

DIBUJOS DE JOSE MORENO VILLA (1924- 1936).

A M^{rs} Luisa y Francisco Giner.

EUGENIO CARMONA MATO

Tras la recuperación del vanguardismo histórico español, en sus líneas fundamentales o en su perspectiva de conjunto (1), se hacía inevitable y urgente abordar la complicitad del tema a través de sus supuestos parciales o mediante el conocimiento de sus principales protagonistas.

José Moreno Villa ha recabado, en numerosas ocasiones, el interés de escritores e investigadores. El intento de estudio y sistematización de su obra poética podemos decir que fue temprano (2) y posteriormente revisado (3). A continuación, se intentó dilucidar su agitada labor personal en el ambiente artístico madrileño - de los años 20 y 30 (4). Más tarde, su labor como crítico e historiador del arte - (5) y, por último, nosotros mismos hemos intentado aclarar su aportación, teórica y crítica, al *movimiento renovador* de las artes plásticas españolas de la anteguerra civil y los alcances y límites de su obra pictórica (6).

No sé si es de buen tono decir aquí que, para muchos, José Moreno Villa es un personaje *dudoso*. Poeta, pintor, historiador del arte, teórico del *arte nuevo*, - don de la Residencia de Estudiantes, crítico social... demasiadas cosas, se piensa, para que alguna de ellas pueda ser especialmente fructífera. Aun siendo esta duda - resulta positivamente, se revela un hombre hábil, dotado de recursos, bien intencionado, pero que no llega a alcanzar un tono continuamente definitivo o preclaro. Quizás Moreno Villa haya sido un creador del que, en la perspectiva histórica, interesa más su *poética*, es decir, su volición creativa, que sus realizaciones concretas.

Sea como fuere, no cabe duda que su aportación tiene, en primer lugar, *importancia histórica*. Por otro lado, existe en la globalidad de su producción, poética y pictórica, una copiosa antología de piezas que se sitúan en lo más innovador y valioso de nuestra cultura contemporánea, tal como advirtieron sus contemporáneos - (7) y como podemos percibir hoy gracias a la cada vez mayor claridad que se proyecta sobre su obra y persona.

La pintura de Moreno Villa no es la pintura de un poeta. En el 27 las relaciones entre pintura y poesía fueron estrechas, baste repasar las numerosas revistas del grupo poético para comprobar la singular importancia otorgada en ella a los contenidos visuales o recuérdese los casos de Alberti, Lorca y Manuel Altolaguirre; pero en Moreno Villa, la pintura no es una actividad propia de la *mnemosyne* del momento, ni una actividad colateral al oficio de escritor. Por las Memorias Revueltas publicadas en México por el diario *Novedades* (8), sabemos que la vocación plástica antecedió a la literaria, pero quizás no encontró impulso hasta que en nuestro país no se dieron las posibilidades de desarrollar las propuestas de la modernidad plástica. Para los que le rodearon, Moreno Villa fue un pintor *nuevo* en el mismo sentido que alcanzaban Boreas, Maruja Mallo, Benjamín Palencia o cualquier otro y los críticos del momento elogiaron su actividad sin separarla nunca de las instancias del *movimiento renovador*. Es más, sus actuaciones estuvieron siempre mucho más ligadas

-en cuanto a presentaciones públicas y tentativas de grupo se refiere- a los pintores que a los poetas, no sólo participando, sino siendo portavoz en la mayoría de aquellas ocasiones en las que el *movimiento renovador* se presentaba a sí mismo.

El pintor Moreno Villa fue, quizás, excesivamente heterogéneo, pero nunca ecléctico. En los 12 años (1924-1936) en los que su producción posee significado en nuestra historia del arte, lo vemos deglutir diversas razones ísmicas a veces en la emulación del escenario europeo, a veces en la propia formulación personal, yendo desde un cubismo iniciático a distintas posibilidades del surrealismo, y pasando por soluciones neofigurativas ligadas a la *pintura pura* o a los que hemos dado en denominar *pintura poética*. Fue un colorista acertado, aunque de gama no excesivamente amplia, y supo tratar con singular originalidad la materia y las texturas; pero quizás, ante todo, Moreno Villa hizo del dibujo el arma fundamental de sus composiciones. Al autonomizar la función cromática dió, al mismo tiempo, un especial papel a la capacidad constructiva del arabesco. En todas sus obras el contorno, externo e interno, de los objetos es seguro y preciso y, en muchas de las más importantes, las figuras están definidas sólo por un trazo, rico en pasta, con cualidad cromática, que deja transparentar los fondos.

Si Moreno Villa es en sus lienzos esencialmente un dibujante, en sus dibujos, propiamente dichos, nos revela no sólo las vicisitudes de su oficio pictórico, sino, además, la adecuación de unas propuestas, nunca llevadas al óleo, y con frecuencia, mucho más audaces e innovadoras. Otros pintores del momento nos vienen a la memoria por esta misma razón y es que a través de la *obra menor* fue como algunos creadores del momento dieron salida a sus más felices y arriesgadas iniciativas y sin ellas no se explican muchas de las verdaderas instancias del *movimiento renovador* español.

La fuente fundamental para el conocimiento del Moreno Villa dibujante es la colección que del pintor se guarda en los fondos de la Biblioteca Nacional. Proviene de los papeles abandonados por el artista en la Residencia de Estudiantes al ser trasladado a Valencia en plena contienda civil y que fueron acogidos con anterioridad, por otras instituciones. La colección, que hace dos años tuvimos la oportunidad de catalogar, se compone de 153 dibujos, dos óleos y una pintura a pastel, firmados entre 1924 y 1931, estando presentes, prácticamente, todas las fases de la obra de nuestro pintor y algunas piezas especialmente singulares, además de series completas de dibujos como los de la *Schola Cordis* y *Jacinta la Pelirroja*. A esta fuente hay que añadir los dibujos publicados por Moreno Villa en numerosas revistas de la época (*Alfar*, *Litoral*, *La Gaceta Literaria*, *Residencia*, *Papel de Aleluyas*, *La Revista de Occidente*, etc.) y las ilustraciones para libros propios y ajenos como las de la ya citada *Jacinta la Pelirroja*, *Pruebas de Nueva York* o el libro de Alfonso Reyes, *La Saeta*. Por último, hemos podido localizar numerosas obras en colecciones particulares. En total, se han reunido unos doscientos dibujos, cifra que creemos muy estimable.

Dadas las circunstancias de este texto y su medio de publicación no podemos ofrecer un catálogo completo de los dibujos de José Moreno Villa, pero sí, sucintamente, la historia particular de los mismos.

ACADEMIAS.

Por el relato autobiográfico de Vida en Claro sabemos que Moreno Villa asistió a las clases libres del pintor Moisés en el madrileño Pasaje de la Alhambra, - donde también acudían Dalí y Maruja Mallo (9). Se conservan 13 desnudos femeninos y tres masculinos, de diverso tamaño, la mayoría a lápiz o carbón, varios repasados a tinta, estando alguno de ellos firmados en 1924 (lám. I).

Son composiciones propias del género en las que Moreno Villa da cuenta de - su buena capacidad para trabajar del natural aunque nos parece advertir un decidido afán de concentración y síntesis, una voluntad por parte de Moreno Villa, ya tocado de la alegría de la modernidad, de eliminar toda anécdota y reducir el modelo a su arquitectura esencial.

Poco tiempo prosiguió Moreno Villa su segunda fase de iniciación *escolar* a la pintura. El registro de salida de estas *academias* queremos verlo en dos dibujos de Mujeres sentadas (lám. II) que guarda la Biblioteca Nacional. En ellos la relación con el desnudo académico parece evidente aunque la premeditada deformación y - el juego del arabesco libre ganan terreno y una notable capacidad expresiva. La definición de las figuras es la mínima necesaria. Están trazadas a lápiz de color, me dianamente graso, contrastando luminosos rojos y verdes en una argucia cromática y compositiva que recuerda a algunos dibujos de Matisse, Vlaminck o Friez, sin que es te extremo signifique una relación directa, pues Moreno Villa, en aquel momento, só lo se pronunció *de pasada* sobre los *fáuves* (10).

LA EXPERIENCIA CUBISTA.

Si Moreno Villa decidió hacer pública su pintura directamente animado por - las instancias del *movimiento renovador*, el cubismo fue la llama que hizo saltar - sus iniciativas. Así nos lo relata: *me afanaba por hacer cuadros cubistas que sólo conocía por las reproducciones. Mi sentimiento de color emparejaba con el de Juan - Gris o con el de Braque* (11).

Muchos de los pintores españoles del momento iniciaron su vinculación con - la modernidad a través de las fórmulas cubistas, pues era del movimiento del que ma yores y mejores noticias se tenían y, además, el cubismo aportaba, en su normativa, cualidades pedagógico-formales propicias para el aprendizaje o las tareas de inicia ción. Claro que, a mediados de los años 20, el cubismo prácticamente se había dilufo y la Exposición Internacional de Artes Decorativas, celebrada en París en 1925, era, en rigor, un certificado de defunción del movimiento y su reducción decorativa en el *Art Decó*. Los pintores españoles lo asumieron, en gran medida, en las últimas fases de la opción *sintética* o en las secuelas del movimiento, acogiendo este *neocu* bismo diversas soluciones plásticas que los creadores españoles agruparon bajo la etiqueta de *cubista* a falta de mejor divisa.

Moreno Villa quiso partir de la opción *analítica*, pero admitiendo sensibles heterodoxias. Autonomizó la faceta reduciéndola a un preciso plano cromático y el - dibujo se explicitó cada vez más sobre sí mismo en un mero contorno o mostrando, al mismo tiempo, distintas unidades segmentales. Pronto, negándose a la posibilidad de un abstracto puro, el cubismo se le presenta a Moreno Villa como un callejón sin sa

lida.

En algunos dibujos conservados, que no en los óleos, queremos ver el último punto de estas tentativas y las soluciones que conllevan el abandono de la práctica del lenguaje fundado por Braque y Picasso.

En el titulado Amantes (lám. III) poco queda ya de la posición adoptada en cualquiera de las fases ortodoxas del movimiento, como no sea una cierta geometrización en el trazo o el entrecruzado de planos decorativos en el fondo. Dibujo y color se fusionan para definir a los personajes, pero manteniendo cerrada, en sí mismos, la capacidad de definición de los espacios plásticos. El color, mediante sugerentes planos monocromáticos de verde y blanco y, el dibujo, en base a una línea segura, ondulante y unitaria que funde las figuras en el beso, interrelacionando y haciendo depender sus mutuas graffias en un recuerdo último, y ya inerte, de las posibilidades de la segmentación o la faceta.

Idénticos comentarios podrían hacerse del dibujo titulado Bailando (lám. - IV), aunque aquí es menor la carga poética e impulsiva y los personajes están definidos con una mayor simplicidad decorativa. La ortogonalidad de la composición y la deliberada alternancia de rectas (hombre) y curvas (mujer) concluyen en un resultado de cercanía colateral con algunos dibujantes de la Bauhaus, con los figurines de Oscar Schlemmer, por ejemplo, o incluso, por otro lado, y más lejanamente, con los de Sonia Delaunay para Coeur á gaz.

Aunque siguiendo esta línea, llega a otro punto el dibujo titulado Personaje, nada lo acerca verazmente a la poética cubista, aunque los creadores españoles de la época así lo vieran, si no es la segmentación del cuerpo de la figura y el distinto tramaje decorativo para simular diversos planos.

Ninguno de estos dibujos se encuentra fechado, el sentido que los mueve y su situación global en la obra de Moreno Villa nos hacen datarlos entre 1924 y 1927.

LA VANGUARDIA COMO JUEGO.

A mediados de los años 20 el esquema vanguardista propugnado por el ultraísmo -el primero y quizás el único, en sentido estricto, propugnado en nuestro país- había desaparecido. Eran los años de la multiplicidad del Picasso neoclásico, ingreso o tardocubista a un tiempo. Años en los que languidecía el expresionismo alemán, los postulados del purismo y de la *Section d'Or* hacían normativa la vanguardia, surgían los *Valori Plastici* y la *Nueva Objetividad* alemana, y en toda Europa se hablaba del *Retorno al Orden*.

Los creadores españoles aún eran jóvenes y esta información les llegaba, pero entremezclada con la acumulada en los ya veinte años de vanguardia europea.

Ni Juan Ramón, ni Valery eran *vanguardistas*, pero se los leía junto a Apollinaire mientras se preparaba la *resurrección* de Góngora. Vázquez Díaz y Joaquín Sunyer eran muy estimados por los círculos a la page, pero todos sabían de la *epopeya* cubista. Hasta que el surrealismo decantara posiciones personales y creativas, la vanguardia era, en cierto modo, contemplada como un *juego*, juego que podía ser *gran arte*, pero juego. El propio Moreno Villa nos cuenta que el Madrid de estos años era *iconoclasta, juguetón y farisíaco* (sic)... *jugar sí, todo tenía un aire de*

juego. A Picasso se le tomaba por un jugador y a Cocteau por el más ágil de los jugadores... (12). Eran los tiempos de la eterna juventud y de los anaglifos. Uno de aquellos juegos consistía en conseguir figuras de un solo trazo o, de un garabato - previo, obtener imágenes de una coherente veracidad. Moreno Villa practicó más la primera posibilidad y lo hizo, como todo en él, de una forma seria.

Bajo esta suerte conocemos dibujos de gitanas, mujeres con cántaro, animales, personajes alados (lám. V) y bailarines, algunos de estos dibujos ilustraron el texto *Altos de la Resurrección*, firmado en marzo de 1926 y publicado en abril de ese mismo año por la valiosa revista coruñesa Alfar. Es su primer intento de aliar pintura y poesía y, quizás, su primer logro.

Son dibujos sumamente frescos y audaces, en su mínima expresión poseen un fuerte sentido plástico y Moreno Villa extrajo de ellos la capacidad de purificar la imagen de toda anécdota, de reducirla a signo o esquema, lo que habría de ser de singular importancia en su pintura coetánea y posterior.

Quizás realizados con posterioridad conocemos otros dibujos que pueden derivar de la tónica anterior aunque ya no poseen el mismo sentido. Pervive la voluntad del trazo unitario, pero es obvia la mayor necesidad de desarrollar una escena. Los dibujos Elefante, caracol y canguro y Bañistas suponen la vinculación con los anteriores. En el Ciclista caído hay un cierto toque caricaturesco y un gracioso matiz expresivo al terminar las esquemáticas y lineales piernas del corredor, tumbado en el suelo, en unos anchos y prominentes pies. En los titulados Gato y personaje y Mujer con tigre (lám. VI) Moreno Villa mantiene el rigor lineal unitario y la favorable pérdida de anécdota en la definición, pero se añaden elementos de puro cariz plástico: punteados, enrejados de líneas y de pequeños círculos segmentados (que hacen más densos algunos espacios, pero que no añaden volumen) y un mayor ancho de tinta en algunos trazos considerados fundamentales, creándose diversos matices de definición.

Las figuras poseen una gran movilidad sin que podamos hablar de dinamismo. Estos dibujos encontrarán continuidad, como veremos, pero bajo supuestos muy diferentes.

SCHOLA CORDIS.

En diciembre de 1926, en su segunda entrega, la impagable revista de Prados y Altolaguirre, la malagueña Litoral, publicaba los *Dibujos de la serie ilustrada - SCHOLA CORDIS* de José Moreno Villa. Cinco dibujos, de cierto carácter programático, glosados por breves versos de carácter aforístico y fuerte acento rítmico. Hoy sabemos que la serie original se componía de doce dibujos (conservados en los fondos de la Biblioteca Nacional) aunque desconocemos las glosas que acompañarían a los siete no publicados.

Moreno Villa basa sus composiciones en los grabados de Boecio de Bolswert - que ilustraron, al menos las ediciones flamencas, de la Schola Cordis sive aversi a Deo cordis ad eundem reductio et instructio del reformador benedictino Benedicto van Haeften, publicada por primera vez en Amberes en 1623 y con algunas ediciones posteriores. Es un libro de emblemas, propio de la literatura religiosa del XVII, -

en el que se propone el seguimiento de la *lectio divina* a través del simbolismo del corazón y de la representación visual del *alma humana* y del *Amor Divino* mediante figuras infantiles.

Iconográficamente Moreno Villa sigue muy de cerca, si no traduce literalmente, los grabados de Boecio de Bolswert, transformando las figuras infantiles por un hombre y una mujer, pues es su intención hacer de la *lectio divina*, *lectio* del amor humano, transformar el libro de emblemas a *lo profano*: los amantes, a través de la metamorfosis del corazón con el que juegan, nos establecen el circuito del ritual amoroso.

Los doce dibujos de Moreno Villa (lám. VII) se encuentran numerados y poseen un claro carácter programático del que hemos dado cuenta en otro lugar (13). Las figuras están compuestas por un finísimo trazo, matizado por un leve punteado que las dota de volumen escultórico y de ciertas calidades graníticas o de piedra. Sumamente estilizadas, fusiformes y ascensionales, parecen flotar en el espacio, en una movilidad contenida, pulsada, como en instantánea de la danza ritual que ejecutan.

Este ambiente poetizado, junto a las transformaciones que sufre el corazón en la ceremonia y la capacidad simbólica y atributiva de los elementos que la adornan (péndulo, balanza, prensa, antorchas, yunque, río, fuente, etc.) ha motivado que a estos dibujos se les haya definido como *lírico-surrealistas*. Hacia dos años que Bretón había iniciado las actividades del grupo, existía literatura española sobre el movimiento y la información llegaba por medio de conferencias y revistas (14), pero los creadores españoles estaban, en 1926, aún expectantes, cuando no refractarios (15) e incluso la posibilidad de una plástica surrealista estaba por definir. El mundo mítico, ajeno a lo real, fuertemente poetizado o alegórico, de las imágenes de Moreno Villa es, a nuestro juicio, la anticipación de la *pintura poética* que realizaría entre 1928 y 1932, muy cercana a lo surreal, sin serlo. Si algo hay de surrealista en la *Schola Cordis* de Moreno Villa lo es *avant-la-lettre*.

Queda por decir que la *Schola Cordis* es el segundo intento por parte de Moreno Villa de aunar las posibilidades de pintura y poesía; el segundo intento y el segundo logro.

TAURUS, EQUUS, AMOR.

La revista, onubense y sevillana, *Papel de Aleluyas*, publicaba en la primera página de su séptimo y último número, en julio de 1928, un texto y cuatro dibujos de Moreno Villa relativos al arte del toreo, bajo el título de *Taurus, equus, amor*. El texto viene firmado el 8 de abril de 1928 y en él Moreno Villa afirma que lo publica como homenaje a Goya en el centenario de su muerte y que tenía resuelta la serie completa de dibujos desde dos años antes, a la espera de ser publicados en *Litoral*, deseo que, que sepamos, no se cumplió.

En la Biblioteca Nacional se guardan otros cuatro dibujos de tema taurino de idéntica factura a los publicados en *Papel de Aleluyas* y reuniéndolos bien pudimos estar ante la serie completa de dibujos sobre la *Tauromaquia* que Moreno Villa afirma tener compuesta desde 1926, aunque echamos a faltar algunas suertes fundamen

tales de la fiesta. Los dibujos que hoy podemos conocer son, el paseillo (Taurus, -tauromaquia), un pase con capote, la pica (lám. VIII), la suerte de banderillas, un pase de muleta, el desplante, un salto de la barrera y las mulillas.

Es significativa la diversidad del Moreno Villa dibujante en torno a 1926 y quizás de la comparación de las tres series que aunan pintura y poesía: Altos en la Resurrección, Schola Cordis y Taurus, equus, amor sea esta última la que salga menos favorecida. Nos sorprende un Moreno Villa quizás excesivamente contingente, solucionando muchas de las escenas con escasa imaginación y dotando a los dibujos de una veracidad un tanto ingenua que en nada los favorece. Sólo la sólida arquitectura con que están contruidos los dibujos de la pica y las mulillas puedan salvar la tauromaquia de Moreno Villa, máxime si pensamos, y es inevitable, en los grabados - de idéntica temática del homenajeado Goya y en los posteriores aguatinas de Picasso.

PARÉNTESIS.

Desde un principio hemos señalado como característica de la obra de José Moreno Villa su heterogeneidad, de ello da muestras su pintura y lo advertimos en las diversas series de dibujos que llevamos comentadas. Así, en 1927, nos encontramos - con una momentánea recuperación de la realidad, pero no en el sentido de dar cuenta del entorno, del habitat de la vida moderna (experiencias que llevará a cabo más adelante) sino a través de un cierto costumbrismo del que sólo puede escapar mediante una cierta voluntad poetizadora.

Sirvan de muestra el dibujo titulado Mediodía en el cortijo (firmado en Nueva York en 1927) o la Naturaleza muerta con peces, sin fechar. En ambas composiciones Moreno Villa renuncia a sus audacias y sólo somos conscientes de la modernidad que las promueve por la depuración a la que somete nuestro pintor a todas sus obras y por la reiteración de tramas decorativas, para finjir sombras o volúmenes, ya empleados anteriormente. En dibujos como Muchacho y caballo, firmado en junio de 1927, y Jóvenes y caballo al borde del mar (lám. IX) el mayor, aunque contenido, énfasis lírico deshace, en alguna medida, la vinculación contenidista. Es curioso señalar - como el dibujo firme, seguro, unitario y limpio que constituía la base de anteriores composiciones se ha perdido en favor de una abigarrada trama de puntos, que son los que definen los contornos, y de compactas, pequeñas y curvas grafías que reproducen las sombras y los espacios opacos. La línea, cuando existe, es aguda y quebrada. Idéntico cariz compositivo posee una Cabeza de toro, firmada en junio de 1927 y publicada por Litoral, en octubre de 1927, en su triple número -5, 6 y 7- homenaje a Góngora. Aquí el poder de la línea es mayor, pero lo más sugerente es la menor capacidad descriptiva, presentando el dibujo, por su violento contraste entre espacios cerrados y luminosos, la sensación de un bajorrelieve.

Sin que tengamos otro fundamentos que el que muchos de estos dibujos están fechados en junio de 1927 y firmados en Nueva York, nos inclinamos a pensar que fueron realizados en esta ciudad como ocupación que distrajera el kafkiano desarrollo de sus relaciones amorosas con Jacinta. Sea como fuere, parece evidente que poseen un cierto sabor de paréntesis en el conjunto de su producción plástica.

JACINTA LA PELIRROJA.

La agitada experiencia amorosa vivida por José Moreno Villa a sus cuarenta años, su *amour fou* por una joven judía y yanqui, culta y deportista, amiga a un tiempo de los cabarets y Picasso, produjo uno de los más singulares libros de la poesía española contemporánea, Jacinta la pelirroja. Con él entró de lleno en la dinámica poética del 27 como por sus pinturas había pasado a ser parte integrante fundamental del *movimiento renovador* de los pintores del 25.

Quitando hierro a su fracaso sentimental, Moreno Villa quiso ser *good-sport*, rehuir todo abatimiento, toda melancolía y ofrecemos poemas frescos, ágiles, llenos de ritmo y no exentos de un premeditado descuido formal. La audacia de algunas de sus formas han hecho evidentes, para algunos, las conexiones con la poesía surrealista, el propio Moreno Villa lo niega y nos parece que sus imágenes poéticas - poco tienen que ver con los dictados del automatismo o con la metáfora de captación onírica, pero todo el poemario responde al ambiente de la creación española de finales de los años 20 en el que el surrealismo iba ganando considerable terreno, siendo 1929, año en que se publica el poemario (en los *Suplementos de Litoral* como era de esperar) fecha crucial en las relaciones entre la cultura española y el surrealismo.

El libro viene ilustrado por 16 dibujos (lám. X) más uno en portada que no aparece en la edición anastásica del libro, efectuada hace unos años (16). Estos dibujos responden al mismo espíritu de los poemas. Son ágiles, esquemáticos y directos; transmiten, en su dinamicidad, la voluntad de haber querido captar los ritmos sincopados de la música de jazz. Las figuras han quedado reducidas a puras fórmulas primarias; un solo trazo, grueso de tinta, define la cabeza, el tronco y el sexo - mientras que pequeñas líneas laterales semejan la corporeidad. Sólo en ocasiones - las figuras femeninas están dotadas de una más amplia articulación en su fisonomía mediante líneas de más fino trazo.

Se desarrollan escenas de todo tipo y Moreno Villa valora, ante todo, la espontaneidad del gesto que compone las figuras y describe los asuntos. En este punto es donde, quizás en mayor medida que en los poemas, se hace difícil precisar el real vínculo de relación con el *automatismo* surrealista. Pensamos que aunque la *fórmula* estaba en el ambiente, Moreno Villa parte de planteamientos absolutamente personales y quizás, sólo quizás, colateralmente, sólo colateralmente, el conocimiento que poseyera de la primera formulación creativa del surrealismo pudo servirle de aliado o de soporte, sin provocar su iniciativa.

No estamos ante el vuelo libre sobre el inconsciente que efectúa Masson, casi absteniéndose de codificar imágenes, ni en el punto tangencial entre el subconsciente y la consciencia con el que Miró nos desvela la existencia de un mito primitivo, al que podemos llegar si suprimimos premeditadas censuras. Moreno Villa lo que quiere es una *no mediatización* entre concepción y acto, pero sin renunciar nunca al encuentro discursivo con lo real. El resultado es un primitivismo esquemático (que puede recordar soluciones neolíticas) con un fuerte acento rítmico. Por otro lado, podemos ver como los dibujos de Altos en la Resurrección y los que hemos denominado de la vanguardia como juego y los posteriores a éstos, están en la antesala

de los de Jacinta..., especialmente los titulados Gato y personaje y Mujer y tigre encuentran ahora su eco. Lo que antes era *juego* se convierte ahora en experiencia decisiva, no sólo por el resultado obtenido, sino porque Moreno Villa adecuaría - las instancias de su *gesto* a un tipo de pincelada ágil y espontánea que caracterizaría buena parte de su pintura posterior.

La colección original completa de los dibujos que ilustraron el libro de - poemas Jacinta la Pelirroja se guarda hoy en los fondos de la Biblioteca Nacional.

LAS PRIMERAS FORMULACIONES DE LO SURREAL.

En los dibujos de la serie Schola Cordis y en los de Jacinta la Pelirroja Moreno Villa había bordeado, de forma endógena, las posibilidades de lo surreal. - A veces el historiador de este diversificado momento de nuestra cultura tiende a - valorar más aquellas propuestas que están más cercanas a las codificaciones ismí- cas del escenario europeo, desvirtuando, en cierta medida, la capacidad de produc- ciones autóctonas sin claro *adjetivo* definidor. Las dos series de dibujos anterior- mente citadas poseen valor por sí mismas y no por su cercanía a lo surreal que, pa - ra nosotros, es un mero punto de referencia. Así el que a partir de 1928 Moreno Vi - lla nos ofrezca unas obras directamente conectadas con la poética surrealista no - quiere decir que hallamos asistido a una *evolución* de sus iniciativas, ni que sus propuestas hayan encontrado *el camino*, simplemente estamos ante un nuevo posicio- namiento de su actividad creadora que si bien es verdad que a partir de esa fecha va a ir siendo progresivamente *dominante*, no va a ser único. Tampoco nos vamos a - encontrar con una asunción taxativa de los postulados del movimiento, ni en los ex - plicitos para la creación, ni en los que comportan una *actitud social*, pues el *mo- do ideológico* de Moreno Villa, reformista y ligado a la Institución Libre de Ense- ñanza, chocaba con ellos.

Cuatro *paisajes*, un dibujo con personajes y tres figuras antropomórficas - marcan la decidida introducción de Moreno Villa en la órbita de lo surreal. Técni- camente están muy ligados a composiciones anteriores, pero ahora se huye de cual- quier clima veraz y no se intenta *relatarnos* nada, simplemente *sugerirnos* o hacer entrar en contradicción elementos de la realidad tangible.

En el primero de los *paisajes*, fechado en 1928, la fisonomía de un enigmá- tico personajes parece diluirse entre dos líneas del horizonte; su mano, más poder- rosa, nos reclama algo. Tres densos puntos de tinta flotan como planetas y entre - las anchas líneas que segmentan la composición ascienden líquidos humores. En el - segundo (lám. XI), un ojo, casi una mirada, se suspende en el aire asumiendo tras de sí una corporeidad, casi antropomórfica, y el rastro de su fuga, mientras que - otro elemento, indefinible, se clava en el perfil de una de las cuatro formas roco - sas que articulan la composición. En el tercero, los elementos definen una especie de perfil arquitectónico cuyo elemento más destacado sigue remitiendo a la forma - humana; orgánicas formas bipolares, dejando una de ellas horadarse como la piedra, densifican el conjunto. El cuarto *paisaje* (lám. XII) lo es más en el sentido tradi- cional del término. Está ejecutado a color y la distinta factura y el distinto ti- po de papel nos hace pensar que no se enmarca en la misma serie que los anteriores.

Sin duda de fecha posterior, pues está cercano a las formulaciones del onirismo.

Si el primero de los *paisajes* comentados estaba firmado en 1928, los dos siguientes bien podrían avanzar un poco en esa fecha, mientras que el cuarto si no se adentra en los años 30, puede estar situado en el cambio de década.

Los Tres Personajes de un dibujo sin fechar, marcan la misma vía irracionalista ya comentada. Por su factura se relacionan con algunos dibujos de Jacinta la Pelirroja aunque aquí no asistimos a ningún *relato* que denota secuencias de *lo real*, cada una de las figuras desde sus formas orgánicas o espirales, se nos revela en la pura arbitrariedad inconnotada de su imagen.

Podemos cerrar las referencias a las primeras posiciones de Moreno Villa en lo surreal con el comentario de tres dibujos que guarda la Biblioteca Nacional, dos de ellos fechados en 1930 y el tercero, a todas luces, coetáneo (láms. XIII y XIV). Son figuras antropomórficas, de clara voluntad escultórica, compuestas mediante la adición arbitraria de algunos de sus miembros o por la asociación, deliberadamente incoherente, de elementos de diversa índole. En el primero de ellos la yuxtaposición de los elementos no afecta a la definición fusiforme de la figura, pero sí a su entorno y, en los dos restantes, es precisamente esta yuxtaposición la que conforma el resultado, distinguiéndose con claridad una figura femenina y otra masculina. Se tiene la sensación de que Moreno Villa nos quiere transmitir la idea de que su asocionismo es impremeditado, de que los elementos que componen las figuras están determinados por el azar y, de ser así, bien pudiéramos contemplarlos como *cadáveres exquisitos* realizados por un solo ejecutante aunque *cadavre exquis* y creador único sean posibilidades contrapuestas.

EL SURREALISMO "DE CLAVE SIMBÓLICA".

Poco y breve se pronunció Moreno Villa sobre el surrealismo. Sólo lo hizo - al trasluz de la memoria en Vida en Claro (17). Ningún artículo o escrito le dedicó en la prensa diaria o en las revistas culturales del momento como hiciera con otros factores del arte europeo de la época, quizás porque la asunción que hizo del movimiento fue exclusivamente plástica y nunca aceptó la militancia social convulsiva - que implicaban los dogmas del grupo.

Por el estudio que hemos efectuado de su obra sabemos que, aunque con antecedentes en 1927, a partir de los años 30 una parte importante de la pintura surrealista de Moreno Villa tiende a manifestarse a través de la captación de elementos - de lectura simbólica. Con ello pretende nuestro pintor, no bucear en las sorpresas del subconsciente sino establecer categorías generales de la condición humana que atiendan a la captación del inconsciente colectivo. En rigor, surrealismo y articulación simbólica son dos conceptos antagónicos ya que el surrealismo lo que pretende es desarmar los emblemas de la razón, desacreditar su lógica, mientras que el lenguaje simbólico busca universalizar los principios del ser, sobre todo a través de sus valores morales. Un cuadro surrealista puede leerse desde el impresionismo - de las sugerencias o desde la tentativa psicoanalítica, pero nunca podemos acceder a él mediante la sistematización de símbolos.

Vamos a mantener la adjetivación de surrealista para este tipo de composiciones de Moreno Villa, pues la volición de estas obras salta del empeño de serlo.

Por otro lado, es propio de los surrealismos periféricos modificar, cada uno a su modo, las directrices *ortodoxas* del núcleo gestor.

La Biblioteca Nacional guarda seis dibujos de gran tamaño, coloreados a la aguada, que unido al que se conserva en los fondos del Museo de Málaga, son parte importante de la obra de Moreno Villa, guardando una fuerte relación con obras de este mismo tipo ejecutadas al óleo, siendo, incluso, una fuente fundamental para la correcta interpretación del conjunto.

El dibujo titulado Muchacho contemplando a los amantes (lám. XV) está fechado en 1931. En un escorzo casi imposible, un joven mira, no sin delatar en su gesto cierta angustia, a dos amantes abrazados que, sobre un pedestal circular; no nos desvelan si son reales o escultura. La escalera no asciende a ninguna parte, la toruga hace símbolos sus tradicionales atributos literarios; es la imposibilidad de, ante, el amor.

El titulado Polaridades se describe desde una conceptualización más abstracta, pero todos los elementos recurren al mismo punto de definición al dejar explícita su conformación dual y la inmediata ruptura de su vínculo.

Uno de los recursos más utilizados por Moreno Villa en su surrealismo *de clave simbólica* es la presencia de unas figuras de claro cariz escultórico y calidades de piedra dura o roca que, aunque reducidas en su definición, recuerdan claramente formas humanas o de animales. Suelen servirle a nuestro pintor para expresar de una forma más categóricamente universal los conceptos que quiere expresar. En ocasiones presenta estas figuras aisladamente, en toda su rotundidad física y alegórica. Es el caso de las obras tituladas Personajes (lám. XVI). Moreno Villa busca el aliento de lo primitivo, pero lo primitivo en bruto, en esencia, sin una clara referencia a cualquier momento cultural, en el sentido antropológico del término. En los dibujos citados, como en otras obras al óleo del mismo carácter, si se detiene la mirada, es fácil admitir que estamos ante la presencia de un principio femenino y otro masculino que, en su hieratismo, difícilmente llegan a conectarse. Es curioso constatar como Moreno Villa se reitera en tratar el tema de la dualidad, de la relación hombre-mujer, desde la fragilidad del vínculo o la imposibilidad de encuentro. Su negativa a indagar en la representación plástica del inconsciente o lo soñado le lleva a expresarse mediante fórmulas que representan universales abstractos en los que es fácil reincidir.

Presupuestos idénticos a los anteriores son válidos para el dibujo reproducido en la lámina XVII, aunque aquí estamos ante el *leit motiv* de muchas de las composiciones de este tipo realizadas por nuestro pintor: dos pétreas figuras zoomórficas arrastran a otra, de dudoso antropomorfismo, sobre una plataforma con ruedas. En otras composiciones las figuras zoomórficas pueden ser sustituidas por caballos y la situada sobre la plataforma por una figura humana o claramente antropomórfica, en todas las combinaciones posibles. Aisladamente, esta figura no nos explicita su significado, pero, por el conjunto de su pintura, sabemos que Moreno Villa la utiliza para representar la idea de una fuerza bruta e incontrolable a la que es imposible oponerse, la imagen de las más ocultas o insospechadas manifestaciones del deseo, en ocasiones la representación misma del subconsciente. Cierta comprobación de

lo que decimos puede advertirse en el dibujo titulado Bajo las ruedas (lám. XVIII). Las dos figuras antropomórficas sobre la plataforma con ruedas (quizás la representación del *alter ego*) han perseguido a la figura humana (quizás la representación -del yo) hasta vencerla.

El dibujo que se guarda en los fondos del Museo de Málaga, Composición, recurre también a la presencia de elementos escultóricos y pétreos aunque no establece sintonía con las anteriormente comentadas y quizás peca de un no resuelto *asociacionismo*.

Estos dibujos, quizás porque así se requiere, son de una factura más agitada y densa que el conjunto de los elaborados por Moreno Villa. La plumilla parece, en ocasiones, rascar el papel y no nos encontramos con el trazo fino y ágil al que nos tiene acostumbrado nuestro pintor. En las tintas aguadas predomina el sepia, aunque también existen, como en Personajes (lám. XVI), agradables sorpresas con vivas aguadas de azules y amarillos.

MITOLOGÍAS COTIDIANAS.

El arte de vanguardia, en su voluntario desapego de la realidad y en el espíritu abstracto -en sentido amplio- o distanciador que comportan la mayoría de sus opciones dió poca cuenta, o la dió colateralmente, de los avatares de la nueva vida moderna. La fotografía y la incipiente actividad cinematográfica cumplieron ese papel. Pero a Moreno Villa el dibujo le sirvió no sólo como marco operativo de experiencias plásticas sino también para dar cuenta, en formas diversas, del universo cotidiano que le rodeaba. En su colección de dibujos nos encontramos desde escuetas definiciones de edificios, como el del Palacio de la Prensa de Madrid, a la esquemática minuciosidad del Radioescucha, pasando por la caricaturesca visión de un Ascensor o por escenas como las de El baile (lám. XIX), un magnífico dibujo en el que Moreno Villa pone al servicio del tema todas sus experiencias postcubistas y de dibujo unitario y ágil, destacando expresivamente algunos elementos, simplificando - hasta el extremo otros y sabiendo captar a la perfección el instante y el gesto de las parejas que bailan.

A su desgraciada experiencia neoyorquina Moreno Villa le sacó partido. Entre otras cosas, algunas ya comentadas, un libro, digamos de *civilizaciones comparadas*, titulado Pruebas de Nueva York, publicado por la imprenta *Sur*, en Málaga, en 1927. El libro está deliciosamente ilustrado con dibujos que relatan escenas de la vida norteamericana: una vista del puerto, personajes, una escena en un comercio, - en un *self-service*, etc. En ellos Moreno Villa es rigurosamente veraz, pero con una síntesis esquemática que le salva de caer en el puro descriptivismo naturalista.

Pero sin duda la Residencia de Estudiantes -su casa, su cenobio- fue el marco ideal para que Moreno Villa dejara correr la instantánea de su lápiz o de su pluma. Numerosos dibujos del edificio y de la *Colina de los Chopos* se publicaron en la revista del centro. Dibujos polimorfos como el publicado por La Gaceta Literaria en 1928: Vista panorámica de la Residencia durante el curso. Dibujos concentradamente descriptivos como el del Residente dormido (lám. XX) o trazados sólo con las líneas precisas como el de los Residentes leyendo (lám. XXI).

Y retratos, muchos retratos. Todo el que pasaba por la Residencia era dibujado por Moreno Villa, los del 98, los del 27, los visitantes extranjeros (recorremos ahora el *vu et aprouvé* de Valery) estudiantes del Centro (lám. XXII), atletas - que conseguían medallas en los juegos universitarios, gente anónima. Moreno Villa - fue un excelente retratista, gran parte de su actividad como pintor, en México, estuvo dedicada a esta tarea. La unión entre renovación formal y fidelidad al retratado, produjo obras de singular factura. También los retratos a lápiz o tinta de Moreno Villa son de gran interés; los hacía a vuela pluma, en un instante captaba los rasgos del retratado y de inmediato nos devolvía no sólo su fisonomía, sino, en muchas ocasiones, su carácter.

FINAL.

Un cierto número de dibujos de nuestro pintor, de la copiosa colección que hemos podido reunir, ha escapado a la sistematización que hemos seguido. Lo más importante queda dicho, pero no nos resistimos a terminar sin nombrar algunos que, - por una razón y otra, han captado nuestra atención.

En 1927, publicó en La Gaceta Literaria una *Ideografía a tinta china*. Es el Moreno Villa lineal y preciso. Un jinete descansa tumbado en el lomo de su impetuoso caballo y una letrilla reza al pie: *Mis dibujos cantan la quiebra del corazón/el quiebro y la salvación/En ellos creo no llevar/cuarenta años de solterón/con canas motivas/y arrugas de devoción.*

En 1931, Moreno Villa ilustró el libro de Alfonso Reyes, La Saeta, con dibujos alusivos a los desfiles procesionales de Semana Santa. Quizás en esta ocasión - no supo resolver la adecuación entre los temas a tratar y la urgencia de plantearlos desde la modernidad plástica. El reduccionismo a que somete las escenas, el esquematismo en el tratamiento de las figuras se vuelve, en esta ocasión, excesivamente pueril o ingenuo.

El surrealismo ofreció muchas posibilidades a Moreno Villa. Un dibujo es especialmente enigmático: el trazo de un caballo desbocado se confunde con el de una figura humana que tiene por cabeza una pequeña cruz con senos. En el suelo, una pierna cortada y un corazón. La figura humana sostiene un retrato. Como identificamos al retratado, cremos que se trata de un homenaje a Ignacio Sánchez Mejías, en su trágica muerte.

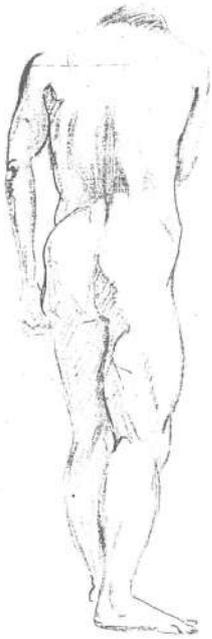
En esta misma línea, el retrato que hiciera a José María Hinojosa es especialmente espectacular. Nos ofrece cuatro perfiles del poeta, de los extremos surge una línea que se convierte en mano que oprime una paloma. El perfil del lateral derecho tiene los ojos vendados y de sus labios asciende un árbol. Orlando el retrato cuatriperfilado, mujeres con las extremidades cortadas, un corazón sangrante y el dibujo de un hombre, arrodillado, que sostiene en su mano una navaja. Más Lorca que Hinojosa, pensamos. Y al citar a Lorca tenemos presente otro dibujo, Joven en el agua, trazado como si fuera propio del poeta granadino.

Para terminar, los dos dibujos de fecha más tardía que se conservan del pintor. En el primero de ellos (lám. XXIII), un joven, en pie, sujeta con las riendas el galopar de un caballo. El trazado es fino y pulcrísimo, las figuras estilizadas

y ascensionales. Está firmado en 1932. El segundo (lám. XXIV) posee idéntica factura y aunque no se encuentra fechado, por tal similitud, bien puede ser del mismo año. En él, una figura masculina, al borde del mar, se inclina para recoger un canasto, en el esfuerzo levanta su pierna de palo, sobre su costado porta el busto de un toro, trazado con una absoluta depuración. Dos dibujos coetáneos, sobre un mismo papel, con similar ejecución y tratamiento, uno surrealista y el otro no. Es la diversidad de José Moreno Villa, una diversidad que fue aportación constante a la cultura de su tiempo.

NOTAS

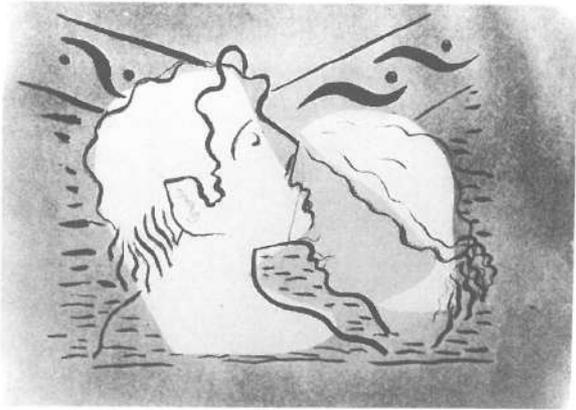
- (1) Ver: CARMONA MATO, Eugenio, "Tres libros de Jaime Brihuega sobre la vanguardia histórica española y la bibliografía general del tema". Boletín de Arte. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Málaga, nº 4-5, págs. 331-347.
- (2) CIRRE, J.F., La poesía de José Moreno Villa. Ed. Insula, Madrid, 1963.
- (3) IZQUIERDO, Luis, prólogo a la Antología de José Moreno Villa. Selecciones de - Poesía Española. Ed. Plaza & Janés. Barcelona, 1982.
- (4) BRIHUEGA, Jaime, José Moreno Villa en el ambiente artístico madrileño. Memoria de Licenciatura. Universidad Complutense de Madrid. Año académico 1971-72.
- (5) VELA, Concepción, José Moreno Villa y la crítica de arte. Memoria de Licenciatura. Universidad Complutense de Madrid. Año académico 1979-80.
- (6) CARMONA MATO, Eugenio, José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España (1909-1936). Ediciones 2A. Málaga, 1985.
- (7) Por citar algunos ejemplos, recordar las palabras dedicadas a Salón sin muros por Juan Ramón Jiménez en El Sol en 1936. Las de Cernuda en "José Moreno Villa o los andaluces en España" (El Sol 18/2/31) o las críticas sobre su pintura - realizadas por Antonio Espina en La Gaceta Literaria. Especial interés para calibrar la valoración de Moreno Villa por sus contemporáneos tiene el nº 48 de la revista malaqueña Caracola (Octubre de 1956) dedicado al pintor y poeta.
- (8) "Memorias revueltas", Novedades, México. 30 de Abril de 1950.
- (9) MORENO VILLA, José, Vida en Claro. Fondo de Cultura Económica. México. 1976, - pág. 161.
- (10) En "Cezánne y El Greco". El Sol 26/9/1925.
- (11) MORENO VILLA, Op. cit., págs. 161 y 162.
- (12) MORENO VILLA, Op. cit., págs. 113 y ss.
- (13) Ver: MORENO VILLA, José, SCPOLA CORDIS. Introducción de Eugenio Carmona Mato. Delegación de Cultura de la Junta de Andalucía en Málaga (en prensa).
- (14) GARCIA DE CARPI, Lucía, El surrealismo en la pintura española. (1924-1936). Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Año académico 1981-82.
- (15) GARCIA DE LA CONCHA, Víctor, "Introducción al surrealismo literario español" en El Surrealismo. Ed. Taurus. Madrid, 1982.
- (16) Ed. Turner, 1977.
- (17) MORENO VILLA, Op. cit., pág. 171.



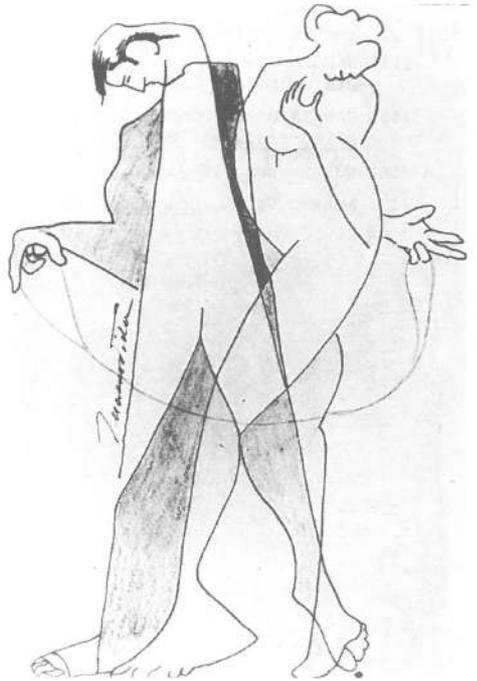
Lám. 1.— "Academia" 210 x 270 mm.
Lápiz sobre papel. Sin firmar.
Fecha: 13-X-24. (Biblioteca Nacional)



Lám. 2.— "Mujer sentada" 335 x 220 mm.
h. 1924. (Biblioteca Nacional)



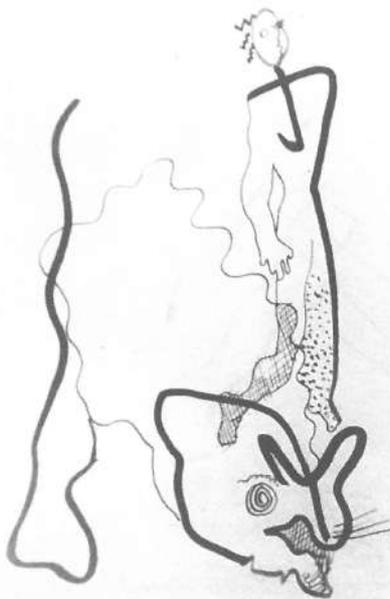
Lám. 3.— "Amantes" 220 x 320 mm. Tinta y aguada de color
sobre papel. h. 1924-27. (Colección particular)



Lám. 4.— "Bailando" 180 x 220 mm. Tinta
y lápiz de color sobre papel. Firmado Moreno
Villa. h. 1924-27. (Colección particular)



Lám. 5.— “Personajes alados” 190 x 163 mm.
Tinta sobre papel. h. 1926
(Biblioteca Nacional)



Lám. 6.— “Mujer y tigre” 258 x 158 mm. Tinta
sobre papel. (Biblioteca Nacional)



Lám. 7.— “Cordis tabula legis” 206 x 256 mm.
Tinta sobre papel. Firmado: J.M.V. h. 1926
Publicado por *Litoral* núm. 2. Málaga,
diciembre de 1926. (Biblioteca Nacional)

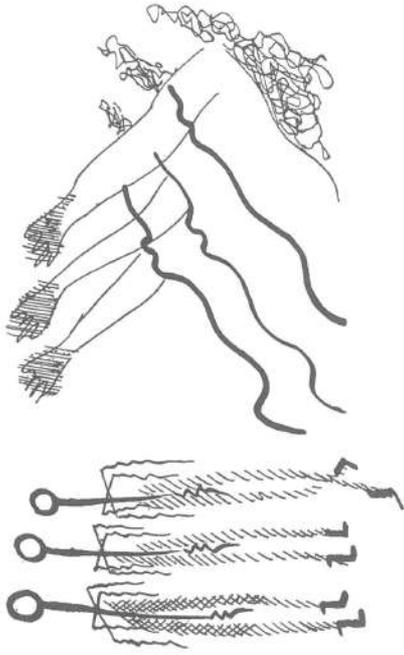


LA PICA

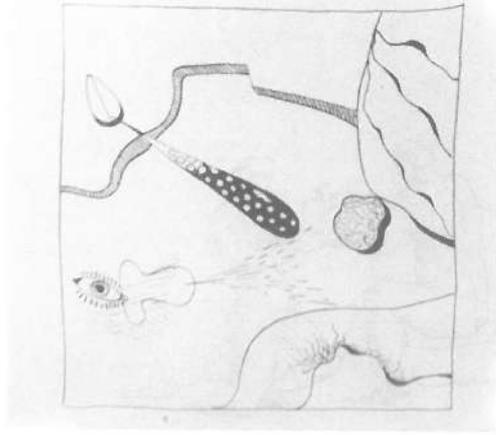
Lám. 8.— “La pica” Dimensiones desconocidas.
Tinta sobre papel (?) Firmado: J. Moreno Villa.
h. 1926. Publicado por *Papel de Aleluyas*
núm. 7. Sevilla, julio de 1928



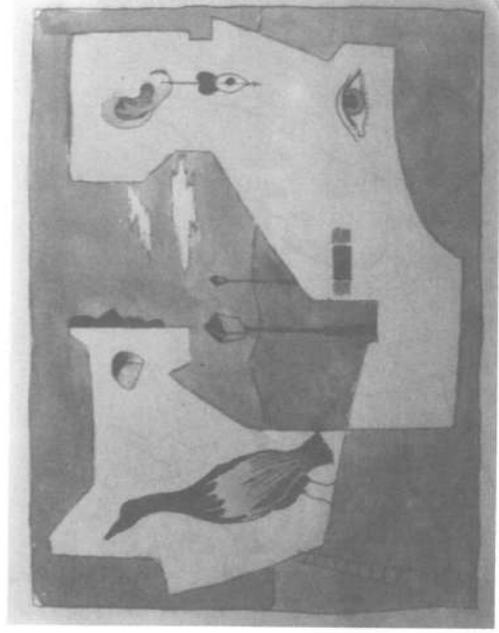
Lám. 9.- "Personajes y caballo en la playa" 240 x 340 mm. Tinta y aguada de color sobre papel. h. 1927. (Biblioteca Nacional)



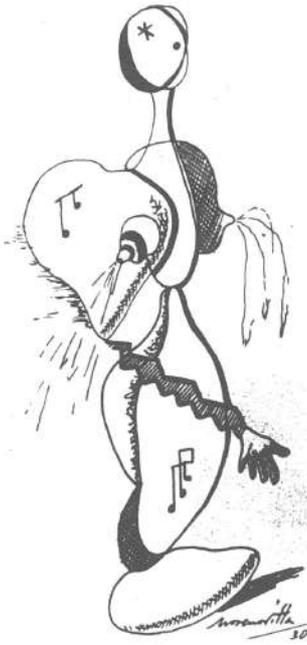
Lám. 10.- Ilustración para *Jacinta la Petirroja* 158 x 218 mm. Tinta sobre papel. h. 1927-29. (Biblioteca Nacional)



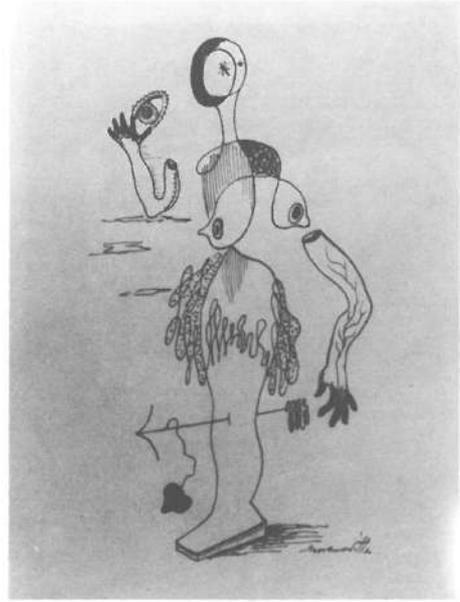
Lám. 11.- "Paisaje" 215 x 155 mm. (Recuadro: 120 x 125 mm.) Tinta sobre papel. h. 1928-30. (Biblioteca Nacional)



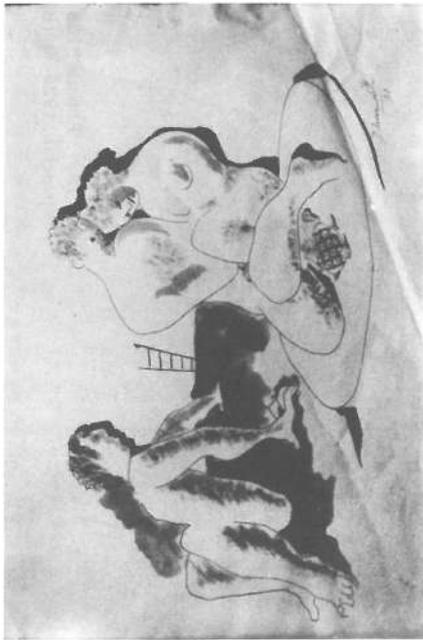
Lám. 12.- "Paisaje" 153 x 235 mm. (Recuadro: 120 x 162 mm.) Tinta y aguada de color sobre papel de consistencia media. h. 1929-30. (Biblioteca Nacional)



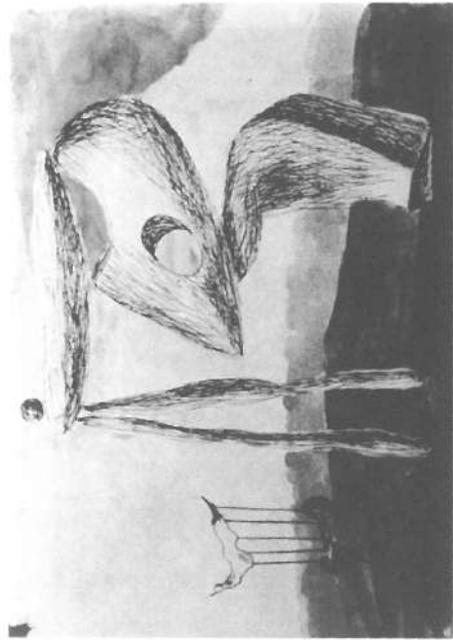
Lám. 13.— "Figura" (Cadáver exquisito)
217 x 155 mm. Tinta sobre papel.
Firmado: Moreno Villa 30.
(Biblioteca Nacional)



Lám. 14.— "Figura" (Cadáver exquisito)
217 x 155 mm. Tinta sobre papel. Firmado:
Moreno Villa. h. 1930. (Biblioteca Nacional)



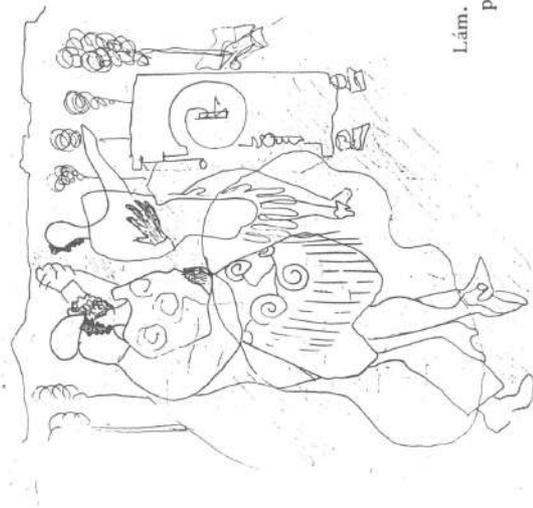
Lám. 15.— "Muchacho contemplando a los amantes"
300 x 340 mm. Tinta y aguada sepia sobre papel. Firmado: J. Moreno Villa 31.
(Biblioteca Nacional)



Lám. 16.— "Personajes" 158 x 214 mm. Tinta y aguada de color
sobre papel. h. 1931. (Biblioteca Nacional)



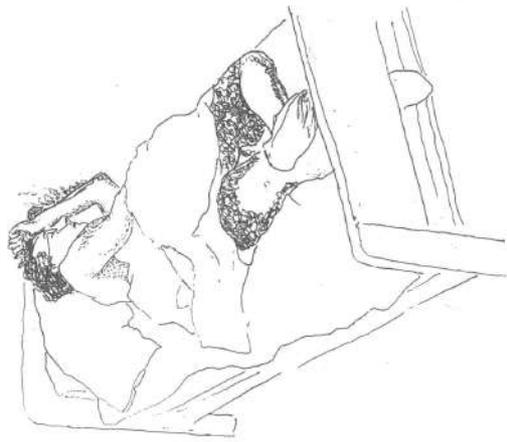
Lám. 17.— "Sin título" 158 x 214 mm. Tinta y aguada sepia sobre papel. Firmado: J. Moreno Villa. h. 1931. (Biblioteca Nacional)



Lám. 19.— "El baile" 185 x 147 mm. Tinta sobre papel. h. 1926-30. (Biblioteca Nacional)



Lám. 18.— "Bajo las ruedas" 158 x 214 mm. Tinta y aguada sepia sobre papel. Firmado: J. Moreno Villa. h. 1931. (Biblioteca Nacional)



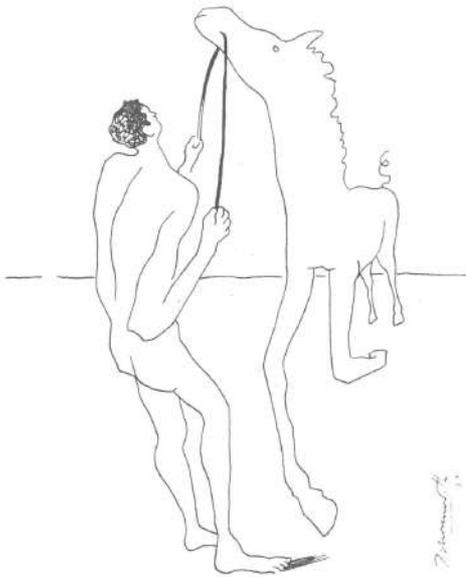
Lám. 20.— "Residente dormido" 255 x 200 mm. Tinta sobre papel h. 1927. (Biblioteca Nacional)



Lám. 21.— "Residentes leyendo" 253 x 234 mm.
Tinta sobre papel. h. 1927-30. (Biblioteca Nacional)



Lám. 22.— "Retrato de un joven" 370 x 246 mm.
Lápiz sobre papel. Repasado a lápiz de color. h. 1926-30. (Biblioteca Nacional)



Lám. 23.— "Hombre y caballo" 210 x 140 mm.
Tinta sobre papel. Firmado: J. Moreno Villa 32.
(Colección Particular)



Lám. 24.— "Personaje y toro frente al mar"
Tinta sobre papel. Firmado: J. Moreno Villa.
h. 1932. (Colección particular)