

# La «poética» de Miguel del Moral

**ANA MELENDO<sup>1</sup>**

*Universidad de Córdoba*

## ABSTRACT

Miguel del Moral is a Cordovan artist whose work is more concerned with lyricism and poetry than with the artistic fashions that spread to Spain in the post-Civil War period. The work of this artist stands out for its impeccably drawn human figures and the passionate use of colour to imbue form with incredible beauty, yet his paintings transcend such stylistic harmony. Indeed, the artist eschews the apparent, instead infusing his paintings and drawings with ideas, ingenuity and intention alongside ingenuous sincerity. Miguel del Moral's work goes beyond the references which he alludes to on the surface of his canvases, meriting a deeper examination of the meaning behind them, which is the objective of this paper.

**Keywords:** Miguel Del Moral, Poetry, Lyricism, *Cántico* Group.

## RÉSUMÉ

Miguel del Moral est un artiste né à Cordoue. Son oeuvre porte davantage sur le lyrisme et la poésie que sur les modes qui arrivèrent en Espagne de l'étranger à l'époque où le peintre développa son art. Il fuit la peinture facile, faisant place dans ses tableaux et ses dossiers à l'élaboration d'idées, à la créativité, à l'intention aux côtés d'une sincérité naïve. Son œuvre dépasse les perceptions que l'on peut avoir en surface. Ainsi, notre travail vise à décoder la signification des tableaux de l'artiste. Ceux-ci transcendent un style harmonieux dans lequel, de par la préoccupation pour l'être humain, l'on observe un dessin impeccable et une utilisation passionnée de la couleur à travers de laquelle il a façonné la forme jusqu'à la doter d'une incroyable beauté.

**Mots-clés:** Miguel Del Moral, Poésie, Lyrisme, Groupe *Cántico*.

## RESUMEN

Miguel del Moral es un artista cordobés que está más preocupado en su obra por el lirismo o la poesía, que por las modas que en los años en que el pintor desarrolla su obra, llegan a España de fuera. Huye de la pintura fácil, por eso, en sus lienzos y dibujos se instala la idea, el ingenio y la intención junto a una ingenua sinceridad. Su obra va más allá de los referentes a los que alude en su superficie, por eso,

---

<sup>1</sup> Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música. Área de Historia del Arte. Plaza del Cardenal Salazar s/n. 14071. Córdoba. E-mail: aa1mecra@uco.es

nuestro objetivo con este trabajo es penetrar en el significado de sus cuadros que, sin duda, trascienden un estilo armónico en el que, a través de su preocupación por la figura humana, se observa un dibujo impecable y un apasionado uso del color mediante el cual resolvía la forma hasta dotarla de una increíble belleza.

**Palabras clave:** Miguel Del Moral, Poesía, Lirismo, Grupo *Cántico*.

## INTRODUCCIÓN

«*Ut pictura poesis*», como la pintura, así es la poesía. Desde que Horacio pronunció en la *Epístola* a los Pisones este célebre verso muchos han sido los críticos que han cuestionado la posibilidad de unir pintura y poesía, argumentando que se trata de dos artes que derivan en (re)presentaciones diferentes. Aunque en su contexto original la frase tenía un alcance limitado, lo cierto es que se convirtió en uno de los principios fundamentales de la teoría de la comparación entre artes plásticas y literatura desde el humanismo renacentista hasta nuestros días<sup>2</sup>. No obstante, han sido muchos los teóricos que han reivindicado la supremacía de una con respecto a la otra y viceversa. Leonardo da Vinci, por ejemplo, ante el dudoso paralelismo que establece Simónides de Ceos cuando afirma que la pintura es poesía muda y la poesía una pintura hablante, siente la necesidad de defender la pintura y comenta al respecto que:

Si se dice que la pintura es poesía muda, entonces también se puede llamar pintura ciega a la poesía. Ahora bien, pensemos: ¿cuál de las dos aflicciones es más perniciosa, la del hombre ciego o la del mudo?... Si el poeta sirve a los sentidos mediante el oído, el pintor lo hace mediante el ojo, un sentido más elevado<sup>3</sup>.

Leonardo, tal y como explica Antonio Monegal:

Reconoce aquí los límites de cada una de las artes (una forma de conocimiento para el ciego, otra para el sordo) en lugar de declarar un salto heroico de las barreras. Pero además afirma que la pintura no necesita usar palabras, porque habla ya en el lenguaje de las cosas, un lenguaje conocido por todos y más inmediato de lo que cualquier palabra podría ser<sup>4</sup>.

Mas allá de la afirmación de Leonardo, y contra esta tendencia a la contaminación entre las artes reacciona Lessing en su *Laocoonte*, donde reclama la especificidad de cada arte a partir de la distinción entre artes espaciales y artes temporales. Lessing asigna a cada arte un objeto propio, a la medida de su capacidad de representar la realidad, y

<sup>2</sup> Véase R. W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Ensayos Arte Cátedra, 1982.

<sup>3</sup> L. da Vinci, *Treatise on Painting*, vol. I, traducido y anotado por A. Philip MacMahon, Princeton, 1956, p. 18.

<sup>4</sup> A. Monegal, «Diálogo y comparación entre las artes», in A. Monegal (ed.), *Literatura y pintura*, Madrid, Arco/Libros, 2000, p. 33.

allá donde los otros se apoyan en una teoría de la imitación para defender y fomentar la semejanza, él acentúa la diferencia también desde su concepción de la mimesis.

Las posibles actitudes a la hora de abordar la cuestión de la analogía entre literatura y artes plásticas según Monegal es la que considera que las dos expresiones artísticas están en constante interacción<sup>5</sup>.

Es fácil observar en la obra de numerosos artistas esta interrelación surgiendo, así lo que podríamos denominar «productos mixtos», para cuya interpretación se requiere tener en cuenta su naturaleza múltiple. Tal y como indica Pablo García Baena, la obra de Miguel del Moral es una obra de «musas paralelas, pintura-poesía, que estará indeleblemente en toda su obra»<sup>6</sup>. Francisco Zuheras, por su parte, se refiere a ella diciendo que:

La pintura de Miguel del Moral es como una gran meditación, como un encadenamiento de palabras poéticas que llegan al espectador cargadas de profundo sentido, y que su afortunado autor tiene a su servicio –al servicio de su visión poética– un extraordinario dominio de la expresión<sup>7</sup>.

En el estudio que abordamos queremos destacar esta faceta prácticamente desconocida del artista como pintor literario, ya que nuestro interés a la hora de acercarnos a la obra de Miguel del Moral, ha sido penetrar en el significado algunos de sus cuadros, que trascienden un estilo armónico en el que se observa un dibujo impecable y un apasionado uso del color mediante el cual resolvía la forma, destacando en ella su «preocupación por considerar la figura humana a través de una constante estimación de la belleza como valor más trascendente»<sup>8</sup>. La impecable técnica, del artista cordobés, se pone al servicio, en muchas ocasiones, de las ideas, lo que ha sido apuntado por estudiosos y personalidades allegadas a él como García Baena, quien se refiere a ello diciendo: «Siempre la línea de Miguel, exacta, magistral, junto al texto literario como una proyección de la palabra sobre el dibujo en lo que alguna vez llamé «poemas visuales»<sup>9</sup>.

## EL AUTOR

Miguel del Moral nació en Córdoba el 14 de marzo de 1917 en el seno de una familia dedicada a la hostelería. Junto con su hermano Francisco estudió en los Salesianos, pero a los doce años de edad inició sus estudios artísticos en la Escuela de Artes y

<sup>5</sup> «[...] es la que considera las dos expresiones artísticas como parte del conjunto general de la cultura, y por tanto como dos sistemas de producción cultural que están en constante interacción con los otros sistemas y con su contexto. En consecuencia, desde este punto de vista no hace falta reivindicar la necesidad de estudiar la literatura y las artes plásticas conjuntamente, puesto que lo difícil es sostener lo contrario», *Idem*, p. 14.

<sup>6</sup> P. García Baena, *Del Moral*, Catálogo de la exposición organizada por CajaSur, 1997.

<sup>7</sup> AA.VV., *Catálogo de la Exposición Antológica de Miguel del Moral*, Córdoba, mayo de 1981.

<sup>8</sup> M. Clementson Lope, *Del Moral*, Catálogo de la exposición organizada por CajaSur, 1997.

<sup>9</sup> P. García Baena, «Homenaje a un pintor», *El Córdoba*, viernes 24 de diciembre de 1993, p. X.

Oficios, donde estuvo matriculado, con el Paréntesis de la Guerra Civil, entre los años 1929 y 1942<sup>10</sup>. Posteriormente se trasladó a Madrid por motivos económicos, estancia que fue decisiva para su formación al recibir clases de dibujo y pintura en el Círculo de Bellas Artes y contemplar las obras conservadas en los importantes museos de la capital, especialmente el Museo del Prado, donde tuvo la ocasión de estudiar la pintura cuatrocentista italiana y a los grandes pintores españoles, especialmente a Velázquez, Zurbarán y Goya.

La permanencia en Madrid le permitió, además, conocer a Vázquez Díaz y colaborar con sus ilustraciones en las más importantes publicaciones literarias del momento, como *El Español*, *La Estafeta literaria*, *Fantasia*, *Caracola* y *Platero*, junto a otros destacados dibujantes, tales como Mampaso, Goñi, Sáenz, Pena y Ginés Liébana, con quien colaboró especialmente en *Cántico*, a la que estuvo ligado desde su fundación y para la que realizó su conocido *Ángel del Sur* que ilustró en octubre de 1947 el primer número de la revista, nacida de los poetas Pablo García Baena, Ricardo Molina, Juan Bernier, Julio Aumente y el también pintor Ginés Liébana.

Retorna a su ciudad natal y celebra en ella su primera exposición (1949), que le acredita como el primer pintor de Córdoba y uno de los primeros de España. Del barroquismo de los lienzos de «San Rafael» pasa a la contención, inspirada por Vázquez Díaz, de su gran cuadro sobre el torero Manolete. En esta línea última colabora como dibujante en la revista *Cántico*, con interpretaciones poético-estéticas de gran estilo.

Durante 1952 reside en París, donde la visión directa de la pintura impresionista deja honda huella en su retina. Nuevamente en Córdoba (1953), presenta una amplia exposición que por la variedad temática, el oficio y la búsqueda de la belleza, unida a la nostalgia poética, constituye en conjunto una exaltación de la figura humana.

En 1955 viaja por Italia, Austria, Yugoslavia y Hungría. Pictóricamente es Italia la que le impresiona, sobre todo Venecia, el Massaccio y el encanto de los mosaicos de Rávena. La inyección de Renacimiento es clara en sus cuadros murales, que tienen toda la suntuosidad y la belleza de los cortejos Mediceos.

Aparte de estas creaciones cultiva, en la década de los sesenta, una pintura con una gama predominantemente en blanco, en la que la belleza de la figura está sobre la simplicidad de los detalles de la naturaleza muerta, lo que da lugar a una atmósfera de ensueño y contundencia formal. Todos estos cuadros, hoy en colecciones particulares, muestran una delicada composición y contenida belleza. Tras esta época, el pintor se despliega en creaciones de media figura en las que, técnicamente, no tiene rival. Son creaciones al pastel y sobre todo al óleo, con figuras juveniles (masculinas y femeninas)

<sup>10</sup> «Archivo de la Escuela de AA y OA. Expediente n° 3849, correspondiente al alumno Miguel del Moral Gómez», F. Moreno Cuadro, M. Mudarra Barrero, M. C. Clémentson Lope, *Becas y Premios*, Patrimonio Histórico de la Diputación de Córdoba, n° 1, 1997, p. 279.

ennoblecidas con la misma admiración estética que en el Renacimiento sirvió a sus pintores para retratar, en abstracto, la belleza del hombre.

En su última exposición (Córdoba, Galería Studio, 1975) la cualidad de los cuadros, más enriquecida de color, representa el momento álgido de perfección técnica, independiente de muchas modas e incluso engaños pictóricos del ambiente de esta época. La modernidad de Miguel del Moral es simplemente crear obras de arte sin calificativos.

Durante su trayectoria como pintor, recibe algunos premios entre los que destacamos los obtenidos en 1951, el Primer Premio del Círculo de Bellas Artes de Madrid y el Primer Premio de la Exposición Hispanoamericana de Arte Taurino por su obra *Torero gitano*; en 1954, el Primer Premio de la Diputación Provincial de Córdoba, con el óleo titulado *Teólogos*; en 1981, el Primer Premio de pintura en el VIII Salón del Círculo de Bellas Artes, por su cuadro *Pedagogía*; y el 7 de diciembre de 1988, el Ateneo de Córdoba le rindió un homenaje y le entregó la Fiambrera de Plata.

## SU PINTURA

Miguel del Moral es un pintor que no sigue las modas de los «ismos», sino su propia creación y pensamiento estético, que aporta, en la consecución de la obra de arte, la dosis del clasicismo y formas expresivas convenientes a su pensamiento. «Miguel sin ismos, como todos los de *Cántico*»<sup>11</sup>, señala Juan Bernier en el homenaje realizado al pintor en el periódico *El Córdoba*.

En la obra del artista se ha destacado «su copíscuo lirismo, esa particular obsesión por expresar una concreta forma de belleza, que trasluce, a veces, tácitos mensajes, henchidos sutilmente de sensualidad»<sup>12</sup>. Vicente Núñez destaca la calidad del artista, al que considera: «[...] un mito invulnerable de la Córdoba eterna»<sup>13</sup>, y García Baena afirma con motivo de su muerte que:

Si los poetas de *Cántico* buscaron denodadamente -y desnudamente- hacer su poesía alejada de ismos y encasillamientos en el horizonte oscuro de la época, lo mismo se puede decir de la pintura de Miguel del Moral, tan fuera del óleo relamido como de las pretendidas vanguardias<sup>14</sup>.

Efectivamente, Miguel del Moral está más preocupado en su obra por el lirismo o la poesía, tal y como anotábamos con anterioridad, que por las modas que llegan de fuera. Huye de la pintura fácil, por eso, en sus lienzos y dibujos se instala la idea, el ingenio y

<sup>11</sup> En «Homenaje a un pintor», *El Córdoba*, op., cit., p. XIX.

<sup>12</sup> *Catálogo Exposición Becas y Premios*, Córdoba, Delegación de Cultura de la Diputación de Córdoba, 1997, p. 282.

<sup>13</sup> *Catálogo Exposición Miguel del Moral*, 22 de diciembre del 2000- febrero del 2001, Córdoba, Junta de Andalucía/ Universidad de Córdoba, 2000.

<sup>14</sup> Necrológica *El País*.

la intención junto a una ingenua sinceridad. Su obra va más allá de los referentes a los que alude en su superficie -Goya, Velázquez o Zurbarán, entre otros-. Aúna, a través de la línea y el color, una visión lírica y poética que no está reñida con la expresión. Por eso, podemos encontrar en su producción artística verdaderas alegorías religiosas y profanas que no solo se aprecian en sus óleos, a través de distintos bodegones como *Mesa del diablo* o *Pecado original*, sino también en su obra ilustrada. Representaciones de ciudades que, pobladas de efebos y ángeles asexuados, remiten a su Córdoba amada, a esa que no ha sido adulterada por el paso del tiempo, estableciendo un contraste absoluto entre lo religioso y lo profano; entre lo femenino y lo masculino.

### ***Ecos del pasado / homenajes a los grandes maestros***

Durante su estancia en Madrid, en su época de formación, del Moral frecuenta habitualmente el Museo del Prado, entrando en contacto con las obras de los grandes maestros españoles e italianos, que tuvieron una importante impronta en su producción, en la que son evidentes las influencias de grandes pintores como Goya, Velázquez, Zurbarán o Picasso, si bien es cierto que, a partir de las mismas, reelabora un lenguaje propio captando de manera singular los temas fundamentales de la figura humana, haciendo hincapié especialmente en la gracia y la plenitud de la juventud en ambos sexos, que en ocasiones pueden mostrar cierta ambigüedad, como destacaremos más adelante.

No obstante, hemos de anotar, que las influencias que Miguel del Moral adquiere de la obra de Goya o Velázquez entre otros, se ven tamizadas por la visión y la reelaboración que de dicha pintura realiza otro gran maestro cuyo referente en numerosas ocasiones hemos de buscarlo también en la pintura de estos grandes artistas, nos estamos refiriendo a Manet, de quien Del Moral, retoma el gusto por atrapar la forma dentro de ese trazo grueso y negro que caracteriza a la pintura ejemplarmente moderna del maestro francés.

El pintor cordobés toma como modelo la obra de estos artistas en algunas de sus producciones, como *Miguelín* (1975) y *Flautista* (Fig. 1) entre otras, donde podemos observar la influencia clara de *El pífano* (Manet, 1866), quien a su vez parece inspirarse en *Pablo de Valladolid* (Velázquez, 1632). Del Moral utiliza fondos indecisos y luminosos, en los que destaca la silueta de los representados, unidos al suelo solo a través de las leves sombras de los pies. Esos pocos elementos, le bastan, al igual que a Velázquez y Manet, para ofrecernos la identidad del personaje figurado.

En ocasiones homenajea al pintor sevillano mostrando a sus personajes anacrónicamente vestidos, imitando así detalles de estos que aparecen en numerosos retratos velazqueños, como el cuello de la camisa de los retratados, que evoca la pintura del gran maestro del Siglo de Oro Español, así lo vemos en obras como *Joven velazqueño*. Y en otras como en *Dama servida por un muchacho* (1978) (Fig. 2), aprovecha la idea ejercida por Velázquez en su etapa sevillana en sus «bodegones a lo divino» -en

palabras de Emilio Orozco- como el que representa a *Cristo en casa de Marta y María* (1618), para destacar los elementos del bodegón y las figuras que aparecen en primer término de la composición utilizando un doble registro secuencial a través del empleo del cuadro dentro del cuadro.

Por otra parte, las semejanzas e influencias que de Goya adquiere el pintor cordobés, siempre pasando por el tamiz de la pintura de Manet, le vienen dadas a partir de la preocupación por la subjetividad, la irracionalidad o la importancia del cuerpo y la sexualidad. Más allá de las diferencias que puedan existir entre ambos, encontramos en algunas de sus obras afinidades sobre todo por la importancia que para estos se desprende de la expresión original, del gesto y de la rebeldía ante las convenciones.

Estas influencias con respecto al pintor aragonés quedan explícitas en obras como *Palco en la ópera* (1969) (Fig. 3), cuyo esquema está inspirado en *El balcón* (Manet, 1868-1869) y este a su vez en *Majas al balcón* (Goya, 1805-1812). El lienzo del pintor cordobés se separa de los de sus antecesores en el uso del color, si en el cuadro de Goya y Manet predominan los colores fríos, con el verde y el blanco resaltando sobre un fondo oscuro, en la obra de Del Moral destacan los colores cálidos sobre un fondo igualmente oscuro. Aún así, los tres artistas consiguen centrar la atención en unos personajes en los que la emoción está ausente y lo esencial parece ser la composición cromática.

Igualmente, podríamos decir que la manera en la que Miguel del Moral en ocasiones caracteriza a algunos de sus representados, se inspira o se constituye en una reelaboración de ese universo goyesco en el que predominan las manolas, los toreros, los guitaristas o los pilluelos; universo por el que, igualmente, se siente fascinado Manet sobre todo en su primera época. Un ejemplo lo podemos ver en el lienzo que podríamos titular como *La Manola* (Fig. 4), de clara influencia goyesca que a su vez desembocaría en la obra del pintor francés *La Lola de Valencia* (Manet, 1862), en la que destaca, al igual que en el retrato de Del Moral su rostro sensual, resaltado por la blanca mantilla que hace más expresivos, en ambos casos, sus oscuros ojos negros.

Más allá de estas influencias iconográficas, quisiéramos detenernos en algunas otras que provienen del repertorio goyesco y que Miguel del Moral reelabora de manera singular. A este respecto nos gustaría hacernos eco de las palabras de Pablo García Baena al referirse al cuadro *Pedagogía* (1946) (Fig. 5) por el que Miguel del Moral consigue el primer premio de pintura en el VIII Salón del Círculo de Bellas Artes. Este lienzo ejemplifica de una manera clara, como veremos, lo expuesto anteriormente. Dice García Baena:

Todos recordamos aquella fiesta de arte inigualable que fue la exposición presentada por Del Moral en Córdoba hace ahora justamente dos años. Allí estaba ese cuadro «Pedagogía» con su niño arrodillado en un reproche silencioso, los dulces ojos bajos como de animal castigado, sin causa, la cabeza ornada, con la mitra irrisoria de los torpes, las manos

atrás adormecidas aún por el rigor de la palmeta, mientras la voz del demonio —cruel como el mister Squeers de Dicken— resuena diciendo: «La letra con sangre entra...»<sup>15</sup>.

Volviendo a nuestra hipótesis de partida, hemos de comenzar diciendo que en el lienzo premiado de Del Moral aparecen explícita e implícitamente reflejados algunos de los temas que encontramos ya en el repertorio de Goya, debido fundamentalmente, a su interés por mostrar esos aspectos mediante los cuales el pintor aragonés reflexiona sobre la vida humana y la precariedad social de su época con respecto a temas como la locura o la educación.

Analizando con detenimiento el lienzo *Pedagogía*, podemos observar, en primer lugar, tal y como señala Pablo García Baena, que se trata de un niño arrodillado que ha sido tratado como un pequeño animal castigado al que le han colocado las orejas de burro. Pues bien, esta iconografía encierra la influencia de dos de las obras de índole social del pintor de Fuentetodos, por un lado nos estamos refiriendo a *Casa de locos* (Goya, 1812-1819) y en segundo lugar a *La letra con sangre entra* (Goya, 1780-1785).

Si nos detenemos unos instantes en observar *Casa de locos* (Fig. 6), nos damos cuenta que algunos de los personajes que forman parte de la composición están coronados con las mismas orejas de burro que Del Moral coloca a este niño abatido por la humillación. Esta idea recogida por Goya en su obra y retomada posteriormente por el pintor cordobés, procede del disfraz que se le atribuía al loco en época medieval en el que según Robert Kein:

Es, al menos parcialmente, una imitación del disfraz obligatorio de los alienados; (...) Más adelante se añadieron al disfraz del loco atributos simbólicos o distintivos de la profesión: orejas de burro, la bolsa en la cintura o la cresta de gallo [...]»<sup>16</sup>.

Sea como fuere, Goya lo interpreta en su obra como un atributo relacionado con la locura y la humillación, la marginación y el rechazo de aquellos que ostentan el poder; y aunque en la obra de Del Moral está vinculado a la ignorancia o la torpeza, representa igualmente la marginación y el rechazo por parte de aquel que con respecto a este niño se encuentra en superioridad de condiciones.

La relación entre ambos artistas en el sentido que venimos anotando se hace explícita si comparamos *Pedagogía* con *La letra con sangre entra* (Fig. 7). En ambos casos se produce una denuncia social con respecto a un tema que evidentemente preocupa a ambos artistas. Podríamos decir que la obra de Del Moral supone una simplificación de la de Goya en la que podemos ver cómo la luz incide en el trasero descubierto de un niño que espera a que el profesor lo azote con un latiguillo. Mientras que la fuerza en la pintura de Goya radica en la acción implacable del maestro, la del pintor cordobés

<sup>15</sup> P. García Baena, «Miguel del Moral, premio del círculo de Bellas Artes», *Catálogo de la Exposición*, Córdoba, 1981.

<sup>16</sup> R. Kein, *La forma inteligible*, Madrid, Taurus, 1982, p. 394.



se instala en la pasividad y resignación de un niño cuyo rostro muestra el dolor de los azotes psicológicos que en estos momentos recibe igualmente de su superior. Del Moral sustituye el tremendismo de la pintura de Goya o Solana —de quien se declara fiel admirado— por la dulzura y la compasión.

Si hablamos de los ecos del pasado en la obra de Miguel del Moral no podemos obviar la presencia de Picasso. Es cierto que Del Moral, fiel a sus planteamientos ideológicos, actúa en todo momento al margen de las distintas tendencias que se habían venido definiendo con el paso de las últimas décadas. Por eso, el influjo de Picasso en su obra habría que verlo como un homenaje al pintor malagueño. En la pintura de Del Moral se introducen, a veces, detalles anecdóticos que nos trasladan casi inconscientemente al universo picassiano de los primeros años del siglo XX en los que el pintor malagueño se centra en el mundo del circo y la figura del arlequín para representar su otro yo. Sin embargo, el uso que de la misma hace Del Moral se aleja de esta idea de Picasso, apareciendo en la obra del artista cordobés como mera representación formal —así podemos observarlo en algunos lienzos como el que lleva por título precisamente *Arlequín*— o con algún motivo simbólico como es el caso del bodegón *La mesa del diablo* (Fig. 8), o la ilustración que aparece en la del artículo «Teatro de testimonio» en la revista *Veritas*<sup>17</sup> simbolizando al «poeta de la alegría» tal y como se indica en el propio texto.

Sin embargo, no sucede lo mismo cuando reinterpreta la pintura de Zurbarán. Este artista es otro de los grandes maestros a los que mira el pintor; una mirada tamizada esta vez por la de Vázquez Díaz de quien recoge el gusto por lo simple y lo escueto, y la gran contención que el pintor onubense deposita en sus obras. La presencia de estos dos artistas es evidente en la producción artística de Del Moral en obras como *Los Teólogos* (Fig. 9), con la que en 1956 le fue concedido el premio «Antonio Acisclo Palomino», instituido en memoria del prestigioso pintor y tratadista cordobés, *El monje blanco*, o *Refectorio* (1970). Todas ellas tienen una inspiración clara en *San Hugo en el refectorio de los Cartujos* (Zurbarán, 1630-1635) o en *Frailes* (Vázquez Díaz, 1929). No obstante, en estas representaciones, Miguel del Moral va más allá de la forma, el dibujo y el color. Si nos detenemos en analizar el lienzo titulado *Los Teólogos*, vemos cómo reinterpreta esos ecos del pasado a partir de las actitudes de los propios monjes, en quienes, tal y como sucede con los ángeles que se representan en el lienzo *La mesa del diablo*, introduce la ambigüedad haciendo al público partícipe de la escena—véase cómo dos de ellos aparecen tan próximos que se diría que se están besando—; o del mismo adolescente que, sin recato, mira al espectador mientras sostiene un gran libro entre las manos al que ninguno de los hermanos presta atención. Del Moral conoce bien los cambios que con respecto a la liturgia está experimentando la iglesia católica desde mediados del siglo XIX; prueba de ello es el artículo que ilustra para la revista *Veritas*,

<sup>17</sup> A. R. Ponzano León, «Teatro de testimonio» *Veritas*, Granada, Artes Gráficas RAFRA, 1959, p. 49.

«Por una espiritualidad litúrgica»<sup>18</sup>, en el que se habla de las distintas corrientes que están apareciendo en torno a este tema y la modernización de la iglesia a partir del mismo. Y más aún, la portada de ésta es una simplificación de esta misma idea donde podemos ver representados algunos monjes en actitud similar a la del cuadro y un joven que soporta un libro y vuelve la mirada airosamente. En estos cambios resultan de gran interés los avances teológicos y las ricas experiencias pastorales puestas al servicio de la conducción de las almas por el camino más recto. Estos movimientos renovadores comienzan en el siglo XIX marcados por el Romanticismo, al sentirse en algunas personas la necesidad de acercar la liturgia al pueblo, y comienza precisamente con la renovación monástica abanderada por el monasterio de Solesmes; pero es mucho más tarde, con los libros de autores como Pío Parsh o Brassó cuando la liturgia se pone al alcance de todos.

En el lienzo de Del Moral, en primer lugar debemos tener en cuenta el título que el autor da a la obra; no se trata de unos monjes cualesquiera; el título indica que son teólogos, y la actitud de ellos refuerza la teoría de la discusión. Ante esta situación se introducen dos elementos frente a los cuales los monjes permanecen ajenos: un gran libro, y el adolescente que lo sostiene; libro, que debido a su gran tamaño permanece inaccesible al resto de los fieles, en una idea contraria a la proyección de la liturgia como valor universal promovida por el Concilio Vaticano II, donde Juan XXIII publicó un nuevo Código de Rúbricas y una nueva edición típica de libros litúrgicos. Sus miradas se centran en ellos mismos, incluso hay uno que, en primer término de la composición da la espalda al espectador, en contraste a la figura del joven que parece más próximo a lo que sucede fuera del cuadro que a la propia escena que está teniendo lugar frente a él. Precisamente las miradas cerradas de los teólogos y la mirada abierta del adolescente representan la desconexión entre ambos mundos.

Del Moral describe el germen de la separación entre culto público y la vida espiritual, adoptando para ello formas renovadas que se hallan, como decíamos, entre la pintura de Zurbarán y Vázquez Díaz. Pero a la vez, conoce la idea expresada por Ismael García en su artículo «Vitalidad de la Teología», donde el fraile dominico asegura que «el teólogo, con una honradez y sinceridad científicas se interna en el pasado buscando ese alma para sentir y comprender su espíritu, al mismo tiempo que vuelve la teología al encuentro de sus fuentes»<sup>19</sup>. Idea que Del Moral ilustra a partir de un dibujo donde aparecen los bustos de los mismos frailes del lienzo *Los Teólogos* manteniendo actitudes idénticas a las que se han comentado con anterioridad, obviándose en este caso la presencia del libro y el joven portador del mismo.

<sup>18</sup> C. G. Santamarina, *Veritas, op. cit.*, p. 23.

<sup>19</sup> I. García, «Vitalidad de la Teología», *Veritas, op. cit.*, p. 35.

***La ambigüedad como constante pictórica***

Si tuviéramos que buscar un calificativo que se encuentra presente en la casi totalidad de la obra de este pintor cordobés, sin lugar a dudas diríamos «ambigua». Al adentrarnos en la pintura del artista y reconocer en ella esta ambigüedad nos preguntamos si esta tendría un precedente o un origen inmediato en alguno de los artistas que a lo largo de su trayectoria, como ya hemos tenido ocasión de comprobar, influyen en la carrera artística de Miguel del Moral, y creemos que enlaza fuertemente con el también artista cordobés Julio Romero de Torres, cuya trayectoria debió impresionar al niño/adolescente/joven Miguel del Moral que soñaba con ser un gran pintor. La admiración por el maestro cordobés supone poco más o menos la consideración de héroe e ídolo a seguir por todos aquellos que como Miguel del Moral estaban recién inscritos –a penas hacía un año– en la Escuela de Artes y Oficios de Córdoba cuando en 1930 muere Romero de Torres. Su obra se convierte en referente, cuanto menos local. Con unos rasgos de estilo que no pueden negar las influencias manieristas de artistas como El Bronzino; prerrafaelistas como Burnes-Jones o Rosseti, con quienes Del Moral también entronca a partir de obras como *Ofelia* (1970); y otros como Moreau, precursor del simbolismo y aficionado al igual que Romero de Torres a la hagiografía del martirio, representado en figuras como Salomé, de la que Miguel del Moral hace su propia interpretación. El mismo artista declara en relación a Romero de Torres: «Me parecía tan grande que no le perdonaba el no haberme dejado nada nuevo para hacer a mí»<sup>20</sup>.

La ambigüedad en materia sexual de los artistas cordobeses de la época se convierte en referente clave y supone una reelaboración en el universo pictórico de Julio Romero de Torres. A este respecto, ha señalado Jaime Brihuega como «la ambigüedad sexual, bajo connotaciones homosexuales, hermafroditas o de simple travestismo ocupa un lugar señalado en la poética visual de Julio Romero de Torres»<sup>21</sup>. Solo hemos de ver, la sexualidad confusa travestida e incluso andrógina que el artista cordobés plasma en obras como el *Retrato de Belmonte* (1917), parafraseada como muy bien indica Brihuega en una de las conocidas fotografías que del artista se conservan. Y más aún, la ambigüedad aparece subrayada en obras como *La pietá* (1913), en la que el cuerpo de Cristo ha sido sustituido por el de una mujer.

Esta ambigüedad de la que venimos hablando<sup>22</sup> es reinterpretada por Miguel del Moral en la mayoría de sus obras, como ya ha sido apuntado en el análisis que hemos realizado de algunas de ellas. Pero tal vez, sean sus retratos alegóricos los que mejor ejemplifiquen esta idea. Y es que el retrato es otro de los géneros que cultiva con una gran

<sup>20</sup> C. Villanueva, «Homenaje a un pintor», *El Córdoba*, op. cit., p. XVII.

<sup>21</sup> J. Brihuega, *Catálogo de la exposición Julio Romero de Torres*, Córdoba, febrero-mayo 2003, p. 64.

<sup>22</sup> Insistiendo en la idea de la ambigüedad en la obra de Miguel del Moral, no podemos pasar por alto la admiración y casi devoción que el pintor sentía por Greta Garbo y, sobre todo, por Marlene Dietrich, de las que tenía numerosas fotografías, pues encarnaban la ambigüedad y el lirismo de los que Del Moral se hace eco en su obra.

profusión. Que esto es así lo demuestra, no solo el hecho de su extrema preocupación por considerar la figura humana, sino la gran cantidad de retratos que realizó, en los que se advierten dos maneras diferentes dependiendo de si el retrato es un encargo particular o no. Unas veces el lienzo y muchas de ellas el papel, a través de técnicas que van desde el carboncillo, la sanguina o la tinta, se ponen a disposición de Del Moral para mostrar su amor por el rostro humano, que se convierte casi en el *leitmotiv* de su producción pictórica.

Todos sus retratos tienen en común la constante estimación por la belleza que los convierte de cara al espectador en idealizaciones de la misma. No obstante, en obras como *Niña en violeta* (Fig. 10), *Niña de perfil*, *Mujer de perfil* o *Retrato de señora*, existe una voluntad por parte del artista de captar los rasgos que individualizan a estos personajes a través por ejemplo del color de los ojos, el pelo, o la propia fisonomía del representado.

El contraste con respecto a estas obras y otras de similares características, se introduce a partir de algunas como *Andalucía*, *Sandua*, *Al-Andalus* (Fig. 11), o *Dama con manto blanco*, obras a las que consideramos como alegóricas por las particularidades que presentan. En primer lugar habría que destacar en ellas que el modelo que toma el pintor es en la mayoría de las ocasiones el mismo<sup>23</sup>, ya sea para representar la figura femenina o masculina, diferenciando los sexos únicamente a partir de los distintos atributos que otorga a los retratados, a los que muestra con su clásica ambigüedad, sensualidad y el misterio.

Miguel del Moral, espectador de la vida, pintor de almas y de sentimientos, trasciende en sus retratos a través de la perversidad que supone dicha ambigüedad, la frivolidad de los rostros. La pasión se eleva en ellos a través de la rotundidad y lo anticonvencional, de manera que el mismo rostro puede representar *Andalucía* y *Al-Andalus*, o hacerse eco del canto a la vida que representan las *Elegías de Sandua* (1948) de Ricardo Molina, que Del Moral sustituye por una interpretación que surge del soporte literario de Molina con su *Sandua* (Fig. 12), poeta según Luis Antonio de Villena:

Sensual, sensorial, humano, melancólico, con una poesía realista pero llena de evocaciones de cultura y calor, Molina no es el más esteticista de Cántico, pero el sentimiento vivo y vivido de la belleza recorre una obra, siempre pulcra<sup>24</sup>.

En este sentido cobran especial relevancia las siguientes palabras del artista en relación a estas alegorías: «Algunos me reprochan que [los retratados] sean iguales, y no se dan cuenta de que cada una de esas cabezas que flotan sin saber por qué expresa una cosa

<sup>23</sup> En el estudio del pintor pudimos encontrar numerosas fotografías del modelo que de estos retratos. Un chico joven, de unos dieciocho años, llamado Ángel.

<sup>24</sup> L. A. de Villena, «Un esteticismo humanista», *El País*, 2007.

distinta»<sup>25</sup>. Las mismas vienen a confirmar nuestra teoría, no sólo en lo que se refiere a los retratos alegóricos sino al resto de la obra del artista, de que, además de la contundente belleza formal que se desprende de sus creaciones, impera en ellas el deseo de dotarlas de una significación poética que emana de su pensamiento estético y de un profundo lirismo que, en ningún caso, está reñido con la expresión.

Pues bien, en este apartado en el que abordamos esa característica clave de la obra de Miguel del Moral, la ambigüedad, cabe mencionar, la dedicación que el artista, al igual que su antecesor Romero de Torres, otorga a la fiesta taurina. Y es que, en la fiesta taurina es el toro quien se constituye como lo masculino; un toro que ha de enfrentarse al torero, sacerdote de ambigüedad sexual, y ambos, a través del arte se convierten en oferentes de sensaciones que transmiten a un público ávido.

Pero, además de sus óleos en los que diferentes personalidades del toreo se ven representadas, nos gustaría destacar, por su sentido alegórico, el singular planteamiento iconográfico realizado por el artista cordobés, con respecto a este tema, con motivo de un homenaje que, en agosto de 1948, realiza el periódico *Córdoba*, a «Manolete» (Fig. 13).

La portada del mismo se convierte ya en un avance de lo que encontraremos en el interior. En ella podemos ver un asta de toro, laureada con los nombres de parte de las figuras más importantes del toreo: Pepe-Hillo, Petete, Espartero, Joselito y el propio «Manolete» que, en su cavidad interior, enmarca una mascarilla del rostro del diestro homenajeado. La portada anticipa la contraposición entre la caducidad de «Manolete» hombre y la pervivencia del mito. Esta se completa con la ilustración que le sucede, una alegoría de Córdoba, encarnada en una figura femenina de corte clásico que, de espaldas al espectador, se asoma al palco de una plaza confirmando las siguientes palabras del cronista José Signo:

Nadie puede dudar cuanto ha querido y admirado Córdoba entera a Manuel Rodríguez «Manolete». En la vida gloriosa y triunfal y en la muerte terrible y desconcertante del diestro, Córdoba se ha manifestado profundamente sincera. En vida con su delirante entusiasmo ante la magia de su arte prodigioso, y en su muerte, con su hondo y perenne dolor<sup>26</sup>.

La ciudad de Córdoba, encarnada en esta dama, dando cuenta, por tanto, del recuerdo imperecedero de un astro del toreo que brilla con luz propia. De ahí que Signo continúe diciendo:

Estos actos vienen a demostrar que los hombres excepcionales, aquellos que supieron escalar la cumbre señera en cualquiera de las actividades humanas; los que lograron hacer de sus vidas un ejemplo que llegar a las generaciones venideras, no desaparecen al morir.<sup>27</sup>

<sup>25</sup> En R. Luque, «Homenaje a un pintor», *El Córdoba*, *op. cit.*, p. XVII.

<sup>26</sup> J. Signo, «Córdoba debe crear el club y el museo Manolete», *El Córdoba*, 29 de agosto de 1948, p. 4.

<sup>27</sup> *Idem.*

Esta ilustración tiene su continuación en otra que solo hace abundar en el mismo tema: un toro que enviste una columna de la que surge una estrella, es decir, el mito, el astro que perdura más allá de la muerte a través de su arte. El arte de «Manolete», pero también el de Miguel del Moral.



FIGURA 1



FIGURA 2





FIGURA 3



FIGURA 4





FIGURA 5



FIGURA 6



FIGURA 7



FIGURA 8





FIGURA 9



FIGURA 10

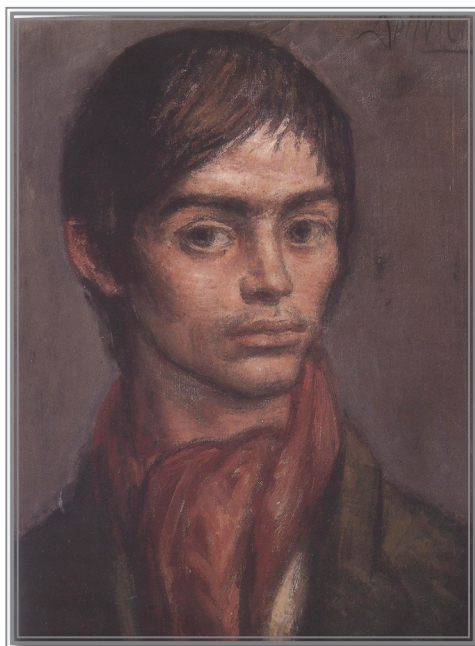


FIGURA 11

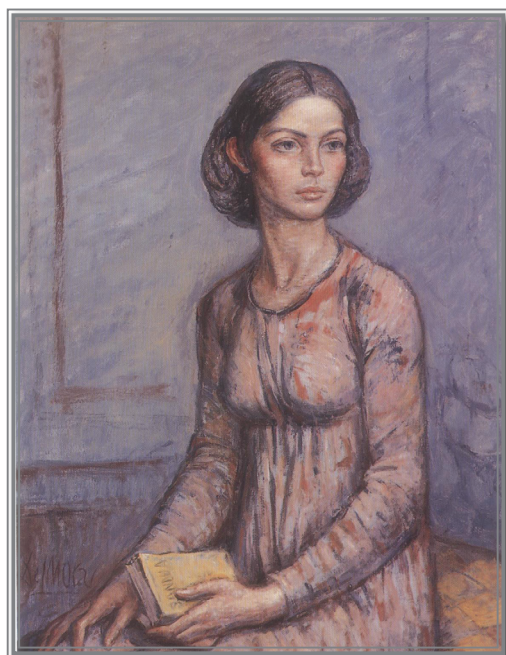


FIGURA 12



FIGURA 13