BOLETÍN
DE LA BIBLIOTECA
DE
MENÉNDEZ PELAYO

LA GENERACIÓN DEL 27 Y EL ARTE TOTAL:
NUEVAS PERSPECTIVAS

CASSANI, Alessia. *Hacia el 27. Poesía e imagen en* Colección *de José Moreno Villa*

Año CII-3 Enero-Diciembre 2026

SANTANDER

Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. CII/3, 2026, 255-281
https://doi.org/10.55422/bbmp/1241

HACIA EL 27. POESÍA E IMAGEN EN *COLECCIÓN* DE JOSÉ MORENO VILLA

Alessia Cassani
Università di Genova
ORCID: 0000-0003-0882-236X

Resumen:
Este trabajo analiza los dibujos que José Moreno Villa incorporó al ejemplar dedicado a Federico García Lorca de *Colección* (1924), publicados por primera vez en la edición facsimilar de 1987 y apenas atendidos por la crítica. A partir de una lectura conjunta de poemas e imágenes, se nota que estos dibujos constituyen un laboratorio estético en el que se manifiestan ya los principios que orientarán la evolución artística del autor: la depuración expresiva, la estilización de la realidad y la progresiva intelectualización de la experiencia. Asimismo, se examina la relación de esta poética con el cubismo, la tradición de san Juan de la Cruz y el contexto de las primeras vanguardias españolas, proponiendo una interpretación de *Colección* como obra clave en la configuración de la estética de Moreno Villa y como antecedente de sus posteriores libros ilustrados.

Palabras clave:
José Moreno Villa. Poesía ilustrada. Vanguardias. Cubismo.

Abstract:
This article examines the drawings José Moreno Villa added to the copy of *Colección* (1924) dedicated to Federico García Lorca, first published in the 1987 facsimile edition and largely overlooked by scholarship. Through a joint reading of poems and images, it argues

that these drawings constitute an early aesthetic laboratory in which the defining features of Moreno Villa's later work already emerge: expressive purification, the stylization of reality, and the progressive intellectualization of poetic experience. The study also explores the connections between this poetics, Cubism, the influence of San Juan de la Cruz, and the context of the Spanish avant-garde, proposing an interpretation of *Colección* as a decisive work in the formation of Moreno Villa's artistic aesthetics and as a precursor to his later illustrated books.

Keywords:
José Moreno Villa. Illustrated poetry. Avant-garde. Cubism.

Introducción: José Moreno Villa y el arte

Escribiendo sobre José Moreno Villa, Max Aub afirma que «tal vez ninguno de los poetas españoles contemporáneos abarcó tanto, apretando bastante» (Aub, 1969, 83). Por su parte, Guillermo de Torre se atreve a definirlo como «un espíritu renacentista de bolsillo, como un Leonardo malagueño» (Torre, 1956, 83). Los dos autores aluden a la amplitud de intereses y actividades culturales de un autor que destacó, con notable éxito, como poeta, crítico literario y de arte, traductor, investigador, ensayista, conferenciante, novelista, dramaturgo, pintor.

En el ámbito artístico, la presencia de Moreno Villa resulta igualmente plural: ejerce como crítico de arte —especialmente en los campos de la pintura y la escultura, pero también como director de la revista *Arquitectura*—, historiador del arte y archivero[1], pintor

[1] En 1920, trabaja durante un año en la biblioteca del Instituto Jovellanos de Gijón y se dedica a catalogar los dibujos conservados en la institución, fotografiándolos en su totalidad y reuniéndolos en un catálogo que sería publicado en 1926. Sobre esta obra, Gerardo Diego escribiría: «Porque el rico museo instalado en la «sala de bocetos» del Instituto (Moreno Villa hace notar que no todos son bocetos, y que hay dibujos sin relación a cuadro alguno) necesitaba esta revisión delicada, paciente, minuciosa, que el catalogador ofrece a la alta crítica de arte. [...] Gracias por sus diagnósticos y radiografías al penetrante doctor» (Diego, 1927, 130). La relevancia de este trabajo fue igualmente destacada por Lafuente Ferrari (Carmona Mato, 1985, 15), y en la actualidad, dicho catálogo posee un valor

y, finalmente, creador de significativos ejemplos de poesía ilustrada, en los que confluyen sus dos principales vertientes artísticas.

Es especialmente prolífico como crítico de arte, tanto en España como en el exilio, ya que, «libros y conferencias aparte, la crítica de arte de Moreno Villa comprende más de cuatrocientos artículos dispersos en decenas de periódicos y revistas de origen español y mexicano, publicados entre los años 1916 y 1955» (Huergo Cardoso, 2001, 19). Sus preferencias estéticas y sus influencias evolucionan de manera paralela en los distintos ámbitos de su actividad intelectual. Por ejemplo, entre 1916 y 1924, su labor como crítico de arte se ve marcada por el influjo de la estética neogótica, y, en el terreno poético, compone versos influidos por el modernismo y por los estudios de arte medieval que desarrolla en el Centro de Estudios Históricos bajo la dirección de Manuel Gómez Moreno (Cassani, 2012, 27)[2].

Junto a esta fascinación por el arte medieval, otro rasgo que caracterizará de manera constante tanto su producción poética como pictórica, y que ya se encuentra presente en este primer libro, es su interés por los temas y las formas de la tradición popular andaluza. En efecto, cobran relevancia figuras y motivos recurrentes como el toro de lidia, el caballo, los banderilleros y el paisaje andaluz. Esta inclinación se manifiesta de manera especialmente significativa en la última sección de la obra, *Espigas negras*, donde hace su aparición la figura del gitano: «Un mozo tórrido, juncal, / ha preludiado una amenaza / que firmará con su puñal...» (Moreno Villa, 1913, 66), la Virgen Dolorosa: «¡ay! una imagen que llora / gotas de limpio cristal / [...] y siete enormes puñales / perforando el corazón» (Moreno Villa, 1913, 92-93) y el toro de lidia: «que fue para las luchas engendrado» (Moreno Villa, 1913, 94-95).

documental aún mayor, ya que los dibujos originales desaparecieron al ser destruidos durante la sublevación de 1936.

[2] Durante este periodo se dedica al estudio de miniaturas mozárabes y visigodas, así como a recorrer diversas localidades medievales españolas junto con la Sociedad Española de Excursiones. Las impresiones derivadas de estos viajes dejan una profunda huella en su producción literaria, caracterizada por atmósferas góticas, decadentes y sombrías. Esta emoción artística y esta sensibilidad poética confluyen en los poemas de su primer libro, *Garba* (1913).

Elementos de la cultura popular andaluza que quedarán presentes tanto en su poesía como en su pintura a lo largo de los años.

Durante estos mismos años publica diversas monografías dedicadas a destacados pintores españoles, entre ellos Velázquez, El Greco y Luis de Morales.

Resulta, pues, evidente la profunda vinculación de José Moreno Villa con el arte, que empieza como fascinación intelectual y teórica y a la vez como curiosidad por las novedades.

En efecto, una vez superada su predilección por la Edad Media y abandonados elementos como el sentimentalismo, el misterio, el exotismo y el goticismo, Moreno Villa defiende, tanto en su producción poética como pictórica, la necesidad de una depuración estética acorde con las exigencias de la nueva época. Este cambio responde a una profunda transformación de su sensibilidad artística, que, desde comienzos de la década de 1920, lo lleva a incorporar progresivamente las corrientes intelectuales y estéticas más innovadoras difundidas en Europa. Entre ellas, el cubismo ocupa un lugar central: el autor, tras una inicial actitud de reserva, termina por reconocer en él una de las aportaciones más originales de la modernidad.

Hacia las vanguardias

En la trayectoria artística de José Moreno Villa el arte y la poesía se cultivan paralelamente desde sus inicios, pero es a partir de 1924 cuando ambas disciplinas queden vinculadas de manera casi indisociable. En efecto, 1924 constituye un año clave en la vida y la obra de Moreno Villa. Ese año publica su edición del *Teatro de Lope de Rueda* para la colección «Clásicos Castellanos» de la editorial La Lectura, así como su traducción del alemán de *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, de H. Wölfflin, por encargo de José Ortega y Gasset. Asimismo, dirige junto con Enrique Díez-Canedo y Alfonso Reyes la colección «Cuadernos literarios» de la editorial La Lectura. Moreno Villa diseña además el logotipo de la serie y se encarga de realizar los retratos de los autores publicados.

Es precisamente en esta colección donde, también en 1924, Moreno Villa publica su única obra teatral, *La comedia de un tímido*. Ese mismo año forma parte del jurado del Premio Nacional de Literatura y, con la ayuda de Antonio Machado, igualmente miembro del jurado, contribuye a que el galardón sea concedido a Rafael Alberti por *Marinero en tierra* (ex aequo con Gerardo Diego por *Versos humanos*). Además, en el diario *El Sol* aparecen los primeros artículos de su sección «Temas de arte», dedicados a Ribera, Velázquez, Zurbarán y Murillo.

Un año excepcionalmente rico en actividades que contempla también la publicación de uno de sus libros de poesía más interesantes, a mi juicio: *Colección: poesías*, obra que marca el tránsito desde una estética vinculada a la sensibilidad modernista hacia otra de carácter más decididamente vanguardista. Este mismo año, además, se registra el inicio de la actividad pública de Moreno Villa como pintor.

En este período, el poeta reside en la Residencia de Estudiantes, institución dirigida por Alberto Jiménez Fraud, que lo invita a vivir allí esencialmente para ser un modelo para los residentes[3]. Allí traba amistad con Federico García Lorca, cuya presencia encarnaba una singular síntesis de las diversas

[3] «Vente a la Residencia de Estudiantes. Yo necesito en ella unos cuantos hombres jóvenes que, por su rectitud moral, su afición al trabajo y su entusiasmo por las cosas nobles, influyan sin reglamento ni cargos determinados en el ambiente de la casa. Tú no vas a ser pedagogo, pero vas a ayudarme más de lo que te figuras» (Moreno Villa, 1944b, 101). La función de Moreno Villa en la Residencia consiste, por tanto, esencialmente en ser él mismo, es decir, en encarnar un modelo de hombre culto que represente los ideales de aquel sector de intelectuales de la pequeña burguesía que, desde la fundación de la Institución Libre de Enseñanza, aspira a un sistema educativo más liberal y laico que el ofrecido por el Estado. Será un ejemplo para los estudiantes de la Residencia, que Jiménez Fraud no concibe únicamente como un colegio universitario, sino más bien como «un organismo complejo, donde se educase o formase el caballero o señor, no el señorito» (Moreno Villa, 1944b, 103), figura que Moreno Villa encarna perfectamente. Aquí, Moreno Villa vive sin la preocupación de tener que ocuparse de la gestión doméstica y con la libertad de dedicar toda la jornada a las actividades que considera más nobles: estudiar, pintar, escribir y conversar. Dispone de una habitación en la que puede trabajar con tranquilidad y participa de algunos de los años más intensos y fecundos desde el punto de vista intelectual de la Residencia.

manifestaciones artísticas que allí convergían: la música, la literatura, el teatro y la tradición popular. Moreno Villa comparte con el granadino el amor por el arte y por la cultura popular. Por su parte, García Lorca profesa una profunda admiración por Moreno Villa y manifiesta su entusiasmo por sus libros hasta el punto de leerlos en voz alta a sus amigos y memorizar poemas enteros. No puede descartarse que esta admiración dejara alguna huella en la propia producción lorquiana, como sugiere, con la modestia que le caracteriza, el propio Moreno Villa:

> Sólo puedo decir que los temas del guardia civil, de los gitanos y de la calle andaluza están en mi primer libro, *Garba*. También el de la Virgen de la Soledad. Pero no vale compararlos; Federico los superó. Les dio aire, levedad. Yo me quedaba pegado a ellos, hundiéndome en ellos. Mi modo de enfocar los temas ha sido muy distinto (Moreno Villa, 1944b, 120).

En la Residencia circulan las tendencias vanguardistas europeas (Soria Olmedo, 2009) y, bajo la influencia de Apollinaire, todo el grupo se divierte componiendo anaglifos[4]. Sin embargo, resulta significativo observar cómo José Moreno Villa, pese a reconocerse plenamente integrado y cautivado por aquel vibrante ambiente juvenil, experimentaba ocasionalmente la necesidad de tomar distancia de él para recuperar el sosiego en compañía de Azorín y Baroja, ambos ajenos a las nuevas corrientes estéticas. Su figura se perfila, así, también por razones de edad, como una presencia situada en una posición liminar, oscilando entre la generación precedente y la emergente, entre la herencia intelectual del pasado y los impulsos renovadores de la vanguardia.

[4] Se trata de breves composiciones formadas por tres sustantivos, de los cuales el segundo debe ser «la gallina» y el tercero ha de presentar características fonéticas sorprendentes por su carácter inesperado. También Rafael Alberti recuerda este juego estético y «las grandes reuniones «anaglíficas», celebradas, por lo general, en el cuarto de Federico. [...] El anaglifo llegó a ser una verdadera epidemia. Hasta personas graves, como Américo Castro, cayeron en la tentación» (Alberti, 1975, 215).

1924: *Colección: poesías*

En este contexto de extraordinaria efervescencia intelectual y artística ve la luz *Colección: poesías*.

La obra que marca un punto de inflexión en la trayectoria poética de Moreno Villa presenta, sin embargo, un título deliberadamente genérico. El término *colección* evoca la idea de un conjunto heterogéneo de composiciones y no anticipa ninguna orientación estética o formal concreta, ni ofrece indicios acerca de sus contenidos. Asimismo, el volumen se abre con una dedicatoria que, lejos de sugerir un distanciamiento de la poética del 98, parece más bien reafirmar la vinculación del autor con dicha tradición: «A la tierra / que me sostiene / y me lanza / Castilla» (Moreno Villa, 1924a, 7). ¿En qué reside, entonces, la novedad de esta obra? Es una pregunta que el propio autor se formula también: «¿Qué hay de nuevo en *Colección* (1924)? Por lo pronto un deseo de ponderación y paz del ánimo. Parece mentira que esté escrito en los años aquellos de la Residencia más movidos y funambulescos» (Moreno Villa, 1944b, 198).

Este anhelo de serenidad, que además lo aproxima a determinadas formulaciones estéticas propias de la Generación de 1914, y muy especialmente al segundo Juan Ramón Jiménez, lo conduce a desprenderse de la subjetividad que dominaba sus libros anteriores y a alejarse de la urgencia biográfica para sublimar sus pasiones en una expresión poética más depurada. No es casual que numerosas composiciones tengan como motivo central la contemplación del paisaje desde una posición elevada, como si esa perspectiva distante implicara no solo un alejamiento físico, sino también una toma de distancia intelectual y emocional:

> Desde un campanario
>
> Yo estaba en la torre, al sol;
> la campana me estremecía:
> los vi, como largo rosario,
> serpear hasta la parroquia.
>
> Lejos, verde la vega y tranquila;

más allá, penachos de un tren;
más allá, esa nube sonámbula
que no sabe a dónde tirar.
(Moreno Villa, 1924a, 75).

Los elementos elevados —como el campanario, la torre, los árboles, las cumbres de las montañas, el faro, los castillos o las columnas— aparecen con gran frecuencia en este libro y constituyen un símbolo de firmeza y estabilidad, en contraste con la realidad que los rodea, inestable y en perpetua transformación:

El faro

Mar de obsesión,
mar de locura,
mar del que ya no puede con sí mismo.

Y sobre el mar, el faro:
luz de puntilla en el bloque.
Segura de su fundamento,
sonríe a la furia del mar.
(Moreno Villa, 1924a, 84).

La inquietud aflora a pesar de la voluntad de apaciguarla, mientras la solidez y la altura del faro se alzan por encima de ella. El poeta no puede silenciar por completo su «espíritu guerrero», que continúa «rugiendo» en su interior, pero sí puede intentar domesticarlo, serenarlo mediante un proceso de distanciamiento que remite a una cierta voluntad neoclásica a la par que a una sensibilidad propiamente vanguardista.

La aspiración al equilibrio y a la serenidad se manifiesta también en diversas composiciones a través de una tendencia a reconciliar los contrarios, dando lugar a abstracciones poéticas que restablecen la armonía tanto del mundo exterior como de la vida interior:

Contrarios

Un mirlo bajó al almendro:
en busca de lo blanco lo negro.

Todos vamos
con ansia de complemento...
(Moreno Villa, 1924a, 41).

Como puede apreciarse incluso en los escasos ejemplos citados, la novedad de este libro no reside en los temas abordados —que son los habituales en la poesía de Moreno Villa: el paisaje, la naturaleza, el mar, el amor, las escenas andaluzas o el arte—, sino en la manera de tratarlos, caracterizada por la sobriedad expresiva y por unas descripciones nítidas y transparentes, fruto de un proceso de depuración de la palabra poética.

Persisten, desde luego, algunos vestigios del modernismo, aunque se concentran principalmente en poemas que el propio autor, plenamente consciente de las innovaciones introducidas en este libro, optó por no incluir en la antología *La música que llevaba* (1949).

El poemario *Colección: poesías* también es importante porque, aunque de modo informal, inaugura una práctica que se intensificará en los años posteriores, consistente en combinar, dentro de un mismo libro, la expresión poética y la creación gráfica.

En 1925, de hecho, José Moreno Villa regala un ejemplar de este poemario a Federico García Lorca, con una dedicatoria escrita de su puño y letra: «A Federico, poeta y amigo. / A Federico García Lorca, / buen remero en esta barca, / por esos mares». Este ejemplar único está ilustrado por el mismo autor con 34 dibujos realizados a cera, entremezclando así en las páginas la expresión plástica y la poética. En 1987, con ocasión del centenario del nacimiento del poeta, se publicó una edición facsímil de este volumen, gracias a la cual se han podido apreciar estos dibujos antes desconocidos.

En las antologías posteriores y en el volumen de las *Poesías completas* de José Moreno Villa (1998) se reproduce el texto de la versión ordinaria, sin las ilustraciones del ejemplar dedicado a Lorca, circunstancia que ha contribuido a que los críticos no hayan establecido una relación entre imágenes y poemas.

Conviene señalar desde el principio que el valor artístico de estos dibujos a cera no es comparable al de las ilustraciones que acompañarán los libros posteriores. Sin embargo, la lectura paralela

de textos e imágenes aporta, a mi juicio, una valiosa clave interpretativa para comprender mejor la evolución estética del autor. Estas ilustraciones reformulan visualmente aquello que la poesía expresa mediante las palabras, especialmente el progresivo alejamiento del mundo, de lo «demasiado humano» y de las pasiones juveniles que habían marcado las etapas anteriores de la trayectoria del poeta.

Desde el punto de vista metodológico, este estudio adopta una aproximación intermedial, entendida como el análisis de la interacción entre medios diferenciados que concurren en una misma configuración artística (Rajewsky, 2005). En consonancia con la propuesta de Mitchell de superar la subordinación jerárquica de lo visible a lo legible (Mitchell, 1994; 2005), los dibujos incorporados al ejemplar dedicado a García Lorca no se consideran meras ilustraciones ni simples equivalencias gráficas de los poemas, sino intervenciones visuales dotadas de recursos expresivos propios —línea, color, escala, disposición y relación con el espacio en blanco— que orientan, amplían o problematizan la lectura. El análisis atiende, por tanto, tanto a las convergencias como a las divergencias entre palabra e imagen y a la forma en que ambas se integran materialmente en la página. Esta perspectiva permite abordar ese ejemplar singular como un conjunto verbo-visual en el que los dibujos participan en la construcción del sentido y hacen visible el proceso común de depuración, estilización e intelectualización que articula la poética de Moreno Villa.

Según Luis Izquierdo, en *Colección*, el poeta se pone como un pintor delante de un paisaje (Izquierdo, 1989, 74) y escribe una «poesía de caballete» pues «la práctica de la pintura y el interés por el cubismo, que tanto se agudizan en estos años, sin duda intensificaron su conciencia de la complejidad y el esfuerzo necesarios para vencer las dificultades inherentes a la representación artística de la realidad» (Izquierdo, 1989, 74), lo cual influye tanto en su poesía como en su pintura.

Los dibujitos que acompañan los versos en el ejemplar realizado para Lorca no son plenamente cubistas y sin embargo sirven de contrapunto para la captación poética y visual de las cosas. El interés por la pintura, que en estos años adquiere una importancia

creciente, le proporciona al poeta una visión de la realidad desde fuera que completa la visión poética desde dentro.

En palabras de Luis Izquierdo,

> *Colección* es una extrovertida manifestación del poeta en diálogo con las cosas, una sutilización del paisaje y de las figuras comprendidos en un discurso paradójicamente mucho menos dependiente del apego existencial con las presencias exteriores. Confluyen, en una calma atenta, el oficio del poeta que estiliza sus procedimientos, la curiosidad del pintor y el ejercicio en una nueva intimidad que puede alentar en las cosas y en la lejanía de gentes y paisajes. Predomina el intercambio y el ansia de complemento (eso son las cosas, y ahí arraiga la visión) desde la perspectiva del poeta (Izquierdo, 1989, 77).

Un ejemplo significativo lo constituye el poema *Un vuelo; nada* (Moreno Villa, 1924a, 28-29), incluido en *Colección* y acompañado por una ilustración. La composición evoca la impresión que produce en el poeta el fugaz paso de una mariposa blanca a través de un jardín sombrío. Fascinado por su presencia, el sujeto poético la sigue con la mirada hasta el punto de concentrar en ella toda su atención, perdiendo progresivamente la percepción del mundo sensible que lo rodea. La persecución trasciende entonces los límites concretos del espacio físico —ríos, montañas y demás referencias del paisaje— para convertirse en un itinerario simbólico hacia una dimensión más honda e interior, donde la experiencia exterior se transforma en exploración espiritual y conocimiento de sí mismo.

El poema va acompañado de un dibujo de una mariposa trazada con unas pocas líneas ligeras, de estilo casi infantil. No existe en él ninguna voluntad de realismo. La figura parece hallarse a punto de desvanecerse, al igual que la criatura poética que surca el aire, impulsada por el viento («su liviandad fantástica», Moreno Villa, 1924a, 28). Los contornos no delimitan una forma compacta: la mariposa se presenta incompleta, abierta, casi transparente. Desde el punto de vista visual, expresa ese universo de incertidumbre e inmaterialidad evocado por el texto: «vuelo incierto», «fabricado en

la nada». La imagen no pretende representar la mariposa de manera descriptiva, sino transmitir su impresión esencial, como si constituyera un eco visual del último verso: «Es el destino del alma».

La mariposa dibujada no es un elemento independiente del poema, sino una prolongación de este en otro lenguaje expresivo. El dibujo no cumple aquí una función explicativa; por el contrario, conserva la misma ambigüedad simbólica que caracteriza el texto, ya que ambos remiten a una realidad que escapa a toda definición precisa: el movimiento del alma, el deseo y la búsqueda interior.

Otro poema acompañado de una ilustración es *El remero* (Moreno Villa, 1924a, 57), breve composición en arte menor formada por versos cortos monorrimos, atravesados por una marcada cesura que los divide en brevísimos hemistiquios:

> La barca,
> fina y chata,
> poco profunda y larga,
> verde y blanca,
> deja la playa
> y salta, y salta

Esta particular estructura confiere al poema un carácter rítmico y ágil, como si cada hemistiquio —a veces constituido por una sola palabra— representara un golpe seco, semejante al impacto del remo sobre el agua, repetitivo como la rima asonante, siempre igual en todos los versos. Esta impresión se ve reforzada por el pequeño dibujo que acompaña los versos, caracterizado por la misma economía de medios. El esbozo recurre, en efecto, a unas pocas líneas coloreadas: algunas curvas azules y rosadas para sugerir el agua, una forma parda para la embarcación y dos trazos oblicuos para los remos. Del mismo modo que el poema elimina todo detalle accesorio, el dibujo reduce la imagen a sus elementos esenciales.

No contemplamos una barca inmóvil porque la inclinación del casco y de los remos sugiere de inmediato el gesto de la remada. La ilustración visualiza aquello que el texto expresa mediante la repetición verbal: «salta, y salta». Los remos forman dos diagonales que atraviesan la composición, introduciendo una tensión dinámica

que se corresponde con el ritmo marcado de la segunda parte del poema.

Así como las remadas se suceden regularmente en los versos, las líneas del dibujo parecen indicar una cadencia continua. La embarcación que salta sobre el agua no constituye únicamente una imagen marinera: es el resultado de una perfecta correspondencia entre el ritmo de la naturaleza y el del cuerpo humano. Si en *Un vuelo; nada* predominaba la ligereza espiritual de la mariposa, en *El remero* domina, por el contrario, una vitalidad concreta y física, aunque igualmente poética: el ritmo que une al hombre, al instrumento y al paisaje en un mismo movimiento.

Conviene recordar la dedicatoria que el autor le escribe a Federico García Lorca: «Buen remero en esta barca, por esos mares». En efecto, el tono popular de esta composición la aproxima a ciertos fandangos y coplas tradicionales andaluzas que inspiraron igualmente la creación poética del autor granadino.

La barca, tópico literario de extraordinaria fecundidad a lo largo de todas las épocas, puede interpretarse aquí, con una asociación un poco atrevida, como una metáfora del camino común que los dos poetas están haciendo hacia una nueva expresión poética.

La capacidad de conferir a la poesía un ritmo marcadamente musical será un recurso al que Moreno Villa volverá algunos años más tarde con resultados sorprendentes en *Jacinta la pelirroja. Poema en poemas y dibujos* (Moreno Villa, 1929). En esta obra, los versos parecen modelados sobre el compás fragmentado y sincopado del jazz, una música moderna y extranjera que impregna, con su energía lúdica y arrolladora, la relación amorosa descrita en el libro.

Con *Jacinta la pelirroja*, sin embargo, la nueva estética vanguardista se ha impuesto ya plenamente, y poemas e ilustraciones construyen conjuntamente el relato poético de una pasión amorosa filtrada a través de la sensibilidad de la vanguardia, el humor y la experiencia autobiográfica. Así, por ejemplo, el poema que abre el volumen, *Bailaré con Jacinta la pelirroja* (Moreno Villa, 1929, 9), va acompañado de una imagen que representa dos figuras estilizadas: un hombre de pie y una mujer recostada, trazados con un lenguaje visual que evoca ciertos experimentos de las vanguardias europeas,

como los maniquíes futuristas, las figuras esquemáticas de Paul Klee o los signos esenciales de Joan Miró. El autor no pretende representar el cuerpo en su materialidad, sino la energía que lo anima, del mismo modo que el jazz se manifiesta en el poema:

> Eso es, bailaré con ella
> el ritmo roto y negro
> del jazz. Europa por América.
> [...]
> Oh, Jacinta, pelirroja, peli-peli-roja
> pel-pel-peli-pelirrojiza.
> (Moreno Villa, 1929, 9)

Al igual que los versos del poema, los trazos que configuran la figura masculina en el dibujo aparecen fragmentados, precisos y breves, componiendo una suerte de esqueleto lineal, un auténtico ideograma del movimiento. Las piernas quedan reducidas a simples segmentos, los brazos forman una cruz dinámica y la cabeza se resuelve en un círculo elemental. Además de representar a un individuo concreto (el yo lírico), la imagen parece plasmar el propio gesto de la danza.

Si la figura masculina se construye mediante líneas quebradas y angulosas, la femenina se articula a través de curvas sinuosas y envolventes que sugieren suavidad, receptividad y sensualidad. Esta dimensión sensual se ve además reforzada por la representación estilizada de los órganos sexuales, un detalle que introduce una nota de vitalismo erótico y amplifica la energía corporal que anima la danza evocada en los versos.

En *Colección*, sin embargo, esta conciencia estética aún no ha alcanzado su plena madurez. El proceso de depuración emprendido por el autor se encuentra todavía en una fase de desarrollo, aunque ya resulta evidente una progresiva tendencia a la simplificación y rarefacción de las imágenes poéticas. Así ocurre, por ejemplo, en la sección titulada «Canciones», integrada por composiciones de inspiración popular. En la primera, estructurada en torno a un estribillo que se repite en cada estrofa y que evoca la tradición de los villancicos («cuando tú vengas / no me vas a encontrar», Moreno

Villa, 1924a, 102), el autor sugiere que el ser humano perdura transformándose en las cosas que ha amado, dispersándose y fundiéndose con el paisaje que ha configurado su existencia («yo seré un pájaro / del verde olivar»; «seré una llamita / roja del hogar; seré una estrella / encima del mar»). En la segunda canción es un castillo vinculado a la memoria familiar el que desaparece, desmoronándose piedra a piedra bajo la acción de acontecimientos terrenales o fantásticos, que probablemente actúan como figuraciones del paso inexorable del tiempo. La ilustración que acompaña esta segunda canción resulta, a mi juicio, especialmente significativa. Representa un castillo estilizado cuyos contornos y murallas aparecen trazados mediante líneas discontinuas, como si la construcción estuviera desvaneciéndose progresivamente bajo los efectos del tiempo, ese «pájaro de pico mortal» que termina por llevárselo consigo («por el aire va») (Moreno Villa, 1924a, 103). El proceso de disolución se convierte al mismo tiempo en un proceso de abstracción, mediante el cual el objeto deja de ser representado de forma realista para aparecer filtrado por la elaboración de la mente humana en su búsqueda de lo esencial. El castillo es, simultáneamente, nombrado en los versos, sometido a un proceso de desvanecimiento y, finalmente, reducido a unos pocos signos gráficos en la ilustración, como si siguiera el itinerario de la «poesía desnuda» trazado por Juan Ramón Jiménez, tan decisiva para los inicios de la vanguardia en España.

La poesía de Moreno Villa se desprende así del peso de la anécdota y de la descripción mediante una poética de la sustracción que opera simultáneamente en el texto y en la imagen, reduciendo las formas a unas pocas huellas esenciales.

Como ocurre en otros poetas de la Generación del 27 —muy especialmente en Lorca y Alberti—, en Moreno Villa se advierte una doble tensión creadora: por un lado, la atracción por la memoria, el folklore y los espacios vinculados a la infancia; por otro, la búsqueda de una expresión cada vez más depurada, concentrada y abstracta. En esta composición, el castillo familiar encarna de manera ejemplar el primero de estos polos, mientras que su representación estilizada en el dibujo da forma al segundo.

Según esta interpretación, el castillo no es simplemente destruido por la acción del tiempo: es transfigurado por el arte, que «hoy se lleva un bloque, / mañana otro tal». En un plano simbólico, cada «bloque» que se desprende puede entenderse también como uno de aquellos elementos ornamentales que la poesía moderna se propone eliminar: la retórica, la descripción superflua, el sentimentalismo o el decorativismo. Lo que permanece es una estructura mínima, reducida a unos pocos signos y a unos pocos versos.

El castillo que se disuelve se convierte así en una metáfora del nacimiento de un nuevo lenguaje estético, aquel que, durante los años veinte, aspira a transformar la realidad en signo, ritmo y forma esencial.

Otro poema que presenta una ilustración es *Anhelos*, en cuya página Moreno Villa dibuja una guitarra, elemento más reconocible como cubista (el poeta era gran admirador de Juan Gris) y que añade a la poesía y al dibujo también la alusión a otra expresión artística: la música:

> Alondra de mi silencio,
> canta, pero acércate;
> quiero música y cuerpo
> (Moreno Villa, 1924a, 40).

Se trata de una composición que se construye a través de la oposición de contrarios: música y silencio, etéreo y material («música y cuerpo»), y más adelante a través de una mezcla sinestésica de visión, tacto, oído («como en tu voz / vibrará en tus ojos lo inmenso»). Esta unión de elementos pertenecientes a campos perceptivos diferentes y de significado opuesto describe los anhelos humanos, tan varios, tan contradictorios, que se pueden conciliar solo en la poesía, que puede encontrar un punto de unión entre el anhelo de lo eterno y de lo carnal. Dos elementos que forman la música popular, aquí representada en el dibujo de la guitarra, bastante más clásico y menos evocador que el que dibujará Federico García Lorca pocos años después, pero, aquí también, símbolo de raíces andaluzas y de apego al arte popular.

Otros dibujos presentan un carácter más claramente vanguardista, como una cabeza y un desnudo femenino que recuerdan muy de cerca a los pintados por Modigliani, comentario visual de unos versos de intensa sensualidad (*Eróticas*, Moreno Villa, 1924a, 64), y un paisaje típicamente surrealista que acompaña al poema *En el Guadarrama* (Moreno Villa, 1924a, p. 79). Este es quizá el dibujo que, más que ningún otro, anticipa por su temática y su estilo los lienzos posteriores de Moreno Villa, especialmente los pintados en torno a los años treinta[5], años en los que «es incuestionable que Moreno Villa vuelca en su pintura, de una forma más libre y más consciente, todo el conocimiento de su amplia formación intelectual» (Pérez de Ayala, 2007, 29). Efectivamente, la escena representada (que no ilustra el poema, pero traduce su clima emotivo de aridez y precariedad) recuerda algunos paisajes de autores surrealistas.

También aparecen dibujos que representan los elementos situados en posición elevada, a los cuales aludía al principio de este texto: una estrella, la luna, una cometa, unas gaviotas, un campanario, etc. Puntos de observación privilegiados para establecer un distanciamiento respecto del mundo, que sin embargo sigue atándonos, como el cordón le impide la completa libertad a la cometa, que se fija «en el cielo / distante, sin susto, / sin temblores» (Moreno Villa, 1924a, 61).

De los otros muchos ejemplos que se podrían citar, uno particularmente significativo me parece el poema *La verdad*.

Este poema y el dibujo que lo acompaña constituyen uno de los ejemplos más logrados de la poética de la depuración que Moreno Villa desarrolla en *Colección: poesías*. Ambos elementos no se limitan a coexistir en la página, sino que construyen conjuntamente una reflexión sobre los límites del conocimiento, del lenguaje y de la representación artística.

El poema es muy breve:

[5] Por ejemplo, *Cabezas*, *Figuras pétreas* o *Piedras ambulantes*. Están visibles en Madrid (en la Residencia de Estudiantes y en la Galería Guillermo de Osma, y están incluidos en el catálogo Ideo-grafías (Moreno Villa, 2007).

> Un renglón hay en el cielo para mí.
> Lo veo, lo estoy mirando;
> no lo puedo traducir,
> es cifrado.
> Lo entiendo con todo el cuerpo:
> no sé hablarlo.
> (Moreno Villa, 1924a, 13).

El universo se presenta como un texto, como una escritura misteriosa («un renglón» escrito en el cielo) que el sujeto contempla y percibe con claridad visual. Sin embargo, esa escritura permanece inaccesible al lenguaje racional: el poeta la ve, pero no puede «traducirla». La verdad existe y se manifiesta, pero aparece bajo la forma de un signo cifrado.

La tensión central del poema se articula precisamente entre comprensión y expresión. El sujeto afirma comprender ese mensaje «con todo el cuerpo», es decir, mediante una forma de conocimiento intuitiva, sensorial y total que excede el entendimiento intelectual. La verdad no se alcanza aquí mediante conceptos, sino mediante una experiencia vivida. Sin embargo, aquello que se comprende corporalmente resulta imposible de verbalizar, en continuidad con la poética antirretórica de la época: «no sé hablarlo».

Desde el punto de vista formal, la composición lleva al extremo la tendencia de Moreno Villa hacia la condensación expresiva. No hay adjetivación ornamental, ni desarrollo discursivo. Todo queda reducido a unas pocas afirmaciones directas y transparentes. La simplicidad formal contrasta con la profundidad filosófica del tema y el dibujo desarrolla visualmente la misma idea. En la parte inferior aparece una línea horizontal compuesta por pequeños trazos de colores diversos. Esa línea es, literalmente, el «renglón» del que habla el poema. Sin embargo, no se trata de una escritura legible. Los signos parecen letras, fragmentos de letras o simples manchas gráficas, como si se tratara de un mensaje escrito en un código desconocido.

El proceso de abstracción es radical, ya que Moreno Villa no dibuja ningún elemento celestial reconocible. El «cielo» queda reducido a un espacio vacío sobre el que flota una secuencia de signos mínimos.

En la parte inferior derecha, además, hay una pequeña figura humana estilizada que parece caminar o contemplar la línea suspendida sobre ella. La desproporción entre ambas figuras es muy significativa: el hombre aparece diminuto frente al mensaje que intenta comprender, el misterio del mundo. La relación entre poema e imagen es estrecha porque ambos lenguajes convergen en señalar un espacio situado más allá de las palabras. La imagen es, pues, una prolongación del poema en otro medio expresivo.

Desde una perspectiva más amplia, esta página constituye una perfecta síntesis del ideal estético que Moreno Villa persigue en *Colección*. Tanto el poema como el dibujo reducen al mínimo los elementos representativos para acercarse a una verdad esencial. El mundo ya no aparece descrito de manera realista: es transformado en signo. La realidad se convierte en escritura, y la escritura en misterio.

En la línea poética de San Juan de la Cruz

Este concepto nos acerca a otra inspiración fundamental para el poeta, a saber, San Juan de la Cruz. Una de las obras de crítica literaria más relevantes de Moreno Villa es *Leyendo a…* (Moreno Villa, 1944a), volumen que reúne ensayos dedicados a San Juan de la Cruz —a quien sitúa a la cabeza de la tradición poética que culminará en la Generación del 27, por encima incluso de Góngora—, Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León, Gustavo Adolfo Bécquer, Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Antonio Machado, Goya y Picasso. La selección de autores resulta sumamente reveladora de sus preferencias literarias y artísticas.

En el capítulo consagrado al poeta místico, se puede leer:

> [...] hay dos motivos fundamentales para considerarle a la cabeza de nuestra línea: 1) porque supo volver los ojos hacia dentro, o como se dice, ser introspectivo; 2) por la manera ejemplar o modo poético de hacer de las palabras una fulguración trascendente. Sabía lo que hacía. San Juan fue tan lírico como razonable (Moreno Villa, 1944a, 12).

Asimismo, el análisis de la obra del místico carmelita le permite establecer una comparación entre mística y poesía que remite a las ideas subyacentes al poema *La verdad*, anteriormente citado:

> Ni la mística ni la poesía tienen como fin el conocimiento, sino la conquista y utilización de ciertas realidades psíquicas que en última instancia son movimientos amorosos, descargas eróticas, que expresadas con pureza y fuerza levantan el alma del prójimo a igual estado de vibración o le transmiten su particular angustia que es la angustia general humana (Moreno Villa, 1944a, 15-16).

Aquí Moreno rechaza la concepción romántica y decadente de la poesía como vía de acceso a un conocimiento superior y, en consecuencia, niega al poeta cualquier pretensión de superioridad respecto de sus lectores. Ya no es tiempo del poeta-vate ni del poeta visionario capaz de interpretar las «secretas correspondencias» ocultas en la naturaleza y de acceder al sentido profundo y al misterio de lo real. El poeta comparte con los demás hombres un mismo destino de sufrimiento y su privilegio consiste, en todo caso, en saber suscitar o evocar en los lectores, a través de sus versos, aquellas angustias íntimas que todo ser humano comparte y gracias a las cuales se reconoce como tal. La poesía no constituye, por tanto, un ámbito de revelación, ni el lector debe buscar en ella respuestas de carácter existencial. Esta poética antielocuente acercaría a Moreno Villa a los grandes autores españoles y europeos (piénsese, por ejemplo, en el Montale de *Non chiederci la parola*).

Por lo demás, ya en el artículo autobiográfico *Autocrítica* (Moreno Villa, 1924b), escrito justamente en 1924 con motivo, precisamente, de la publicación precisamente de *Colección*, Moreno Villa intenta identificar los rasgos fundamentales de su propia poesía, trazando un itinerario —aunque necesariamente todavía breve, dado que su producción se hallaba entonces en sus inicios— que recorre las etapas esenciales de su formación. Comienza, naturalmente, por las lecturas juveniles que más lo impresionaron e influyeron (principalmente autores románticos y simbolistas) y concluye llegando de nuevo a San Juan de la Cruz.

Por otra parte, creo que no resulta difícil advertir ecos del místico renacentista también en el poema que abre *Colección* y que puede leerse como una auténtica declaración de poética:

> Modelos, las montañas
>
> Así, como vosotras, en el mitin
> de nubes y de soles,
> sin adornos, sin cambios,
> en sobriedad eterna,
> -un tanto arisca-, lejos
> y por encima de nuestros tejados.
> (Moreno Villa, 1924a, 9)

que recuerda, tanto por su cadencia rítmica como por la búsqueda de un *locus amoenus* espiritual, al *Cántico espiritual*:

> Mi Amado, las montañas,
> los valles solitarios nemorosos,
> las ínsulas extrañas,
> los ríos sonorosos,
> el silbo de los aires amorosos.

Ya Antonio Machado, en un artículo publicado poco después de la aparición de *Colección*, supo advertir la importancia de esta composición:

> [José Moreno Villa] piensa en las montañas para dictarnos una norma estética. Altura y lejanía, solidez y permanencia desea el poeta que, como las montañas, tengan sus creaciones. [...] Estos montes de Moreno Villa son montes pensados, no intuidos. De ellos saca el poeta conceptos para frenar, ordenar y estructurar emociones (Machado, 1925, 360).

La tendencia hacia la depuración de la poesía, así como la aspiración a representar la realidad en su autenticidad, despojada de ornamentos estetizantes, constituye una constante en la obra de Moreno Villa desde su primer libro. Sin embargo, con *Colección* esta orientación se acentúa y adquiere una formulación más rigurosa: el

autor da un paso más hacia la intelectualización de las emociones y aporta una contribución significativa al impulso renovador que caracteriza la literatura española de los años veinte. Se adhiere así con mayor convicción a aquella corriente, presente en las letras hispánicas desde Garcilaso y San Juan de la Cruz, que privilegia la claridad formal, la contención expresiva y el equilibrio clásico. En este sentido, puede afirmarse que se integra, y además de manera precursora, en el horizonte estético que habría de definir a los poetas de la Generación del 27. Como nota José Francisco Cirre:

> Para los hombres del 1920 la autenticidad poética de los seres y de las cosas residía en su esencia sin adornos. Con el fin de llegar a ella se utilizaban las recién nacidas maneras y métodos líricos, desde el purismo de Guillén al creacionismo de Gerardo Diego, pasando por el popularismo sublimado de Alberti y García Lorca. [...] Sin duda, Moreno Villa había dirigido su flecha al mismo blanco años atrás (Cirre, 1962, 61).

Sin embargo, a mi juicio, su afinidad con la poesía de san Juan de la Cruz le impidió caer en el juego deshumanizado y le permitió mantener la convicción de que era necesario cultivar una poesía sincera y «francamente humana» (Moreno Villa, 1924b, 435). Moreno Villa llegó a esta idea también a través de la reflexión paralela que desarrolló durante esos mismos años sobre la pintura, y en particular sobre el cubismo.

La estética cubista

En un artículo publicado en *El Sol* el 14 de mayo de 1925, el poeta/pintor afirma:

> Verán ustedes que el cubismo, si tuvo un momento de ironía, pronto llegó a ser disciplina; que si empezó en juegos, terminó en descubrimiento de serias verdades.
> Los pintores del siglo XIX pintaban mirando; y los cubistas descubrieron que para pintar es necesario ante todo palpar los objetos, recrearse en las formas, en el concepto verdaderamente plástico.

> Hoy, después de un esfuerzo por mi parte, sé decir que contemplo los paisajes de una manera más […] que antes; antes, entornando los ojos, es decir, atenuando la visión para recoger solo los valores cromáticos y lumínicos; hoy, abriéndolos mucho y repasando y recreando los contornos, las aristas, las superficies bien concretas, limpias e inmutables (Moreno Villa, 2001, 240-242).

Estas palabras sobre pintura parecen describir el proceso creativo que subyace a *Colección*. Lo interesante es que en la versión dedicada a García Lorca esta operación se realiza simultáneamente en dos lenguajes: en los versos el poeta elimina adjetivos, anécdotas y sentimentalismo y en el dibujo elimina volumen, perspectiva y detalle. Ambos avanzan hacia el mismo objetivo: una representación intelectualizada y esencial de la realidad.

Por eso creo que *Colección* puede leerse como un libro donde Moreno Villa intenta trasladar a la poesía algunos de los principios que había aprendido del cubismo: no copiar el mundo visible, sino reconstruirlo mediante signos mínimos capaces de revelar una verdad más profunda que la mera apariencia.

Después de *Colección*, los dibujos acompañarán varios libros de José Moreno Villa, tanto en verso (*Schola Cordis*, 1926; *Jacinta la pelirroja*, 1929; *Puerta severa*, 1941), como en prosa (*Pruebas de Nueva York*, 1927; *Cornucopia de México*, 1940; *Doce manos mexicanas*, 1941; *Vida en claro. Autobiografía*, 1944; *Lo que sabía mi loro*, 1945).

Conviene señalar también los numerosos dibujos dispersos en libros y revistas. Me gustaría mencionar, por ejemplo, la bellísima portada de la revista *Papel de Aleluyas. Hojillas de la nueva estética*, en la que Moreno Villa escribe el texto y realiza las ilustraciones del artículo «Taurus, equus, amor», representando diversas escenas taurinas. Estos dibujos, ejecutados en 1926, fueron probablemente concebidos para un volumen que habría de reunir poemas e imágenes, pero que nunca llegó a publicarse.

Además de los bellos, esenciales y estilizados dibujos aparecidos en esta revista, otros pertenecientes a la misma serie se conservan en la Biblioteca Nacional de España y han sido publicados en el volumen *Ideo-grafías* (Moreno Villa, 2007). De estos mismos años procede asimismo la serie de los *Dibujos alámbricos*

(1925-1927), composiciones realizadas a tinta mediante un único trazo continuo, sin levantar la pluma del papel, y que podrían incluso ejecutarse plásticamente con un alambre. Algunos de ellos fueron publicados en la revista argentina *Martín Fierro*. Se trata de dibujos esenciales y sorprendentes, que reducen la realidad al extremo de la estilización: un único trazo negro de tinta que dialoga con la blancura del papel, como los versos de un poema en la página blanca.

Conclusión

En estas páginas me he centrado en los dibujos que acompañan los versos en los libros de Moreno Villa, especialmente en *Colección*. Sin embargo, como ya se ha señalado, fue precisamente a partir de 1924 cuando el autor inició una trayectoria paralela como pintor, a lo largo de la cual se vinculó a diversas corrientes artísticas y participó en algunas de las exposiciones más relevantes de su tiempo. En 1925 presentó cuatro lienzos en la Primera Exposición de Artistas Ibéricos, considerada uno de los hitos fundacionales de la vanguardia española, en la que también participaron artistas como Solana, Dalí, Bores, Maruja Mallo, Caballero, Togores, Peinado y Rodríguez Luna. Desde entonces su presencia en exposiciones colectivas e individuales fue constante, hasta el punto de que, en 1936, tres de sus pinturas fueron seleccionadas para representar a España en la Bienal de Venecia. Ninguna de ellas llegó a exhibirse, sin embargo, debido al estallido de la Guerra Civil.

La contienda se convirtió posteriormente en el tema de una serie de dibujos —*Dibujos de la guerra*— que expuso en los Estados Unidos, adonde viajó en 1936 como delegado del Gobierno de la República Española en una misión de propaganda cultural. Más tarde, ya durante su exilio mexicano, la actividad pictórica siguió ocupando un lugar central en su trayectoria. Prueba de ello es que, aún hoy, sus obras forman parte de diversas colecciones españolas y mexicanas, y Moreno Villa es reconocido tanto por su labor como pintor como por su producción poética.

No obstante, aunque los dibujos de *Colección* no figuren entre las manifestaciones más representativas de su producción artística, considero que merecen una atención particular. Estos primeros ensayos plásticos, concebidos sin intención de difusión, mantienen un estrecho vínculo con su escritura poética y constituyen un momento decisivo en la configuración de su estética. En ellos se advierte ya, en estado embrionario, el proceso de estilización e intelectualización de la realidad que acabaría convirtiéndose en uno de los rasgos definitorios de la poética de José Moreno Villa y de su progresiva conquista de una voz propia.

Bibliografía

ALBERTI, Rafael. (1975) *La arboleda perdida*. Barcelona. Seix Barral.

AUB, Max. (1969) *Poesía Española Contemporánea*. México. Era.

CARMONA MATO, Eugenio. (1985) *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*. Málaga. Universidad de Málaga y Colegio de Arquitectos.

CASSANI, Alessia. (2012) *Ci portarono le onde. José Moreno Villa poeta tra modernismo, avanguardia ed esilio*. Padova. CLEUP.

CERNUDA, Luis. (1931) «José Moreno Villa o los andaluces en España». *El Sol*. 18-I. 2.

CIRRE, José Francisco. (1962) *La poesía de José Moreno Villa*. Madrid. Ínsula.

CUEVAS GARCÍA, Cristóbal. (Ed.) (1989) *José Moreno Villa en el contexto del 27. Actas del I congreso de Literatura Española Contemporánea*. Barcelona. Anthropos.

DIEGO, Gerardo. (1927) «Dibujo y diagnóstico». *Revista de Occidente*. XV. Enero. 129-130.

HUERGO CARDOSO, Humberto. (2001) «Los artículos de arte de Moreno Villa, a vista de pájaro». José Moreno Villa. *Temas de arte. Selección de escritos periodísticos sobre pintura, escultura, arquitectura y música (1916-1954)*. Ed. de Humberto Huergo Cardoso. Valencia. Pre-Textos / Centro Cultural de la Generación del 27. 19-56.

IZQUIERDO SALVADOR, Luis. (1978) «El vanguardismo innato de Moreno Villa». *Ínsula*. 382. 3.

IZQUIERDO SALVADOR, Luis. (1989) «En el umbral de la poesía nueva: Colección». *José Moreno Villa en el contexto del 27. Actas del I*

Congreso de Literatura Española Contemporánea. Cristóbal Cuevas García (Ed.). Barcelona. Anthropos. 68-91.

MACHADO, Antonio. (1925) «Reflexiones sobre la lírica. El libro «Colección» del poeta andaluz José Moreno Villa». *Revista de Occidente*. VIII. 359-377.

MITCHELL, W. J. T. (1994) *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago. University of Chicago Press.

MITCHELL, W. J. T. (2005) *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago. University of Chicago Press.

MORENO VILLA, José. (1913) *Garba*. Madrid. Imprenta de José F. Zabala.

MORENO VILLA, José. (1924a) *Colección. Poesías*. Madrid. Imprenta Caro Raggio.

MORENO VILLA, José. (1924b) «Autocrítica». *Revista de Occidente*. VI. 435-440.

MORENO VILLA, José. (1924c) *La comedia de un tímido*. Madrid. La Lectura.

MORENO VILLA, José. (1926) *Schola Cordis. Litoral*. 1926. 2ª ed (1989). Málaga. Newman / Poesía.

MORENO VILLA, José. (1928) «Taurus, Equus, Amor». *Papel de Aleluyas*. II. 7. 1.

MORENO VILLA, José. (1929) *Jacinta la pelirroja. Poema en poemas y dibujos*. Málaga, 11º Suplemento de *Litoral*; reproducción anastática. (1978).

MORENO VILLA, José. (1944a) *Leyendo a...*. México. El Colegio de México.

MORENO VILLA, José. (1944b) *Vida en claro. Autobiografía*. México. El Colegio de México.

MORENO VILLA, José. (1998) *Poesías completas*. Ed. de Juan Pérez de Ayala. México. El Colegio de México / Madrid. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

MORENO VILLA, José. (2001) *Temas de arte. Selección de escritos periodísticos sobre pintura, escultura, arquitectura y música (1916-1954)*. Ed. de Humberto Huergo Cardoso. Valencia. Pre-Textos / Centro Cultural de la Generación del 27.

MORENO VILLA, José. (2007) *Ideo-grafías*. Madrid. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

PÉREZ DE AYALA, Juan. (2007) «Ideografías». José Moreno Villa. *Ideo-grafías*. Madrid. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

RAJEWSKY, Irina O. (2005) «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality». *Intermédialités*. 6. 43-64.

SORIA OLMEDO, Andrés. (2009) *La Generación del 27. ¿Aquel momento ya es una leyenda?* Madrid. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales / Junta de Andalucía / Residencia de Estudiantes.

TORRE, Guillermo de. (1956) «José Moreno Villa». *Caracola*, número homenaje a Moreno Villa.