se esconde otro»³; «todo comulga y se desvía / en la incongruencia sabida» («Imposible nueva vida»).

Hay lejanía en la proximidad: o sea, nada, ni la naturaleza, ni el amigo más íntimo, ni la propia pareja, ni el mismo hijo son *semejantes* a nosotros, sino que todos conservan un margen de distancia: «Nada me parece mío aparte de mi pensamiento y mis sentidos. ¿Quién concibe que sean de uno el amigo, la mujer y hasta el mismo hijo? Son propiedades muy relativas» (*Vida*, p. 118). *La intimidad no supone la comunión directa con el otro, sino la relación sin relación con una distancia única, siempre cerca pero siempre fugitiva*. Ésta es la única verdad del Paraíso, la auténtica plenitud. Atención: la verdad del Paraíso no consiste en la *unión* directa con el otro. Tal unión, dice Moreno Villa, es un engaño: «¡Jacinta! ¡Jacinta! La seducción es un engaño» («Jacinta se cree española»); «la embriaguez de la paridad» («Separación») es una ilusión. La única verdad del Paraíso consiste en la *incongruencia* sabida, en «la relación (o también la no-relación) con un Afuera más lejano que todo mundo exterior, y por ello mismo más próximo que todo mundo interior»⁴. *Comunión y desvío; comunión en el desvío y desvío en la comunión*.

La mujer que vemos (y no vemos) en *Mujer en la playa*; los niños de *Bañistas*; el arlequín de *En la cuerda floja* están todos en el Paraíso (de ahí la figura del ángel en *En la cuerda floja*), pero un paraíso *a lo Moreno Villa*, es decir, sin comunión posible; en comunión con lo que se desvía, próximos a lo más lejano. Moreno Villa lo llama el Paraíso *gris*, en contraste con el Paraíso *verde* del Jardín edénico: «Es gris el gozo en el Paraíso, / y la voz del Señor es gris como la serranía; / dura como la roca que vive sola / y opaca como la alfombra» («Unidad en lo gris»). El gozo en el Paraíso es gris como la serranía de *Mujer en la playa* y duro como las rocas de *Piedras ambulantes*⁴, h. 1930. Gris + serranía + piedra: son los tres elementos indispensables de la pintura de Moreno Villa. El gozo en el Paraíso es gris. Todo

2. Moreno Villa, *Vida en claro* (1944), segunda ed. (México, D. F.: F.C.E., 1976): «De tarde en tarde abría para nosotros un cajoncito donde guardaba estuches, curiosos rosarios, canastillas con algunas monedas de oro viejo, retratos antiguos, mil quisicosas que nos embobaban. Y todo aquello habíamos de verlo sin tocarlo, o tocándolo con sumo cuidado» (20).

3. Moreno Villa, «Consideraciones A palabras de Georges Braque». *Novedades* 21 de octubre de 1951: «Huyo de mi semejante. En todo lo semejante, se esconde otro».

4. Gilles Deleuze, «La vida como obra de arte» *Conversaciones, 1972-1990*, trad. de José Luís Pardo, segunda ed. (Valencia: Pre-Textos, 1996) 158.

paisaje es una serranía. La presencia de lo sagrado es dura como una piedra. La pintura, si revela algo, «es siempre el dolor del encontronazo del yo con *lo otro*»⁵.

Esto es todo Moreno Villa; no hay nada más. Hay un «yo» de mirada sedienta (el testigo) y una cosa *otra*, cifrada, dura como una roca y opaca como una alfombra que le devuelve la mirada desde la intimidad de una distancia única. El testigo puede ser una mujer mientras que lo otro puede ser una barca encallada en la arena (*Mujer en la playa*); o puede ser un grupo de niños que miran un objeto colocado fuera del marco del cuadro, literalmente ob-sceno (fuera de la escena) (*Bañistas*); o puede ser un payaso absorto en la visión beatífica de un equilibrista (*En la cuerda floja*). En última instancia, el testigo es el espectador y lo otro, la tela. El testigo eres *tú* y lo otro, la pintura de Moreno Villa. La distancia que impide a cada uno de estos «yo» traducir la verdad que tienen al frente, *ésta* es la verdadera unión, el Paraíso gris de la incongruencia sabida. Pues la verdad no es nada más que el tirón de una retirada⁶.

La etapa cubista

La pintura de la época española de Moreno Villa se divide en tres etapas principales, que él mismo ha delineado. El cubismo, el surrealismo «de fondo poético y legítimamente misterioso», y «esas otras pinturas que ni son abstractas [‘cubistas’] ni poéticas [‘surrealistas’]; que son pintura sobre todo, con leves alusiones a formas reconocibles: las de Cossío, las de Borés [sic]»⁷. A cada una de estas «tendencias» le corresponde un lugar particular de la casa, como apunta en su texto «Poeta pintor»: «el cuadro de un despacho puede ser de una tendencia, y el del comedor, de otra, y el de la sala de estar, de otra». La pintura cubista «se encontrará debidamente allí donde no se habla, sino que se busca concentración, es decir, en el despacho o estudio»; el surrealismo de fondo poético puede ir en la sala de estar, donde «da motivo [...] a conversaciones y coloquios divertidos»; y «para el comedor», la pintura pura. Según el propio Moreno Villa, «mis cuadros son de sala y comedor», es decir, pinturas surrealistas o pintura-pintura con leves alusiones a formas reconocibles, como la de Bores y Cossío. La pintura cubista ocupa un lugar menor dentro de su producción: «Pocos de mis cuadros son puramente abstractos». La mayoría de ellos son, por decirlo así, cuadros «boresianos» y cuadros surrealistas, en los cuales, «a juicio de las personas sensibles y enteradas, hay [...] sustancia para recorrer con el espíritu largas regiones y durante largas horas».

La etapa cubista dura, como mucho, tres años, de 1924 o 1925 a 1927. El dato ya nos indica que el cubismo no fue nunca un estilo afín al temperamento *romántico* del artista (el primer Romanticismo alemán del grupo de Jena), sino una etapa de aprendizaje⁸. Salvo el tardío *Bodegón con frutero y jarrito de flores*, h. 1929, del Museo de Bellas Artes de Málaga, después de 1927, Moreno Villa no vuelve a practicar el cubismo. Y a partir de la guerra civil y a pesar del respeto que siempre profesó por la obra de Braque, el rechazo del estilo es total: «El cubismo [...]

5. El original reza: «Mi poesía, si revela algo, es siempre el dolor del encontronazo del yo con *lo otro*» (PC, p. 53).

6. Martin Heidegger, «¿Qué quiere decir pensar?» *Conferencias y artículos*, trad. de Eustaquio Barjau, *Odós 5* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994): «Ciertamente, lo que se retira de nosotros del modo como hemos dicho se marcha de nosotros. Pero en esto justamente tira con él de nosotros y, a su modo, nos atrae... Cuando conseguimos estar en el tirón de la retirada, estamos ya en la línea que nos lleva a aquello que nos atrae retirándose» (118).

7. Moreno Villa, «El poeta Moreno Villa, pintor» AC 3 (1931): 30-31.

8. Para el temperamento romántico de Moreno Villa, véase el Archivo Moreno Villa: «Diría que mis clásicos fueron los románticos Aunque un día, al darme cuenta de ello, hiciere por separarme de lo que todavía eran ramas, de un movimiento tan alejado. Este esfuerzo por dejar caer el medio romántico dio obras como *Jacinta*; pero la inclinación hacia él reaparece en obras posteriores» (M-5-40). En lo sucesivo, abreviamos AMV (por Archivo Moreno Villa), y signatura del documento. Véase asimismo «Algo sobre poesía», (PC, p. 33). No se olvide tampoco que Moreno Villa es el traductor de *Lucinda*, de Friedrich Schlegel, 2 vols. (Madrid: La Pluma, 1921).

me parece un arte neutro. Huyó del drama. Una pintura sin drama humano, carece de profundidad. El cubismo, por ello, pronto degeneró en decoración y en la decoración encontró, acaso, su mejor salida» (AMV, A-6-636)⁹. Y es que la matemática del cubismo era una matemática de formas geométricas, y lo que Moreno Villa buscaba era un *cábala*, una matemática de formas sagradas¹⁰.

Las características principales del cubismo, según lo entiende Moreno Villa, son:

1. Antes que todo, *la búsqueda de la distancia en la proximidad*: «Conserva bien las distancias / o busca la transparencia. / Lo demás no me hace falta» («Cuadro cubista»). «Distancia» quiere decir aquí proximidad en la distancia, la vecindad del Afuera; y «transparencia», simple despejamiento, la liberación y dispensación del objeto en lo que tiene de propio. La distancia del Afuera y la transparencia de lo cercano se pertenecen mutuamente. No es que la distancia sea lo opuesto de la transparencia. Antes, cuánto mayor sea el grado de transparencia del objeto, tanto más opaco y lejano nos resulta. La tarea del cubismo es doble: traer a lo cercano la distancia de las cosas y sacar a relucir su transparencia. Lo demás, o sea, la proximidad sin distancia y la transparencia sin opacidad, «lo demás no me hace falta».

2. El «abandono de lo dinámico y vital por lo reposado y frío»¹¹. El objeto de la representación—una guitarra— no tiene valor sensual. No es una guitarra «sonora»: «Aquí te pongo, guitarra, / en el fondo de las aguas / marinas, cerca de un ancla. / ¿Qué más da / si aquí no vas a sonar?» («Cuadro cubista»); sino una «guitarra metafísica»: «mi guitarra metafísica, como dijo Eugenio d'Ors» (PC, p. 3); o una «guitarra sordo-muda»: «hay que tañer la guitarra sordo-muda, / hechura del alma» («Caramba talluda Núm. 2»). Los ejemplos abundan: *Bodegón con guitarra y copa*, h. 1924-1927, *Bodegón con guitarra tumbada, pipa y cafetera** 1925, *Bodegón con mandolina*, h. 1927, y *Bodegón con guitarra y libro abierto**, 1927. La gran conquista del cubismo consiste en la *derrota de la belleza orgánica* o, como dice Moreno Villa, la «deletérea sensualidad del Impresionismo»¹². Si para el arte tradicional la belleza consistía en «el valor sensual de un río, una pradera, una manzana o un árbol», para el arte nuevo estriba en el valor plástico de una *ruina*. «Para mí», dice Moreno Villa, «las medianerías madrileñas, que abundan por el extrarradio —esos gigantes rectángulos de color rosa, en juego con planos de sombra y de vivísima cal— son valores plásticos de una belleza tan grande como puede ser para la gente el valor sensual de un río, una pradera, una manzana o un árbol. La medianería es de material pobre —ladrillo—, pero es de un gran valor plástico por la nitidez y pujanza con que se define y vive en relación con el lienzo cobalto y prusia del cielo»¹³. La belleza inorgánica de una pared de ladrillos es tan grande como la belleza orgánica de una manzana. Los dos motivos centrales de la estética del artista ya están presentes: la piedra («medianerías madrileñas») y la serranía gris («extrarradio»).

3. *La deformación de la figura* en planos rígidos y cerrados que se compenetran. El término técnico «facetación» se queda corto. No se trata de una simple faceta-

9. Para la devoción de Moreno Villa por Georges Braque, véase, además «Cuadros y estilos. Las frutas de Braque», *Novedades* 30 de abril de 1949: 5.

10. Para el interés de Moreno Villa por la *cábala*, véase AMV: «A veces me gusta contemplar el tablero cabalístico. Lo encuentro enseguida en el famoso grabado de Dürero, *La Melancolía*. ¿Por qué lo puso allí el pintor? Utilizó otras muchas imágenes: la clepsidra, la campana, la balanza, la piedra molinez [sic], la escalera, un paisaje ribereño, llaves, clavos, cepillo de carpintero, serrucho, alicates, compás y libro. Pero yo me fijo especialmente en el cuadro cabalístico?» (CU 2-45). Véase asimismo *Garba*: «Pasan tus ojos inquietos / por el tapiz oriental... / Signos de *cábala*, enigmas» («El tapiz persa»).

11. Moreno Villa, «Nuevos artistas» *Revista de Occidente* 25 (1925): 82.

12. Moreno Villa, «Temas de arte El arte negro, factor moderno». *El Sol* 24 de julio de 1925: 2.

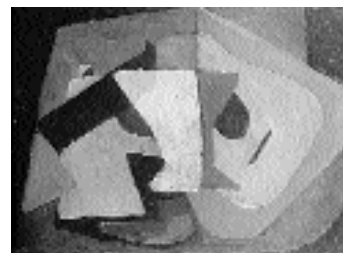
13. Moreno Villa, «Temas de arte La jerga profesional». *El Sol* 12 de junio de 1925: 5.

ción, sino de una auténtica *deformación*, de un afeamiento deliberado de la figura con el fin de salvaguardar la distancia que le es propia: «El cubismo, en efecto, ha sido la mayor aventura en la historia del arte. Comenzó por deformar, y a fuerza de deformar, se dio cuenta verdadera de la forma. Para desencajar y deformar, echó manos a la forma y... se encontró con ella. Parece un embeleco, una patraña, pero es así»¹⁴. Paradójicamente, para dar con la verdadera forma hay que deformar: «La paradoja de ‘hay que deformar para dar con la forma’ o ‘hay que descomponer para dar con la composición’ es difícil de aceptar al principio; pero no queda otra solución a la postre. Ésa fue la lección del Greco, y la de Cézanne, y la del arte negro» («Arte negro»). No se parte de la forma, sino que «se da» con ella, como si se tratara de una sorpresa. La verdadera forma es un descubrimiento o, mejor, un *escarmiento*, el castigo que el artista recibe por ponerse a jugar con fuego: «Verán ustedes que el cubismo, si tuvo un momento de ironía, pronto llegó a ser disciplina; que si empezó en juego, terminó en descubrimiento de serias verdades» («Arte de mi tiempo»).

4. El uso del *espacio plano*. Los términos de la jerga profesional de los años veinte son «eliminación de la atmósfera», «carencia del engaño espacial» y «sentido de bajorrelieve». Explica Moreno Villa: «delante de ellas [de ciertas obras ‘neoclásicas’ de Dalí] se podría dar una buena lección de arte moderno, fijándose en la tranquila y aposentada luz, en la densidad de los tonos, en lo compacto de la materia, en la nitidez y hasta dureza de los perfiles, en la novedad perenne del trazo, en *el sentido de bajorrelieve que acusa el volumen, en la carencia del engaño espacial y en la eliminación de la atmósfera*» («Nuevos artistas»). Y en «El arte de mi tiempo» escribe: «Para no caer en el pecado impresionista, somete [el artista moderno] todo lo que es visible al sentido del tacto, y huye de la perspectiva aérea y de todos los estados transitorios de luminosidad y atmósfera, tan queridos de los impresionistas. Nada de luces vagas, nada de fondos misteriosos; la luz no es sino un elemento auxiliar, que, si cae sobre las formas, es para depositarse en ellas y aclararlas, pero nunca para desvanecerlas y confundirlas».

5. *El abandono del valor sensual por el valor plástico*, entendiendo por «valor plástico» «la comprensión pura de la forma», sin dejos de sentimentalismo («Arte de mi tiempo»); «el sentido plástico de las cosas», esto es, «superficies bien concretas y limpias e inmutables» («Arte de mi tiempo»); «un gran valor plástico por la nitidez y pujanza con que se define» («Jerga profesional»). El peso de la definición recae una vez más sobre la falta de vitalidad orgánica: superficies *inmutables*; «la vida [...] como no es objeto plástico, no es admitido [sic] en la serena arquitectura del lienzo» («Nuevos artistas»).

6. *El predominio de la percepción táctil u óptico-táctil sobre la percepción visual*. El artista moderno se enorgullece de ser ciego: «soy algo ciego» («Jacinta quiere estudiar el teatro ruso»). La guitarra sordo-muda canta para los ciegos: «delante de los ciegos / hay que tañer la guitarra sordo-muda, / hechura del alma» («Caramba ta-



Bodegón con copa, guitarra y cafetera, c. 1925
Óleo sobre fibra de madera, 24 x 31,5 cm
Museo de Bellas Artes de Málaga

¹⁴ Moreno Villa, «Orientaciones artísticas El arte de mi tiempo». *El Pueblo* 15 de abril de 1925.

lluda Núm. 2»). Para captar el valor plástico del objeto no hacen falta tanto los ojos, que se dejan confundir por los estímulos cromáticos y los recovecos del espacio, cuanto el *tacto*: «Hoy, después de un esfuerzo por mi parte, sé decir que contemplo los paisajes de una manera más que antes [sic]: antes, entornando los ojos, es decir, atenuando la visión para recoger sólo los valores cromáticos y lumínicos; hoy, abriéndolos mucho y repasando, y recreando los contornos, las aristas, las superficies bien concretas, limpias e inmutables» («Arte de mi tiempo»); o, mejor todavía, un *ojo táctil*. «Mi fe / se confía en *la mano / de la vista* espaciosa. / Con ella, en las jornadas / mates del dulce otoño, / toco el misterio gris / de las cosas veladas» («Descubrimiento»)¹⁵. Los jóvenes artistas «dibujan y somborean, según el concepto que tienen de ellos, *gracias al tacto, más que a la vista*, y si luego dejan que la luz penetre en el cuadro, es a condición de que ella no perturbe, ofusque o descomponga la forma, si no que, depositándose tranquilamente, la vigorice y subraye» («Arte de mi tiempo»). Se trata, sin duda alguna, de una adaptación libre de la tesis de Riegl acerca de la concepción táctil u óptico-táctil del arte antiguo, en particular el arte egipcio: «El órgano sensorial que, sin duda, más frecuentemente usamos para tomar nota de los objetos exteriores, es el ojo. Este órgano nos muestra, empero, los objetos únicamente como superficies cromáticas y no como individuos materiales impenetrables; y es precisamente la percepción óptica la que hace que los objetos del mundo exteriores se nos aparezcan en una caótica confusión. Una información precisa de la unidad individual y cerrada de cada objeto sólo la poseemos por el sentido del tacto. Sólo por éste podemos conocer la impenetrabilidad de los límites que encierran al individuo material»¹⁶. El tacto revela la «impenetrabilidad de los límites»; el ojo, la disuelve.

7. Continuando con el ataque en contra del ojo, *el predominio de la inteligencia sobre la visión*: «El arte moderno postula que ‘la concepción ha de dominar sobre la visión’, el concepto sobre el sentido, y de aquí se origina otra paradoja y otra situación difícil para los meros contempladores de la vida artística. Porque desde el momento en que la pintura reniega de la sensualidad impresionista y quiere que domine la inteligencia, desde tal momento de cambio, cambia la realidad» («Arte negro»). «La revolución introducida por Picasso -explica en otra parte- estriba en que *no pinta lo que ve, sino lo que piensa*»¹⁷. Al renegar de la sensualidad impresionista, la pintura se refugia en la inteligencia, que pronto se transforma en «melancolía meditativa»¹⁸. Reaparecen los emblemas que un día definieron la estética barroca: la calavera, la ruina («las medianerías madrileñas que abundan por el extrarradio») y el libro. En la pintura cubista de Moreno Villa no hay calaveras (sí las hay en Cézanne y en Picasso), pero sí formas pétreas de color gris (la cafetera en el centro de *Bodegón con guitarra, pipa y cafetera*, por ejemplo) y libros: *Bodegón con guitarra y libro abierto*, *Bodegón con libro abierto*, h. 1924-26, (Colección Alonso-Weber, Madrid)¹⁹.

15. Cf Moreno Villa, «Cartas facticias. Por el momento religioso», *España* 8 de abril de 1922: «contaba [el pintor manierista Luis de Morales, el «Divino»] con el *tacto visual* de sus contemporáneos, y no erró» (12). No se olvide que Moreno Villa escribió una monografía sobre Morales, hoy perdida.

16. Alois Riegl, *El arte industrial tardorromano* (1901), introd de Emil Reisch, apéndice de Otto Pächt, trad. de Ana Pérez López y Julio Linares Pérez, *La Balsa de la Medusa* 52 (Madrid: Visor, 1992) 34. La segunda edición es de 1927.

17. Moreno Villa, «Picasso» *Picasso. 1a. Exposición de la Sociedad de Arte Moderno. México, junio de 1944* (México, D. F.: Sociedad de Arte Moderno, 1944) 16.

18. Moreno Villa, «Los temas en la pintura La melancolía meditativa de Millet». *Novedades* 3 de diciembre de 1950: «Fue [Millet] un observador meditabundo de la vida en torno» (5).

19. Para la aparición del motivo de la calavera en la obra de Moreno Villa habrá que esperar hasta el *Retrato de Jeanne Buiñuel* (h. 1948, Col. particular, México), uno de los óleos más sombríos del pintor.

8. «*La austeridad de paleta*» («Nuevos artistas»), con franco predominio de colores inorgánicos y espectrales: «los colores terrosos, y el verde de la aceituna y cierto rojo cocho» («Nuevos artistas»); «color verde de fango seco» («Lo borroso del pasado»); «color de acero» («Amanecer»); «color de rata» («La noche no viene jamás a las doce del día»); «gris como la serranía» («Unidad en lo gris»); «amarillo pálido» («Cuadro cubista»); «un verde pálido huidizo» («Cartas sin correo»); «color de blanco y amarillo espectro» («Edad»). Los colores «retozones y vistosos» no tienen cabida en la composición²⁰: «¡Qué no impere el rojo ni mande el azul!» («Viejo vagabundo, ave de otros cielos...»); «no quiero el índigo ni el naranja» («Cartas sin correo»). Antes, «recuerdo y uso el verde, el ocre, las tierras, / el blanco y el negro. / ¿Paleta pobre? No. Reducida. / Manejada bien, da lo que se quiera. / Borrarr, quemarr, suprrimir es forzoso» («Cartas sin correo»). Los términos de la jerga profesional de los años veinte son: «color denso y estable» y «color sordo y compacto» («Jerga profesional»). «Se ve», explica Moreno Villa, «una eliminación de lo ligero, cambiante, llamativo, disociado e ingrátido. Se ve, por lo pronto, el deseo de que la materia colora vaya cargada de una energía tranquila, reposada e inalterable» («Jerga profesional»).

9. El uso del plano-color o el «*abandono de la mancha por lo definido*» («Nuevos artistas»).

10. Por último, *la reducción de los temas* a uno solo: la naturaleza muerta.

De estos principios —distancia en la proximidad, desprecio de la belleza orgánica, hieratismo, deformación, falta de aire, valor plástico, percepción óptico-táctil, carácter reflexivo, austeridad de paleta, uso del plano-color y reducción de los temas— hay algunos que Moreno Villa conservará prácticamente toda su vida y otros que no.

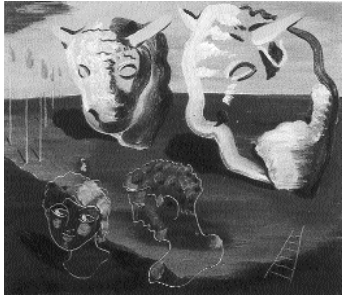
Los *ripios* cubistas desaparecen rápidamente. La insistencia en las formas compactas y asépticas, el rigor arquitectónico, la falta de aire, los colores contrastados y la reducción al absurdo de los temas son cosas que ningún pintor serio puede aguantar por mucho tiempo, empezando por Picasso. En cambio, las *lecciones fundamentales* del cubismo, a saber, el efecto de extrañamiento, el desprecio de la belleza orgánica, la deformación, el predominio de la inteligencia sobre los sentidos y la austeridad de paleta, no sólo se mantuvieron constantes, sino que se agudizaron.

La pintura pura

La frase «pintura pura» se refiere a «esas otras pinturas que ni son abstractas [‘cubistas’] ni poéticas [‘surrealistas’]; que son pintura sobre todo, con leves alusiones a formas reconocibles: las de Cossío, las de Borés [sic]» («Poeta pintor»).

La etapa de la pintura pura se extiende del 1927 a los primeros años de la década de los treinta, cuando cobra vigor la pintura surrealista. Ello no significa, empero, que Moreno Villa abandonara completamente el registro de la pintura pura. En realidad, varias de las obras surrealistas —*Mujer**, 1930, *Con la piedra a cuestras*, 1931,

20. Moreno Villa, «Estudios superficiales Elocuencia de los verdes». *El Sol* 5 de octubre de 1929: 1.



Paisaje con pareja y cabezas de toro, c. 1931
Óleo sobre lienzo, 46 x 55 cm
Grupo Banco Hispano, Madrid

21. Eugenio Carmona, *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas españolas (1909-1936)* (Málaga, Universidad de Málaga / Colegio de Arquitectos, 1985) 89. En lo sucesivo, *Orígenes*.

22. Para los ensayos de Tériade, véase «Apéndice documental», *Pintura Fruta La figuración lírica española, 1926-1932*, ed. de Eugenio Carmona y Alain Gobin, trad. de Paloma Valenciano y Rocío Utray (Madrid: Comunidad de Madrid, 1996) 219-302. En lo sucesivo, abreviamos *Pintura fruta* y número de página. Para Eugenio Carmona, «La figuración lírica española, 1926-1932» *Pintura fruta* 17-77; «Itinerarios del Arte Nuevo, 1910-1936». *Ismos. Arte de Vanguardia (1910-1936) en España* (Madrid: Guillermo de Osma, 1994) 19-21.

Paisaje con pareja y cabezas de toro, h. 1931, y hasta la misma *Mujer en la playa*, 1932—todavía conservan algunas de las marcas características de la pintura pura, tales como el trazo ondulante y el efecto de transparencia. Es por eso que tiene razón Carmona al decir que «en la 'pintura pura' Moreno Villa encontró su lenguaje, y al surrealismo le quedó la opción de ofrecer este lenguaje en una poética alternativa»²¹.

Las características formales de la pintura pura han sido comentadas ampliamente por Tériade en los años 1927-1931 y, en nuestros días, por Carmona, lo cual vuelve ocioso que nos demoremos sobre el asunto²². Las tres principales son:

1. El *dinamismo gráfico* conseguido a partir del empleo de «simples trazos» (*Pintura fruta*, p. 229) o de «líneas flexibles que se anudan para formar cosas familiares» (p. 256), como si fueran «sensibles arabescos» (p. 225). «Lo que le interesa [a Bores] fundamentalmente —escribe Tériade— es la ondulación de la línea, y no la imitación de las formas propuestas» (p. 281). La frase que emplea Moreno Villa es, como ya se ha visto, «leves alusiones a formas reconocibles» («Poeta pintor»), aunque ya desde 1925 (dos años antes que Tériade) se había percatado de la «sensibilidad para los ritmos y penetraciones de las formas» («Nuevos artistas») de Bores, subrayando que «las líneas rítmicas son en él [en Bores] nerviosas, aparentemente dislocadas» («Nuevos artistas»).

2. El uso de la *mancha pictórica* en vez del plano-color (p. 257).

3. La libre elección del tema, que sustituye, sin reemplazarlo del todo, las naturalezas muertas de rigor en la pintura cubista (p. 256).

La palabra que mejor resume el nuevo estilo es «dinamismo». «Si los cubistas magnificaron el orden concentrado de serenas proporciones —escribe Tériade— sus sucesores prefieren naturalmente el movimiento de despliegue de los impulsos conjugados o entrechocados, el dinamismo sentimental de la expresión y las libertades de un barroco en el que no piensan pero que recrean con todas sus piezas. El dinamismo además, ya sea en el trazo o en el color, es una necesidad natural de todo movimiento que nace en pintura y que secciona la forma o en color en beneficio de una expresión violenta y vigorosa. El reino de la pintura después del reino de la construcción. Equilibrio musical en vez de equilibrio arquitectónico» (p. 257).

Una dinámica mortecina

Sin pretender negar el mérito de estas observaciones, convendría precisar mejor. Moreno Villa nunca fue un pintor «dinámico». Es verdad que la pintura pura es más dinámica, rítmica y vibrante que la pintura cubista. Pero en el caso particular de Moreno Villa, y ésta es una de las diferencias fundamentales respecto a la pintura de Bores y Cossío, se trata de lo que el propio Moreno Villa llama, midiendo las palabras, «una dinámica especial, una dinámica 'amortiguada' o mortecina» (*Vida*, p. 30). El dinamismo en el trazo y en el color no *suplanta* el hie-ratismo cubista, sino que ambas cosas coexisten de manera tensa. Como escribe

Moreno Villa en las propias narices de Tériade, la levitación y la pesantez no son términos opuestos, sino que ambos (*tout deux*) disfrutaban de igual legitimidad:

Je ne crois pas, néanmoins, que de ces deux termes opposés, lévitation et gravitation, l'un suffise à impliquer la modernité et l'autre la vieillesse. Ils sont vieux tous deux dans l'histoire de l'art. Leur modernité réside dans la manière dont ils s'expriment. Ce qui rend nouvelle la gravitation de Picasso, c'est qu'elle ne ressemble pas à celle de Michel-Ange, ni à celle d'aucun autre artiste du passé²³.

El «encanto espiritual» del arte moderno no radica en el simple dinamismo, sino en «la fusión de [...] dos cualidades que, en cierto modo, son contradictorias», a saber, la altivez de la «majestad» y la lozanía de la «juventud»:

La majestad en la juventud: esto nos dice la cabeza que reproducimos en primer lugar [el busto de la *Srta. Morel*, de Apelles Fenosa]. La fusión de esas dos cualidades que, en cierto modo, son contradictorias, constituye su encanto espiritual²⁴.

Cierto, después del cubismo el arte moderno cobra una mayor vitalidad. Pero no se trata de una vitalidad meramente orgánica, sino de una vitalidad mortecina, «sin sensualismo y, sin embargo, viva»:

Este mismo acento espiritual recorre, baja por la ternilla de la nariz, vibra levemente, con soplo de vida, en las partes carnosas extremas y se afirma en la boca, simple, horizontal, *sin sensualismo y, sin embargo, viva*. («Apeles Fenosa»)

Sin tomar en cuenta esta dialéctica —la dinámica mortecina de un sensualismo sin vida— no se puede apreciar debidamente la singularidad de la pintura de Moreno Villa. Que quede bien claro: todo para Moreno Villa es naturaleza muerta, incluso la naturaleza viva. La vida como tal, en sí misma, está penetrada de muerte; las cosas y los seres vivos despiden muerte:

Todo esto lo mandaba la muerte; y yo puedo afirmar hoy que en casa hubo siempre una dinámica especial, una dinámica «amortiguada» o mortecina, operante sin duda en mi espíritu, en mi concepto de la vida. Yo debí de empezar a creer que la vida es un estar rodeado de muerte. Que las cosas y las personas despiden muerte. Y que lo mejor para defenderse era la quietud, la no intervención en nada. Pasar desapercibido para la casa y para la gente, para el cielo y para la tierra. (*Vida*, p. 30)

Así como para dar con la verdadera forma había que deformar, para vivir es menester alejarse de la vida: «Aquí me alejo de la vida y vivo» («Sensación de oca-so»). El hombre está muerto desde que nace: «Ayer murió, pero moría / desde que vino al mundo, casi» («Era la indiferencia»). El destino que gobierna la vida del artista desde las puertas de la juventud es *la atracción de la Nada*: «el vientre de la nada, mi destino, / es un inmenso mundo indiferente. / Se anuncia con desdén; lo

23. Moreno Villa, «Alonso Berruguete», *Cahiers d'Art* 8 (1928): 330

24. Moreno Villa, «Plástica moderna Apeles Fenosa», *Arquitectura* 101 (1927): 335.

he respirado / desde la puerta de la juventud» («Indiferencia»); tumbarse en una playa olvidado de todo, como se ve en tantos de sus dibujos: «Yo necesito estar con los brazos caídos, / sentado frente al mar y olvidado de todo» («¡Porteros!»); o anegarse «en esta muerte no acabada, / o en esta dicha de la vida que se omite» («Unidad en lo gris»).

Ahora bien, todas estas ideas —la vida está penetrada de muerte, quietud, la no intervención en nada, el vientre de la nada, indiferencia, olvido, desdén, pasar desapercibido, etc.— tienen un nombre preciso. Es lo que el Freud vanguardista de «Más allá del principio del placer» (1920) llama *instinto de muerte* (*Todestriebe*), a saber, «la manifestación de la inercia en la vida orgánica»²⁵. Tanto la vida como la obra de Moreno Villa —su obra total— están dominadas de parte a parte por el instinto de muerte. La vida y el placer como tales le parecen poco. Si se quiere, todo eso es herencia de la «deletérea sensualidad del Impresionismo» («Arte negro»). La verdadera vida y el verdadero placer comienzan, paradójicamente, en «la linde de la vida quieta» («El duende»), *más allá* de la vida orgánica y del placer sensual.

Incluso podríamos ir más lejos y afirmar que el Freud decisivo para la vanguardia no es el de *La interpretación de los sueños* (1898-99), sino el de «Más allá del principio del placer» (1920). La escritura automática y la pintura de temas oníricos son una trivialidad, como advirtió siempre el propio Freud. Lo que no es una trivialidad es el problema subyacente de la tan citada como mal comprendida *deshumanización* del arte. Sustituir la vida *meramente* humana con una vida más allá de lo humano: *ése* es el problema capital de la obra de Moreno Villa y de toda la vanguardia²⁶.

Bores y Cossío

El dinamismo gráfico de la pintura pura según la entiende Moreno Villa —la manifestación de la inercia en la vida orgánica— acusa distintas influencias.

La primera es la indicada por Tériade y confirmada por el propio Moreno Villa, a saber: las «líneas rítmicas» («Nuevos artistas») y las «leves alusiones a formas reconocibles» («Poeta pintor») de la pintura de Bores y de Cossío. En efecto, basta comparar *Naturaleza muerta con manzanas* (1927, Col. Zervos, Vezelay) o *Sábado por la tarde* (1928, Col. particular, París), de Bores, con *Naturaleza muerta con terracota* (1927, Museo de Bellas Artes de Málaga) o *Cisnes* (1929, Museo de Bellas Artes de Málaga), de Moreno Villa, para percatarse de las semejanzas, si no de intención, al menos sí de vocabulario: austeridad de paleta (herencia del cubismo), composición de sentido rítmico y vibrante, dibujo gestual de líneas continuas y ondulantes, relajamiento del sentido arquitectónico de la composición y extensión de la mancha colora.

La distancia de ambos artistas frente a la gramática cubista también es evidente. Sin abandonar todavía el fondo plano, se nota una mayor intervención del aire, al

25. Sigmund Freud, «Más allá del principio del placer» *Obras completas*, trad. de Luis López-Ballesteros, 4ta ed. (Madrid: Biblioteca Nueva, 1981) 3: 2525.

26. Para el problema de la deshumanización en el arte, véanse Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, prólogo de Valeriano Bozal, 3.ª ed., colección Austral 13 (Madrid: Espasa Calpe, 1993); y Jean-François Lyotard, *L'Inhumain. Causeries sur le temps* (París: Galilée, 1988).

tiempo que las líneas ondulantes han reemplazado el orden tectónico cubista. Como de costumbre, Moreno Villa es el primero en observarlo:

Muchas veces le oí a Bores—criticando el cubismo—que a éste le faltaba aire, ambiente; que no se podía respirar dentro de él. Palabras algo sibilinas, pero exactas en el lenguaje parco del pintor. Si no fuera porque el retrucano va mal con el análisis, diría que en el cuadro de Bores todo está en el aire. Eso parece decirnos con la supresión de las bases en el piano, la palmatoria y el maniquí. De este modo plástico nos dice que lo importante es el aire.

Pero la cosa no acaba en chiste, es que la totalidad de los objetos viven el equilibrio total que necesitan para permanecer siempre así. La escena fugaz tiene el aplomo de una composición clásica. Y tiene profundidad aérea, conseguida con muy pocos elementos y tiene luz y color con sólo unos toques puestos acá y allá con sabiduría y sensibilidad; en la tela azul, en la tela rosa y la cinta métrica que cuelga del maniquí²⁷.

La decoración de la cerámica popular

Dicho esto, es forzoso reconocer que el dinamismo gráfico de óleos tales como *Cisnes* o *Figuras y ciervos* no se limita ni mucho menos a la influencia de Bores y Cossío, sino que delata al menos tres influencias más.

La primera de ellas ha sido corroborada por el propio Moreno Villa en más de una ocasión. Se trata del «mariposeo gráfico», los «breves toques nerviosos» y las «fórmulas simplificadas» de *la decoración de la cerámica popular*, de la cual, si no recordamos mal, la familia de Moreno Villa tenía una rica colección. Citamos nada más el ensayo «Pinturas antifotogénicas» (1950)²⁸:

Con él [Dufy] no pasa lo que con los impresionistas; al ser fotografiadas sus obras, siempre queda un algo suficientemente elocuente: su grafismo peculiar. Para entendernos de una manera provisional, diré que este grafismo o dibujo caligráfico es separable de la pintura de Dufy porque realmente va superpuesto a ella. Dufy mancha los fondos con alegres colores lisos, de azules celestes o verdes boscajes, y después dibuja con negro o tonos profundos los seres u objetos. Pero lo característico en este dibujo es que se compone de breves toques nerviosos, de verdadero mariposeo gráfico aprendido en la cerámica popular francesa, sólo que exaltado por un espíritu sensible que asiste a espectáculos deportivos con el propósito de prender lo impalpable y fugaz.

Y añade más adelante:

Lo que distingue a Dufy de ellos [de otros dibujantes españoles especializados en «bosquejar momentos dinámicos»] es que él pasó por las enseñanzas de Cézanne, del cubismo y de Matisse. De éste aprendió a componer buscando acordes con las notas más agudas de la serie colora. De los paisajes de Cézanne aprendió también, pero combinando sus enseñanzas con las fórmulas simplificadas por los decoradores de la cerámica popular. Y del cubismo—sin hacerse sectario—, las

27. Moreno Villa, «Obras y estilos. Un Bores y un Tamayo», *Novedades*, 21 de agosto de 1949: 7.

28. Moreno Villa, «Pinturas antifotogénicas», *Novedades* 5 de febrero de 1950: 5 La fuente directa del artículo de Moreno Villa es Roger Allard, «Raoul Dufy», *L'Art d'Aujourd'Hui* 5 (1925): 5-10. Para el interés de Moreno Villa por la revista *L'Art d'Aujourd'Hui*, véase *Vida*.



Naturaleza muerta con terracota, 1927
Óleo sobre lienzo, 70 x 94,5 cm
Museo de Bellas Artes de Málaga



Madre e hijo (Dos figuras), 1928
Óleo sobre lienzo, 37 x 48 cm
Grupo Banco Hispano, Madrid

razones contra todo realismo menudo que se opone a la fantasía y a concebir en grande.

Como puede verse, se trata de la misma técnica empleada por Moreno Villa en óleos como *Naturaleza muerta con terracota*, *Amantes*, h. 1927, *Desnudo*, 1927, *Madre e hijo (Dos figuras)*, 1928, *Figuras y ciervos*, *Huida a Egipto*, 1929, y muchos otros: manchar *antes* los fondos con colores, «alegres» en Dufy y «severos» en Moreno Villa, y *después* trazar el contorno de las figuras por medio de «breves toques nerviosos», «dibujo caligráfico» o «mariposeo gráfico» aprendido en la cerámica popular, bien francesa bien española, «sólo que exaltado[s] por un espíritu sensible». Como comenta el propio Moreno Villa en una de sus «Migas para discusiones amistosas» (1950), es «justo lo contrario de lo prescrito por las academias». Si éstas enseñan a dibujar primero y luego rellenar con el color, Dufy «compone con el color y luego dibuja encima» («Migas»)²⁹.

La obra de Moreno Villa que mejor ilustra la influencia de la cerámica popular es *Plato viejo en el bosque* (1935), obra que representa, justamente, un plato de cerámica en el bosque, al lado de la figura natural de un ciervo, como si la figura pintada en el plato de cerámica y la figura natural fueran la misma. Y, en efecto, desde el punto de vista *técnico*, lo son. El pájaro pintado en el plato de cerámica y el ciervo pintado en el bosque presentan los mismos «breves toques nerviosos» y las mismas «fórmulas simplificadas» característicos de la decoración de la cerámica popular. *Plato viejo en el bosque* representa, pues, un complicado juego de equivalencias. En primer lugar, la equivalencia *plástica* entre la cerámica (el pájaro) y la pintura (el ciervo). Y en segundo lugar la equivalencia *filosófica* entre la naturaleza muerta (el plato) y la naturaleza viva (el bosque). Ojo: la naturaleza viva no es más dinámica que la naturaleza muerta. La naturaleza viva *es* una suerte de naturaleza muerta, o sea, la expresión de una vitalidad quieta. «El mar encierra vidas, mientras que el campo exhibe 'naturalezas muertas'» (*Vida*, p. 43).

Las libertades del Barroco

La segunda influencia detrás del dinamismo gráfico de la pintura pura también fue vislumbrada por Tériade. Nos referimos a *las libertades del Barroco* mencionadas por el crítico en el pasaje ya citado: «Si los cubistas magnificaron el orden concentrado de serenas proporciones [...] sus sucesores prefieren naturalmente el movimiento de despliegue de los impulsos conjugados o entrechocados, el dinamismo sentimental de la expresión y *las libertades de un barroco en el que no piensan pero que recrean con todas sus piezas*» (*Pintura fruta*, p. 257). Pero Tériade se equivoca. Al menos por lo que se refiere a Moreno Villa, las «libertades del barroco» no son inconscientes («un barroco en el que no piensan») ni totales («pero que recrean con todas sus piezas»). Antes, son deliberadas y parciales. A Moreno Villa no le interesa recrear *todas* las piezas del Barroco, sino algunos elementos específicos de *Diana y sus*

29. Moreno Villa, «Con la pintura Migas para discusiones amistosas [2]». *Voz* 9 de noviembre de 1950: vi.

ninfas sorprendidas por faunos, de Rubens, óleo analizado por el propio autor en el ensayo-conferencia «Una lección de museo. Tras la morfología de Rubens» (1925)³⁰. El pasaje que nos interesa reza:

Ningún ejemplo tan elocuente [del «rizo en el dibujo y ritmo en la composición»] como el de su composición *Las ninfas perseguidas por los sátiros* (Museo del Prado). Inútil sería buscar aquí la menor angulosidad, el menor detalle quebrado. Todo en este delicado lienzo es curva, ritmo, sabia ondulación musical.

Y concluye:

No falta en ningún momento la compensación. A tal punto es llevada ésta, que, habiendo puesto Rubens a la derecha, en primer término, aquel magnífico desnudo —delicioso de transparencias—, iniciando un ritmo claudicante, hacia abajo, opone en el otro ángulo un ciervo con la cabeza hacia arriba.

Subrayemos las palabras de Moreno Villa: a la derecha, en primer término, un «magnífico desnudo» de ritmo «claudicante», «hacia abajo»; a la izquierda, «un ciervo con la cabeza hacia arriba». Se trata, evidentemente, del desnudo reclinado en el suelo —el testigo— y el ciervo de cabeza erguida colocados a la izquierda y a la derecha (al revés de Rubens) de *Figuras y ciervos*, desnudo aquél ya no sólo «delicioso de transparencias», sino literalmente *transparente*³¹. Moreno Villa ha aprendido de Rubens cuatro cosas: el efecto de transparencia de los cuerpos, el rizo dibujístico, el sentido rítmico de la composición y el modo de construir con el color en lugar de con el dibujo (como Dufy). Y es que, para Moreno Villa, Rubens es un pintor esencialmente «moderno», que ha operado sobre artistas «tan cercanos a nosotros como Renoir, siendo por su finura de paleta, sus transparencias y su modo de construir con el color un moderno» («Morfología»).

Pero se ve que hay *una* pieza de Rubens que Moreno Villa no podía tragar. Y es, precisamente, el exceso de dinamismo que Tériade considera el rasgo diferencial de la pintura pura. El mundo agitado, turbulento y apasionado de Rubens, se apresura a decir Moreno Villa, omite sin querer «el otro medio mundo», es decir, el mundo calmado, ordenado y *desapasionado* de aquéllos que, como él mismo, «siente[n] la vida como sedante espectáculo»:

Si decimos que la vida es más agitación que calma, lucha que reposo, torbellino que orden, nos declaramos a favor del *patbos* griego (padecimiento, pasión), e inmediatamente, sin más puertas ni accesos, entramos en el mundo de Rubens. Súbitamente queda separado de nosotros el otro medio mundo, que siente la vida como sedante espectáculo. («Morfología»).

Por eso Moreno Villa ha sustituido el tema central de la composición de Rubens —el torbellino de las ninfas perseguidas por los sátiros— con la figura *menos* turbulenta y más sedante que pueda imaginarse: una pirámide egipcia inspirada en *La gran pirámide*, la estampa de Goya comentada por el propio escritor en el artículo «Proyecto arquitectónico de Goya. ¿Para las víctimas del Dos de Mayo?» (1928)³².



Pedro Pablo Rubens
Diana y sus ninfas sorprendidas por faunos
Museo del Prado, Madrid



Figuras y ciervos, 1929
Óleo sobre lienzo, 54 x 65'5 cm
Museo de Bellas Artes de Málaga

30. Moreno Villa, «Una lección de museo Tras la morfología de Rubens», *Revista de Occidente* 3.21 (1925) 333- 350.

31. El efecto de transparencia de la pintura de Moreno Villa ha sido comentado por Carmona (*Orígenes* 87).

32. Moreno Villa, «Proyecto arquitectónico de Goya ¿para las víctimas del Dos de Mayo?», *Arquitectura* 110 (1928): 199-201



Francisco de Goya
La Pirámide, c. 1800-1808
 Estampa
 Marqués de Casa Torres, Madrid

La explicación de Moreno Villa es sumamente reveladora, no tanto de la estética de Goya, cuanto de la suya propia:

Menos evidente es la idea que persiguió el pintor [Goya] diseñando la tercera pirámide, la del dibujo que posee el marqués de casa Torres, publicada por Los Amigos del Arte en uno de sus catálogos. Yo creo, sin embargo, que se puede explicar uniéndola con las otras dos. Se trata de una estampa, no ya de un proyecto funerario. *La pirámide queda levantada y rodeada de jardines, jinetes y transeúntes. Ya está incluida en la vida ciudadana, y con aire triunfal.*

Sin perder su silueta se ha convertido en Arco de Triunfo. Goya ha tenido la peregrina idea de horadarla mediante un cañón o túnel. ¿Qué sentido cabe en esto? Para mí es lógico que Goya, después de los tanteos de monumentos a las víctimas del Dos de Mayo, vio clara y genialmente que la legítima obra conmemorativa debía tener un sello levantado y animoso, porque aquellas víctimas eran héroes. *Y fundió la idea funeraria (la forma de pirámide) con la idea del triunfo (el arco).*

Como la obra conmemorativa del Dos de Mayo debía tener «un sello levantado y animoso», ya que las víctimas eran héroes, Goya tuvo «la peregrina idea» de perforar la pirámide funeraria mediante un cañón o túnel y transformarla en una suerte de Arco de Triunfo. Así lograba dos objetivos afines: incluir la pirámide funeraria en la vida ciudadana («la pirámide está incluida en la vida ciudadana») y «fundir la idea funeraria (la forma de pirámide) con la idea del triunfo (el arco)».

Sobra decir que ésta no es necesariamente la intención perseguida por Goya, sino por Moreno Villa: el triunfo de «lo vivo en lo muerto» o, como decía Freud, «la manifestación de la inercia en la vida» («Más allá del principio del placer» 2525)³³.

Figuras y ciervos no es una obra ni dinámica ni vibrante ni liberadora. Es una alegoría de la vida en la muerte que opera en distintos niveles: en el nivel de la línea (formas geométricas + formas ondulantes); en el nivel del color (paleta monocroma + dilatación de la mancha colora); en el nivel del tema (figuras acostadas + figuras levantadas, ritmo claudicante + ritmo regocijante); y, por último, en el nivel de las fuentes (Goya + Rubens).

Nótese, de paso, que la tesis de Tériade de que gracias a la pintura pura «el instinto recuperaba su libertad y se permitía invenciones creadoras» (*Pintura fruta*, p. 221); o de que la pintura pura es «una pintura sencilla, espontánea, instintiva» (p. 256) tampoco es válida para Moreno Villa. No hay nada sencillo ni espontáneo respecto a *Figuras y ciervos*. El cuadro está *pensado* del primero al último de sus detalles; es una pintura de museo, o de mausoleo, fabricada con remiendos de otras pinturas. Por otra parte, la noción de «instinto» de Moreno Villa no tiene nada que ver con la *libertad* de los instintos. El único instinto que conoce Moreno Villa es el instinto de muerte, o sea, la libertad *más allá* de la libertad, donde «lo dinámico y lo durmiente mano a mano cantan un imposible dúo»³⁴.

33. La frase «lo vivo en lo muerto» es el título, no de uno, sino de dos artículos de Moreno Villa, ambos anteriores al Freud de «Más allá del principio del placer»: «Lo vivo en lo muerto Apuntes heterogéneos», *El Sol* 16 de junio de 1918: 5-6; y «Apuntes heterogéneos. Lo vivo en lo muerto», *España* 30 de octubre de 1918: 9-10.

34. Moreno Villa, «En el mundo insólito de Chirico» *Novedades* 13 de diciembre de 1953: 5.

La fantasía lineal gótica

La tercera influencia detrás del dinamismo gráfico de la pintura pura es *la fantasía lineal gótica*. Se trata, en efecto, del *arabesco de la primitiva ornamentación del Norte*, tan espléndidamente estudiada por Wilhelm Worringer en *La esencia del estilo gótico* (1911), texto comentado extensamente por Ortega en las páginas de *El Imparcial*, antes de que se decidiera a publicarlo en la editorial de la Revista de Occidente en el año 1925³⁵.

La cita de Worringer que nos interesa es la siguiente:

Dice Haupt: «El mundo animal se incorpora al trenzado [*Flechtwerk*], pero no en el sentido de una imitación de la naturaleza, sino como mera decoración de la superficie. El animal asoma una cabeza o un par de pies, y su cuerpo se entrelaza de acá para allá como el de una serpiente.» [...] Esta ornamentación animal hubo, pues, de producirse probablemente del siguiente modo: ante algunas formas puramente lineales emergió el recuerdo lejano de figuras animales, y entonces, por ciertos motivos de que luego hablaremos, ese recuerdo fue precisado, aclarando y acentuando la semejanza, quizá por indicación de los ojos con puntos, etc. Todo esto, empero, sin ocultar en nada el carácter lineal puramente abstracto de la ornamentación.» (*Estilo gótico*, p. 55-56)

Moreno Villa no sólo conocía a la perfección el texto de Worringer, que leería en la versión original de 1911, sino que en el ensayo «De un paseo por Alcalá» (1917), alude a él de manera inequívoca:

En los manuscritos irlandeses de la alta Edad Media, lo orgánico y lo imaginario, lo vital y lo abstracto, la carne y la geometría, conviven como pueden convivir en el pensamiento, sin desligarse, y podemos ver cómo un intrincado laberinto de cintas remata en una forma o figura que tiene de animal a la vez que de cinta, sin que podamos separar estos dos elementos ni definir la clase de animal que se trató de fingir. Y es que no se trató de fingir alguno, sino, meramente, de prestar animación (cualidad animal o dinámica) a lo que de por sí no la tiene (lo inorgánico)³⁶.

Tres años más tarde, vuelve a referirse a él en el ensayo «Pandemonio» (1920), lo cual nos indica que no se trató de una lectura de ocasión, sino de una influencia duradera:

Ya los temas ornamentales del Norte, en la alta Edad Media, eran recónditos, laberínticos y misteriosos. Sus lazos amarillos, en fondo azul, se retorcían inorgánicamente, pero estallaban de pronto en un brote orgánico, animal, como cabeza de pato. Comenzó el misterio y la belleza dotando de vida expresiva a lo inorgánico y geométrico, a la línea. Hoy explotan [los artistas de Europa del Norte] el silencio, lo que para nosotros sería falto de expresión y de vida. El norteño pone en el misterio la base de la belleza, y consigue la emoción³⁷.

35. Wilhelm Worringer, *La esencia del estilo gótico*, trad. de Manuel G. Morente (Madrid: Revista de Occidente, 1925). El artículo de Ortega es «Arte de este mundo y del otro», *El Imparcial*, en los meses de julio y agosto de 1911.

36. Moreno Villa, «De un paseo por Alcalá», *Hermes* 7 (1917): sp.

37. Moreno Villa, «Pandemonio», *España* 19 de junio de 1920: 11 Véase asimismo «Por el mundo gótico. Divagaciones sobre la pintura», *España* 30 de noviembre de 1916: «Wo[rri]nger supone que la vibración gótica arranca en la ornamentación de los manuscritos anglosajones, basándose en que allí, por vez primera, adquiere la línea pura, inorgánica de por sí, una expresión que parecía adscrita exclusivamente a lo vital u orgánico. Esto origina un arte impuro, mezcla de un mundo y de otro, que él descubre hasta en los dibujos de Durero; pero, por desgracia o por impotencia, no sigue las huellas de esa vibración, no explica el enlace de la ornamentación anglosajona, puramente lineal, con las pinturas del siglo XIII al siglo XVI» (12). La frase «mezcla de un mundo y de otro» nos demuestra que, además de la obra de Worringer, Moreno había leído el ensayo de Ortega («Arte de este mundo y del otro»).

Lo que define la *esencia* misma del estilo gótico es la copresencia de lo orgánico y lo inorgánico, de la carne y la geometría. La ornamentación primitiva del Norte acusa ciertos rasgos de vitalidad orgánica, pero no se trata de la misma vitalidad *sensual* de la belleza griega. Se trata de una vitalidad superorgánica (*überorganischen*) o suprasensual (*Estilo gótico*, p. 46). El enredo de líneas es fundamentalmente abstracto. Pero *en medio* de dicha abstracción, estalla de pronto un brote orgánico que recuerda de lejos la vida animal, tal como una «cabeza de pato». De este modo, a pesar de que la línea geométrica carece de expresividad orgánica, todavía así posee una vitalidad superior a la del arte griego. Dice Worringer:



Cisnes, 1929
Óleo sobre lienzo, 100 x 100 cm
Museo de Bellas Artes de Málaga

«He aquí una fantasía lineal [*eine lineare Phantastik*], cuyo carácter fundamental debemos analizar. La voluntad artística se manifiesta aquí, como en la ornamentación del hombre primitivo, por medio de la línea geométrica abstracta, sin expresión orgánica, esto es, sin posibilidad de interpretación orgánica. Pero siendo *inexpresiva* en sentido orgánico, tiene sin embargo una extremada vitalidad.» Las palabras de Lamprecht denotan expresamente la impresión de una apasionada movilidad y vivacidad, incansable inquietud en ese laberinto de líneas [*Linienwirrwarr*]. La línea, empero, carece de todo matiz orgánico; su expresión viviente [*Lebensausdruck*] ha de ser, por lo tanto, una expresión distinta de la vida orgánica [*ein... organischen Leben unterschiedener Ausdruck*]. ¿Cuál es el carácter propio de esa expresión superorgánica [*überorganischen Ausdruckscharakter*]?

El cuadro de Moreno Villa que mejor encarna la vitalidad *superorgánica* —una expresión viviente distinta de la vida orgánica— de la ornamentación primitiva del gótico es *Cisnes*, una de las obras claves de la pintura pura. En efecto, después de leer los pasajes donde Moreno Villa resume la tesis principal de Worringer, resulta evidente que el remolino de cisnes que ocupa el centro de dicha composición remite de manera directa, no tanto a las «líneas rítmicas» de la pintura de Boreas, cuanto al «intrincado laberinto de cintas» que «remata en una forma o figura que tiene de animal a la vez que de cinta» de la ornamentación gótica, esos «lazos amarillos, en fondo azul, [que] se retorcián inorgánicamente, pero estallaban de pronto en un brote orgánico, animal, como cabeza de pato».

Todavía podemos ser más precisos: la fuente directa del óleo de Moreno Villa es el «manuscrito irlandés de la alta Edad Media» reproducido por Worringer en *La esencia del estilo gótico* —«Ornamentación de un manuscrito irlandés. Siglo VIII. De una Biblia de San Gil»— y que representa asimismo un trenzado de líneas abstractas de las que brota de forma inesperada una figura animal: una cabeza de pato de cuello ondulante. Todo lo que ha hecho Moreno Villa, experto en miniaturas medievales, no hay que olvidarlo, es incluir el arabesco medieval en la vida ciudadana —el estanque de un parque— y, claro está, añadir en la esquina inferior derecha la figura del Testigo (los niños de cuerpo transparente que miran a los cisnes de espaldas al espectador)³⁸. De esta manera, mientras en la Biblia de San Gil

38. Para los conocimientos paleográficos de Moreno Villa, véase, entre otras referencias, «Autocrítica»(1924), (*PC*, p. 6). Para los detalles del asunto, véase J. Domínguez Bordona, «José Moreno Villa en el Centro de Estudios Históricos», *José Moreno Villa, 1887-1955*, ed. de Juan Pérez de Ayala (Madrid: Ministerio de Cultura, 1987) 24-27.

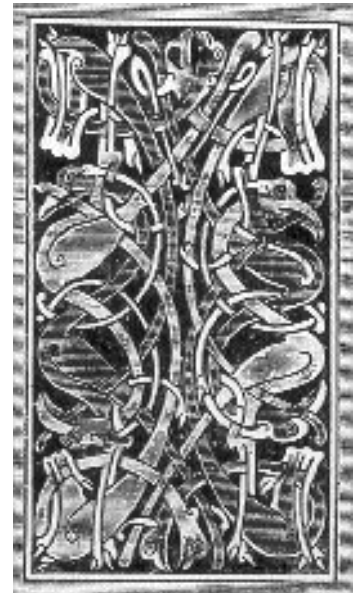
las aves están, por decirlo así, al alcance de la mano, en la pintura de Moreno Villa la comunión directa entre el hombre y la naturaleza se ha perdido. Habitantes del Paraíso gris, los niños pueden *contemplar* la figura de los cisnes, pero no pueden acercarse a ellos, ya que entre unos y otros se interpone una distancia irreducible.

Nos equivocariamos, empero, si creyéramos que la influencia del arte gótico en la obra de Moreno Villa se reduce al préstamo aislado de un motivo figurativo. El problema es más profundo que eso. Es que la raíz misma de la estética moreniana es gótica, ya que el arte gótico es el que expresa mejor el conflicto básico de la pintura de Moreno Villa, a saber: el anhelo suicida de una expresión viviente «distinta de la vida orgánica»³⁹. En su artículo-reseña sobre la obra de Worringer, el futuro autor de *La deshumanización del arte* lo ha expresado mejor que nadie: «*Sobre la vida y contra la vida* constituye esta religión gótica un mundo que ella misma se imagina orgullosamente» («Arte de este mundo y del otro» 107). El arte gótico se levanta al mismo tiempo sobre la vida y contra la vida. Las formas carnosas y sonrosadas de Rubens eran todavía demasiado orgánicas. Por eso había que casarlas con el motivo funerario de la pirámide egipcia. En cambio la voluntad superorgánica del gótico no necesita compensación alguna: ella misma por sí sola es la expresión acabada del *instinto de muerte*, un placer más allá del placer, pero contra el placer.

En resumen, el dinamismo gráfico de la pintura de Moreno Villa acusa cuatro influencias distintas: 1) las «líneas rítmicas» de la pintura de Bores y de Cossío; 2) el «mariposeo gráfico», los «breves toques nerviosos» y las «fórmulas simplificadas» de la cerámica popular, combinados con «el peculiar grafismo» y el modo de componer con el color de Dufy; 3) los rizos, el sentido rítmico de la composición, las transparencias y el modo de componer con el color de Rubens; y 4) la «fantasía lineal abstracta» (*lineare Phantastik*), el «trenzado» (*Flechtwerk*) y el «laberinto de líneas» (*Linienwirrwarr*) de la decoración primitiva gótica. Contra la opinión común, de estas cuatro influencias, la más importante *no* es la de Bores y de Cossío. En realidad, Bores y Cossío son un apéndice muy tardío. La influencia decisiva en la estética moreniana en general y en la pintura pura en particular es la voluntad superorgánica (*überorganischen*) del gótico, entendiendo por voluntad superorgánica «una expresión viviente distinta de la vida orgánica», sobre la vida y contra la vida.

La libre elección de temas

Los temas corrientes de la pintura de Bores y de Cossío entre los años 1927-1932 son: naturalezas muertas, escenas de género y paisajes campestres (Bores) o marítimos (Cossío). Los temas corrientes de la pintura de Moreno hacia las mismas fechas son: naturalezas muertas, temas religiosos y mitológicos, animales y paisajes alegóricos. Luego, aunque Tériade tiene razón al decir que en la pintura pura «la



Biblia de San Gil
Ornamentación de un manuscrito
irlandés, s. VIII

39. Para el goticismo de Moreno Villa, basta citar su *Vida*: «Lo que no sospechaba era que, con el tiempo, yo mismo iba a sentir en gótico» (66).



Otro color y configuración de España, 1928
(Paradero desconocido)

libre elección del tema, [sustituye], sin suprimirla, la naturaleza muerta convertida en académica» (*Pintura fruta*, p. 256), también hay que reconocer que dicha «libertad» adopta formas muy diferentes en cada pintor: el presente más inmediato en Bores y Cossío, y la supervivencia del pasado en el presente Moreno Villa.

1. Empecemos por las diferencias más obvias: Moreno Villa *no* es un pintor de escenas de género. En vano buscaremos en su producción estampas de la vida urbana como las que abundan en la obra de Bores y Cossío: *Sábado por la tarde* (1928), *En el café* (1929), *La fanfarria* (1929), *Gentío bajo el sol* (1930), *Jugadores de cartas* (1930), etc. La vida moderna, o los clichés de la vida moderna, no es algo que preocupara excesivamente al pintor. Sin duda, hay excepciones: *Urbanismo, cualquier rincón de España**, *Otro color y configuración de España* (1928, paradero desconocido), *Carretera en noche oscura I (Peralte)** (1931), los dibujos de *Pruebas de Nueva York* (1927)... Pero se trata de eso: obras que destacan por su carácter excepcional dentro de la producción del artista. Y aún así: ¿se quiere un cuadro *menos* urbano que *Urbanismo, cualquier rincón de España*?

Para empezar, no nos hallamos en el centro comercial de una ciudad, sino en un pequeño parque con un estanque, en una plazuela —cualquier *rincón* de España, es decir, un «remanso de silencio y tranquilidad» en medio de la «violencia» y del «desafuero» de la vida moderna. Los detalles de tamaña «venganza urbanística» están sucintamente expuestos en el ensayo «Estudios superficiales. Formas urbanas» (1930): «Todo esto [la remodelación de la ciudad] lo ha logrado [el automóvil] impetuosamente, de una manera violenta y desahogada. Y, en general, para beneficio de todos, pero, al fin, con violencia. Y yo propongo una venganza urbanística. Propongo que los arquitectos especializados en urbanismo vean la manera de salvar una de esas formas diminutas amenazadas de extinción: la plazuela. Salvar para cada barrio uno de esos remansos de silencio y tranquilidad, vedados al 'auto'. Sitio de confianza para chicos, novios y viejos»⁴⁰.

En segundo lugar, el rincón o la plazuela —en una palabra, «el lugarejo ignorado por la epopeya» («Después de todo eras tú lo que yo buscaba») — están totalmente *desiertos*; vacíos, ya no sólo de «autos», sino incluso de «chicos, novios y viejos». En la ciudad-jardín de Moreno Villa no vive nadie.

Por último, la *forma de riñón o de plantilla de pie* del estanque de la plazuela, *no* se atiene a la urbanística octogonal dominante en la época y patrocinada por el propio Moreno Villa en «El plan (Afirmación hipodámica de nuestro tiempo)» (1929), sino que la contradice de manera flagrante⁴¹. Se trata, en efecto, de un traslado de las «formas de mostachón, de plantilla de pie, de riñón, de oreja, de berenjena o de pepino» del jardín del Palacio Episcopal de Málaga, jardín de traza «laberíntica y monstruosa». Citamos el ensayo «Jardines malagueños» (1932):

La simetría, la traza arquitectónica que vemos aquí, como vimos en el del Retiro, se pierde a medida que avanza el siglo XVIII. En tiempos de Isabel II, los tracistas de jardines abominaban de las líneas rectas: buscaban el perfil serpe-

40. Moreno Villa, «Estudios superficiales Formas urbanas». *El Sol* 7 de enero de 1930: 1.

41. Moreno Villa, «Estudios superficiales El plan (Afirmación hipodámica de nuestro tiempo)», *El Sol* 23 de julio de 1927: 1.

ante para los cuadros y paseos. Y así, vistos los planos o trazas de entonces, junto a los planos geométricos, de figuras perfectamente catalogables, resultan laberínticos y monstruosos. El círculo o el óvalo se ha deformado como si hubiesen sido sometidos a diferentes presiones en su contorno, originando formas de mostachón, de plantilla de pie, de riñón, de oreja, de berenjena o de pepino⁴².

Júntense los tres elementos —rincón silencioso y tranquilo, plazuela desierta y formas laberínticas y monstruosas de plantilla de pie, de riñón o de pepino— y se tendrá una idea aproximada de qué cosa entendía el Jefe de Redacción de la revista *Arquitectura* —Moreno Villa— por «urbanismo». No entendía *Arquitectura urbana* (Ponce de León), *Gentío bajo el sol* (Bores), *Atocha* (Barradas), *Atocha-Cuatro Caminos* (Santiago Pelegrín) o *Calle de Madrid* (Pankiewicz). Ninguna de éstas es la ciudad de Moreno Villa. Entendía, como de costumbre, el triunfo de la muerte en la vida ciudadana; el laberinto a toda costa: «el laberinto... en la cuadrícula / y en medio del orden y la simetría» («Laberinto serás a toda costa»). Sin negar las ventajas del urbanismo, también hay que salvar *lo informe*; la plazuela *vacía* y, más allá de la plazuela vacía, la pura *deformación*.

2. Pasando a los cuadros de *temas religiosos y mitológicos*, nos encontramos con la situación inversa. Ni Bores ni Cossío frecuentan los temas religiosos o mitológicos. El único cuadro de tema religioso de Cossío que conocemos es el reproducido por Carmona en *Pintura fruta: La Dolorosa* (1929, A. Zorrilla de Lequerica, Bilbao). No dudamos que haya otros. Con todo, nadie en sus cabales se atrevería a afirmar que los pintores de la Escuela de París son pintores de temas religiosos. Son pintores de temas parisinos: jugadores de cartas, muchedumbres, cafés, el matutino, etc. En cambio, y contra «eso que llamamos aire de la época», en la obra española de Moreno Villa tenemos: *El Bautismo de Cristo* (h. 1926-30, Museo de Bellas Artes de Málaga), *Las Tres Gracias** (1927), *Huida de Egipto*, *Figura asaeteada* (h. 1929), *El Juicio de París (o Las Tres Gracias)* (h. 1929-32), *San Juan Evangelista* (1932), *San Sebastián* (1932), *Sirena y Neptuno* y *La dama y el unicornio*. Con esto no queremos decir que Moreno Villa sea un pintor católico o clasicista. Afirmamos que es un pintor *reverente*: alguien que respeta la distancia de lo próximo y la otredad de lo semejante: «Yo, ser humano, miro su existencia [de un arbusto solitario] / no espejo de la mía; / contemplo su lozana juventud / digna de respetarse. / Temo por él. No imploro / porque es vano implorar a lo que es ciego» («Mirada de temblor tiene la cima»). La realidad es *ciega*, pero es inútil implorar por ella. Lo único que se puede hacer es mirar su existencia (el testigo) y reconocer que no es un espejo de la mía (lo otro).

3. Igual cosa es válida para la *pintura de animales*. Ni Cossío ni Bores eran pintores de animales. En cambio en la producción española de Moreno Villa, sin contar los cuadros de aves de la etapa mexicana (*Tecolote y lagarto*, *Tecolote y caballito*, *Búbos*, *Paisaje con silla, tucán y cotorra*, etc.), estarían: *Ciervo* (s.f., Biblioteca Nacional, Madrid), *Paisaje con bueyes* (h. 1926-30, Museo de Bellas Artes de Málaga,



San Sebastián, 1932
Óleo sobre lienzo, 50 x 33 cm
Museo de Bellas Artes de Málaga

42. Moreno Villa, «Jardines malagueños», *Arquitectura* 159 (1932): 203.

reminiscente del *Paisaje romano*, de Peeter van Bloemen), *Cisnes*, *Caballito en la nieve* (h. 1928, paradero desconocido), *Pájaros y flores* (h. 1932), *Paisaje con aves de corral* (h. 1930-32, ambos del Museo de Bellas Artes de Málaga), *Cabezas de caballos y mariposa* (1934), *Pájaros y cabeza de ciervo* (h. 1935, Museo de Bellas Artes de Málaga); para no decir nada de las decenas de caballos, aves, cabezas de toro y hasta elefantes que circulan por la pintura surrealista.

¿Y por qué le atraen a Moreno Villa los animales? Dejemos que él mismo responda:



Cabezas de caballos y mariposas, c. 1934
Gouache sobre cartón, 23'5 x 30 cm
Colección particular, Madrid

Recuerde usted que nuestro canon de belleza viene siendo unilateral desde la cultura helénica. Y piense que pueden existir y de hecho existen otros puntos de vista estéticos... Si entra usted a considerar *las proporciones en las plantas y en los animales, verá que se rigen también por otras normas, y que incluso nos parecen monstruosas* porque las referimos a las proporciones helénicas del cuerpo humano. Reconozca que estamos viciados porque desde la gran época griega hemos hecho al hombre no sólo centro del universo sino imagen de la perfección. Y así, claro está, *la nariz del elefante, el cuello de la jirafa nos parecen monstruosidades*⁴³.

Luego, a Moreno Villa no le atraen los animales propiamente hablando, sino las *formas* animales, y ello porque las proporciones en las plantas (serie de los floreros) y en los animales (los *cuernos* de los ciervos, la *trompa* del elefante, el *pescuezo* de los cisnes y las jirafas, las *patas* de los gallos, el *pico* de los patos) no se rigen por el canon de belleza griego, sino que son *monstruosas*. *Qua* forma, las formas animales (*Cabezas de caballos y mariposa*,) son idénticas a las formas urbanas (*Urbanismo, cualquier rincón de España*): formas *inhumanas*, otro canon de belleza. La lección del cubismo sigue en pie: para dar con la forma hay que deformar, y para deformar es más conveniente pintar formas animales que formas humanas, ya que éstas no son monstruosas y aquéllas sí. Moreno Villa no es un pintor de «animales», es un pintor de monstruosidades.

4. El parentesco temático se reduce, pues, a dos: los paisajes y las naturalezas muertas. Por lo que respecta a los primeros, el parecido es totalmente superficial. Los paisajes de Bore y de Cossío son paisajes *naturalistas*. En cambio, los de Moreno Villa son *alegóricos* o *espectrales*. Ya hemos visto el caso extremo de *Figuras y ciervos*: una alegoría de la vida en la muerte con Rubens y Goya en el fondo. Otro tanto podría decirse de *Carretera en noche oscura I (Peralte)* y *Carretera en noche oscura II* (1931, Museo de Bellas Artes de Málaga). *Parecen* un paisaje moderno, pero en realidad son «un escenario de ensueños» iluminado por «luces espectrales». Los detalles de la explicación se encuentran en el poema «Cartas sin correo» (1936), y dedicado en su totalidad al tema de la pintura:

Te digo que desde Petrarca,
primer oteador y catador del paisaje,
se cantó mucho, pero nada
de las carreteras en noche oscura.

43. Moreno Villa, «Claridades sobre Picasso Leyendo sus poemas», *Leyendo a San Juan de la Cruz, Garcilaso, Fr. Luis de León, Bécquer, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Antonio Machado, Goya, Picasso*, Publicaciones del Centro de Estudios Literarios de El Colegio de México 6 (México: El Colegio de México, 1944) 133-34. Existe edición independiente, Moreno Villa, *Análisis de los poemas de Picasso* (Málaga: Ayuntamiento de Málaga, 1996).

Y, hoy por hoy, lo mejor de un paisaje
son las pistas recién acabadas.
Si es de día, porque deslumbran
como los antiguos caminos blancos.
[...]
Si es de noche, porque en sus elementos
—mojones numerados, señales metálicas,
parapetos de alambre pintado, árboles con mandiles—,
ponen los faros su luz espectral,
originando un escenario de ensueños.

Aunque «hoy por hoy» lo mejor del paisaje son «las pistas recién acabadas», la modernidad del asunto tiene poco que ver con el desarrollo del sistema de carreteras como tal. Antes, tiene que ver con el brillo «deslumbrante» del asfalto o con el «escenario de ensueños» que crean los coches al proyectar su «luz espectral» sobre los *escombros* de la Era Moderna: «mojones numerados», «señales metálicas», «parapetos de alambre pintado», «árboles con mandiles [‘armazón o delantal de latón’]»... Se trata, a no dudarlo, de un nuevo *bosque encantado* por el estilo de *El sueño de Polifilo* o los jardines sagrados de Bomarzo. Para que haya modernidad tiene que haber algo más que simple modernolatría. Tiene que haber cierto elemento «extraordinario», una «presencia fenomenal, imprevista, exagerada y hasta absurda»:

J'incline à voir sa modernité [de Berruguete] plutôt dans ce qu'il a d'«extraordinaire», qu'en ce qu'il a de dynamique. Car, à regarder sans préjugés l'art moderne, la première chose qui s'y distingue, c'est sa présence phénoménale, imprévue, exagérée, et même absurde. («Berruguete»).

Lo que caracteriza el arte moderno no es el dinamismo sino una presencia fenomenal imprevista. La modernidad será espectral o no será.

De las marinas de Cossío (*Veleros en Saint Tropez, Marina I, El puerto, etc.*), a Moreno Villa pueden haberle llamado la atención, por razones evidentes —desprecio de la belleza sensual—, el color *gris*. En cambio, el tema de las barcas como tal es completamente distinto en ambos artistas. Las barcas de Cossío están llenas de dinamismo; son marinas *sacudidas por la tormenta*. Característico: *La tormenta* (1931). En cambio, las barcas de Moreno Villa están *inmóviles* (*Puerto de Málaga, 1932*), cuando no *varadas en la arena* (*Mujer en la playa*). La oposición es neta: del lado de Cossío, la naturaleza viva; del de Moreno Villa, la naturaleza quieta (*still life*).

Por lo que se refiere a Bores, el parecido es aún más débil. Como observa Tériade, los paisajes que Bores pintó hacia finales de 1928 y principios de 1929 representan «una naturaleza dionisiaca, saturada de efluvios, vibrante de gérmenes en potencia, una naturaleza plena» (*Pintura fruta*, p. 271). El pintor acababa de pasar una estancia en el Midi, en los alrededores de Grasse, y todavía creía vivir en «contacto directo [...] con la naturaleza» (p. 275). Nada semejante hay en la obra



Puerto de Málaga, 1932
Óleo sobre lienzo, 37 x 51,5 cm
Colección particular, Málaga

de Moreno Villa. La naturaleza de la pintura de Moreno Villa no es nunca una «naturaleza plena» ni el artista pretende tener un «contacto directo» con ella. Por el contrario, es un Paraíso gris cuya única verdad radica en la distancia: «La torre desdeñosa / de la meseta / es el blanco perenne / de mis saetas» («La torre desdeñosa»). Basta comparar *La granja* (1931), de Bores, con *Paisaje con espíritus* (h. 1930) y *Jardín de espectros* (h. 1933-36), de Moreno Villa, para percatarse de las diferencias. La naturaleza de Bores es una granja doméstica donde el hombre convive en armonía con los animales. La de Moreno Villa, un escenario de ensueños habitado por fantasmas.

La serie de naturalezas muertas

El único tema que comparten Moreno Villa, Bores y Cossío es, entonces, las naturalezas muertas, es decir, el tema más corriente de la pintura de Vanguardia. Y aún aquí, las diferencias pesan más que las semejanzas.

1. Diferencias de *trayectoria*, en primer lugar. Las naturalezas muertas de Bores y de Cossío se agrupan alrededor de los años 1927-1928, es decir, al principio mismo de la pintura pura. Después de 1928, los dos abandonan la pintura de bodegones por las escenas de género y, a la postre, los paisajes. Tériade hace hincapié en ello en su ensayo «El desarrollo de la obra de Bores» (1931):

Así aparecieron las primeras profundidades en la pintura de Bores. Fueron seguidas muy pronto por las primeras realizaciones [...] de formas en libertad, una especie de transposición a un terreno más humano en el que el hombre intervenía con toda su realidad. *Fumadores, Jugadores de cartas, Almuerzos en los cafés, al aire libre*, fueron los temas que nacieron entonces [después de las naturalezas muertas] de forma espontánea en las composiciones del pintor. Los hombres parecían consumir las últimas naturalezas muertas, fumar el paquete de tabaco supremo o jugar la última carta de las grandes composiciones cubistas. (*Pintura fruta*, p. 270).

En la obra de Moreno Villa no hay fumadores, jugadores de cartas ni almuerzos en los cafés. El pintor se mantiene fiel al bodegón clásico, libre del maleficio de lo demasiado humano. Si se puede hablar de desarrollo no es, pues, de la naturaleza muerta a «un terreno más humano», sino, por el contrario, de la naturaleza muerta al Paraíso gris de la pintura surrealista. La idea de un hombre capaz de «intervenir» en la naturaleza y de «consumir» sus productos, para expresarnos como Tériade, está en las antípodas de la estética *deshumana* (Ortega) o *inhumana* (Lyotard) de Moreno Villa. Para Moreno Villa, las cosas, y en particular las cosas en la pintura de naturalezas muertas, representan realidades veladas, «obstáculos casi insuperables»: «la forma y carácter de las cosas u objetos que le proponen al pintor el mundo... son obstáculos casi insuperables» («Las frutas de Braque»). El hombre está separado de los objetos que lo rodean; podrá caminar por las calles, sentarse en los cafés y fumarse un cigarro, pero como si estuviera metido dentro de un

saco: «Va metido en un saco. / Se le ve por las calles, / se sienta en los cafés, / habla, sonrío, fuma, / pero dentro de un saco» («Va metido en un saco»).

2. En segundo lugar, diferencias *filosóficas*. Las naturalezas muertas de Bores y de Cossío son *profanas*. Las de Moreno Villa, *sagradas*. En el primer caso los hombres y la naturaleza ocupan el mismo plano; las cosas tienen el valor de útiles que se pliegan a la voluntad del hombre. En el segundo, planos contiguos, pero diferentes; las cosas no son simplemente útiles sino realidades opacas, obstáculos casi insuperables. De «la conciencia utilitaria» hemos pasado a «la otra», la conciencia poética: «La toalla, el camión, la baraja y el céntimo, / pueden ser sublimados en la hora nocturna; / pasar de la conciencia utilitaria / a la otra... («La conciencia poética»).

Un ejemplo *flagrante*: *Bodegón con rosario* (1931). Dependiendo de la época, el bodegón vanguardista típico se compone de una guitarra, una pipa y un *journal* (Picasso, Gris, Braque) o un sifón, un tenedor y unas cerezas (Bores, Cossío, Palencia). ¿Qué pinta Moreno Villa? Un rosario y un florero sin vida.

El sentido *sagrado* del rosario es evidente. Por lo que se refiere al valor de las flores, basta recordar las palabras del propio Moreno Villa:

Otra cosa es el tema de las flores. Yo lo afronto por vez primera, pero no con el ánimo de retratarlas, sino de sacarles algo que no suele verse: lo raro y hasta monstruoso que hay en ellas. Sé que por este camino alejaré al curioso, pero tengo que seguir lo que me dicta el soplo de la intuición. (AMV, M-2- 27)

Al afrontar el tema de las flores, el pintor no lo hace con el ánimo de retratarlas, sino de «sacarles» un retrato, de extraer «lo raro y hasta monstruoso que hay en ellas». La pintura designa *lo invisible de lo visible*: lo raro y lo monstruoso depositados en el interior de lo bello y lo común o, más propiamente, en la superficie misma de lo bello y lo común.

Pues bien, *todos* los floreros de Moreno Villa, pero en particular los cinco realizados en los años treinta —*Florero* (1931), *Florero y copa** (1931), *Florero y dado* (1931), *Bodegón con rosario* (1931) y *Bodegón con dedicatoria* (1933)— responden a esta concepción: «La flor [...] es de por sí una cosa absurda; bella, pero absurda y monstruosa en realidad»⁴⁴. Su belleza no es una belleza ideal, sino *abyecta*, fangosa e, incluso, excrementicia: «la rosa en el fango» («Jacinta empieza a no comprender»); «la flor bella y absurda no brota sin estiércol» («Confusión y bloqueo»).

«De la jarrita de flores», dice Moreno Villa, «lo mejor no es la flor fugaz, / sino lo otro /... /... algo así como el nimbo» («De la jarrita de flores»). Igual cosa podría decirse de todos sus cuadros de flores: lo mejor de las jarritas de flores de Moreno Villa no es el aspecto sensual de la flor, sino «lo otro», es decir, la potencia sagrada de lo absurdo y monstruoso. Flores del mal en lugar de flores del bien.

La relación, ya no digo filosófica, sino meramente temática con las naturalezas muertas de Bores y de Cossío es nula.



Bodegón con rosario, 1931
Óleo sobre contrachapado, 50 x 59,5 cm
Colección particular, Madrid



Bodegón con dedicatoria, 1933
Óleo sobre lienzo, 70 x 60 cm
Colección particular, Málaga

44. Moreno Villa, «Formas florales», *El Nacional*, 27 de junio de 1954: 3.



Paisaje con espectros
Óleo sobre lienzo, 42 x 42 cm
Museo de Bellas Artes de Málaga

La etapa surrealista

La diferencia entre la pintura cubista y la pintura pura, y entre ésta y la pintura surrealista es menos una diferencia de esencia que de grados de monstruosidad y de absurdo. Toda la obra de Moreno Villa es una película de *terror*, una auténtica teratología⁴⁵. La frase de Moreno Villa es «terror milenario»: «la serranía bruna [...] y un terror milenario» («El nieto de Don Quijote»); o «terror mítico» («El terror mítico»). Vista de cerca, «con alma limpia» de prejuicios humanistas, la naturaleza inspira pavor: «Nosotros, los hombres de nuestra época, contemplamos estos y otros animales siniestros de muy otro modo que los antiguos. La fotografía, los museos y los estudios los acercaron a nosotros y les perdimos el miedo mítico. Pero los valores plásticos del pavor siguen ahí, en ellos, [y] al contemplarlos con alma limpia volvemos a sentir lo pavorosa que es la naturaleza. Muchas cosas de ella no nos infunden pavor porque no las vemos en detalle. Con lupas, hasta nuestra piel nos puede dar miedo»⁴⁶. Hasta la más ingenua vida está preñada de misterio: «vi que era misteriosa la más ingenua vida» («En la selva fervorosa»). El absurdo y el misterio reinan en todo: «absurdo y misterio en todo, Jacinta» («Observaciones con Jacinta»). Pero mientras que en la pintura cubista y en la pintura pura tales *absurdo, monstruosidad, pavor, miedo, terror y misterio* estaban como agazapados detrás de la imagen, en la pintura surrealista afloran a la superficie e invaden todo el cuadro. Ya no hay más una guitarra sordo-muda que *connota* «el reposo de la piedra» («Paisajes líricos a punta seca»); o un ramo de flores monstruosas que *connotan* «lo otro», «algo como un nimbo» («De la jarrita de flores»); o un coche cuyos faros derraman una «luz espectral» («Cartas sin correo»). Hay, literalmente, *un pedregal sombrío* (*Obstáculos, Piedras ambulantes, Con la piedra a cuestras*) y *un jardín de espectros* (*Jardín de espectros, Paisaje con espíritus*). Las severas puertas del Paraíso gris, sin sensualidad, pero vivo («sin sensualidad, pero, sin embargo, viva»), por fin se han abierto.

Los dos surrealismos

Moreno Villa distingue entre dos tipos de surrealismo: el surrealismo de temas o alusiones «crudos» y el surrealismo «de fondo poético y legítimamente misterioso»:

Hay cuadros surrealistas que son incompatibles con la sala burguesa por lo crudo de sus temas o alusiones, pero no cabe duda de que un cuadro de fondo poético y legítimamente misterioso, da motivo en las salas de estar a conversaciones y coloquios divertidos. («Poeta pintor»).

El surrealismo de Moreno Villa pertenece al segundo tipo. Salvo un cuadro como *Pareja* (1930, Col. particular, Madrid), de discretas alusiones eróticas, y algunos dibujos anatómicos —*Mujer I* (1930), *Mujer II* (h. 1930), *Dibujo surrealista I* (1930), *Dibujo surrealista II* (h. 1930)—, Moreno Villa no pinta cuadros de temas «crudos». Ya sea por «timidez» (*La comedia de un tímido*) o por «pudor» («Pudor

45. Para el interés de Moreno Villa en la teratología, véase «Quimeras y realidades II», *Novedades* 31 de enero de 1954: «El Minotauro es una figura mítica tan monstruosa que bien puede agruparse con las Quimeras Pertenece al mundo teratológico, es decir, de las anomalías y monstruosidades que se presentan en los organismos animales y vegetales [sic], mundo que en todas las épocas ha interesado al arte» (5).

46. Moreno Villa, «El pavor en lo plástico» *Novedades* 20 de julio de 1952: 4.

de la pintura española y la mexicana»), las «preocupaciones de la libido» y los «temas eróticos de marcado sabor paranoico», «todo ese mundo de Freud y de alguien más», le parecen una «moda que no tardará mucho tiempo en pasar»:

Desde el ambiente de guerra y tragedia en que nos movemos los españoles, resulta inmoral su obra [de Dalí]. Esas preocupaciones de la libido, esos temas eróticos de marcado sabor paranoico, todo ese mundo de Freud y de alguien más, sobre ser patológico es inmoral en estos momentos, por la ausencia de amor a algo. Creo que es una cuestión de moda que no tardará mucho tiempo en pasar [...] Creo que prácticamente no suma [Dalí] gran cosa a la pintura. (AMM, A-6-636.)

En 1952 y superado ya el ambiente de tragedia de la guerra civil, todavía se expresa en términos similares:

La obra de Dalí —su obra total— despide un tufo de putrefacción. Con cara de limpieza matinal, vive de la cloaca. Le conozco. Puso su indudable ingenio al servicio del credo surrealista, que buscaba asquear y perturbar el ánimo del buen burgués [...] En las obras de Dalí hay mucho oficio, nadie lo niega, pero mal gusto. Hay ingenio, osadía y travesura, pero travesura resbaladiza hacia el campo de la aberración⁴⁷.

Es verdad que el Moreno Villa de 1952 o, incluso, de 1937 no es el mismo de 1930, cuando pinta sus primeros cuadros surrealistas. Pero también es verdad que el surrealismo de Moreno Villa nunca fue un surrealismo que pretendiera «asquear» y «perturbar el ánimo» del espectador. En vano buscaremos en su obra cuadros como *El Gran masturbador* de Dalí (1929), *Máquina de coser electro-sexual* de Oscar Domínguez (1934) o *Composición erótica* de Luis Fernández (1936). Más bien pretendía sumirlo en la reflexión mediante la composición de alegorías de marcado carácter emblemático, en el sentido barroco de la palabra: un «jeroglífico» («Apunte histórico»), un «lenguaje cifrado» de imágenes pictográficas donde no valen los ojos, sino la inteligencia («En el abismo blanco»). Por lo pronto, recordemos las palabras del propio Moreno Villa:

Pocos de mis cuadros son puramente abstractos [‘cubistas’]. A juicio de las personas sensibles y enteradas, hay en ellos sustancia para recorrer con el espíritu largas regiones y durante largas horas. («Poeta pintor»).

Los cuadros surrealistas del pintor no están hechos para «verse» con los ojos, sino para «recorrerse con el espíritu». No es una pintura sensorial ni «con cara de limpieza matinal», como la de Dalí. Desde sus primeros cuadros cubistas Moreno Villa se declaró en guerra contra la belleza sensual. Es una pintura alegórica, «opaca como una alfombra», compuesta de un alfabeto de imágenes cifradas, lo mismo que si fuera un jeroglífico, un abecedario infantil (*Lo que sabía mi loro*, pongo por caso) o un diccionario de emblemas (*la Schola Cordis*, pongo por caso)⁴⁸.

47. Moreno Villa, «Travesuras y aberraciones pictóricas», *Novedades* 13 de julio de 1952: 5

48. Para el interés de Moreno Villa por los abecedarios infantiles, véase, además del «Abecedario» de *Lo que sabía mi loro*, «Diurnales, 1887-1924», *España* 1 de marzo de 1924, el poema «D» de *Jacinta*, inspirado en la forma de la letra «d.» Para el carácter netamente emblemático de los dibujos glosados de la *Schola Cordis*, véase Moreno Villa, *Schola Cordis* (1926), introd. de Eugenio Carmona Mato, *Newman/Poesía* 4 (Málaga: Gráficas Urania, 1985).



Viéndolo pasar, c. 1930
Óleo sobre cartón, 27 x 38 cm
Museo de Bellas Artes de Málaga

El emblema de la piedra

Los emblemas más frecuentes de la pintura «surrealista» (en realidad: alegórica) de Moreno Villa son: 1) la piedra, 2) la tabla con ruedas o el carrito miserable, 3) las vías del tren, «las veredas color barquillo» y «los senderos color de rata», 4) la escalera, 5) la farola, 6) la tortuga, 7) el caracol y 8) el toro. Menos comunes son: 9) la reja, 10) el mirlo, 11) el ancla, 12) el elefante, 13) la lucha de Teseo y el Minotauro (*El encuentro*), 14) el reloj, 15) la bicicleta, 16) la barca y 17) el compás.

Como el espacio con que contamos no nos permite descifrarlos todos, escogemos el principal: las «piedras antropomórficas» («Paisajes líricos a punta seca») presentes en óleos como *Obstáculos* (1930), *Piedras ambulantes* (h. 1930), *Viéndolo pasar*, y en dibujos como *Piedras* (h. 1930), *Piedras ambulantes* (h. 1930), *Hombre y toro* (h. 1930), *Figuras pétreas I* (1932), *Figuras pétreas II* (1932), *Figuras pétreas III** (h. 1932) y muchos otros.

La Escuela de Vallecas

La iconografía de la piedra es más complicada de lo que parece a simple vista. Carmona y Brihuega tienden a vincularla algo a la carrera con la poética telúrica de la llamada Escuela de Vallecas, como si las piedras antropomórficas de Moreno Villa procedieran de la misma cantera de *Paisaje geológico* (1931) y *Composición* (1933), de Benjamín Palencia; *Formas en el desierto*, 1936- 1937 y *Monumento a los pájaros* (h. 1930-32) de Alberto Sánchez; o las *Arquitecturas minerales* de Maruja Mallo⁴⁹. De esta manera, para Carmona «el vocabulario de Palencia y Alberto, y en buena medida la intencionalidad de sus obras, fue compartida por Moreno Villa, Nicolás de Lekuona y Rodríguez Luna y por los escultores Francisco Lasso y Rafael Pérez Conzel» (*Ismos*, p. 23).

Esta tesis es parcialmente válida. Es innegable que hay cierto parecido formal entre las piedras antropomórficas de Moreno Villa y los grupos escultóricos de Palencia (la semejanza con la obra de Sánchez y de Mallo no la vemos con claridad). En cambio, la idea de que la intención de sus obras también es la misma nos parece menos convincente. Como ha demostrado el propio Carmona, la estética de Palencia y Sánchez es una estética de la comunión directa y espontánea con la naturaleza, basada en la primacía de los sentidos y la sana alegría: «el entusiasmo que provoca la identidad en la naturaleza rural, a través de la emotividad sensual»⁵⁰. En cambio, la estética de Moreno Villa es una estética de la incongruencia —lejanía en la proximidad— entre el hombre y la naturaleza, basada en la primacía de la reflexión y la melancolía meditativa. Ambas estéticas no son sólo diferentes, sino diametralmente opuestas.

Ahora bien, además de la Escuela de Vallecas, nosotros propondríamos cinco influencias más, dos «modernas» y tres «antiguas».

49. Véanse al respecto Carmona, *Orígenes* 103, 126, 131; *Ismos* 23; y Jaime Brihuega, «Imágenes para una generación poética», *Imágenes para una generación poética* (1918-1927-1936) (Madrid: Comunidad de Madrid, 1998). Véase asimismo Lucía García de Carpi, «La respuesta española», *El Surrealismo en España* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994).

50. Eugenio Carmona, «Materias creando un paisaje: Benjamín Palencia, Alberto Sánchez y el 'reconocimiento estético' de la naturaleza agraria (1930-1933)» *Surrealismo* 139.

Las «Furias» de Picasso

La primera influencia moderna es la serie de cuadros con figuras de bañistas concebidos y ejecutados por Picasso en la playa de Dinard el verano de 1928. ¿Y qué representan los inocentes bañistas de Picasso *para Moreno Villa*? Nada menos y nada más que las Furias de la mitología griega, es decir, «esas *divinidades terribles* que personifican a los remordimientos, las execraciones y las maldiciones». Estamos de nuevo en el terreno privilegiado del artista: el terror sagrado que inspira la presencia íntima, pero remota, de *lo otro*. Cualquiera otro pintor que no fuera Picasso, continúa diciendo Moreno Villa, se habría dejado arrastrar por los valores sensuales del paisaje playero, «esos valores externos y fáciles de dominar». Picasso, sin embargo, «monta en cólera, se enfurece y, agarrando algunos *elementos que en la realidad están pasivos e inertes*, los somete a un impulso frenético y a una *desfiguración rayana en la caricatura*, que acerca estas producciones a las infantiles». Y es que, según Moreno Villa, Picasso no está interesado en plasmar «a la manera impresionista» la belleza del cuerpo humano, sino «el desbordamiento vital, el dinamismo de los cuerpos que se sienten libres y ligeros, el placer de jugar con la pelota como niños y de *revolcarse como animalitos* ensayando posturas». El ensayo concluye: «Picasso *despreció las bellezas indudables del cuerpo humano* que él ha sabido captar mil veces en otros cuadros; hubiera querido probablemente *desfigurar más aún la figura humana* para que no acaparase el interés en perjuicio de aquel dinamismo y aquella euforia delirante que le transmitía la vida playera». Y añade todavía en una coda *pro domo sua*: «Que estos cuadros, *desprovistos en la reproducción de sus colores, no ofrezcan encanto ni puedan considerarse como productos de belleza al uso*, me parece lógico»⁵¹.

Subrayamos nada más las ideas principales, sin poder detenernos a comentarlas: divinidades terribles, elementos pasivos e inertes sometidos a un impulso frenético, desfiguración rayana en la caricatura, todavía más desfiguración («desfigurar aún más»), desprecio por las bellezas indudables del cuerpo humano, posturas animales, falta de color, falta de encanto y desdén por la belleza al uso. En una palabra: instinto de muerte, instinto de muerte e instinto de muerte.

Las «Quimeras» de Picasso

La segunda influencia moderna también es de Picasso. Nos referimos a las «anatomías quiméricas», dibujos de «apariencia escultórica» reproducidos en la revista *Minotaure* en el año 1933 bajo el título «Una anatomía» y comentados por Moreno Villa en el artículo «Las Quimeras de Picasso» (1954): «Cada dibujo tiene *apariencia escultórica* y podría decirse que para ejecutar en madera. Son cuerpos contruidos con piezas de carácter geométrico, aunque sin la rigidez científica. Parece que quieren *evocar la figura humana o bien partir de ella para una esquematización extrema*»⁵². Como recalca Moreno Villa, el valor «estético» de tales anatomías es nulo: «las anatomías que estamos viendo [...] no han pretendido nunca pasar por productos estéticos; *su interés no tiene nada que ver con la belleza*, sino con el tratamiento



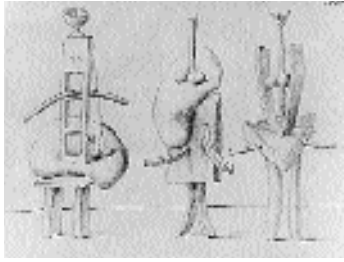
Picasso
Figuras en la playa, 1928



Pareja en paisaje, c. 1930
Tinta y aguada sepia sobre papel,
21'5 x 15'8 cm
Biblioteca Nacional, Madrid

51. Moreno Villa, «De la quimera a la furia o Picasso el verano del 28», *Novedades* 28 de febrero de 1954: 6

52. Moreno Villa, «Las Quimeras de Picasso» *Novedades* 21 de febrero de 1954: 6.



Picasso
Tres figuras para Una anatomía, 1933

de las formas y las posibilidades que la libertad de tratamiento ofrece al hombre de imaginación». El resto del artículo no tiene que ver directamente con las anatomías o las «Quimeras» («monstruo imaginario») de Picasso, como insiste en llamarlas Moreno Villa, sino con los recuerdos que éstas despiertan en el autor. La imaginación de Moreno Villa («las posibilidades que la libertad de tratamiento ofrece al hombre de imaginación») nunca ha sido más *delirante*. Las inocentes figuritas de Picasso le recuerdan «un monstrucillo del género femenino que me dijeron era el fruto repugnante de una negra fecundada por un mono», «una especie de niño tullido o como si hubiera sido un niño prematuro», no sabemos qué de un «animalito», «unos grititos raros», «casos de licantropía»... La auténtica *asociación libre* del autor es, pues: Picasso, anatomía, anatomías quiméricas, Quimeras, nada que ver con la belleza, monstruo, terror mítico. Continuamos en el terreno sagrado de lo absurdo y monstruoso.

Las tallas burlescas del gótico

Hasta aquí las fuentes «modernas.» Las fuentes «antiguas», en orden de ancianidad, son las siguientes:

Las «tallas burlescas» y las «representaciones grotescas» de la sillería de las catedrales de León y Plasencia, visitadas por Moreno Villa allá para los años en que trabajaba en el Centro de Estudios Históricos bajo la tutela de Gómez Moreno, autor del *Catálogo monumental de España. Provincia de León (1906-1908)* (Madrid, 1925). Dice Moreno Villa, dirigiéndose directamente a una de las «figuritas» de piedra: «Tienes mucha razón, tienes casi toda la razón, querida y linda *figurita* [...] Tú eres, apreciable *homúnculo*, *endiablado bufón*, *salvaje peludo*, *canónigo zorro*, *donosa locura*; vosotros sois la otra mitad de la naranja gótica»⁵³. El arte gótico se compone, pues, de dos tipos distintos de piedras: el impulso ascendente de la columna catedralicia y el impulso descendente, satírico de las tallas burlescas: «la columna que sube hasta no poder más y entrega su cuerpo deshecho en arcos por el esfuerzo, tiene al lado *una figurilla burlona que hace contorsiones y muecas perversas* mirando la intención eréctil de la columna. Es la bendita *ironía* que humaniza lo divino y engrandece lo humano» («Manifestación satírica»). Las «figurillas» antropomórficas de la pintura surrealista representan claramente el segundo tipo: «Y las piedras que arrastraban adoptarán *posturas jaques, irónicas, de una burla que teñirá de sangre la pared del cielo*» («Paisajes líricos a punta seca»).

Las monstruosas formas naturales de Patinir

Otra piedra que Moreno Villa conocía bien son las «pintorescas formaciones rocosas» o las «monstruosas formas naturales» de Joachim Patinir (h. 1480-1524), en particular el imponente peñasco que domina el *Paisaje con San Jerónimo*. Dice Moreno Villa, citando a Friëdlander: «Las cercanías de Dinant son ricas en *pintorescas formaciones rocosas*. Pero sería erróneo y antihistórico creer que Patinir nos

53. Moreno Villa, «Por el mundo gótico. La manifestación satírica». *España* 26 de octubre de 1916: 10-11.

ofrece un espejo de su país', dice Friedländer. 'Lo que tomó de allí fue material, medio de expresión. Patinir mira al campo en días claros desde lo alto de las montañas. La alegría ingenua de dominar con la vista grandes extensiones y de descubrir *monstruosas formas naturales* son sentimientos que juegan también, por lo tanto, en los comienzos del arte paisajista' («Patinir»).

Pero además de las «monstruosas formaciones naturales», la pintura de Patinir encierra un interés adicional, y es que sus «ambientes sensoriales» son el escenario de una «aventura santa»: «Ahora bien, aunque reduce [Patinir] las figuras humanas o los episodios de sus cuadros a la mínima expresión, tiene en cuenta que *las santas aventuras requieren un ambiente sensorial*. La *situación angustiosa* del santo queda expresada mejor en la escenografía de las *Tentaciones* [*Las tentaciones de san Antonio Abad*, también en el Prado], tan extraordinaria o sorprendente en su conjunto como veraz en sus detalles» («Patinir»).

Moreno Villa organizaba visitas guiadas al Museo del Prado con los estudiantes de la Residencia. En el programa de «Visitas para residentes al Museo del Prado» consta que en octubre de 1926 dio una lección sobre los «grandes maestros de Flandes»⁵⁴. Más aún, «alguno de sus cuadros [del propio Moreno] llevó una tarde al Museo del Prado para que los estudiantes que le acompañaban pudieran comparar su ejecución minuciosa con la de los primitivos flamencos»⁵⁵. La conferencia «Patinir. Una lección en el Museo del Prado» se publicó en diciembre de 1932. Debió de escribirse varios meses antes. Entre 1926 y 1932 aparecieron, entre otros títulos, *Piedras ambulantes* (h. 1930), *Obstáculos* (1930), *Viéndolo pasar* (1930), y los dibujos *Pareja en paisaje* (h. 1930), *Piedras ambulantes* (h. 1930), *Piedras* (h. 1930) y *Hombre y toro* (h. 1930), *Paisaje lírico* (1931), *Piedras* (1932), obras todas de «ambiente sensorial», propicio a las «santas aventuras», donde una figura humana de talla reducida (según Moreno Villa, «a Patinir no le interesan las figuras humanas») se encuentra con «pintorescas formaciones rocosas» o «monstruosas formaciones naturales», produciéndose una «situación angustiosa».

La piedra y el leño de Ribera

La última piedra en la evolución pictórica de Moreno Villa es «La piedra y el leño» de José de Ribera (1591-1652), título del artículo publicado en *El Sol* en agosto del 1924⁵⁶. Dice Moreno Villa: «*La renovación que buscaba el estilo tenebroso quedó cifrada en esa piedra y ese árbol* [la piedra y el leño de *El sueño de Jacob*, cuadro de tema 'onírico']», ya que «lo monumental y tenebroso [...] de por sí son *principios severos, equivalentes a la piedra*». Es por eso que «a toda obra le conviene [...] *el peso de la piedra*». En el ensayo siguiente, dedicado a Zurbarán, el «símbolo de la piedra» ya no es sólo la cifra del estilo tenebroso de Ribera, sino el barómetro de *toda* la producción pictórica del Siglo de Oro: «el símbolo de la piedra [...] motiva lo bueno y lo malo de nuestra pintura de oro»⁵⁷. Lo bueno: los pintores «severos», como Ribera, Velázquez, El Greco y Zurbarán. El «albañil» Barradas, como lo lla-



Patinir
Paisaje con San Jerónimo
Museo del Prado, Madrid

54. Para una copia del programa, véase «Visitas para residentes al Museo del Prado por José Moreno Villa, durante el primer trimestre del año 1926-27» *Poesía* 18-19 (1978): 112.

55. Margarita Saenz de la Calzada, *La Residencia de Estudiantes, 1910-1936*, prólogo de Vicente Cacho Viú, Textos Residencia 1 (Madrid: CS.I.C., 1986) 71.

56. Moreno Villa, «Puntos de arte La piedra y el leño», *El Sol* 9 de agosto de 1924: 2.

57. Moreno Villa, «Puntos de arte La rosa, la columna y la nube». *El Sol* 24 de octubre de 1924: 2.



Ribera
El sueño de Jacob
 Museo del Prado, Madrid



Huida de Egipto, 1929
 Óleo sobre lienzo, 47 x 38 cm
 Colección particular, Madrid

ma afectuosamente Moreno Villa («Nuevos artistas»), también tendría cabida en dicha tradición, por razones evidentes: «sus obras... tienen el despiezo y la calidad de los muros» («Nuevos artistas»). Lo malo: los pintores de «bonituras» como Murillo. El lugar que Moreno Villa se atribuye a sí mismo en esta caprichosísima Historia del Arte español (la descripción de *El sueño de Jacob* del *Catálogo* del Prado ni siquiera hace referencia a la piedra) es clara: pintor severo de piedras grises de tamaño monumental y estilo tenebroso.

En resumen, la iconografía de las piedras antropomórficas de Moreno Villa no se reduce a una sola influencia —la Escuela de Vallecas— sino que abarca los últimos seiscientos años de la Historia del Arte, del gótico a la vanguardia, pasando por la pintura flamenca y barroca. El contacto con la Escuela de Vallecas no es ni único ni directo. Se realiza a través de las «divinidades terribles» (Furias) y los «monstrucillos» (Quimeras) del Picasso de 1928 y 1933 respectivamente, combinados de manera caprichosa con el recuerdo de las «tallas burlescas» y las «representaciones grotescas» del gótico, los «ambientes sensoriales» y las «monstruosas formas naturales» de Patinir, y «la piedra y el leño» de Ribera, cifra del «estilo tenebroso».

El denominador común de esta teratología, como la hemos llamado, es *la pasión por lo inorgánico*, por un lado, y *el culto sagrado a lo monstruoso*, por el otro; el *instinto de muerte* («busca el reposo de la piedra») y la *soberanía de lo otro* («misterio veía en las rocas»). Atención: «piedra» no quiere decir en Moreno Villa ni el valor plástico de la naturaleza rural (Escuela de Vallecas) ni el «inconsciente» freudiano (el cliché de las imágenes oníricas). Quiere decir *obstáculo*, esto es, la resistencia de la naturaleza considerada como presencia remota, amiga y enemiga al mismo tiempo.

No hay que llevarse a error. Los paisajes de Palencia son *Paisajes geológicos*. Lo que le preocupa al pintor son las cualidades *físicas* del suelo. Tanto así que, no contento con pintar al óleo, también emplea arena, tierras, plantas y minerales. Y es que Palencia no quiere simplemente pintar un cuadro *sobre* la naturaleza, sino *serlo*, borrar la distancia que separa el arte de la naturaleza y hacer del cuadro un pedazo de tierra más. Alberto no tiene vergüenza en decirlo: «Que mi aturdimiento me haga caer por los barrancos; que de levantar y caer, *el cuerpo se convierta en barro*; [...] que la impresión sea tan grande *que me transforme en terrón de tierra* de barbechos mojados»⁵⁸.

Por el contrario, los paisajes de Moreno Villa son «Paisajes *líricos* a punta seca.» Lo que le preocupa al pintor no son las cualidades físicas del suelo, sino sus cualidades *metafísicas*, a saber, el reposo de la muerte, el desdén por lo humano y la monstruosidad. La responsabilidad del arte no consiste en fundirse con la naturaleza y «convertirse en barro». Antes al contrario, consiste en «conserva[r] bien las distancias / o busca[r] la transparencia» («Cuadro cubista»). El arte trae a lo cercano la distancia de lo real, y *ésta* es su manera de ser íntimo.

⁵⁸. Alberto Sánchez, «Palabras de un escultor» (1933), citado por Josefina Alix Trueba, «La experimentación tridimensional» *Surrealismo* 105.

Los paisajes desolados de Moreno Villa —el Paraíso gris de la incongruencia sabida— se inspiran menos en Palencia o en Dalí que en los «ambientes sensoriales» de Patinir. Son *el escenario fantástico de una aventura sagrada*, una selva *fervorosa*. En el caso de Patinir tal aventura se llama *Paisaje con San Jerónimo* o *Las tentaciones de san Antonio Abad*. En cambio, lo sagrado moreniano posee un carácter *extrarreligioso*. No se trata de la representación de la vida de un santo (aunque Moreno Villa es autor de una *Huida de Egipto* inspirada, precisamente, en Patinir) ni de un dogma cristiano (aunque la pintura de Moreno Villa abunda en ángeles e íconos religiosos), sino del «encontronazo divino» («Cargos»), en un «contorno austero / fuera del mundo» («El nieto de don Quijote»), con una realidad que «siendo extraña es secular» («Representaciones»).



Caspar David Friedrich. *Dos hombres contemplan la luna.*

C A R T A S S I N C O R R E O

III

Te digo que desde Petrarca,
primer oteador y catador del paisaje,
se cantó mucho, pero nada
de las carreteras en noche oscura.
Y, hoy por hoy, lo mejor de un paisaje
son las pistas recién acabadas.
Si es de día, porque deslumbran
como los antiguos caminos blancos,
y porque su tersura, su comba y perfiles
acusan el progresivo arco del hombre.
Si es de noche, porque en sus elementos
—mojones numerados, señales metálicas,
parapetos de alambre pintado, árboles con mandiles—,
ponen los faros su luz espectral,
originando un escenario de ensueño.
Te aseguro que cantaría
las carreteras en noche oscura
si mi profesión de archivero y la ocupación del pitillo
no me hubieran rebajado tanto de tono.
Voy a veces por un túnel de ramas
persiguiendo un verde pálido huidizo,
un disco de luz soñolienta
que cabecea o se ladea
cuando el coche salta o se hunde.
Este disco, menos que lunar, de los faros,
llega a un peralte y se me pierde
en el carbón del cielo nocturno.
Escalo el puerto y desde arriba
columbro diez luces correderas
como de diez insectos fosfóricos,
que se persiguen por el valle invisible,
o por la falda redonda del monte.
Abro con ahínco los ojos inútilmente.
En la noche no hay más que puntos;
en la lejanía terrestre
se repite el mapa estelar.
Vuelvo a mi túnel.
Los troncos bragados se apartan o se abaten.
Y allá se hunden atrás los cantones,
señales, parapetos y fajas
después de teñirse de luz amarilla verdosa.

1936

En muchos de los óleos que se conservan de Moreno Villa se advierte la existencia de otro «oculto» que el pintor tachó. En *Piedras ambulantes* era claramente visible la existencia de un cuadro anterior perteneciente a la serie de dibujos titulada «Schola Cordis» que Moreno Villa publicó en la revista *Litoral* en 1926.

A la vista de la radiografía, advertimos que ese cuadro tachado —por otro lado, el único de la serie que llevó al lienzo— se correspondía al dibujo conocido como «Cordis Scrutinium» pero con la variante de que es un solo personaje el que aparece en la escena.

Por otro lado, esta primera radiografía hecha a un lienzo de Moreno Villa nos aclara bastante sobre su método de trabajo y de composición. En el ángulo inferior derecho, surge una tortuga que desaparecerá bajo las piedras que finalmente pintó. Notamos dos pequeñas correcciones o «arrepentimientos» respecto al arbolito del ángulo superior derecho y a la estructura final de las «piedras ambulantes» del ángulo inferior izquierdo.

G R A F U M O S

Moreno Villa y otros miembros de la Residencia de Estudiantes solían celebrar la tertulia del café en el laboratorio de Fisiología de Juan Negrín, instalado en la planta baja del pabellón conocido como el «trasatlántico». Era un café, preparado en las retortas del laboratorio, tan extremadamente fuerte que pocos eran los asiduos que se atrevían a beberlo. Según cuenta Moreno Villa, un día se fijó en los blancos nítidos que se producían en los papeles ahumados preparados para realizar las cardiologías. De este interés, surge lo que Moreno Villa denomina «grafumos». El proceso era lento y laborioso, de ahí que Moreno Villa no realizase muchos. Ya en México, otro doctor amigo le ofrece las mismas facilidades en la preparación de los papeles y Moreno Villa vuelve a realizar una pequeña serie de grafumos.

La diferencia sustancial entre los grafumos hechos en México y los que realizó en Madrid es que en éstos últimos aplicó color. Sólo se tiene noticia de tres grafumos «coloreados», a la espera de que aparezcan algunos más; uno de ellos pertenece, actualmente, al Museo de Bellas Artes de Bilbao, los otros dos están presentes en la Exposición.

«Moreno Villa nos explica que cuando se encontraba en un laboratorio de Fisiología, contemplando la gráfica que iba dibujándose, de la pulsación de un conejito operado, sintió la necesidad de obtener aquellos blancos nítidos, de dibujar sobre aquellos mismos papeles ahumados que eran preparados para las cardiografías. Y el profesor fisiólogo —que por cierto era el doctor Negrín— le puso a su disposición el local, el papel y todo lo necesario.

[...] No es, pues, una técnica muy al alcance del particular, porque hay que tener cierto papel satinado y un soplete que arroja un humo denso, obtenido con ciertas materias, y hay que fijar los productos en unos baños de goma laca y alcohol, y parece que algo más.»

[*Diario del Sureste*, Mérida, Yucatán, 12 de enero de 1947]

Javier Pérez Segura

Moreno Villa, los ibéricos y el arte nuevo en España

La vanguardia española de preguerra se acostumbró a caminar sobre el quebradizo terreno de la paradoja. Tanto es así que se hace problemático hablar de vanguardia a menos que se adopten todas las precauciones posibles. Que no existiera una promoción pública o privada del arte español moderno o que casi toda reunión de artistas de avanzada se disolviese tan rápido como el humo de un café no era sino la herencia de tiempos pasados; en cambio, que mientras la vanguardia europea de los años veinte y treinta era reanimada con savia española (Picasso, Juan Gris, María Blanchard, Julio González, Gargallo, Manolo, a los que se unieron los más jóvenes: Boses, Peinado, Cossío, Miró, Dalí, Manuel Ángeles Ortiz) el panorama doméstico no se diese por aludido llevó a la paradoja a limitar con el esperpento.

En esa isla virgen para el arte moderno que era casi toda la península, los pintores y escultores más osados se convirtieron en robinsones que, todo en contra y pocos elementos a su disposición, consiguieron sobrevivir en un medio tan hostil, llegando alguno de ellos incluso a experimentar el espejismo de la normalidad.

José Moreno Villa es uno de esos pioneros —se cuenta entre las personalidades más interesantes del periodo— y, en consecuencia, portador de variadas contradicciones. No hay más que intentar definir su labor, ¿un poeta tentado por la pintura o un pintor que se reencontraba como escritor? La presente exposición aclara que fue ambas cosas y otras muchas más.

Un prólogo para una vanguardia peculiar

Incluso su edad pareció contradecir su inagotable, apasionada, ilusión. En su primera actuación sería como pintor, con motivo de la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos de 1925, es un hombre que ronda los cuarenta años y que es admirado por una legión de jóvenes que, como en el caso de Dalí, apenas habían cumplido los veinte.

Moreno Villa siempre fue un adelantado y antes de que llegara el año 1925 ya había intuido que el ritmo de las cosas modernas —de la literatura y el arte, sobre todo— estaba cambiando en España, adquiriendo una velocidad creciente. En 1922 participa en su primera exposición colectiva

(«Exposición a favor de los pueblos de Rusia amenazados por el hambre», celebrada en Gijón) y, sobre todo, recibe el encargo de su amigo José Ortega y Gasset de traducir del alemán los *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, de Wölfflin, obra que finalmente sería publicada en 1924.

Su refugio en Madrid son los libros, los archivos y la Residencia de Estudiantes, donde Luis Buñuel funda en 1923 la Orden de Toledo, que integrarían José María Hinojosa, Salvador Dalí, Pepín Bello y el propio Moreno Villa. Al poco tiempo decide retomar su pasión por la pintura, que le acompañaría ya para siempre, y asiste a las clases de la Academia Libre de Julio Moisés, donde trabaja junto a Bores, Palencia, Dalí o Maruja Mallo. En paralelo, prodiga sus conferencias en el Museo del Prado —de hecho, esa dualidad de lo clásico y lo contemporáneo será una de las notas más definitorias de su literatura y de su pintura— y cimienta su pensamiento estético en la dirección del formalismo y la fenomenología alemanes. Esta formación intelectual fue uno de sus grandes aciertos como crítico de arte, ya que contribuiría a allanar el terreno para la realización en España de un arte no representativo, no argumental. Juan de la Encina no se equivocaba al afirmar que «oyendo a Moreno Villa pensamos que en el momento actual tal vez se está elaborando calladamente una crítica de arte con sentido moderno, provista de la indispensable actitud científica, poco retórica, honesta en el juicio y atenta a la determinación precisa y a la explicación más o menos filosófica del fenómeno artístico. Esta crítica hunde sus raíces en la crítica e historia del arte alemanes y en Ortega, que nos enseñó las obras de Worringer, Wölfflin...»¹.

Pero habida cuenta del estado del arte moderno en la península —el núcleo catalán era la excepción— quedaba aún todo el trabajo por hacer. Se necesitaban críticos de arte con orientación y objetivos avanzados, artistas decididos a romper la inercia del academicismo y un público cuya sensibilidad estuviese preparada para recibir la vanguardia.

Ese proceso, a medida que se fue condensando acabó por crear un ambiente favorable en el que escritores, poetas y artistas se conjuraron para proclamar la llegada de un tiempo nuevo. La contraseña inicial que se adoptó en los reducidos corrillos de lo moderno fue la equiparación de toda forma de expresión espiritual (poesía, prosa, música, artes plásticas), entendida en el verdadero sentido de la palabra «poesía», esto es, como puro acto creador².

1. Juan de la Encina (seud. Ricardo Gutiérrez Abascal), «La nueva crítica de arte», *La Voz*, Madrid, 28-3-1923.

2. Es de obligada consulta el catálogo *Imágenes para una generación poética 1918-1927-1936*, Madrid, 1998 y los artículos de Jaime Brihuega y Derek Harris que aparecen en él. Por otra parte, las relaciones entre ultraísmo y artes plásticas han sido redefinidas con acierto por Isabel García, en su tesis doctoral inédita *Los inicios de la vanguardia artística en Madrid*, UCM, Madrid, 1998.

Moreno Villa llevaba ya algún tiempo por ese camino. Su amistad con escritores, intelectuales y artistas le fue siempre imprescindible, aunque en esos primeros años veinte destacase, sobre todo, la relación que mantuvo con Gerardo Diego, al que había conocido en Gijón y al que dedicaría un retrato en *Manual de espumas*, de 1924, el mismo año en que era designado como miembro del jurado en el Concurso Nacional de Literatura de 1925³, que supondría el primer gran triunfo de la aún nonata Generación del 27, ya que se concedieron dos primeros premios, a Rafael Alberti por *Mar y tierra* (ése fue el título inicial de la obra más tarde conocida como *Marinero en tierra*) y a Gerardo Diego por *Versos humanos*. No se hacía, en realidad, sino consagrar el peculiar crucigrama espiritual que vivió la cultura española hacia 1925 y que se definió por la recuperación de los objetos más cotidianos, por la mirada intimista proyectada hacia un mundo recobrado y, en resumen, por la vuelta a lo humano. En este sentido, la deshumanización del arte que había propuesto Ortega en su célebre ensayo homónimo —publicado también durante 1925— no era sino depuración de lo accesorio y redención de lo verdaderamente esencial, de lo humano.

Los ibéricos, estación de llegada y de partida

Y en 1925 se fundaba la Sociedad de Artistas Ibéricos, liderada por Manuel Abril, Gabriel García Maroto y, a algo más de distancia, por Guillermo de Torre, Sociedad que supuso para el arte español moderno y de vanguardia los siguientes logros:

— Nunca hasta entonces se había producido en Madrid una comunión tan estrecha entre críticos y artistas para lograr como objetivo la difusión del arte moderno.

— Era la primera ocasión que se producía de manera evidente la conexión entre prensa y arte moderno español.

— Se tenía la certeza de que el arte español moderno contaba al fin con un organismo capaz de ofrecer la esperada alternativa a la situación heredada. En dicha actuación había presente pero también futuro y el arte de avanzada no se conformaba con «ser» sino que aspiraba a «seguir siendo»⁴.

Todos esos aspectos estaban ya perfilados en el primer Manifiesto de los Ibéricos⁵. Moreno Villa no aparecía allí como firmante pero a cambio sería gran protagonista de la Exposición, tanto por sus cuadros y dibujos como

3. Era vocal, junto a Carlos Arniches, Antonio Machado y Gabriel Maura y Garmazo, en un tribunal que presidía Ramón Menéndez Pidal.

4. Javier Pérez Segura, *La Sociedad de Artistas Ibéricos (1920-1936)*, tesis doctoral inédita, UCM, Madrid, 1997.

5. Los firmantes son Manuel Abril, José y Rafael Bergamín, Emiliano Barral, Francisco Durrio, Juan de Echevarría, Joaquín Enríquez, Óscar Esplá, Manuel de Falla, Federico García Lorca, Victorio Macho, Gabriel García Maroto, Cristóbal Ruiz, Adolfo Salazar, Ángel Sánchez Rivero, Joaquín Sunyer, Guillermo de Torre y Daniel Vázquez Díaz. El manifiesto está recogido en la revista *Alfar*, La Coruña, núm. 51, julio 1925.



Sileno. «Maldición gitana»
 (-¡Desaborido! ¡Permita Dios que te encierren una noche en la Exposición de Artistas Ibéricos y a la mañana siguiente no encuentres antiespasmódicos en ninguna botica de Madrid!)
Informaciones, Madrid, 8-6-1925.

6. José Moreno Villa, «Nuevos artistas», *Revista de Occidente*, Madrid, núm. 25, p. 81.

7. Vid., José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, ed. de V. Bozal, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, pp. 195-201.

8. Vid., el catálogo *Realismo mágico. Franz Roh y la pintura europea 1917-1936*, Valencia-Madrid-Gran Canaria 1997-1998, y, para el caso español, J.M. Bonet. «A propósito de algunos adeptos españoles del realismo mágico», *Realismo mágico...* cit., pp. 65-73.

9. José Moreno Villa, «Nuevos artistas», cit., y «La Exposición de Artistas Ibéricos», *Liberal de Bilbao*, 12-6-1925.

por su actividad teórica en favor del arte nuevo de los Ibéricos, de quienes afirmaba: «Me atrae hacia ellos y hacia los organizadores de esta Exposición su entusiasmo, su inquietud y ese derrotero que siguen exento de literatura»⁶.

Sus pinturas fueron expuestas en la sala X, junto a destacados jóvenes valores como Salvador Dalí, Carlos Sáenz de Tejada y Francisco Santacruz. Su vinculación con los Ibéricos fue más allá, acudió a la inauguración junto a Ramón Pérez de Ayala, Francisco Alcántara o Eugenio d'Ors, y también estuvo en el banquete homenaje que los Ibéricos dedicaron a Juan de la Encina el 14 de junio y en el que Ortega y Gasset pronunciaría su conferencia titulada «Sobre la crítica de arte»⁷.

El arte que se presentaba en Ibéricos era muy variado, aunque su principal promotor, el crítico de arte Manuel Abril, pretendía descubrir un perfil común en artistas como Bores, Barradas, Alberto, Capuz, Solana o los Zubiaurre, como era la progresiva tendencia a la austeridad de medios expresivos y a la pintura no representativa. Es decir, Abril quería que los Ibéricos fueran modernos y, además, contemporáneos, lo que significaba intervenir en el debate artístico axial de la Europa de 1925, que giraba en una doble dirección, concretar cómo debía ser el día después del cubismo y reconocer o resistirse al auge de los nuevos realismos⁸. En la Exposición de los Ibéricos los artistas mostraron sus opiniones al respecto, testimonio más evidente de que en España se empezaba a gestar un movimiento acorde con el exterior. En esa ocasión única, Manuel Abril afirma que Moreno Villa «presenta tres ejemplos de tres diversas tendencias» y en verdad que el malagueño lució dos de sus cualidades principales, un profundo conocimiento de las tendencias más modernas y una asombrosa capacidad de asimilación y posterior creación utilizando esas mismas vías. Tres diversas tendencias, del neocubismo a los nuevos realismos pasando por la figuración geometrizable.

Sólo conocemos uno de esos cuadros, *Paisaje de playa* (también titulado *Barcas*). Como demostraba en sus artículos, Moreno Villa era de los españoles que mejor conocía el fenómeno de las nuevas figuraciones que se estaba extendiendo por toda Europa. Picasso, Derain, Togores o Severini son los apellidos que maneja Moreno Villa con total soltura⁹, a los que debemos añadir el nombre de Mario Sironi puesto que su influencia es notable, precisamente, en *Paisaje de playa*. En *Composición-Arquitectura urbana* (c. 1923), el italiano ofrece esa misma solidificación del objeto tras el seísmo

de las vanguardias históricas, destruir para construir una vez más. De idéntico modo, en el cuadro de Moreno Villa incluso el velamen de las barcas, dinámico por esencia, se ha petrificado y actúa como transición hacia la ciudad portuaria, donde todo (los arcos de medio punto, el faro, la predominancia de las líneas horizontales) anuncia una nueva visión de la realidad.

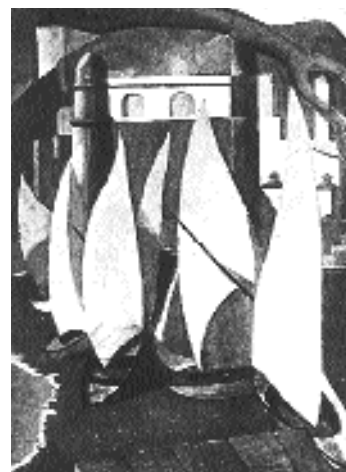
Él, como los Ibéricos más informados del panorama internacional, fue objeto de ataques por parte de los sectores conservadores del arte, para los cuales «ese arte novísimo en España es algo postizo y falso, sólo merece la burla por comentario, a no ser que se considere el disparate audacia renovadora y originalidad el absurdo ininteligible de unos cuantos muchachos»¹⁰. La acusación más directa al arte de Moreno Villa en la Exposición procede de José López Rubio¹¹, para quien «Moreno Villa no debe pintar, ni falta que le hace, que no siempre, por sistema, deben estar torcidas las cosas».

Junto a los cuadros y dibujos, las ideas de Moreno Villa en la encrucijada de los “Ibéricos” tuvieron una importante repercusión. Por ejemplo, él es uno de los primeros en plantear un análisis sociológico del público de arte en España y de su actitud hacia el arte de vanguardia:

Se notan reacciones de muchas clases, pero las más definidas son éstas: la de aquellos que se sienten ofendidos y burlados; la de los que nada encuentran original y revolucionario y la de aquellos que se suman incondicionalmente a lo mucho o poco nuevo por un principio de renovación, pero sin comprender lo que tienen delante. Los primeros suelen ser gentes iletradas y sin la menor capacidad para el Arte; los segundos, conservadores y tradicionalistas; los terceros, aficionados que han visto y han leído, pero sin haber llegado a compenetrarse con nada¹².

De forma simultánea, publica en el periódico *El Sol* un texto fundamental al que se ha prestado aún poca atención, «La jerga profesional». En este artículo se descubre el principio paradójico de Moreno Villa del que hablamos al comienzo, ya que si en la Exposición de Ibéricos actuaba como un iniciado, en éste y otros artículos se comporta como un guía en los ritos iniciáticos del arte nuevo:

Para explicar lo nuevo no sirven las palabras o conceptos viejos... he pensado en traer a este folletón algo de la jergonza profesional, convencido de que ésta de hoy será mañana el léxico científico, absolutamente claro y usadero... Un sólo vocablo puede cifrar el mundo estético de una generación¹³.



Paisaje de playa, c. 1924-1925
(Paradero desconocido)



Mario Sironi
Construcción-Arquitectura urbana, c. 1923

10. Anónimo, «En el Retiro se celebra la Exposición de Artistas Ibéricos», *Nuevo Mundo*, Madrid, 26-6-1925.

11. José López Rubio, «Piruetas de crítica», *Buen Humor*, Madrid, 28-6-1925.

12. José Moreno Villa, «La Exposición de Artistas Ibéricos», cit.

13. José Moreno Villa, «La jerga profesional», *El Sol*, Madrid, 12-6-1925.



Anuncio de los últimos modelos de los coches Chrysler exhibidos en el salón de la avenida Pi y Margall, 1927.

El resto del artículo es una apasionada defensa de la pintura no representativa, que elimina lo accesorio y exalta lo esencial, de igual manera a como entendía su propia literatura. Por esa simplificación máxima el lenguaje queda reducido al signo, igual que la pintura a la línea y a la pincelada. De esta forma, en función de su valor expresivo, el signo se erige en el gran protagonista del arte y la poesía de Moreno Villa.

Desde esta perspectiva, al cerrarse la Exposición de los Ibéricos parecía haberse alcanzado una vía directa hacia la vanguardia entendida como depuración poética. En España quedaron pocos para llevar a buen término una aventura que, en realidad, no había hecho sino comenzar. Barradas, Dalí, Bores, Tejada, Maroto, Guillermo de Torre o Benjamín Palencia abandonaron el país en diversas direcciones. También Moreno Villa conoció otras fronteras (París-Nueva York), pero fueron ausencias esporádicas y permanecería aquí, junto a Manuel Abril, Alberto y pocos más, para intentar nuevos retos.

Moreno Villa, pintor de la modernidad

El bienio 1926-1927 es para Moreno Villa de consolidación entre los artistas más avanzados¹⁴. En 1926 realiza una serie de doce dibujos, *Schola Cordis*, de los cuales cinco se publicaron en la revista malagueña *Litoral*. En 1927, Gabriel García Maroto le incluye en su ucronía *La Nueva España 1930* y en el *Almanaque de las Artes y las Letras para 1928* (aquí con un dibujo, un poema y una prosa) y se organiza la primera exposición individual de Moreno Villa, en diciembre y en los Salones Chrysler, donde se vendían automóviles como su nombre indica. Para entonces ya había abandonado alguno de los presupuestos de 1925 y sus cuadros se acercaban tanto a la pintura lírica de Bores, Cossío y el «universo *Cabiers d'Art*» como al surrealismo, convencido de que se podía llegar así más fácilmente al destino de la pura expresión. Como apuntaba Antonio Espina¹⁵, en esas obras Moreno Villa recuperaba el valor del signo tal y como se habría producido en las pinturas rupestres. Por el contrario, en otras obras de signo clasicista que presentó allí el signo actuaría como un elemento domesticado y más comprensible.

Un año después, en diciembre de 1928, realiza su segunda muestra individual, esta vez en el Ateneo, en la que presenta escenas urbanas, composiciones líricas de líneas y masas de color superpuestas y dibujos de

14. Su poema «La verdad» es recitado, junto a otros de Gerardo Diego, Pedro Salinas, Federico García Lorca o Guillermo de Torre, en la clausura de la Exposición de Arte Catalán Moderno, organizada por el diario *Heraldo de Madrid* en enero de 1926.

15. Antonio Espina, «El ingenio en función plástica (Obras de Moreno Villa)», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1-1-1928.

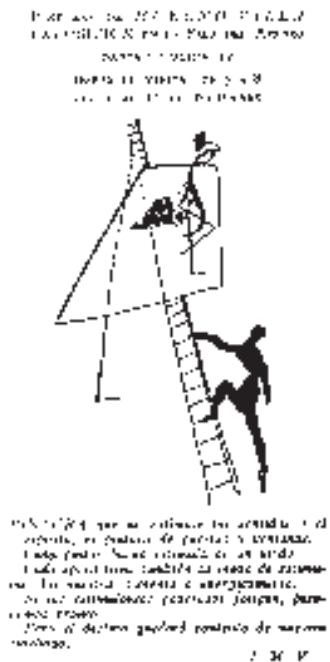
figuras humanas en los que la exageración de los miembros alcanza un intenso valor expresivo. A partir de ese momento¹⁶ alterna sus actividades como redactor-jefe de la revista *Arquitectura* (donde está entre 1927 y 1933), publica *Jacinta la Pelirroja* en 1929 y en abril de ese año pronuncia la conferencia «En vez de vinagre, yodo», acto inaugural de La Galería, sala de exposiciones de la revista *La Gaceta Literaria* o, lo que es lo mismo, de Ernesto Giménez Caballero. El título de la conferencia es una velada definición del propio Gecé como yodo que estimula e irrita, función imprescindible según Moreno Villa en la sociedad española de ese momento¹⁷.

El destino de ambos personajes caminó en paralelo por algún tiempo y, así, en mayo de 1930 responde en *La Gaceta Literaria* a la entrevista de Miguel Pérez Ferrero sobre la esencia/vigencia de la vanguardia, y lo hace siendo fiel a su propia obra, al definir vanguardia como catarsis necesaria. En otoño de 1930 coinciden en San Sebastián, cuyo Ateneo organizó un ciclo de cine vanguardista —dirigido por Gecé, que proyectó *Un perro andaluz* y *Esencia de verbena*— y la Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas, donde Moreno Villa presentó cinco obras y pronunció una conferencia sobre las nuevas escuelas de pintura¹⁸. Por último, se reencontrarían de nuevo en San Sebastián durante la Exposición que organizó, en otoño de 1931 la resucitada Sociedad de Artistas Ibéricos, de la que hablaremos más adelante.

Acción y deseo durante la República

El 14 de abril de 1931 se proclamaba la II República. En realidad, lo que se consolidó fue un estado de ánimo novedoso, que hizo soñar a muchos españoles con que el nuevo régimen tenía poderes taumaturgicos. Algunos de aquéllos eran los integrantes de la AGAP (Agrupación Gremial de Artistas Plásticos), cuyo manifiesto aparece el 29 de abril con la firma de Moreno Villa, junto a Barral, Renau, Souto, Climent, Francisco Mateos o Rodríguez Luna, entre otros.

Se ha polemizado mucho acerca del alcance real de la AGAP (el simbólico resulta obvio) y, desde luego, el texto de su manifiesto no aporta ninguna nota original respecto, por ejemplo, al de los Ibéricos de 1925, manteniendo ese tono de denuncia pero sin aportar soluciones. De un programa tan difuso se deduce que la AGAP surgió como un impulso entusiasta ante la esperanza en el nuevo régimen político, pero que ahí concluyó su



Anuncio de prensa de la «Exposición Moreno Villa», Ateneo de Madrid, 1928.

16. En paralelo, Moreno Villa participa en dos exposiciones colectivas, en la Exposición Regional de Arte de Granada (octubre de 1929) y en la Exposición de Arte Español en California (diciembre de 1930).

17. José Moreno Villa, «En vez de vinagre, yodo», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1-5-1929.

18. Anónimo, «En San Sebastián. Una Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1-10-1930.



Retrato del Duque de Alba, 1929
(Destruído)
Expuesto en la Primera Exposición
organizada por la AGAP, Madrid, 1931



Dibujo
Expuesto en la 2ª Exposición de la SAI,
San Sebastián, 1931

19. Francisco Mateos, «La Federación de las Artes», *La Tierra*, Madrid, 12-5-1931.

20. Ernesto Giménez Caballero, «El Robinson entre sus amigos los salvajes ibéricos (I)», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1-11-1931.

vitalidad, desvaneciéndose al poco tiempo. Sin alcanzar una existencia continuada, la AGAP resurgió dos veces a lo largo de 1931 para organizar sendas exposiciones colectivas. En mayo, bajo el nombre de Federación de las Artes, expuso en el Salón de Bibliotecas y Museos obras de Moreno Villa, Climent, Souto, Castedo, Córdón, Isaías Díaz, Mateos, Rodríguez Luna y de los escultores Planes, Pérez Mateo y Díaz-Yepes. Todos ellos, salvo Córdón, habían firmado poco antes el manifiesto de la AGAP¹⁹. Volverían a encontrarse en noviembre de 1931, cuando la Sección de Artes Plásticas del Ateneo realizó la II Exposición de Pintura y Escultura, con obras de Climent, Souto, Castedo, Isaías Díaz, Francisco Mateos, Rodríguez Luna, Díaz-Yepes, Pérez Mateos y Moreno Villa, quien pronunció una conferencia el 12 de ese mismo mes en la que abordó temas recurrentes en él como la postura que debían asumir artista, público y crítico ante el arte contemporáneo.

Para entonces, la SAI había resucitado y organizaba su segunda exposición, en este caso en el Ateneo Guipuzcoano y durante los meses de septiembre y octubre. Allí participa Moreno Villa con un número no determinado de obras y su arte se reencuentra con Giménez Caballero, quien pronuncia una conferencia sobre los Ibéricos durante la dictadura y la república. Para Gecé, el baremo que permite calificar el arte moderno español es Picasso, «divino raceador», al que rodea de hijos «saludables» y «enfermizos». Los primeros defendían la figuración construida, monumental, y eran Vázquez Díaz, Moreno Villa, Ponce de León, Genaro Lahuerta y Pedro Sánchez, etc.; los segundos eran los que habían sucumbido a las tentaciones surrealistas, que en esa Exposición de Ibéricos se llamaban Almada, Mateos o Ángeles Santos. Cuando, en un párrafo posterior, se enfrenta al envío de Moreno Villa, resalta la condición paradójica de éste:

Moreno Villa tiene una salud elegante, tempestiva: según la estación. Para mí Moreno Villa ha sido siempre un enigma preocupante. Desde su nombre mismo. No sé si llamarle Morena Villa o Moreno Villo... ¿Es un hombre frío que se queda célibe en la vida o es un corazón caliente que se escapa a América tras una mujer? En Moreno Villa hay gato encerrado y no seré yo quien ahora lo suelte²⁰.

A partir de entonces se produce una relación ambigua entre Moreno Villa y la SAI. Sabemos que en noviembre de 1931 aquella envió a la Junta de Relaciones Culturales un proyecto de exposiciones en el extranjero, en el

que contaba con Moreno Villa, al que definía como uno de «los que residiendo aquí, fueron conquistando ya prestigio de nuevos maestros»²¹; pero la realidad posterior es que el pintor no acudió a las exposiciones Ibéricas en Copenhague y Berlín, celebradas a finales de 1932. Parece notarse, en efecto, una disparidad de criterios entre la SAI y alguno de sus componentes, siendo ésta una de las claves que explicarían la insuficiente promoción del arte español de vanguardia durante la república. La SAI había intentado desde 1925 convertirse en el organismo más eficaz en esa labor pero no supo conseguir tal objetivo. La paradoja entra en escena por enésima vez porque si bien la SAI se convirtió en el arte moderno oficial de la república en el extranjero —la imagen moderna de un régimen que aspiraba a serlo también— en el interior de España se le negó todo apoyo. De forma implacable, el protagonismo de la SAI en la península fue quedando relegado a un plano muy secundario. Sus planteamientos empezaron a ser anacrónicos frente a otro modo de hacer, más atrevido y directo, que comienza a finales de 1932 con la fundación de ADLAN (Amics de les Arts Nous) en Barcelona y continúa en Madrid con el Grupo de Arte Constructivo y la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios.

Moreno Villa inauguraba su tercera individual (octubre-noviembre de 1932, Museo de Arte Moderno) con cerca de 40 obras, entre otras *Con la piedra a cuestras*, *Sirena y Neptuno* o un grafumo. Dos de ellas aparecen reproducidas en el número 2 (junio 1933) de *Arte*, la revista de la SAI, confirmando que la creciente frialdad entre ambas partes se debía a la desilusión, y al consiguiente desinterés, del pintor malagueño respecto a las expectativas que había depositado en la SAI. Poco antes, en octubre, había formado parte del jurado designado para elegir el cartel anunciador de la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese año, junto a Timoteo Pérez Rubio y Federico Ribas, y que premiaría a Santonja, Climent y Renau²².

Cuando ser «constructivo» es mejor que ser ibérico

El 11 de diciembre de 1932 llega a Madrid el pintor uruguayo Joaquín Torres-García, tras una estancia parisina de seis años. En los pocos meses que permanece en Madrid emprende una intensa actividad en la que se incluyen ocho conferencias, la edición de la revista *Guiones*, dos muestras individuales (en el Museo de Arte Moderno y en el Patronato de Turismo,



Sirena y Neptuno, 1932
Óleo sobre lienzo, 70 x 90 cm
Colección particular, Madrid



Con la piedra a cuestras, 1931
Óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm
MNCARS, Madrid

21. Ministerio de Asuntos Exteriores, Serie EpE, Legajo R-746, Exped. 49.

22. Anónimo, «Diversas informaciones de arte», *La Voz*, Madrid, 27-10-1932.



Cartel de la «Primera Exposición del Grupo de Arte Constructivo», Madrid, 1933.

cedido a la SAI) y la pequeña historia del Grupo de Arte Constructivo, que fue admitido en un rincón del Salón de Otoño de 1933.

Los integrantes del Grupo eran los pintores Manuel Ángeles Ortiz, Luis Castellanos, Maruja Mallo, Francisco Mateos, Moreno Villa, Benjamín Palencia, Rodríguez Luna y Torres-García, quien se había traído de París una escultura de Julio González, a la que acompañaron otras de Alberto, Eduardo Díaz-Yepes y Germán Cueto. El arte de estos «constructivos» era muy variado y de hecho casi ninguno de ellos entraba en los límites del constructivismo, salvo Torres-García y, tal vez, Luis Castellanos.

Se trataba, pues, de otra cosa. El Grupo era una reunión de artistas decididos a formar otro frente para la vanguardia española, de modo que sólo en lo que tiene de construcción de esa plataforma adquiere el término una mayor amplitud y lógica. El propio Torres-García confirma que nada tenían en común esos artistas, «no es un grupo, es una escuela de trabajo conjunto. Principio = expresiones universales. Antirrepresentación. La emoción en un orden, una medida. No es dogmático: por ello entran tendencias y artistas varios»²³.

En una carta de Torres-García a Benjamín Palencia que aparece reproducida en el catálogo *Benjamín Palencia y el surrealismo*²⁴ se aportan más datos para esclarecer en la medida de lo posible la génesis del Grupo de Arte Constructivo. En principio iban a participar también Climent y Souto, mientras que Maruja Mallo no estaba inicialmente en la lista ni tampoco el propio Palencia, cuya adhesión se solicitaba. Está fechada el 23 de septiembre de 1933, a pocos días vista del comienzo del Salón de Otoño. Estos datos añadidos inciden en que la selección final era una incógnita y en que poco importaba la tendencia de los participantes, como pone de manifiesto Guillermo de Torre al comentar la exposición: «...los escapes superrealistas de maruja mallo. el arte de infundir calidad plástica a los elementos orgánicos, silvestres y campesinos en benjamín palencia. el afán de estilizar lo popular, con arreglo a las nuevas normas de la composición, en francisco mateos. los grafismos y las sobreimpresiones delicadas del pintor y poeta moreno villa. la creación sorprendente de insólitas formas plásticas en la estatuaria profunda de alberto, lo mismo que en yepes y, más atenuadamente, en julio gonzález y germán cueto...»²⁵.

En ese mismo lugar, Guillermo de Torre lamenta la falta de eficacia que mostraba la SAI, a la que él pertenecía por otra parte, para obtener un local

23. Joaquín Torres-García, «Un Grupo d'Art Constructiu en Madrid», *Art*, Barcelona, nov. de 1933. El texto íntegro también aparece en el catálogo *Luis Castellanos 1915-1946*, Madrid, 1996, pp. 291-293.

24. *Benjamín Palencia y el surrealismo*, Guillermo de Osma Galería, Madrid, 1994, p. 42.

25. Guillermo de Torre, «carta de madrid. vejamen del salón de otoño», *Gaceta de Arte*, Santa Cruz de Tenerife, núm. 21, noviembre 1933.

oficial de exposiciones («...ese mismo palacio del retiro nos fue negado a nosotros la primavera última, después de habérsenos concedido...») y mostraba su confianza en que lo podrían hacer mejor otros, como Torres-García, «mediante su esfuerzo, sin acudir a la ayuda oficial... quizás a él, de los ilusos invencibles es, o debiera ser, la victoria».

París - ADLAN Madrid - Venecia...

Un año después, en noviembre de 1934, se produce un nuevo intento de la SAI para organizar una exposición en París; además de ofrecer datos desconocidos como la intención de que esa muestra diera paso a una itinerancia por los Países Bajos, Suiza e Italia, se entregó a la Junta una amplia relación de posibles participantes en la que no estaba Moreno Villa, quizás porque tampoco había mostrado interés en la idea, como hemos afirmado anteriormente. Pues bien, como respuesta a ese proyecto se conserva una carta personal de F. J. Sánchez Cantón (vocal de la Junta y gran amigo de Moreno Villa) en la que se muestra extrañado por la ausencia del malagueño en dicho proyecto y añade que «convendría no olvidar nombres como Cosío, Ucelay, Moreno Villa y Picavia [sic]»²⁶.

Dentro de la península, Moreno Villa realiza en diciembre su cuarta individual, en el Centro de Exposición e Información Permanente de la Construcción (50 obras, de las que 47 eran dibujos y tres, óleos), y participa en la creación de la sección madrileña de ADLAN, que se produjo un año después, en los últimos días de 1935²⁷. Activada tras el regreso del escultor Ángel Ferrant, procedente de Barcelona, sus miembros más destacados serían Guillermo de Torre, Norah Borges, Luis Blanco Soler, Gustavo Pittaluga y el propio Moreno Villa. ADLAN-Madrid sólo se dirigió al público más tarde, a través de un manifiesto que recoge *Gaceta de Bellas Artes*, si bien la revista creyó conveniente suprimir el último párrafo, que alude a la escasa repercusión que hasta entonces había tenido la agrupación, razón, por otra parte, de que apareciera dicho manifiesto.

ADLAN-Madrid se situó frente a la SAI, a la que criticaría sutilmente (de hecho, casi todos sus miembros habían sido Ibéricos) con estas palabras: «Adlan se sitúa desde el primer momento al margen de todo eclecticismo... Adlan no tiene posturas políticas ni ideológicas extrañas a su misma esencia y que puedan cohibir su libertad de acción y expresión»²⁸.



Invitación a la «Exposición de J. Moreno Villa», Centro de Exposición e Información Permanente de la Construcción, Madrid, 1934.

²⁶. Ut supra (21).

²⁷. Anónimo, «Los Amigos de las Artes Nuevas», *El Socialista*, Madrid, 29-12-1935.

²⁸. AAVV, «Las artes y los días. La proclama de Adlan», *Gaceta de Bellas Artes*, Madrid, febrero 1936.



Bodegón con cabeza de toro y tetera
Óleo sobre lienzo, 73 x 92 cm
Museo de Bellas Artes de Málaga



Plato viejo en el bosque, 1935
Óleo sobre lienzo, 46'5 x 55 cm
MNCARS, Madrid

Al mes siguiente, se publica un segundo manifiesto de ADLAN-Madrid, documento olvidado hasta ahora que profundiza en los contenidos de su texto precedente, que aborda temas como el urbanismo moderno y que solicita, una vez más, la adhesión de los simpatizantes del arte nuevo²⁹. La primera actuación práctica será nada menos que la organización de la exposición Picasso en Madrid, del 6 al 25 de marzo. De forma paralela se estaba celebrando por fin la muestra de los Ibéricos en París, en la cual se incluyeron obras de Moreno Villa, no tres, como se mencionan en el catálogo (núm. 173. *Pintura abstracta*, núm. 174. *Fantasía* y núm. 175. *Diciembre 1930*), sino seis (*Peralte*, *Caballo en desván*, *Pintura abstracta*, *Bodegón con cabeza de toro y tetera*, *Diciembre 1930* y *Los obstáculos*)³⁰, que fueron expuestas en la sala de los «extremistas», junto a Bores, Lamolla, Dalí, Miró, Díaz-Caneja y Bernal.

La xx Bienal de Venecia, celebrada en junio de 1936 y cuya sala española coordinó José López Rey, supuso el epílogo de todo ese periodo. Junto a obras de Benjamín Palencia, Gregorio Prieto o Clará, Moreno Villa presentó dos cuadros, *Plato viejo en el bosque* y *Con la piedra a cuestras*, el segundo de los cuales apareció también reproducido en el catálogo de la Exposición. No habría tiempo para más, si acaso para el exilio y para la rabia por no haber sabido concretar el triunfo de la utopía.

29. Anónimo, «Manifiesto de los Amigos de las Artes Nuevas», *La Voz*, Madrid, 6-2-1936.

30. Archivo General de la Administración, Sección AA.EE., Caja 11031.

APÉNDICES

Exposiciones

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

EXPOSICIONES COLECTIVAS

EXPOSICIONES INTERNACIONALES

1927

"Exposición de Pinturas, Dibujos y Grabados"

Salón de Automóviles Chrysler. Avenida de Pi y Margall (actual Gran Vía), 14.

Madrid, diciembre.

(Inauguración, 2 de diciembre de 1927, a las 12 de la mañana.)

[Se exponen 29 obras, entre ellas 10 grabados.]

Reseñas y críticas

FRANCISCO ALCÁNTARA

"Exposición Moreno Villa en el Salón Chrysler, I y II"

I

EN EL SALÓN DE AUTOMÓVILES CHRYSLER, calle de Pí y Margall, número 14, ha instalado Moreno Villa su "Exposición de pinturas, dibujos y grabados", que suman 29 obras, merecedoras de una presentación especial por su extremismo revolucionario, tanto en la estética como en la técnica, y hasta por el lugar de su exhibición. Los revolucionarios de la pintura están hoy hasta en Madrid en plena posesión de un derecho, que hace algún tiempo no les hubiera sido reconocido plenamente: el de exponer las más absurdas pretensiones de renovación; absurdas para la generalidad del público, para el que los antiguos conceptos de "naturalismo", "realismo" y otros similares son cosa intangible. Moreno Villa habría podido exponer, en algún salón de los que acogen todos los días obras más o menos académicas u oficiales, y los jóvenes artistas revolucionarios se sienten hoy acometidos de inacabables escrúpulos de contaminación al más leve contacto con el ambiente y con las figuras del academicismo. Efectivamente, el saloncito donde expone Moreno Villa, consiste en una pieza, ni amplia ni reducida, en donde cogen dos automóviles de mediano porte. La claridad de las paredes, la impecable pulcritud material y el sello de modernidad exaltada y reluciente que los vehículos expuestos le comunican son notas acordes con los anhelos de modernidad, de vertiginosidad que caracterizan a todo esto que se llama arte de vanguardia. "Hago la Exposición en este sitio", vino a decirnos aproximadamente Moreno Villa, "porque el local está limpio de chirimbolos, cortinas y objetos más o menos escenográficos; porque tiene muy buena luz; porque no da solemnidad a los movimientos del expositor ni del visitante; porque hay pocos sitios donde exponer en Madrid...", y nos dedicamos a ver las obras, que pueden dividirse en dos secciones: La primera, instalada a los dos lados del salón y a la luz de la calle, requiere que el visitante se halle más o menos

iniciado en los misterios vanguardistas. El paso de esta a la que podemos llamar segunda sección se verifica mediante aproximaciones a las formas reales que florecen en toda su belleza en los grabados, en número de diez, y que prometen en Moreno Villa un delicado pintor. Pero hoy, me limito a recoger con la mayor exactitud posible las ideas del artista al tratar de explicarme el sentido de sus obras. "Nosotros", nos decía ante sus cuadros de filiación más o menos cubista, "estamos convencidos de que los elementos de un cuadro no son los elementos del natural, y de ahí viene todo el choque con la tradición y con el público ineducado o no hecho a la visión de la pintura que nace, que está naciendo. El natural nos ofrece objetos acabados, y por el hecho de estar acabados, no hay que tocarlos, ni para descomponerlos ni para corregirlos. Hay cuadros que se ven antes de empezar a pintarlos; otros, que se van viendo a medida que se hacen. Unas veces comienzo dibujando y otras termino dibujando. Cada emoción con que se acerca uno al lienzo dicta su procedimiento."

Ante el aspecto poco halagador de algunos de sus ensayos, replica Moreno Villa a los de enfrente: "Dicen algunos que la pintura moderna se complace en temas o motivos feos, y yo respondo preguntando: ¿Es que *El niño de Vallecas* o *El bobo de Coria* son temas bellos? ¿Es que son bellos los *San Franciscos* de El Greco? ¿Es que son bellos los motivos de Valdés Leal? La escuela española es justamente la más altiva en esto de no recrear al gusto con lo bobo-bonito. Sacando a Murillo, los demás pintores pintan a redropelo de lo mediocre."

El caso de Moreno Villa, pintor vanguardista, es muy digno de estudio, porque se lanza a la pintura temerariamente después de haber escrito mucho sobre pintura antigua y actual. Ha dibujado siempre y ha pintado de vez en cuando, aunque de un modo tenaz, desde hace poco y guiado por el vivo interés que le inspiró el íntimo sentido del cubismo. La estética verbal de la crítica y de los libros le resultaba insuficiente, y se decidió a buscar lo que hubiera en el fondo de la hipótesis cubista, por cuenta propia y como practicante de la pintura; manejando, manipulando en la brega continua con el color, con la materia, como el panadero con la masa. Y exclamaba Moreno Villa: "Es un descubrimiento que siente uno, que no puede hacerlo toda persona: el de la fuerza inherente a la materia. Una fuerza que es inefable, porque es visual, no bucal".

El problema del arte nuevo, que entraña la más absoluta renovación espiritual, sentimental y técnica, bulle en las almas de los jóvenes artistas, tan confusamente, que requiere

especialísima agudeza y serenidad, para ser expuesto, sobre todo ante quienes no se hallen bien preparados y propicios a la simpatía, por cuanto en estos tiempos reclama la atención de las gentes. Hemos querido dar siquiera una vaga idea de la personalidad de Moreno Villa, tema sobre el que habremos de insistir más adelante.

[*El Sol*, Madrid, 9 de diciembre de 1927.]

II.

LOS CAMBIOS DE IDEAS, de sentimientos, de modas sociales o estéticas, son muy rápidos en los tiempos que corren, y es facilísimo encontrarse en la calle con dos o tres personas amigas y a la vez representantes de esa diversidad de gustos, modas y sistemas aparentemente heterogéneos, que, por fuerza, tienen que convivir y tolerarse. El mismo día en que apareció en estas columnas el primer artículo referente a las obras de Moreno Villa, tuve la grata sorpresa de encontrarme con un amigo y antiguo compañero, con el que, en unión de otros, viví una página del arte contemporáneo. Pintábamos en las orillas del Manzanares, en el Guadarrama, en Toledo, en Asturias, en la montaña..., devotísimos de aquel naturalismo, que sentían, tan hondo y candorosamente, los principiantes españoles de hace treinta y cinco años. “Apenas acabado de leer (me dijo) tu artículo sobre los trabajos de Moreno Villa, me fui a verlos y, chico, no entendí ni jota de lo que tiene expuesto.”

Cuando por sistema se entornan las puertas del entendimiento y del corazón al sentir el más leve cambio de ideas y gustos, se consigue, aun en nuestros días de tan vertiginoso mirar, aislarse y aun atornillarse en una fecha, como le sucede a mi amigo. Los tiempos aconsejan conducta muy diferente, porque cada día trae su mudanza que, fatalmente, trasforma la vida, y el que no la acoge y la sigue queda fuera de su corriente. Como en los días juveniles, plantamos el palenque de nuestras discusiones artísticas en medio de la acera, y él llegó hasta acusarme de inconsecuente al dar vía libre a los vanguardistas, cuando en la Escuela de Cerámica procuro que se estudie, en conformidad con el criterio naturalista. Repliquéle yo que en una escuela, y más si es sostenida por el Estado y por el Municipio, debe empezarse por crear un ambiente estético, porque mientras las innovaciones, sobre todo cuando son importadas, no se han aposentado en el espíritu, y el hombre es el alma, y en arte es del alma de donde todo tiene que ir a las manos; mientras las innovaciones no salen muy de adentro, se quedan en payasadas. En la Escuela de Cerámica se vive en contacto con la realidad, y si en mal tiempo hay que refugiarse en los interiores, durante seis u ocho meses, y, sobre todo, en el verano, se hace una vida por todo extremo militante,

única manera de disponer a la juventud para que acoja las novedades eficaces, las vigorice y hasta sepa iniciarlas. Con los escasos innovadores nuestros, ha ocurrido, aproximadamente, lo que ocurre a Moreno villa. Este viene a la pintura que los sedentarios califican de subversiva después de años de estudios analíticos y sintéticos de la pintura antigua y moderna. Su fe en los nuevos derroteros es firmísima. Es de los que creen, un poco ilusos sin duda, que la pintura comienza ahora, porque hasta hoy se hallaba sujeta a compromisos con la historia, la literatura, la narración, el documento, la ilustración, el costumbrismo y el paisaje. Y aquí fue donde mi antiguo compañero perdió los estribos. “Pues si la pintura —exclamó indignado— no es todo eso: historia, documento, ilustración, costumbres, paisaje, precisamente en lo que se ejercitan los pintores desde que el mundo es mundo ¿qué va a ser?” Los revolucionarios pretenden que antes que la pintura vuelva, si vuelve algún día a ponerse al servicio de tan elevados intereses de la civilización, haya purificado sus medios, y por eso están transformándolo todo, sentimiento de las formas, del espacio, de la perspectiva, del color y, en fin, de la técnica en todos sus aspectos. Mi antiguo camarada cortó el diálogo, y con ademanes compasivos se alejó, quizás temiendo el contagio.

Por lo pronto, esta Exposición de Moreno Villa ha demostrado que no falta en Madrid ese grupo de gente alerta que persigue en todas partes el asomo de la sensibilidad. Gentes que ansían ver cosas que no se sepan ya de memoria, que les hagan sentir y pensar de otro modo que las ñoñeces de las revistas frívolas. Entre los que acudieron a la inauguración, y después, durante todos los días que han estado expuestas las obras de Moreno Villa, citaremos, como núcleo de los curiosos e inteligentes del arte nuevo, a la duquesa de Dato, a la condesa de Yebes, doña María Luisa Kocherthaler, las señoras y señores Madinaveitia, Abreu, Salinas, Jiménez Fraud, “Juan de la Encina”, el pintor Maroto, Hinojosa, Melchor Fernández Almagro, Alfonso Olivares (pintor), Fernando García Mercadal, Calvo, Barrio y Martínez de Azcoitia, Vegue, Manuel Abril, Maruja Mallo (pintora), Rafael Alberti, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Jahl (pintor), Benjamín Palencia (pintor), Rubio Sacristán, Eugenio d’Ors, Juan Chabás, Jorge Guillén, Gutiérrez Solana, Martín Domínguez, Bonafé (pintor), León Sánchez Cuesta, Lacasa, Sánchez Arias, Arniches, Echevarría y otros muchos. Este grupo, con variantes mayores o menores, figura siempre entre los que leen libros nuevos, asisten a las mejores conferencias, mira sin fanatismo y anota todas las expresiones de la vida contemporánea y, en suma, está despierto. Hay que despadilarse.

[*El Sol*, Madrid, 15 de diciembre de 1927.]

ANTONIO ESPINA

“Pinturas, dibujos y grabados. Moreno Villa”

I

EXISTE UN ARTE DE PURA INTENCIÓN cuyo encanto mayor consiste en eso, en la pureza, y luego en la habilidad con que se detiene ante la expresión adulta.

Como lo muy organizado o lo muy definido se pierde en lo sabio y en cualquier orden regular, hay que volver a los impulsos primigenios. De aquí que muchos artistas se desentiendan, voluntariamente, de todo lo que signifique *articulación expresiva regular*. Por este camino se va —opinan— al clasicismo. A cualquier clasicismo, el que sea, incluso el romántico. ¿No tiene clasicismo lo romántico cuando se manifiesta directamente, con expresión directa?

Las cosas hay que sesgarlas. Hay que podarlas de toda tendencia regular o convencional a la que ya esté acostumbrada la retina. Hay que huir de lo perfecto, deteniéndose en lo perfectible. En el punto elegante de lo perfectible.

II

Lo malo es que un pintor moderno no puede ser ingenuo en el grado que sería preciso. Como lo es el niño, o lo era el artista rupestre.

Cuando un moderno, y más si se trata de un intelectual, quiere reconquistar el repertorio maravilloso de lo intencional y de lo ingenuo, se le nota. Resulta un ingenuo de colmillo retorcido.

De modo que lo que tenemos derecho a pedirle es, sólo, talento para simular graciosamente.

Podemos decir (en el caso positivo): Este artista dada la situación en que se coloca, aceptado su punto de vista; conocido, *a priori*, lo que quiere lograr, *consigue su objeto*.

Y en el caso negativo (hechas las mismas concesiones previas): *no consigue su objeto*.

Apresuróme a manifestar que Moreno Villa consigue su objeto.

III

José Moreno Villa maneja el lápiz, muchas veces, con el mismo designio del artista que dibujó el bisonte altamirano.

(Observación: Yo no afirmo que el rupestre de la Cueva de Altamira fuese en su tiempo candoroso. Ni mucho menos. Lo parece hoy. Lo que ocurre es que el espejo no estaba todavía empañado por la cultura histórica.)

IV

Un estudio detenido sobre la obra gráfica de Moreno Villa —poeta superno como nadie ignora— nos llevaría demasiado cerca. A toda la vida que nos rodea.

A puntualizar una vez más el sentido del arte actual, cuya pobreza y estado de asfixia es evidente. Los electrones mágicos que en otro tiempo activaban la pintura y la escultura, ahora activan y radioactivan el cine.

El plano de las intenciones de Moreno Villa deviene el plano de las intenciones del intelectual.

Otro de los manejos del lápiz —o pincel o buril— de este artista, depende de aquella célebre metafísica de los “ismos” hoy caduca y fría. Cubismo y creacionismo. Pero añadiéndoles lo que todavía no se halla en decadencia, sino al contrario, en periodo álgido: maquinismo, imaginismo.

Por lo tanto, superrealismo.

¡Esta es la palabra! Sí. Por cima del gran malabar circense que todo lírico lleva dentro, el ensayista, el buceador subjetivo de las ideas lineales o cromáticas, investiga cierto astral misterioso. El suyo propio y el de las cosas.

Por eso exclama Moreno Villa, superrealísticamente:

No os importe el objeto aludido.
Reparad que yo no lo busco.
Es mero ardid, escala o estribo
para lanzar otras cosas al mundo.

V

El grupo de los postexpresionistas es relativamente numeroso. (Muy abarcante. Como un gran movimiento que impulsa al fascista y al bolchevik. Insisto. Consúltese *El Realismo Mágico*, de Franz Roh.)

En él confluyen muy diversas tendencias y personalidades. Desde los muy constructivos, tradicionales y poco metafísicos, hasta los incoherentes, mágicos, víctimas locas de su propio xeroglifo interno.

Rusos, alemanes, franceses, españoles.

He aquí algunos nombres destacados: Kleinn, Mankès, Ernst.

Andrè Masson, Ives Tanguy, Kenjiro Ara (la trayectoria de Fujitah a través de los Estados Unidos), Beaudin.

Norah Borges, Maruja Mallo, Bores, Ángeles Ortiz, Barradas, Ismael de la Serna, Benjamín Palencia, Cossío, Maroto.

Otro nombre español de gran porvenir: Lacasa.

Y otro, portugués, en el centro de gravedad de todo el sistema: el admirable Almada Negreiros.

La Exposición Moreno Villa, instalada en un salón de automóviles de la Gran Vía, ha sido un vibrante bocinazo en el

otoño de Madrid. Pero lo han oído pocos. A la gente la importa cada vez menos el arte. Está fatigada.

[*Revista de Occidente*, Madrid, diciembre de 1927.]

ANTONIO ESPINA

“El ingenio en función plástica. (Obras de Moreno Villa)”

I

ESO DE HACER UNA EXPOSICIÓN en un garage o en una especie de garage elegante, ha sido una buena idea de Moreno Villa.

El público bobo que ya se va acostumbrando a ir a las exposiciones de arte como quien va a una pastelería de moda, no ha desfilado seguramente por el Salón de Automóviles, donde el pintor instaló sus obras: dibujos, pintura, grabado, ilustraciones al *Polifemo*, de Góngora.

¡Qué desagradable es ese público de conferencias, exposiciones y conciertos, que sigue siendo tan bruto como el de antes (que no iba a ninguna parte, o solo iba a los toros) y aparenta una cultura en realidad de similar, un gesto de suficiencia que, al menos, antes no tenía! Hablo del público grande, naturalmente. Del *surtido*, no de la perspicaz minoría del *detall*.

Nuestro dilecto poeta y pintor Moreno Villa ha sabido escamotear su obra, a la inspección rastrera de aquella plebe.

En cambio, la hemos contemplado a nuestro gusto los cofrades del arte y del libro y los ricos, quienes por ser ricos, dígame lo que se quiera, tienen derecho a todo. Los ricos que iban en busca de un soberbio automóvil, han visto las cosas raras que Moreno Villa les ha puesto delante de las narices. Y han comprado el automóvil. Pero los dibujos y las pinturas han tenido que chocarles... Ya está bien.

II

El espectáculo más curioso que puede presenciar un intelectual, o sea un hombre de ideas —conste que no digo que hayan de ser buenas ni muchas—, es el de otro intelectual, realizando ejercicios propios de su condición. En esto reside uno de los principales atractivos de cuanto escribe o pinta Moreno Villa. Lo demás suele tenerlo también: emoción, gracia, lirismo, cultura, etc. Pero lo que siempre excita la curiosidad y sorprende es la limpieza con que ejecuta todas las suertes del arte.

Creo que en él se dan todas las características del ensayista prototípico.

Sus trabajos de orden grafista llevan la dirección y el signo de lo que ha llamado superrealismo. Mas no, ciertamente,

la tendencia extrema de esta escuela (?) que disfruta perdiéndose en el vacío y asiluetando en la niebla —y en la tiniebla— espectros que sólo interpretables por la conciencia del que los crea, son absolutamente inexplicables y oscuros para el que los examina desde fuera.

El superrealismo de Moreno Villa puede traducirse, a veces, en el vocabulario primitivo. El primitivo más primitivo: El rupestre. Otras veces, con el bizantino, dialéctico, sofista y decadente vocabulario del pintor actual. (El pintor actual va agotando los últimos recursos de aquel ya senecto movimiento de vanguardia. No sabe, en realidad, qué hacer que *siquiera* empiece a convencerle a él mismo. Difícil trance.) Otras veces, el argumento substantivo de la obra morenovillesca nos habla muy sinceramente, con lenguaje clásico. El ritmo, que no significa otra cosa en el fondo que acción y medida, vibra siempre en la obra literaria o pictórica de este autor. Moreno Villa es andaluz, mediterráneo, latinohelénico.

Ahora, yo no creo que Moreno Villa, ni ninguno de los artistas modernos que trabajan en dirección subjetivista y subterránea, logren producir el “ser” vivo, estético y *humano en el grado posible* (dado el imaginismo y el maquinismo de nuestra época) que nuestra sensibilidad empieza a reclamar a gritos. Y que tal vez no sea viable corporizar más que en el cine-ma y no en ninguna de las otras caducas artes históricas.

Por lo pronto, se advierte que los espíritus mejor dotados, como el de Moreno Villa, no consiguen, a pesar de todo su talento y esfuerzos, más frutos positivos que los de la Intención.

La intención, satírica o sensacional. La intención, como esqueleto —esqueleto, cosa de muertos— de una idea, de un sentimiento, de una forma lejanamente defusible. Y en ocasiones, ni esto. La intención desnuda y fría. Y aun con frecuencia: la intención fragmentaria, dispersa en tales o cuales gracias de matiz, perfil, sensualidad o acento.

Claro que el artista de hoy no tiene toda la culpa de la atonía creadora que distingue a nuestra época.

El medio no pueden modificarle los esfuerzos heroicos de unos cuantos individuos de talento. Haría falta el genio. Suponiendo también, desde luego, que el genio sea un ente providencial, para cuya vida y prosperidad no signifique demasiado la atmósfera en que se desarrolla.

En tal caso, lo que debemos hacer es esperar al genio. Y no tratar de simularle con cualquier máscara inútil o truco de pequeña tramoya.

III

Un escritor francés, Marcel Brion, acaba de publicar un libro dedicado a Giotto, en el cual (libro) se hacen las siguientes

reflexiones hablando del arte italiano anterior al gran innovador:

“Hay en la historia del arte momentos en los que parece que los esfuerzos de una época, acrecentados por estímulos diversos, contrarrestados por dificultades y obstáculos, realizan súbitamente aquello que constituía su mayor deseo y su gran inquietud. Se siente en esos momentos hervir y fermentar gestaciones, acabadas de golpe por el nacimiento de un genio, como por un grito. Como si los muros se desplomasen de un solo empujón, y se viesan abrir espacios inmensos, y cubrirse de flores los campos que se creían estériles. Existen estos maravillosos saltos, de los que el historiador se esfuerza en analizar las causas, porque en ellos se manifiestan las transformaciones profundas, que han agitado los pensamientos y las formas de una sociedad.”

A pesar de que la teoría del genio se halle bastante desacreditada, yo creo que no debemos rechazarla por completo. Nos sirve, por de pronto, para nutrir nuestras esperanzas. Significa, además, un rodeo elegante para situar en el mañana de las ilusiones el escepticismo hodierno.

Y mientras llega o no llega el futuro Giotto transcendental, contentémonos con los ingenios deleitantes. Con los ingenios magníficos, como este Moreno Villa, sutil y avizor. Gran expositor de ideas de la forma.

[*La Gaceta Literaria*, Madrid, 1 de enero de 1928.]

1928

“Pinturas de Moreno Villa”

Sala del Ateneo, calle de Santa Catalina, 12.

Madrid, del 1 al 15 de diciembre.

(Inauguración, 1 de diciembre, a las cinco de la tarde.)

[Se exponen 26 obras: 20 óleos y 6 pasteles. Entre ellos: *Cuadro de Museo*; *Bodegón de Museo*; *Acorde veneciano*; *Gusto clásico*; *Caballito en la nieve*; *Hombre que detiene al caballo loco*; *Otro color y configuración de España*; *Urbanismo, cualquier rincón de España*; *La gran pluma del sueño* y *Tan naturaleza como un árbol (microbio)*.]

Reseñas y críticas

FRANCISCO ALCÁNTARA

“Exposición de Pinturas”

EN EL SALONCITO DEL ATENEO, calle de Santa Catalina 12, se abrió, a las cinco de la tarde de ayer, la “Exposición de Pinturas” de Moreno Villa. Moreno Villa es un escritor que pinta atribuyendo o imponiendo a las líneas y a los colores un sen-

tido más literario que pictórico. No obstante, en esta exposición se muestra más colorista que en la del año pasado. Demuéstralo en las obras tituladas *Cuadro de Museo*, número 1 del catálogo, y *Bodegón de Museo*, número 13. Ambos resultan efectivas sugerencias museales mediante el empleo de esfumadas notas de color que tienen el evidente significado de ambiente museal. En *Acorde veneciano*, número 3, y *Gusto clásico*, número 10, el colorista se entretiene en paladear el dulzor cromático de las escuelas sabias, y aún transige en *Acorde veneciano*, con el saber estructural del arte antiguo, al que se refiere en dos cabezas dibujadas con intención descriptiva. Tiene una serie de alusiones urbanísticas, o sea de paisajes de ciudades. Ciudades evocadas pictóricamente con determinadas notas de color como fondo plano sobre el que se destacan esquemáticas formas arquitecturales realizadas con intención infantil. Evocan estos cuadros más o menos claramente el recuerdo de ciudades como Toledo, Ávila, Segovia... También tiene una serie de obras en las que trata de dilucidar y poner en contraste los puros valores cromáticos, y, por último, las cromaticosimbólicas, en las que las extremidades de la figura humana que están en acción, sean manos o pies, resultan dos o tres veces mayores que las que permanecen en reposo. Me imagino la cara que, al repasar estas líneas, pondrá el lector ajeno a los anárquicos personalismos del arte avanzado actual, de que no puede percatarse el público, por muchos esfuerzos que haga el revistero por conseguirlo. Sin embargo, como no es justo ni serio, el “silenciar” los avances que en su anhelo de espiritualización de la pintura realizan los artistas, que arrostran el género de martirio de pintar para tan pocos, que no suele ser más que los que constituyen cada cenáculo, es preciso tomar obras de esta clase tan en serio como las toman sus propios autores, haciéndoles la justicia que merece su abnegación al contentarse heroicamente con la aquiescencia y con el elogio de los poquísimos iniciados en los misterios que tratan de descifrar.

[*El Sol*, Madrid, 2 de diciembre de 1928.]

LUIS G. VALDEAVELLANO

“Crónicas de Arte. José Moreno Villa”

LA FIGURA DE JOSÉ MORENO VILLA abarca campos de experimentación estética que traspasan los límites exclusivos de la plástica. Y notese que al referirme a las actividades que ocupan a Moreno Villa he utilizado la palabra “experimentación” con preferencia a cualquier otra y no a humo de pajas precisamente. Moreno Villa, en efecto, tiene mucho de experimenta-

dor, de químico o de alquimista de laboratorios espirituales. Desde su cuarto de la Residencia Moreno Villa es un investigador del puro linaje científico de los otros que trabajan en los altos y aireados pabellones de la colina de los chopos; un del Río-Hortega, un Zulueta. Moreno Villa, además, se confunde entre los grupos de muchachos residentes con un aire siempre joven y escolar. Quiere decirse con esto que es un estudiante más. Estudiante aventajado de la Facultad libre de la pura belleza: ya plástica, ya literaria.

Moreno Villa ha hecho hasta ahora experimentos. Para sus campos experimentales no ha tenido nunca limitaciones. Gusta de lanzar la mirada a horizontes varios y totales. Y su amor por las claras lejanías sin las que “sus pensamientos fueran inseguros” nos lo ha dicho en los bien acordados poemas de su *Colección*. De ahí que Moreno Villa obtenga de su laboratorio los productos más varios siquiera los una a todos ellos una misma finísima sensibilidad, expectante siempre ante cualquier inquietud de alta jerarquía espiritual.

Veamos ahora los experimentos sucesivos de Moreno Villa. Los primeros fueron poéticos, con los siguientes libros: *Garba*, 1913, *El Pasajero*, 1914, *Luchas de pena y alegría*, 1915. A poco la prosa —límpia y exquisita prosa— se mezcló en el crisol con el verso y dió por resultado un excelente libro mixto, *Evoluciones*, 1918, al que siguió otro solo ya de prosa: los cuentos de *Patrañas*, 1921. El experimentador —felicísimo— de la prosa y el verso, dueño ya de un lenguaje literario del mejor acento buscó un ensayo nuevo con la crítica de arte. A este aspecto pertenecen su librito *Velázquez*; la traducción de los *Conceptos fundamentales* de Wölfflin y algo ya más concretamente experimental: las investigaciones agudísimas tras la morfología de Rubens y de Goya y los estudios sobre arte nuevo.

Los problemas de índole plástico se colocaron entonces en el primer plano de las preocupaciones experimentales de Moreno Villa. ¡Qué campo de experimentación tan sugestivo todo el complicado panorama del arte moderno! Pintor de muy fina percepción, el pincel y el lápiz han sido para Moreno Villa los auxiliares eficaces de sus experimentos de formas y colores. Con ellos ha oteado los horizontes de la moderna pintura en busca de emociones “propia y exclusivamente pictóricas”, según el certero concierto de líneas, de colores y de masas.

(Pero, experimentador inquieto siempre, el pintor no abandonó del todo al poeta, al crítico, al prosista, al estudioso. La experiencia teatral nos dió *La comedia de un tímido*; la poética, *Colección*; la del viajero, las *Pruebas de Nueva York*; la del “folklorista”, los “Estudios Superficiales” de *El Sol*.)

Tócame aquí hablar de Moreno Villa como pintor. Actualmente tiene abierta una exposición de sus obras en el salóncito del Ateneo, y cúpleme su comentario. Pero antes he creído convenientes las líneas que anteceden para fijar el carácter que perfila a Moreno Villa y que se refleja, a mi juicio, en su producción pictórica.

Moreno Villa es un pintor que investiga el feliz resultado plástico por caminos de nueva orientación. Es decir, se trata de un artista que, siguiendo el ejemplo señalado por la hora actual, ha roto con muchas cosas anteriores. Claro está que él —un experimentador curioso siempre— era el más llamado al rompimiento con esas “cosas anteriores” que no son otras que el realismo y la forma plástica representativa. La historia del arte en fin de cuentas, es un tejido sucesivo de experiencias: Miguel Ángel investiga; el Greco, investiga; Velázquez investiga; Goya, también; los impresionistas son los grandes pintores “experimentales”, etc. ¡Y no digamos qué inmenso laboratorio es la pintura moderna desde el cubismo! Puede decirse que, a partir de entonces, no se hacen en la plástica más que experimentos y que cada resultado parcial es un “ismo nuevo”.

Pues bien: las pinturas de Moreno Villa son “experiencias” del más alto interés en busca de esa forma nueva, de ese acento inédito, que nuestra época reclama para su arte. Como tales experiencias tienen un aire ligero y desenfadado, irónico, de cosa del momento, llena de intención y de gracia. El pintor mismo ha acentuado este carácter en el catálogo de su exposición con las denominaciones humoristas dadas a sus cuadros: *Hombre que detiene al caballo loco*; *Urbanismo*, *cualquier rincón de España*; *Tan naturaleza como un árbol (microbio)*, etc., y luego ha querido acentuar doblemente su propósito intrascendente con esta ingeniosa declaración: “Los títulos son literarios porque salen de la pluma, no del pincel”.

¿Qué obtiene Moreno Villa de sus experiencias plásticas? Pues, sencillamente, poco más o menos lo que los otros cultivadores de la pintura no representativa, de la que huye de toda imagen real y se construye sólo con sugerencias formales de cualquier índole. La pintura pura o “inmaculada”, como yo la he llamado, logra por medio de la mezcla inspirada de elementos plásticos —forma, línea, color, ritmo— despertar emociones de fina e inexpressable calidad lírica. Por el momento se queda ahí: en un grato espectáculo de los ojos. Está muy bien, se me dirá: no otro es el fin último y propio de la pintura como tal. Efectivamente. Pero confieso que, sin embargo, no se por qué, esta pintura me “sabe ya a poco”.

Quiero hacer en breves líneas, para terminar, el elogio de la pintura de Moreno Villa, siquiera no esté conforme con la excesiva sumisión “picassiana” —de un aspecto de Picasso,

claro está— que en ella se manifiesta. Por encima de orientaciones —y conste que a mí me es muy grata, aunque no de modo exclusivo, la no “representativa”— está la impresión que en el contemplador produce la obra que tiene ante sí. Y a mí los cuadros de Moreno Villa me atraen con una emoción muy agradable. Ellos denotan siempre la fina y bien templada sensibilidad de un espíritu de los más cultivados. Líneas y colores forman en ellos conjuntos de verdadero valor plástico, que sabrá percibir toda mirada educada en la contemplación de buenas pinturas. Como que Moreno Villa es un pintor de los más interesantes que tenemos y al que es preciso seguir con atención. Me es verdaderamente grato reconocerlo así.

[*La Época*, Madrid, 15 de diciembre de 1928.]

ANTONIO MÉNDEZ CASAL

“Exposiciones recientes. Moreno Villa”

EN LA SALA DE EXPOSICIONES DEL ATENEO de Madrid, José Moreno Villa exhibe algo más de una veintena de cuadros, en su mayor parte ejecutados al óleo. El autor de los ágiles “Estudios Superficiales”, que algunas veces aparecen en *El Sol*, es hombre singular. Culto, agudo, sensible, humorista, metódico y desordenado a un tiempo, es un espíritu de gran complicación. En su cerebro se formaron remolinos de las culturas más variadas. Filósofo sutil, algo freudiano, gusta de bucear en las honduras del subconsciente para obtener imágenes insospechadas y descubrir mundos nuevos de la forma y del color. La empresa se nos muestra excesivamente ambiciosa; mas de ambiciones y quimeras se nutrió casi toda la cultura que formó la civilización moderna.

Estas consideraciones previas, cuya finalidad es la de afirmar la solvencia de Moreno Villa al lector que no esté en antecedentes, deben ir acompañadas de unas cuantas máximas del ideario que el artista puso al frente del catálogo. “Pintura que no estimule los sentidos o el espíritu es pintura de puertas y ventanas. Cada pintor bueno estimula de un modo. Cada época tiene también su modo de estimular. La nuestra, violenta o enérgicamente. Si los estimulantes poderosos fatigan, pasaremos pronto. Pero el destino quedará contento de nuestra fidelidad.” Programa hermoso que, ciertamente, puede ser suscripto por gentes de las más variadas tendencias. Mas una cosa es el programa —todo programa es manifestación de un deseo— y otra bien distinta la realización...

Moreno Villa, excelente dibujante, capaz de encajar con máxima justeza una escultura helénica, navega por otros mares muy alejados de los neoclásicos. Su estética complicadí-

sima, vaga, caprichosa, busca fugaces situaciones, ráfagas expresivas y captaciones de actitudes centelleantes apenas vislumbradas. Es más, muchas actitudes fijadas en el lienzo por Moreno Villa no se dan en el modelo que desfila ante nuestros ojos. Ocurrieron en el interior turbulento del espíritu del pintor.

Moreno Villa es un árabe de fantasía que bulle sin posarse en lo concreto. El arabesco le seduce. Así, sus cuadros, más que otra cosa, son arabescos. Moreno Villa, cual excelente pianista que se complace en producir acordes al margen de toda intención temática, pinta sin otra finalidad que la de crear absurdas combinaciones cromáticas. De ahí que algunas obras produzcan la sensación de telas raras salidas de misteriosos telares. *Cuadro de Museo* es una vieja alfombra. Aun en obras cuyo título parece indicar una finalidad bien distinta, la sensación de tela extraña es la primera que acude.

Caballito en la nieve y *Caballo loco* son emociones fugaces fijadas en el lienzo.

¿Es obra definitiva la que exhibe Moreno Villa? No. Trátase únicamente de ensayos, de cosa embrionaria, de la que se espera fecundo desarrollo. La teoría cósmica de la nebulosa que se concreta en el universo, pudiera aplicarse a la estética de Moreno Villa. Mas también acude a la memoria el recuerdo de aquella leyenda goyesca: “El sueño de la razón produce monstruos”...

[*Blanco y Negro*, Madrid, 16 de diciembre de 1928.]

ANTONIO ESPINA

“Moreno Villa o el acento”

CON OCASIÓN DE LA ÚLTIMA EXPOSICIÓN que celebró en Madrid este dilecto poeta y pintor, decía yo en estas mismas columnas:

“Sus trabajos (de Moreno Villa) de orden grafista llevan la dirección y el signo de lo que se ha llamado superrealismo. Mas no ciertamente la tendencia extrema de esta escuela (?), que disfruta perdiéndose en el vacío y asiluetando en la niebla —y en la tiniebla— espectros que sólo interpretables por la conciencia del que los crea, son absolutamente inexplicables y oscuros para el que los examina desde fuera.

El superrealismo de Moreno Villa puede traducirse, a veces, con la clave simplista de lo primitivo: del rupestre. Otras veces, con la bizantina, dialéctico-sofista y decadente del pintor actual. (El pintor actual va agotando los últimos recursos de aquel ya senecto —de vanguardia— movimiento de exploración y ensayo. No sabe, en realidad, qué hacer que *siquiera* empiece a convencerle a sí mismo. Difícil trance.)

Otras veces, el argumento substantivo de la obra moreno-villesca nos habla muy sinceramente, con lenguaje clásico. El ritmo, que no significa en el fondo otra cosa que acción y medida, vibra siempre en la obra literaria o pictórica de este autor. Moreno Villa es andaluz, mediterráneo, latinohelénico.”

Como esquema general de la estética que parece profesar el pintor, la del superrealismo le conviene en sentido profundo y direcciones esenciales. Pero desde la última exposición, hasta la que ahora presenta (en el salón del Ateneo) Moreno Villa, han pasado muchas cosas por su espíritu y por su técnica.

Las obras de ahora tienen una fuerza de color extraordinaria. La “intención” libre de los frenos que antes la cohibían y encarcelaban en el puro malabarismo intelectual, ahora se muestra suelta e independiente, moviéndose en la verdadera esfera del arte plástico: la sensibilidad material. No quiero decir con esto que los anteriores dibujos, pinturas y grabados, que vimos el pasado año en el “garage” de la Gran Vía, carecieran de gran potencia colorista, materializadamente sensible. Pero entonces lo intencional superaba con mucho a lo plenario, a la plenitud de la realización. Los progresos en la fuerza y combinativas del color, en toda suerte de sensacionalismos, son evidentes. Moreno Villa, ha logrado afinar su tacto visual, y aclarar los tonos turbios, antes ligeramente confusos y apuntados en la pequeña orquestación de la “mancha de color”, y en suma: perfeccionar su oficio, y, por lo tanto, aumentar la intensidad de la gracia expresiva.

“Cada pintor bueno estimula de un modo”, ha dicho el propio artista en su aforismo penetrante. La pintura moderna estimula por medio de acentos de color —verdaderos acordes autónomos— muy agudos y diferenciados. La pequeña orquestación de la “mancha de color” se halla hoy menudamente integrada por un conjunto de solistas. Cada pincelada es una nota, un acento. Algunos cuadros de Moreno Villa poseen tal agitación atractiva de “estímulo” que nos obligan a acercarnos a ellos para analizar en detalle cuáles elementos son los que producen un conjunto tan cálido y fastuoso. Entonces nos encontramos con esa maestría en el juego de acentos que es característica en todo el arte de Moreno Villa, como pintor y como escritor. Él sabe interpretar con garbo lo mismo una idea que una oración literaria, que una sensación cromática.

En los cuadros expuestos en la sala del Ateneo podríamos realizar abundante cosecha de timbrados líricos, de llamadas de forma, de espejos luminosos. *La gran pluma del sueño*, he aquí un acento fantástico, concretamente substanciado en la forma viva de los colores. *Acorde veneciano*, he aquí un fuego clásico tonalizado en luz, materias y sonería actual. Y ese bellísimo estudio que titula *Tan naturaleza como un árbol*

(*microbio*), donde un sencillo rasgueo de breves líneas elásticas produce el efecto de vitalidad inquieta que presentan esos seres infinitesimales observados al microscopio; y el jugo orgánico en que se mueven, que puede transformarse también en jugo de pintura.

De los veinte cuadros al óleo y otros seis al pastel exhibidos en el Ateneo, podrían señalarse las dos terceras partes, como aciertos rotundos.

A la limpieza de ejecución técnica de que siempre o casi siempre dio pruebas indudables Moreno Villa, hay que añadir ahora los toques enérgicos de lo distintivo. Claros acentos desplegados: andaluces, mediterráneos, latinohelénicos.

[*La Gaceta Literaria*, Madrid, 1 de enero de 1929.]

NOTA:

Se tiene noticia de otra crítica aparecida en prensa escrita por su amigo, y “residente”, Jesús Bal y Gay. De esta crítica se suele reproducir el siguiente comentario referido a la exposición celebrada en el Ateneo: “Todos lo han tratado con gran respeto, pero desde posiciones absurdas. No debe extrañarnos. El crítico Moreno Villa era el único capacitado en Madrid para hablar del pintor Moreno Villa”. Se cita como “Exposición Moreno Villa”, publicada en *El Pueblo de Vigo* el 26 de diciembre de 1928.

Me inclino a pensar que el periódico donde apareció esta crítica fue *El Pueblo Gallego*, donde Jesús Bal y Gay publicó por esos años una serie de artículos dando noticia de las conferencias y de otros actos que tenían lugar en Madrid y en la Residencia de Estudiantes. Al no haber podido consultar un ejemplar de este periódico, me limito a dejar constancia de la existencia de esta otra crítica sobre la exposición de 1928.

1932

“Exposición Moreno Villa”

Salas de la Asociación de Artistas Vascos.

Bilbao, mayo.

[El Museo de Arte Moderno de Bilbao adquiere un grafumo: *Figuras desnudas*.]

“Exposición Moreno Villa”

Museo de Arte Moderno.

Madrid, octubre-noviembre.

(Inauguración, 18 de octubre de 1932.)

[Expone 40 obras; óleos: *Bodegón*, 1927; *Con la piedra a cuestras*, 1931; *Formas*, 1932; *Sirena y Neptuno*, 1932; *Retrato de Manuel Azaña*, entre otros; un grafumo: *Mujeres y cabeza de toro en la playa*, 1932; dibujos y grabados.]

Reseñas y críticas

MANUEL ABRIL

“Artes Plásticas. Exposición Moreno Villa”

EL CASO DE MORENO VILLA —que expone en el Salón de Arte Moderno— es un caso típico y ejemplar de poeta pintor. No porque sea, en efecto, poeta y pintor —pues lo mismo recurre al pincel para hacer cuadros que a la pluma para hacer versos—, sino porque su manera de pintar, su concepción del arte pictórico es “poética”. Concibe, siente y expresa como expresan y sienten y conciben los poetas cuando hacen, realmente, poesía. Por eso Moreno Villa puede parecer vanguardista; pero va imponiéndose ya la rectificación de estos equívocos: no hay vanguardismo que valga; no hay desprecio de normas, ni de leyes, ni deseo de romper con las verdades; hay, por el contrario, el deseo de moverse en la ley y en la verdad como todos los poetas de la tierra desde que en el mundo los hubo.

No es vanguardista el físico cuando habla de un espacio de cuatro o más dimensiones; ni quiere hacer piruetas el filósofo cuando dice que la flecha en el espacio no se mueve o que Aquiles no alcanza a la tortuga. Todo eso, por raro que parezca, tuvo y tiene un sentido profundo, y sea para aceptarlo, sea para combatirlo, hay que reconocerlo previamente y aceptarlo como auténtico problema, de ley, y no de “pirueta”.

Si ese caso es corriente en el pensar, en los dominios mismos de la ciencia —y hasta de la matemática: ninguna ciencia tiene hoy más aspecto paradójico, de alarde extravagante y humorístico como la matemática—, ¿qué no habrá de ocurrir en la región de la fantasía poética?

Siempre la imaginación poética ha sido y ha de ser la facultad que capta incoherencias; incoherencias que en el fondo no lo son, sino que, por el contrario, hacen ver el prodigio permanente y eternamente insólito de que salga de un sombrero una paloma.

Minerva, la razón, sale, con armas y todo, de la cabeza del dios, y ya esto es no poco sorprendente; pero la paloma —el espíritu— sale, no de la cabeza, sino de un sombrero de copa, de una tortilla al ron, de una cámara fotográfica: de “donde menos se piensa”.

Minerva tiene armas, y estrategia, y reglamentos de pelea. Suya es la ciencia militar; pero la paloma vuela, y el volar es

de suyo paradójico: el peso haciéndose ingravido, y el aire —que parece que no es nada— sirviendo de sostén para que el peso no caiga.

La paloma nos enseña —le enseña a Minerva misma— que allí donde parece que la “bóveda del cielo” está vacía, está, no obstante, llena, y llena de algo tan sólido que puede servirle a un ser de firme apoyo.

Cuando el hombre aprendió a volar pudo enterarse de algo que debiera estar teniendo presente a todas horas: que el aire —leve, inconsútil, ligero y en apariencia lo más incoercible que pueda suponerse— es una armadura férrea que, ajustada a nuestro cuerpo, nos lo oprime... Vivimos en la opresión y ¡ay de nuestra libertad, de nuestra existencia misma, si esa opresión no existiese!... La sangre toda de las venas correría, desparramándose toda, y por ojos, por oídos, poco a poco, brotaría, derramándose, la sangre que ahora puede circular en nuestro ser por los cauces de la vida gracias a que el aire —¡el aire!..., ¡quién iba a pensar que el aire...!—, aquello precisamente en lo que “menos se piensa”, nos venda, y faja, y aprieta, y nos impide perdernos.

Allí donde parece que no hay nada está el secreto mismo de la vida. Para la razón y la ciencia existen relaciones infinitas entre lo más inconexo. Para la intuición, mucho más. Y la intuición es la facultad del poeta.

El poeta literario ha tenido siempre expedito el camino de la intuición y ha podido moverse en su elemento —en el de la inconexión aparente— sin que a nadie le extrañara. Ha podido, por lo pronto, hablar en verso, estableciendo con ello un axioma fundamental: que el poeta, la poesía, no hablan como hablan las personas, y estableciendo con ello que en eso del hablar, aunque son las palabras las mismas, el toque decisivo de haber o no poesía depende de un temblor, de una mera cadencia, de un acento, de algo que escapa al análisis y que no puede Minerva cazar con sus armas propias.

El poeta llamó “cristal” al agua y “gacela” a la mujer, sin que nadie se extrañara. Habían venido de siempre hablando los poetas en poeta y nadie habituado, notaba la incoherencia, como nadie nota nunca la opresión del aire que nos rodea: tan hecho está el hombre a ello.

El lenguaje se ha formado por modo natural entre los pueblos, y lo natural en el pueblo es proceder por intuición, poéticamente por tanto; de ahí que el lenguaje todo sea una constante metáfora: “radical” hace alusión a raíz; “ramificación”, a ramas donde no hay vegetal ni por asomo, y nadie se extraña que no cae siquiera en la cuenta de que emplea un lenguaje figurado, lleno de incoherencias líricas, cuando emplea el lenguaje natural, el más familiar y corriente.

No pasa igual en la plástica. En la plástica existen igualmente en todas las escuelas de la historia vanguardismos que ya no lo parecen a fuerza de habernos —como en el lenguaje— familiarizado con ellos; pero en el lenguaje quedó implantada, desde los primeros momentos, la franca escisión entre el lenguaje práctico y el poético, mientras que en la plástica no, por una serie de razones que no podemos ahora dejar aquí enumeradas. En la plástica existe, como en todas las artes, una expresión propia, poética, y los poetas llamados de “vanguardia” no tratan de hacer otra cosa que la de utilizar en su arte los medios expresivos que le corresponden, lo mismo que el poeta literario viene haciéndolo en su arte desde tiempo inmemorial sin escándalo de nadie.

El propio Moreno Villa ha escrito estas palabras hablando de su estética: “La coherencia lírica, el verbo de la poesía, vive de relaciones eficaces y profundas que no pueden comprobarse con normas lógicas, pero que sacuden alegremente la fantasía y llegan certeramente adonde tenían que ir”.

No hay duda; así sucede; sucede así en los casos —por supuesto— en que el artista acierta. ¿Moreno Villa acierta? Casi siempre. Tiene grandes facultades de pintor y una sensibilidad agil y fina. Jamás la fantasía y las alusiones psíquicas perjudican a la plástica, muy plástica incluso en los casos en que toma apariencias fantasmales. No son, rigurosamente, fantasmas las apariciones frecuentes de sus cuadros, sino que son superposiciones de dos realidades rotundas que no pierden al superponerse su rotunda realidad, como no pierden realidad en nuestra psique los elementos complejos y dispares de una asociación al coexistir y enlazarse.

Hay en Moreno Villa la propensión a emplear en sus cuadros el *atrezzo* y hasta la mitología que emplean en su arte otros pintores; pero esto, sin embargo, no menoscaba la personalidad auténtica que está en la pincelada, en el acento, en la gracia. Moreno Villa tiene, en todo caso, una inteligente gracia; lo mismo en los “grafumos”, que en los dibujos de animales, que en los dibujos de línea; lo mismo en el *Retrato de Azaña* —sumario esquema plástico de retrato psicobiográfico— que en la diversidad de aspectos de sus óleos.

[Luz, Madrid, 29 de octubre de 1932.]

MANUEL ABRIL

“Exposición Moreno Villa”

MORENO VILLA ha iniciado —con extraordinaria fortuna— en el Museo de Arte Moderno la serie de Exposiciones de este año. Hay obras de diversos procedimientos y de épocas diversas: óleos, dibujos, litografías, dibujos en tintas de color y esos dibujos sobre papel ahumado que el autor llama “grafumos” y en los que obtiene efectos exquisitos, como puede comprobarse en el único ejemplar que figura en esta Exposición.

[Blanco y Negro, Madrid, 30 de octubre de 1932.]

1934

“Exposición de J. Moreno Villa”

Centro de Exposición e Información Permanente de la Construcción, Carrera de San Jerónimo, 32.

Madrid, diciembre de 1934 - enero de 1935.

(Inauguración, 21 de diciembre.)

[Se exponen 47 dibujos y 3 óleos. Dibujos: PRIMERA SERIE. RETRATOS: 1. *Don Modesto López Otero*; 2. *Don Secundino Zua-zo*; 3. *Don Luis Blanco Soler*; 4. *Don Manuel Sánchez Arcas*; 5. *Don Rafael Bergamín*; 6. *Don Mariano García Morales*; 7. *Don Emilio Moya*; 8. *Don Luis Moya*; 9. *Don Martín Domínguez*; SEGUNDA SERIE. DIBUJOS DE CUENTOS NO ESCRITOS: Números 10 al 24; TERCERA SERIE. DIBUJOS DE RITMO INTERNO Y EXTERNO: Números 25 al 33; CUARTA SERIE. DIBUJOS DE AGRUPACIONES HUMANAS: Números del 34 al 39; QUINTA SERIE. DIBUJOS Y ACUARELAS VARIOS: Números 40 al 47. Óleos: 1. *Retrato de doña V. L. de S.*; 2. *Pintura abstracta*; 3. *Aves de corral*.]

EXPOSICIONES COLECTIVAS

1922

“Exposición a favor de los pueblos de Rusia amenazados por el hambre”

Ateneo Obrero.

Gijón, marzo.

[Expone 6 dibujos. Otros participantes: Nicanor Piñole, Evaristo Valle, Ibaseta y Muñiz Alvargonzález.]

1925

“I Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos”

Palacio de Exposiciones, Parque del Retiro.

Madrid, mayo-junio.

[Expone 3 óleos y 3 dibujos.]

1929

“Exposición Regional de Arte Moderno”

Casa de los Tiros.

Granada, noviembre-diciembre.

Organizada por el Patronato Nacional de Turismo.

[Expone 4 óleos: *Cisnes*, *Bodegón del salero*, *Bodegón de las uvas*, *Mujer y niño*.]

Reseñas y críticas

LA SALITA DE VANGUARDIA ofrece verdadero interés como muestrario de algunas obras importantes de las tendencias más avanzadas. Preside dicha sala un cuadro del gran cubista —ya fallecido— Juan Gris, y la rodean otros de firmas tan destacadas entre los modernos como Ismael González de la Serna, José Moreno Villa, Manuel Ángeles Ortiz, Joaquín Peinado, Maruja Mallo y dibujos del gran poeta granadino Federico García Lorca. También dos lienzos muy interesantes de Picasso.

[*La Época*, Granada, 2 de noviembre de 1929.]

1930

“Salón Permanente de Arte”

Casa de los Tiros.

Granada, septiembre.

Organizado por el Patronato Nacional de Turismo.

[Expone 1 óleo: *Naturaleza muerta*.]

“Exposición de Arquitectura y Pintura Modernas”

Gran Casino.

San Sebastián, septiembre.

Organizado por el Ateneo Guipuzcoano.

[Expone 5 óleos. Otros pintores participantes: Ángeles Ortiz, Bores, Cabanas, Cossío, Juan Gris, Maruja Mallo, Maura Salas, Miró, Olasagasti, Olivares, Picasso, Peinado, Ponce de León, Pruna, Ucelay, Viñes.]

1931

“Exposición de Pintura y Escultura”

Museo de Arte Moderno

Madrid, mayo

Organizado por la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos

[Exposición-presentación de la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos. Participan, además de Moreno Villa, los pintores Rafael Boti, Julián Castedo, Enrique Climent, Isaías Díaz, Santiago Pelegrin, Servando del Pilar, Planas y Arturo Souto; y los escultores Francisco Pérez Mateo y Eduardo Díaz Yepes.]

Reseñas y críticas

DEBAJO DE UNA MALA CAPA puede haber un buen bebedor. Detrás de un mal manifiesto puede haber una Exposición abundante en obras de interés. Así ocurre con la Exposición que en el Museo de Arte Moderno ha organizado el grupo de pintores y escultores a que vamos a referirnos.

La Exposición, en efecto, tiene un interés positivo; desde luego, es lo mejor que han hecho hasta el momento presente los que pudieran ser llamados *vanguardistas*, *independientes* o como mejor parezca. Ni la Exposición del *Heraldo* ni la celebrada este año en el Lyceum por los jóvenes tuvieron el interés que ésta de hoy. Quizá el local, más propicio y más amplio esta vez, ha permitido hacer lo que no pudieron hacer en otras ocasiones, y que es lo único eficaz, según venimos nosotros repitiendo hace ya tiempo: el que cada autor exponga una colección de obras y no una obra aislada, que no puede casi nunca, expuesta sola, dar idea de un artista.

[...] En esta Exposición hay tres pintores que saldrán siempre ganando si exponen con abundancia: Souto, Moreno Villa y Climent.

[...] Moreno Villa y Climent son dos pintores que solamente así, exponiendo, como exponen diez o doce obras, pueden dar cabal idea de todo lo que valen y de lo que todavía no

valen. Aunque diferentes uno de otro, los dos tienen de común ciertas aptitudes positivas y ciertos hallazgos sutiles, hallazgos que uno y otro consiguen casi siempre en esa región extrema de lo sensitivo inexplicable. Pero ambos tienen de común, aunque cada uno por su lado, cierta propensión al devaneo y a las veleidades de la moda. Hay en los dos ciertas audacias, en los dos ciertas libertades, que son, por una parte, personales, pero que, por otra, se ajustan demasiado a las fórmulas de moda para que puedan ser tenidas como prueba de una emancipación de veras libre. Capaces de rebeldías y capaces de emancipaciones, no se han decidido, empero, a buscar la vía auténtica de la invención verdadera. Nos están diciendo sus cuadros, no que sigan estrictamente a nadie, y mucho menos que copien, pero sí que hay algo en ellos capaz de llegar a más. Sentimos que el mejor día hablarán algo muy suyo que no se encuentra todavía en madurez y que habrá, cuando se encuentre, de justificar —confiamos en ello— estas palabras nuestras de ahora. Con todo, el retrato, por ejemplo, del *Duque de Alba*, por Moreno Villa, nos parece un cuadro excelente.

[Manuel Abril. “Exposiciones pasadas y futuras”, *Blanco y Negro*, Madrid, 4 de junio de 1931.]

“2ª Exposición de los Ibéricos”
Ateneo Guipuzcoano.
San Sebastián, septiembre-octubre.

“2ª Exposición de Pintura y Escultura”
Sala del Ateneo,
Madrid, noviembre
Organizado por la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos
(Inauguración día 4 de noviembre a las 6 y media de la tarde.)
[Participan, además de Moreno Villa, los pintores Enrique Climent, Arturo Souto, Julián Castedo, Isaías Díaz, Francisco Mateos, Francisco Santacruz; y los escultores Francisco Pérez Mateo y Eduardo Díaz Yepes.]

Reseñas y críticas

EN EL SALONCITO DE EXPOSICIONES DEL ATENEO de Madrid —tranquilo, recogido, limpio— han expuesto unos cuantos jóvenes, jóvenes de arte, al menos, aunque en edades haya diferencias: Castedo, Santacruz, Moreno Villa, Isaías, Climent, Souto, Mateos y los escultores Díaz Yepes y Pérez Mateo.

Casi todo inferior a lo que expuso el mismo grupo en la primavera pasada.

Mateos, que entonces no expuso, reitera aquí sus condiciones pintor, sus materias sabrosas y fuertes. Santacruz, que tampoco expuso entonces, vuelve a presentar cuadros ya vistos, no por vistos menos finos. Moreno Villa ofrece unos dibujos muy finos, muy graciosos, salpicados de hallazgos ingeniosos. Díaz Yepes, que hace meses no era nada, es ahora ya una promesa; su *Figura de mujer* promete mucho y da ya, desde luego, una limpieza de juego y una gracia sutil positivas.

[Manuel Abril. *Blanco y Negro*, Madrid, 15 de noviembre de 1931.]

1933

“Grupo Constructivo”
Sala XVI del Salón de Otoño.
(Organizada por Joaquín Torres García.)
Palacio de Exposiciones, Parque del Retiro.
Madrid, octubre-noviembre.
[Expone 4 óleos. Otros participantes: Manuel Ángeles Ortiz, Luis Castellanos, Maruja Mallo, Francisco Mateos, Benjamín Palencia, Antonio Rodríguez Luna, Joaquín Torres García y los escultores Alberto, Germán Cueto, Julio González y Eduardo Yepes.]

EXPOSICIONES INTERNACIONALES

1930

“Exposición de Arte Español en California”

Museo de San Diego, diciembre; y en otros museos de California.

(Organizada por Margaret Palmer, representante en España del Instituto Carnegie, de Pittsburgh, Pensylvania.)

[Se exponen 80 obras entre óleos y dibujos. Otros participantes: Joaquim Sunyer, Marqués Puig, Mercadé, Manuel Humbert, Obiols, Gutiérrez Solana, Timoteo Pérez Rubio, Daniel Vázquez Díaz, Roberto Fernández Balbuena, Enrique Climent, Maruja Mallo, José Frau, Ángeles Santos, Hipolito Hidalgo de Caviedes, Luis Berdejo, Servando del Pilar, Jenaro Lahuerta, Pedro Sánchez, Emili Bosch, Julián Castedo, Josep Mompou y Joan Serra.]

1936

“L'Art Espagnol Contemporain”

Museo Jeu de Paume.

París, febrero.

Organizada por la Sociedad de Artistas Ibéricos.

(Inauguración, 12 de febrero.)

[Se exponen más de 400 obras de artistas españoles. Dentro del llamado “grupo extremista” se exponen obras de Bores, Moreno Villa, Orgaz Lamolla, Caneja, Ucelai, Pedro Flores, Pedro Pruna, Maruja Mallo y Ángeles Santos. Moreno Villa expone 5 óleos: *Peralte*, *Caballo en el desván*, *Pintura abstracta*, *Bodegón toro y tetera*, *Los obstáculos* y *Diciembre* 1930.]

“Exposición de Arte Español Contemporáneo”

Pabellón Español de la Bienal de Venecia.

Venecia, junio-julio.

[Expone 2 óleos: *Con la piedra a cuestras*, 1931 y *Plato viejo en el bosque*, 1935.]

RELACIÓN DE OBRA EXPUESTA

Óleos

1.

Bodegón con guitarra tumbada, pipa y cafetera, 1925

Óleo sobre lienzo, 33 x 41 cm

[Firmado y fechado ang. sup. dcha: Moreno Villa / XI - 1925]

PROCEDENCIA:

Colección Criado del Val, Madrid

Colección particular, Madrid

2.

Bodegón con guitarra y libro abierto, 1927

Óleo sobre cartón, 40'5 x 31'5 cm

[Firmado, fechado y dedicado ang. inf. dcha: A Joaquín Peinado / J. Moreno Villa / 27]

PROCEDENCIA:

Colección Joaquín Peinado, París

Colección particular, Galicia

Colección particular, Madrid

EXPOSICIONES:

«Ismos. Arte de Vanguardia (1910 - 1936) en España». Guillermo de Osma Galería, Madrid, noviembre 1993 - febrero 1994

«La Guitarra. Visiones en la Vanguardia». Huerta de San Vicente, Casa-Museo Federico García Lorca, Granada, junio-julio 1996

3.

Las tres gracias, 1927

Óleo sobre lienzo, 55 x 46 cm

PROCEDENCIA:

Colección particular, Madrid

EXPOSICIONES:

«Exposición Moreno Villa». Salón Chrysler, Madrid, 1927

4.

Urbanismo, cualquier rincón de España, 1928

Óleo sobre lienzo, 38 x 46 cm

[Firmado y fechado ang. sup. izq.: Moreno Villa / 28]

PROCEDENCIA:

Colección Fernando García Mercadal, Madrid

Colección particular, Madrid

EXPOSICIONES:

«Exposición Moreno Villa». Ateneo, Madrid, diciembre 1928

«José Moreno Villa, 1887 - 1955», Biblioteca Nacional, Madrid, abril-junio 1987; Sala de Exposición, Caja de Ahorros Provincial, Málaga, junio-julio 1987; Museo Nacional, México DF, abril-junio 1988

5.

Cabezas, 1929

Óleo sobre madera, 22 x 26 cm

[Firmado y fechado ang. inf. dcho: Moreno Villa / 29]

PROCEDENCIA:

Colección León Sánchez Cuesta, Madrid

Colección particular, Madrid

EXPOSICIONES:

«José Moreno Villa, 1887-1955». Biblioteca Nacional, Madrid, abril-junio 1987; Sala de Exposición, Caja de Ahorros Provincial, Málaga, junio-julio, 1987

6.

Piedras ambulantes, c. 1930

Óleo sobre lienzo, 38 x 55 cm

[Firmado ang. inf. dcho: Moreno Villa]

PROCEDENCIA:

Colección García de Diego, Madrid

Colección particular, Madrid

EXPOSICIONES:

«José Moreno Villa, 1887-1955». Biblioteca Nacional, Madrid, abril-junio 1987; Sala de Exposición, Caja de Ahorros Provincial, Málaga, junio-julio, 1987

«Ismos. Arte de vanguardia (1910-1936) en España, II». Guillermo de Osma Galería, Madrid, mayo-junio 1996

«Imágenes para una generación poética, 1918-1927-1936». Madrid, Salas de la Comunidad, septiembre-noviembre, 1998

7.

Mujer, 1930

Óleo sobre lienzo, 48 x 35 cm

[Firmado y fechado ang. inf. dcho: Moreno Villa / 31]

PROCEDENCIA:

Colección particular, Málaga
Colección particular, Madrid

EXPOSICIONES:

«José Moreno Villa, 1887-1955» Biblioteca Nacional, Madrid, abril-junio 1987; Sala de Exposición, Caja de Ahorros Provincial, Málaga, junio-julio, 1987; Museo Nacional, México DF, abril-junio, 1988
«Ver a Miró. La irradiación de Miró en el arte español». Fundación «la Caixa», Madrid, abril-junio 1993
«El Surrealismo en España». MNCARS, Madrid, octubre 1994-enero 1995; Kunsthalle Düsseldorf, febrero-abril 1995

8.

Florero y copa, 1931

Óleo sobre lienzo, 54'5 x 65'5 cm

[Firmado y fechado ang. inf. izq.: Moreno Villa / 31]

PROCEDENCIA:

Colección Descalzo Farraldo, Madrid
Fundación Arte y Tecnología, Madrid

EXPOSICIONES:

«Ismos. Arte de Vanguardia (1910 - 1936) en España». Guillermo de Osma Galería, Madrid, noviembre 1993 - febrero 1994
«Pintura fruta. La figuración lírica española». Salas de la Comunidad de Madrid, Madrid, noviembre 1996-enero 1997
«Istmos. Vanguardias españolas, 1915-1936». Sala de las Alhajas, Madrid, octubre-diciembre, 1998

9.

Barca y farolas, 1931

Óleo sobre lienzo, 36 x 49 cm

[Firmado y fechado ang. inf. dcho: Moreno Villa / 31]

PROCEDENCIA:

Colección Jesús Bal y Gay, Madrid
Colección particular, Madrid
Colección particular, La Coruña

10.

Carretera en noche oscura. Peralte, c. 1931

Óleo sobre lienzo, 46 x 61'5 cm

[Firmado ang. inf. dcho: Moreno Villa]

PROCEDENCIA:

Familia Moreno Villa, Málaga
Colección particular, Granada

EXPOSICIONES:

¿«Exposition de l'Art Contemporain», Jeu de Paume, París, 1936?

11.

Mujer en la playa, 1932

Óleo sobre tablex, 46 x 54 cm

[Firmado y fechado ang. inf. dcho: Moreno Villa / 32]

PROCEDENCIA:

Colección particular, Sevilla
Colección particular, Madrid

12.

Mujer en la ventana, c. 1932

Óleo sobre lienzo, 37 x 57 cm

[Firmado ang. inf. dcho: Moreno Villa]

PROCEDENCIA:

Colección particular, Málaga
Colección particular, Madrid

EXPOSICIONES:

«Desde Occidente. 70 años de Revista de Occidente». Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1993.
«Homenaje a Federico García Lorca». Martín y Mena, Madrid, octubre-noviembre, 1998.

Grafumos

13.

Pareja en la playa, 1931

Grafumo, 250 x 245 mm

[Firmado y fechado ang. inf. dcho: Moreno Villa / 31]

PROCEDENCIA:

Colección Miguel Pérez Ferrero, Madrid
Colección particular, Madrid

14.

Mujeres y cabeza de toro en la playa, 1932

Grafumo, 245 x 300 mm

[Firmado y fechado ang. inf. dcho: J. Moreno Villa / 32]

PROCEDENCIA:

Colección Genaro Estrada, México
Colección Consuelo Nieto, México
Colección particular, Madrid

EXPOSICIONES:

«Exposición Moreno Villa». Museo de Arte Moderno, Madrid, octubre-noviembre 1932
«José Moreno Villa, 1887-1955». Biblioteca Nacional, Madrid, abril-junio 1987; Sala de Exposición, Caja de Ahorros Provincial, Málaga, junio-julio, 1987; Museo Nacional, México DF, abril-junio, 1988

Dibujos, pasteles, acuarelas

15.

Formas protozoarias, 1927
Pastel sobre cartón, 265 x 185 mm
[Firmado ang. inf. dcho: J. Moreno Villa]

PROCEDENCIA:

Colección Jesús Bal y Gay, Madrid
Colección particular, Madrid

EXPOSICIONES:

«Exposición Moreno Villa». Salón Chrysler, Madrid, 1927
«José Moreno Villa, 1887-1955». Biblioteca Nacional, Madrid, abril-junio 1987; Sala de Exposición, Caja de Ahorros Provincial, Málaga, junio-julio, 1987

16.

Pareja, c. 1928
Lápiz sobre papel, 290 x 220 mm
[Firmado a la izq.: J. Moreno Villa]

PROCEDENCIA:

Colección particular, Madrid

EXPOSICIONES:

«Orígenes de la vanguardia española: 1920-1936». Galería Multitud, Madrid, noviembre-diciembre 1974
«José Moreno Villa, 1887-1955». Biblioteca Nacional, Madrid, abril-junio 1987

17.

Figuras, c. 1929
Tinta sobre papel, 200 x 165 mm
[Firmado ang. inf. dcho: Moreno Villa]

PROCEDENCIA:

Colección particular, Madrid

18.

Pareja, c. 1929
Tinta sobre papel, 230 x 165 mm
[Firmado ang. inf. dcho: Moreno Villa]

PROCEDENCIA:

Colección particular, Madrid

19.

Figuras, c. 1929
Tinta sobre papel, 230 x 165 mm
[Firmado ang. inf. izq.: Moreno Villa]

PROCEDENCIA:

Colección particular, Madrid

20.

Figuras y velero en la playa, c. 1929
Tinta sobre papel, 230 x 165 mm
[Firmado ang. inf. dcho: Moreno Villa]

PROCEDENCIA:

Colección particular, Madrid

21.

Hombre en la playa
Tinta y acuarela sobre papel, 140 x 90 mm
[Firmado ang. sup. izq.: J. Moreno Villa]

PROCEDENCIA:

Colección particular, Madrid

22.

Cabeza bifronte, c. 1932
Tinta y acuarela sobre papel, 230 x 165 mm
[Firmado ang. inf. dcho.: J. Moreno Villa]

PROCEDENCIA:

Colección particular, Madrid

23.

Figuras petreas en la playa, 1932
Tinta y acuarela sobre papel, 93 x 140 mm
[Firmado y fechado ang. inf. dcho.: J. Moreno Villa / 32]

PROCEDENCIA:

Colección particular, Madrid

24.

Dos figuras en la playa, c. 1932

Tinta y acuarela sobre papel, 95 x 140 mm

[Firmado ang. sup. izq.: J. Moreno Villa]

PROCEDENCIA:

Colección particular, Madrid

25.

Figuras en la playa, 1932

Tinta y acuarela sobre papel, 95 x 140 mm

[Firmado y fechado ang. inf. dcho.: J. Moreno Villa / 32]

PROCEDENCIA:

Colección particular, Madrid

26.

Figuras, c. 1932

Tinta y acuarela sobre papel, 235 x 165 mm

[Firmado ang. sup. izq.: J. Moreno Villa]

PROCEDENCIA:

Colección particular, Madrid

27.

Hombre en la playa, c. 1932

Tinta sobre papel, 230 x 165 mm

[Firmado lado dcho.: J. Moreno Villa]

PROCEDENCIA:

Colección particular, Madrid

Alambre

28.

Figura, c. 1929

Alambre, 28 cm (altura)

PROCEDENCIA:

Colección León Sánchez Cuesta, Madrid

Colección particular, Madrid

EXPOSICIONES:

«José Moreno Villa, 1887-1955». Biblioteca Nacional, Madrid, abril-junio 1987; Sala de Exposición, Caja de Ahorros Provincial, Málaga, junio-julio, 1987

Expuesto en vitrina

29.

Mujer sentada y pájaros, 1927

Plancha de grabado, 24 x 21 cm

RESIDENCIA DE ESTUDIANTES, Madrid

30.

Jinete y mujer recostada en una silla, 1927

Plancha de grabado, 20 x 23 cm

RESIDENCIA DE ESTUDIANTES, Madrid

31.

Catálogo «Grupo Constructivo», Madrid, 1933

Centro de Documentación, MNCARS, Madrid

32.

Catálogo «Exposition de l'Art Espagnole Contemporaine», Jeu de Paume, París, 1936

Centro de Documentación, MNCARS, Madrid

33.

Catálogo Bienal de Venecia, 1936

Colección particular, Madrid

34.

Programa de la conferencia «Las formas de las ciudades», Madrid, Residencia de Estudiantes, 19 de noviembre de 1930

Colección particular, Madrid



Guillermo de Osma

G A L E R Í A

Claudio Coello, 4 - 1º izd. M A D R I D

Del 3 de marzo al 30 de abril de 1999