

ARQUITECTURAS SIN HOGAR: ASCÉTICA Y ORNAMENTO (JOSÉ MORENO VILLA Y LAS AMBIVALENCIAS DE LA VANGUARDIA EN LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES, 1927)

Alberto MEDINA*

- **RESUMEN:** Dos años antes de la visita de Lorca a Nueva York, José Moreno Villa, amigo y compañero en la Residencia de Estudiantes emprende el mismo viaje. El carácter extraordinariamente polifacético de Villa, activo en distintas esferas artísticas, pintura, arquitectura, poesía, convierte su experiencia neoyorquina en un privilegiado punto de partida para considerar la encrucijada cultural española a finales de los veinte. A partir de las particulares circunstancias del viaje de Villa, analizamos esa encrucijada como diálogo entre una tendencia ascética presente en el formalismo vanguardista y la constante y latente amenaza de una deriva ornamental. Su pensamiento estético y arquitectónico, como veremos, se formula en términos de género: el proyecto personal de casarse con su novia americana y fundar un hogar se entrelaza con la búsqueda de su posición estética en la encrucijada vanguardista.
- **PALABRAS CLAVE:** José Moreno Villa. Arquitectura moderna. Le Corbusier. *Pruebas de Nueva York*. *Jacinta la pelirroja*. Salvador Dalí. Federico García Lorca.

La estancia neoyorquina de Lorca, tanto como sus preparativos o su recuerdo posterior, resulta entrelazada de lecturas e imágenes ajenas a la propia experiencia. La gran ciudad es tanto lo que sus ojos contemplan como el repertorio de lecturas o películas a través de las cuales la imagina. La posible lectura de *Manhattan Transfer* publicada pocos meses antes de su partida, la del *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón o su admirado poema de Darío a Roosevelt, las escenas de *Metrópolis* de Fritz Lang que muy posiblemente había visto el año anterior a su partida o el éxito del texto sobre Nueva York de Paul Morand poco después de su regreso son fuentes claves de un imaginario que necesariamente informa la mirada lorquiana (GIBSON, 1989). Entre todas esas posibles fuentes una sin embargo destaca por su cercanía y familiaridad. Apenas dos años antes, José Moreno Villa, presencia ubicua en la

* Columbia University. Department of Latin American and Iberian Cultures/ The Blinken European Institute. New York, USA - 10027. am3149@columbia.edu.

Artigo recebido em 30/09/2014 e aprovado em 31/10/2014.

Residencia de Estudiantes durante la estancia del poeta, emprende el mismo viaje y deja constancia de su experiencia en una serie de artículos publicados en *El Sol* ese mismo año de 1927 que serían recopilados en un breve volumen, *Pruebas de Nueva York*, distribuido un año después. En plenos preparativos de su inminente viaje es indudable el interés con el que Lorca leería las crónicas de su amigo.

Pero José Moreno Villa era mucho más que ese señor mayor que con tanta facilidad y camaradería socializaba con los estudiantes¹, interesándose por sus creaciones, participando apasionadamente en conversaciones sobre poesía o arte, guiándoles en visitas al Prado o sumándose a las juergas de la “Orden de Toledo”². Su carácter polifacético le convierte, particularmente en esos años, en participante privilegiado en los múltiples y frenéticos cambios que se están produciendo en distintas esferas artísticas.

Moreno Villa es, ya por entonces, un poeta reconocido, uno de cuyos primeros libros, *El Pasajero*, fue prologado por Ortega en 1914 y que años más tarde, en 1925, merecerá la atención de Machado quien le dedica un artículo en la *Revista de Occidente* (ORTEGA Y GASSET, 1925). Si en su poesía resulta patente su interés por las nuevas formas, éste irrumpe aún más claramente cuando, en 1924, Moreno Villa empiece a pintar fascinado por el cubismo. Tras una larga trayectoria como crítico de arte³, se convertirá en una de las primeras voces interesadas en analizar las nuevas tendencias pictóricas, al tiempo que las practica. Mientras sus obras son expuestas en la “Exposición de artistas Ibéricos” de 1925 junto a las de Dalí, Benjamin Palencia, Francisco Bores o José M. Ucelay, él mismo escribe una reseña clave del evento. Su cercanía física a Dalí en la Residencia llega hasta el punto de pintar en el mismo espacio⁴. Ambos asimilan juntos las nuevas tendencias y leen ávidamente *L'Esprit Nouveau* y otras revistas de vanguardia.

Un paso más allá, el mismo año de su viaje a Nueva York, Moreno Villa es nombrado secretario de redacción de la revista *Arquitectura* (para la cual llega a escribir hasta 31 artículos) y pasa a convertirse, junto a su amigo Fernando García Mercadal, en uno de los padrinos de la introducción de la arquitectura moderna en España a través de sus páginas, por las que desfilan los nombres de Le Corbusier, Theo

¹ Resulta muy ilustrativa la imagen que ofrece Buñuel (1982, p.61) en su autobiografía: “Aunque unos quince años mayor que yo. Moreno Villa... no se disoció de nuestro grupo. Salía con nosotros a menudo. Incluso, por una concesión especial, se alojaba en la Residencia [...] Era pintor y escritor de talento y me prestaba libros, concretamente *Rojo y negro*”.

² Así bautizó Buñuel en 1923 a un grupo de residentes y amigos unidos por periódicas visitas de juerga y conversación a la ciudad (BUÑUEL, 1982; MORENO VILLA, 1947).

³ Publica, por ejemplo, una monografía divulgativa sobre Velázquez en 1920. Gracias a esa trayectoria será él el encargado, por ejemplo, de las visitas guiadas al Prado de los residentes.

⁴ Santos Torroella (1998, p.272) documenta la elaboración en el estudio de Moreno Villa de una de las obras fundamentales de Dalí en esos años, “Venus y un marinero”, de 1925.

Van Doesburg, Linder o Gropius, muchos de ellos invitados simultáneamente a dar conferencias en la Residencia.

Todas esas facetas se cruzan meticulosamente en su viaje a Nueva York. En el ámbito literario, éste tendrá como resultado, además de las crónicas de *Pruebas de Nueva York*, su libro de poesía más conocido y posiblemente también el de espíritu más vanguardista, *Jacinta la pelirroja*, publicado el mismo año de la estancia lorquiana en Nueva York. En el campo arquitectónico, la entrada en la revista y sus primeros artículos para ella coinciden con su experiencia directa del espacio arquitectónico moderno por excelencia, Nueva York. Por último, en el ámbito artístico, Moreno Villa, que antes de embarcar para Nueva York ha pasado por Barcelona para recibir en las Galerías Dalmau como regalo de boda el cuadro de Dalí “*Figura damunt les roques*”, lleva bajo el brazo la primera conferencia que se impartirá en Estados Unidos sobre el pintor Catalán, destinada a ser leída en la Universidad de Columbia.

Esa extraordinaria intersección de ámbitos estéticos convierte el viaje de Moreno Villa en un privilegiado escenario a través del cual dibujar la compleja encrucijada cultural en que Lorca cultiva el imaginario de su propio viaje y su propia entrada en el espacio de la vanguardia. El propósito de estas páginas no es llevar a cabo un estudio tradicional de influencias para desentrañar la huella directa que las páginas de Moreno Villa sobre Nueva York pudieran haber dejado en Lorca, sino la taxonomía de un umbral, la indagación del ámbito estético que servirá de prolegómeno a la visita lorquiana de 1929 y de espacio de cultivo a su producción estética de esos años. Pero la extraordinaria riqueza de la figura de Moreno Villa lo lleva mucho más allá de la posición de prólogo. Si bien su nombre y su producción nunca llegará a las cotas de otros de sus compañeros en la Residencia, su distancia generacional, su falta de compromiso exclusivo con ninguna disciplina o ningún grupo en particular, le convierten en testigo y participante privilegiado de las cruciales transformaciones de esos años.

Lo que une las actitudes de Moreno Villa y Lorca a finales de los años veinte (a diferencia por ejemplo de Dalí) es la simultaneidad de ansiedad, fascinación y reticencia frente a la vanguardia y el modelo de modernidad que la acompaña. La estancia de Moreno Villa en Nueva York es meticulosamente contemporánea a las críticas que hace Dalí a los poemas del *Romancero gitano* en sus cartas a Lorca⁵. Si Lorca se resiste a abandonar esa Granada eterna y popular para abrazar su versión moderna de aviones y tranvías, incapaz de compartir la disciplina daliniana de la “Santa Objetividad” y su ironía a ultranza, en esos mismos momentos, el ideal de lo nuevo en Moreno Villa se enfrenta a la reticencia en las calles de Nueva York. Si *Poeta en Nueva York* se convertirá dos años en un texto vanguardista sobre el

⁵ Sus poemas resultarían todavía apegados a una Granada “[...] sin tranvías ni aviones, una Granada antigua con elementos naturales, lejos de hoy, puramente populares y constantes” (FERNÁNDEZ, 2013, p.104).

pasmo, la fascinación y el terror simultáneos ante lo moderno, toda la producción de Moreno Villa relacionada a su breve estancia cabe ser caracterizada de modo muy similar. Ambas figuras buscan en Nueva York un espacio propio, un cuarto propio, en la amalgama de la modernidad. En el caso de Moreno Villa, esa búsqueda será literal: el proyecto personal de casarse con su novia americana y fundar un hogar se entrelaza con la búsqueda de su posición estética en la encrucijada vanguardista. Su pensamiento estético y arquitectónico, como veremos, se formula en términos de género.

La relación de Moreno Villa con Estados Unidos se remonta a muchos años antes y desde el principio resulta ligada a la constitución de ese cuarto propio. El Moreno Villa de la Residencia de Estudiantes que conocerá Lorca fue, durante muchos años, un hombre sin hogar, predestinado, según sus palabras, a vivir interinamente⁶. En su cuarto de la Residencia, durante 20 años la maleta permaneció siempre a la vista como recordatorio constante de lo que él llamó su preocupación fundamental en la vida, la búsqueda de ese cuarto propio (MORENO VILLA, 1976). En las primeras páginas de su autobiografía el cuarto de la infancia prescribe la biografía que vendrá. Situado entre sur y norte, acosado por los ruidos de la casa, el deseado refugio se convierte en cambio en una invitación a la huida. Sin embargo es la suya una huida quieta. Viaja en los libros, se hunde “[...] en mundos apasionados, sin actividades de pies y manos propios. Dónde sólo caminan los ojos” (MORENO VILLA, 1976, p.17). El ávido lector, al enumerar sus primeros libros, Espronceda, Zorrilla, Bécquer, Galdós, Santa Teresa y algún otro, termina con un el único texto que nunca llega a abrir, “[...] una historia de los Estados Unidos que Jamás intenté leer. Estaba allí porque su tamaño convenía para un hueco” (MORENO VILLA, 1976, p.14). Estas páginas son, en cierto modo, la taxonomía de ese hueco que amenaza la armonía del ideal cuarto propio.

En 1927, el mismo año en que viajará a Nueva York, ese hombre sin hogar se convierte, como ya vimos, en uno de los máximos directores del gusto arquitectónico español a partir de su nombramiento como secretario de redacción de la revista *Arquitectura*⁷. Desde sus páginas, Moreno Villa no dejará de prescribir las características del hogar perfecto. Su búsqueda personal se torna tarea pública e institucional a través de la revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Como responsable de su máximo órgano de difusión, el cuarto propio también será el de los otros. Tras sus viajes por Europa, García Mercadal se había convertido en el máximo apóstol de la arquitectura moderna en España⁸ y Moreno Villa, entre otros, le facilita una audiencia y un vehículo para su apasionada defensa. A la frecuente

⁶ Véase Moreno Villa (1976, p.18).

⁷ Para el periodo de la revista bajo la dirección de Moreno Villa, véase San Antonio Gómez (2001).

⁸ Véase Giménez Caballero (1928).

aparición en las páginas de *Arquitectura* de textos internacionales claves de la vanguardia arquitectónica europea, se sumará un ciclo de conferencias de sus autores en la Residencia de Estudiantes. Entre 1928 y 1930 desfilan por ella Le Corbusier en 1928, Mendelsohn en 1929, Van Doesburg en 1930 o Gropius en 1930.

En 1928, poco antes de la influyente visita de Le Corbusier a España, Moreno Villa responde a la encuesta sobre arquitectura de su amigo Mercadal en las páginas de *La Gaceta Literaria* con una ortodoxa defensa de las ideas del arquitecto francés con un toque del funcionalismo ligado al nuevo objetivismo alemán. Su casa ideal es racionalista y ascética, casa-máquina dictada por su funcionalismo,

[...] una casa que sea como un mechero de Dunhill... Sin adornos, sin garambainas, sin erudición. Una casa donde todo ajuste bien, clara de estructura interior, sin rozamientos posibles, hecha con materiales sólidos y verdaderos, amueblada y guarnecida con lo que realmente me sirva y mantenga en equilibrio. (MORENO VILLA, 2010, p.116).

Ese cuarto utópico dominado por la función retoma el ansiado cuarto refugio de su niñez. Pero un año antes su viaje a Nueva York complica esa utopía y obliga a matizar la impresión de ortodoxia moderna de la respuesta a la encuesta. De la misma manera que aquel volumen obstinadamente cerrado sobre la historia de Estados Unidos anunciaba al tiempo que ocultaba una fisura en la imaginada perfección del cuarto, el viaje a ese país revela un defecto que estorbará la esperada historia de amor con la modernidad americana y su promesa del perfecto cuarto propio.

Las circunstancias de ese viaje han sido repetidas muchas veces⁹. Unos meses antes se ha enamorado instantáneamente de una joven americana mucho menor que él quien, ya con vistas a una boda inminente, insiste en que conozca a su familia. Moreno Villa acude a Nueva York en busca literalmente de un hogar, un final al vivir interino de la Residencia. Pero Nueva York es también el paradigma de la arquitectura moderna:

Bastaría una ciudad –Nueva York– o un país –Holanda– para demostrar lo que interesa hoy al hombre en arquitectura. En una y en otro, eso es lo que hay que ver. Y en el resto, en el mundo todo, el uso de ciertos vocablos como “rascacielos”, “hormigón” y “urbanismo” lo indican también. (MORENO VILLA, 2010, p.107).

Pero antes de cruzar el mar, Nueva York y la fascinación de sus líneas puras y su modernidad está ya frente a él, en forma de mujer. Moreno Villa tiene posiblemente en la cabeza un título reseñado un año antes en *Arquitectura* (*La nueva vivienda, La mujer como creadora* de Bruno Taut) en el cual la acción del arquitecto es concebida

⁹ Véase por ejemplo Ballesteros y Neira (2012).

como la puesta en forma de una demanda femenina y el acto de obediencia frente a un deseo: “El arquitecto piensa, la mujer decide”.

En el poemario en que Moreno Villa reflejará su experiencia neoyorquina y su historia de amor, *Jacinta la pelirroja*, su objeto de deseo es trasposición física de un ideal de modernidad arquitectónica y formal. Esa “[...] joven yanqui, rubia y admirablemente formada y vestida” (MORENO VILLA, 1976, p.123) de que habla en su autobiografía se convierte en una síntesis del ideal arquitectónico de Le Corbusier y las tendencias clasicistas presentes, por ejemplo, en la pintura de Dalí de esos años:

Cariátide recta o virgen romana.
Dictadora del mundo de sus líneas,
Jamás sensiblera,
Jamás caediza, jamás inflada o roma,...
[habitando] su casa rectilínea –Sin roperos, con garaje y jardín,
piscina y mullidos tapices. (MORENO VILLA, 1988, p.315-316).

Jacinta¹⁰, que en otros poemas contemporáneos se esconde tras un número o se identifica con una máquina, es la meticulosa prolongación de su ideal cuarto moderno. Arquitectura y cuerpo femenino establecen una relación de continuidad y simbiosis. Las referencias clasicistas de Le Corbusier se unen al privilegio de la línea y el rechazo del ornamento y la simulación. Nada debe interrumpir la limpieza de esas paredes sin roperos, la austeridad racionalista de un cuarto en el que no cabe la sensiblería o el adorno. Mujer y casa-máquina se hacen una. El cuerpo de Jacinta es preámbulo de un ideal arquitectónico que Moreno Villa piensa ver reflejado en Nueva York. Pero, sin embargo, poco antes del viaje, el poeta vislumbra una sombra en la perfección moderna del cuerpo de Jacinta, una leve anomalía física que interrumpe el sueño formal de Moreno Villa y pronto se convierte en motivo de conflicto entre los amantes. El poeta insiste en que se opere. Finalmente convence a Jacinta para ir al cirujano. Sin embargo, algo extraño pasa en la visita.

Yo pude oír sus gritos en aquel intervalo que duró la ligera exploración. A poco salió la cirujana y me dijo: –No es nada en particular. Un fibroma bastante grande, pero que podemos abrir cuando quiera. Sólo que no quiere. En seguida grita.

Cuando salimos le dije: ¿Por qué no has querido?

–Ya ves que no es nada. Pero hoy no quise. Ya vendré yo sola. Habíamos caminado unos pasos cuando me sorprende esta proposición: ¿Nos casamos ahora mismo? Estamos cerca del juzgado. Yo imitándola respondí: –Vamos a dejarlo para otro día. (MORENO VILLA, 1976, p.132).

¹⁰ Su nombre auténtico era Florence. Para los pocos datos existentes sobre ella, véase Ballesteros y Neira (2012, p.49-50).

Pocas semanas después, la resistencia de Jacinta a la operación y el rechazo de su familia a la boda provocan la definitiva ruptura del compromiso. Moreno Villa regresa a España, “Poeta recién soltero”, desencantado de una modernidad que no era como esperaba, de una ciudad inhóspita cuyos idealizados espacios es incapaz de manejar y entender, de un cuerpo femenino que se resiste a consistir en pura línea y abandonar su último ornamento. El fibroma en el cuerpo de Jacinta es repetición de aquella fisura en la superficie del cuarto infantil, la indeseada presencia de un detalle que rompe el plan ideal, su requisito de totalidad.

El primero de los escritos de Moreno Villa en *Arquitectura* se publica el mismo mes en el que parte para Nueva York, febrero de 1927. Dedicado a la figura del arquitecto Zuazo Ugalde, Moreno Villa (2010) acude a Le Corbusier para llevar a cabo una apología del plan, requisito imprescindible tanto en la reforma urbana como en la consecución de un edificio armónico. Sólo una visión totalista hace posible la funcionalidad tanto de la ciudad como del edificio. Algunas de las palabras iniciales de Le Corbusier en *Hacia una nueva arquitectura* subyacen el análisis de Villa:

El plan es el generador. Sin un plan hay una falta de orden... El plan sostiene en sí mismo la esencia de la sensación... La vida moderna requiere y espera un nuevo tipo de plan tanto para la casa como para la ciudad. (LE CORBUSIER, 1928b, p.viii).

Para Le Corbusier, al servicio del plan se haya la misma dictadura de la línea que Moreno Villa (2010, p.3) asociaba a Jacinta: “Un elemento inevitable de la arquitectura. La necesidad de orden. La línea reguladora una garantía contra la voluntariedad. Otorga satisfacción al entendimiento”.

Pero sin embargo, no es sólo el plan y el ideal de totalidad lo que Moreno Villa encuentra en la arquitectura de Zuazo y muy particularmente en su palacio de la música. Esa unidad está al servicio de lo que él llamará el acogimiento (*Gemütlichkeit*), “[...] esa facultad de hacer íntima, cómoda y llana la convivencia, la casa, el mueble o la amistad. Facultad un poco aldeana si se quiere, pero siempre bien recibida por la gente buena” (MORENO VILLA, 1976, p.65). La síntesis de plan y acogimiento recibe por parte de Moreno Villa una calificación que en 1927 sólo podía sonar anatema para los seguidores de la nueva arquitectura: “La unidad se la presta al conjunto un aire de ‘moderno rococó’ y una cierta amplitud y proporción de masas que logran un efecto muy español, a saber, el acogimiento, lo que en alemán se llama *gemütlichkeit*” (MORENO VILLA, 2010, p.95).

La tensión de nomenclaturas e ideales no puede ser más marcada. Un año antes de la ortodoxia moderna de su respuesta en la encuesta de *La Gaceta Literaria*, Moreno Villa utiliza un vocabulario lleno de residuos y reticencias frente a la modernidad sin fisuras de Le Corbusier. Al aprendiz de moderno le queda todavía mucho de nostalgia.

El Moreno Villa que llega al fragor hiperdinámico de Nueva York y sus formas resulta sin embargo atado a la posibilidad de un espacio íntimo, acogedor, que no renuncia al detalle, al desliz rococó. En Estados Unidos busca una síntesis imposible, entre el plan y el acogimiento, entre la arquitectura moderna y el hogar.

Tanto *Pruebas de Nueva York* como *Jacinta la pelirroja* son el testimonio de su fracaso. Si Nueva York y Jacinta son la promesa del fin de ese vivir interino en la Residencia de Estudiantes, la posibilidad de acceso a esa casa racionalista ideal, lo que la realidad le va a mostrar será algo muy distinto, un espacio urbano y arquitectónico cuya misma esencia es, precisamente, la interinidad. La casa moderna no es posible como hogar, tan sólo como “apeadero” (MORENO VILLA, 2010, p.120). Paralelamente, la mujer ya no se casa, no se “encasa”, no es posible como fundamento del hogar, no le da forma y ancla sino que resulta sometida a la misma lógica de incesante circulación e interinidad que el hombre.

Pero antes de llegar a la esencial teorización de género y arquitectura que Moreno Villa desarrolla en su artículo “Casa y casada” se hace necesario analizar su proceso de toma de conciencia en las calles de Nueva York, junto a un cuerpo de apariencia moderna que sin embargo esconde el residuo de un ornamento, un detalle indeseado en forma de inconveniente fibroma.

La casa-máquina de Le Corbusier se convertirá a los ojos de Moreno Villa en una ciudad mecanismo más cercana al retrato de *Metrópolis* de Fritz Lang que Moreno Villa verá muy probablemente en Madrid un año después de su viaje. Para desentrañar su funcionamiento no escoge un modelo literario sino fotográfico. Sus “pruebas” quieren evitar la caricatura o la deformación, el peligro de subjetivismo en definitiva. Se trata de comprender la lógica y el funcionamiento de la máquina para poder habitarla. Se trata de desentrañar el plan que subyace a la totalidad para alejar el capricho de la voluntad individual que estorba la fluidez del ubicuo funcionalismo:

Mi propósito está más cerca del término fotográfico “prueba”. Quiero enseñar unas pruebas de Nueva York. Y sin caricatura, ni deformación. Con el mayor espíritu de justicia que pueda. He mirado a la “niña violenta” como quien mira a un mecanismo, con afán de comprender su lógica y funcionamiento. (MORENO VILLA, 1989, p.8).

Una vez más esa imagen de la “niña violenta” traza un analogía entre Jacinta y la ciudad. Esas palabras del prólogo, publicado como anuncio en *La Gaceta Literaria* tras completar el volumen, enmarcan el proyecto como un intento simultáneo de realizar la taxonomía objetiva de un modelo de ciudad simultáneamente a otro de feminidad. Ambos le han negado el acceso. La reacción de Villa sigue, aparentemente, la misma retórica moderna, el rechazo del sentimentalismo, el culto a la objetividad, el mismo que un año antes de su partida otro residente, Dalí, había desplegado en una pintura crucial en su carrera, “*Academia Neocubista*”, pero también en otra más

modesta, precisamente aquella que regalará a Villa antes de su viaje, “*Figura damunt les roques*”. Pero dejemos la pintura para más tarde y sigamos con las impresiones arquitectónicas de Villa.

A pesar de esa voluntad objetiva y racionalista, su primera visión de Nueva York resulta muy lejos tanto del entusiasmo por la máquina como de una retórica de la objetividad. Al mismo tiempo la promesa o la posibilidad de “acogimiento” del proyectado hogar se tornan algo muy distinto:

Quando el barco se acerca a Nueva York, el pasajero divisa una ciudad gótica, feudal, de masas apiñadas y altas, como dibujada por un pintor romántico. Luego, en el puerto ya, le parecen esas mismas casas un montón de cajones monstruosos. (MORENO VILLA, 1989, p.15).

La promesa de la máquina habitable y comprensible se torna una suerte de anacrónico sublime urbano que provoca miedo y parece exigir refugio. Paradójicamente, la capital de lo moderno aparece como estampa decimonónica¹¹. Todo el bagaje racionalista y objetivo de Villa se colapsa en un instante y la primera visión de la urbe hace retornar una sensibilidad romántica en radical contradicción no sólo con el propósito anunciado en el prólogo sino con todos los intereses y posicionamientos estéticos que Villa trae de Madrid.

Una vez atravesada esa engañosa cortina romántica, Villa descubre progresivamente que la esencia arquitectónica de Nueva York tras esa apariencia fantasmal radica en la convivencia de las grandes moles arquitectónicas y los apartamentos diminutos. La vida en la metrópolis es una vida afuera, la casa un mero apeadero, la estructura familiar, un residuo arqueológico:

Cada individuo –hombre o mujer– anda por su cuenta, hace su vida, se paga sus gastos, elige sus amistades y lleva un calendario donde apuntar las citas y quehaceres de la semana. Por todo esto, el hogar no existe, la casa es un refugio, donde, si se encuentran los familiares a una hora del día, se dicen las cosas de sopetón, sin calma ni recreo. (MORENO VILLA, 1989, p.16).

Moreno Villa es un inexperto *flâneur* que no deja de tropezar, incapaz de dar con los resortes del mecanismo. Pero la experiencia de la ciudad es análoga a la experiencia del hombre frente a una mujer que lejos de permanecer pasiva ante sus avances toma agresivamente la iniciativa: “El hombre se resigna a ser tomado. Es justamente lo contrario del héroe tradicional. Quien monta a caballo no es el doncel

¹¹ La percepción de Moreno Villa no es distinta a la estampa de Nueva York popularizada en películas de Hollywood o reportajes de fotografía como los publicados por el grupo de *Camera Work*, particularmente Stieglitz. En ellos domina una estética expresionista y posromántica en las antípodas del racionalismo higiénico de Le Corbusier (LAHUERTA, 2010).

sino la doncella” (MORENO VILLA, 1989, p.17). De la expectativa de una máquina de vivir que sea simultáneamente mujer y hogar, de una modernidad capaz de casarse, Moreno Villa pasa al terror de un espacio arquitectónico y urbano en el que el acogimiento ha dejado de ser posible y la gran fachada de la modernidad se erige sobre la radical disminución del hombre: “La mujer quiere que su hombre sea para todos un rascacielos, y para ella un *apartment*, es decir que sea grande en lo exterior y pequeño en lo interior” (MORENO VILLA, 1989, p.18). Al mismo tiempo, la mujer no es ya el ancla del hogar y el garante de su estabilidad. El afán de limpieza, esa higiene tan recurrente en Le Corbusier, es ahora el principio que instiga la constante mudanza, la constante demanda de novedad, el horror frente a la ruina. La mujer es cómplice de la velocidad urbana y su incesante circulación, del principio arquitectónico y mecánico que rige Nueva York, “ganar tiempo en el espacio” (MORENO VILLA, 1989, p.16). Frente a la nueva lógica femenina de la casa-máquina que en Nueva York se actualiza en perfecta puesta en escena del principio de estandarización y fabricación en serie de Le Corbusier, la nostálgica presencia del ornamento como huella precaria de un hogar y un acogimiento imposibles está ahora en manos de un inquilino masculino emasculado para quien Europa es colección de memorabilia precaria frente al anonimato de la casa-máquina americana:

La casa misma es una máquina, un número de la serie de máquinas. Pero cuando el inquilino se apodera de esa máquina, lo primero que quiere es sellarla con algo personal y peculiar. Y entonces recurre a lo extranjero, el detalle italiano, español, etc., que superponiéndose a los estándares hable de sus preferencias personales. (MORENO VILLA, 1989, p.55).

Un año después de su visita a Nueva York y un día después de la primera conferencia de Le Corbusier en la Residencia de Estudiantes de Madrid, el 10 de mayo de 1928, Moreno Villa publica en *El Sol* “Casa y casada”. La coincidencia de la visita del arquitecto francés y el centenario de Fray Luis de León le sirven para retomar (sin mencionarla) su experiencia neoyorquina y teorizar la imposibilidad de “casarse” en el contexto moderno. La perfecta casada, la casa perfecta, deja ahora paso al apeadero:

Y si la casa, en cuanto hogar, desaparece ¿Cómo vamos a llamar a los casados y el casamiento? Lo verosímil es que la gente sea cada vez menos casable... la mujer, sin perder en esencia, dejará de ser la casada; y la casa tal vez llegue a ser, como quiere Le Corbusier: “La máquina para vivir”. (MORENO VILLA, 2010, p.120).

La defensa a ultranza por parte de Moreno Villa, al menos durante un par de años más, de la ortodoxia anti-ornamental popularizada por Adolf Loos y retomada por Le Corbusier y sus seguidores es simultánea, sin embargo, a una resistencia

implícita a la lógica de transparencia entre interior y exterior de Le Corbusier. Para el arquitecto francés el plan arquitectónico establece una continuidad visual y conceptual entre el adentro y el afuera. Éste es necesariamente el resultado de aquél (LE CORBUSIER, 1928b). La casa-máquina es transparente, huye de simulaciones y ornamentos, los cuales de hecho no caben ni siquiera en sus paredes interiores exentas de decoración. La arquitectura es disciplina exclusiva, hasta el punto de que en el ideal de Le Corbusier, la pintura no se muestra, se esconde, se relega a un espacio interior que la hace análoga al libro. Como Sebastián Gasch (1928) recordaba en ese mismo año en un artículo de *La Gaceta Literaria*, frente a la dictadura de la línea, el orden perfecto de las relaciones numéricas y la elocuencia de la proporción, el lugar de la pintura y la literatura queda restringido a un interior tan accesible como invisible: “Aceptamos ipso facto la proposición de Le Corbusier, la biblioteca para cuadros. El archivador donde guardaremos nuestros cuadros y nuestros libros, para sacarlos de allí y contemplarlos o leerlos cuando nos apetezca” (GASCH, 1928, p.4).

El objeto de la mirada arquitectónica ha de ser el muro blanco, sin interrupciones decorativas. Pero la lectura de Le Corbusier y sus seguidores españoles revela un obsesivo vínculo de ese muro blanco a un vocabulario teñido de connotaciones de género. El racionalismo funcionalista de Le Corbusier es sistemáticamente asociado a una ascética masculina. Sánchez Rivero (1928), en su respuesta a la encuesta de *La Gaceta* deja muy clara la asociación:

¿Debemos hacer penitencia de esteticismo? La nueva arquitectura nos dará la celda más apropiada. Es el ambiente menos adecuado para practicar la delectación morosa de la belleza. El ascetismo religioso escurialense revive lozano en nuestro flamante ascetismo utilitario. Después de todo los ejercicios de San Ignacio no se hallan tan lejos como se supone de los métodos de Taylor, son un método Taylor a lo divino. (SÁNCHEZ RIVERO, 1928, p.2).

La casa que Moreno Villa equipara al mechero Dunhill o al Rolls, atributos tanto de modernidad como de masculinidad es casa para un hombre solo. La imposibilidad de “casarse” de la mujer coincide con una voluntad masculina de aislamiento ascético. Benjamín Jarnés (1928) no puede ser más claro en sus propias respuestas a la encuesta de Mercadal:

[Los valores de la nueva arquitectura] son todos los que inspira el miedo: Sobriedad, honestidad, humildad, virginidad. Total pánico a la aventura amorosa... respira en sus días de purificación, sin atreverse a pecar de nuevo... Hoy el arte arquitectónico va vestido con el traje de la primera comunión. Es un muro en blanco, abstinencia. Por ese camino podría llegarse a la negación del arte. A la suma pureza. A la inanición. Miedo, miedo a pintar nada en el muro blanco. (JARNÉS, 1928, p.1).

En ese sentido, el diálogo que Moreno Villa establece entre Fray Luis y Le Corbusier en su artículo de 1928 marca apenas el umbral de una relación mucho más cercana de dos concepciones del espacio doméstico. *La perfecta casada* es también un texto de condena del ornamento. La falsedad de los afeites de la mujer pone en peligro los muros del hogar, amenazando su pureza y su estabilidad con una peligrosa circulación de deseos. La mujer maquillada circula, sale a la calle, descuida el espacio doméstico, arruina la economía familiar y, en definitiva pone en crisis la honestidad del hogar (LEÓN, 1992). Si Adolf Loos (1998) condena el ornamento como despilfarro económico y Le Corbusier (1928a, p.1) se refiere a su casa-máquina como espacio “honesto” a salvo de simulaciones y afeites que traicionen la transparencia y pureza del plan y la línea directriz, Moreno Villa publica en junio del 28, bajo el título “Casa ‘honestá’ en Madrid” la elogiosa reseña de un edificio de Rafael Bergamín en la Calle Serrano. El artículo se concibe como respuesta a la prevista reacción del vulgo frente a la obra de Bergamín: “¿Pero a usted le gusta esto? Si esto no tiene nada” (MORENO VILLA, 2010, p.128). Pero esa nada para Moreno Villa lo es todo. La casa es una afirmación ascética contra la bisutería y la falsedad, lo aparatoso y lo superfluo que amenaza con copar el gusto de la clase media: “Eso es lo único que chocará al vulgo en esta casa verdaderamente honesta, sencilla y armoniosa: la carencia total de bisutería” (MORENO VILLA, 2010, p.127). El plan arquitectónico lo es ético y se fundamenta nada menos que en la restauración de un hogar honesto en decadencia, pero es éste ahora un hogar eminentemente masculino, regido por el criterio de la eficacia. La casa-máquina es espacio de ascesis y su modelo natural, el mismo edificio ejemplarmente moderno que Moreno Villa y Mercadal muestran exultantes a Le Corbusier un día después de su conferencia en Madrid, El Escorial:

Veamos ahora por fuera la casa de Bergamín... Aquí es donde me quiere oír el cándido de “no tiene nada” ¿No tiene nada? ¿Qué tiene el Escorial? Ah, es que “eso” también es frío y seco. Hemos topado con la desnudez, con la arquitectura. Pues, ¿Sabe usted lo que tiene el Escorial? Un maravilloso orden, una rigurosa relación de masa y vanos, un ritmo de formas en todo, más un buen material y una ejecución imperecedera. ¿Qué más quiere usted para su casa? En El Escorial no se ve ni una sola grieta; no ha sufrido un sólo asiento, como dicen los arquitectos. Esto es una obra: eso es arquitectura y construcción. (MORENO VILLA, 2010, p.129).

En su visita a Nueva York, Moreno Villa se enfrenta a las contradicciones del proyecto ascético de la nueva arquitectura. Cuando, tras la salida del cirujano, el poeta responde a la negativa de Jacinta a operarse de su indeseado ornamento con su propia negativa a casarse, Moreno Villa defiende una modernidad investida de anacronismo. La casa-máquina, su proyecto de restaurada honestidad, es rigurosamente incompatible con una mujer que circula y toma la iniciativa, que no

renuncia al deseo ni al ornamento. La casa-máquina sólo es posible como el espacio doméstico de un hombre solo de moral ascética, su cuarto propio. En la búsqueda trasatlántica de su casa ideal, Moreno Villa en realidad nunca abandona su cuarto de la Residencia de Estudiantes, tan sólo vislumbra el uso que el capitalismo y la modernidad hacen del mismo ascetismo que le resulta tan cercano.

La figura de Jacinta revela así pues las tensiones y contradicciones presentes en la asimilación por parte de Villa del guión de la arquitectura moderna, su fascinación y posterior reticencia frente a una casa-máquina que se revela incompatible con el “hogar” y se convierte en fábrica de “interinidad”.

Sin embargo, no son sólo la arquitectura moderna y la casa-máquina los únicos guiones a partir de lo cuales Villa concibe o imagina la feminidad de Jacinta. Como ya apuntamos, antes de iniciar su viaje a Nueva York en busca de su imposible hogar, Villa pasa por la Galería Dalmau de Barcelona. Allí su amigo Dalí le ha dejado un regalo de boda, la pintura “*Figura damunt les roques*”¹². La pintura, exhibida un año antes en el salón de otoño de Barcelona, formaba parte de la categoría que Dalí denominó crudamente “*Trossos de cony*”. El cuadro es un perfecto ejemplo del estilo daliniano entre el neocubismo y el clasicismo que Moreno Villa no deja de elogiar en su crítica de arte esos años. No es improbable que, al igual que “*Venus y un marinero*”, cuadro pintado un año antes, la pintura fuese realizada en el mismo estudio de Moreno Villa en la Residencia y que la imagen le resultase ya familiar. La figura femenina de la pintura, posiblemente inspirada en la hermana del pintor retratada una y otra vez en ese periodo, aún un erotismo exacerbado (las piernas abiertas, los pezones erectos, el sexo resaltado por los pliegues del vestido) con esa tendencia “arquitectónica, constructiva y formal” (MORENO VILLA, 2001, p.254) a la que Villa se había referido en su artículo sobre la “Exposición de artistas ibéricos”¹³ y a la que se referirá de nuevo en la conferencia que sobre el pintor dicte en la Universidad de Columbia durante su estancia niuyorquina.

Los artículos de arte de Moreno Villa publicados antes de su viaje resultan, quizá junto a los de Sebastiá Gasch, el intento más coherente de llevar a cabo una crítica de la nueva pintura. Influidos por su lectura de *L'Esprit Nouveau*¹⁴, repiten una serie de líneas de lectura: objetivismo, auto-referencialidad, privilegio de la técnica sobre la representación, supresión del sentimentalismo, organicidad, prioridad del “oficio” sobre el “drama”... Dentro de ese panorama la obra Daliniana resulta ejemplar como dejan ver las palabras que le dedica en 1925:

¹² Santos Torroella (1992) recoge los documentos en torno al regalo de Dalí y la mediación de Dalmau.

¹³ En la que Villa expone también cuatro de sus propios cuadros. Uno de ellos, “Barcas”, será significativamente reproducido en el monográfico que la revista *Alfar* dedica a la exposición (CARMONA, 1985, p.134).

¹⁴ García Hernández (1997) apunta la deuda directa de los artículos “genealógicos” sobre la pintura moderna de Villa con las páginas de *L'Esprit*.

Son sus obras las que más protestas han suscitado en el visitante ingenuo... Ese visitante dista mucho todavía de comprender y admitir que entre la figura humana y un sifón puede no haber diferencias esenciales: que ambos cuerpos son formas como una columna o un capitel; y que la vida –factor diferencial–, como no es objeto plástico, no se admite en la serena arquitectura del lienzo. Dalí presenta cuadros cubistas y cuadros que se acercan al neoclásico [...]. (MORENO VILLA, 2001, p.254).

En otro artículo del mismo año, “Notas de arte. El oficio”, la estrecha relación y sintonía estética entre Moreno Villa y Dalí se hace aún más evidente. Haciendo referencia a una carta específica del pintor catalán, Villa pone énfasis en la admiración por la técnica que une Dalí y la pintura moderna a nombres como Ingres o Vermeer citados por éste en su misiva. El “tiro espiritual” de Dalí consiste en la supremacía del oficio, el acercamiento del pintor al artesano y el definitivo distanciamiento del artista romántico de hipertrofiada subjetividad: “[...] hemos salido de una época en que espíritu y personalidad acabaron por destruir, anarquizar y anular la expresión artística” (MORENO VILLA, 2001, p.299). Como en el registro arquitectónico, las nuevas tendencias pictóricas se tornan disciplina ascética, renuncia a la pasión. No es otro el núcleo del diálogo que desarrollan Dalí y Lorca en 1927, el mismo año en que Villa viaja a Nueva York. Un año antes, la “Oda a Salvador Dalí”, publicada en la Revista de Occidente, supone el momento de máximo acercamiento personal e intelectual entre ambos, precisamente a partir de un repertorio de ideas que ambos han asimilado de *L'Esprit Nouveau* (LAHUERTA, 1997). Sin embargo, tan sólo un año más tarde, en un intercambio bien conocido que se desarrollará entre cartas personales, el texto “San Sebastián” que publicará Dalí en *L'Amic de les Arts* y la conferencia “Imaginación, inspiración, evasión” que Lorca impartirá un año después, el radical ascetismo formal de Dalí entra en conflicto con el apego lorquiano a la pasión. Para Dalí “El dolor de San Sebastián era un puro pretexto para una estética de la objetividad [...] limpio de simbolismos, era un hecho en su única y sencilla presencia” (FERNÁNDEZ, 2003, p.31-34). Su interés por la figura del santo, la “Santa Objetividad” que se convertirá en su clave estética de esos años, queda ligada a su obsesión “anti-artística”, ligada por ejemplo a su fascinación con las posibilidades de la fotografía, el cine anti-artístico de Buster Keaton o el mismo Le Corbusier. En una carta a Lorca de noviembre de 1927, Dalí sintetiza: “Las cosas no significan nada fuera de su estricta objetividad” (FERNÁNDEZ, 2013, p.131). Como ilustración de sus ideas, la versión de San Sebastián que protagoniza “Academia Neocubista”, la pintura de Dalí contemporánea y muy relacionada temáticamente a “*Figura damunt les roques*” resulta una figura clásica, pura arquitectura desligada de todo drama. En otra carta, Lorca deja claro lo que le distancia del programa estético de su amigo, la respuesta a aquella pregunta que Dalí le lanzaba (“¿Por qué no quieres nada con la ironía?”) (FERNÁNDEZ, 2013, p.92):

Las flechas de San Sebastián son de acero pero la diferencia que yo tengo contigo es que tú las ves clavadas, fijas y robustas, flechas cortas que no se descompongan, y yo las veo largas [...] en el momento de la herida. Tu San Sebastián de mármol se opone al mío de carne que muere en todos los momentos y así tiene que ser [...] lo que a mí me conmueve de San Sebastián es su serenidad en medio de su desgracia, y hay que hacer constar que la desgracia es siempre barroca [...]. (FERNÁNDEZ, 2013, p.119).

Para Lorca el hecho estético va más allá de la ascesis técnica daliniana, como deja claro en su conferencia “Imaginación, inspiración, evasión” de 1928: “El hecho poético no se puede controlar con nada. Hay que aceptarlo como se acepta la lluvia de estrellas. Pero alegrémonos [...] de que la poesía pueda fugarse, evadirse, de las garras frías del razonamiento” (GARCÍA LORCA, 1996, v.3, p.104).

Moreno Villa convierte a Jacinta en escenario y cuerpo donde proyectar el mismo diálogo que sus amigos están llevando a cabo. Por un lado las opiniones de la crítica de arte de Villa compartidas con Dalí se yuxtaponen a la arquitectura de Le Corbusier en aquellas descripciones de Jacinta a la que ya nos referimos:

Cariátide recta o virgen romana...
Dictadora del mundo de sus líneas,
Jamás sensiblera...
(MORENO VILLA, 1988, p.315).

Jacinta es concebida, como personificación femenina del catálogo estético privilegiado por *L'Esprit Nouveau*, puesta en cuerpo de esa feminidad arquitectónica retratada por Dalí en su “*Figura damunt les roques*”. Y, sin embargo, la certeza de esa visión se ha empezado a resquebrajar. Simultáneamente a ese vocabulario, encontramos en el mismo poemario otro muy distinto en el que asoma con claridad la impronta lorquiana:

El duende sale y no sale por esta pluma que cuenta...
Él es máquina pero máquina incierta...
Voy con el duende a dónde tú me ocultas,
mujer. No hay lámpara más plena.
Todo lo ilumina y lo pone en tinieblas.
(MORENO VILLA, 1988, p.326-327).

La claridad clásica de líneas de la arquitectura y los dogmas de la nueva pintura titubean en la pluma de Moreno Villa, se tornan claro-oscuro barroco, la racionalidad se ve interrumpida por el duende lorquiano del que Jacinta se torna mediadora. Villa marca un lugar de resistencia, un diálogo antitético y no tan sólo cómplice con el ascetismo arquitectónico: el duende de la poesía convierte en

incierto la máquina de Le Corbusier y su necesidad de claridad ininterrumpida y funcionalismo dogmático.

Jacinta se convierte en personificación del puente entre el dogmatismo clásico de la “Santa Objetividad” daliniana y el punto de fuga barroco en Lorca. Su cuerpo mismo es teatro de convivencia entre la perfección clásica y el ornamento barroco de su localizada imperfección que interrumpe la totalidad del plan.

En su siguiente poemario, *Carambas*, Villa se distancia aún más del rigor del plan, la línea y el número al tiempo que su crítica arquitectónica se irá alejando paulatinamente de la ortodoxia racionalista. Sus palabras marcan ahora un lugar de vehemente resistencia a la dictadura de la línea:

Laberinto serás a toda costa [...]
Y laberinto serás en la cuadrícula
Y en medio del orden y la simetría,
Y cuando nadie recuerde la esquizofrenia
Vagarás con tus eternas verdades al hombro.

Ignorar la planimetría [...]
La cosa es no saber la tabla
Porque el número en crecimiento es pernicioso.

No saber, ni multiplicar [...]
(MORENO VILLA, 1988, p.370-375).

Al tiempo que Moreno Villa (junto con Dalí y Lorca) se desliza hacia el irracionalismo surrealista tanto en su poesía como en su pintura, en 1931 es nombrado Director del Archivo del Palacio Real donde poco más tarde retomará un viejo interés y dará inicio a su proyecto de catalogación y estudio de lo locos, enanos, negros y niños en la corte española de los Austrias¹⁵. A la fascinación por el Escorial como preludio de la arquitectura moderna, su impulso ascético y su orden perfecto de rascacielos horizontal le sucederá una inquisitiva mirada a su interior, lleno de exceso, capricho y deformación.

Simultáneamente, la crisis de la arquitectura moderna en España comenzará a tomar una forma paradójica e inesperada. Su transitorio éxito provoca una demanda perversa por parte de una clientela burguesa anclada en realidad en hábitos inamovibles. Su conversión en moda reduce el racionalismo arquitectónico al despliegue de gestos exteriores que no afectan inalterables estructuras tradicionales. El racionalismo arquitectónico se convierte en pura superficie, repertorio ornamental al servicio de la continuidad de interiores conservadores. Su utopía de transparencia

¹⁵ Su interés por los bufones de la corte de los Austrias se remonta al tercer apartado de uno de sus primeros textos, *Evoluciones*, de 1918.

queda reducida a máscara que oculta la radical ruptura entre interior y exterior. El proyecto de ascesis implícitamente masculina acaba travestido, convertido en frívola pose, puro motivo cosmético de seducción.

Será esa misma degeneración cosmética del gesto moderno la que caracterizará la actitud revisionista de Moreno Villa hacia el campo pictórico años después. En plena contienda y con Lorca ya muerto, Moreno Villa elabora un duro epílogo a la concepción estética de esos años en la que el diálogo entre moral, cosmética y el ascetismo del cuarto propio sufre un reposicionamiento radical. Éste resulta inevitable ante la realidad del exilio y la forzada expulsión del cuarto propio¹⁶. A aquella primera entusiasta presentación en 1927 del joven Dalí ensimismado en los placeres auto-referentes de la forma y el oficio en Nueva York corresponde 10 años más tarde una durísima crítica del pintor:

¿Cómo resulta a la luz de la guerra el mundo creado por Dalí? Contestemos sin ambages: como signo evidente de descomposición y relajamiento moral, como exponente máximo de una sociedad decadente... no hay en España actualmente nadie que mire con agrado el mundo imaginativo de Dalí. Ni entre los leales ni entre los rebeldes. No porque falte en su obra signo de amor al pueblo o signo de amor a la aristocracia; sino porque falta en ella todo signo de amor a algo. Dalí es sensacionalismo escueto a base de audacia, descoco y aberración. (MORENO VILLA, 2001, p.435).

Sus críticas se extienden también a un Picasso cubista percibido como arte neutro con la voluntad de “permanecer aparte de la tragedia” de modo meticulosamente análogo a la neutralidad española durante la primera guerra mundial (MORENO VILLA, 2001, p.433). El cubismo habría terminado por coincidir con su peor enemigo, lo accesorio, la distracción del ornamento: “[...] me parece un arte neutro. Huyó del drama. Una pintura sin drama humano carece de profundidad. El cubismo, por ello, pronto degeneró en decoración y en la decoración encontré, acaso, su mejor salida” (MORENO VILLA, 2001, p.447).

Las visiones críticas de Dalí y Picasso son preámbulo para un mea culpa. Villa es perfectamente consciente de haber compartido los intereses de ambos artistas. El ejemplo pictórico que escoge en una conferencia de 1937, una de sus propias obras de aquellos años, nos devuelve al escenario central de estas páginas:

[...] se titula “La niña y el toro”. Y eran dos cabezas, la de una jovencita rubia americana y la de un becerrito español, puestas sobre un campo estepario, amplísimo, cruzado por una línea de ferrocarril... me movía yo en un mundo

¹⁶ Tanto en términos simbólicos como reales. La guerra acaba con la Residencia y con la posibilidad de seguir ocupando su modesto cuarto. En 1937, tras un breve paso por Estados Unidos, Moreno Villa llega a su exilio definitivo, México.

plástico y poético aparte y diferente del mundo aquel donde se fraguaban los acontecimientos que luego estallaron. Estaba yo, si queréis, en las nubes. (MORENO VILLA, 2001, p.440).

La relación de Villa con una feminidad moderna en la que proyectó exhaustivamente el guión del arte nuevo, es concebido años después como una forma de ensimismamiento. Aquél intento de salir del ascético cuarto de la residencia para acceder a un espacio doméstico moderno al modo de Le Corbusier termina revelándose como reiteración de aquel viaje quieto en el cuarto de su infancia. Hablando del cubismo, Moreno Villa no deja de hablar de sí mismo: “Lo que buscó el cubismo fue liberarse de la lucha [...] Buscó quedarse solo. A solas con los elementos de la pintura, a saber: el plano del lienzo, las dos dimensiones y la construcción o arquitectura en abstracto a base de línea, valores, tonos y colores o materias” (MORENO VILLA, 2001, p.433). En ese sentido, ese cuadro, “La niña y el toro” no hablaba sino de la fascinación frente a la joven americana como forma de ensimismamiento, enamoramiento por las formas modernas ajenas a todo contexto, perdidas en un desierto.

El terror ante el estorbo del ornamento en la imaginada perfección del cuerpo moderno de Jacinta, se revela años después como el descubrimiento de que, al igual que la arquitectura de Le Corbusier o el cubismo, lejos de resultar una leve interferencia, ese ornamento coincide con la totalidad. El plan resulta, precisamente, cosmético. El cuerpo atlético de Jacinta o la fachada de El Escorial son las superficies precarias tras las que subyace la amenaza de un ornamento ubicuo que hace estallar desde dentro la voluntad ascética de un plan ensimismado, concebido en un precario cuarto propio.

MEDINA, A. Architecture without a home: between asceticism and the ornament: José Moreno Villa and the ambivalence of the avant-garde, 1927. **Revista de Letras**, São Paulo, v.54, n.2, p.11-30, jul./dez. 2014.

- **ABSTRACT:** *Two years before Lorca's visit to New York, José Moreno Villa, his friend and mate at the Residencia de Estudiantes undertakes the same trip. Villa's extraordinarily multifaceted character (as poet, painter, art and architecture critic) allows us to consider his New York experience as a privileged point of departure to analyze the Spanish cultural crossroads at the end of the 20s. The very particular circumstances of Villa's trip take us to look at those crossroads as a dialogue between an ascetic tendency in Avant-Garde formalism and the latent threat of an ornamental drift. Simultaneously, his thoughts about aesthetics and architecture are formulated, as we will see, in terms of gender: his personal project, getting married to his American girlfriend and establishing a home is intertwined with his search for an aesthetic position in the Avant-garde crossroads.*

- **KEYWORDS:** *José Moreno Villa. Modern architecture. Le Corbusier. Pruebas de Nueva York. Jacinta la pelirroja. Salvador Dalí. Federico García Lorca.*

Referências

BALLESTEROS, R; NEIRA, J. Historia de Jacinta. In: HUICI MARCH, F. et al. **José Moreno Villa: un yo cercado de infinito.** Sevilla: Junta de Andalucía, 2012. p.48-67.

BUÑUEL, L. **Mi último suspiro.** Esplugues de Llobregat: Plaza y Janés, 1982.

CARMONA, E. **José Moreno Villa: los orígenes de las vanguardias artísticas en España: 1909-1936.** Málaga: Universidad de Málaga, 1985.

FERNÁNDEZ, V. (Ed.). **Querido Salvador, querido Lorquito: epistolario 1925-36.** Barcelona: Elba, 2013.

GARCÍA HERNÁNDEZ, M. A. Mister Le Corbusier. In: LAHUERTA, J. (Ed.). **Le Corbusier y España.** Barcelona: Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona, 1997. p.39-82.

GARCÍA LORCA, F. **Obras completas III: prosa.** Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1996.

GASCH, S. De un orden nuevo. **La Gaceta Literaria**, Madrid, n.32, p.4, 1928.

GIBSON, I. **Federico García Lorca.** New York: Pantheon, 1989.

GIMÉNEZ CABALLERO, E. El arquitecto Mercadal. **La Gaceta Literaria**, Madrid, n.33, p.5, 1928.

JARNÉS, B. Encuesta sobre la nueva arquitectura. **La Gaceta Literaria**, Madrid, n.32, p.1, 1928.

LAHUERTA, J. J. (Ed.). **Le Corbusier y España.** Barcelona: Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona, 1997.

_____. Mies popular. In: _____. **Humaredas: arquitectura, ornamentación, medios impresos.** Madrid: Lampreave, 2010. p.286-339.

LE CORBUSIER. Dice Le Corbusier. **La Gaceta Literaria**, Madrid, n.32, p.1, 1928a.

_____. **Vers une architecture.** Paris: G. Crès et cie, 1928b.

LEÓN, F. L. de. **La perfecta casada**. Madrid: Espasa Calpe, 1992.

LOOS, A. Ornament and crime, In: _____. **Ornament and crime**: selected essays. Riverside: Ariadne, 1998. p.167-176.

MORENO VILLA, J. La orden de Toledo. **El Nacional**, México, p.5-6, 12 oct. 1947.

_____. **Vida en claro**. México: Fondo de Cultura Económica, 1976.

_____. **Poesías completas**. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1988.

_____. **Pruebas de Nueva York**. Valencia: Pre-Textos, 1989.

_____. **Temas de arte**: selección de escritos periodísticos sobre pintura, escultura, arquitectura y música: 1916-54. Valencia: Pre-textos, 2001.

_____. **Función contra forma y otros escritos sobre arquitectura madrileña**: 1927-35. Valencia: I See Books, 2010.

ORTEGA Y GASSET, J. Reflexiones sobre la lírica. **Revista de Occidente**, Madrid, v.24, p.364-365, 1925.

SAN ANTONIO GÓMEZ, C. de. La etapa fundacional, las ideas y los protagonistas. In: SAN ANTONIO GÓMEZ, C. de. (Ed.). **Revista Arquitectura**: 1918-1936. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos, Ministerio de Fomento, 2001. p.16-31.

SÁNCHEZ RIVERO, A. Encuesta sobre la nueva arquitectura. **La Gaceta Literaria**, Madrid, n.32, p.2, 1928.

SANTOS TORROELLA, R. **Dalí residente**. Madrid: Residencia de Estudiantes, 1992.

_____. **Primer Dalí**: 1918-29: catálogo razonado. Madrid: Residencia de Estudiantes, 1998.