CONCURSO LITERARIO
FUNDACIÓN MARÍA PAULA ALONSO DE RUIZ MARTÍNEZ

Primera edición, 2019

EL CORDÓN DEL QUE PENDE LA LUNA. JOSÉ MORENO VILLA Y LA CRÍTICA DEL ARTE COLONIAL EN MÉXICO

Autor: Francisco Gallardo Negrete

Organização de Estados Ibero-americanos
Para a Educação, a Ciência e a Cultura
Organización de Estados Iberoamericanos
Para la Educación, la Ciencia y la Cultura
FUNDACIÓN BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES
www.cervantesvirtual.com

El cordón del que pende la luna. José Moreno Villa y la crítica del arte colonial en México

Francisco Gallardo Negrete

ÍNDICE

	Págs.
Preámbulo	4
Los años de formación	7
Dos manifestaciones de arte tributario: mudéjar y tequitqui	10
La progresión bisecular de las artes nacionales	13
El cuerno de la abundancia: entre la actualización y la adaptación	16
Conclusiones: genotipo de un viajero-crítico	19
Fuentes	22

Preámbulo

Por invitación expresa de Genaro Estrada Félix, quien había sido representante diplomático ante la Segunda República Española, José Moreno Villa llegó a la Ciudad de México la noche del 10 de mayo de 1937. Era un hombre delgado y de tez cetrina, que frisaba en los cincuenta años de edad. Su arribo, exento de lujos y de ostentaciones, hizo las veces de presagio, toda vez que, tal cual afirma Rafael de Cózar Sievert, él fue «el primer acogido oficial de los muchos intelectuales que vendrán a México, atraídos por el presidente Cárdenas»[1].

La primera de sus obras de *tema mexicano* fue un relato de viajes: *Cornucopia de México* (La Casa de España en México, 1940). Esta representa una detallada cartografía artística, lingüística y conductual del país donde Moreno Villa viviría sus años de exilio, dieciocho en total, hasta su muerte, acaecida en la primavera de 1955. «Mi propósito o punto de partida -escribe- fue hacer un libro de viajes nada hispánico, es decir, sin acritudes ni violencia. Prefiero acercarme al tono del viajero inglés que observa y apunta limpiamente, sin mirar lo que hay detrás de las bambalinas»[2].

Los viajes de *Cornucopia de México* sirvieron de base, al parecer, para el desarrollo de algunas ideas estéticas interesantes que, en conjunto, representan una generosa aportación a la crítica del arte colonial en México. Si bien José Bernardo Couto había propuesto, hacia finales de la centuria decimonónica, «formar en la Academia una galería de cuadros de los pintores que florecieron en México en los tres siglos del gobierno colonial»[3], Moreno Villa desarrolló, en el segundo tercio del siglo XX, un método de apreciación y de evaluación, diríase, *in praesentia.* Él mismo, a propósito de sus motivaciones (ir al lugar de los hechos y registrar tantas observaciones como fuera posible), apunta:

> Desde que llegué a México noté que los mexicanos interesados por su arte preferían que el europeo les señalase las diferencias, no las analogías, de lo de acá con lo de allá, y como para el investigador o policía historicista es igual, me dediqué a perseguir los rasgos diferenciales del arte mexicano[4].

Pionero en la poesía europea y en la crítica del arte colonial en México, multifacético en todos los sentidos, tutor, maestro, bibliotecario, archivero, historiador, investigador, etcétera (versatilidad que le valió el nombre apelativo, por parte de Guillermo de Torre, del «Leonardo malagueño»)[5], Moreno Villa ha sido relegado, por capricho de la

---

[1] Rafael de Cózar Sievert, «José Moreno Villa, síntoma y representación de la literatura española en la primera mitad del siglo XX», José Moreno Villa, *Poemas,* R. de Cózar Sievert (selección y prólogo), Andalucía, Junta de Andalucía / Consejería de Cultura / Centro Andaluz de las Letras, 2012, p. 12.

[2] José Moreno Villa, *Cornucopia de México y Nueva cornucopia de México,* R. Suárez Argüello (prólogo), México, Fondo de Cultura Económica (Popular, 296), 1992, p. 223.

[3] Manuel G. Revilla, *Obras. Biografías (artistas),* t. 1, México, Imprenta de V. Agüeros, Editor, 1908, p. 162.

[4] José Moreno Villa, *Lo mexicano en las artes plásticas* (2.ª ed.), México, Fondo de Cultura Económica (Arte Universal), 2004, p. 9.

[5] Francisco Calvo Serraller, «José Moreno Villa, vanguardista, historiador y crítico de arte», *Pintores*

historia, a un rincón de oscuridad y de amnesia. Guillermo Carnero advierte: «Su obra ha pasado desapercibida menos el más logrado de sus libros, *Jacinta la Pelirroja* (1926), con lo cual ha quedado en la sombra una trayectoria que, con todas sus vacilaciones y vías muertas, es significativa»[6].

Detrás de este presunto olvido hay, por lo menos, un par de explicaciones que se figuran razonables: la primera sostiene que Moreno Villa, a caballo entre dos grandes generaciones literarias, se vio opacado tanto por sus maestros (Ramón María del Valle-Inclán, Miguel de Unamuno, Pío Baroja, Azorín, etcétera) como por sus alumnos (Federico García Lorca, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Emilio Prados, *et alia*); la segunda, que su inquietud intelectual, expansiva y a la vez diseminada, le restó fuerza, paradójicamente, a sus trabajos[7]. En fechas recientes, por fortuna, la academia, lo mismo en España que en México, ha impulsado la revalorización de su legado. Cózar Sievert observa:

> En las últimas décadas, la crítica y la investigación universitaria en torno al período anterior de la Guerra Civil y la generación del 27, una vez asentados los estudios sobre las figuras más destacadas, viene incidiendo acertadamente en otras muchas facetas y autores que ponen de manifiesto la riqueza y diversidad de aspectos que ofrece aquel período, al que muchos definen ya como una especie de nuevo Siglo de Oro. Este hecho está permitiendo la recuperación de otros artistas y escritores injustamente considerados como secundarios, y que tuvieron un destacado papel en esa fundamental etapa de nuestra cultura de los años 20-30, como es el caso de José Moreno Villa[8].

No obstante, dada la magnitud del eclipse que alguna vez se cernió sobre él, debido a la complejidad que representa la tarea de disiparlo, las labores de rescate se han concentrado mayoritariamente en su poesía -la cual oscila, dicho sea de paso, entre el ultraísmo y el suprarrealismo o surrealismo-[9]. En aras de recobrar la arista menos

---

españoles entre dos fines de siglo (1880-1990). De Eduardo Rosales a Miquel Barceló, Madrid, Alianza Editorial (Alianza Forma), 1990, p. 179.

[6] Guillermo Carnero, «José Moreno Villa y las orientaciones de la vanguardia española», *José Moreno Villa en el contexto del 27. Actas del I Congreso de Literatura Española Contemporánea en la Universidad de Málaga, 10, 11, 12, 13 de noviembre de 1987,* C. Cuevas García (edición), Anthropos, Editorial del Hombre (Ámbitos Literarios, Ensayo), 1989, p. 13. Manuel Ulacia, por su parte, confirma: «Su obra, en comparación con la de sus contemporáneos, ha sido poco estudiada. Aparte de la monografía de José Francisco Cirre publicada en 1962, sólo contamos con los ensayos de Octavio Paz y Luis Cernuda». Manuel Ulacia, «En el centenario de José Moreno Villa 1887-1897. Presentación», *Vuelta,* año XI, núm. 127, junio de 1987, p. 64.

[7] Ulacia indica: «Su producción, además de ser polifacética, ya que abarca la creación poética, el ensayo tanto de crítica literaria como de artes plásticas, es sumamente extensa y gran parte de ella (sobre todo en lo que se refiere a ensayos y notas) está aún dispersa en periódicos mexicanos y españoles». *Ibidem,* p. 65.

[8] Cózar Sievert, «José Moreno Villa...», *op. cit.*, p. 9.

[9] En la flor de la juventud, con tan solo veintiséis o veintisiete años de edad, Moreno Villa fue un gran admirador de los progresos de la tecnología. Su poesía, tómese por caso *El pasajero* (Imprenta Clásica Española, 1914), está profundamente influenciada por las vanguardias europeas, y por eso la crítica lo ha considerado un precursor de estas en España. Anthony Stanton cuenta que Luis Cernuda, uno de los grandes amigos de Moreno Villa, «describe al surrealismo como un movimiento de protesta y rebelión, subraya sus aspectos morales por encima de los literarios y utiliza este criterio para apartar a Salinas y a Guillén de la generación [del 27] y colocarlos como 'poetas de transición', junto con Moreno Villa y León Felipe». Anthony Stanton, «Luis Cernuda y Octavio Paz», VV. AA., *Luis Cernuda en México,* James Valender (compilación), Madrid, Fondo de Cultura Económica (Lengua y Estudios Literarios), 2002, p. 48.

atendida de este *transterrado,* por usar una expresión del maestro José Gaos, con la ambición de un estudio introductorio más que de uno especializado, el presente trabajo de investigación analiza las principales características de José Moreno Villa como crítico del arte colonial en México.

Los años de formación

Con excepción de una breve estadía en la ciudad alemana de Friburgo[10], que sus padres costearon con el objetivo de que se relacionara con los procesos de la industria vitivinícola, el próspero negocio familiar, y de una serie de andanzas por algunas de las provincias españolas[11], José Moreno Villa jamás había salido de Málaga, su ciudad de nacimiento. En 1917, al cumplir treinta años de edad, el profesor Alberto Jiménez Fraud le extendió una invitación para instalarse en la famosa Residencia de Estudiantes de Madrid, donde pasaría más de veinte años. A partir de ese momento, tal cual anota Roberto Suárez Argüello, «sólo en dos ocasiones se ausentó Moreno Villa, ambas por viaje a América. La primera (1927) embarcó para los Estados Unidos y pasó algunos meses en Nueva York. Emprendió una nueva travesía por el Atlántico (1933) como delegado oficial en una exposición del libro que se realizó en Buenos Aires»[12].

La Residencia de Estudiantes, el *alma mater* de la mayoría de los integrantes de la generación del 27, constituía en sí misma un mundo digno de explorar. Fundada a principios del siglo XX, por disposición del Real Decreto del 6 de mayo de 1910, ahí se dieron cita poetas, historiadores, científicos y hasta futuros cineastas. Era el paisaje de la nueva intelectualidad hispánica, uno de los bastiones más importantes de la denominada edad de plata de la literatura española. En 1915, había mudado sus instalaciones definitivamente: ahora se ubicaba en el barrio de los Altos del Hipódromo y estaba compuesta por cinco pabellones de estilo neomudéjar, fortificados con ladrillos rojos que el sol incendiaba por las mañanas; desde la calle del pinar, al lado oeste, el que más destacaba era el pabellón «Transatlántico». Allende sus características arquitectónicas, la Residencia de Estudiantes perseguía un objetivo perfectamente identificado, a saber: compaginar el histórico espíritu español con las ideas europeas contemporáneas. Isabel Pérez-Villanueva Tovar escribe:

> De acuerdo con el proceder habitual de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, la Residencia de Estudiantes se plantea, por tanto, como una innovadora síntesis entre influencias foráneas y rasgos autóctonos, como una armónica conjunción entre tradición y modernidad al recuperar viejas y abandonadas raíces españolas a las que dan vida e impulso pautas de pujante

---

[10] Juan Ramón Jiménez advierte: «Su tronquete estaba bastante bien arraigado, entonces, entre Alemania y reciente y Castilla virjen [...] Él dice que su voz le llega ¿por el pedregoso arroyo seco que parte de Eisenach y acaba en Vallecas?» Juan Ramón Jiménez, «José Moreno Villa (1917)», *Españoles de tres mundos. Viejo Mundo, Nuevo Mundo, Otro Mundo (caricatura lírica, 1914-1940)* (2.ª ed.), Buenos Aires, Editorial Losada, 1958, p. 84.

[11] Alessia Cassani, una de las investigadoras que han seguido las huellas del autor malagueño con más pericia, escribe: «Con el director del Centro, Gómez Moreno, José Moreno Villa recorre muchos pueblos y ciudades españolas: la Rioja, Haro, Santo Domingo de la Calzada, Burgos, Covarrubias, Santo Domingo de Silos, León, Alba de Tormes, Toro, San Román de Hornija, y también Sepúlveda, Béjar, Cuéllar, Arévalo, Peñaranda de Bracamonte, Madrigal de las Altas Torres, Ávila, Segovia, Toledo. Viaja solo o con José Ortega y Gasset, Pío Baroja, Domingo Barnés». Alessia Cassani, «Las geografías de José Moreno Villa: México», *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes,* t. XX, 2012, pp. 480-481.

[12] Roberto Suárez Argüello, «Prólogo», José Moreno Villa, *Cornucopia de México y Nueva cornucopia de México,* México, Fondo de Cultura Económica (Popular, 296), 1992, pp. 15-16. Véase, a propósito de este viaje a tierras australes, José Moreno Villa, «Comentarios a unas acuarelas argentinas», *Residencia. Revista de la Residencia de Estudiantes,* vol. V, núm. 1, febrero de 1934, pp. 1-12.

actualidad en el extranjero[13].

Más grande que el resto de los inquilinos, cuya edad promedio superaba por prácticamente una década, José Moreno Villa llegó a la residencia de Estudiantes en calidad de tutor académico, y acabó por convertirse, en palabras de José-Carlos Mainer, en «una suerte de jefe de estudios informal»[14]. Por tales razones, por la diferencia que marcaban los años y porque no era un estudiante de matrícula y de carné, Moreno Villa le desarrolló un afecto particular a su habitación.

La habitación de Moreno Villa mostraba, en comparación con las del resto de los inquilinos, unas cuantas singularidades. Era entendible: su ocupante había estudiado arqueología e historia del arte en el Centro de Estudios Históricos y, además, había desarrollado una gran afición por las artes plásticas. En ese espacio personal, privado, Moreno Villa escribía poemas, dibujaba y pintaba con asiduidad. Y lo que es más importante: *vivía.* Adolfo Castañón señala: «Ahí, en la residencia, Moreno Villa tenía ciertamente una habitación, trasunto de aquella otra originaria que fue la de su casa nativa en Málaga y cuya brillante descripción abre y ordena *Vida en claro*»[15]. En esta, su autobiografía, Moreno Villa explica, en efecto, qué significo su nicho en la Residencia de Estudiantes de Madrid:

> En aquella especie de celda frailuna ha quedado todo lo reunido y lo hecho durante veinte años. Bosquejos, dibujos, estampas, cuadros, fotografías familiares y de arte, relojes de oro de mis abuelos, cadenas de ellos, libros, ropas, manuscritos. Yo trabajé hasta el último momento, mientras encima de mi cuarto luchaban los aviones defensores de Madrid contra los alemanes e italianos. Algunos de estos combates se dieron a pleno sol, y las máquinas relucían, destellaban en el cielo azul, como joyas. Pero no es hora todavía de recordar estas cosas del final. Pienso en mi cuarto lleno de sol mañanero, en un día de domingo. Yo ponía mis discos de fox o de zarzuelas antiguas, mientras pintaba. «La juventud eterna», los estudiantes, se esparcían por los campos de juego, cantaban bajo las duchas, tomaban baños de sol en las azoteas o discutían en sus cuartos[16].

En 1931, con la victoria de la Segunda República Española, la administración de Manuel Azaña, haciendo un merecido reconocimiento a su trayectoria en el mundo de la crítica del arte -que incluía títulos como la traducción de *Los conceptos fundamentales en la Historia del Arte* (1919), de H. Wölfflin, o la escritura de *Velázquez* (1920) y la elaboración del catálogo *Dibujos del Instituto de Gijón* (1926)-[17], lo nombró encargado del Archivo de Palacio Real. Entonces, además de continuar con la composición de su poesía y de prestar sus servicios de guía y de instructor a los «residentes» en los museos más prestigiosos de Madrid[18], Moreno Villa realizó algunas de sus más interesantes

---

[13] Isabel Pérez-Villanueva Tovar, *La Residencia de Estudiantes. Grupos universitario y de señoritas. Madrid, 1910-1936,* Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1990, p. 20.

[14] José-Carlos Mainer, «Entre la nación y la modernidad: el siglo XX», *Historia mínima de la literatura española,* México, El Colegio de México / Turner Publicaciones, 2014, p. 183.

[15] Adolfo Castañón, «José Moreno Villa. La Residencia y la Casa», *Revista de la Universidad de México,* núm. 97, marzo de 2012, p. 63.

[16] José Moreno Villa, *Vida en claro. Autobiografía,* Madrid, Fondo de Cultura Económica (Tezontle), 1976, pp. 102-103.

[17] Julio Torri, «Los tiempos modernos. Erudición, crítica, historia», *La literatura española* (2.ª ed.), México, Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 56), 2014, p. 369.

[18] Véase, por ejemplo, José Moreno Villa, «Patinir. Una lección en el Museo del Prado», *Residencia.*

investigaciones, algunas de las cuales daría a conocer años después, ya asentado en México[19].

Revista de la Residencia de Estudiantes, vol. III, núm. 6, diciembre de 1932, pp. 151-158.

[19] Véase, por ejemplo, José Moreno Villa, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte Española desde 1563 a 1700,* México, La Casa de España en México / Editorial Presencia, 1939.

Dos manifestaciones de arte tributario: mudéjar y tequitqui

Si bien la crítica del arte decimonónica había reconocido en el período de la Colonia su primer objeto de estudio, invalidando *de facto* el antecedente prehispánico[20], cien años después, es decir, en las postrimerías de la década de los treinta y en el umbral de la de los cuarenta, aún quedaban interrogantes sin respuestas. En otras palabras, el arte colonial mexicano era un cuadro incompleto, con huecos y lagunas. Por lo demás, su complejidad es, hasta la fecha, notoria. Manuel Toussaint escribe:

> ¡Qué variado, qué intenso, qué movido es el panorama de nuestro arte en la época colonial! Los más diversos matices, las personalidades más encontradas desarrollan su esfuerzo para legarnos este gran conjunto de nuestras artes plásticas hispánicas.
>
> Fenómenos tan cautivantes como la prolongación viva de la Edad Media en América; como la floración renacentista, digna hija de la española; como la entrañable supervivencia del indio que deja en todas las creaciones que su mente concibe y sus manos ejecutan, un sello indeleble de tristeza, de suntuosidad minuciosa, de añoranza[21].

El segundo tercio del siglo XX, el del México posrevolucionario, manifestaba ciertas limitaciones o bien francos impedimentos para coadyuvar al esclarecimiento de la crítica del arte colonial: la preeminencia de los asuntos políticos sobre los artísticos; el problema de la identidad nacional, asimismo pendiente de resolución; la ideología y el hermetismo de los círculos culturales que ahora, dando un brusco golpe de péndulo, loaban y enaltecían la veta indígena en detrimento de la mestiza; etcétera.

En medio de semejante panorama, José Moreno Villa, quien había contraído nupcias en 1937, a los cincuenta años de edad[22], puso su vasta experiencia, en buena medida por petición de Alfonso Reyes[23], al servicio de esta causa. Su primera obra de *tema artístico* escrita en suelo mexicano fue, *sensu stricto, La escultura colonial mexicana* (El Colegio de México, 1942). Ahí, Moreno Villa parte de una premisa difícil de rebatir: debido a los vórtices de la historia, la crítica del arte colonial, en general, y la de su escultura, en particular, suelen carecer de información fidedigna y verificable. El autor malagueño apunta: «Es muy difícil, acaso ilusorio, hacer una Historia de la Escultura a base de obras

---

[20] Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos I (1810-1850),* t. I, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, p. 33.

[21] Manuel Toussaint, *Arte colonial en México* (4.ª ed.), México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, p. 252.

[22] *Cfr.* Moreno Villa, *Vida en claro..., op. cit.*, p. 71.

[23] Alessia Cassani anota: «El director, Alfonso Reyes, en una carta fechada el 25 de octubre de 1939 y conservada en el Archivo Histórico del Colegio de México, le propone a Moreno Villa que investigue algún tema relacionado con las artes plásticas mexicanas y más tarde le insiste para que publique un libro sobre esta materia. En una carta fechada el 2 de diciembre de 1940, Moreno Villa, en efecto, habla de su proyecto de un libro sobre la escultura colonial mexicana, que "si la presentamos bien, con buenos grabados y mejor selección, será una sorpresa al mundo que se ocupa de estas cosas"». Cassani, «Las geografías de José Moreno Villa...», *op. cit.*, pp. 481-482.

anónimas»[24].

Con el objetivo de librar ese óbice, Moreno Villa emprendió viajes recurrentes hacia puntos de destino estratégicos. En México, él dejó de ser el glosador enclaustrado y especializado en espacios museísticos y en su contenido, en Sandro Botticelli, en Alberto Durero y en Diego Velázquez; se convirtió, *mutatis mutandis,* en un escrupuloso observador y contemplador del arte popular, de las piezas que se encuentran situadas«en el atrio o compás de las iglesias»[25].

A la luz de lo expuesto, Moreno Villa explica el proceso de composición de *La escultura colonial mexicana* en términos geográficos:

> Pues bien, al repasar la selección hecha y hacer el recuento de las [esculturas] que pertenecen a cada estado, vemos en seguida que durante el siglo XVI, el gran foco de producción es Puebla (y su región), siguiendo inmediatamente la capital de México; que durante el siglo XVII, es la capital quien domina, siguiéndole Oaxaca; y que durante el XVIII, la capital sigue dominando, aunque Guadalajara, Zacatecas, Querétaro y Salamanca [municipio de Guanajuato] presenten abundante y buen material[26].

En ese libro, Moreno Villa analiza un total de ciento treinta y ocho figuras, autónomas o encastradas en altares, en nichos y en pórticos. Estudia pausadamente cruces, vírgenes, apóstoles, escenas divinas en conjunto. La empresa que acomete, amén de colosal, resulta fructífera, toda vez que le permite proponer quince aserciones contantes y sonantes sobre las esculturas realizadas en derredor del Valle de México a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII[27].

La más arriesgada de tales aserciones, y la que ha tenido un impacto más significativo, es la acuñación de un vocablo náhuatl para denominar un tipo de imágenes heterodoxas y sincréticas, donde se funden y se confunden el cristianismo con el indigenismo.

Partiendo de una analogía, Moreno Villa postula la voz dialéctica *tequitqui* con el fin de referirse a aquellas esculturas que fueron talladas bajo el poderoso influjo español y que no obstante, ora ocultos, ora abiertos y explícitos, conservaron varios rasgos indígenas, motivos y elementos iconográficos. El tropo es oportuno porque, tiempo atrás, en España se había dado un fenómeno equiparable. Cuando Fernando II de Aragón e Isabel I de Castilla, los reyes católicos, contrajeron nupcias, uniendo en su heráldica los escudos de Castilla, de Navarra y de Aragón, la comunidad árabe, la cual había tenido una presencia centenaria en el actual territorio de Andalucía, se vio sometida, en ocasiones brutalmente, por la corona. Así pues, todavía en el marco de la Reconquista, los artistas y los artesanos que pertenecían a dicha comunidad empezaron a trabajar, apremiados por las amenazas de muerte, atendiendo los preceptos de la cristiandad, procurando rendir tributo, y así surgió el denominado arte *mudéjar.* Moreno Villa da cuenta y razón de este fenómeno: «Para inventar el término [tequitqui] hemos de tener presente en primer lugar lo que significa la voz árabe 'mudéjar' (*mudechan)*. Significa, tributario. El hombre mudéjar era el mahometano que, sin mudar de religión, quedaba

[24] José Moreno Villa, *La escultura colonial mexicana,* México, Fondo de Cultura Económica (Arte Universal), 2004, p. 12.

[25] *Ibidem,* p. 17.

[26] *Ibidem,* pp. 13-14.

[27] *Cfr. Ibidem,* 10-12.

por vasallo de los reyes cristianos durante la reconquista»[28].

Lo tequitqui es entonces, de forma paralela, lo *mudéjar mexicano.* El autor malagueño intercambia los actores, sustituye los escenarios e imprime cuantas modificaciones considera necesarias. Al trasluz de aquella historia ibérica, revisa las obras realizadas por indígenas, en los contextos de la Colonia y de las campañas de evangelización de los dominicos, de los franciscanos y aún de los jesuitas, que hicieron lo posible por mantener vivo el espíritu autóctono en ellas.

Moreno Villa presenta los ejemplos de las cruces de San Agustín Acolman y de Jilotepec, en el Estado de México; de San Felipe de los Alzates, en Michoacán; de Tepeapulco, en Hidalgo; *et alia.* A diferencia de las europeas, que representan a Cristo ajusticiado y de cuerpo entero, estas cruces lo muestran sin tronco y sin las extremidades superiores ni las inferiores. En la intersección, nada más aparece el rostro y en los maderos transversales da la impresión de haber alusiones a los tocados y a los penachos usados en la antigua Mesoamérica, con plumas y fuego por doquier.

A la hora de realizar esas investigaciones y de concebir esas ideas, es posible que Moreno Villa se haya acercado a la obra de Manuel Romero de Terreros y Vinent, quien, en *Historia sintética del arte colonial de México (1521-1821)*, señala:

> Como la mano de obra india, desde que le fué permitida alguna iniciativa, se guió por el arte ancestral, interpretando los modelos hispanos de una manera, a veces bárbara, mas casi nunca exenta de gracia primitiva, las artes plásticas en la Nueva España delatan, además, esta influencia y presentan, por lo tanto, numerosos elementos que las diferencian casi por completo de las de la península[29].

En cualquier caso, gracias a su claridad expositiva, José Moreno Villa o, mejor dicho, su teoría en torno al arte tributario mexicano o *tequitqui,* gozó de una rápida aceptación, casi inmediata. Autores de la talla del venezolano Mariano Picón Salas[30] o del español Manuel Alvar[31] han citado esta idea con convicción. Pedro Henríquez Ureña, asimismo, asevera: «No hace mucho, José Moreno Villa, el original y acre poeta español, que es juntamente crítico de las artes muy perspicaz, ha descrito procesos muy semejantes en la escultura, y hasta ha buscado para sus formas mixtas el nombre de *tequitqui* que equivaldría en la vida mexicana al término mudéjar con que se designa el arte de los musulmanes que vivían en tierras de cristianos»[32].

---

[28] *Ibidem,* p. 16.

[29] Manuel Romero de Terreros, *Historia sintética del arte colonial de México (1521-1821),* México, Porrúa Hermanos, 1922, p. 8.

[30] *Cfr.* Mariano Picón Salas, «Cristos de campo», *Viajes y estudios Latinoamericanos,* J. Balza (introducción), C. Álvarez (edición, notas y variantes), Caracas, Monte Ávila Editores, 1991, p. 106.

[31] *Cfr.* Manuel Alvar, «Español de dos mundos», *El español de las dos orillas* (2.ª ed.), Madrid, Editorial Mapfre (Colección América, 92), 1993, p. 22.

[32] Pedro Henríquez Ureña, «Pasado y presente», *La utopía de América,* Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, p. 28. Originalmente, el artículo «Pasado y presente» apareció en las páginas del diario *La Nación,* de Buenos Aires, el día 25 de febrero de 1925.

La progresión bisecular de las artes nacionales

En la base de la crítica del arte colonial de José Moreno Villa, se encuentra una manera sui géneris de entender y de practicar el viaje que requiere, en aras de su esclarecimiento, de algunas consideraciones liminares.

En el siglo XIX, los viajeros europeos habían inaugurado el análisis general del orbe a través del ejercicio incesante de la exploración. Su intención compartida era, en este sentido, visitar la mayor cantidad de lugares posible y dar cuenta y razón de ellos en sus relatos. La repetición, en un mundo ampliamente desconocido, suponía una flagrante pérdida de tiempo. Personajes históricos y literarios por igual tenían la misión de llegar a parajes a lejanos y recónditos, que todavía se hallaban excluidos del imaginario colectivo. Héroes de la ambición, por ejemplo, Georg Foster y Phileas Fogg pretendían darle la vuelta al mundo: este en un globo aerostático durante ochenta días; aquel en la nave del capitán inglés James Cook por el tiempo que fuese necesario.

Los recursos que ofrecía la ciencia moderna habían cambiado la experiencia del viaje, acelerándola hasta extremos antes impensados, pero aun no eran suficientes. Tomando en cuenta la velocidad de los vehículos de desplazamiento y el promedio de vida que alcanzaba el viajero decimonónico común, expuesto a enfermedades víricas sobre todo en las costas de los continentes, parecía imposible abrazar en su totalidad la circunferencia del globo.

Cien años más tarde, aproximadamente, José Moreno Villa tenía la intención, no de conocer el mundo entero, sino solamente México, su nuevo mundo particular. La acotación de las distancias dentro de un único territorio nacional y la interconexión de los puntos geográficos por medio de los transportes y de las telecomunicaciones hacían posible ya, en el México posrevolucionario, la repetición de cualquier viaje. Pilar Rubio señala: «La reproductividad de la experiencia al no existir espacios vírgenes [...] conduce a una repetición constante de lo mismo en lo nuevo»[33].

Así pues, en los relatos de viaje de Moreno Villa se observan esos dos atributos que en 1940, previamente inclusive, habían pasado a ser posesión del viajero: la rapidez y la repetición. En el prólogo de la primera edición de *Cornucopia de México,* el autor malagueño presenta sus relatos con estas palabras: «Doy en estas páginas casi todo lo que México me fue diciendo a lo largo de dos años de estancia en el país»[34]. Sin embargo, es viable suponer que los viajes que dieron pie a los relatos susodichos ocuparon menos tiempo, seis meses quizá. En «México me va creciendo», Moreno Villa brinda un cálculo distinto: «Al cabo de año y medio de residir en México se han apostado en mi almacén, ciudades, amigos, monumentos, volcanes, platos típicos, semblantes, carreteras, ídolos, fiestas y modos de hablar. Y, por desgracia, conflictos políticos, luchas sociales, noticias de crímenes y otras aflicciones»[35].

Es difícil establecer tiempos más exactos porque, como sucede con las publicaciones periódicas, con los diarios y sí, con los relatos de viaje, cualquier intento encaminado en

---

[33] Pilar Rubio, «Nuevas estrategias en la narrativa de viajes contemporánea», *Diez estudios sobre literatura de viajes,* M. Lucena Giraldo y J. Pimentel (edición), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto de la Lengua Española, 2006, p. 254.

[34] Moreno Villa, *Cornucopia de México..., op. cit.*, p. 61.

[35] *Ibidem,* p. 168.

esa dirección representa un riesgo perentorio de caer en imprecisiones más grandes. Moreno Villa, por lo demás, no hace fácil la tarea: «Algunos capítulos fueron escritos a los pocos meses de mi llegada, otros, unos días antes de mandar este volumen a la imprenta»[36]. Lo cierto es que el ferrocarril y el automóvil, a la sazón de uso corriente en México (antes de que desapareciera el primero y después de que apareciera el segundo), le permitieron abarcar las distancias que él mismo se trazó en menos tiempo, haciéndolo proclive a una suerte de *Déjà vu* en sus viajes y en sus arribos. A propósito de Tepoztlán, ese pueblo mágico que también llamó profundamente la atención de Oscar Lewis, Moreno Villa escribe:

> He visitado este pueblo en los días tormentosos del verano y en los radicalmente diáfanos de enero. Siempre tiene encanto [...] Cuando se publicó por vez primera *Cornucopia de México* no conocía como hoy este rincón donde queda amodorrado hasta el idioma azteca. Después, por instigación del poeta Carlos Pellicer, dos amigos ilustres, Eduardo Villaseñor y Octavio Barreda, fabricaron allí sus refugios para descanso o trabajo recoleto; y, desde entonces, he podido huronear a mi gusto por el pueblo los intrincados cafetales y los repechos pedregosos.

Así dio con el hallazgo del arte tributario de las esculturas *tequitqui,* el cual, por supuesto, no es el único que comprende su legado. Además de esta, José Moreno Villa propuso otra tesis fundamental acerca del arte mexicano, tanto del colonial como del de la época contemporánea. En *Lo mexicano en las artes plásticas* (El Colegio de México, 1948), el autor malagueño sostiene: «en el [siglo] XVI se da lo mejor o más interesante de escultura; dos siglos después brota con verdadero énfasis la arquitectura, y dos siglos más tarde la pintura»[37]. Su papel de viajero, la posibilidad de constatar las manifestaciones artísticas coloniales y contemporáneas del país en el centro y en la franja occidental de su territorio, le permite defender este razonamiento con mayor pulcritud:

> A título de curiosidad diré que yo estuve naufragando, revolviéndome contra los datos artísticos mexicanos hasta que decidí poner en una cuartilla inmaculada las tres líneas que respondieran escuetamente a mi sentimiento sobre las más altas manifestaciones mexicanas. Cuando escribí estas tres líneas:
>
> siglo XVI, escultura *tequitqui*;
>
> siglo XVIII, arquitectura ultrabarroca;
>
> siglo XX, pintura contemporánea[38].

Esta propuesta de Moreno Villa, la de un presunto progreso bisecular de las artes nacionales, descansa en un amplio estudio de casos. En la primera fase, la de las cruces *tequitqui* y motivos afines, analiza la virgen de Calpan, al oeste de Puebla; las cruces *tequitqui* propiamente dichas, en diversos lugares del Valle de México y aun cerca de la zona ístmica; y el Ángel-Verónica, en alusión a santa Verónica, la mujer que limpió la faz de Cristo con un pañuelo durante el vía crucis, en Oaxaca, más específicamente, en la iglesia de la Soledad.

En la segunda, la de la arquitectura, indaga en la Casa del Alfeñique, en Puebla; en el templo de santa Prisca, en Taxco, Guerrero, con sus dos torres encumbradas de estilo

---

[36] *Ibidem,* p. 61.

[37] Moreno Villa, *Lo mexicano en las artes plásticas, op. cit.*, p. 10.

[38] *Ibidem,* p. 30.

churrigueresco; y en la basílica de Ocotlán, en Tlaxcala.

Por último, en la tercera, la de la pintura contemporánea o del siglo XX, examina las obras de Gerardo Murillo Cornado, mejor conocido como *Dr. Atl,* José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Jesús Guerrero Galván, Raúl Anguiano, etcétera.

Experto en su materia, modesto ser humano, Moreno Villa no se autodefinía como un crítico del arte colonial mexicano, sino como un «policía historicista» o bien, en cualquier caso, desdoblándose en una tercera persona, como un «viajero». En *Lo mexicano en las artes plásticas,* igual que en *La escultura colonial mexicana,* realiza, con frecuencia, este tipo de introducciones: «El viajero, cuando lo contempla [en este caso, el Museo Regional Casa del Alfeñique] por vez primera, siente que se halla frente a algo insólito»[39].

[39] *Ibidem,* p. 36.

El cuerno de la abundancia: entre la actualización y la adaptación

Todo parece indicar que José Moreno Villa entendía su entorno y su tiempo a través del arte. En este sentido, en *Cornucopia de México,* que no es propiamente un libro de tema artístico, propone un elemento iconográfico para explicar los fenómenos y los avatares de la vida nacional. En aras de comprender a cabalidad su argumento, pues, conviene estudiar la cornucopia, cuerno de la abundancia, en dos diferentes campos de interpretación, a saber: 1) el mitológico y 2) el artístico.

El mito refiere lo siguiente: durante la primera generación de los titanes, Rea, la madre de Zeus, puso a su hijo en manos de una nodriza para salvarlo de Cronos, cuya hambre voraz e insaciable lo hacía devorar todo cuanto le salía al paso. A la hora de amamantar al pequeño, Amaltea, la nodriza en cuestión, tenía la capacidad de convertirse en una cabra para darle leche en abundancia y de buen sabor. El lactante pasaba mucho tiempo apretando las ubres de aquel hermoso animal con los labios y, mientras tanto, jugaba y se distraía con otras cosas. En cierta ocasión, Zeus extendió la diminuta palma de su mano diestra y disparó un poderoso rayo que, accidentalmente, rompió desde la base uno de los cuernos de la figura caprina de Amaltea. Víctima de una aparatosa mutilación ósea, la cabra retornó a su forma de mujer y comenzó a llorar desconsolada. El niño, dotado de una enorme inteligencia, quiso enmendar el craso error que había cometido, así que cogió el cuerno dañado y, después de ahuecarlo, de extraerle por completo el tuétano, depositó en su interior una gran variedad de manjares y de usufructos, otorgándole el poder de regenerarse una y otra vez y de ser, en consecuencia, una fuente eterna de prosperidad y bienaventuranza para su dueña.

Ahora bien, el universo natural del barroco, que se engarza en una lucha ríspida con el de la civilización (dialéctica que se repite una y otra vez, hacia atrás y hacia delante en la historia, dejando vestigios en el camino, guijarros si se quiere, que se pueden cotejar)[40], con su maravilloso despliegue de figuras, lo mismo divinas que humanas, suele tomar este mito como estandarte. El barroco es, precisamente, abundancia, sobresaturación. Severo Sarduy escribe: «El barroco, superabundancia, cornucopia rebosante, prodigalidad y derroche (de allí la resistencia moral que ha suscitado en ciertas culturas de la economía y la mesura como la francesa), irrisión de toda funcionalidad, de toda sobriedad»[41].

A la luz de lo expuesto, Moreno Villa rescató este símbolo (muy prolífico, por lo demás, en la historia del arte, toda vez que ha sido tratado por autores como Brueghel el Viejo o Rubens) para explicar el «misterio de México». Su proeza consiste en haberlo

---

[40] En un libro de 1930, *Lo barroco,* Eugenio d'Ors expone una tesis según la cual la historia del arte está regida por eones; los dos más importantes, los que renacen y se vuelven hegemónicos cada cierto tiempo, son, precisamente, el clasicismo y el barroco. Véase Eugenio d'Ors, *Lo barroco,* A. E. Pérez Sánchez (prólogo), Á. d'Ors y A. García Navarro de d'Ors (edición), Madrid, Alianza Editorial / Tecnos, 2002. El propio Baudelaire aseguraba que «la dualidad del arte es una consecuencia fatal de la dualidad del hombre». Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna,* A. Saavedra (traducción), Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, Caja Murcia (Colección de Arquilectura, 30), 1995, p. 78.

[41] Severo Sarduy, *El barroco y el neobarroco,* V. Díaz (apostillas), Buenos Aires, El Cuenco de Plata (Cuadernos de Plata, 5), 2011, p. 52.

resignificado, resemantizado.

A finales de la década de los treinta y a principios de la de los cuarenta, esto es, en el umbral del denominado «milagro mexicano», la cornucopia era parte integrante del discurso oficialista. Con el fortalecimiento de las instituciones posteriores a la Revolución mexicana y, más aún, con la expropiación del petróleo en 1938, había surgido un optimismo colectivo que, por medio de figuras míticas, la mayoría de ellas infantilizadas, se infiltró en los programas de enseñanza primaria en el país. En *Las batallas en el desierto*, José Emilio Pacheco narra: «Nuestros libros de texto afirmaban: Visto en el mapa México tiene forma de cornucopia o cuerno de la abundancia»[42].

A contracorriente, Moreno Villa reinterpretó este elemento iconográfico, le otorgó un significado distinto al usual. Desde su punto de vista, el interior del cuerno de la abundancia es irrelevante; lo que importa es el exterior, el relieve acanalado que este ostenta. «Tengamos presente -se explaya- que la cornucopia es como un resumen del estilo *rococó* y que sus rizos no son exclusivamente lineales, sino corpóreos, es decir, que si brillan en sus convexidades, presentan sombras profundas en sus concavidades»[43].

En opinión de Octavio Paz, México es, en efecto, un país donde confluyen varios tiempos que no son simultáneos, que no se pueden empatar[44]. Hay sociedades rezagadas en el plano de la historia, o fuera de él, como los otomíes (Paz *dixit)*, y otras, afincadas en las metrópolis, que quieren vivir el instante a una velocidad vertiginosa. Este país, informe y heterogéneo en términos geográficos y cronológicos, hizo que Moreno Villa ejerciera la crítica del arte con mayor flexibilidad temporal. A diferencia de él, Charles Baudelaire había estado sujeto al siglo XIX y, condicionado por el deslumbramiento (positivo o negativo) de la Modernidad, no había podido evitar el tratamiento de tópicos como el *flâneur* o la multitud. Atado al presente, al suyo, Baudelaire había inaugurado la crítica del arte en su acepción contemporánea sin abandonar, siquiera, París. Casi cien años después, Moreno Villa se salió del espacio geográfico y, todavía más, del tiempo histórico para formular juicios sobre el arte colonial mexicano, ese que pertenece al pasado pero que, a la vez, se encuentra muy vivo, porque México es cornucopia, barroco, rococó, porque «está en pie. Aquí no ha muerto nadie, a pesar de los asesinatos y los fusilamientos. Están vivos Cuauhtémoc, Cortés, Maximiliano, don Porfirio y todos los conquistadores y todos los conquistados. Esto es lo original de México. Todo el pasado suyo es actualidad palpitante. No ha muerto el pasado. No ha pasado lo pasado, se ha parado»[45].

Así pues, de acuerdo con Moreno Villa, México es cornucopia, pero no por la abundancia de la que goza, que la hay, sin duda, sino por la combinación de esa abundancia con la miseria, que también existe. De alguna manera, este país le ofreció al autor malagueño la oportunidad de racionalizar su experiencia como viajero y de probar la eficacia de su método como crítico de arte. México, con esos importantes sedimentos del barroco americano, que al agitar la superficie salen inmediatamente a flote, es una zona de diferencias y de mentises donde conviven, hombro a hombro y codo a codo, los más diversos aspectos de la condición humana. «La cornucopia es un producto de contrastes, contradicciones, altibajos, claroscuro, 'porfirismo-lombardismo',

---

[42] José Emilio Pacheco, *Las batallas en el desierto,* México, Ediciones Era (Biblioteca Era), 1989, p. 11.

[43] Moreno Villa, Cornucopia de México..., *op. cit.*, pp. 61-62.

[44] Véase Octavio Paz, *El laberinto de la Soledad. Postdata. Vuelta a «El laberinto de la soledad»* (4.ª ed.), México, Fondo de Cultura Económica (Popular, 471), 2010.

[45] *Ibidem,* p. 224.

‘hispanismo- pochismo’»[46].

Moreno Villa va más lejos. Hace una advertencia. Afirma que esos contrastes, si bien son de utilidad para el académico, como él o como los suyos, son profundamente dañinos para los pueblos. El problema que identifica el autor malagueño, y aquí radica un cierto carácter profético, es que estas inequidades son, en el fondo, exponenciales, que se han consolidado a través del tiempo: «México es un país de posibilidades, tiene riquezas, pero es tan rico en pobreza que casi anula su riqueza. Aquí los contrastes se anulan mutuamente. Hay gente ilustrada, hay riqueza intelectual, pero la riqueza de ignorantes o analfabetos es mayor y aquélla queda anulada, como quedan anulados el oro, el petróleo y demás riquezas físicas»[47].

[46] *Ibidem,* p. 62.
[47] *Ibidem,* p. 224.

Conclusiones: genotipo de un viajero-crítico

Los relatos de viaje de José Moreno Villa, *Cornucopia de México* y *Nueva cornucopia mexicana* (Secretaría de Educación Pública, 1976), revelan a un viajero eminentemente tardío. Si no hubiera sido por la Guerra Civil, por el levantamiento armado del bando sublevado, el autor malagueño, probablemente, nunca habría abandonado España. Su exposición a la intemperie fue violenta, diríase, intempestiva. Dudó mucho antes de venir a México, un país con severas crisis institucionales. Él mismo, avasallado por las dimensiones que el mundo cobraba más allá de las paredes de su habitación en la Residencia de Estudiantes de Madrid, confiesa: «No sé de números, soy lento en el trabajo, no me gusta atesorar, porque soy crédulo, confiado y, en resumen, porque no sé embaucar a la gente»[48].

Al cumplir la mitad de un siglo, emigró definitivamente y mantuvo, a partir de entonces, un itinerario de amplia duración, de más de dieciocho años. (De ahí que Luis Izquierdo indique: «Moreno [Villa] parece un hombre tan dispuesto al viaje como a permanecer»)[49]. Este le permitió conocer a México, su país de acogida, como a la palma de su mano. Manuel Ulacia observa: «Para los lectores mexicanos, Moreno Villa tiene un especial interés ya que fue él, de todos los exiliados españoles, el que más escribió sobre México»[50].

Aunque se desplazó constantemente, con inquietud y con efervescencia, las andanzas de Moreno Villa por el territorio de la república mexicana obedecieron un patrón predeterminado: al trasluz de sus relatos de viaje y también de su crítica de arte, se aprecia, pues, que el autor malagueño no frecuentaba el norte ni el sur, tampoco las salientes peninsulares; antes bien, acostumbraba llegar al centro, a la Cuenca de México. El libro *Cornucopia de México,* verbigracia, se divide en dos secciones, las cuales evidencian su ponderación, sus preferencias: la primera, dedicada a la capital del país y a la zona metropolitana, está compuesta por treintaicinco textos; la segunda, que ostenta el título «Fuera de la capital», solamente por dieciocho.

Aparte de Tepoztlán, Moreno Villa visitó Puebla en numerosas ocasiones; sentía una fuerte inclinación por la Angelópolis debido a su vasta producción artística y artesanal, por su platería y por su talavera, sobre todo. Viajero de características esenciales, *homo viator* en el ocaso de su vida, él intentó, más que extender sus horizontes, refundar sus territorios, comprendiéndolos a fondo por obra y gracia de la repetición. Así pues, la repetición, derivada de la rapidez, se convirtió en su modo predilecto; pudo ver con otros ojos, en consecuencia, lo conocido, identificando en México la rica y copiosa herencia de España. En *Cornucopia de México*, escribe:

> Un viajero español que se lanza por las carreteras de México, vive, además de las sorpresas de cualquier otro, una muy especial, que consiste en ver alterada la geografía de España. Algo así como si hubiesen metido en cubilete de dados los nombres de las ciudades españolas y los hubiesen dejado caer sobre el país desde lo

[48] Citado por Suárez Argüello, «Prólogo», *op. cit.*, p. 28.

[49] Luis Izquierdo, «Prólogo», José Moreno Villa, *Antología,* Barcelona, Plaza & Janés (Selecciones de Poesía Española), 1982, p. 40.

[50] Ulacia, «En el centenario de José Moreno Villa...», *op. cit.*, p. 65.

alto de los volcanes[51].

A pesar de los límites territoriales de sus desplazamientos en suelo mexicano, de su carácter acotado, diríase, Moreno Villa no presenta un país unificado, sino más bien uno lleno de contrastes, de oscuridades y de iridiscencias, donde el espíritu barroco germina y renace, donde este eón, por usar un término Eugenio d'Ors, se niega, con particulares tesón e insistencia, a desaparecer. (Alessia Cassani habla, por tal motivo, de *las geografías* de Moreno Villa, en plural, y no de *la geografía*, en singular).

Amén de viajero tardío, intérprete de un viaje tardío, Moreno Villa realizó una tardía crítica del arte colonial mexicano. Curiosamente, más que un epítome, fue un pionero. Considerado precursor de la generación del 27 y de los «Hiperiones» mexicanos, quienes intentaban comprender los rasgos más distintivos de la nación a través de diferentes recursos filosóficos, también lo es, por antonomasia, de esa materia. Su aparente tardanza, entendida de diversas maneras, no se corresponde, pues, con su carácter de hombre fundacional.

Aunando viajes y crítica de arte, creando un método singular de apreciación y de evaluación, *in praesentia,* Moreno Villa tuvo una fuerte tendencia a descubrir el origen de las cosas. Cassani escribe:

> Se podrían distinguir cuatro ámbitos de análisis del autor: el paisaje («Frutos exóticos», «Volcanes y lagunas»), la gente («Toponimia», «Muchas veces me quedo como en éxtasis ante un semblante indígena»), la lengua («Toponimia», «El español en boca mexicana», «Notas para un léxico de la embriaguez», «Frases sueltas del diálogo mexicano»), y el arte. En cuanto a este último tema, a veces las observaciones sobre el arte mexicano dan pie a consideraciones más generales sobre la gente y su manera de ser, como en el artículo «Las Iglesias», que empieza subrayando que el subsuelo blando de México da a las torres un aspecto casi torcido. Aquí la visión de Moreno Villa es la del crítico de arte, al que «este equilibrio de las torres toca fuertemente en las retinas y más adentro», pero también del intelectual que quiere ahondar en el «misterio de México», según sus palabras: «¿Qué piensa aquí dentro esta gente que fuera del templo practica todavía la magia y sigue con ritos funerarios ajenos a nuestra civilización?»[52].

Aunque las obras de Moreno Villa profundizan y ahondan en muchos otros temas, el paisaje, la gente, la lengua y el arte parecen ser, en efecto, sus tópicos predilectos. En ellos reconoce, *grosso modo,* los pilares de un país en el que encontró protección y al que quiso corresponder, fiel al más básico gesto de cortesía, la reciprocidad, abonando a su interpretación artística y a su descodificación etnográfica.

Hombre fundacional, al margen de la presunta demora de sus quehaceres, Moreno Villa pintó a México en su prosa, esto es, en sus relatos de viaje y en sus libros de crítica de arte. En este caso, sus materias primas fueron, única y exclusivamente, las palabras[53]. Según fray Bernardino de Sahagún, la etimología del nombre de México

---

[51] Moreno Villa, *Cornucopia de México*..., *op. cit.*, p. 208.

[52] Cassani, «Las geografías de José Moreno Villa...», *op. cit.*, p. 484.

[53] Si bien Moreno Villa incursionó activamente en la pintura (Antonio Peláez, artista asturiano, fue su discípulo directo), siempre se resistió a la inspiración que le brindaba el paisaje mexicano. En lugar de hacerlo en estos, enfocó su atención en los rasgos anatómicos de algunos de los personajes más relevantes de la cultura nacional. En *Doce manos mexicanas. (Datos para la historia literaria.) Ensayo de quirosofía* (Ediciones R. Loera y Chávez, 1941), por ejemplo, ofrece un muestrario de las extremidades superiores de

quiere decir «el ombligo de la luna». Tal vez por eso, y no por pura casualidad, José Moreno Villa llegó a este país en la noche de su vida, en la noche del relato de viajes decimonónico, en la noche de la crítica del arte colonial, en la noche un 10 de mayo de hace ochenta y dos años, creyendo que el centro del satélite natural de la Tierra solo puede visitarse cuando el cielo está oscuro, para buscar, una vez que claree la mañana de nueva cuenta, el cordón del que pende la luna.

---

diversos artistas, intelectuales y líderes de opinión: Alfonso Reyes, Julio Torri, José Vasconcelos, Carlos Pellicer, *et alia.* Alfonso Morales Carillo señala: «Aquellas manos de la intelectualidad mexicana, según las interpretaciones de Moreno Villa, se correspondían con el temperamento y espíritu de sus dueños». Alfonso Morales Carrillo, «El ácrata y las estrellas», VV. AA., *Semo: fotógrafo (1894-1981)*, E. C. García Krinsky (proyecto, coordinación en investigación), México, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes / Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México / Sistema Nacional de Fototecas del Instituto Nacional de Antropología e Historia / Fundación Cultural Artención, 2001, p. 82. Ulteriormente el autor malagueño esbozó los rostros de esas personalidades y, con el transcurso del tiempo, comenzaron a aparecer en las nuevas ediciones y reimpresiones de *Cornucopia de México.* Como era de esperarse, elaboró cuadros, con lienzo y con pintura de aceite; por lo demás, hay registro de que Eduardo Villaseñor, su amigo íntimo, compró el primero. En este abundante catálogo de piezas de artes plásticas, sin embargo, la naturaleza mexicana no encontró cabida. En «Pinceles y palabras», Moreno Villa explica sus razones: «Ahora ya sí podría pintar cosas mexicanas, aunque me encontrase en Noruega, sitio lejano en el espacio y en el color local. Pero, ¿para qué pintarlas? México ha tenido ya su intérprete pictórico: Diego Rivera. En la fecunda labor de este hombre quedan prendidas las características del país, desde su cielo, sus bosques y sus montañas, hasta sus albergues, sus tipos humanos genuinos, sus trabajos y sus vestimentas». Moreno Villa, *Cornucopia de México*..., *op. cit.*, p. 105.

Fuentes

Bibliografía

ALVAR, Manuel, «Español de dos mundos», *El español de las dos orillas* (2.ª ed.), Madrid, Editorial Mapfre (Colección América, 92), 1993, pp. 17-37.

BAUDELAIRE, Charles, *El pintor de la vida moderna,* Alcira Saavedra (traducción), Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Librería Yerba, Caja Murcia (Colección de Arquilectura, 30), 1995.

CALVO SERRALLER, Francisco, «José Moreno Villa, vanguardista, historiador y crítico de arte», *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1880-1990). De Eduardo Rosales a Miquel Barceló,* Madrid, Alianza Editorial (Alianza Forma), 1990, pp. 179-185.

CARNERO, Guillermo, «José Moreno Villa y las orientaciones de la vanguardia española», *José Moreno Villa en el contexto del 27. Actas del I Congreso de Literatura Española Contemporánea en la Universidad de Málaga, 10, 11, 12, 13 de noviembre de 1987,* Cristóbal Cuevas García (edición), Anthropos, Editorial del Hombre (Ámbitos Literarios, Ensayo), 1989, pp. 13-29.

CASSANI, Alessia, «Las geografías de José Moreno Villa: México», *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes,* t. XX, 2012, pp. 477-492.

CÓZAR SIEVERT, Rafael de, «José Moreno Villa, síntoma y representación de la literatura española en la primera mitad del siglo XX», José Moreno Villa, *Poemas,* Rafael de Cózar Sievert (selección y prólogo), Andalucía, Junta de Andalucía / Consejería de Cultura / Centro Andaluz de las Letras, 2012, pp. 9-13.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, «Pasado y presente», *La utopía de América,* Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, pp. 27-31.

IZQUIERDO, Luis, «Prólogo», José Moreno Villa, *Antología,* Barcelona, Plaza & Janés (Selecciones de Poesía Española), 1982, pp. 9-64.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, «José Moreno Villa (1917)», *Españoles de tres mundos. Viejo Mundo, Nuevo Mundo, Otro Mundo (caricatura lírica, 1914-1940)* (2.ª ed.), Buenos Aires, Editorial Losada, 1958, pp. 83-84.

MAINER, José-Carlos, «Entre la nación y la modernidad: el siglo XX», *Historia mínima de la literatura española,* México, El Colegio de México / Turner Publicaciones, 2014, pp. 161-185.

MORALES CARRILLO, Alfonso, «El ácrata y las estrellas», VV. AA., *Semo: fotógrafo (1894-1981),* Emma Cecilia García Krinsky (proyecto, coordinación en investigación), México, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes / Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México / Sistema Nacional de Fototecas del Instituto Nacional de Antropología e Historia / Fundación Cultural Artención, 2001, pp. 60-85.

MORENO VILLA, José, *La escultura colonial mexicana,* México, Fondo de Cultura Económica (Arte Universal), 2004.

MORENO VILLA, José, *Lo mexicano en las artes plásticas* (2.ª ed.), México, Fondo de Cultura Económica (Arte Universal), 2004.

MORENO VILLA, José, *Cornucopia de México y Nueva cornucopia de México,* Roberto

Suárez Argüello (prólogo), México, Fondo de Cultura Económica (Popular, 296), 1992.

MORENO VILLA, José, *Vida en claro. Autobiografía,* Madrid, Fondo de Cultura Económica (Tezontle), 1976.

MORENO VILLA, José, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte Española desde 1563 a 1700,* México, La Casa de España en México / Editorial Presencia, 1939.

D'ORS, Eugenio, *Lo barroco,* Alfonso E. Pérez Sánchez (prólogo), Ángel d'Ors y Alicia García Navarro de d'Ors (edición), Madrid, Alianza Editorial / Tecnos, 2002.

PACHECO, José Emilio, *Las batallas en el desierto,* México, Ediciones Era (Biblioteca Era), 1989.

PAZ, Octavio, *El laberinto de la Soledad. Postdata. Vuelta a «El laberinto de la soledad»* (4.ª ed.), México, Fondo de Cultura Económica (Popular, 471), 2010.

PÉREZ-VILLANUEVA TOVAR, Isabel, *La Residencia de Estudiantes. Grupos universitario y de señoritas. Madrid, 1910-1936,* Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1990.

PICÓN SALAS, Mariano, «Cristos de campo», *Viajes y estudios Latinoamericanos,* José Balza (introducción), Cristian Álvarez (edición, notas y variantes), Caracas, Monte Ávila Editores, 1991, pp. 106-110.

REVILLA, Manuel G., *Obras. Biografías (artistas),* t. 1, México, Imprenta de V. Agüeros, Editor, 1908.

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos I (1810-1850),* t. I, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997.

ROMERO DE TERREROS, Manuel, *Historia sintética del arte colonial de México (1521-1821),* México, Porrúa Hermanos, 1922.

RUBIO, Pilar, «Nuevas estrategias en la narrativa de viajes contemporánea», *Diez estudios sobre literatura de viajes,* Manuel Lucena Giraldo y Juan Pimentel (edición), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto de la Lengua Española, 2006, pp. 243-256.

SARDUY, Severo, *El barroco y el neobarroco,* Valentín Díaz (apostillas), Buenos Aires, El Cuenco de Plata (Cuadernos de Plata, 5), 2011.

STANTON, Anthony, «Luis Cernuda y Octavio Paz», VV. AA., *Luis Cernuda en México,* James Valender (compilación), Madrid, Fondo de Cultura Económica (Lengua y Estudios Literarios), 2002, pp. 44-59.

SUÁREZ ARGÜELLO, Roberto, «Prólogo», José Moreno Villa, *Cornucopia de México y Nueva cornucopia de México,* México, Fondo de Cultura Económica (Popular, 296), 1992, pp. 7-57.

TORRI, Julio, «Los tiempos modernos. Erudición, crítica, historia», *La literatura española* (2.ª ed.), México, Fondo de Cultura Económica (Breviarios, 56), 2014, pp. 358-370.

TOUSSAINT, Manuel, *Arte colonial en México* (4.ª ed.), México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.

Hemerografía

CASTAÑÓN, Adolfo, «José Moreno Villa. La Residencia y la Casa», *Revista de la Universidad de México,* núm. 97, marzo de 2012, pp. 60-66.

MORENO VILLA, José, «Comentarios a unas acuarelas argentinas», *Residencia. Revista de la Residencia de Estudiantes,* vol. V, núm. 1, febrero de 1934, pp. 1-12.

MORENO VILLA, José, «Patinir. Una lección en el Museo del Prado», *Residencia. Revista de la Residencia de Estudiantes,* vol. III, núm. 6, diciembre de 1932, pp. 151-158.

ULACIA, Manuel, «En el centenario de José Moreno Villa 1887-1897. Presentación», *Vuelta,* año XI, núm. 127, junio de 1987, pp. 64-65.